ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

MIMESIS

Y

CONSTRUCCION

Ensayo de fundamentación preliminar
para una Teoría de la Expresión Gráfica

ESCOLA TECNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA BIBLIOTECA BARCELONA

Reg. 23.732

32. EN ESTOS, Y OTROS EJEMPLOS SIMILARES, SE DA UNA MEDIACION ENTRE LO HOMOGENEO Y LO HETEROGENEO.

Lo homo-geneo, lo que pertenece a un mismo ("homo") "genus", lo que se remite a un común ori-gen, se inscribe implícitamente en una jerarquia tal que, si se presentase en igualdad de condiciones ante un sujeto que pudiera percibirla, solo podría cumplirse bajo dos supuestos teleológicos formalmente antagónicos : la existencia de una causa primera de todas las causas o la negación de todo régimen causal, la aceptación de un ser-en-si que es un ser-para-si, un fenómeno coincidente con un nóumenon, una cosa-objeto coincidente con una idea-sujeto. En el primer caso, la homogeneidad sería un supuesto ontológico : nos indicaría el "nivel", la mayor o menor individualidad del ente, la mayor o menor distancia con respecto a la única individualidad en sentido estricto, la individualidad absoluta. En el segundo caso, la homogeneidad sería un supuesto lógico : nos indicaría el "tamaño" de la zarpa categorial con que estamos fijando un objeto.

Pero, a este lado de tales profundidades, dificilmente resolubles ¿que es lo que entendemos, en sentido lato, por "homogeneo"? Una percepción negativa , si se me permite esta expresión aparentemente contradictoria. Decimos, por ejemplo : la superficie de éste papel es homogenea. Queremos decir : no encuentro nada en que fijarme como "diferente". O bien : allá donde mire encuentro "lo mismo". Pero ¿como podemos encontrar "lo mismo" en un"allí" que ya es diferente "per se" de este "aquí". Queremos decir : Si ese "allí" estuviese "aqui", si esos pequeños granos blancos, esos imperceptibles abultamientos regulares, se trasladasen de lugar milagrosamente mientras cierro un instante los ojos, no encontraría diferencia. Por tanto, la homogeneidad, aunque sea infinitesimalmente, depende de la sensación y de la memoria como no puede menos de ocurrir puesto que es un adjetivo que utilizamos para una clase de perceptos. Podemos definir, provisionalmente, a la homogeneidad en sentido lato, asi : es el cumplimiento, en un sector determinado, de la posibilidad de percepción recurrente de una diferencia negativa, de una insuficiente diferenciación de los elementos de ese sector.

Naturalmente, esto depende de cuanto nos interese fijarnos. Puede ser que haya diferencias positivas pero "no les damos importancia". Este "no darles importancia" depende, a su vez, de una expectativa : del grado en que calculemos pueden afectar a las diferencias que pensamos establecer. Por tanto debemos matizar lo dicho en el parrafo anterior : en sentido lato se puede hablar de homogeneidad con respecto a un determinado sector material, en tanto en cuanto se halle inscrito en un determinado marco de expectativas formales. La ruptura de este marco supondría la aparición de lo heterogeneo. Y ¿que es, ahora, lo "heterogeneo?. Lo heterogeneo es la afirmación de lo otro ("hetero"), la diferencia positiva, la revelación del obstaculo, de la barrera, del "ser confin" de lo "sin fin". Lo heterogeneo es la densidad que se opone a cualquier penetración, a cualquier extensión de la región propia de lo homogeneo.

El referente fundador de la noción de homogeneidad, parecería ser, inicialmente, la identidad personal. El yo es lo homogeneo por antonomasia.Pero este referente absoluto es inexistente en el sentido corriente en que decimos que "hay algo ahí". Expresa más bien, la aspiración a un reencuentro estabilizador. Pero la pura repetición es impensable. Por tanto, la noción de homogeneidad es, en si misma, aislada, una noción vacía, contradictoria.

El referente fundador de la noción de heterogeneidad,parecería ser la materia externa. Lo externo es lo que saca al yo de su reposo por medio de lo nuevo, por medio de la diferencia. La solicitación, si es verdadera solicitación, esto es, si es estímulo, excitación, debe ser radicalmente nueva. El que aparezca como familiar es un espejismo : lo que aparece como familiar es el deseo de volver al estado de reposo después de haber rebasado la excitación. Pero lo heterogeneo no podría revelarse como tal si no estuviese, de algún modo, en contacto con lo homogeneo. Por tanto, la noción de heterogeneidad es, en si misma, aislada, una noción vacía, contradictoria.

La experiencia de la heterogeneidad nos es dada, de hecho, en la autorreflexión : precisamente cuando nos dirigimos hacia lo homogeneo por antonomasia. Si me vuelvo hacia mi interior y repaso los acontecimientos de un día cualquiera encuentro una incesante confusión de rostros, colores, pequeñas molestias, inhibiciones, deseos, avances contenidos, momentos de júbilo, barreras, reuerdos, imagenes inesperadas, sombras, otros rostros. Si persigo la iden-

tidad como concreción, no encuentro nada, un vacío que nunca lo es del todo, una ausencia que contiene un puro ir y venir de concreciones extrañas.

La experiencia de la homogeneidad nos es dada, de hecho, en la contemplación, precisamente cuando nos dirigimos hacia lo heterogeneo. Si me vuelvo hacia lo externo y recorro con la vista el contorno de aquellos árboles, la diversidad del color de sus hojas, la vacilación de sus reflejos, la sombra que oculta parte del tronco, percibo la posibilidad de retornar a esos reflejos, a ese color, a esos contornos : estarán siempre ahí cuando vuelva hacia ellos la vista. Si persigo la heterogeneidad como pura extrañeza, como puro devenir de lo otro en la contemplación no encuentro nada : estoy sujeto a la tierra : hay una permanencia a la que, quiera o no, tengo que retornar una y otra vez.

Homogeneidad y Heterogeneidad son, en consecuencia, dos polos inalcanzables cuya interdependencia nos recorre de lado a lado por dondequiera que miremos. No son, en definitiva, sino las formas hipostasiadas en que buscan recogerse la Identidad y la Diferencia. Y ambos polos nos delimitan la RŒgion en que se produce lo Semejante.

Pero todavía es pronto para acercarse a esa región de donde emerge la Mímesis. Hasta aquí hemos examinado algunos ejemplos generales, la alquimia y el psicoanálisis que han sido necesarios para, por decirlo asi, "templar" las categorías que estamos utilizando mediante su confrontación con entidades extrañas a la disciplina. En la alquimia nos encontramos con una proyección insistente que , a veces, avanza y extiende su "genus" : esta extensión adopta la forma de una ley : se sabe que determinadas pro-vocaciones van a ocasionar "un mismo" comportamiento de la materia. En el psicoanalisis ocurre otro tanto. Vemos como otra forma de proyección, otra forma de hermenéutica, lanza sus teorías sobre regiones obscuras, sobre el "inconsciente" : también aqui la comprensión se traduce en una extensión del "genus" que adopta la forma de una ley.

En el próximo capítulo intentaremos especificar algo mejor, como último preambulo antes de entrar en formulaciones más directas, que es lo que se entiende aqui por "ley". Ahora, completaremos los ejemplos preliminares, externos a la disciplina, con otros,

de caracter menos general, pero que apuntan en una dirección sobre la que se volverá más adelante. Las "técnicas" gráficas buscan, necesariamente, la homogeneidad, el asentamiento en la ley, la regla, el precepto. Pero en la medida en que son, fundamentalmente, "tékne", no pueden prescindir de la heterogeneidad. Dicho de otro modo : en tanto que las instauraciones gráficas son "técnicas" tienen la forma de un logos, de una universalidad, de lo repetible. Pero en tanto que son "tékne" necesitan anclarse en la singularidad, en lo irrepetible.

* *

"Substancia" tiene una acepción bien corriente : algo "substancioso" es algo que nutre. ¿Qué ocurre en la nutrición? Hay una incorporación de lo "hetero" a lo "homo", una apropiación, una liquidación despiadada de la forma, una extracción de un "quid" esencial en que el ser "en-si" se reduce a un mero ser "para-mi", una atroz supresión de la diversidad en favor de mi identidad. ¿Cómo se produce este acto salvaje y placentero? Bueno : todos sabemos como. El alimento es desmenuzado con fruición, abierto, envuelto en saliva, calentado mediante giros acompasados, convertido en papilla y, después, engullido. En esta operación, tan familiar, los cuatro elementos, aire, agua, tierra y fuego se combinan y reencuentran es ese elemento que, mejor que nada, puede representar el caos de la pura indiferenciación homogenea : la pasta nutriente.[10]

En su "Naturphilosophie", Hegel escribió : "El instinto plástico es como la excreción; un acto en que el animal se aparece como exterior a si mismo". Esta idea ha sido desarrollada por el psicoanalisis como un "instinto anal" (que, junto con el oral y el genital, forman la trilogia de los instintos primarios) que participaría, de algún modo, de todos los actos productivos. Sin necesidad de aceptar esta tesis discutible, en que se revela la tendencia del psicoanalisis a las explicaciones unilaterales y antropocéntricas, podemos incluirla en otra formulación más general, sobre la que se volverá a insistir en próximos capítulos : en la instauración plástica se da un instinto de cosificación que tiene su correlato inverso en la experiencia de lo homogeneo como "pasta nutriente". Esta cosificación requiere,

al igual que la formación de esta pasta, que se reunan los cuatro elementos, el fuego, el agua, el aire y la tierra. El artífice no puede actuar en frio; necesita un cierto tiempo de precalientamiento, una manipulación de los materiales, comenzando por el primer material, su propio cuerpo, que favorezca la difusión de la energía, necesita alcanzar ese estado "fundamental" al que aludía Cennini (ver cap.4) y que Bachelard asocia a "la euforia del bruñidor". El artífice no puede aceptar los imperativos del material que le es ofrecido como preformación imperativa; necesita apropiarselo, y esta apropiación es una regresión a lo informe, es una disolución de esta preformación enojosa; es una li-quidación. Y el artífice, en el momento de la instauración, de la cosificación verdadera, necesita conjugar tierra y aire : hacer penetrar esa forma máxima de dominio, de conquista cultural por lo homogeneo, esa forma suprema de extensión del "genus" que es el espacio, en los intersticios de esa otra forma de resistencia por antonomasia, de cerrazón, de rechazo inerte por lo heterogeneo, que es la tierra.

La cosificación, por tanto, en la medida en que es un proceso que atraviesa, necesariamente, por estas cuatro fases, revive las disposiciones elementales, arcaicas, de la conciencia en relación a lo externo : devuelve su sentido, vivifica el Mito y hace comprensibles, en su cotidianeidad, las "explicaciones" primitivas que la ciencia moderna "ha superado". El modo arquetípico de este revitalización es el de una confrontación entre lo homogeneo y lo heterogeneo. La cosificación nos instala en el seno de una confrontación en la que hay, por un lado, un cuerpo con unas características familiares, sentidas, pero que pueden tornarse extrañas y, por otro, un universo de fuerzas misteriosas,ajenas, pero que pueden tornarse familiares.

En este proceso se da, efectivamente, una comprensión "simpática" del material. Pero esta comprensión no es una "Einfühlung", no es una mera apropiación empática : es una asimilación : tiene una base racional más profunda : es una memoria que se organiza en torno a la idea de la esencia de ese material como singularidad que se va constituyendo lentamente en la conciencia. Y esta estructrua esencial, que se va conformando lentamente, nos permite intuir sus partes aún no "visibles"; nos permite encontrar atajos y realizar predicciones sobre como irá a comportarse ese material desconocido.

El "dominio técnico" se traduce, en aquel sentido lato a que hemos aludido al comienzo de este capítulo, en una regularidad superficial, una igualdad de tratamiento. En las grandes obras, sin embargo, esta regularidad está, también, "cargada" y permite intuir la intensidad del esfuerzo acumulado, de ese esfuerzo de asimilación técnica en que se revela la hondura de este juego instaurados de proyecciones y resistencias.

Vamos a ilustrar lo que decimos mediante dos ejemplos a los que consideraremos representativos de la facilidad con que pueden invertirse y flexionarse, apuntando a otros sentidos, las adjetivaciones que pretenden recoger ciertas formas técnicas de homogeneidad. Los consideraremos representativos de :

La dureza de los dibujos a tiza de Miguel Angel

y de :

La suavidad de los grabados a buril de Durero.

El primer ejemplo es una "Bacanal de niños", un dibujo de unos 27x38 cms, tiza roja sobre papel cremoso, realizado por Miguel Angel hacia 1533 y que se conserva en la Biblioteca Real del Castillo de Windsor pero que tuve la suerte de poder contemplar durante largo rato en la propia casa-museo de Miguel Angel, en Florencia, el verano de 1984. La reproducción que se adjunta es meramente simbólica pues todas las calidades se han perdido. Sin embargo, cualquiera que haya visto una buena reproducción de alguno de los numerosos dibujos de Miguel Angel con esta misma técnica podrá seguir sin dificultad las observaciones que seguirán. Se trata de uno de los muchos dibujos que Miguel Angel regaló a Tommaso de Cavalieri y que Vasari menciona en sus "Vite.." El motivo está adaptado libremente de un sarcófago romano conservado en Pisa y su significación exacta es uno de esos motivos favoritos de discusión entre eruditos que haremos bien en dejar a un lado.

El segundo ejemplo es un grabado a buril "El hijo pródigo entre los puercos" de unos 25x19 cms, realizado por Durero hacia 1496. Representa una escena bíblica, raras veces ilustrada y cuyos precedentes principales,que Durero probablemente conoció, son las xilografías del "Speculum Humanae Salvationis" publicadas

por B.Richard en Basilea en 1476 y por P.Drach en Spira en 1478. Durero hizo importantes cambios iconográficos; los principales fueron, la situación de la escena en el patio de una casa de labranza y el énfasis en la humillación del hijo pródigo, tanto por su postura como por su colocación, de rodillas en medio de los cerdos.

El dibujo de Miguel Angel nos presenta una imagen que puede ser calificada, tras un primer vistazo, de "cálida". Pero esta impresión superficial se desvanece si nos detenemos el tiempo suficient para admirar esta obra singular. Toda esa riqueza de gestos, la rodilla levantada en un acto reflejo para sostener el peso del caballo, la mano que se cubre para protegerse del fuego, la cabeza que se retira para esquivar la rodilla del bruto, parecen inmovilizados por una dureza pétrea que recorre la imagen y la sujeta sin piedad. La mirada se vuelve una y otra vez para comprobar que el movimiento sigue detenido, que aquel brazo o aquella pierna no han completado su recorrido. Se consuela entonces con la aparente suavidad, casi tangible, de esa piel tan cercana. Pero su rugosidad comienza a parecerse demasiado a la de la piedra; esa coherencia, esa homogeneidad de tratamiento que unifica la composición detiene, también, lo que palpitaba bajo esa piel. Lo que tenemos delante es, ahora, un velo pétreo. Y en ese endurecimiento de la imagen se abre otra significación más honda, más trágica que la primera.

El grabado de Durero nos presenta una imagen que puede ser calificada, tras una primera ojeada, de "fría". También esta impresión primera se desvanece pronto. Lo que nos ha llamado la atención no ha sido la verosimilitud de los gestos sino más bien lo contrario. Las figuras tienen esa torpe rigidez que asociamos a algunos grandes artistas alemanes y que nos impide llevar nuestra admiración demasiado lejos. Pero tambien aqui apreciamos el cuidado y la pulcritud con que están trazadas las superficies de los tejados. De un modo extraño y dificilmente explicable, las figuras parecen surgir desde la progresión incesante de esas líneas tan bien peinadas que en ningún momento dejan de ser lineas. Y no existen, tampoco aqui, diferencias substanciales de tratamiento entre los rizos de los cabellos del hijo prodigo, los pliegues de su vestido, la pelambre de los cerdos o los muros de las casas. Es un mundo homogeneo en que las formas adquieren, mediante transiciones imperceptibles, diferentes significados. La vis-

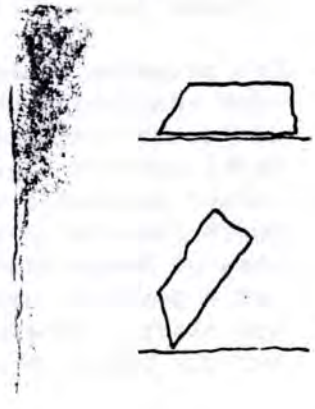
1. Miguel Angel : "Bacanal de niños". (h.1533).

2. Durero : "El hijo pródigo entre los puercos" (h.1496).

ta persigue pausadamente los diferentes sectores de la composición, se desliza una y otra vez por el tejado de esa casa que termina en la cabeza del hijo pródigo, vuelve de nuevo a experimentar esa extraña sensación de recorrer una continuidad variable en la que no hay ni uno de esos puntos de interrupción a los que nuestra mirada es tan sensible. Y en ese suave deslizarse a que se ve obligada se va modificando la primera impresión y se va abriendo camino otra significación más honda, más amable que la primera.

Desde la perspectiva en que nos encontramos, resultará conveniente recalcar cuales han sido los procesos técnicos específicos que han abierto camino a estos significados apuntados en los dos ejemplos de Miguel Angel y Durero.

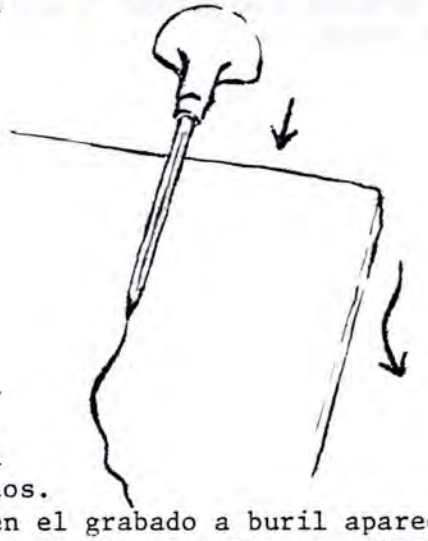
Si la historia de la técnica del grabado a buril es una historia corta y que puede seguirse paso a paso pues tiene, como las narraciones clásicas, un planteamiento inicial (s.XV), un desarrollo argumental (XVI,XVII) y una decadencia final (XVIII), la técnica de la tiza se presenta como el extremo opuesto. Su comienzo se remonta tan lejos como la historia de hombre; su desarrollo es prácticamente inexistente; sobre su final nada puede decirse. Cualquier ensayo de explicación de sus peculiaridades técnicas resulta tan trivial que se acerca a lo ridículo y el que ofrecemos a continuación no tiene otro objeto que poner esto de manifiesto y acentuar su contraste con el buril. A diferencia del lápiz o la pluma, la tiza se sostiene, partida en pequeños trozos, en el interior de la mano y se utiliza no como algo "que delinea" sino como algo "que frota" o "que mancha". Esto quiere decir que la gama de trazos que pueden crearse con esta superficie poliédrica cuyas caras cambian incesantemente de forma y tamaño es prácticamente infinita y varían desde una linea que puede ser tan ancha como la longitud del fragmento que se sostiene en el interior de la mano y cuyos bordes presentarán una irregularidad y discontinuidad características, hasta una linea de una finura y una delicadeza impensables y que puede obtenerse afilando en cuña el fragmento (lo que se hace durante el propio proceso de "manchar" otras zonas) e invirtiendo su posición.



Este cambio incesante de forma y calidad de la línea es asimilado de tal modo en la práctica que, cuando se ha llegado a dominar el medio, las formas y las calidades texturales surgen de la punta de los dedos de un modo que puede calificarse, sin demasiados remilgos, de "mágico". Y, dado que la capacidad adquirida supone un perpetuo rotar e inclinar hacia uno u otro lado, el trozo de tiza que se mantiene en el interior de la mano para buscar, de un modo puramente instintivo, la cara o la arista que conviene a nuestros propósitos, asi como una perpetua tensión y relajación de los músculos de los dedos y los brazos que controlan la presión ejercida sobre sobre pequeño trozo de materia tan frágil y tan facilmente disgregable, tan sólo hay un consejo que dar al aprendiz : "insista, joven, insista". Cualquier intento de sistematización, a la manera del famoso tratado de Bosse,[11] sobre el grabado, resulta, simplemente, impensable. La insistencia es, efectivamente, la única vía que permite acceder al control de este medio. Este acceso se produce mediante una acumulación potencial. Lo que crea esta acumulación es una flexibilidad muscular y una sensibilidad táctil que saben adaptarse al menos cambio de presión solicitada. Al igual que tan sólo miles de horas de juego pueden explicar como el brazo y el cuerpo de un consumado tenista pueden encontrar el punto exacto de resistencia con que sostene la raqueta para que una bola, lanzada a más de 100 kms por hora y a menos de 5 metros de distancia, no la haga doblegarse a su paso ni rebote con fuerza contra el lado opuesto, sino que caiga, casi muerta, domada, un poco más allá, justo al otro lado de la red, así, tan sólo miles de hora de práctica, en conjunción con un instinto privilegiado, pueden explicar esa calidad pétrea, intensa, eléctrica, esa peculiar forma de homogeneidad, que tienen los dibujos a tiza de Miguel Angel y de la que, lamentablemente, ninguna reproducción puede dar fé.

Los primeros grabados a buril aparecen en occidente hacia 1400 como adaptación de la técnica de los orfebres a la estampación; uno de los primeros grabadores a buril de que se tiene noticia es el orfebre florentino Tomasso Finiguerra. Su uso en ilustraciones de libros se pondrá de moda en el XVI; hasta esa fecha no podrá competir con la xilografía pues era más costoso y las planchas se desgastaban con facilidad. Las primeras obras se construyen a partir de una serie de arañazos y marcas sin otra intención que alterar determinadas zonas para que recojan la tinta y resulten más obscuras en la impresión. Las primeras sistematizaciones

son adaptaciones directas de las técnicas del dibujo sobre papel de lo cual es prueba el hecho de que los primeros buriles de calidad, tales como los Mantegna y Pollaiuolo o los de Schongauer y Durero muestren idénticas diferencias estilísticas que las que separan a los artistas italianos de los alemanes en otras técnicas como pluma o lápiz : los primeros indicaban cuidadosamente los contornos y sobre estos superponían una trama de lineas diagonales (que resultaba invertida en los buriles) que discurría independientemente de los perfiles. Por el contrario, Schongauer o Durero (antes de su viaje a Italia) seguían y reforzaban los contornos internos con sus tramas lineales. Pero ya comienzan a apuntar algunas diferencias específicas, debidas a la propia singularidad del medio, que serán explotadas en las famosas escuelas de grabadores del s.XVII y que serán sistematizadas en el citado tratado de Bosse. El buril consiste en una pequeña barra metálica, de sección rectangular y que termina por un extremo en una punta aguda mientras el otro se recoge en un mango de madera muy ancho, en forma de seta, que se adapta fácilmente a la palma de la mano. La mano derecha se limita a empujar mientras la izquierda va girando la plancha metálica sobre una almohadilla. El proceso debe ser exactamente similar al que seguían los sacerdotes sumerios en la escritura cuneiforme con la diferencia de que, en éste caso, cada giro de la mano izquierda tenía un significado (una posición). En el grabado a buril la actitud es inversa a la del dibujo. En éste se arrastra; en aquel se empuja : se recupera la etimología del "grabar" : arar, cavar, hacer surcos.



Como en el trabajo de la tierra, en el grabado a buril aparecen unas características "rebabas" perfectamente similares a las que deja la tierra a ambos lados del surco abierto por la reja del arado. Y tambien aqui, la forma de la acumulación, al revés de lo que ocurría con la tiza, se ha exteriorizado. Casi no hay presión. Es la propia inercia de la materia, sabiamente conducida, la que abre este surco. Panofsky, en su ya clásico estudio sobre Durero, reune las características del buril en cuatro distinciones que me

parecen inmejorables por lo que me limito a recojerlas. Los trazos del buril son : a)lineales por su propia naturaleza "incisiva b) continuos (por la misma razón). c) elásticos, su grosor no es uniforme sino que se engrosa y adelgaza de un modo continuo d) profundamente "técnicos", podrían, en cierto modo, programarse o dirigirse a distancia.[92]

Es decir, la dureza inherente al medio, la resistencia acumulada exteriormente por esta forma de mediación, permite, por decirlo así, "relajarse" al artífice. Y en esta relajación asoma un peligro : esa otra forma de lo gélido que es el virtuosismo. Existen numerosos ejemplos, espectaculares y bordeando lo rídiculo, de los extremos a los que se llegó por este camino durante los siglos XVII y XVIII. Más adelante volveremos sobre alguno de ellos, asi como ciertas peculiaridades de la sintaxis de los grabadores en relación con otro género de problemas. Baste aqui con situar este medio, esta "técnica dura", en contraposición compleja con esa otra "técnica blanda" que es la tiza, en la serie de ejemplos preliminares que estamos desgranando antes de acceder a la definición de tékne.

33. O BIEN UNA MEDIACION ENTRE LA LEY Y EL AZAR.

Todo cuanto conocemos de la materia es su comportamiento, su modo de obrar. ¿Cómo obra la materia? Obra oponiendose o plegándose a nuestras solicitaciones y obra, también, irrumpiendo de improviso, por sorpresa, en nuestras moradas, como trueno o terremoto o acontecimiento venturoso. La forma de este obrar es, en tanto que "comprensión", como totalidad, lo causal. En tanto que "irrupción", como singularidad, lo casual. Todo acontecimiento puede ser puesto en conjunción con otro acontecimiento en un mismo espacio y diferente tiempo, en un mismo tiempo y diferente espacio, según una ley : la ley de causalidad. Todo acontecimiento es una singularidad irreductible a cualquier constreñimiento que pretenda abarcarle por completo, es un único caso, según una "ley", la "ley" de la casualidad.

Las cosas, en general, aparecen y desaparecen. A veces, irrumpen de improviso, nos sorprenden. Pero esto es inhabitual; lo corriente es que "se nos" aparezcan con regularidad, una tras otra, de un modo previsible. Así, oigo pasos y, luego, veo una figura que se acerca; extiendo mi mano hacia esa barra metálica brillante y, luego, siento un contacto frío; lanzo una pelota contra aquella silla y, luego, ambas caen rodando por una ladera. En otras ocasiones la predicción falla. Oigo algún ruido familiar pero nada se muestra; extiendo mi mano hacia un objeto pero no era sino una sombra; lanzo una piedra contra algo aparentemente sólido y la piedra lo atraviesa sin desviarse. Sin embargo esto no disminuye la fuerza de mis convicciones. Estas se recogen en una "ley universal" : con respecto a cualquier acontecimiento siempre será posible encontrar otro acontecimiento que esté en conexión con él. En esta ley se fundan todos nuestros razonamientos acerca de cuestiones de hecho.

"Parecen conjuntados pero no conectados.." (conjoined but not connected), "..sólo aprendemos de la experiencia la conjunción constante de objetos, sin ser capaces de comprender nada semejante a una conexión entre ellos."[13] El escepticismo crítico de Hume, que sacudió los cimientos de la noción de causalidad resulta difícil de rebatir. El hecho es que ningún objeto desconocido nos permite inferir, de su mera presencia, cuales serían los efectos que

podrían derivarse de su acontecer. Nada nos permite hacer deducciones a priori sobre cuestiones de hecho puesto que no hay semejanza entre los efectos y las causas; tan sólo hay semejanza entre los objetos y sus circunstancias y ésto es lo que nos hace suponer, por la experiencia, por el hábito interiorizado de asociar tal objeto a tal acontecimiento que ésto seguira a aquello. Es cierto que es posible enunciar leyes generales acerca de la elasticidad o de la gravedad. Pero su aplicación depende de una identificación, de un "reconocimiento" previo : ¿es nube o roca? Y su formulación ha dependido, históricamente, de una serie de experiencias que han sido correlacionadas entre si por su semejanza. De cosas-causa semejantes, esperamos cosas-efecto semejantes. Ahora bien, en sentido estricto, argumenta Hume, no hay aquí ningún razonamiento (analítico, puntualizaríamos nosotros). Y no cabe, por tanto, hablar de "conexión", pues ignoramos el vínculo íntimo entre estos acontecimientos : los atribuimos, por proyección de nuestro propio sentir, a una "fuerza" o un "poder" misteriosos.

Como derivación de esta crítica de Hume, que retrotrae la noción de causa a una forma más evolucionada de animismo, se ha puesto de relieve, más recientemente, que esta evolución que soportaría la emergencia del concepto podría estar estrechamente ligada a la consolidación de ciertas formas de organización social. Asi, Dewey la relaciona con la consolidación de las actividades artesanales.[94] Las elaboraciones artesanales, productivas, dirigidas a fines, establecerían correspondencias íntimas entre determinadas materias, determinados procesos y determinados objetos que aparecerían como el resultado de una"serie causal". Parece haber buenas razones para creer que la causalidad primitiva,y su proyección posterior en mitologías más complejas, se fortaleció con tales actividades. Los cazadores debían sentir una "conjunción" entre el lanzamiento de sus flechas y la caida de los bisontes, pero la irregularidad de éstas, asi como la abundancia de testimonios sobre los ritos mágicos que acompañaban la caza para "favorecer" tal conjunción, sugieren que la linea de progresión causal era concebida de un modo considerablemente más confuso que el de sus sucesores artesanos.

Y hay aún otra vía que refuerza la idea de que el fundamento de la noción de causa debe buscarse en el hábito. Pues un "hábito" es una "costumbre". Y las costumbres están regidas por el dere-

cho. Y es precisamente a los juicios públicos a donde se remonta la etimología de la palabra "causa". "Causa", en griego, se decía "aítía" y significaba "imputación, acusación" (de "aiteo" : acuso). En latín, de dónde la tomo el castellano, "causa" provenía de "caveo" : "defiendo". Así, en el diálogo elemental : "Tú fuiste Juan, quién robo las gallinas de Pedro", "¡Ni hablar, no fuí yo!" los griegos parecería ser que ponían el acento en el momento de la acusación y los romanos en el momento de la defensa. Pero, puesto que cualquiera de las dos implicaba a la otra, lo esencial estaría, de cualquier modo, en la transición. Transición que podemos resumir, en nuestros términos, como un "te proyecto tal" y "me resisto asi". Pero esta transición, que adoptó originariamente la forma de una proposición asertórica que era aceptada o rechazada por su referente, se universalizó : adquirió la forma de una ley. En la ley, en la ley inscrita, la relación causal adquiere un caracter de necesidad.

A partir de estas referencias previas, generales, a nuestros modos de hebérnoslas con los hechos, podemos adentrarnos algo más en los terrenos propios de las estrategias, operativas, con que nos enfrentamos con las cosas. Estos terrenos están deslindados por términos. Los términos nos dicen por donde ir y como debemos conducirnos. Nos dicen, también, como es previsible que se comporten las cosas. Este "decir" adopta diversos modos : puede ser un decir en forma de "preceptos", de "reglas", de "normas" o de "leyes". ¿Que debe entenderse en estos términos?

"Precepto", al igual que "percepto" o "percepción" o "concepto" deriva del lat. "concipere" (contener, absober) que, a su vez, deriva de "capere" (coger). "Praecipere" significaba "tomar primero" y, por derivación, "prever". Un "precepto" sería, entonces, "algo con lo que se va hacia la cosa" esperando atraparla o, más bien, esperando que se deje atrapar. El precepto es la timidez de la regla que aspira a reinar confiando tanto en la casualidad como en la causalidad. El precepto nos señalará, en esta jerarquia previa y elemental que estamos delimitando, el escalón más bajo, más cercano a las indocilidades de lo singular: una regulación, una norma, una ley que tan sólo aspira a serlo, que no es reconocida como vinculante, que no ha sido sancionada por el poder ejecutivo de una comunidad plenamente constituida.

"Regla" deriva del lat. "regula" (barra de madera que servía pa-

ra medir) y ésta, al igual que "regular", "región", "regimen", "rey", etc. de "rego", verbo asociado al sánscrito "raj" y que significaba : dirigir, guiar, conducir. Esta dirección o esta guía eran, al parecer, por lo que se desprende de su fijación posterior en concreciones terrenales, la de un modelo; una pauta o patrón al que poder imitar y, en casos extremos, con lo que poder "medirse" por contiguidad. Las "regulaciones" son fundamentalmente operativas : son in-strucciones : esquemas operatorios dados en el interior de una "structura", una con-strucción. El castigo que espera a quien no obedezca la regulación es, justamente, la "ob-strucción". No podrá seguir avanzando : el propio sistema se lo impedirá.

"Norma" es una palabra latina de origen incierto. Los diccionarios de latín la traducen como "regla" si bien con cierto matiz de extrema obligatoriedad. Asi, A.Blanquez, da para la frase de Cicerón : "ad certam rationis norman vitam dirigere" la siguiente traducción : "dirigir su vida según una regla doctrinal inflexible". El uso corriente entre nosotros parece sugerir que "norma" tiende a adquirir el caracter de una condición de presencia. Las "normativas" son fundamentalmente presentativas : son asunciones : nos dicen como "deben" presentarse determinadas entidades para "poder" constituir una "structura". El castigo que espera a quien no cumpla las normas es la expulsión; la no participación. Pero esta expulsión se realiza, no desde el interior del sistema sino desde sus límites, desde sus estatutos constituyentes. La "norma" se desliza, desde su sinonimia con "regla" al ser de una condición de posibilidad.

"Ley" deriva del lat./griego "lego" : coger, escoger, recoger y se asocia por tanto a "legein" :"reunir" y, en consecuencia, a "logos". Pero "ley" se decía en griego "nomos" lo que significaba : uso,convención,mandato. Ley, costumbre y derecho son, como ya hemos visto, términos dificilmente disociables. La ley resultaría ser lo que "reune", los hábitos deseables y los hábitos posibles en una formulación universal, fijada y sancionada por la comunidad. "Lo peculiar de toda ley", escribió Kant, "es la universalidad de la forma". Esto parece ser, efectivamente, lo primero que destacamos en la ley. No hay preceptos, reglas ni normas universales : son internos a determinados sistemas ya constituidos (por leyes). La ley es un "debe ser asi"; se opone como necesidad de razón a la contingencia del hecho. La ley, como la razón, es una aspiración : su universalidad es for-

mal, es constituyente. Pero no puede ser colmada. Su historia es una historia de derogaciones. Derogaciones que desbaratan periódicamente los dos grandes ámbitos en que se dan las leyes. La ley natural, la ley física, se deriva de observaciones y se remonta desde el fenómeno hasta su enunciado universal por el principio de inducción y dice : siempre ha sido asi y deberá seguir siendo asi. La ley moral, la ley humana, se origina en los deseos y desciende desde el ideal hasta los actos contingentes en forma de máximas morales o imperativos categóricos : para evitar el mal y el sufrimiento deberá ser asi y no de otro modo. Desde su pináculo universal la ley se disgrega en normas, reglas y preceptos. Lo legislado es, en un caso, las meras relaciones fácticas de las cosas entre si. En otro, las relaciones entre los hombres. Pero legislar sobre las cosas es legislar sobre los hombres y legislar sobre los hombres es legislar sobre las cosas. En su aplicación, sometida a derogaciones periódicas y afectada de una incompletitud esencial, encuentra, con todo, la ley, el horizonte de su aspiración a la plena universalidad.

"Preceptos", "reglas", "normas" y "leyes" nos señalan una gradación que es suficiente, en nuestro contexto, para clarificar estos términos a los que deberemos recurrir en más de una ocasión a lo largo de este trabajo. ¿Qué es, ahora, lo que queda fuera de este ámbito?

El extrañamiento es esa sensación por la que sabemos que estamos fuera del ámbito de las leyes. En el sentimiento de "extrañeza" se patentiza la resistencia del mundo a acordarse con las leyes que conocemos, con las leyes en las que estamos. El "extraño", el extranjero, busca signos de reconocimiento en la región desconocida. Siempre podrá encontrarlos, pero este alivio volverá a ceder bajo la presión de otros signos incomprensibles, ajenos. Signos de los que no cabe escapar, pues están ahí, bloqueando el paso a la conexión con otros signos, interrumpiendo esa cadena por la que siempre es posible deslizarse. El extrañamiento es la perdida de la posibilidad de reestablecer la relación causal. Desde este punto de vista, el extrañamiento es afín del azar.

El azar es la indiferenciación con que se nos aparecen las posibles alternativas de recurrencia de un suceso. Ante esta indiferenciación caben dos posturas. Una, integradora y optimista

que piensa : aunque no me sea posible conocer las causas, debe haber alguna razón que desconozco para que haya ocurrido ésto y no aquello pues la armonía debe ser una condición de existencia del universo. Otra, extrañada, que piensa : he aquí el signo de una opacidad absoluta que jamás podré atravesar. Si Leibniz sería un digno representante de la primera, Hume, y con él, casi me atrevería a decir que esta época temerosa que nos ha tocado en suerte, puede representar adecuadamente a la segunda. En la sección VI de "An Inquiry.." hace, con respecto a esta dicotomía, la siguiente observación : "Aunque no hubiera azar en este mundo, nuestra ignorancia de la causa real de un suceso, tendría la misma influencia sobre el entendimiento y engendraría un tipo de creencia u opinión similar". Es, sin duda, una observación sensata; pero insistiré una vez más en que es ésta la sensatez de la razón analítica. Hecha de nuevo esta necesaria puntualización, podemos examinar algo más de cerca que es lo que se entiende por "azar" en el terreno propio de esta cautelosa y prudente forma de discurso.

Cuando no podemos establecer una relación causal entre una serie de acontecimientos dados decimos que son "incomprensibles". Con ésto queremos decir que son ininteligibles, que carecen de significado para nosotros. Pero la "incomprensibilidad" tiene un sentido más literal que está recogido en algunos desarrollos recientes de la matemática del azar. Consideremos, por ejemplo, los siguientes tres casos (que se corresponden "casualmente" con los dados por Chomsky en el cap.3 de Syntactic Structures, al que ya me he referido en el cap.9 de este trabajo)

1. aaaaaaaaaabbbbbbbbbb

2. aababbaaabbaaabbabaa

3. aababaababaababaabab

La 1. podría "comprenderse" mediante la expresión pre-algorítmica: "escribase "a" n veces seguido de "b" n veces (n=10 en este caso). La 2. podría "comprenderse" similarmente con "escribase"aababbaaab"y luego su inversa". La 3. mediante "escribase"aabab" n veces (n=4, en este caso).

Pero por el contrario, la serie

4. abaabbabbbabaaabaaba

no muestra ninguna recurrencia observable. Este "no mostrar" es una forma de "resistencia" cuya particularidad reside en que no puede ser concluyente. ¿Como se que no he "mirado" bien? ¿Como se que no "responde" a algo? El volver a mirar es un proyectar simetrías o semejanzas formales que, en algún momento, quedan ob-struidas; se desbarata una posible "ley" (p.ej. la simetría en ab de principio y final o la semejanza en aba de lo mismo). O bien es un proyectar referentes que se estrellan de un modo similar (p.ej. el ser par o impar de una parte de una serie numérica reducible a una fórmula general). Si este "proyecto" no acierta a encontrar una fórmula reductora, si la serie dada se "resiste" a ser atrapada, decimos que es "incomprensible" en un sentido perfectamente literal. Y si ahora retrocedemos hacia otras series más "comprensibles" tendremos diferentes "grados de complejidad" o "grados de aleatoriedad" que podrían medirse, simplificando las cosas, por el número de símbolos necesarios para escribir el algoritmo generador de la serie. Así, en los ejemplos anteriores, la serie 2. es más compleja que la serie 3. y ésta los es más que la 1. Toda serie tiene un grado máximo de complejidad que coincide con el número de sus miembros presentes. Y según G.J.Chaitin, uno de los protagonistas de ciertos desarrollos de la teoría del azar, en un artículo divulgatorio publicado en 1975,[95] la imposibilidad de saber si el grado de complejidad de una serie es mayor que el dado por sus miembros presentes, debe relacionarse con el famoso teorema de incompletitud de Gödel (1931) que, como es bien sabido, supuso la quiebra del proyecto formalista de Hilbert.

La imposibilidad de "comprender reduciendo" una serie dada no es sino la versión depurada, matematizada, de la sensación de "extrañeza". En el azar, la causalidad se disuelve en el caso, en la singularidad irreductible.

Cuando lo singular se yergue como"pura resistencia", los preceptos-reglas-normas-leyes se condensan en un reducto indiferenciado que se lanza hacia delante una y otra vez como "pura proyección". Lo característico de esta condensación es la ruptura del esquema lineal, diacrónico, temporal, de lo causal y su disolución en un esquema global, sincrónico, espacial. La palabra "absurdo" se torna irrelevante; la cosas "son asi", sencillamente. En los

ejemplos dados anteriormente, en la alquimia y el psicoanalisis, con toda su riqueza, esta interacción entre lo irreductible del fenómeno y la busqueda de su "comprensión", entre la singularidad y el logos, entre el azar y la ley. Al igual que hemos hecho en el capítulo anterior, miraremos ahora de añadir algunas referencias más cercanas a lo específico de la disciplina

* *

Los procesos de instauración gráfica se caracterizan por su continuo oscilar entre la proyección de la ley y la resistencia del caso. Son procesos de tanteo ; de avances y retrocesos. Cada movimiento hacia delante, cada implantación positiva, supone una reordenación de las estrategias e, incluso, una reformulación de las finalidades. Son procesos de prueba y error : de afirmaciones y rectificaciones.

Son procesos totales : están en juego, simultaneamente, las tres razones a las que estamos recurriendo sistemáticamente : la analítica, la comprensiva, la interesada. La analítica es, primordialmente, diferenciadora : separa, ordena y recoge las experiencias anteriores en forma de precepto, regla, norma o ley. La comprensiva es, principalmente, desdiferenciadora : debe ser capaz de mantener la atención suspendida sobre la obra sin perder de vista esa horma presentida que aún no ha sido colmada; debe ser capaz de rechazar con firmeza ciertos resultados prematuros, engañosos. La interesada es el motor que nos mantiene unidos a la obra, es,, fundamentalmente, una pulsión : un ir y venir, un amor y un odio que se alternan, una admiración narcisista que se transforma de improviso en disgusto ante esa exterioridad cosificada, ajena; es, ante todo, consciente del "tema" como algo que se agita, que se mueve : como "motivo".

El papel del azar, de lo accidental, de lo "incomprensible" es esencial en estos procesos. ¿Por que? En primer lugar porque toda obra, para ser auténtica, debe tener sus leyes propias. Si la obra ha surgido como aplicación directa y literal de ciertas experiencias anteriores que han sido recogidas y homologadas en forma de ley general, tal obra se convierte en subsidiaria : la verdadera obra no es ella sino, precisamente, la ley que ahora está ilustrando : también una ley es una obra, una creación esforzada que debe representarse de algún modo.

Pero ¿de donde emerge lo propio de la obra? ¿de los materiales básicos como revelación más profunda de sus laberintos? ¿de los materiales temáticos como revelación inesperada de sus prolongaciones? Ya hemos visto que la elección de cualquiera de estas dos vias, unilateralmente, supone alejarse de lo esencial. Esta emergencia no puede ser sino un "alumbramiento". Y para que haya alumbramiento es preciso que haya, previamente, una "concepción". El artífice debe, en consecuencia, estar "abierto" a la posible irrupción de lo singular. Ya hemos visto, al final de la sección anterior, en el comentario al "Ion" y al "Fedro" de Platón, como esta apertura ha adquirido, desde tiempos inmemoriales, un caracter sagrado : el artífice estaba "poseido de un furor divino". Una variante de esta forma de posesión es "el accidente feliz".[96]

El"accidente feliz"es un tópico recurrente en la historia de la pintura y, en general, de todo arte. El arte contemporaneo, en su característico desmenuzamiento analítico de ciertos procedimientos inherentes a los procesos pictóricos, lo ha "especializado" siguiendo, en cierto modo, las dos vías que señalabamos en el párrafo anterior. Así, las "pinturas automáticas" de Michaux o Hartung o las "composiciones aleatorias" de John Cage, desarrollan una estrategia que se apoya con cierto énfasis en lo básico y que es, en buena medida, deudora de la estrategia surrealista que, a su vez, se apoyaba con mayor énfasis sobre lo temático. Sin embargo estos procedimientos derivan de una larga tradición, con frecuencia mal conocida.

Sexto Empírico nos relata un hecho que es algo más que una anécdota : "..Lo que en efecto se cuenta del pintor Apeles, eso aconteció al escéptico. Pues dicen que pintando aquel un caballo y queriendo imitar en la pintura la espuma del caballo, de tal modo se frustraba, que desesperó y arrojo contra el dibujo la esponja en que dejaba los colores del pincel; mas tocada ésta de la espuma del caballo, hizo la copia"[97] El accidente fué la vía que abrió paso a la intervención de los dioses. Pero ¿que es lo que acaeció al esceptico a semejanza de Apeles? "..también los escepticos, ciertamente, esperaban alcanzar la ataraxía decidiendo la anomalía de los fenomenos y nóumenos; pero no pudiendo hacer ésto, se abstuvieron, y a los que se abstuvieron, cual fortuitamente, siguió a poco trecho la ataraxía como la sombra al cuerpo." ¿Que significa este extraño parrafo? ¿¿Que es éste "se abstuvieron" y "ataraxía"? Ya hemos visto en la sección

anterior, a propósito de Husserl, que es este "abstenerse". Repitámoslo ahora en palabras del propio Sexto Empirico : "Llamamos"equilibrio" a la igualdad en crédito y desconfianza, de suerte que ninguna de las razones pugnantes se anteponga a otra como más fidedigna. "Epojé" es el estado de la mente en que ni negamos ni establecemos cosa alguna." Y a la "epojé", a la suspensión de juicio, sigue, de modo natural, la "ataraxía" : ""Ataraxía es la tranquilidad y serenidad del alma."[98]

Esta actitud tiene resonancias orientales, lo que no es de extrañar si recordamos el contexto en que se produce. Y si ahora miramos directamente a Oriente, nos encontraremos con ciertos testimonios curiosos que surgen poco más de dos siglos después de la obra citada de Sexto pero que deben considerarse como la derivación, quizás facilitada por la inestabilidad política (surgen,en al final de la época de las "cinco dinastías"), de una tradición filosofico-religiosa, el taoismo, firmemente consolidada y que está suplantando al confucianismo en el favor de las élites culturales. Vamos a detenernos en estos testimonios, poco conocidos, pero que pueden ser fácilmente puestos en correspondencia por el propio lector, con determinadas tendencias contemporaneas bien conocidas, a algunas de las cuales ya se ha aludido aqui.

El budismo penetra en china con progresiva insistencia a partir del siglo IV, con la llegada del monje indio Kumarajiva. En el siglo VI conseguirá desplazar al taoismo y el confucianismo en la corte imperial, si bien este desplazamiento se logra a expensas de una importante integración de las características propias de estas creencias, principalmente del taoismo. En este mismo siglo se funda la secta budista "tch'an" que no es sino la versión originaria de su, más conocida "filial", que aparecerá en Japón algunos siglos más tarde : el budismo Zen. Dado que las modas recientes han favorecido la difusión de esta filosofía, religión o actitud, prescindiré de ulteriores e incomodas explicaciones. En estrecha correspondencia con estas fundaciones aparecen ciertas tendencias estilísticas en la pintura china que serán desarrolladas más ampliamente a lo largo de los dos siglos siguientes y que conformaran una sólida tradición. Algunos de los pintores más famosos de la historia china son monjes budistas. (Vease para mayores referencias, la nota a la cita de la introducción : " Lu Chai dice..")

La obra clásica en que se recoge cuanto se sabía de la pintura china hasta el siglo IX es el "Li tai ming hua ki" o "Historia de los pintores" de Tchang Yen Yuan, terminada en el 847. En esta obra se agrupa a los pintores en cuatro categorias que resulta sorprendente comparar con las dadas por Platón en el Fedro y a las que ya nos hemos referido en el cap. 25. Estas categorías son : "yi" (pintores superiores a cualquier otro, inclasificables); "chen"(pintores "divinos", inspirados por su profunda comprensión de "chí" o aliento esencial); "miao" (pintores "maravillosos" o poseedores de un "talento perfecto"); "neng" (pintores "competentes", técnicos impecables pero sin genio o estilo personal). Como sería de esperar, las leyendas favoritas giran en torno a los primeros. El arquetipo, consagrado por la tradición posterior, de este artista "inclasificable" era un personaje excentrico, solitario, que vivía en contacto íntimo con la naturaleza, despreciando las ambiciones sociales y los bienes materiales y cuyas apariciones públicas resultaban imprevisibles y espectaculares. Las leyendas que recogen la forma de trabajar de estos artistas giran en torno a dos extremos. Por un lado se enfatiza el caracter de "rapto" en que se ejecuta la obra. Por otro se enfatiza la grandiosa "acumulación" desde la que surge, con ímpetu irresistible, la espontaneidad.

El primer extremo puede ser ejemplificado por un pintor del s.VIII o IX, llamado Wang Hia en el que concurren, seguramente por ser poco conocido, una serie de rasgos legendarios que forman un leitmotiv a lo largo de la historia de la pintura china. Era, al parecer un personaje arisco y solitario que necesitaba, para poner manos a la obra, alcanzar cierto nivel etílico, tras lo cual se lanzaba sobre el papel riendo y cantando y salpicándolo con tinta y entregándose a extraños e incomprensibles juegos rituales que le valieron el mote de "Wang Mo" (Wang tinta). Tras estas operaciones previas se dedicaba a extender las manchas con cabellos, manos y pies de lo cual surgía, para asombro y admiración de sus espectadores, un bello paisaje. El segundo extremo puede ser ejemplificado por otro pintor del VI, el monje Tchen Yong, uno de los primeros grandes pintores "tch'an" de quien se contaba que había permanecido durante treinta años encerrado en una pequeña casa, a la que rodeó de una verja de hierro para evitar la tentación de salir, para alcanzar la plena maestría en la pintura y la caligrafía. Maestría que era considerada, desde esta nueva óptica afín al budismo "tch'an", como maestría de ejecución instantanea, in-

mediata. Para conseguirlo era necesario aprender a "vaciar" la mano, esto es, librarla de todo amaneramiento proveniente tanto de una educación inadecuada como de un virtuosismo desvíado y "abrir" el corazón. Ambas cosas se conseguían alternando el ejercicio incesante y la meditación. Los innumerables pinceles que se desgastaban en esta actividad ininterrumpida eran enterrados por Tchen Yong, portando inscripciones conmemorativas y formando lo que se llamó "sus pequeñas cimas".

Estos dos ejemplos que he citado no son a su vez sino "pequeñas cimas" que condensan otros innumerables ejemplos similares que recorren cualquier manual o cualquier antología de pintura china. Como ya he dicho al comienzo, sería una ofensa para el lector insistir en su paralelismo con ciertas tendencias contemporaneas. Tampoco me parece necesario insistir sobre el sentido de estas ejemplificaciones con que concluyo la introducción al desarrollo -, más formal, de las nociones centrales de esta segunda sección.

Resumamos entonces las conclusiones principales que se derivan de estos cuatro capítulos preliminares.

1. Las categorías rectoras de los procesos de instauración gráfica, proyección y resistencia, se sitúan en una zona limítrofe común a otros procesos tales como los de la manipulación de substancias físicas, propios de la alquimia o los de "manipulación" de substancias mentales, propios del psicoanálisis.

2. Estos procesos pueden también caracterizarse como la busqueda de una integración, de una apropiación, de una asimilación de lo otro (lo "hetero") por lo mismo (lo "homo"), como un intento de extender un dominio propio (un "genus"), extensión que, por otro lado, se ve obligada a apoyarse, irremediablemente, en lo que siempre permanecerá como ajeno.

3. Semejante extensión del dominio adquiere, formalmente, el aspecto de la búsqueda de un enunciado universal : una ley. Pero, precisamente porque es busqueda, los logros se sitúan a lo largo de una escala gradual que puede representarse por medio de cuatro mojones arquetípicos : ley, norma, regla y precepto. Más allá del precepto está "lo extraño", lo que se rige por leyes propias, casuales, azarosas. Al igual que antes, la formulación

universal, la ley, se ve obligada a apoyarse en lo informulable: en lo extraño, en lo que siempre permanecerá como ajeno.

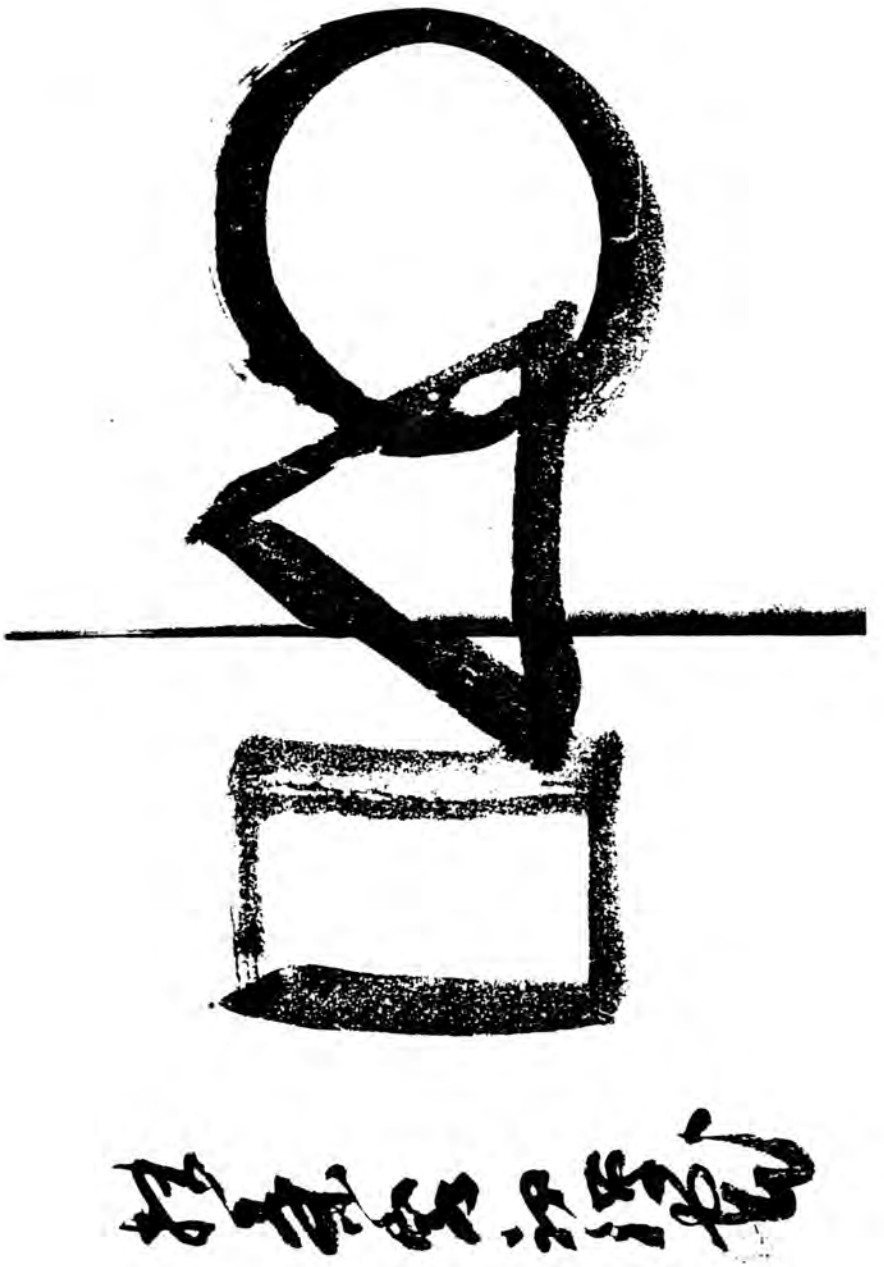
Esta vaguedad envolvente de los límites es, exactamente, lo que caracteriza a los procesos de instauración gráfica. Pero la vaguedad, como lo prueban ciertos desarrollos contemporaneos de la lógica[99], es tratable, es teorizable, incluso, hasta cierto punto, desde las perspectivas propias de la razón analítica. El primer requisito para esta teorización es su constitución como procesos específicos. Recuperando un viejo término, que cuidaremos de distinguir de sus precipitados más corrientes, la "técnica" y la "tecnología", vamos a situar estos procesos, en tanto que constituidos, como procesos que se recogen en torno a la idea de "tékne".

1.

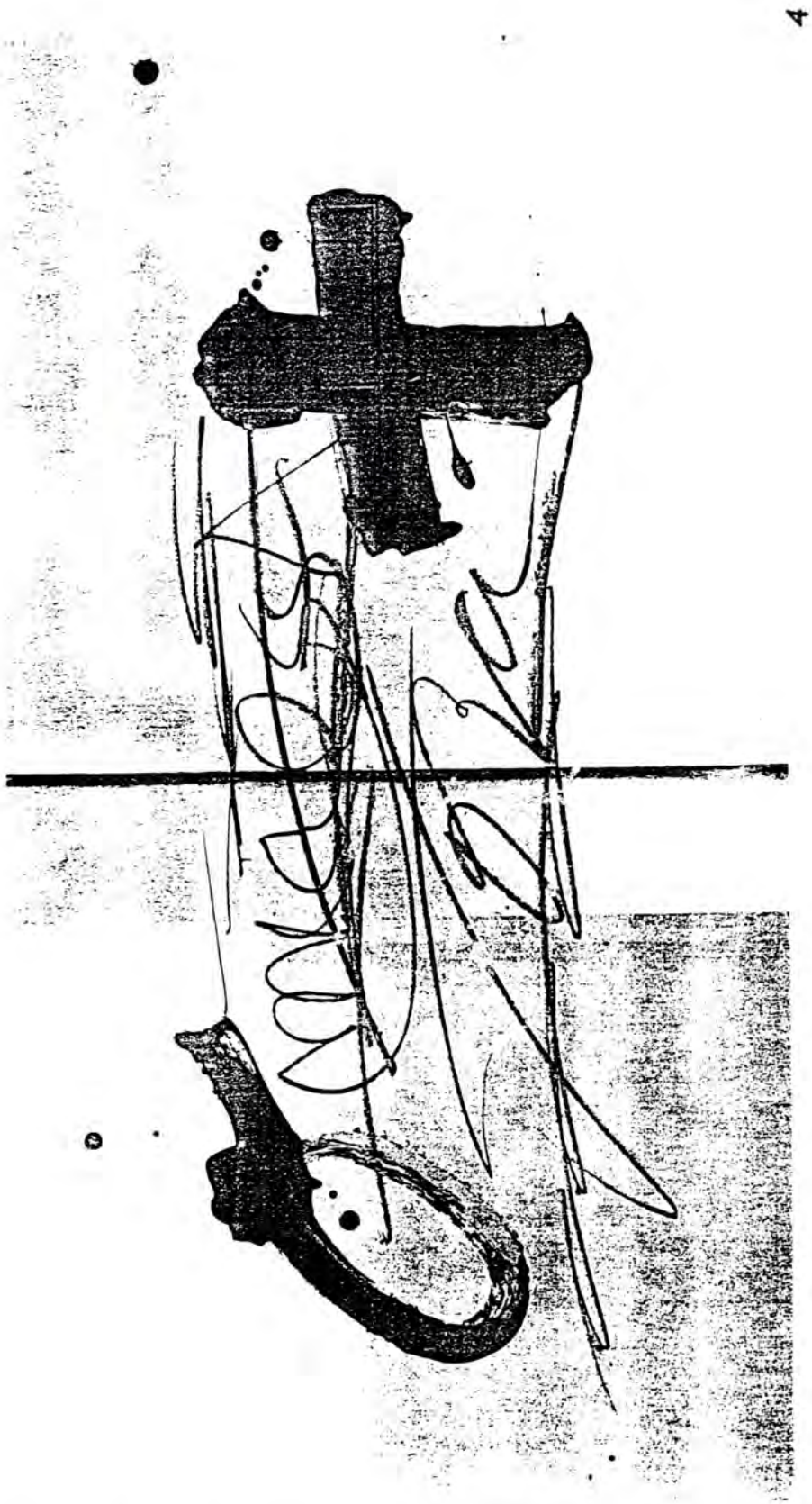
1. Shih K'o : "El segundo patriarca poniendo orden en su mente". (segunda mitad del s. X) (pincel y tinta sobre papel 35x64, Museo Nacional de Tokio)

2.

2. Rembrandt : "Saskia en cama junto a una mujer" (hacia 1635-38) (pluma,pincel y tinta sobre papel 23x16, Munich, Staatliche Graphische Sammlung)



3. Sengai (1750-1837,Japon) : "Circulo,cuadrado,triángulo"
(tinta sobre papel 28x48 cms., Idemitsu Art Museum, Tokio)



4. Tapies : Contraportada (sin referencias) de la obra de P.Gimferrer : Tapies y el espíritu catalan (Ed. Polígrafa, Barcelona,1974)

34. ESTA MEDIACION ES, A SU VEZ, UN MODO DE E-LUZ-IDACION : UNA "TEKNE" . DEFINICION DE TEKNE.

La palabra griega "tékne", de la que derivan "técnica", "tecnología", etc. es de díficil de traducción. Se la considera, corrientemente, como equivalente a "arte". Pero esto conlleva toda una serie de asociaciones, surgidas posteriormente, que son ajenas al pensamiento griego. El caso es, que lo que aqui deseamos nombrar, estos "procesos en tanto que constituidos", se acerca más a lo que parecería encerrar este término arcaico, con todas las deformaciones inevitables que acarrea la distancia histórica, la perspectiva en que estamos situados, que lo que, de hecho, encierran las palabras "técnica" o "arte". Por ello, y a falta de otro más adecuado, utilizaré en lo que sigue este arcaismo con un significado que será imprescindible precisar.

Parecen ineludibles ciertas referencias clásicas. Algunas ya han sido dadas en el cap. 25 a proposito de Platón y el "Ars Poetica". Pero la más frecuente, por ser, quizás, la más definitoria, es la que se encuentra en el cap. III del libro VI de la Etica a Nicomaco, de Aristoteles.[100] Comienza Aristóteles este capitulo con una distinción entre lo producido como obra, como cosa externa, y la acción, el acto interno con que se produce. Tal acto se funda en "una disposición moral ayudada por la razón". Y la producción, el poner en obra, la "poiesis", es "un obrar conforme a razón" que se fundamenta en "el hábito". El puro "hacer" es, simplemente, "acción", pero, dice Aristoteles, "todo arte tiende a producir", su objeto es "hacer nacer alguna de estas cosas que pueden, indiferentemente, existir o no existir y cuyo principio está, únicamente, en quien hace la cosa y no en la cosa hecha". De ahí que, aunque la tékne sea algo a caballo entre la acción y la producción, de hecho se acerca más a la segunda, "toca a la esfera de la producción, y no a la de la acción propiamente dicha". Y de estas consideraciones arranca lo más cercano que tenemos a una definición : "..el arte (tékne) es, por consiguiente, cierta facultad de producir dirigida por la razón verdadera".

Poco más nos dice este famoso capítulo. Pero si añadimos que está enmarcado bajo el título general del libro VI, "teoría de las virtudes intelectuales", que el capítulo anterior estipula que

los medios con cuyo auxilio alcanza el alma la verdad .. son cinco : el arte (tékne), la ciencia (episteme), la prudencia (frónesis), la sabiduría y la inteligencia.." y que en el capítulo posterior se acota superiormente la "tékne" por la "frónesis", la prudencia, pues esta es "una virtud y no un arte" cuya esencia consiste en ser "la que salva y sostiene nuestros juicios" se nos abren ciertos interrogantes, principalísimos, que vamos a agrupar en cinco preguntas generales a las que intentaré dar respuesta en los cinco apartados siguientes para llegar a una definición de lo que aquí se entenderá por "tékne" : I) ¿Sigue siendo pertinente este plantemaiento general o ha quedado desbordado por la evolución posterior? II)¿que es lo que se produce, en general, por esta "..cierta facultad" que es como un acto? III) ¿en que que consiste esta "facultad" que, en tanto que incorporada a un acto, puede considerarse como "un hábito" atemperado por "una virtud" (àreté)? IV) ¿Cual es, en general, su finalidad? V) ¿que debe entenderse por "razón verdadera?

I

En su :"Meditación de la técnica"(1933)[101], Ortega propone tres estadios generales en su evolución histórica, que me parecen una base suficientemente adecuada para resumir, de un modo esquemático, esta evolución. Estos son : 1) La técnica del azar. 2) La técnica del artesano. 3) La técnica del técnico. El primero se caracterizaría por no haber, propiamente, especialización. Todos hacen todo y el saber se transmite, como caido del cielo, por medio de rituales mágicos. No hay conciencia de que se progresa o se inventa. No hay el "¡Ajá!" o el "¡Eureka!" del inventor profesional. Los procesos característicos son procesos, asistemáticos, de "prueba y error" en los que no hay plena conciencia de que se está "probando" o "errando". Las mejoras, cuando las hay, se dan.

En el segundo estadio, tal como podría quedar ejemplificado en la estructura social de la Roma antigua, existe ya un repertorio de actos técnicos. Tal repertorio está ligado a una base que es, aún, fundamentalmente natural : no hay grandes distancias entre los productos finales y las materiales originales. Pero, por otro lado, este repertorio se va ligando a, se va decantando en agrupaciones sociales, en gremios, en castas, en familias de artesanos que custodian y transmiten sus saberes. El aprendizaje

se va despegando de sus finalidades concretas, se va convirtiendo en un proceso largo y ritualizado que atraviesa por fases precisas a las que van asociados ciertos ceremoniales más o menos simbólicos. El artesano es (desde una perspectiva posterior) tanto "técnico", poseedor de un saber formulable, cuanto "operario", ejecutor manual.

En el tercer estadio el "técnico" se separa del "operario". Los procedimientos se han analizado, homo-geneizado y homo-logado hasta tal punto que pueden ser fijados de un modo substantivo, tanto por medio de "máquinas" ("mechanae" significaba en gr. "procedimiento") como por medio de "instrucciones". Este análisis supone también una inflexión de las estrategias. Si el "técnico" primitivo buscaba medios que se asemejasen al final (p.ej. un arco de madera para construir un arco de piedra) el técnico moderno busca leyes que permitan generalizar y prever comportamientos (p.ej. una ortogonalidad liberadora en la junta universal de Hooke). Se abren asi perspectivas impensadas y las determinaciones substantivas van siendo absorbidas por las determinaciones formales, legislativas.

Esta evolución, que hemos resumido glosando con cierta libertad, en los términos que hemos venido utilizando a lo largo de los capítulos precedentes, los tres estadios señalados por Ortega, amplía considerablemente la definición de Aristóteles; hasta un punto en que parecería que se ha tornado irrelevante. Sin embargo, a lo que lleva, tal como ya lo hemos apuntado, es a la necesidad de diferenciar entre "técnica" y "tékne". ¿En que consiste esta diferencia?. La "facultad" propia de la tékne se ha depositado en una técnica: esto es : en la homologación linguistica de ciertas reglas o instrucciones asociadas a la fijación substantiva de ciertos procedimientos ("máquinas"). Y en una técnología : estos es : en una ciencia general asociada a esta técnica, en una reduplicación técnica, a un nivel de mayor generalidad, de los procedimientos técnicos. Más adelante volveremos sobre estos temas, estos "depósitos" de la tékne. Por ahora baste con decir que lo que esto supone es un extremo, un precipitado de ciertos aspectos propios de la tékne : fundamentalmente : la homologación de ciertas formas de articulación analítica propias de ciertos procesos y la homologación reduplicada de estas homologaciones para favorecer el tránsito entre un número cada vez mayor de individuas reales o de "individuos" artificiales.

II

¿Que es lo que se produce, en general, por esta "facultad" que es "como un acto"? Para contestar a esta pregunta será preciso dar un pequeño rodeo. Para Aristoteles, los entes "verdaderos" son los entes "naturales". Los entes "artificiales" no son entes verdaderos puesto que no tienen capacidad propia de generación. Una silla de nogal, plantada en tierra, no crecería ni daría frutos como tal silla ; en caso de que "floreciese" brotarían nueces, no sillitas: lo que crece no es la silla sino el "verdadero ente": la madera. Zubiri retoma estas consideraciones pero las modifica, desde la perspectiva de un ciudadano para quien esta distinción entre el ente "verdadero y "no verdadero" debe evocar, casi irremediablemente, excursiones dominicales, hablando con mayor precisión, de "cosas-reales" y "cosas-sentido" (y, en determinadas ocasiones, que ahora no vienen al caso, de una tercera categoria de filización fenomenológica : las "cosas-estímulo") Las cosas-sentido tienen un estatus radicalmente diverso al de las cosas-reales. Son cosas "para" (sentarse,escribir, viajar) : tienen el ser de una posibilidad determinada frente a las cosas-reales que tienen el ser de una posibilidad indeterminada. Esta distinción, de la que nos apropiaremos, permite esquivar ciertas ambiguedades bien corrientes : hablar de "natural" y "artificial" es, efectivamente, exponerse a gruesos equívocos. Para los habitantes de una ciudad, los semáforos, las calles adoquinadas, los coches, pueden ser tan"naturales" como para un buen salvaje los barrancos, los caminos rocosos o las fieras con que se encuentra. Y, por otro lado, una caverna sobre la que ningun hombre haya puesto jamás la mano, en tanto que "morada" es cosa-sentido, afín a otras cosas "artificiales". De ahí que, antes que contraponer "tékne" a "physis", sea preferible entender, de un modo más general, por "naturaleza" no lo contrapuesto a "artificial" ni, menos aún, lo sujeto a ciertas leyes sino lo dado como "cosa que actúa formalmente por las propiedades que posee, sea cual sea su origen".[102] Esta definición de Zubiri concuerda con lo esencial de las ideas que hemos ido desarrollando hasta aqui y, principalmente, evita la confrontanción con pseudoproblemas.

La tékne no "hace" si se entiende este "hacer" como generación y se entiende , a su vez, este "generar" en el sentido más corriente del término. Pero ayuda o conduce a la naturaleza, enten-

dida ahora en el más amplio sentido apuntado en el párrafo anterior, como un posible modo de comportamiento. Este conducir (ducere) es un conducir-hacia (pro-ducere); una poiesis. ¿Hacia donde apunta este "hacia"? Inicialmente, hacia una modificación de lo que "es" la cosa. En la poiesis se da un alumbramiento, una emergencia, el acontecer de un nuevo ser. También en las cosas-reales se da, naturalmente, semejante proceso : decimos, por ejemplo, que las flores florecen, que los árboles "dan" frutos, etc. : pero este producir de la flor o del árbol es una metáfora. Parece obvio que, aqui, tiene razón Aristóteles : tan sólo las cosas-reales tienen este misterioso poder por el cual, de un modo singular, "nacen"; tan sólo de las cosas-sentido podemos decir, propiamente, que "se producen". En el segundo caso hay un principio, una finalidad, un "telos" extrínseco, inteligible. En el primer caso hay, quizás, un "telos" intrínseco; pero en su determinación última este "telos" es incognoscible.

Lo que la tékne produce es, entonces, propiamente, un sentido. La tékne recoge en su "telos" el impulso hacia una determinación unitaria, hacia la determinación de un ente. Podríamos pensar, llevando la métafora en dirección opuesta, que también hay aqui en "nacimiento" en que el hombre actúa de comadrona; pero este ente que asi aparece carece de suficiencia propia : un "ente" no es un "individuo". La distinción entre "ente" y "ser", entre "lo óntico" y lo "ontológico" es una distinción, debida a Heidegger, de la que también somos deudores. En las primeras páginas de uno de los pocos estudios contémporaneos que se esfuerzan en ir más allá de lo purodescriptivo, de la categorización historicista de la evolución de la técnica, en "Die Frage nach der Technik",[103] cita Heidegger esta frase del "Banquete" de Platón : "Todo hacer-venir que pasa, que avanza, de lo no presente a la presencia es poiesis, es producción" para continuar insistiendo en la amplitud de este "todo". Pues, efectivamente, este "todo" no es, tan sólo, el de la fabricación artesanal, es, también, el "todo" de la "physis", del florecer de la flor, de los frutos del árbol. Es, por añadidura o, quizás, antes que cualquier otra cosa, el "todo" de la poesía, del discurso, de las palabras.

Vemos, por consiguiente, que lo que la tékne produce es un sentido y que, este sentido tiene el carácter de un alumbramiento, de un desvelarse a la luz, lo que, en nuestro caso, en el caso

de las expresiones gráficas, podemos subrayar, siguiendo lo dicho en el cap. 28, con mayor literalidad. Pero así, sin más, esta formulación se acerca demasiado a un puro fenomenologismo del que ya nos hemos distanciado, tanto en la sección anterior, como en los primeros capítulos de ésta. El sentido, como puro sentido es pura incompletitud ; la luz, como pura luz, tan sólo ciega. Husserl nos decía que lo específico de la conciencia, su dirección, su intencionalidad, era lo primero. Heidegger nos dice que esta especificidad reside en una comprensión que es una asunción, un abrirse a la luz. Pero, ¿que es lo que asi se abre? El ser, nos responde Heidegger. ¿Y que es el ser? El ser es "aquello que se da como lus del ente". Y el hombre es, precisamente, aquel ente que emerge como "la morada y el pastor del ser".

Creo que es una bella formulación y que, tras ella, es posible acceder a sugerentes derivaciones. Pero, debido, quizás, a la reiterada implantación de ciertos hábitos urbanos que me dificultan el desempeño adecuado de mis obligaciones de pastor, me encuentro con dificultades para aceptarla. Por ello, la substituiré por otra, cercana pero más prosaica, que nos servirá para precisar la respuesta a,que es lo que se produce por esta "facultad" que es "como un acto". Esta iluminación comprensiva a la que hemos llegado es, en términos generales, una"competencia".Y la competencia debe entenderse, en conformidad con lo dicho, como una capacidad abstracta, un esquema generalizador interiorizado capaz, de alumbrar un sentido. Lo que la tékne produce es, precisamente, esta capacidad, esta competencia, esta "episteme" previa a la con-ciencia. Capacidad que es, si se prefiere, la de hacer emerger el ser-como-representación : por eso decimos que es e-luz-idación.

Pero, ¿no hemos invertido el curso de la pregunta? ¿No se dirigía la pregunta hacia las cosas? ¿No aparecía, como supuesto de la pregunta "que es lo que produce la tékne" algo externo?

La inflexión de este curso nos garantiza, precisamente, que nos hemos encontrado con la úncia respuesta adecuada. Pues lo producido, esencialmente, por la tékne, no puede estar ni en las cosas ni en el artífice. La tékne es mediación : en consecuencia, su"¿quid?"no es determinable si no es apuntando a lo específico de la modificación que produce en ambos, sujeto y objeto. Lo esencial de la modificación que produce en las cosas afecta a su

ámbito general de posibilidades en tanto que cosas-sentido. Lo esencial de la modificación que produce en el artífice afecta a su ámbito general de posibilidades en tanto que ser que es-con-las-cosas. De ahí que, lo que la tékne produce sea, para concluir, esta triple estructura : el alumbramiento de una competencia capaz de instaurar un sentido.

III

¿En que consiste esta facultad que, en tanto que incorporada a un acto, puede considerarse como "un hábito" atemperado por "una virtud"? Acabamos de calificar a esta "facultad", de un modo algo más preciso, como "competencia" o "capacidad". Pero ¿cual es el contenido, cual es la estructura interna de esta capacidad? Este contenido es, fundamentalmente, un "dominio". Vamos a ver, en primer lugar, que es lo que debe entenderse por "dominio" y, en segundo lugar, como se adquiere.

Un "Dominio" es "un Control" pero es tambien "una Región". En tanto que lo primero, garantiza la posibilidad de mantener su-jeto al ob-jeto. En tanto que lo segundo, garantiza la posibilidad de efectuar ciertos recorridos sin extraviarse. Ambas modalidades se implican. Ya hemos visto en la sección anterior que no es posible un mantenimiento que sea una pura fijación : el objeto debe ser múltiple en facetas y estas deben estar firmemente cohesionadas para que sea posible pasar de una a otra manteniendo vivo un reencuentro que debe aferrarse al punto exacto, al término justo equidistante de los dos polos de la siguiente gradación : bloqueo-dificultad-facilidad-automatismo. En el bloqueo se impone la singularidad del objeto y se desmorona la mediación: ya no hay lugar para la tékne sino, en el mejor de los casos, para el asombro. En el automatismo se imponen los hábitos del sujeto y se desmorona, igualmente, la mediación : el objeto desaparece, se convierte en mera excusa para una autoafirmación narcisista inestable. "Control" quiere decir, precisamente, equilibrio. Lo equilibrado es, aqui, esta dualidad instauradora. Al igual que el equilbrista debe inclinarse alternativamente a ambos lados de la cuerda para mantenerse ceñido a una fuerza que le atraviesa desde los talones hasta la nuca, asi el artifice debe oscilar entre un verterse hacia la cosa y un retraerse en si mismo.

Pero, en nuestro caso, la cuerda debe tenderse a medida que se avanza. Y la "Región" de avance es, al comienzo, considerablemente estrecha. De ahí que la tékne se constituya, principalmente, en el advenir de una dilatación. Semejante dilatación supone, en lo discontinuo, en lo analítico, una terminología. En lo continuo, en lo comprensivo, una extensión espacial o una distensión temporal. Tal dilatación posibilita la percepción de configuraciones que antes no eran perceptibles. Lo primero que se hace con estos nuevos perceptos, que mergen ante la conciencia esforzada, ante la conciencia concentrada, es bautizarlos. ¿Por que? ¿Por que este nombrar, por lo general metafórico, a las notas como cosas? Porque permitirá el reconocimiento de lo notado cuando, tras la dilatación, tras el esfuerzo, se reintegre la nota a su aspecto normal : la nota queda asociada al término con que se la ha bautizado y es éste, ahora, el que busca la nota, ya casi imperceptible. Gracias a los términos (recuerdese la etimología de "término" que hemos subrayado en el cap. 7), a los mojones que hemos colocado como piedras brillantes a lo largo y a lo ancho de la región, podemos recorrer ésta en uno u otro sentido. A veces, no vemos prácticamente nada, como cuando se conduce de noche y tan sólo se distinguen los trazos blancos discontinuos en el centro de la carretera. Pero las señas que hemos trazado a lo largo del dominio nos permiten mantenernos aferrados al objeto en espera de que lleguen otras luces.

Los pintores chinos no"dan"pinceladas. Mas bien "escogen" de entre un dilatado repertorio, un extenso dominio creado por una larga tradición y recreado en un prolongado y ritualizado proceso de aprendizaje, que difícilmente podemos apreciar. Aquí un Ch'u-T'ou-Na (una pincelada como un alfanje con un extremo curvado); ahí un T'iao (una pincelada más corta, como un pequeño clavo de cabeza prominente); más allá un Lan-Yeh-P'ieh (una pincelada que es como la hoja de una orquidea); más acá un Yin-Ch'iun (una pincelada que es una combinación de otras tres más elementales); ahora, quizás, un Pei-Szu-Tien (cuatro pequeños puntos con las puntas enfrentadas); más hacia la izquierda, mmmm, un Heng-Hua (un trazo horizontal con los extremos vueltos sobre si)... La espontaneidad, la singularidad, sigue estando presente pero se ha desplazado de nivel : ya no está exclusivamente en la particular versión de cada uno de estos trazos asi bautizados sino en el momento de la elección (que todo buen conocedor aprecia) y en el de la conjunción (que todo buen amateur disfruta).

¿Como se adquiere el dominio?El dominio no se adquiere, civilizadamente, como se adquiere un terreno, mediante un contrato y un intercambio. Ya hemos dicho que en la cosificación la conciencia revive ciertas disposiciones arcaicas. El dominio debe ser conquistado. La conquista de esta región peculiar se prepara mediante ciertos actos que asegurarán, en su momento, la firmeza de la sujeción. Estos actos tienen el siguiente rasgo principal : son actos rituales de caracter mágico .

La palabra "magia" provoca un rechazo automático en estos tiempos tan razonables. Por ello, antes de precisar que es lo que aqui se quiere dar a entender por magia, quiero insistir en que estos actos rituales no son "mágicos" sino "de caracter mágico". Lo cual es parecido pero no es, an absoluto, lo mismo. Veamos ahora que es lo que se entiende por "magia". En su famosa y descomunal obra "La Rama Dorada" (1890), Frazer distinguía dos tipos principales de magia : la magia imitativa o magia homeopática (gr."homoios", semejante,"pathos",estado; mismo principio que el "similia similibus curantur" que aparece en el "Organon der rationnellen Heilkunst", Dresde,1810 de Hahnemann, el fundador de la moderna medicina homeopática, principio que a su vez, tal como hemos visto en el cap.30, era uno de los principios fundamentales de los alquimistas) basada en la semejanza y la magia contaminante o contagiosa, basada en la contiguidad (principios que, a su vez, debían de estar inspirados en la famosa y, por entonces corriente distinción establecida por Hume en "Treatise.." entre asociación por similitud y asocición por contiguidad).[104]

Marcel Mauss, en una obra menos famosa pero no menos interesante , "Esbozo de una Teoría general de la Magia" (1902)[105] y cuya importancia parece ser plenamente actual, no solo en mi opinión, que no es autorizada, sino en la de Levi-Strauss que prologa la reciente reedición francesa de este trabajo, critica la concepción de Frazer por insuficiente pues, argumenta, no permite distinguir entre la magia, la religión y otras actividades sociales de caracter general. Vamos a detenernos en alguna de las distinciones propuestas por Mauss.

Dice asi, al final del cap.II de este estudio ("Definición de la Magia") : "De este modo hemos llegado a una definición provisional pero suficiente del rito mágico, y consideramos éste como todo rito que no forma parte del culto organizado, rito privado, secreto y misterioso que tiende, como límite, al rito prohibido." (el su-

brayado es de Mauss pero yo lo subrayaría otra vez más). Realmente la distinción es esquiva pues parece existir una opinión generalizada en el sentido de que, en principio, magia, ciencia, arte y religión, estarían fundidas en una única realidad dificilmente diferenciable. Pero lo interesante de la posición de Mauss parecería ser, frente a otras, que busca colocarse en el momento de la bifurcación evolutiva. Supongo que esto puede llevar a cuestionar su teoría por parte de otros antropologos pero, para nuestra investigación, los resultados de su planteamiento son a todas luces pertinentes, por lo que vamos a seguirlo sin cuidarnos ni poco ni mucho del posible "rigor" de su aplicación cientifica al caso general de las sociedades primitivas.

La magia, nos dice Mauss, está compuesta por agentes (magos y participantes), actos (ritos mágicos) y representaciones (ideas y creencias que orientan la acción). Los ritos mágicos, que son lo que aqui nos interesa en primer lugar, son fundamentalmente actos repetitivos, regularizados (esto es, homogeneizados por su sujeción a reglas) y transmisibles (esto es, que están orientados por la tradición y que son susceptibles de ser imitados por cualquier individuo de la comunidad). Se diferencian de otros actos rituales tales como podrían ser los contratos, que tan solo establecen determinados vínculos, en que son "creadores", en que "hacen". ¿Que es lo que hacen? Lo repetiremos en nuestros términos, cuyo sentido no difiere del de Mauss : una competencia, un dominio, una determinada disposición anímica que no está exclusivamente orientada por su referente. Es esto lo que los diferencia de otros rituales, también de carater técnico, pero utilitarios. En éstos, el acto se disuelve en su resultado : el gamo abatido por la flecha concentra en ese momento todos los rituales del aprendizaje del tiro con arco. No ocurre asi con los actos mágicos. Son actos "eficaces" puesto que "hacen", pero su eficacia es obscura : es, principalmente, una cierta disposición anímica.

La magia se asemeja a la religión en que también es un re-ligare, una ligazón, una busqueda de lazos. Mircea Eliade ha llamado la atención, con interesantes ejemplos, sobre este caracter de lo mágico que vuelve a emparentarlo con lo religioso.[106] Pero se diferencia de ella en que este re-ligare no está dirigido en una dirección exclusiva. La religión homogeneiza y regula elevando a sus fieles hacia regiones ideales. La magia puede dirigirse hacia lo maléfico, hacia las regiones subterraneas, hacia reinos

prohibidos. Ya hemos visto, en el cap.30, en el simbolismo de la inmersión, del viaje al Hades, esa característica de los procesos alquimicos que es tambien una característica de los procesos mágicos. La religión es oficial. La magia es individual o, en todo caso, grupuscular. La religión busca expandirse, busca, intrínsecamente, la universalidad. La magia busca concentrarse, necesita, en ultima instancia, ceñirse a la singularidad. El medio natural de la religión es el lenguaje consagrado por la tradición y los textos sagrados. El medio natural de la magia es el lenguaje esotérico, transmitido boca a boca, fiado a la memoria oral y al juicio individual : si se está o no preparado para recibir estas claves poderosas.

No podemos detenernos por más tiempo en esta analogía que nos podría proporcionar otras sugerencias preciosas. Más adelante, a propósito del estudio específico de la Mimesis, retornaremos a ellas. Ahora interesa justificar la afirmación ininicial de que : los actos de adquisición del dominio, en la tékne, son actos rituales de caracter mágico.

Son actos rituales. Lo son del mismo modo que lo son los actos generales de aprendizaje puesto que reunen estas cuatro características : 1) están guiados, regularizados y homogeneizados, hasta cierto punto, por la tradición; 2) son, necesariamente, repetitivos; 3) se adquieren por asimilación simpática en su doble modo característico : por similitud y por contiguidad (como mímesis "optica", visual, exteriorizada y como mímesis "háptica", táctil, interiorizada) ; 4)se dan por medio de ceremonias participativas que incluyen determinados lugares, determinados agentes directores y determinadas representaciones (en su doble sentido de "representación" actual, teatral y representación significativa, mental, orientada).

Pero tienen caracter mágico. ¿Por que? Porque no buscan exclusivamente la homogeneización de la regla en el culto, la consolidación de un cierto entramado social sino que apuntan a la emergencia de una competencia privada, de una cierta disposición individual, plenamente singular, intransferible; apuntan a una dilatación del dominio con métodos "ori-ginales": esto es con los mismos medios primigenios con que se establecieron los mitos, medios que residen en una originalidad última, fundacional y solo pueden ser reencontrados, aún cuando el guia pueda favorecer

las circunstancias propicias, en la privacidad.

*

Hemos visto tambien, al comienzo, que en la definición de Aristoteles se nos aparecía la tékne como una comptetencia adquirida o "hábito" que estaba "atemperado por una virtud" y que esta virtud era, precisamente, "lo que salva", la "prudencia" (frónesis).

La palabra "virtud", en este contexto, nos lleva con facilidad a "virtuosismo" y nos obliga, entonces, a distinguir entre este adjetivo y otros como "don", "habilidad", "industria" o "gracia". Sin duda, Rafael tenía "un don", una cierta "gracia" natural. ¿Y Cezanne?¿Diríamos de Cezanne que tenía "gracia" sin experimentar la sensación de que este calificativo está hasta tal punto fuera de lugar que puede incluso llegarse a pensar que estamos ironizando? Sin embargo Cezanne es, indiscutiblemente.un gran artista. ¿Es la gracia un adjetivo que se ha tornado en un defecto? ¿Debe considerarse, sin más, el "virtuosismo" como algo peyorativo? ¿A que responden, en general, estos términos?

Lo primero que debe constatarse, al igual que lo haciamos al final del apartado anterior, es la brusquedad de la inflexión a que hemos sido arrastrados. Habíamos dicho que la conquista del dominio tenía como rasgo principal su ser un acto ritual de caracter mágico y, tras habernos acercado a esa región sugerente, subterranea, he aquí que, de propnto, nos encontramos obligados a dilucidar lo que tiene de "virtud" tal dominio. ¿No hay aquí una contradicción? ¿¿No son estos términos característicamente religiosos y, por tanto, opuestos a la anterior caracterización? Dejemos en suspenso la respuesta para explorar, con algún detenimiento, este nuevo punto de vista. Lo haremos, comenzando por establecer una gradación entre "los dones" y "los méritos".

Esta gradación puede resumirse, de un modo similar a como ya lo hemos hecho en otro caso en capítulos anteriores, en cuatro términos de referencia : la "gracia", como competencia que es "puro don"; la "virtud", como competencia adquirida pero que "imprime caracter"; la "habilidad", como competencia que puede adquirirse; la "industria", como competencia que no es sino "puro mérito", pura atribución.

La "gracia", cuya etimología, del gr. "charis" es la misma que la de "caridad" es, para los cristianos, "lo que salva". Es, por tanto, aparentemente, lo mismo que la prudencia para Aristoteles. Pero hay una diferencia fundamental : para los cristianos (y más aún para ciertos cristianos como los calvinistas) este algo es dado : es dado por Dios. Que nadie se piensa que nos andamos por las ramas : otro tanto se sigue diciendo, sin mentar a tan altas instancias, por muchos profesores de dibujo con respecto a las capacidades de sus alumnos : unos "la tienen" y otros "no la tienen". Y, tal como confiesan algunos en momentos confidenciales, "no hay mucho más que hablar". Con todo, hay esperanzas (me refiero a ciertos cristianos, no a ciertos profesores de dibujo) : Dios puede apiadarse y repartir un poco más de gracia a aquellos devotos que se han esforzado, mediante penitencias, veneración a los sacramentos, etc. por "mantenerse en estado de gracia". Pero los más radicales admiten a duras penas esta gracia de segunda clase. La gracia auténtica, la verdadera "charis" es, efectivamente, "charismática" : es un "carisma" : algo que se posee como nota esencial. Es la delicadeza, la ternura espontanea, la facilidad, la elegancia natural, algo que emana de alguien como la flexibilidad de un gato o la fuerza de una pantera. Verdaderamente, la gracia tiene algo de salvaje. Es esa ausencia de reticencia que se opone a la actitud culpable de aquellos que llevan como un lastre la presión social. La gracia es, quizás por encima de todo, "facilidad de movimientos", algo que atrae, que llama a la fusión, al olvido de las diferencias culturales.

Si la gracia es, principalmente, una facilidad de movimientos natural, la "virtud" (del lat. "virtus" : fuerza, capacidad) es, principalmente, un poder. Pero este poder es el resultado de un acuerdo. En su definición corriente, virtud es "conformidad con principios". A lo largo de toda su Etica nicomaquea, Aristoteles define la virtud, de un modo casi geométrico, como el lugar armónico entre dos principios opuestos. Este "acuerdo", este "acordarse" es, aqui, verdaderamente literal y tiene, como referencia más inmediata, la música. Y es, precisamente, en el terreno de la música donde surge ese otro vocablo "virtuosismo" en el que reaparece la primera acepción que hemos indicado : fuerza, capacidad, potencia. La palabra virtuosismo aparece en el siglo XVIII en relación con el canto napolitano y el protagonismo, recién conquistado, del violín para ser aplicado a la obtención de efectos "incontrolables", esto es, que se salieran del "dominio co-

mún" tales como armónicos, enarmónicos, pizzicatos, etc. Después se extendió al piano para aludir, característicamente, a determinados efectos difícilmente registrables o controlables, tales como los "pianissimos", los arpegios ultrarapidos o las variaciones bruscas de registro. Y de aqui a otros terrenos. En general se puede decir que el virtuoso ejerce su virtuosismo de dos maneras : mediante deformaciones inhabituales del tempo y mediante deformaciones inhabituales de "su" espacio, p.ej., recorriendo un dominio extenso a velocidad inusitada o creando un dominio exacto, preciso, en regiones minúsculas.

Pero el virtuosismo es una degradación de la "virtus" que se aproxima a ese tercer término que hemos propuesto : la "habilidad". La habilidad no es sino la aptitud para recorrer con familiaridad dominios relativamente complejos. Puede ser el resultado de una gracia natural pero, en general, es algo que se adquiere. Todo el mundo tiene alguna habilidad pero no todo el mundo tiene gracia. La habilidad es una particularización de la competencia. Es una capacidad de inteligir, de recorrer imaginativamente sin esfuerzo, de "habitar" los recorridos que se abren en un objeto conocido, un objeto "habitual"; es una capacidad propia de la vigilia a la que se opone el torpor : el torpor es, a la inversa, un embotamiento de la conciencia motriz. Pero subrayemos esta palabra: particularización. Pues lo torpe, desde el punto de vista de esta habilidad particular puede no ser sino la mejor estrategia posible desde otro punto de vista, impensable para el diestro que se ha instalado confortablemente en su dominio privado.

La palabra "industria"deriva, probablemente, de "struere", al igua que con-strucción o e-structura, por una plausible contracción de "in-ducere-struere" que podría entenderse como un "estar en vias de ser construcción" En cualquier caso, esto concuerda con la acepción corriente de la palabra industria en tanto que "conjunto de recursos, empresas, medios, etc. de un pais o una región" asi como con la acepción ligada a "maña, habilidad práctica" etc., en donde el acento recae más sobre lo voluntarioso del esfuerzo que sobre lo creativo de éste. Una persona "industriosa" es alguién más capaz de disoluciones que de instauraciones : puede re-solver problemas, esto es, eliminar obstaculos y barreras para la extensión de un dominio, pero difícilmente abrirá atajos insospechados.

Vemos por consiguiente, que esta graduación, fijada en cuatro tér-

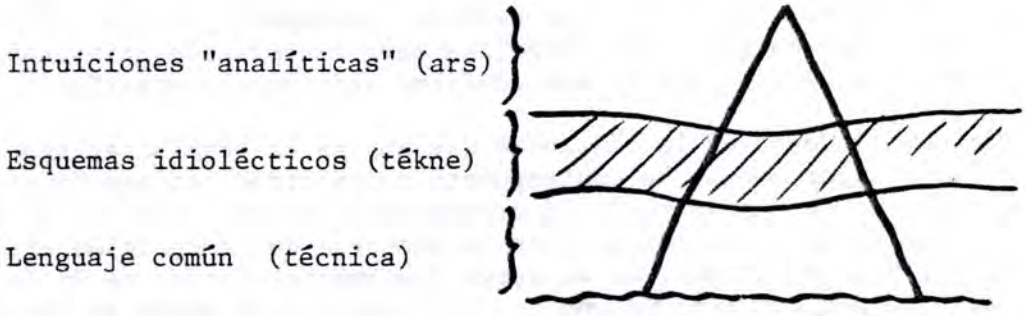
minos : charis, virtus, habilitas e industria, y que podría completarse con otros intermedios, se mueve en un sentido bien determinado. ¿Como podría caracterizarse tal sentido y que es lo que hace que se contraponga a aquel otro, el propio de la magia, que hemos propuesto al comienzo? Fijémosnos en los extremos:"charis" e "industria". De una persona que "tiene gracia" puede decirse también que tiene "cierto encanto" lo que no está lejos, en el lenguaje corriente de decir que tiene algo "mágico". Nada ni remotamente parecido se dirá de la persona "industriosa". De esta se dirá, más bien, que "tiene mérito". Un merito es un "merecer". La palabra latina "meritorius" significaba "productivo, que procura algún tipo de ganancia". El "valor" de la persona industriosa es, por consiguiente, un valor homogeneizado, regulado, sancionado por la comunidad, que se dirige de inmediato a lo general. Nada de esto ocurre con la gracia. Lo característico de la gracia está, exactamente, en ser un "no se que" : en estar fuera de los lindes del dominio general. Con lo que nos encontramos de nuevo con una confrontación entre lo singular y lo universal. La "charis" es el punto de articulación entre esos dos dominios : el del re-ligare (lease "religión oficial" o "cultura cientifico-tecnológica oficial) y del, pongamos que, re-fundirse. El que este punto sea un término central, fundamental, indefinible y centro de controversias históricas para la religión cristiana, no sólo no desmiente sino que confirma esta interpretación.

Si, amparándonos en la distancia que impone el término griego "charis" (por eso lo he contrapuesto a los otres latinos "virtus", "habilitas" e "industria") lo descargamos de todas las asociaciones que sobre el ha descargados la historia de la religión cristiana, y lo remitimos, no al Nuevo Testamento (donde, según Bayer,[107] que por lo visto las ha contado, aparece no menos de 150 veces, 2/3 de las cuales en las epístolas de S.Pable) o a S.Agustín, Sto. Tomás o Lutero, sino a sus orígenes más remotos que están, quizás, en Empédocles, quien contrapone la Concordia (Charis) a la Discordia como los dos principios que pugnan entre si desde el origen de los tiempos, buscando restaurar o deshacer la armonia primigenia entre los cuatro elementos Nestis, Zeus, Hera y Edoneo (agua, fuego, tierra y aire) a los que

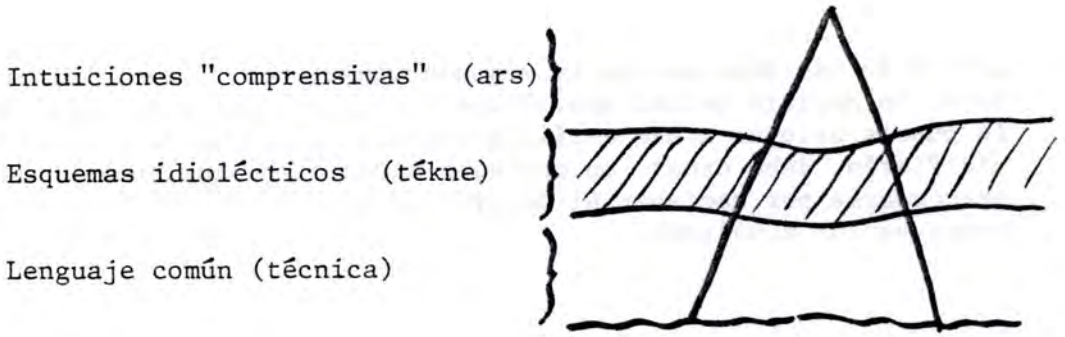
> La Concordia unas veces
> restaura su amistad y en uno los compone;
> otras, por el contrario, la Discordia
> a todos los separa y enemista [108]

estaremos, entonces, en condiciones de precisar algo mejor en que consiste esa competencia que comienza por la conquista de un dominio.

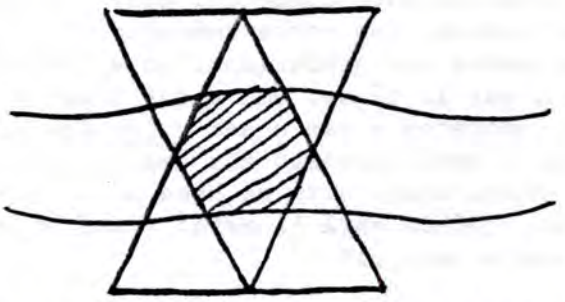
Este dominio tiene dos fronteras: por un lado limita con el reino de lo homogeneo, de las reglas universales, de las normas comunes ; por otro lado limita con el reino de lo heterogeneo, de las intuiciones singulares, de los acuerdos privados. Podríamos representarlo como una pirámide cuya base reposa en un entorno social que tiende a ampliarse y cuya punta se estrecha en dirección de ciertas intuiciones singulares, las intuiciones de un individuo, de una persona concreta. Están intuiciones singulares abren, por medio de una dilatación, un esfuerzo de concentración, un dominio que debe pasar, necesariamente, por una fase pre-linguistica, idioléctica, durante la cual la intelección del dominio está reservada a un pequeño grupo, quizás a esta única persona, pero que, progresivamente, se va decantando en ciertas formulaciones (amenazadas de deformación) que rebosan hacia ámbitos más generales. En los párrafos siguientes se aclarará la aparición en la parte superior de este esquema, de la palabra "ars"



Pero también podríamos representarlo al revés : como intuiciones "comprensivas" de dominios generales, aún no conquistados que, tras pasar por formaciones singulares, no delimitadas con suficiente nitidez, acaban por consolidarse en ciertos términos "atómicos" o ciertas reglas "unitarias" que se depositan en ámbitos más generales, en ámbitos comunes, para ir conformando este dominio que siempre correrá el riesgo de ser "mal comprendido"



Con lo cual la tékne aparece como un mediador complejo que, por un lado intuye, de un modo "comprensivo", ámbitos generales que pueden ser objeto de conquista y, por otro, intuye, de un modo "analítico" tperminos concretos a partir de los cuales se delimita el dominio



Con hemos precisado algo mejor aquella primera diferencia, a la que ya se ha aludido, entre tékne y técnica. Pero en el curso de esta diferenciación nos ha aparecido una nueva distinción, entre tékne y ars. Como se ha apuntado al comienzo de este capitulo, tékne se traduce insatisfactoriamente, tanto por "arte" como por "técnica". Si intentamos sacar partido de esta insuficiencia nos resultará la gradación que acabamos de representar. Esto puede implicar algún problema con los usos vigentes pero lo que aqui interesa no es introducir nuevos términos sino clarificar conceptos. Que el término, el vocablo adecuado sea este u otro tanto da. Las circunstancias actuales no favorecen la introducción de neologismos. Pero lo que importa son las distinciones de fondo. ¿En que se distingue una "tékne" de un "ars"? En bien poco. Hemos dicho, en la sección anterior, cap.24, que un "ars" era una capacidad electiva mediadora entre posibilidades y actualidades y que su modo de ser más general era la simple percepción. Bueno, pues la tékne es, sencillamente, algo menos general, desde el punto de vista del ars. Lo que debe diferenciar

al ars de la tékne es que la segunda tiene, con respecto al primero, un dominio delimitado. Y con ésto, por añadidura, dejamos la puerta abierta a ese artífice privilegiado que, como sostenía Platón, debe crear "en contacto directo con las Musas". Sin preocuparse por mantener el control de esta región peculiar a que hemos venido aludiendo.

IV

¿Cual es, en general, su finalidad? ¿Hacia donde se dirige el sentido capaz de ser instaurado por esta "competencia" que es, más precisamente, un "dominio"? Veamos, para comenzar por ampliar el horizonte, que también la palabra "competencia" tiene un doble sentido : por un lado significa "capacidad para hacer determinadas cosas". Pero por otro significa : acumulación, potencialidad que capacita para competir. ¿Para competir con que? Con otras competencias, con otros competidores. Los resultados concretos que puedan ser producidos, en el sentido más concreto del término, por la tékne, van a ser puestos en linea con otros resultados concretos y van a ser valorados con criterios generales, comunes a este contexto más amplio hacia el que ahora nos dirigimos. Ahora bien, esto no hace sino devolvernos la pregunta de otro modo. ¿Dónde está la meta? ¿Cual es la regla con la que mediremos estos valores?

En la obra citada anteriormente, Ortega dice que la técnica es, principalmente, "el esfuerzo que ahorra esfuerzo",[109] el esfuerzo por medio del cual se va tejiendo el mundo como "una red de facilidades y dificultades". Un ingeniero, más prosaicamente, diría que la finalidad de la técnica, en su más alto nivel, es la "invención". Hemos visto también que Heidegger, más profundamente, nos recordaba que "todo producir se funda en un desvelar" desvelar en que se reúnen los cuatro modos clásicos de la causalidad y en que se agrupan las dos concepciones más corrientes y más elementales de lo que "es" la técnica : la instrumental, para la cual la técnica es "el medio de ciertos fines" y la antropológica, para la cual es "una forma de actividad propia del hombre", concepciones que son insuficientes pues "es como desvelamiento, no como fabricación que la técnica ("technique" en la VF) es una producción" y "mientras nos representemos la técnica como un instrumento quedamos atrapados por la voluntad de dominarla ("la maitrisser",en la VF) ¿Cómo nos la debemos represen-

tar? Heidegger contesta, retomando sin nombrarla la concepción de Aristoteles, la concepción ínplicita en su yuxtaposición de tékne y frónesis, a través de un poema de Hölderlin : como "lo que salva" pero "crece en el peligro" : como "un envío del destino".[110]

Nos vemos de nuevo ante horizontes bellos y sugerentes pero brumosos; volvamos a retroceder. Para el ingeniero, hemos dicho, la tékne se resuelve en técnica y ésta en invención. ¿Que es"invención"? La construcción substantiva de una "idea". ¿Que separa a la idea intuida de la idea construida? Para empezar, una rigurosa restricción : hay ideas, la mayoría, que son inconstruibles. Las ideas "construibles" son escasísimas : deben acordarse con las cosas-reales y ésto, por añadidura, bajo condiciones extraordinariamente estrictas. Por lo tanto, las "ideas" que substentan las"invenciones"no son sino una subclase muy particular de las ideas : aquellas que pueden ser formuladas en un lenguaje común o por medio de reglas comunmente inteligibles y que puedan llegar a constituir acuerdos con las cosas-reales de modo tal que se conviertan en cosas-sentido. Podemos también proponer una clase más general, anterior a otra aún más general (la de la "fantasía"), a la que podemos denominar, alterando ligeramente su uso más corriente, como la clase de los "ingenios" que supondremos constituida por aquellas "ideas" cuyo posible acuerdo con las cosas-reales permanece en suspenso. Desde esta perspectiva resulta algo más clara la respuesta del ingeniero. Las "invenciones" son aquellas "sustantivación" ha posibilitado la estabilidad de ciertas formas de comportamiento. Pero esta respuesta no acaba de colmar la pregunta por la finalidad, general, de la tékne.

Esta pregunta solo puede ser contestada, plenamente, por el interés. La fórmula de Ortega "el esfuerzo que ahorra esfuerzo" no es cierta si se la deja colgar como pura generalidad. En la tékne, lo que se busca es, precisamente, la confrontación. Y el mantenimiento de esta confrontación supone un esfuerzo. La facilidad aburre : seca. Sólo cuando el medio se resiste, esto es, cuando no se adapta asi como asi a, por ejemplo, ese arpegio que ejecutas con la facilidad de un ilusionista, a esa pincelada espectacular que surge como un rayo, a esos chistes fáciles que siempre provocaban aplausos, sólo entonces, cuando el medio se opone como singularidad irreductible a una proyección devoradora que pretende constituirle como mera generalidad, estos es, cuando el medio ob-jeta el

supuesto poder de esas "gracias" con que se le su-jeta, sólo entonces es cuando se produce el verdadero reposo. Es un error pensar que el reposo sea algo propio de lo corporal. El único reposo que a todos nos interesa es el reposo del alma. Y este reposo sólo se da, verdaderamente, en la confrontación. Digo "confrontación, no digo "lucha". La lucha no es sino un modo exasperado de confrontación.

La finalidad general es, por consiguiente, el mantenimiento de la confrontación sujeto-objeto mediante un esfuerzo que se resuelve, paradójicamente, en un reposo del espíritu. Pero semejante estado de cosas exige un continua renovación. Y esta renovación debe estar, necesariamente, guiada en su inestabilidad intrínseca por una representación. Y no sólo por esta condición formal sino, también, por una apetencia de ese estado de cosas al que queda vinculada la representación. Ahora bien, esto es, exactamente, la noción de "interés" que habíamos tomado de Kant y Habermas, en cap. 8 : "...interés en general, es la satisfacción que vinculamos a la representación de un objeto (o de una acción, J.H.) " y sigue diciendo J.H., en su comentario a Kant : "el interés tiene como meta la existencia porque expresa una relación del objeto del interés con nuestra facultad apetitiva..." Pero, ¿que es, aquí, "existencia"? Se desprende de la noción de interés tal como ha sido introducida en las páginas citadas de la obra citada de Habermas : "algo" que está marcado por "determinadas condiciones fundamentales de la reproducción y la autoconstitución" es decir, el "trabajo y la interacción" que "incluyen eo ipso, procesos de comprensión y aprendizaje".[111] Dicho de otro modo : el ser-con-las-cosas y el ser-con-los-otros.

Pero esto es, en términos kantianos, una doble condición de posibilidad : no nos aclara lo esencial de esa "existencia". Es preciso añadir, tal como ya lo hemos hecho : existencia es el mantenimiento de ese estado sujeto-objeto mediante un esfuerzo, guiado por un interés, que busca resolverse en un reposo.

V

Y con ésto nos encaramos con la quinta y última pregunta : ¿que debe entenderse por "razón verdadera"? Pero ahora la respuesta no será sino una simple repetición de lo ya dicho. Por razón verdadera debe entenderse aquella que reune en si, al menos, es-

tas tres dimensiones a las que acabamos de aludir una vez más : la interesada, la analítica y la comprensiva.

V

Estamos ya en condiciones de fijar una definición de lo que debe entenderse por tékne.

La tékne es una facultad, competencia o capacidad de producir procedimientos y recursos que son dirigidos por una razón interesada en el mantenimiento de cierto estado. Esta facultad aparece "exteriormente", como el alumbramiento de una competencia capaz de instaurar un sentido. Y consiste, "interiormente", en la instauración de un "dominio". El dominio debe entenderse como "control" y como "región". En tanto que "control", significa la seguridad, la confianza con que se cuenta con las posibilidades, para el mantenimiento de un estado, dadas por el primer y principal mediador instrumental : el propio cuerpo, la memoria motriz, lo pre-significante. En tanto que "región", significa la seguridad, la confianza en que se está con respecto a las posibilidades de efectúar determinados recorridos, gracias a la implantación de determinados términos que son, en general, de caracter idioléctico, privado, pre-común. El dominio se conquista por medio de ciertos actos rituales de caracter "mágico" que complementan, de un modo esencial, aquellos otros actos que pueden haber sido conocidos a través de enunciados corrientes de caracter universal o bien a través de intuiciones empáticas de caracter singular. La tékne se deposita, parcialmente, en una "técnica"; pero no es una técnica. La tékne se constituye por la mediación general de un "ars"; pero no es un ars.

35. LA PRIMERA MOCION, INAUGURAL, DE LA TEKNE ES UNA ORDENACION DE SUS MATERIALES BASICOS..

"Los indios navajos, que se consideran a si mismos "grandes clasificadores", dividen a los seres vivos en dos categorías, según que estén o no dotados de la palabra. Los seres sin palabra comprenden a los animales y a las plantas. Los animales se reparten en tres grupos : "corredores", "volantes", o "rampantes"; cada grupo, a su vez, se divide por una doble escisión : la que se establece entre los"viajeros de tierra" y los "viajeros por agua" de una parte, y, de la otra, entre "viajeros de día" y "viajeros de noche"..

(C.Levi-Strauss : El Pensamiento Salvaje. Cap.II :"La lógica de las Clasificaciones totémicas")

"Esas ambiguedades, redundancias y deficiencias"(las del "idioma analítico de John Wilkins")"recuerdan las que el doctor Franz Kuhn atribuye a cierta enciclopedia china que se titula "Emporio celestial de conocimientos benévolos". En sus remotas páginas está escrito que los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d)lechones, e)sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j)innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que, de lejos, parecen moscas."

(J.L.Borges : Otras Inquisiciones. "El idioma analítico de John Wilkins")

Se pueden dar tres razones principales por las que clasificamos las cosas. La primera está asociada a la memoria : necesitamos clasificar para recordar y para olvidar; el propio recuerdo implica un misterioso sistema de ordenación cuyos mecanismos más notorios son la contiguidad y la semejanza. La segunda está asociada a cierta estrategia de la razón interesada : clasificamos

para asegurarnos de que contamos con todo el ámbito de las posibilidades que se nos presentan; para burlar la inercia de los hábitos o de las preferencias en que recaemos. La tercera está asociada a la inteligencia : confíamos en que la clasificación nos desvelará, si es adecuada, ciertos aspectos de las propiedades de nuestros materiales que ahora permanecen ocultos; nos desvelará su estructura extrínseca, su modo peculiar de "funcionar", de entrelazarse con sus congéneres.

La ordenación de sus materiales es el momento inaugural de toda ciencia y toda disciplina, el momento de su constitución. Puede comenzar por ser arbitraria;este mínimo requisito satisfaría a la primera de las tres razones dadas en el párrafo anterior. Pero, cuando menos, tiene que "ser". Los materiales son algo con lo que "se cuenta". Y este "contar" tiene un doble sentido de disponibilidad y de enumerativiдad, de presencia discreta. Luego, en seguida, busca comprobar si ha sido exhaustiva, si hay algo que ha pasado inadvertido, alguna posibilidad descuidada;la razón estratégica se superpone a la razón constituyente. Y, a su vez, estas dos razones son puestas en cuestion; de esta crítica surge la tercera razón : la exhaustividad y la arbitrariedad pueden ser desbordadas por una elección más profunda y menos convencional que abra nuevos caminos, nuevas posibilidades de emergencia de otros materiales.

La primera condición para la instauración de un orden es la existencia de cierta nominación. Tal nominación puede ser, en la región peculiar en que nos encontramos, una nominación idiolécticа, privada; puede ser incluso una pre-nominación, tan sólo una representación destacada (con la que "se cuenta"). Más generalmente, esta nominación se produce con cierto grado de complejidad : mediante la enumeración de ciertos rasgos característicos. Pero, en cualquier caso, debe ser distinta, nítida. La segunda condición para la instauración de un orden es la existencia de un espacio marcado. La forma más sencilla de este espacio es la serie lineal y la forma más sencilla de marca es, como ya se ha dicho, la convención arbitraria. El diccionario corriente es un espacio de este tipo, un espacio lineal marcado arbitraria y recursivamencomo "a..z" y que recoge la proyección de una nominación. Otro ejemplo de lo mismo es un sistema de casillas de diferentes colores en donde pueden guardarse objetos distintos.

La nominación se vierte sobre la propia operación ordenadora. Cuando esta se dirige principalmente a ordenar objetos hablamos de un punto de vista "taxonómico" (del gr. "taxis" :ordenación y "nomos" : ley; término introducido por el botánico De Candolle en 1813 en su "Théorie élémentaire de la Botanique). Cuando esta se dirige principalmente a ordenar procesos hablamos de un punto de vista "nomológico". Así, lo primero es propio de la mineralogía, botánica, zoología o antropología; lo segundo de la física, química, biología, psicología o sociología. Pero la propia etimología ya nos avisa sobre lo resbaladizo de tal distinción. Cuando la botánica se vuelve sobre los caracteres filogenéticos de determinada planta ¿es ésto una distinción taxonómica o nomológica? Estamos, una vez más ante distinciones de grado. Esta distinción de grado afecta, por otra parte, a las primeras diferencias que hemos señalado entre ordenación arbitraria y ordenación racional. Hay cierta lógica en la más pura arbitrariedad y cierta arbitrariedad en la más férrea lógica.

Lo principal de la ordenación, sea cual sea, es que exista: Con esto queda ya dicho lo fundamental para esta investigación pues no podemos detenernos demasiado sobre un tema que exigiría, por si solo, otro trabajo de similares magnitudes. Esta afirmación apunta a una carencia : no existen, en la actualidad, trabajos suficientemente rigurosos sobre estos temas. Por el momento bastará con situar esta laguna y desarrollar minimamente ciertas nociones de caracter general. La propuesta de ordenación que seguirá más adelante es meramente especulativa y no busca mucho más que ser sustituida, cuanto antes, por otra mejor.

Las ordenaciones racionales se dividen, con cierta frecuencia, en aquellas que buscan un "Sistema" y las que buscan un "Método". Las primeras parten de un orden extrínseco al objeto y propio del orden. Las segundas,de un orden propio del objeto y externo al orden. Las primeras buscan desvelar una estructura que sería, a su vez, como un objeto. Las segundas buscan formular una ley que se traduciría, a su vez, en un proceso. Las primeras tienden a utilizar como instrumentos descriptivos "categorías" (recuerdese lo dicho en el #20: las categorías "acusan" la dimensión con que captamos un objeto). Las segundas tienden a utilizar como inst rumentos descriptivos "caracteres" (recuerdese tambien lo dicho en el mismo capítulo: los caracteres son conjunciones de rasgos inherentes captados"en" el objeto). Pero la relatividad de estos términos es ya tan considerable que nos llevaría

a distinciones bizantinas. Así, si, por ejemplo, Levi-Strauss utiliza con mayor frecuencia el término "categoría"[112] Foucault en su estudio[113] sobre los mecanismos de clasificación propios del XVII y XVIII, en su contraposición entre Sistema y Método, entre Linneo o Buffon, nombra el "caracter" como un elemento, en esta época, como un instrumento característico del Sistema, como "la estructura elegida para ser el lugar de las identidades y de las diferencias pertinentes". El Método consistiría entonces en "hacer comparaciones totales, aunque en el interior de grupos empíricamente constituidos en los que el número de las semejanzas es evidentemente tan elevado que la enumeración de las diferencias no tardará en terminarse.." mientras que el Sistema consistiría en "elegir un conjunto acabado y relativamente limitado de rasgos en los que se estudiaría, en todos los individuos que se presenten, las constantes y las variaciones.."

Así, lo que diferenciaría principalmente al Método del Sistema es la menor arbitrariedad del primero con respecto al segundo o bien, como dice el mismo Foucault con respecto a esta época clásica, que "solo puede haber un método; en cambio se puede inventar y aplicar un número considerable de sistemas..". Sin embargo el Método es inestable; tiende a crecer y a corregirse a si mismo mientras que el Sistema muestra una mayor coherencia y estabilidad. Método y Sistema no son sino dos formas "características" de instauración de un orden racional, dos formas correlativas,complementarias.

La ambiguidad a que aludiamos antes con respecto a "categoría" y "caracter" se puede esquivar, hasta cierto punto, si utilizamos la expresión "categoría caracterizadora" para referirnos, de un modo general al instrumento instaurador del orden. Pues la categoría es lo que reúne, como determinación externa, lo aferrado a la singularidad en tanto que "rasgo inherente". El caracter resulta ser entonces el mediador de estas dos determinaciones. Por un lado está constituido, como ya hemos dicho, por "al menos dos rasgos". Por otro, estos rasgos se mantienen unidos por una "mirada constituyente" propia de la categoría. Tal imbricación del carácter con la categoría se revela en un inportante ejemplo al que el propio Foucault se refiere más de una vez. Pues "..como decía Linneo en un texto capital.." (Philosophie Botanique (1751),#167,#327) "..:"toda nota debe ser extraída del número, de la figura, de la proporción, de la situación"". Pero¿que son "número", "figura", "proporción", y

"situación" sino formas categoriales por antonomasia que se corresponden exactamente con aquellas otras cuatro, propias de la lógica de los estoicos, reutilizadas sistemáticamente por Kant y que, tal como hemos visto en el #21 siguen siendo el mejor instrumento para elaborar ciertas descripciones formales, esto es, las categorias de "cantidad", "cualidad" "relación" y "modo"? El carácter se sitúa a caballo entre las determinaciones categoriales de máxima generalidad y las singularidades del objeto. Pero, en tanto que es utilizado como instrumento instaurador de un orden racional, queda subsumido en las primeras. Tan sólo cuando la estructura se ha completado reaparece por el otro extremo : como singularidad propia del conjunto organizado que asi se forma.

Sin embargo, en el otro extremo, hay una elección de la "categoría caracterizadora" que está guiada, exclusivamente, por la razón interesada. Para esta razón, el único rasgo que cuenta es el que deja la vía abierta a la simpatía, al contacto productivo. Asi, por ejemplo, Levi-Strauss cita el caso de los indios omaha que se diferencian a si mismos de los blancos porque "los indios no cortan las flores". Esto es, no las cortan "por placer" como los blancos, sino tan sólo para fines muy específicos y por intermedio de ciertos rituales apaciguadores que corren a cargo del brujo-curandero. Debemos precavernos contra la fácil sonrisa displicente. Esta caracterización inesperada esconde, como es fácil imaginar, profundas diferencias estructurales. La elección de la "categoría caracterizadora" se revela aqui como hondamente significativa y deja pendiente la pregunta de si estas otras, aparentemente tan neutrales, tan universales, la cantidad, la calidad, la relación o el modo, no esconderán a su vez, ciertas preferencias que nos está vedado ver. Clasificar es, en cualquier caso, algo más que una actividad rutinaria.

* *

En la ordenación de los materiales de dibujo se utilizan diversos criterios que oscilan, igualmente, en un ámbito más restringido, entre la convencionalidad y la racionalidad. Se pueden clasificar, de un modo exhaustivo y general, por orden alfábetico. Se pueden tambien clasificar, de un modo limitado y local, por sus tamaños o por sus formas. La ordenación debe comenzar a pu-

lir sus criterios cuando substituye este espacio "artificial" por un espacio "natural". Estos materiales básicos pueden entonces ser clasificados por su procedencia, tanto por lo que respecta al lugar de extracción o a su composición química como por lo que respecta al modo de elaboración. Otra variante de este modo más "racional" de ordenación es el histórico : no nos dice"donde"sino "cuando" ha surgido, a que escuelas o estilos ha estado asociado o cuando ha dejado de utilizarse.

Cada una de estas cinco formas características de ordenación mencionadas telegráficamente en el párrafo anter ior es relevante por diversos motivos que pueden considerarse, en general, como extrínsecos a los procesos de instauración gráfica si bien los rozan tan directamente que no deben olvidarse . Así, por mencionar tan sólo un ejemplo, en relación con la última forma mencionada, la histórica, resulta obvio que, el hecho de que el azul de Prusia no fuera elaborado por primera vez hasta 1704 o el azul cobalto hasta 1802, son datos que pueden resultar determinantes para un perito que deba dictaminar sobre la autenticidad de tal pintura. Parecería sin embargo que este tipo de datos no tienen porque interesar a un pintor profesional. Pero no es asi, como lo prueba el profundo interés de los grandes pintores por estas cuestiones; pues en este terreno, los progresos conllevan, frecuentemente,retrocesos; hay calidades irrepetibles, fórmulas desaparecidas, recetas que se han perdido dejando tan sólo un resultado extraordinario al que se vuelve a interrogar una y otra vez..

Restan otras dos formas características de ordenación que son, obviamente, pertinentes, y que son, de hecho, las que de modo más inmediato se tienen presentes : por el color o, en nuestro caso, por el "valor" y por la forma del instrumento. Corresponden, como sería de esperar, a los dos categorías perceptuales de mayor generalidad, tal como han sido especificadas en la sección anterior : el color y la extensión. Pero con ésto parece que poco más queda por decir; hemos acabado bruscamente. ¿Puede llevarse algo más lejos esta "moción inaugural"?

Retrocedamos para contemplar las obras reales. Por la historia de la pintura atraviesan todas las materias y procesos imaginables : el oro de los fondos de las anunciaciones de Giotto o Cimabue; el aluminio fundido de los drippings de Pollock; la

arena, el corcho o el tabaco pegados a las pinturas de Braque; los papeles empapados en grasa de los dibujos de Beuys; la sangre y el carbón fijados sobre los salientes de cavernas prehistóricas; las incisiones metálicas con que los orfebres adaptaron su técnica para realizar los primeros grabados; los sacos adheridos a las telas de Miralles o Burri; la cal y los pelos pegados a las pinturas de Tapies; los repujados y claveteados de los retablos góticos; los abultamientos, escarbados, frotados y agrietados de las obras de Rembrandt.. Todo esto son "expresiones gráficas"

Ante esta magna diversidad, la primera pregunta que cabe hacerse es es si puede tener algún sentido pertinente cualquier forma de ordenación que busque ir algo más allá de lo dicho en los párrafos anteriores. Si no irá a desembocar, inevitablemente, en una agrupación aleatoria disfrazada penosamente de sistemática, en una aspiración esforzada a la condición de ciencia que se desinfle para retornar, una vez más, al bricolage. Tal pregunta estaría mal planteada. No se trata de "comprender", en el sentido literal de "reducir", el arte. Lo propio del arte es, por otro lado, burlar cualquier ordenación. Se trata de avanzar en la comprensión de los procesos intrínsecos de los materiales básicos.

Si nos dirigimos al extremo opuesto de esta inabarcable diversidad, la afirmación más escueta que podemos hacer sobre un dibujo es la siguiente : es la huella del encuentro de dos cuerpos.

Desde este punto de vista, máximamente restringido, una "cosa inscrita" como dibujo o expresión gráfica es análoga a una formación tectónica. La materia gráfica es tierra. Tierra sobre tierra. Diminutos elementos minerales y vegetales fundidos y sometidos a los mismos procesos tectónicos, estrechamientos, derrumbes, fallas o sedimentaciones que las montañas o los cauces de los ríos. Como en las capas terrestres, algo se ha depositado, fuego o fósil, materia ígnea o materia orgánica; algo ha cedido a la presión de una fuerza externa; algo se ha quebrado, como pliegue o falla o simple fisura. La misma dinámica : peso, humedad, cambios de temperatura, actúa sobre su configuración. Y es, precisamente, esta posibilidad de actúar sobre este proceso de "cosificación", que como hemos dicho en el cap. 32, comprende o hace revivir ciertas disposiciones elementales, míticas, de la conciencia, lo que explica la fascinación que ejercen, en

general, estas actividades.

Desde este nuevo punto de vista, esta "grafotectónica" que hemos propuesto, surgen preguntas elementales que permiten seguir avanzando. La primera brota por si sóla : ¿cual de estos dos cuerpos cede al otro? Dibujar es una operación, una puesta en obra: pero esta operación es, en sus extremos, una operación elemental : sumar y restar. Lo cual debe entenderse, em primer lugar, como una adición o substracción de aquello que hemos designado como la materia esencial : la luz. Una pincelada de tinta china es una adición de material básico que se traduce, efectivamente, en una substracción de materia esencial : se ha recortado la capacidad reflectora del papel : es éste el verdadero sentido de la operación. Pero aquí se trata de seguir tal proceso de un modo indirecto, a través de los caminos propios del material básico. Y ésto nos lleva a consolidar esta primera diferencia pertinente. Hay, como decíamos a proposito de Miguel Angel y Rodin, procesos de instauración gráfica que se desarrollan "per forza di levare", como la escultura. Otros, por el contrario, lo hacen "per forza di porre", como el modelado. Ambas cosas ocurren en las expresiones gráficas. Pero, en general, predominan las segundas sobre las primeras. Dibujar es, principalmente, una operación aditiva.

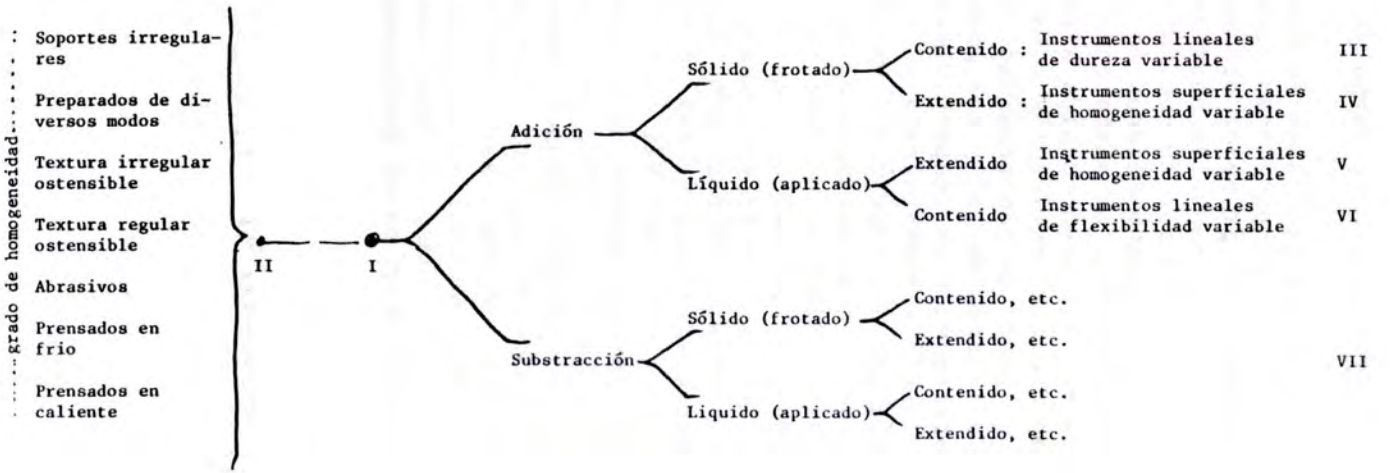
La adición se realiza, a su vez, de dos modos principales que dan lugar a efectos de tendencias tambien opuestas. Puede llevarse a cabo por medio de una incorporación directa del pigmento a la base mediante una fricción o un "frottage" de la materia sólida, seca. O bien, por medio de una incorporación indirecta del pigmento a la base mediante una aplicación o un "collage" de la materia líquida, húmeda, a través de un contenedor y un aglutinante que se evapora tras haber cumplido su misión. En el primer caso, instrumento y material incorporado coinciden. En el segundo caso el instrumento es un puro intermediario que revela mejor su caracter de pre-formante o formante. La principal diferencia que cabe destacar, en general, entre estos dos modos, es que, en un caso, las variaciones de presión se traducen principalmente en variaciones de valor (grado de intensidad) y, en el otro caso, se traducen en variaciones de extensión (sin modificación de grado). Todo ésto se analizará con mayor detalle en el cap. 47. La principal diferencia que cabe destacar, en particular, por lo que respecta a sus modalidades de ejecución , a su aplicación efectiva, depende de si la huella dejada por el instrumento esté "contenida" por éste con lo cual el instrumento "aparece" en cierto modo sobre la

superficie, o bien esté "extendida" : el instrumento barre la superficie y desaparece como mediador. Estas dos diferencias principales nos proporcionan cuatro grupos característicos que se han resumido en el cuadro que figura al final de este capítulo. Similares observaciones cabría hacer por lo que respecta las operaciones substractivas que están resumidas, por su menor importancia, en un único grupo.

Todas estas operaciones elementales se realizan sobre ciertos "soportes". En general, incluyendo a la pintura en las "expresiones gráficas", suelen mencionarse cuatro tipos principales de soportes : planchas de madera, pergaminos, telas de diversos tipos y papeles o cartones. Cualquiera de éstos puede servir de base a un dibujo pero nos ceñiremos, muy brevemente, a los últimos. La característica principal del papel es la de actuar como un reflector homogeneo, un fondo que se limita a emitir una luz distribuida uniformemente, indiferenciada. Los adelantos técnicos se han movido precisamente en esta dirección, buscando conseguir un fondo cada vez más neutro, más "insubstancial". Sin embargo, tal como ocurre, por ejemplo, en el caso de la xilografía, ésto puede no ser del todo deseable : se puede preferir que el fondo tenga cierta entidad propia, sea en tanto que motivo inspirador, sea en tanto que resitencia estimulante a la que enfrentarse. La primera diferencia pertinente será, en consecuencia, el grado de homogeneidad del soporte-base. La segunda característica que es preciso tener en cuenta es el tipo de respuesta superficial : ésto depende directamente del grado de absorción ((lo que depende a su vez del encolado y del prensado) e, indirectamente, del tercer y último factor que debe tenerse en cuenta : el gramaje. El grado de absorción varía entre un 100% (papeles secantes) y un 1% (papeles para tinta prensados en frío)(un papel para grabado tiene alrededor de un 90%, un papel para acuarela alrededor de un 10%). Los gramajes oscilan entre los 100 grs/m^2 (un papel de escribir de calidad media tiene unos 70, un papel para carboncillo o lápiz del tipo Ingres o Canson unos 100 o 120, un papel del tipo Universal unos 170) y los 300 o 400 grs/m^2 (papeles o, más bien, cartones de acuarela de alta calidad). Estos factores técnicos afectan fundamentalmente a la respuesta inmediata e, indirectamente, al grado de homogeneidad que, por otro lado, puede ser modificado de diversos modos. Habría infinidad de observaciones que añadir a este escueto resumen pero todo lo que aqui interesa, como ya

se ha dicho, es situar ésta u otra forma de ordenación.

A partir de estos criterios generales es posible establecer 7 grupos característicos que proporcionan algunas sugerencias interesantes y que parecen cubrir mejor el campo de lo que encontramos habitualmente en los manuales corrientes. El primer grupo (I) estaría caracterizado por su nominación : aludiría a la substancia singular que estamos fijando (p.ej., tal tipo de tinta, tal tipo de pigmento). Lo mismo cabe decir del segundo grupo (II) si bien en este caso, debido a las tendencias "insubstanciales" del soporte, tal nominación estaría afectada por un grado genérico, un "grado de homogeneidad" (p.ej.tal papel con tales caracteres o tratado de tal y tal modo, etc.). Los grupos III, IV, V, VI corresponderían respectivamente a la especificación de los formantes instrumentales a partir de una doble consideración : si tienden a traducir las variaciones de impulso en variaciones de valor o en variaciones de extensión y, por otro lado, si tienden a "mostrarse" como tal formantes o si, por el contrario, tienden a "desaparecer" en el curso de la ejecución (p.ej., tal tipo de tiza de tal tamaño; tal tipo de superficie, dedo, tela o trapo utilizado como difumino; tal tipo de pincel de tales características de tamaño y flexibilidad; tal tipo de rociador, etc.) El grupo VII, por último recogería distinciones similares pero afectadas de la subsidiareidad propia del papel jugado por lo substractivo en el caso de las expresiones gráficas. Cada uno de estos grupos puede ahora estudiarse por separado de un modo más completo y sin perder de vista su posición en un proceso que puede ser "comprendido" por encima de sus formas singulares de realización. Obsérvese que el cuadro adjunto refleja, por otro lado, el papel mediador de la implantación efectiva (I) entre un campo básicamente continuo y un campo discontinuo.


grado de homogeneidad
Soportes irregulares
Preparados de diversos modos
Textura irregular ostensible
Textura regular ostensible
Abrasivos
Prensados en frio
Prensados en caliente
II
I
Adición
Substracción
Sólido (frotado)
Líquido (aplicado)
Sólido (frotado)
Liquido (aplicado)
Contenido : Instrumentos lineales de dureza variable III
Extendido : Instrumentos superficiales de homogeneidad variable IV
Extendido Instrumentos superficiales de homogeneidad variable V
Contenido Instrumentos lineales de flexibilidad variable VI
Contenido, etc.
Extendido, etc.
Contenido, etc.
Extendido, etc.
VII

36. ... Y DE SUS MATERIALES TEMATICOS.

Ya hemos visto en el capítulo anterior como los intentos de ordenación material, de clasificación que aspire a reunir de modo sistemático los procedimientos y los recursos de expresión gráfica, quedan pronto burlados por la exhuberancia y la diversidad de los fenómenos con los que debe enfrentarse. Es preciso redoblar las cautelas, evitar toda denominación que se ciña demasiado estrechamente a lo singular, mantener una ascética distancia con respecto a esos procedimientos y recursos. Si esto resulta claro en el caso de los materiales básicos, aún es más evidente en el caso de los materiales temáticos. Aquí, lo que se ofrece como recurso es, sencillamente, "todo".¿Puede tener, entonces, algún sentido la pregunta por su ordenación, por su clasificación?

También hemos visto, en el cap. 29, que el tema es, fundamentalmente, "lo que permanece"; en el discurso, en la música, en la contemplación de un dibujo o una pintura. Los gramáticos denominan "tema", precisamente, a la "raiz" de una palabra, es decir, aquel núcleo "radical", generalmente monosilábico, que encierra su significado más primitivo del que han ido derivando otros significados superpuestos por adiciones de prefijos, sufijos u otros nucleos similares, yuxtapuestos. Los músicos denominan "tema" aquello "que retorna" a lo largo de una composición para tornarse a desplegar en otras variaciones y transformaciones; asi, en la fuga, el "tema" viene a ser sinónimo de "antecedente" o "sujeto"; es lo que "conduce" las variaciones, aquello en lo que éstas se apoyan. ¿Que es ,preguntemos ahora, lo que, a semejanza de la gramática o de la música permanece en las expresiones gráficas, en las imagenes gráficas?

Pongamos un ejemplo. Dada la complejidad de asociaciones que arrastra consigo cualquier tema valioso, será preferible que lo tomemos de ámbitos culturales suficientemente alejados. Lo que sigue es una vieja narración budista que nos puede proporcionar lo que buscamos.

"Cuando una gallina ha puesto huevos, ocho, diez o doce, y la gallina se ha puesto sobre ellos para mantenerlos calientes y

los ha incubado lo bastante; entonces, cuando uno de los pollos, el primero, con la punta de su pata o el pico, rompe la cascara y sale felizmente del huevo...¿cómo se llamará a este pollo? ¿primogénito o benjamín? - Se le llamará primogénito, Gotama, porque es el más viejo de todos. - Análogamente, oh brahman, entre los seres que viven en la ignorancia y se hallan como encerrados y aprisonados en un huevo, yo he roto la cascara de la ignorancia y sólo en el mundo he obtenido la dignidad universal de Buda. Por ésto, oh Brahman, soy el primogénito, el más noble de entre los seres." [114]

He aqui un "tema", el tema del "Huevo Roto" cuya plasticidad, cuya imagen brota de un modo tan directo que no necesita ser ilustrada, actualizada,de ningún modo ante la seguridad de que una imagen muy similar será compartida por quién escuche la narración. Tema que, por añadidura, está "cargado" por su asociación con "el huevo cósmico", una imagen de simbología rica y compleja en las tradiciones brahmánicas. ¿Qué es lo esencial, lo que permanece en ésta imagen? Pregunta engañosa, en la que es fácil extraviarse. Podríamos responder, comenzando por rescatar lo más literal : los pajaros o las serpientes"nacen dos veces" a diferencia de los humanos que sólo lo hacen una vez; pero el iniciado, el discipulo que ha visto la luz, nace, como los pajaros o las serpientes, una segunda vez : ante él se descorre el velo, la cáscara que le impedía, cegado por la ilusión de la creencia en el Tiempo y en las cosas separadas, efímeras, ver el verdadero Ser; lo "esencial" de esta narración budista será, en consecuencia, , pensaremos, la idea de nacer a otra vida más auténtica, de ver con verdad, de renacer, de abrirse camino hacia otra luz más penetrante. Pero cada uno de estos enunciados, confrontado con esa sencilla historia, es patentemente insatisfactorio. ¿Qué es "auténtico"? ¿Hacia dónde va ese "renacimiento : hacia la metempsicosis o hacia Petrarca? ¿Qué sentido puede tener hablar de "otra luz más penetrante" para quien sólo conoce ésta? Ninguna de éstas explicaciones, de estas nuevas imagenes, es capaz de substituir a la imagen del "Huevo Roto". Tan sólo permite comprobar el extraño poder que ésta tiene de convocar aquellas.

Hemos dicho "imagen". Pero, en realidad,¿como referirse a este ejemplo u otros similares que podríamos haber puesto en su lugar? ¿Es una "imagen", un "símbolo", un "tipo" o un "tema". Parece existir una gradación entre estas figuras. Recordemos bre-

vemente lo dicho en el cap. 29 : el tema es la "forma cargada", la "idea en lo procesual"; el tema está "informado con respecto a la imagen" pero "formado con respecto a la materia". Imagen visible, símbolo, tipo y tema se sitúan a lo largo de una escala que va desde lo presente "intendido" hasta lo ausente "extendido". Lo que diferencia al "tipo" del "símbolo" es que el primero tiene un valor simbólico pero sus determinaciones substanciales son, por un lado, más estrechas que las del tema (un "tipo" se da en un marco disciplinar más restringido, condicionado por factores históricos y locales) mientras que, por otro lado, dirigiendose hacia el otro extremos de esa escala, sus determinaciones formales son menores que las del símbolo (está menos "perfilado", permanece ás cerca de ser mera potencia o posibilidad abierta de concretarse en una figura determinada). El ejemplo que hemos puesto, por consiguiente, puede ser, simultaneamente, cualquiera de estas cuatro cosas : está inscrito en ámbito complejo de significados posibles dentro del cual se destacan estos cuatro hitos. Puede ser el "tema" de una serie de historias budistas. Puede ser un "tipo" de cuento o de género pictórico; esto es, un tema sujeto a ciertas restricciones formales. Puede ser un "símbolo", un simple enunciado verbal o una imagen géneral sujeta a determinadas convenciones formales que restringen aún más sus posibilidades de actualización. Puede ser, por último, una "imagen visible" : máxima determinación formal, mínima constricción significativa : podemos, de hecho, "cargar" esa imagen como nos guste, es una entidad singular que sólo significa per-se; ahora bien, en cuanto la"veamos-como" símbolo queda cargada temáticamente; es, simultaneamente, imagen, símbolo, tipo, tema: incorpora consigo un momento de abstracción, un núcleo de generalidad.

Lo esencial del símbolo, en tanto que primer momento abstractivo de esa imagen, es, tal como hemos visto en el cap. 32, sobre el psicoanálisis, su capacidad para reunir diversos niveles míticos, diferentes profundidades, una compleja y rica ramificación de sentidos. Si esto es lo esencial del símbolo, entonces, cualquier intento de ordenación, de clasificación de los materiales temáticos deberá pasar por aqui; no puede atender a la imagen que es, por si misma, intrascendente (recuerdese el ejemplo citado de "la monografía botánica", en el sueño de Freud : es obvio que no llevaría muy lejos una ordenación temática que se quedase en el contenido manifiesto del sueño), que no tiene otra virtud que la de haberse encontrado en el lugar oportuno y en el momento opor-

tuno, sino a las formas de la reunión. Pero tampoco podemos, en el otro extremo, atender al "tema" : pues el tema no puede darse por si mismo, cualquier enunciado general es ya una simbolización que, si pretende hurtarse a la fijación sensible se vacía de todo contenido por muy profundo que éste sea : probablemente es cierto que el Amor y la Muerte son los "Grandes Temas" de la poesía y de la pintura; pero ésto nos deja inermes a la hora de intentar explicar porque pasamos de largo ante un cuadro como "Abrazo de Nous y Physis" o "Crucifixión" y nos mantenemos en vilo ante otro cuadro con cuatro manzanas. O viceversa. Croce tenía su parte de razón (ya veremos luego cuanta) cuando despreciaba el ésteril énfasis academicista en "los géneros". La ordenación por géneros responde a ciertas necesidades prácticas, pedagógicas, pero desemboca en la trivialidad cuando se exige de ella más de lo que puede dar.

Tras esta primera incursión, que nos ha servido para delimitar el radio de acción de algunos conceptos básicos, podemos replantear de nuevo el problema. Hemos dicho que lo esencialmente "temático" es esa forma peculiar de "epojé", de suspensión de la mirada, de permanencia en la contemplación de esa mirada que se resiste a abandonar lo contemplado, literalmente "sujeta" de un objeto cuya fuerza de atracción parece residir en que la obliga a girar sobre si misma y a mirarse mirar, a caballo entre lo dado en la sensación presente y lo evocado por la memoria, balanceándose sobre un "lugar" cuya concreción se ha relativizado, se ha extendido a lo largo del tiempo. Las grandes obras se distinguen, precisamente, por la firmeza, por la sabiduría con que saben mantener esa sujeción. El material que estamos tratando de situar no es otro que el material de que están hechas esas riendas invisibles.

Podemos avanzar algo más si utilizamos la palabra "valor" con un significado genérico que abarque tanto a lo dado "in praesentia" en la sensación, como a lo dado "in absentia", en la memoria. En el primer sentido, entendemos por "valor" la cualidad inmediata, sensible (el valor acromático, el tono o el color) que nos permite establecer una diferencia. En el segundo sentido entendemos por "valor" la posición que ocupa lo percibido, por su significado, en un campo simbólico. Con respecto a lo primero, la habilidad de disposición, de manejo de esas "riendas" que mantienen sujeta a la mirada, se emparenta con otras habi-

lidades más generales, como la del hipnotizador que, a sabiendas de que el ojo se dirige espontáneamente hacia lo brillante, hacia los colores vivos, dirige este movimiento hacia uno u otro lado hasta que se adueña de él y, entonces, poco a poco, acelerándolo o retardándolo, llevándolo en ésta o en aquella dirección, consigue que quede sujeto a su dominio. Con respecto a lo segundo,la situación no es del todo diferente; sin duda existen ciertos valores culturales que provocan un interés automático, un despertar reflejo de la atención que se dirige como un rayo hacia lo que la llama con intensa familiaridad y que ata, por un instante, espectador y obra. Pero aqui estamos en un terreno complejo, hecho de relativizaciones, de familiaridades locales que no admiten su proyección hacia ámbitos más generales. Con todo, esta familiaridad se despliega de un modo lo suficientemente gradual en derredor de ciertos intereses resueltamente comunes como para que nos arriesguemos a precisar algo mejor de que índole es ese tirar y aflojar con que se carga de sentido la significión originaria de lo temático.

La disposición rectora de los valores sensibles, de la primera acepción citada, sólo puede ser la condición necesaria para el momento inicial de la fijación. Tanto por lo que hace al modo concreto de disposición, como por lo que hace a la permanencia auténtica del interés, depende de los valores substanciales; de la segunda acepción mencionada. Es sobre éstos, por tanto, que nos debemos concentrar. Lo característico de la fijación es, entonces, la regresión desde la percepción de la diferencia como positividad a la percepción de la diferencia como negatividad. Dicho de otro modo, por medio de un cuádruple ejemplo : ¿Qué tienen en común los frescos de la Capilla Sixtina, un paisaje de Constable, Les Demoiselles d'Avignon de Picasso o un cuadro de Tapies como un muro marcado por un único signo? Precisemos la pregunta : ¿qué recordamos, espontáneamente, de esas obras? Aventuraré una respuesta confiando en que sea compartida : unos músculos en escorzo violento; una línea de árboles que se recorta entre el cielo y el horizonte; un ojo desmesurado que nos mira implacable entre girones de miembros planos; algo opaco que se cierra en torno a una apertura equívoca. ¿Por que retornamos con asombro a esas obras? Porque esas extremidades en patente acción no actúan; ese ojo que no pestañea no es un ojo que mira sino que es un ojo mirado; ese árbol de contornos frágiles y centelleantes es firme como una roca y nos ofrece un único centelleo; ese marco y esa señal que anuncian un decir nada nos

dicen.

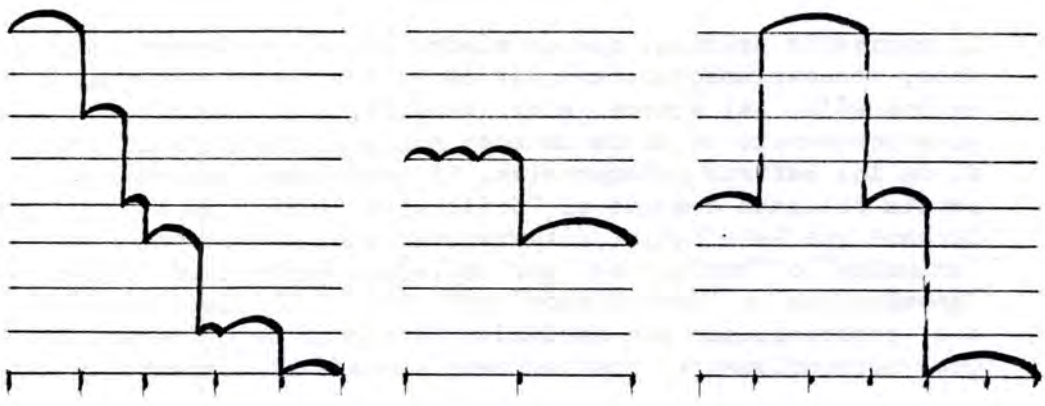
Ya hemos visto en el cap. 22, a propósito del cuadro de Holbein, "Los Embajadores" como el momento en que "vemos" algo que antes no "veíamos" es repentino : una iluminación súbita. Tal momento es irrepetible. Tras él, debemos resignarnos a "ir viendo", de un modo gradual, a partir de anticipaciones proyectadas por la memoria. En los cuatro ejemplos anteriores la situación es, en cierto modo, inversa a ésta, más general, que acabamos de recordar. Comenzamos por re-conocer, a lomos de la sabia disposición de los valores sensibles, un complejo de formas familiares entrelazadas entre si. Este re-conocimiento es propio de la intuición sensible que se dirige, espontaneamente, hacia objetos definidos, individuales. Pero, para la intuición sensible, un dato sensorial un estimulo aislado, es siempre un elemento de una serie : debe conducir a otro dato análogo, unido a él por una cadena causal hasta que todos ellos se cierren, potencialmente, en torno al objeto intuido, a la forma reconocida. Sin embargo, en los cuatro ejemplos anteriores la expectativa se quiebra. Y cuanto mayor sea el interés que ha sabido provocar la sabia disposición de los valores formales y substanciales, con mayor intensidad se sentirá esa quiebra. La permanencia, el núcleo esencial de lo temático es ahora el batir de la pulsión que se estrella una y otra vez contra esa clausura en la que nos sentimos participar con el autor de la obra : querías ver el paraiso a través de esos músculos poderosos y bellos,pero son ellos mismos los que te impiden la visión; creías que era posible volver a ser "un buen salvaje", pero esa brisa inmóvil no te llevará muy lejos ; pensabas que eras el cénit de la civilización, la cima del progreso, pero algo está a punto de descoyuntarse, algo brama con mayor brutalidad que nunca ; te figurabas que se había llegado a una región última, al conocimiento del "a-tomo", de lo sin partes, pero la materia se vuelve a cerrar, insondable: no hay nada tras la promesa de esa revelación que esperabas.

La diferencia, retorcida sobre si, como un gusano, interroga a la memoria, interroga a la razón comprensiva, se pregunta, ahora, por el interés que la lanza hacia delante para estrellarse contra la fijación de un único dato. Lo temático es, propiamente, ese girar de la atención sobre si misma que fuerza a la diferencia a hundirse en lo ausente, a recorrer los ámbitos desde los que ha sido impulsada. El "tema" es, estrictamente, esa sabia imbricación de motivos formales y motivos substanciales, capaces de mantener

ese impulso que se ve obligado a girar sobre si y ahondar en el ámbito de que surge su ímpetu.

Tras esta segunda incursión parecen comenzar a dibujarse ciertos contornos internos en "lo temático". Ha surgido un término al que hasta ahora no habíamos atendido suficientemente : "motivo" Si un tema puede considerarse como constituido por motivos, las preguntas que nos hemos planteado al comienzo deberán dirigirse hacia ese constituyente aún más esencial. Es preciso preguntarse : ¿Que es un motivo? ¿Que diferencia hay entre "motivo" y "tema".

Un "motivo" es algo que motiva, algo que mueve. La generalidad de ese "algo" y la aparición de una categoría universal como el "movimiento" ya nos indica que estamos ante un elemento terminal, indefinible y que pertenece al campo de lo dinámico. La palabra"motivo" se emplea corrientemente en música. Un "motivo" es, según el Dicc. Oxford de la Música (VE,2a,1984) "la unidad melódica o rítmica más breve que posee existencia propia. Pueden ser dos o más notas...casi toda pieza de música se presenta, a un examen detenido, como el desarrollo de algún motivo (o motivos) repetido en diferentes alturas y acaso con intervalos diferentes pero igualmente reconocible." Lo caracteristico de los motivos musicales es, efectivamente, que su inflexión característica es reconocida al instante. ¿Quien no reconoce, en unas pocas notas,los del Adagio de Albinoni,la Quinta Sinfonia de Beethoven o el leitmotiv del Tanhauser de Wagner (representados aqui con el sistema que será utilizado en el cap.50, vease)



Pero la analogía musical se inclina del lado de lo formal; ¿puede encontrarse algo semejante en lo substancial, en lo semántico, en el discurso representativo? Vladimir Propp, en su famoso estudio sobre la morfología del cuento (1928), retomando y corrigiendo un principio de Veselovski, substituye "motivo" ("la unidad más simple del relato" para este último autor) por "función" ("por función entendemos la acción de un personaje, definida desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga"). Esto es, lo que permanece constante, en tanto que que "parte constitutiva fundamental" (1a tesis de Propp) a lo largo del cuento; que es "limitado" (2a tesis); que "se sucede de un modo idéntico" (3a tesis); y que "se integra en una estructura del mismo tipo en todos los cuentos maravillosos". No podemos detenernos a discutir con detalle las diferencias entre "motivo" y "función" pero parece imponerse la idea, confirmada por èl tipo de análisis realizados por Propp en esta obra, de que la "función", lo que "subyace como constante" a lo largo del cuento, está integrada por unidades más pequeñas, por "tipos dinámicos" (el heroe que parte para un viaje; que debe enfrentarse con una prueba; que es socorrido por algún personaje providencial; que llega de incognito a su casa u otra comarca, etc, etc.) cuya articulación constituye la unidad temática. Por tanto el paralelismo con lo musical se mantiene, con la importante diferencia aparente de que el motivo literario no puede citarse explícitamente, no puede "tararearse", es algo que "subyace" a la narración. Sin embargo esta diferencia aparente se desvanece si reflexionamos en que el motivo"tarareado" es un motivo interpretado, que conserva su unidad aunque lo transportemos a otra clave, aunque variemos su tempo, aunque modifiquemos, incluso, su ritmo.

La expresión gráfica, que es música visual y es escritura sonora, debe, necesariamente, integrar estas dos nociones fundiéndolas en una sóla. Asi ocurre, efectivamente. Y el territorio en que esta ocurrencia se da de un modo particularmente manifiesto es el de los motivos ornamentales. Si reapasamos una obra de referencia obligada como es el "Stilfragen" (1893) de Riegl, comprobaremos que éste habla, alternativamente, de motivos "vegetales", "animales" o "heráldicos" por un lado y de motivos "lineales", "geométricos" o "curvilineos" por otro. Y si ahora nos aproximamos, restringiendo ese abrumador horizonte de universalidad en que, necesariamente, nos habíamos situado al comienzo de este

capítulo, a alguno de los "temas" que aparecen, por integración de determinados motivos básicos, en la obra de Riegl, respiraremos con mayor libertad.

Pues aqui, en este entorno arcaico, desde esta distancia privilegiada, la ordenación, la clasificación de estos materiales temáticso es algo más que una impertinente presunción : es un método fecundo que permite comprender mejor, no sólo la evolución de ciertas formas sino, también, su universalidad. Asi, las espirales que decoran las lanchas maoríes son tambien la forma mediadora, aún contenida, con que los artistas egipcios resuelven la simetría hierática de sus flores de loto en una continuidad lineal; las hojas de acanto griegas se nos revelan emparentadas con las palmetas egipcias; los arabescos orientales con las decoraciones micénicas. Más aún, Riegl sostiene que existen ciclos temáticos fácilmente comprobables en el desarrollo de la historia de los ornamentos. Antes de que aparezcan motivos vegetales, plantas, zarcillos, han debido aparecer ornamentos geométricos y animales. Y la generalidad de esta afirmación, cuando ampliamos su ámbito hasta permitirle abarcar el ámbito de la pintura europea, cuando recordamos la evolución que nos lleva desde los frescos y las miniaturas románicas, a la pintura del renacimiento y del barroco, para pasar a los paisajes holandeses del XVIII , a la preponderancia del paisajismo en la pintura europea del XIX, para retornar, en el cambio de siglo, a la abstracción geométrica, este tesis dificilmente dejará de desconcertarnos por su plausibilidad.

Pero de nuevo nos enfrentamos con el riesgo, también apuntado al comienzo de este capítulo, de caer en la tentación de denominaciones singulares; se hace precisa, una vez más, la distancia, la separación, la busqueda del núcleo abstracto de estos motivos. ¿En que puede consistir la esencia de semejante núcleo? No parece haber otra respuesta posible que la siguiente : en ciertos "gestos-raices", esquemas operativos, categorias formales a partir de las cuales puedan constituirse los motivos particulares. Tales categorias formales son anteriores, en un orden de necesidad lógico, a las emergencias individuales. Dicho de otro modo más pedrestre : todo motivo, todo núcleo temático requiere una "horma" que lo reciba y posibilite su actualización. Pero, si nos situamos en el extremo opuesto, deberemos admitir que las categorias formales, las categorías lógicas no nos resultan vi-

sibles si no es a partir de la manifestación de algún ente individual : no vemos la capacidad de la red hasta que no atrapamos la pieza. Existencias y esencias ; singularidades y universalidades ; mímesis y construcción no son sino polos de un proceso que se hurta a toda definición.

Estamos, de nuevo, frente a un viejo y apasionante problema que reaparece periódicamente, despierta entusiasmos, provoca ardientes investigaciones, da lugar a irónicos comentarios, ocasiona escepticos rechazos y torna a desaparecer. Hemos comenzado el capítulo anterior con una cita extraida de "El Idioma analítico de John Wilkins" cita que causó la perplejidad de Foucault hasta tal punto que, según confiesa, le incitó a escribir "Les Mots et les Choses". Comenta Borges, comprensivamente, al comienzo de esta pequeña obra, que el artículo sobre Wilkins "ha sido retirado de la 14a edición de la Enciclopedia Británica". Pero en la edición de 1971,vol.VIII,p.576 todavía queda algo. La obra de Wilkins, su "Essay towards a Real Character and Philosophical Language" (1668) es citada elogiosamente a proposito del denominado "restoration period" de la literatura inglesa, la época posterior a Milton que "fué considerada injustamente en el s.XIX como estéril y no creativa. De hecho, en ideas, política, religión, economía y artes visuales, al igual que en la literatura fué una época de experimentación vigorosa y profunda..". La obra de Wilkins se relaciona directamente con una noción central del racionalismo, no es sino la aplicación de un principio que recibe su mejor y más explicita formulación en las ideas de Descartes acerca de una "Lingua Universalis" que sería la manifestación, el correlato explícito de una "Mathesis Universalis". Principio que revierte en el problema estrictamente técnico de encontrar un sistema de clasificación ideal, un diccionario orgánico, no meramente convencional, arbitrario. El sistema de Wilkins, que se origina a partir de un exhaustivo examen de los diccionarios con que se contaba en su época, del que extrae 6 géneros principales, subdivididos en 40 especies, expresadas mediante silabas simples ("ba,be,bi,da,de,di," etc.) a las que se van agregando consonantes para indicar las diferencias, las subespecies, etc., es retomado por Leibniz mediante una conceptuación más rigurosa de las conexiones esenciales, de los géneros primeros, pero que se traduce igualmente en el postulado de una "Characteristica Universalis", un alfabeto universal, cuyas raices serían categorias de máxima generalidad y a partir del cual

sería posible un "cálculo lógico", en combinación con un "ars combinatoria", idea que se relaciona, por un lado, con intentos pretéritos, como el "ars magna" de Llull, a la que ya nos hemos referido en el cap. 30 y, por otro, con ciertos desarrollos plenamente actuales de la teoría de la lengua. Pero antes de aludir a estas investigaciones paralelas se impone una referencia obligada, extraida de la IV de las"Regulae.." de Descartes.

"Más adelante, pensando en cual podía ser el origen de que en otros tiempos los primeros creadores de la filosofía no quisieran admitir al estudio de la sabiduría a todo el que ignorara la matemática, como si consideraran que esta disciplina era entre todas la más fácil y la más necesaria para enseñar a los espíritus a comprender otras ciencias más importantes y a prepararlos para ellas, sospeché claramente que ellos habían conocido una especie de matemática muy distinta de la matemática ordinaria de nuestra época, sin juzgar por eso que ellos hubieran poseido la ciencia perfecta de ella, pues sus locas alegrías y sus sacrificios por inventos sin importancia demuestran a las claras hasta que punto fueron rudos...Y ciertamente tengo la impresión de que algunas huellas de esta verdadera matemática aparecen aún en Pappus y en Diofantes, quienes, sin pertenecer a las priemeras edades, han vivido no obstante muchos siglos antes que nosotros. En cuanto a ella, me inclino con gusto a creer que, más tarde, los mismos autores la hicieron desaparecer por medio de una especie de maquinación culpable. Pues, como consta de muchos artesanos que hicieron tal cosa con sus inventos, han temido tal vez que a causa de su grandísima facilidad y de su simplicidad perdiera algo de su valor con la divulgación y han preferido, para ganarse nuestra admiración, presentarnos en lugar de ellas algunas verdades estériles, demostradas con un sutil rigor lógico, como consecuencia de su arte, antes que enseñarnos su mismo arte que hubiera agotado por completo nuestra admiración."

"Habiendo sido llevado por estos pensamientos desde el estudio particular de la aritmética y de la geometría a una investigación profunda y general de la matemática, me plantee primeramente la pregunta de que era precisamente lo que todo el mundo entiende por este nombre, y de por que no son solamente las ciencias de que ya se ha hablado, sino también la astronomía, la música, la óptica, la mecánica y otro gran número de artes las que se dicen forman parte de las matemáticas. No basta, en

efecto, con mirar aqui a la etimología de la palabra pues, dado que el nombre matemática no tiene más significado que el de disciplina" ("mathesis" : enseñanza, en gr.) "las ciencias citadas en último lugar no tienen menos derecho que la misma geometría a ser llamadas matemáticas. Ahora bien...Pensando en ello con mayor atención, me pareció finalmente claro referir a la matemática todo aquello en que solamente se examina el orden y la medida, sin considerar si esta medida hay que buscarla en los números, las figuras, los astros, los sonidos o cualqüier otro objeto. De ello resulta que tiene que haber una ciencia general que explique todo lo que se puede investigar respecto del orden y la medida, sin aplicarlos a una materia especial: esta ciencia se designa, no con el mombre importado o extranjero' (se refiere al "nombre barbaro de álgebra",p.52 de la VE)",sino mediante el nombre ya antiguo y recibido de matemática universal" ("mathesis universalis")"porque ella encierra todo lo que ha hecho dar a otras ciencias la apelación de partes de las matemáticas. " 117

La derivación directa de esta "Mathesis Universalis" en una "Lingua Universalis" se produce con singular profundidad a lo largo del siglo XVII. Estrictamente coetánea de la obra citada de Wilkins es la obra de los gramáticos de Port-Royal, la "Grammaire générale et raisonnée" (1660) de Arnauld y Lancelot que señala con firmeza una vía en la que confluyen otros estudios como los de Cordemoy (1666) o Lamy (1676) o, ya en el siglo XVIII, los de Du Marsais (1729). El siglo XVII es un siglo "sincrónico" que aspira a descubrir la forma del entramado oculto en la Lingua Universalis a través de sus manifestaciones sensibles. A esta "sincronía" sucederá una singular de "diacronía" no menos característica. Las obras de Vico (1725,1744), Harris (1751), Diderot (1751), Herder (1772) o Rousseau (1782,post.) son los hitos que señalan la nueva forma que reviste esta pregunta por la esencia de lo temático. Ya no se espera la respuesta de la descripción minuciosa y sistemática, estática, sino que se busca sorprender, como un cazador agazapado en la penumbra de la historia, el momento de la mutación o del alumbramiento o del salto en el vacío : el origen del lenguaje. Esta nueva y más ambiciosa pregunta, que converge con las busquedas de Goethe de la "Urform" o con la general preocupación romántica por el "genio" se condensa en la obra copiosa, precursora y original de Humboldt en su idea del lenguaje como "energeia", como actividad que tan

sólo puede ser comprendida genéticamente, como "producción" antes que como "producto" u "obra" ("ergon"), como construcción, diríamos nosotros, sin violentar el pensamiento de Humboldt, antes que como mera representación, ideas a las que sucederán de nuevo, a partir del descubrimiento del sánscrito, las descripciones minuciosas de los comparatistas, a lo largo del XIX. Pero detengamonos aqui.

¿A que conclusión hemos llegado? ¿Es inevitable conformarse con este final inconcluso?

La ordenación temática, la clasificación de los materiales temáticos, de aquello que permanece en la mirada "sujeta" a la contemplación de la obra, tan sólo puede tener un auténtico objetivo : el mantenimiento de la confrontación sujeto-objeto. Y, al igual que el equilibrista mantiene su atención dirigida hacia el desplazamiento imprevisible de esa fuerza que le recorre desde los talones hasta la nuca, hasta que aprende a controlarla y ese aprendizaje toma la forma de un "dominio" que es "control" pero tambien es "región", territorio poblado por términos prelinguisticos, mojones que señalan recorridos ya familiares en ese dominio que, por otro lado, no puede ser "cualquiera" sino que está sometido a ciertas leyes internas que van manifestándose, desvelandose lentamente a lo largo del proceso de aprendizaje, dominio que es, por otro lado, un "juego", un "ars combinatoria" en donde el azar complementa, necesariamente, la ley; pues asi, análogamente, la busqueda de una ordenación temática, de una clasificación adecuada para los materiales temáticos tiene como objetivo auténtico, el mantenimiento de esa confrontación, la busqueda de la familiaridad con un proceso cuyo "orden" esencial tan sólo puede comprenderse cuando ha sido vivido.

* * *

Las clasificaciones de "lo temático" se confunden con facilidad con las clasificaciones de "modelos". El mejor modo de despejar esto equivocos es, primero, afirmar rotundamente que las clasificaciones de modelos siempre son convencionales puesto que dependen de casos particulares. Y, segundo, proponer una clasificación, tan convencional como cualquier otra, pero de eficacia com-

probada en la práctica. Que es lo que vamos a hacer a continuación como complemento secundario de este capítulo.

Un "modelo", insistamos aún en ello, no es un "tema". Un "modelo" como lo muestra su etimología, es, fundamentalmente, una pauta de "medida", una regla, un patrón. Un objeto que pueda servir para precisar las comparaciones. El modelo, en tanto que objeto presente, concreto, se opone esencialmente al tema, en tanto que forma ausente, ideal, abstracto. Hay tres maneras, tres criterios particularmente eficaces a la hora de clasificar modelos. Estos son : a) Su disponibilidad. b) Su "reino". c) su tradición.

a) Disponibilidad.

Tan sólo quien ignore las vicisitudes prácticas del hacer gráfico considerará trivial este primer grupo. La Bauhaus modificó sustancialmente el repertorio tradicional de modelos de la pedagogía gráfica, distanciandose de la figuración para adentrarse en la abstracción. A nadie se le ha ocurrido llamar la atención sobre el hecho de que una de las razones que favorecieron esta opción fué la escasez de medios inherente a una escuela surgida en condiciones precarias y bajo una economía de guerra. Los métodos pedagógicos de la Bauhaus, el "Basic Design" y otras derivaciones similares lograron imponerse en las escuelas de todo el mundo. Y tampoco se ha llamado la atención sobre el hecho de que una de las razones de este éxito ha sido que, para un profesor de dibujo es infinitamente más comodo proponer como tema de ejercicio una "composición de dos triangulos y un cuadrado en azul y rojo" que transportar a clase, un dia un busto de escayola, al otro un cesto de manzanas y al tercero una serie de grabados antiguos (que seran devueltos con hermosas manchas de tinta) o bien proner una excursión al campo para estudiar la naturaleza, programa que puede ser aguado si a la naturaleza se le antoja, o bien contratar a un modelo natural, con el consiguiente gasto crematístico por un lado o psicológico por el otro si ciertos padres consideran excesivamente "natural" dicho modelo. La elección del modelo es el tormento anual de todo profesor de dibujo. También lo es del artífice. Pues la necesidad de rentabilizar la elección obliga a fijaciones desmesuradas, a torticolis mentales de dificil arreglo :"¡Dios mio, líbrame del modelo!" , asi cuenta Didero que comenzaba sus obras un joven pintor que había atravesado todos los estadios rituales de la enseñanza académica. Desde un

punto de vista radicalmente prosaico los modelos se dividen, sencillamente, en transportables y no transportables. Y a su vez, cada uno de estos subgrupos se divide en accesibles o no accesibles con facilidad : dibujar una piedra de pirita puede ser más instructivo que dibujar una piedra corriente pero las primeras son escasas y corren serio peligro de desaparecer entre clase y clase. Por otro lado los modelos deben almacenarse y esto provoca irritantes problemas de espacio. Estas diferencias tambien atañen al pintor profesional. Cezanne debía caminar unos cuantos kilómetros diarios para encontrarse con sus modelos y este encuentro estaba sometido a diversas contingencias externas. Pollock caminaba sin cesar en torno a sus telas extendidas sobre el suelo pero está confrontación (no menos fatigosa) tan sólo dependía de contingencias internas.

b) "Reino"

Tanto tradicional como contemporaneamente, se distinguen tres reinos a través de los cuales se dibuja el tránsito de las "meras singularidades" a las "individualidades". Estos tres reinos, el reino de lo inanimado, el reino de los seres animados y el reino de lo humano son los mismos que ordenan, de un modo más o menos explícito, la inmensa mayoría de los tratados de dibujo. Asi, esa obra antológica de la pintura china a la que ya me he referido más de una vez, el "Kiai Tse Yuan", el "Manual de la pintura en el jardin grande como un grano de mostaza", divide los "subtemas" de la pintura china (el "gran Tema" es el paisaje, en general) del siguiente modo : dibujo de rocas; de árboles; de plantas; de aves; de figuras de diversos animales; de seres humanos. Pero esta es también la división que encontraremos en cualquier manual corriente de dibujo o pintura occidental : pintura de paisaje; pintura de plantas; pintura de naturalezas muertas; pintura de anumales y figuras en movimiento; retratos. El arte contemporaneo ha tornado trivial esta vieja clasificación pero nuestras tendencias clasificatorias son dificilmente contenibles y la propia abstracción tiende a sedimentarse como modelo a partir del momento en que la figuración se revuelve desde su destierro y atrapa a las obras rebeldes en dos grandes grupos : uno en el que la imagen queda sujeta por arquetipos geométricos; otro en el que la imagen queda fijada en torno a arquetipos gestuales. Es decir, por un lado lo que, desde el constructivismo hasta el minimal, pasando por esa edulcorada versión del ornamentalismo tradicional que es el "op-art", se denomina corrientemente "abstracción

geométrica" y, por otro lado, lo que desde el fauvismo hasta el neoexpresionismo, pasando por esa versión más directa de lo que constituiría lo específico de este grupo, el expresionismo abstracto, se denomina corriente, y equívocamente, "expresionismo", con diversas adjetivaciones. Un formalista radical incluiría estas derivaciones contemporaneas en el reino de lo inanimado puesto que, ante lo esquivo del referente, sólo cabe juzgar como "taxonomizable" lo dado "in praesentia", y ésto, pertenecería de hecho al reino de la mineralogía, de las formaciones tectónicas superficiales; podrían ordenarse como la distribución de caracteres litológicos y biológicos en un depósito sedimentario. Un espiritualista radical incluiría estas derivaciones contemporaneas en el reino de lo humano puesto que, argumentaría, aún cuando el referente sea esquivo, está dado como horma, como sentido, como "forma de la representación" y ésto pertenece, estrictamente, diría, al reino de lo humano o, más exactamente, al lenguaje. Nosotros nos limitamos a constatar que cuando la clasificación, necesariamente convencional, de modelos rebasa su propio campo y pretende ser clasificación "temática" todo se tambalea ante la aparición de los complejos problemas a los que hemos aludido en la parte principal de este capítulo.

3) Tradición.

Los "modelos" por antonomasia son aquellas obras hacia las que todas las miradas convergen en un época determinada. Asi, las vidrieras de la catedral de Chartres; las escenas franciscanas del Giotto; las Anunciaciones de Fra Angélico; los Descendimientos de Van der Weyden; la geometría que sostiene las figuras de los frescos de Piero della Francesca o la que sostiene la de las Stanzas de Rafael en el Vaticano; el reposo complacido de las mujeres de Tiziano o la exhueberancia jovial de las de Rubens; la hondura misteriosa de los cuadros de Rembrandt; las hojas de los árboles de Ruysdael que son como pájaros o las de los árboles de Constable que son como nubes; los amarillos acuosos de los cuadros de Turner; los amarillos terrestres de los de Van Gogh; las manzanas de Cezanne que nunca acaban de rodar sobre la mesa; les Demoiselles d'Avignon que están, a la vez, dentro y fuera de ese circulo que forman; el tenso y ordenado caos de los cuadros de Pollock; la escoba de la Fool's House de Jasper Johns; la tierra como tapia en los cuadros de Tapies.

Tales modelos hunden sus raices en un complejo, profundo campo temático. Su caracter "ejemplar" presupone numerosos representantes posibles; no hay una sino innumerables "Ascensiones" o "Descendimientos" en la época de Fra Angélico o Van der Weyden. No hay uno sino incontables cuadros que hagan uso del "collage" ó de diversas formas de adherencia de fragmentos informes al soporte en la época de Jasper Johns o de Tapies. Pero esta misma comparación, extremada, nos revela lo ilusorio que puede resultar el confundir determinadas temáticas locales con esos "gestos-raices", esos motivos universales a los que hemos estado persiguiendo más arriba. Y, de hecho, el mismo modo en que fueron utilizados tradicionalmente esos "modelos ejemplares" nos indicará como la sabiduria de los antiguos maestros sabía ver lo esencial a través de la seducción de la imagen visible. Pues los preceptos orientales y los occidentales coinciden sistemáticamente : el primer precepto es copiar los trazos del maestro, calcándolos incluso, sin desviarse ni un milimetro del recorrido original; el segundo precepto es copiar las obras de los maestros a partir de reproducciones o, si es posible, directamente. Pero ahora ya no es posible el calco : espreciso incorporar un momento de abstracción a esa mirada a la que se ha vedado la fidelidad, la seguridad de lo táctil; y el tercer precepto es"copiar" una vez más, pero ahora con irónicas comillas, directamente de la naturaleza. Y pocos superan esta tercera prueba sin correr a refugiarse en las faldas del maestro adoptando su "manera". Pues en esta última prueba se revela lo ilusorio de creer que aquellos trazos eran "meros" constituyentes de una visión superior. Es preciso retornar a aquellos calcos, reflexionar sobre el secreto de esa breve inflexión, ese quiebro, mínimo, por donde brota la forma.

37. LA PRIMERA MOCION, EFECTIVA, DE LA TEKNE ES, EN UN SENTIDO, LA REGRESION A LO INFORME.

Hemos visto, al comienzo de esta sección, en el capítulo 27, que los procesos de instauración gráfica están regidos por dos categorias generales : la Proyección y la Resistencia. Y que ambas se constituyen en la confrontación con un objeto inmediato, la imagen luminica fijada cuyo substrato es, por un lado, un material básico y, por otro lado, un material temático. Hemos visto tambien que este proceso es un proceso de "e-luz-idación" y que de esta elucidación emerge una "tékne" cuyo primer momento, de autoconsitución, consiste en la revisión de sus materiales básicos y temáticos que configuran el ámbito de sus posibilidades de actuación. Pero ahora, y ya para concluir, deberemos mirar un poco más de cerca que es lo que ocurre en el momento "de la verdad"; en el momento en que la tékne, ya constituida como tal tékne, consciente de sus posibilidades y de sus fuerzas, se torna efectiva.

Constata, en ese momento, que tanto el material básico con que debe contar, como el material temático, son preformaciones. El papel tiene esas dimensiones, esa rugosidad, ese blanco característico, esa manera de aceptar o rechazar el pigmento. Los instrumentos producen ese tipo de linea, esa cualidad característica de sus bordes, esas variaciones en la amplitud del trazo. Pero tambien el tema, y con él la memoria, se desliza hacia determinadas imagenes ya fijadas. Recordamos las pinceladas como pájaros de las hojas de Ruisdael o las pinceladas contenidas, planas e insistentes de las hojas de Cezanne, cuando intentamos dibujar un árbol. Nos asalta el recuerdo del entramado de veladuras de los fondos de Rembrandt o de las acumulaciones matéricas de los cuadros de Tapies cuando intentamos consolidar el espacio del cuadro.

Las preformaciones, sean básicas o temáticas, lastran, a priori, la emergencia de la obra. Hay dibujos que parecen una ilustración de las virtudes de ciertos instrumentos; la singularidad se diluye en la perfección del producto homologado. Los instrumentos técnico demasiado perfeccionados condicionan incluso el propio recorrido de la linea. Lo indeseable es, desde esta perspectiva,

el término medio. Pues si el control es absoluto, como ocurre con un dibujo de ordenador, podemos instalarnos desde el comienzo en otro nivel desde el que puede brotar una forma específica de singularidad; como "pura" composición. Acerca de esta posibilidad hablaremos en el próximo capítulo. Ahora nos interesa el otro extremo; la otra forma arquetípica de estrategia con que se intenta romper el cerco de una homogeneidad impuesta.

La instrumentación natural de esta estrategia que busca romper esa con-tención impuesta es la propia de los grupos que hemos clasificado provisionalmente en el cap. 35 como "ex-tendidos". En el movimiento que cubre una superficie en cualquier dirección se desvanecen las preformaciones impuestas. Dibujar es, entonces, un "hurgar", "frotar", "rascar", "escudriñar". Hay algo subterráneo y escatológico en esa actividad, que se revela también en el hecho de que designemos al producto que asi surge como "mancha". Hay, efectivamente, un dibujar que es un "trazar" y otro que es un "manchar". El primero pertenece a las regiones del Logos : es terso y comunicable a distancia. El segundo pertenece a las regiones obscuras del Mito : es caótico y exige la inmersión afectiva.

Este dibujar que es "un manchar", que es un hurgar,frotar,rascar o escudriñar, exige una profunda imbricación de la proyección y la resistencia, las categorias que hemos considerado como rectoras de la descripción de los procesos de instauración gráfica. Pero exige, por añadidura, que este proceso se haga casi visible, casi substantivo, constiuido por fases perfectamente reconocibles. Tras un periodo de precalentamiento las resistencias ceden o, mejor dicho, se desplazan a otro nivel; la concentración deriva hacia una contemplación profundamente activa. La mirada debe estar muy atenta para saber apresar, en un instante, lo que le interesa en ese desfile de formas mudables que se van sucediendo sin interrupción. Podríamos decir que aqui se manifiesta con plenitud ese juego, al que ya hemos aludido, entre el azar y la ley. Pero será preciso añadir importantes matizaciones a esta afirmación general.

El arte contemporaneo ha convertido en especialidad lo que era una vieja estrategia: la ha girado sobre si y la ha convertido, casi, en su propio tema. El expresionismo abstracto, la pintura neoyorquina de los años 40 y 50 es, en buena medida, el referente obligado a que debemos acudir, el resultado de esta redupli-

cación. ¿Que es lo que tienen en común las obras de Motherwell, De Kooning, Pollock o Reinhardt? La tensión descomunal con que se impide la plena emergencia de formas que buscan resolverse en una figura. Son más débiles en este sentido las obras de otros pintores como Baziotes, acogiendose a una mitología subacuática, de Still, refugiándose en ciertas asociaciones simbólicas cercanas al mundo amerinidio, de Newmann, recogiéndose en la pulcritud de los trazados geométricos. Pero en los anteriormente citados y, principalmente en Pollock, la forma se usa para sujetar la forma : ninguna prioridad : ninguna jerarquia : ninguna posibilidad de decir con sentido : he aqui la figura : he ahi el fondo : éste es el protagonista principal : aquellos los secundarios. Semejantes distinciones resultarían irrelevantes. Lo que hay es un magma que está mantenido en su desdiferenciación

El mantenimiento de la desdiferenciación se relaciona, como ya se ha indicado, con el papel del azar. Pero tambien acabamos de decir que semejante explicación es insuficiente; la situación es considerablemente más compleja. Esta complejidad comenzará a mostrarse mejor si repasamos brevemente la evolución desde el automatismo surrealista hasta el expresionismo abstracto, tal como tuvo lugar en Nueva York entre 1940 y 1950 aproximadamente y refleja muy adecuadamente lo que queremos señalar.

Entre 1935 y 1940, con la llegada a Nueva York de algunos artistas europeos que buscaban alejarse de la atmosfera prebélica de sus paises se produce una convergencia de intereses; ciertos artistas americanos están profundamente interesados por las técnicas surrealistas, el automatismo, la aceptación de lo aleatorio, la proyección onírica y tienen, ahora, la ocasión de entablar conocimiento con alguno de sus cultivadores más destacados. Sin embargo, las primeras distancias se toman con respecto al problema de la "factura". Por un lado se rechaza el preciosismo, el gusto "burgués" de ciertos pintores franceses por el "acabado". Pero, por otro, se reprueba la falta de valores pictóricos en las telas de un pintor como Dalí, cuyo automatismo onírico está "meramente prefigurado", no "actualizado". Los pintores neoyorquinos se lanzan a experimentar en una linea ya iniciada, hacia 1937, por Matta, recién llegado a Nueva York, y en torno al cual se constituye un pequeño grupo. Pero también Matta sustentaba cierto desprecio por las "cualidades matéricas", por el artista como "productor" que se situaba en posición divergente con respec-

to a lo que comenzaba a manifestarse como el núcleo principal de intereses de los pintores neoyorquinos. En 1941, tras un largo viaje por México en compañia de Matta, Motherwell comienza a elaborar, con cierta firmeza, sus propias ideas. En un artículo de 1944, "The Modern Painter's World" escribe : "El automatismo plástico...tal como es empleado por maestros modernos como Masson,Miro y Picasso es, de hecho, una cuestión que tiene muy poco que ver con el inconsciente. Es mucho más un potente instrumento plástico ("a plastic weapon") con el que pueden inventarse nuevas formas. Como tal, es una de las más grandes invenciones formales del siglo XX." Las ideas que, ahora, comienzan a asentarse con mayor firmeza, estaban, quizás anunciadas, con algo más de rigor, en un artículo de Clement Greenberg "Towards a New Laocoon", que nos traerá a la memoria algunas viejas ideas que ya hemos desarrollado "..La pureza en arte consiste en la aceptación voluntaria de las limitaciones de los medios del arte específico... las cualidades abstractas o puramente plásticas de la obra de arte son las únicas que cuentan. Enfatiza el medium y sus dificultades y aparecerán inmediatamente los valores propios, puramente plásticos del arte visual. Sobrecarga el medium, hasta el punto en que desaparezca toda sensación de resistencia y se volverán importantes los usos adventicios del arte.." El caso es que, a partir de estos años , se comienza a hablar con mayor insistencia de "plastic automatism" en una dirección que será compartida por Gorky, Hofmann, Pollock, De Kooning, Baziotes, Rothko o Gottlieb, entre otros; que tiene sus maestros reconocidos : Picasso,Matisse,Mondrian,Miro.. ; y sus antimaestros : Matta, Dalí.. Una cita como la que sigue, de Miró,hacia 1930) sería saludada como ejemplificadora de la nueva actitud : "...más bien que ponerme a pintar alguna cosa en concreto, comienzo a pintar y,mientras pinto, la pintura comienza a asentarse por si misma o a sugerirse a si misma bajo mi pincel...El primer estadio es libre, inconsciente; pero después la pintura es controlada globalmente en conformidad con el deseo de trabajo disciplinado que he sentido desde el comienzo..." 122

Comparese con la anterior cita de Miró las siguientes : (Baziotes, hacia 1947) : "Cada comienzo sugiere algo. Una vez que siento la sugerencia comienzo a pintar intuitivamente. La sugerencia se convierte entonces en un fantasma que debe ser atrapado y hecho real. ". (Motherwell, hacia 1947) : "Comienzo una pintura con una serie de errores. La pintura surge de la corrección de

las faltas a sentimiento (by feeling).. Las unificaciones finales llegan a través de la modulación de la superficie mediante innumerables pruebas y errores. La pintura final es el proceso detenido en el momento en que lo que estaba buscando sale a relucir (flashes into view)." Caben pocas dudas acerca de lo que separa al "plastic automatism" de Motherwell y otros pintores afines, al menos programáticamente, del "automatismo onírico" de ciertos pintores surrealistas. En el caso de los segundos, la imagen pictórica no puede aspirar a otra cosa que a ser una triste copia de la imagen mental. en el caso de los primeros la imagen pictórica debe incorporar, en si misma, en tanto que "proceso detenido" lo esencial de esta imagen.

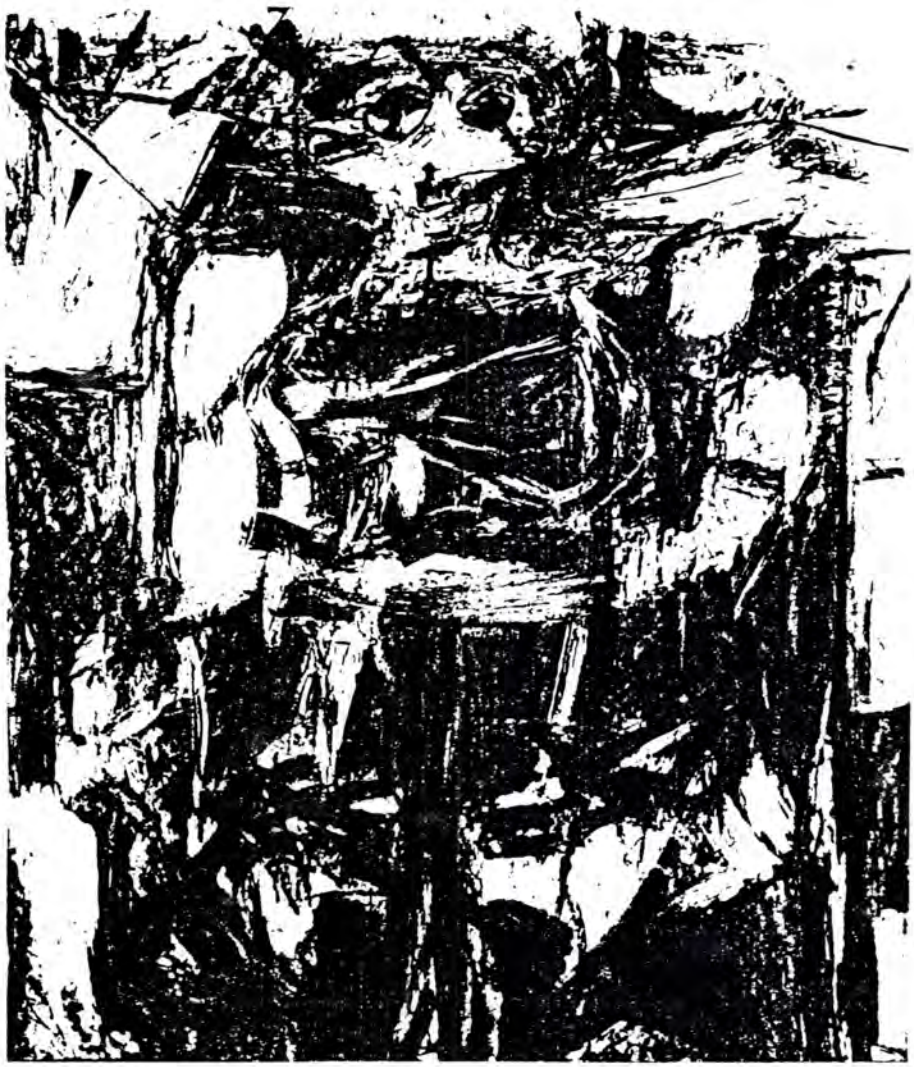
Sin embargo dificilmente aceptarán esta confrontación como concluyente queines conozcan su historia. Veamos alguna de sus variaciones. La "regresión a lo informe" puede ser otra cosa que una estrategia procesual que posibilite la emergencia de la idea en su medio propio. Puede ser tambien, como en las pinturas de De kooning, el recurso que permita hundir la idea, la forma, la imagen mental ya presente, ya dada para la intuición en la fijación única, omnipresente, de la superficie plana. El propio pintor nos ha dejado constancia de los tres recursos principales que utilizaba para dejar constancia de su "amor por la vulgaridad de la carne" y de su "deseo de representar cuerpos": suprimiendo el modelado ; fragmentando el volumen en formas planas distribuidas sobre la superficie ; abriendo las figuras y fundiéndolas con el fondo hasta constituir una sóla imagen. Mediante estos tres recursos, cuyo pedigree, cuya modernidad hunde sus raices en el cubismo y, más allá aún,en Cezanne o incluso en Manet, se forma un "open field of free gestures", un campo abierto de gestualidad liberada o una "mass image" en donde la disolución, se está produciendo en dirección inversa a la anterior que hemos ejemplificado en la obra de Motherwell. Pero veamos aún otra variación.

En el catálogo de una exposición celebrada, junto con Rothko, en 1951, Barnett Newmann advertía : "la pinturas de gran formato en esta exposición deben ser vistas a corta distancia." Pues las pinturas de Newmann, Still y Rothko, los "color-field painters" (cuya colaboración y amistad se inicia oficialmente en 1947 a partir de una exposición "The Ideographic Picture", en la que también participaron Hofmann, Reinhardt y Stamos, basada en la

1. De Kooning : "Mujer sentada". Oleo y yeso sobre cartón 91x137 cms. (hacia 1940). (Col.Greenfield, Filadelfia)

2. De Kooning : "Mujer I". Oleo sobre tela 147x193 cms. (hacia 1950-52). (MOMA, N.Y.)

ESCOLA TECNICA SUPERIOR D'ARQUITECTURA BIBLIOTECA BARCELONA



3. De Kooning :"Mujer VI". Oleo. (hacia 1953). (Carnegie Institute, Pittsburgh).

"ideografía" en tanto que "carácter o símbolo o figura que sugiere la idea de un objeto sin expresar su nombre") buscaban, explícitamente "inundar el ojo con color"; crear "un efecto de infinitud". Si los cuadros eran grandes no era, como erroneamente pensaron algunos comentaristas a propósito de la obra de Rothko porque se buscaba crear un efecto de monumentalidad, sino para que el espectador "pudiese entrar en ellos". Esta nueva variante, en lo contamplativo, nos remite, casi sin quererlo, a la idea de "lo sublime" en el romanticismo o incluso a la idea de "katharsis" en la poética de Aristóteles. Pero veamos una última variante que aún nos interesa más destacar.

"Niego el accidente". Esto decía Pollock en una entrevista tardía, cuando ya se había convertido en una leyenda viviente, próxima a culminar con la dósis de tragedia requerida por la historia para consagrar, adecuadamente, sus leyendas. Y esta afirmación, perfectamente comprensible si se examinan con cierta atención sus obras, nos resulta preciosa para delimitar, para establecer cierta distancia entre esta actitud esencial, primera moción efectiva de la tékne, que hemos denominado la "regresión al informe" de la interacción entre "la ley y el azar". 124

Ciertos críticos presurosos y poco reflexivos han hablado, a propósito de las obras de Pollock de "composiciones aleatorias", asimilables a las obras de John Cage u otros artistas contemporaneos que han trabajado en esta dirección. Más les valdría a estos críticos superficiales emplear su tiempo libre en aprender a escanciar sidra asturiana, dejando que el chorro, cayendo desde más de metro y medio de altura, ni demasiado grueso ni demasiado liviano, golpee el borde del cristal con la suficiente intensidad, para desparramarse, burbujeante, en el interior del vaso: estarían entonces mejor capacitados para comprender las sutiles cualidades de las obras de este autor. Pues hay, ciertamente, un componente de aleatoriedad en las obras de Pollock, como la hay en una pincelada de Rembrandt ; ya hemos visto ésto. Pero se trata de un componente que se presenta en toda gran obra; aqui no es lo esencial. Pues, efectivamente, los testimonios con que se cuenta acerca de la manera de trabajar de Pollock quien, a partir de 1947, colocaba los lienzos en el suelo y se paseaba incesantemente en derredor suyo hasta que, como el decía "conseguí entrar" en el cuadro, coincidén en el asombro ante el virtuosismo de que hacía gala en sus "drippings", engrosando, adel-

gazando, curvando y dirigiendo a placer el chorro de pintura durante algunos momentos de intensa concentración, para detenerse de nuevo,y volver a pasear meditabundo en torno a la obra. "Cuando estoy pintando tengo una noción general de lo que estoy haciendo : puedo controlar el flujo de pintura : no hay accidente."[125]

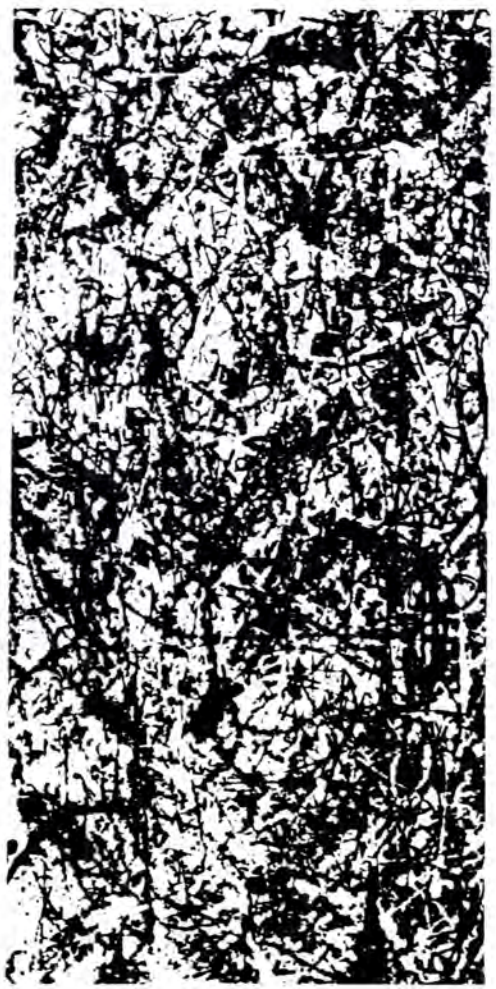
Nos interesa particularmente esta última referencia, esta última variante de ese episodio histórico que hemos destacado como particularmente ejemplificador de la regresión a lo informe como estrategia esencial, primera moción efectiva de la tékne. Pues, por un lado, como acertadamente señala Sandler, Pollock"era primariamente un dibujante", sus pinturas, generalmente en blanco y negro o con pocos colores, están centradas sobre la organización formal antes que sobre la organización cromática. Pero, sobre todo. porque surgen desde cierta disposición, desde cierta actitud técnica que se dirige al núcleo de lo que queremos situar en este capítulo. De un modo un tanto abrupto podría enunciarse asi : cuanto más dificil de dominar es el medio,mayores son las promesas que se abren para la conquista de la forma.

La "regresión a lo informe" no puede ser absoluta : es un reencuentro con la materia como "pura cualidad de ser material". Pero ya hemos dicho, en el cap. 28, que lo informe de la materia no es"una negatividad" sino "una minimalidad". La materia no es lo informe "carente de forma" sino mínimamente formado". Y en esta paulatina perdida de vista de los apoyos formales que sustentan todo recorrido, sea en la contemplación, sea en la acción, se desvelan las intenciones como "puras vivencias intencionales"; liberada de la constricción engañosa de lo pre-formado se desvela, en toda su profundidad, la propia actitud con que nos inclinamos ante la obra.

En general existe un desajuste entre intenciones y representaciones (en tanto que actualizaciones perceptibles de intenciones). Esto es algo corriente; resulta notorio en el lenguaje cotidiano : precisamente porque es "corriente", este lenguaje es incapaz de dar cuenta de lo singular. Tal desajuste es, inequívocamente sentido : puede experimentarse como un sentimiento de insatisfacción ante una expresión recien emitida cuyo eco nos decepciona o como sensación de vacío en torno a un pensamiento no formulado (o en torno a una palabra "que se tiene en la punta de

4. Pollock : Mural, Universidad de Iowa (hacia 1943).

5. Pollock : "ojos en el calor". Oleo sobre tela 110x137 cms. (1946) (Venecia,col. Guggenheim).



6. Pollock : "Catedral". Pintura al aluminio sobre tela , 90x182 cms.(Dallas,M.of Arts)

la lengua"). Hay dos estrategias principales, que son en el fondo la misma, con que abordar esta insuficiencia ; y, en lo esencial, coinciden la cotidianeidad y las más sofisticadas técnicas de instauración gráfica. La primera se dirige hacia dentro : hacia una intensificación de la sensación de vacío, de "negritud" (y recuerdese también lo dicho en el cap.30 a propósito de esa fase de los procesos alquímicos), de ausencia de representación. Este dirgirse hacia dentro necesita de un tiempo de gestación, necesita "circular" (id. cap.30) durante el tiempo necesario en derredor a una alteridad fecundante para llegar a su término : y cuanto mayor sea la resistencia que oponga el medio, cuanto más "indomable" sea éste, mayor hondura y amplitud tendrá, a su vez, el dominio conquistado : la conclusión , la clausura de este proceso es la iluminación. Sea por irrupción de elaboraciones subconscientes, sea por alumbramiento de ideas supraconscientes.

La segunda estrategia se vuelca hacia lo externo. De ella tratará el siguiente capítulo.

38. Y, EN OTRO SENTIDO, LA REUNION DE LO CONFORME (COMO YUXTAPOSICION, COMPOSICION, "ASSEMBLAGE" O "COLLAGE").

En el capítulo anterior nos hemos dirigido hacia un extremo de lo que ocurre "en el momento de la verdad" cuando la tékne, ya constituida, a sabiendas de cuales son sus capacidades, se torna efectiva. Y hemos dicho también que no es posible, en la inmediatez de esa efectividad, elegir un término medio. Ante la pre-formación impuesta por los materiales con que se cuenta sólo caben dos alternativas : disolver, destruir, anular esa preformación mediante la "regresión a lo informe" o, por el contrario, buscar la emergencia de la forma en la combinación distante, en la puesta en relación, mediante un único gesto, de las formas ya constituidas, alterando de ese modo su primer significado. De esta segunda posibilidad trataremos en este capitulo.

La forma más simple de reunión es la "mera yuxtaposición". Yuxtaponer es, como resulta obvio, "poner juntamente", establecer algún tipo de yugo o vínculo entre dos entidades. "Algún" : estamos en el caso más general, menos determinado de las formas posibles de reunión. Pero tambien "com-poner" es un "poner juntamente"; si hemos de diferenciar entre estos dos términos será tan sólo en base a su utilización histórica. En lo "meramente yuxtapuesto" la fuerza que mantiene unidos a los elementos es todo cuanto asegura la unión : si desaparece la primera se desvanece la segunda. En lo "compuesto", esta fuerza sobreañadida a los elementos parece adquirir cierta autonomía, vivificar a unos elementos que son ya, casi, elementos-de algo que tiene cierta autonomía. "Algo" : estamos en el caso más general, menos determinado de las formas posibles de construcción. "Reunir" es una operación libre; no debe doblegarse a las exigencias internas de lo reunido, tan sólo a las exigencias externas, ocasionales que posibiliten la reunión. "Construir" es una operación ligada; no se puede construir "de cualquier modo"; es preciso un conocimiento riguroso de las leyes formales que deben regir lo construido. Reunir y Construir son los dos polos, uno presente, el otro ausente, que guiarán las considéraciones de este capítulo.

¿De que depende esa "cierta autonomía" de la composición? Podemos

responder, recordando un lúcido, aunque algo más corto de vuelo de lo que nos hubiera gustado, artículo de Colin Rowe, al que ya nos hemos referido en el cap. 20 : depende de cual sea el "caracter" de la composición. Carácter y Composición son, efectivamente, dos términos que impregnan no sólo el vocabulario arquitectónico del siglo XIX sino, de un modo similar, el de otras artes más o menos afines. Pero este"caracter", indefinible y esquivo, revierte en determinadas diferenciaciones de caracter general que no deben perderse de vista. Tambien hemos dicho, en el cap.20, que un caracter se forma a partír de, al menos dos rasgos reunidos. Podríamos también decir, insistiendo en el ejemplo que, desde el punto de vista fisiognómico, un "caracter" no es sino la fijación de una "expresión". Y si ahora trasladamos esté término a lo linguistico podremos decir también que una expresión linguistica tiene determinado caracter, lo que es tanto como decir que tiene determinada significación y que tal significación proviene de la reunión de, al menos dos rasgos. En el caso más simple que podamos imaginar, una frase de una sóla palabra, tal como "¡Fuego!", la significación requiere que se reunan al menos dos rasgos : el símbolo ỹ la entonación o, en su caso, la indicación. De un modo más general, en el ejemplo que hemos tomado de Fenollosa/Pound en otro capítulo anterior

人 見 馬

estos tres signos/rasgos reúnidos forman una frase significativa y, aunque mis conocimientos de chino no me permiten abundar en el ejemplo supongo que tomados dos a dos podrían significar (caracterizar) a diferentes cosas o acontecimientos, como "hombre ve" o "hombre a caballo" o, quizás "centauro" o "caballo es visto" etc. "Reunir" como tambien hemos recordado ya en más de una ocasión, era el significado original de "legein" y, con ello, de "logos". Este reunir originario tenía, tiene un doble sentido : por un lado reune las representaciones perceptuales en representaciones orales o gráficas : es un reunir "semántico" que se da entre niveles diferentes. Por otro lado reune a las representaciones, orales o gráficas, en una única representación : es un

reunir "sintáctico" que se da en un mismo nivel : un signo que representa"un hombre",puesto-junto-a un signo que representa "un caballo" representa ya otra cosa ; el "todo", como han gritado a los cuatro vientos los divulgadores de la Gestalttheory para sorpresa de mucha gente corriente que no acababa de comprender porque se celebraba con tanto estruendo el descubrimiento de la polvora, es "otra cosa" que las "partes". Las representaciones, orales y gráficas, se constituyen en esta forma de reunión que, aparentemente, no es sino "mera yuxtaposición".

Pero claro está que no es asi. Este referente obligado, esta forma primigenia de reunión,no es una "mera yuxtaposición". Está sometida a "preceptos","reglas","normas" y "leyes" ¿Cuáles son éstos? En el caso de la escritura china, a caballo entre nuestro dibujo y nuestra escritura, 1)cierta forma de separación entre los signos, 2)cierta forma de homogeneidad de extensión (tamaño de los trazos) e intensión (valor de los trazos), 3)cierta forma de alineación (vertical u horizontal), 4)cierta forma de figuración (de acuerdo con un léxico fijado). Si este reunir no cumpliese estos "preceptos","reglas","normas" y "leyes" podría ser que perdiese su sentido : este reunir está homologado : no es el de una "tékne" sino el de una "técnica" según la diferencia que hemos establecido; no es el reunir de una singularidad sino el sedimentado en una generalidad.

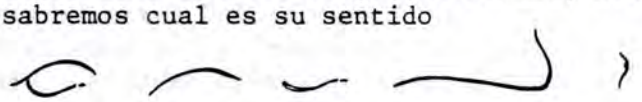
Por consiguiente, sin perder de vista este referente principal, se hace preciso avanzar en otra dirección. La "fuerza" que mantenía unido a referente es la fuerza de una colectividad, la fuerza de una sanción institucional. ¿Qué otras fuerzas pueden tener el mismo efecto sin necesidad de apoyarse en la convención?

Situemosnos en el extremo opuesto. La mayor cohesión mecánica, esto es, visible, que nos podemos imaginar, es la de un empotramiento. Para que un empotramiento sea eficaz en cualquier caso deben existir fuerzas perpendiculares a una posible fuerza de tracción

Si buscamos la forma mínima, la forma más elemental que reuna en un único esquema esta condición general de máxima cohesión, llegaremos a la siguiente forma

que presenta un curioso parecido con un conocido símbolo oriental. Ahora bien, lo interesante de tal esquema es que es impensable sin la colaboración de otra fuerza añadida que fusione los extremos de,al menos, uno de los dos anillos. Si aceptamos que cualquier cohesión debe ser alguna variante de semejante esquema llegamos al sorprendente y, para muchos, inquietante resultado de que es impensable cualquier forma de cohesión que no sea el resultado, en última instancia, de una "fuerza" informulable en los términos del sistema considerado. Una fuerza necesariamente externa a dicho sistema.

En el ejemplo anterior "hombre-ver-caballo" la exterioridad de esa fuerza de cohesión proyectada sobre los trazos "meramente yuxtapuestos" reside en una mirada "que sabe" como mirar; es decir que se proyecta desde la comunidad linguistica a la que pertenece. Pero, en un caso más general, la fuerza de cohesión proyectada sobre unos rasgos "meramente yuxtapuestos" reside en un hábito. Si colocamos ciertos rasgos, aislados, dispuestos linealmente, no sabremos cual es su sentido



pero si los colocamos en determinada posición veremos un rostro. La homogeneidad lineal anterior quedará substituida por una heterogeneidad carnosa, un "espacio representativo" que tiene una densidad propia, que "fuerza" a esos trazos a cohesionarse en torno a un mundo "habitual", a un mundo en el que se "habita" y en el que las cosas que interesan tienen, precisamente ese aspecto.

Las cuatro variables que hemos indicado antes, a propósito de la escritura china, la separación entre trazos, la homogenéidad de éstos, la alineación y la figuración, siguen operando pero su importancia ha variado; cualquier variación en alguna de estas variables afectará al"caracter" de la imagen

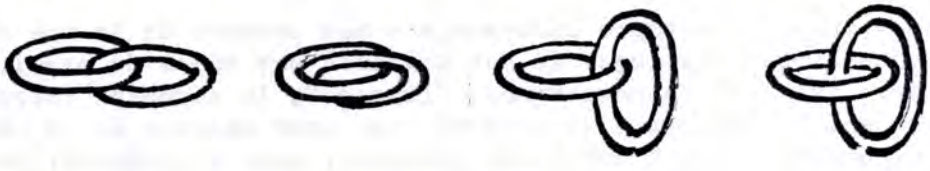
¿Qué ocurre? Que estamos más cerca de lo singular y, aquí, "preceptos","reglas","normas" y "leyes" se comienzan a fundir en una única operación : la "composición" comienza a ser, es, de hecho "construcción". El "caracter" no es sino la determinación categorial que anuncia esta inflexión esencial. Pero no nos interesa aún el problema, mucho más arduo, de la construcción.Estamos intentando caracterizar, tan sólo, lo que hemos considerado como el segundo sentido, la otra cara de "la primera moción, efectiva, de la tékne".

Retornemos entonces al ejemplo anterior, a los dos anillos en-

trelazados. Aquí, "composición", caracter y "construcción se han acercado hasta tal punto que resultan indistinguibles : lo "característico" de esta figura es, precisamente su construcción : esa inmovilidad pétrea que no es sino un "modo" de abrazo, independiente de la forma de fijación o de los materiales utilizados.

No hay margen, no hay juego posible entre esos dos anillos que ahora son un individuo único. La singularidad de sus componentes está subsumida en la individualidad de lo rigido por antonomasia.

Liberemoslos entonces. Podemos hacerlo, simplemente, permitiendo que uno de ellos, o ambos, se adegalcen. Pero entonces ya será posible "componerlos". Si los traemos, desde esta liberación, desde este adegalzamiento, de nuevo a presencia, como "figura visible", este "traer a presencia" estará, ahora, inevitablemente cargado de intencionalidad. ¿Por que se ha elegido ésta posibilidad en lugar de aquella?



Parece, efectivamente, que se quiere "decir algo" al haber buscado, en un caso un aplanamiento común pero de máxima extensión, en el siguiente, un aplanamiento común pero de mínima extensión, en el otro, una ortogonalidad apoyada, en el último, una ortogonalidad equilibrada. ¿Por que emanan "significatividad" estas formas de presentación? Ya hemos avanzado la respuesta. Primero: porque estas formas exigen, intrínsecamente, al igual que lo exigía su forma madre, la unidad pétrea, una fuerza externa en que resolverse. Pero, segundo, porque aqui el "telos" se ha desplazado buscando la vía de menor resistencia que es la vía de mayor proyección; ya no interesa como se han unido esos anillos, cualquier respuesta nos serviría; ahora interesa por que se los muestra precisamente asi. ¿Por que es esto "más interesante"?

Porque alguien como nosotros las debe haber dispuesto asi y, en consecuencia, "deben querer decir algo".

La composición supone, por consiguiente, la apertura de un espacio representativo en una singularidad individualizada, es decir, sujeta a ser percibida como un "todo" cuy cohesión debe depender, necesariamente, de una fuerza externa constituyente. Estas fuerzas de constitución, que renacen en la mirada que proyecta un significado posible sobre ese todo, son externas : no ajenas. Constituyen, precisamente, sus límites, los límites de ese sistema que se modula en un sistema superior. Ahora bien, lo esencial del sistema, de esa singularidad individualizada, no son esas fuerzas si bien el sistema debe de estar, intrínsecamente, abierto a ellas. Lo esencial del sistema es su forma. En el ejemplo anterior, lo esencial es la estructura originaria, ese modo pétreo de cohesión. Semejante forma está abierta a la proyección de ciertas fuerzas, de ciertos impulsos axiales que, por decirlo asi, flexibilizarán su ámbito, posibilitarán un cierto juego en ese espacio representativo que queda abierto. Pero es preciso distinguir cuidadosamente entre exterioridad y alteridad. Lo primero es un estatus de los límites. Lo segundo es un estatus de las constituciones. Lo primero es propio de las conjunciones. Lo segundo lo es de las disyunciones.

Veamos ahora un ejemplo intermedio y más cercano de lo que nos preocupa. Sean, en lugar de dos anillos, dos hojas de papel, la primera tal como la adquirimos, "tensada"; la segunda "forzada". Si sujeot la segunda a la primera, tal como aparece en la página siguiente, tendré una forma peculiar, pero ya clásica, de "composición"; un "papier collé". ¿Por que se caracteriza el espacio representativo asi abierto? En primer lugar, al igual que en el caso de los dos anillos, por su implicación de una forma madre en la que se funden caracter y composición; esta forma madre es, en este caso, una continuidad homogenea, una superficie continua y regular que se extiende por igual en todas direcciones. ¿Por que se caracteriza la apertura? Por la actuación de una fuerza, perpendicular a esta continuidad homogenea, que es un "plegar" y un "adherir". La ordenación es aquí, mínima; el margen concedido al azar es considerable. La "regla" es una sóla operación mixta : plegar y adherir. Es una forma mínima que, sin embargo, "desencadena un mundo".

Y veamos ahora, por medio de seis ejemplos correlativos, cuanto es lo que separa a estas formas "mínimas" de composición de lo que llamamos "dibujar".

1. Pego ciertos objetos sobre un soporte ("collage")

2. Pego algunos recortes de papel impreso sobre un soporte ("papier collé")

3. Trazo una linea siguiendo el contorno de un objeto (por ejemplo, una plantilla) apoyado sobre el papel (dibujo "técnico" o "collage virtual").

4. Trazo una linea siguiendo el contorno de mi brazo (apoyando el lapiz sobre su contorno) levantado sobre el papel (linea "apoyada").

5. Trazo una linea con el brazo, sin otro auxilio (pero haciendo que los musculos "se apoyen" en las articulaciones de un determinado modo que conozco bien) (trazo "libre", "significante")

¿Dónde está la frontera entre "dibujo" y "collage"? No puede estar entre 5 y 4, evidentemente. Pero tampoco entre 4 y 3 pues nos veríamos obligados a considerar como"no dibujo" a toda obra gráfica que se apoyase manifiestamente en instrumentos. Pero entonces la fontera ya no puede estar entre 3 y 2 pues la operación es esencialmente la misma; todo lo que ha variado es que, en un caso permanece a la vista el instrumento mediador y en el otro no. Y tampoco puede estar, evidentemente, entre 2 y 1.

De hecho, la frontera, tal como hemos enunciado estos cinco ejemplos, es externa a todos ellos. Un trazo, aún cuando sea un trazo "libre", en la medida en que es un trazo "que conozco bien" (como uno conoce bien, por ejemplo, su firma) no es plenamente libre : es un trazo <u>elegido de un repertorio</u> con el que se cuenta. Esta operación electiva tambien es, en realidad, una <u>adherencia</u> de algo objetualizado, homologado. Pero lo homologado, lo que forma ya parte de un repertorio, aunque sea un repertorio idioléctico, se encamina ya hacia la constitución de una "técnica". Y una técnica no es una tékne. La tékne debe mantener la tensión en un dominio que se hace, con-

tinuamente,a si mismo.

En tanto que adherencias o fijaciones electivas, cualquiera de los cinco ejemplos que acabamos de señalar, que son operaciones homologables, normables, dirigidas hacia la consolidación de una técnica, alejandose de lo propio de la tékne, implican dos aspectos fundamentales que son todo lo que aui nos interesa resaltar. Primero : desplazan el juego de resistencias desde lo continuo hacia lo discontinuo y desde lo presente hacia lo ausente. Toda nuestra atención está, ahora, volcada hacia lo que hay entre dos o varias adherencias : se ha constituido un espacio representativo equivalente al espacio liberado que habíamos puesto como ejemplo en el caso de los dos anillos. Segundo : abre un horizonte, exteriorizado, de recorridos posibles en lo temático, posibilidad que antes, en la perspectiva en que nos habíamos situado en el capítulo anterior, quedaba anclada a lo corpóreo, como refugio inmediato frente al imperativo de las pre-formaciones materiales que nos imponían, a priori, sus modos de ser.

Ambas estrategias, ambos sentidos, la "regresión a lo informe" y la "reunión de lo conforme" como, digamoslo de un modo general, adherencia que abre un espacio representativo, se dan, claro está, de un modo alternativo, en tanto que estrategias efectivas inmediatas : la atención oscila entre ambas : ahora se detiene en este trazo del que es preciso apropiarse, domarlo; ahora se hunde en esa separación que es, quizás, excesiva, que debilita la tensión. No se trata de elecciones estílisticas, ni nada por l estilo : estamos tratando, en la inmediatez de esa efectividad, de condiciones necesarias de constitución de la tékne en el momento en que actualiza sus capacidades. Tampoco se trata de abordar aqui los complejos problemas propios de la "composición" como forma debilitada, arrojada a lo insuficientemente determinado, de la "construcción" sino, tan sólo, apresarla en el momento de su emergencia.

Desde este punto de vista, por consiguiente, la reunión, yuxtaposición, composición, "assemblage", "collage" o adherencia, implican una inflexión característica de la atención que se vierte al exterior y proyecta las formas internas, los recorridos posibilitados por el conocimiento de su capacidad para recorrer un dominio, por su posesión de una tékne, en una hondura que emerge de la discontinuidad estatuida por una fiiaciones gráfi-

cas distanciadas, meros "significantes" elegidos de un repertorio familiar, adheridos a una superficie que ha dejado ya de ser tal superficie para constituirse como espacio representativo. Baste por ahora con situar la posición de esta emergencia que deberemos volver a abordar con mayor detenimiento.

39. LA PRIMERA MOCION, RECAPACITADORA, DE LA TEKNE ES UNA TOMA DE POSICION CON RESPECTO A SUS PRECIPITADOS : LA "TECNICA" Y LA "TECNOLOGIA".

En el cap. 34 hemos delimitado las fronteras entre "tékne" y "técnica" de un modo que podemos volver a expresar como sigue. Entendemos por "técnica", fundamentalmente, la homologación de un esquema operativo orientado por una finalidad precisa. Esto requiere que precisemos lo que debe entenderse,aqui, por "homologación" y por "esquema operativo". Para lo segundo nos remitimos a lo ya avanzado en capítulos anteriores y que será desarrollado más ampliamente en la sección siguiente (III.I) de esta investigación, es decir, la idea de "significante" como clase de gestualidades, de formas de motricidad de instrumentación inmediata (corpórea, en un sentido amplio); clase en la que se incorpora un núcleo de abstracción que permite considerar a esas formas de motricidad como "equivalentes" con respecto a ciertos fines. Entendemos, entonces, por "homologación", la comunidad de comprensión de ese núcleo, comprensión que puede ser, por consiguiente, enunciada o formulada en un lenguaje compartido, en un "logos" que es "homo" (el mismo), común a determinado grupo social.

La tékne es intuición de un dominio, como "control" y como "región" que se condensa en la fijación, idioléctica, de ciertos términos, ciertos recorridos que el sujeto, y sólo él, conoce. Pero que pueden verterse al exterior, "precipitarse" en formulaciones "pretécnicas" que serán plenamente "técnicas" cuando hayan sido adecuadamente abstraidas, homologadas en un contexto más amplio, común. Esta aceptacion "con-venida" tiene idénticas características a las de un lenguaje. Lo que se acepta es un repertorio de "recursos" (objetos materiales - palabras nominales) y un repertorio de "procedimientos" (reglas operativas - palabras verbales) que están orientados por una "utilidad general"´ (finalidades prácticas - oraciones o enunciados significativos).

¿Qué es, entonces, "tecnología"? La tecnología es lo que homologa esas diversas formas de homologación. Lo que busca la ley de

la ley, la norma de la norma, la regla adecuada para precisar la regla. Es tambien lo que almacena ese conjunto de conocimientos "técnicos" : el ámbito global en que se recoge lo orientado estrechamente a la práctica. Es, exactamente, una acumulación. Unifica y sistematiza el ámbito de los "recursos" y de los "procedimientos" propios de lo que es técnico, desde un nivel "superior". Pero ¿dónde está este nivel "superior"?

Se contestará quizás, irreflexivamente : bueno, si la técnica es "como un lenguaje" entonces la tecnología debe ser "como un metalenguaje" de ese lenguaje. Sin embargo el paralelismo es equívoco. La compleja estructura del lenguaje que nos permite preguntarnos por : "nos permite preguntarnos por", mediante una voltereta mental en la que el discurso se torna objeto para el discurso, es algo que pertenece intrínsecamente al lenguaje; está dado desde sus inicios; el niño aprende lo que los linguistas llaman el uso anafórico del lenguaje, la deixis o indicación interna, el "éste" con que nos referimos a lo que acabamos de decir en el párrafo anterior, con, casi, la misma naturalidad con que aprende la función de las definiciones ostensivas ("eso" es una palmera). Se aprenden estos atajos y esas variaciones como se aprende a caminar por una región desconocida. No hay aqui, verdaderamente, acumulación física; hay, más bien, un mundo que se va modificando incensantemente mientras mantenemos el equilibrio.

Pero la tecnología requiere de otro modo de acumulación. ¿Por que? Sencillamente; porque su condición de posibilidad es la de una homologación previa. Lo que estanto como decir externa: homologación implica comunidad : comunidad implica exterioridad. Para que sea posible la acumulación tecnológica es preciso que se modifique, no un mundo que es uno de los innumerables mundos en que "estoy", sino el mundo en el que "estamos". No cabe en consecuencia, establecer un paralelismo a ciegas entre la reduplicación inherente al ámbito modal en que ya está situado el lenguaje y la reduplicación propia de las acumulaciones tecnológicas.

En : Die Frage nach del Technik (1953), obra a la que ya nos hemos referido en el cap.34, Heidegger acuña un término "Ge-stell" forzando su propio idioma, que resulta imposible de traducir pero encierra sugerencias a las que no queremos renunciar. Po- 127

demos probar, amparandonos en el "arraisonement" de la versión francesa, con "enrazonamiento", dejando escapar lo que hay en "Gestell" de "objeto útil", objeto organizado para recibir alguna utilidad" y de "stellen", (interprelar, detener, poner en evidencia o poner en su lugar..). Lo que la tecnología hace, diremos entónces, es, en tanto que homologación de lo homologado que requiere la extenisón de un dominio (externo), "enrazonar" la naturaleza; la "hace entrar en razón" diríamos de un modo más castizo (y más trágico-irónico en las circunstancias actuales). Este "hacer entrar en razón", este "Ge-stell" sigue diciendo Heidegger, es, fundamentalmente, una "pro-vocación", un "llamar hacia adelante" a la naturaleza. Ahora bien, semejante "hacer entrar en razón provocando", que adquiere unos notables matices chulescos en nuestra traducción, y que sería lo característico de la técnica contemporánea, difiere de lo que, quizás, fué la técnica primitiva, la técnica que estaba, aún, estrechamente unida a la tékne. Esta debió ser, ante todo, un "desvelar". Y este "desvelar" surgía de una "poiesis", esto es, de una "conducción-hacia", de un "pro-ducere". La técnica primitiva, estrechamente unida, aún, a la tékne, requería ante todo de esa maestria sutil, tan cercana asi a lo más originario del lenguaje, al ingenio y la seducción de las primeras palabras, de ser "la conducción hacia un desvelamiento".

La anterior diferencia de significados, que hace resaltar Heidegger con su admirable pericia para roer las palabras hasta sus núcleos más recónditos, está estrechamente ligada a un concepto crucial de la ciencia contemporánea. Es éste el concepto de "fuerza". Ya hemos visto también en el cap. 8 que la idea de "fuerza", capital en la mecánica de Newton, es un indefinible y, por ende, es un idefinible que se sustenta en una proyección animista. RRecuerdo que cuando a los 13 o 14 años empecé a estudiar física me decían que, si se empujaba un objeto con una fuerza "F", éste "respondía" con otra igual y de signo contrario : "-F " . "¿Y tú como lo sabes?" pensaba yo sin creerme (aún no me lo creo) esa "verdad" simplista tan típica de los adultos. El caso es que todo el mundo acaba aceptando semejantes explicaciones : la "fuerza" y, luego, la "energía" se ha objetivado, se ha hipostasiado, es algo tan "natural" como aquellas montañas ; más aún; es la "esencia" de aquellas montañas. Consiguientemente, la tecnología moderna, aliada de la física moderna, interroga a la naturaleza "por la fuerza" y ésta, cortesmente,

responde, también, "por la fuerza".

Continúa Heidegger afirmando que el "Ge-stell", el "enrazonamiento", esa actitud contemporanea ante la naturaleza en la que estamos irremediablemente inmersos, es "un envío del destino" y que, como en la cita de Holderlin que hemos relacionado en el cap. 34 con la posición del famoso capítulo de Aristoteles sobre la "tékne", "lo que salva", "crece en el peligro": la técnica sería, entonces, un peligro liberador. Estamos ante un leit motiv familiar para quien haya penado a lo largo del Sein und Zeit : tan sólo el horizonte de la nada permite que se yerga la fragilidad del ser. Podría ser de otro modo pero no vamos a discutir ésto. Y no vamos a discutirlo, secillamente, porque ya hemos adoptado otra posición que en este capítulo reafirmamos.

Existe una diferencia que es necesario establecer entre lo que hemos denominado "tékne", buscando rescatar la acepción primitiva, general, de este termino arcaico, y la lo que se conoce corrientemente como "técnica y tecnología". Lo segundo es un precipitado de lo primero : una exteriorización y una homologación que están orientadas por ciertas finalidades, tácita o explicitamente convenidas por los mismos que han fijado las formas de homologación. Discutir si estas formas son "un envio del destino", una "confrontación" que debe atravesarse, o un "ciclo" que debe reasumirse, es algo que cae fuera de nuestro estudio. Nos exigiría una reflexión general sobre la condición humana. Me remito a ciertos estudios recientes de Habermas cu- 128
yas posiciones globales comparto como ciudadano (y me parecen un saludable antídoto frente a al misticismo implícito en las ideas del autor que hemos venido citando) si bien me dejan insatisfecho como indagador. En cualquier caso, la tékne, y es esto lo que nos interesa resaltar, antes de ser lenguaje, antes de precipitarse en lo externo como técnica o como acumulación técnica, como tecnología, es, fundamentalmente, un hacer. Y este hacer es el de un recorrido : una elucidación. Y este recorrido abre un lugar. Un lugar para lo que resplandece; para la luz. Es ésta la posición esencial de la "tékne" y la que, desde una moción re-capacitadora, debe permitir que se distancie suficientemente de sus precipitados.

40. RECAPITULACION GENERAL DE LA SEGUNDA PARTE EN TORNO A LA IDEA DE "PROCESO".

La segunda parte de esta investigación se ha iniciado bajo los rótulos de "cosa inscrita" y "entendida de modo inmediato". Esto no era sino una forma cómoda, por lo cotidiano de los términos en que se fundaba, de abordar el tema. Ahora, al concluir este desarrollo parcial, es preciso contraponer a la noción de "cosa inscrita" la noción de "proceso" en la que ya asoman, por su parentesco con "poiesis" o con "producción", alguno de los problemas principales que serán objeto de la tercera parte de este trabajo.

Una expresión gráfica, dada como inscrita para la mirada que la recorre o como cosa inscribiendose para el gesto que la conduce es, en cualquier caso, por la permanencia y la variabilidad de esa confrontación pulsional, "proceso".

Pro-ceso es aquello cuyo destino es cesar. Desde su reposo aparente lo procesual puede volver sobre si y asignar un cumplimiento a aquel sentido que le empujaba, a lomos de una representación imperfecta o a lomos de un impulso ciego. Esta asignación puede ser de tres tipos. O bien el sentido consiste en la conquista de una nueva posición desde la que se descubre un nuevo horizonte, o bien consiste en el logro de una transformación, o bien consiste en el propio trayecto, que ahora queda abierto como un sendero en la espesura de lo, hasta entonces, desconocido. Debe ser, de algún modo, las tres cosas; pero el acento puede desplazarse hacia una u otra.

Antes de proseguir esta investigación será conveniente preguntar, en consecuencia : ¿en que nueva posición estamos? ¿que es lo que se ha transformado? ¿que trayecto ha quedado abierto?

La distinción inicial ha quedado afectada por una dualidad irresoluble, inestable. El ser substantivo de la expresión gráfica como "cosa inscrita" ha llevado a la consideración imperiosa de su ser como "proceso"; su ser como "fijación" a la de su ser como "procedimiento"; la estratagema analítica, el hablar de "cosa" como "inmediatez" ha provocado la emergencia de una idea comple-

mentaria que anuncia la necesidad de dirigirse con mayor atención a lo que hay de "actividad" latente en la expresión gráfica y en donde se reúnen, en torno a un mismo origen, la actitud contemplativa y la actitud operativa. Es esto lo principal de la nueva posición, este nuevo horizonte que aparece, como apertura, en la propia investigación y como transformación en el objeto de estudio. Los hitos principales del trayecto quedarán resumidos en lo que sigue.

La Primera Sección : "Sobre su Percepción como "imagen táctil" o "imagen mental" : Característica primera de la expresión gráfica dad como cosa-dibujada para la contemplación pasiva" ha comenzado por plantear (cap. 11) el problema general de la percepción de objetos como unidades cerradas, transcendiendo lo contenido en el "puro dato sensible", como la manera más expeditiva de aludir a la insuficiencia de cualquier estudio de la percepción que no comience por plantearse el papel jugado por la memoria individual. Tras revisar (cap. 12) algunas opiniones contemporaneas prestigiosas pero que, nos parecía, no profundizan lo suficiente en este complejo problema, hemos retrocedido hasta las postrimerías del siglo XVII (cap. 13) para considerar las nociones de "forma" y "figura" o dato sensible entendido como "extensión" y "color" en Locke y en Leibniz. De estos autores nos ha interesado particularmente destacar las ideas de, en el primero, "cualidades primarias y secundarias" y, en el segundo, "percepción confusa" o de límites indefinibles, borrosos. El cap. 14 se ha centrado sobre Berkeley, de quién nos ha importado sobre todo subrayar la idea de "cualidad singular", irreductible; la crítica de la noción de distancia como perceptible visulamente, en profundidad, por si misma, sin el recurso de la experiencia, y las primeras formulaciones precisas, anteriores a Hume, del "atomismo perceptual". Ha quedado también insinuado, por la propia ordenación de los capítulos, la idea de que el "purovisibilismo" podría tener su origen en alguna de estas ideas de Berkeley. El cap. 15 se ha centrado sobre este tema, la "reinen Sichtbarkeit" y en especial sobre Konrad Fiedler quien nos ha parecido que, pese a ciertas ambiguedades implicitas en el propio término de "purovisualidad" (que por otro lado no recuerdo haber encontrado en ninguno de sus escritos) supo instrumentar lo mejor de ciertas ideas afines al neokantismo y que anticipan o inspiran, para nuestro gusto con mayor profundidad, alguna de las más conocidas ideas de Croce. También me ha parecido conveniente marcar ciertas

distancias con respecto a ciertos críticos prestigiosos,como Berenson,cuya vulgarización de alguna de estas ideas es, en determinados casos inaceptable y errónea.

Tras esta introducción general, por medio de alusiones sumarias a las referencias principales, más cercanas, a las que se podían remitir parcialmente los problemas enunciados, se ha replanteado (cap. 16) el problema inicial a partir de un ejemplo, de un sujeto ficticio al que se ha situado simbólicamente en el monasterio de La Flèche, donde escribieron Descartes y Hume, como manifestación de disconformidad con la torpe creencia contemporanea en la crisis de "la" razón como si la razón fuese "una" y, precismanente, la "analítica", enlazando asi con la posición esbozada al final del cap. octavo en relación con los comentarios a la obra de Habermas y al Teeteto de Platón. Este replanteamiento, en el que se van introduciendo términos descriptivos de caracter general, de lo fenómenos propios de la percepción es continuado a lo largo de los capítulos 17, 18 y 19. El cap. 20 resume estos términos en un cuadro general de cinco "formas fundamentales de representación perceptual" : la sensación (en la que se dan "quales"); la percepción "externa" (en la que se dan "quantos" o "notas"); la intuición sensible (en la que se dan "figuras" o "imagenes"); la percepción "inmanente" (en la que se dan "rasgos" o "atributos"); y la intuición esencial (en la que se dan "formas" o "ideas"). Estas cinco formas fundamentales no son sino los momentos principales en que se inflexiona una gradación que va de lo dado como "pura presencia" en la sensación a lo dado como "pura ausencia" en la memoria y que se cierra en un círculo que reune a estos dos extremos.

Los procesos de percepción, que están presididos por la "atención" y el "interés" se inscriben necesariamente en un "ambito modal" (cap. 21) cuya complejidad formal torna irrelevante cualquier intento de explicación de estos procesos por vía causal, mecánica. Desde esta perspectiva se introduce el tema (cap.22) que será retomado de nuevo en la tercera parte, en el cap. cincuenta y seis, de la indeterminación en que está situado el espectador con respecto a la obra; indeterminación que fuerza a desplegarse estas cinco "formas fundamentales" en torno a un lugar que permanece "en suspenso" : hay una "epojé" propia de la contemplación de la obra gráfica, una idealidad inherente a esta forma peculiar de confrontación sujeto-objeto en la que reside un aspecto esencial de la obra gráfica, el ser "fijación" de una imaginación lumínica,

quiebra de una expectativa; aspecto al que se atenderá especialmente en la siguiente sección.

Todo lo anterior conduce a una forma de comprensión de los fenómenos perceptuales que se distancia considerablemente de ciertas explicaciones científicas tales como las proporcionadas por la Gestalttheory (cap. 23). Estas explicaciones son útiles dentro de unos límites bastante estrechos que se rebasan tan pronto como se toma en consideración el simple hecho, que se acaba de mencionar, de la "suspensión", de la "epoje" propia de la contemplación de la obra gráfica : hablar de"reflejos" visuales en tales condiciones resulta sencillamente irrelevante. Tras esta constación, este distanciamiento con respecto a dichas explicaciones "cientificas" se pasa a afirmar (cap. 24) que la percepción "es propiamente un ars". Es este su estatus principal que no puede ser definido sino en términos de lo articulado, sensación y memoria ; términos que son, a su vez, insondables. Con esto no se llega a un escepticismo absoluto, a la manera de quienes opinan que "saber dibujar" consiste básicamente en "saber mirar" y que esto es algo que "no puede ser enseñado". Es cierto que este ars fundacional, la percepción, es un "saber mirar" y es cierto tambien que, estrictamente, esto "no puede ser enseñado". Pero aún cuando no se pueda enseñar se puede aprender. La única dirección de aprendizaje posible consiste en "situar al aprendiz en cierta disposición". La disposición más fecunda es aquella en que unos términos llevan a otros mediante cierta afinidad esencial, cierta "contiguidad" estructural o cierta "apetencia" o "afinidad" o "semejanza" internas. Esta forma de despliegue que parece moverse por impulsos propios es la propia de un "Ars Logicae" y un "Ars Poetica", recorridos legados por la tradición y que deben ser renovados periódicamente, formas principales de disposición exteriorizada que favorecen la emergencia de aquello que "no puede ser enseñado".

La Segunda Sección : "Sobre su Resistencia a "ser imagen" : Característica primera de la expresión gráfica dada cosa-dibujándose para la intervención activa" comienza por plantear (cap. 26) ciertas cuestiones generales de caracter epistemológico en relación con el concepto de "materia" como "aquello que responde" de determinada manera y, más concretamente, con el progresivo derrumbe del atomismo como teoría física, afín al derrumbe del positivismo como teoría filosófica, y que ha alcanzado su culmina-

ción, quizás, en la década de los 1960s con el descubrimiento de los "quarks" y la extensión del convencimiento de que el descubrimiento de nuevas subpartículas "atómicas" no dependería de otra cosa que del descubrimiento de medios cada vez más poderosos con que bombardear los núcleos atómicos. Tras esta incursión "objetiva" se retorna a un planteamiento fenomenológico mediante la fijación de las dos categorías rectoras de los procesos de interacción gráfica : la "resistencia" y la "proyección" (cap. 27). Con esta dualidad complementaria se esquivan los equívocos idealistas remanentes en las teorías de la "Einfühlung" entendida como "mera" proyección : la proyección es concebida, aqui, por su indisolubilidad con respecto a la resistencia como incorporando una "asimilación" previa que es lo verdaderamente proyectado en la "aprehensión emática", un esquema motriz, la memoria de una resistencia recorrida. En el cap. 28 se precisa cual es el objeto inmediato de esta interacción gráfica; este objeto es "la imagen lumínica fijada". La luz es, para la interacción gráfica, lo que permanece a través de sus variaciones, lo que es el sonido para la música, su materia primera, su única certeza, aquello que, propiamente,"se manipula", se hunde o se hace emerger. A este objeto primario se accede por intermediarios que posibilitan esta fijación por medio de "contactos" o "conexiones"; el "material en sentido estricto", la luz, se desdoble en la polaridad "material de base" y "material temático" (cap.29).

Los capítulos 30 y 31 ilustran las perticularidades propias de cada uno de estos dos extremos mediante dos series de ejemplos particularmente instructivos : los procesos alquímicos y los procesos psicoanalíticos. Del desarrollo de estos ejemplos surgen algunos rasgos principales de caracter genérico tal como la contraposición entre lo homogeneo y lo heterogeneo, entre aquello que busca la apropiación, la asimilación de lo otro,de lo "hetero" por lo mismo, por lo "homo", mediante una extensión que depende, irremediablemente, de una alteridad huidiza (cap. 32) o como la contraposición entre "leyes,normas,reglas y preceptos" por un lado y, por otro, el "extrañamiento" que surge como caracter irreductible de lo singular, de lo situado más allá de toda ley o precepto, de lo, literalmente, "incomprensible" (cap.33).

Tras estos ejemplos que sirven para avanzar el sentido de algunos de los rasgos más característicos de los procesos de instauración gráfica se llega, en el cap. 34, a una definición general de la "tékne". Esta es entendida como una facultad, competencia o ca-

pacidad de producir procedimientos y recursos que son dirigidos por una razón interesada en el mantenimiento de cierto estado de confrontación sujeto-objeto. Facultad que es concebida "exteriormente" como una "e-luz-idación", como el alumbramiento de una competencia capaz de instaurar, de fijar en las cosas un sentido. Y que es concebida "interiormente" como la instauración de un "dominio" que es "control" pero también "región". En tanto que "control" su significado principal reside en la seguridad, en la confianza en que se está con respecto a las posibilidades ofrecidas por el instrumento primero y permanente con que se cuenta : el propio cuerpo. En tanto que "región" su significado principal reside en una seguridad y confianza que, más específicamente, se tiene con respecto a la posibilidad de efectúar determinados trayectos alumbrados por la implantación, mediante un esfuerzo de concentración, de dilatación creadora del dominio, de determinados pseudotérminos, señales privadas, idiolécticas, pre-comunes, pero no por ello menos reconocibles. A este dominio no se accede sino por conquista; tornando a lo dicho en el último capítulo de la sección anterior : es un dominio que no se puede "enseñar" pero se puede "adquirir". Esta conquista se favorece por medio de ciertos actos rituales "de caracter mágico", esto es, comprensibles por fenómenos de empatía o de contagio, situados más allá de la homogeneidad del lenguaje común. Este es el estatus general de lo que debe entenderse por "tékne" que está esntre la mayor generalidad del ser de "un ars" y la mayor concreción y homogeneización, propiamente linguistica, del ser de "una técnica".

Tras esta definición principal, que recoge los rasgos más esenciales de los procesos de instauración gráfica en su inmediatez, se pasa a la reconsideración de las funciones propias de esta tékne asi constituida. Estas son, en primer lugar, las propias de toda disciplina organizada : el sopesar de sus recursos, de sus materiales, tanto "básicos" (cap. 35) como "temáticos" (cap.36) lo que lleva a plantear brevemente problemas generales relativos a todo intento de taxonomización que pretenda ir más allá de una mera agrupación arbitraria, clasificatoria. En segundo lugar se sitúa a esta tékne asi constituida, bajo la tensión impuesta, en el momento de volver a ser operativa, eficaz, por el propio hecho, o mejor dicho, por las consecuencias de su constitución como tal. Pues los materiales con que ahora cuenta están, ya, afectados por ciertas formas de homogeneización, son "pre-formacio-

nes", son ese papel asi grabado, ese pincel con ese grueso y esa forma, ese tema que arrastra un cúmulo de imagenes asociadas, estudiadas, mil veces degustadas. Es entonces preciso optar por el retorno al caos, hundirse, como en el viaje al Hades propio del simbolismo alquímico, en lo informe (cap. 37) para recobrar asi la emoción, la cualidad inspiradora del impulso originario, de aquella primera llamada, traspasando lo que hay de forma impuesta por el material, o bien, (cap. 38) buscar esta misma esencia inspiradora, rasa, más allá de las resistencias encontradas en los "contactos", propios de los materiales básicos, en aquellas encontradas en las "conexiones", en la relación de proximidad espacial impuesta entre formaciones heterogeneas.

Con esto se subraya lo esencial de la tékne; su estar necesariamente anclada a un dominio marcado, con esfuerzo, por términos idiolécticos, lo que la hace descender de las regiones etéreas, donde las ideas, como escribió Schiller, "conviven sin esfuerzo", regiones propias de la mayor generalidad de lo que es "un ars" a las regiones terrestres donde las cosas "chocan con dureza" sin poder alcanzar tampoco la universalidad, propiamente linguistica, homogeneizada, de lo que es "técnica" o "tecnología". Es esta pese a todo,la región propia de la tékne y a donde debe retornar sin caer en la tentación de confundirse con sus "precipitados" técnicos y tecnológicos (cap.39).

La resistencia a "ser imagen" se desvela asi, con nitidez, a lo largo de los procesos efectivos de instauración gráfica, como comformadora de formas específicas de conocimiento. Pero también hay una "resistencia a ser imagen" propia de la contemplación; no estamos tratando, a lo largo de estas dos secciones, de dos series inconexas de fenómenos. Los grandes dibujantes, como los grandes músicos, saben apreciar mejor que nadie las cualidades de las obras de otros dibujantes, de otros músicos. También es cierto que el celo con que cultivan su "dominio" les impide ver, a veces, las virtudes de otros demasiado diferentes al suyo. Pero, en general, el conocimiento de un medio favorece su apreciación; esto es una verdad bien sabida que es preciso extender : la proyección "empática" es algo más que mera simpatía instintiva : es, por el contrario, y en el caso más general, la reactualización de formas generales de resistencia, recorridos impuestos por formas universales que se combinan en la memoria colectiva dejando un fecundo margen para la "extrañeza".

Tercera Parte

CARACTERIZACION GENERAL DE LA EXPRESION GRAFICA ENTENDIDA, DE MODO MEDIATO, COMO PRODUCTO DE UNA ACTIVIDAD.

Primera Sección :

SOBRE LA ELABORACION DE UN MODELO FORMAL COMPRENSIVO DE LA GESTUALIDAD INTUITIVA EN TANTO QUE CONDICION NECESARIA PARA SU ADECUADA COMUNIDAD INTELECTIVA.

41. EMPOBRECIMIENTO DE LA DISCIPLINA, CONSIDERACION SOBRE SUS POSIBLES CAUSAS Y JUSTIFICACION DE LA RECURRENCIA INICIAL A TRES MODELOS EXTERNOS.

Hacia finales de los sesenta y quizás como consecuencia de la aparición de los primeros síntomas de agotamiento de ciertas teorías lingüisticas que podríamos enmarcar, de un modo muy general, bajo el calificativo de "descriptivismo estructuralista" se produce una proyección de sus modelos teoréticos hacia otras áreas. Característicamente, esta proyección hacia el exterior no se da desde su base (bastante firme) sino desde sus extremos (bastante vacilantes). No tiene como consecuencia el que se comiencen edificios sólidos a partir de datos finitos y comprobables a semejanza de la fonología, el terreno en el que, "avant la lettre", el comparativismo, la lingüistica histórica y, posteriormente, la linguistica estructural cosechasen sus mejores éxitos sino que tiene otras consecuencias menos brillantes; que se adornen indecisiones con incertidumbres, vacilaciones con perplejidades, fragilidades con ambigüedades. El trasvase favorito será precisamente aquel sobre el que las teorías linguisticas han derramado más páginas sin llegar a resultados concretos: la interacción entre los modelos fonológicos y los "modelos", no formulados, semánticos.

Una secuela típica de esta situación es, tal como se ha señalado en más de una ocasión por personas más preocupadas por mantener la lucidez que por estar "à la page" , que resultaba posible encontrar a un estudiante de literatura capaz de disertar, si se le dejaba, durante un buen rato sobre la influencia de los modelos markovianos en la linguistica generativa o sobre la diferencia entre morfema y monema para las escuelas anglosajona o europea pero incapaz de escribir un par de páginas, sencillas, en buen castellano. De modo equivalente, yo me he encontrado con estudiantes que llegaban a clase con el libro de Moles, "Théorie de l'Information et Perception Esthetique" debajo del brazo pero eran incapaces de explicar, con pocas líneas, los rasgos generales de una forma que, supuestamente, era esencial para su proyecto.

Concluir de estos ejemplos, familiares para cualquier profesor de universidad, que se trata de una manifestación prototípica de pedantería juvenil, sería una explicación de todo punto insuficiente. La explicación debe remontar la sociología o psicología locales para acercarse a la historia. Hay dos hechos bastante obvios a los que ya nos hemos referido, que hacen mejor comprensible la situación. El primero es: el ámbito cultural que se ha mantenido con mayor pujanza tanto por lo que respecta a la extensión de su influencia como por lo que respecta a la intensidad, a la frecuencia de ésta durante, por lo menos, los últimos 150 años, tiene sus raices en el mundo anglosajón. El segundo es : la tendencia dominante del pensamiento anglosajón, cuya primera manifestación brillante más allá de las fronteras nacionales fué la obra de Locke a la que ya nos hemos referido, es el empirismo. Y el empirismo converge históricamente con cierto pragmatismo (no precisamente con el del que se considera como su fundador: Peirce). Y lo característico de esta convergencia es la busqueda de una cuantificación homologadora, sea de los "sense-data",sea de los resultados de tal actividad.

Es fácil comprender hasta que punto semejante modelo es eficaz desde el punto de vista organizativo. Tan fácil como comprender hasta que punto es reductivo desde el punto de vista comunicativo. No nos podemos detener más en ésto : creo que la posición que aqui se mantiene debe resultar suficientemente clara a estas alturas : el empirismo ha supuesto una importante clarificación a costa de una notoria reducción, sobre la cual parece haber llegado el momento de concentrarse. Lo que nos importa aqui es analizar la incidencia de esta ideología, en cierta medida hegemónica, sobre la explicación que intentamos abordar : el empobrecimiento de ciertas actividades propias de la iniciación en la disciplina de la expresión gráfica que son, por su propia naturaleza, dificilmente "cuantificables" u "homologables".

Acerquémonos más al tema que nos ocupa a través de una pequeña disgresión que, como se verá, no es gratuita. Van Dyck nos puede proporcionar un buen ejemplo. Van Dyck nació en Amberes en 1599, ingresó en la Academia de esta misma ciudad a la sorprendente edad de 19 años y desde esta ilustre posición se dedicó a viajar por toda Europa, principalmente por Italia e Inglaterra. En 1627 se instala en este último pais donde es nombrado pintor real e ingresa en la aristocracia al casarse con una hermana de

Lord Ruthwen. Alcanza un éxito fulgurante y, al decir de algunos críticos, puede considerarse como el creador del "estilo inglés", ese estilo hecho de tonos discretos y elegantes, de gestos contenidos, de trazos aparentemente fáciles. Van Dyck realizó, además de casi cuatrocientos cuadros e innumerables dibujos, una gran cantidad de aguafuertes que le sitúan entre los mejores grabadores de un siglo que podría casi denominarse el siglo del grabado. En la década de los 40 comenzó una serie de retratos, conocida como la "Iconography". Pero esta serie, al parecer, fracasó. ¿Por que fracasó? Porque el público, ya acostumbrado a la manera caracteristica de los grabados europeos, exigía un trabajo "más acabado". Finalmente, en 1645, la serie se rehizo en el estilo, entonces de moda en Europa, de la escuela de grabadores de Rubens y a partir de los dibujos proporcionados por Van Dyck. Las ilustraciones 1 y 2, muestran un aguafuerte de Van Dyck junto a la versión, realizada por Du Pont, de un dibujo,también del primero.

Antes de continuar conviene decir algo sobre la escuela de Rubens. Durante la primera mitad del siglo XVIII había en Europa, según Ivins[1], cinco grabadores de primera magnitud. Estos eran Rubens, Callot, Bosse, Seghers y Rembrandt. Tanto Rembrandt como Seghers se preocupaban poco por la sistematización y mucho por la experimentación. Si bien Seghers es poco conocido (murió en el asilo) su influencia fué considerable sobre Rembrandt y otros grabadores de la escuela holandesa.Pero no fué mucho más allá, ni siquiera a través de Rembrandt pues la forma de trabajar de éste, precisamente por ser uno de los más grandes grabadores de todos los tiempos, es inimitable o, cuando menos, no sistematizable. Callot era un grabador profesional y un gran práctico que creó nuevos instrumentos y técnicas. Bosse era un grabador profesional y un gran teórico: publicó en 1645 un tratado, al que ya nos hemos referido en otro capítulo, que permanecería como obligada referencia durante más de un siglo.

Rubens, como es bien sabido, era, además de un gran pintor un gran comerciante. Tras su éxito como pintor organizó un taller que se encargaba de traducir sus cuadros a grabados los cuales se vendían a buen precio en toda Europa. Esto obligó a desarrollar un código lineal que permitiese esta traducción sistemática. Más adelante nos ocuparemos de alguna de las particularidades de este código. Por el momento basta con contemplar el grabado de Du Pont que muestra bien a las claras los modismos característicos de esta sistematización lineal, modismos que por otra

parte nos siguen siendo familiares. Fijémonos, por ejemplo en el tratamiento de las dos mejillas que reciben la luz y que están yuxtapuestas en nuestra reproducción. En la de Van Dyck cada constituyente (cada trazo aislado) es singular y, pese a esto, el aspecto general es de una elegante uniformidad. En la de Du Pont, cada constituyente es uniforme, responde, obviamente, a un código establecido, pueden identificarse no más de media docena de tipos. Y, pese a ésto, el aspecto general no consigue unificar ciertas discordancias.

Nos encontramos asi con una situación enormemente instructiva si se la considera con atención. De Van Dyck se admiraba la facilidad, la inmediatez, el modo, incluso, con que exhibía el dato, la manera de la realización. Pero, al mismo tiempo, se le reprochaba esta misma facilidad. Una obra "valiosa" (en el sentido crematístico del término) debía de estar "más terminada". Esto quiere decir que debía exhibir no sólo el dato, la manera, sino tambien el esfuerzo. El arte ha estado siempre demasiado cerca del espectáculo. El gran éxito de que gozaron en su tiempo los dos ejemplos, bastante espantosos, que se reproducen en las ilustraciones 4 y 5, esa "Santa Faz" producida con una ininterrumpida línea de buril, girando sin cesar la plancha sobre la almohadilla del grabado o ese espectacularmente perfecto "Laoconte" son buena muestra de ello. La admiración provocada por estos espectáculos circenses se ha desplazado en la actualidad a los dibujos realizados con ordenador. Un ordenador es un útil precioso que nos evita trabajos repetitivos y pesados pero pensar que tiene algo que ver con lo esencial de la expresión gráfica es como pensar que la pluma estilográfica, la maquina de escribir o la fotocopiadora tienen algo que ver con la confección de un poema.

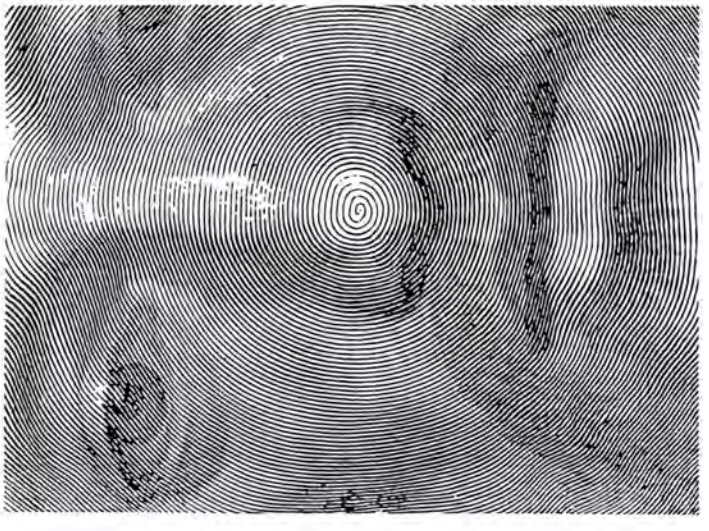
Estos dos ejemplos, la "Santa Faz" y el "Laoconte", son una muestra estentórea del abuso virtuosista de la fórmula de ejecución. La misma tendencia puede detectarse, de un modo más contenido, en las pinturas academicistas del siglo XIX. La invención de la fotografía está ligada, precisamente, a esta exigencia creciente de perfección, de control del dato empírico. Existen multitud de ingenios utilizados por los retratistas y paisajistas del XVIII y XIX que son antecesores directos de la máquina fotográfica. Y, de hecho, la invención de la fotografía, como lo recordaba Matisse, desencadenó no una crisis, sino una liberación. Recordó,

2

1

1. Cabeza de F.Snyders; aguafuerte original de Van Dyck (h1640)
2. Cabeza de Van Baelen; grabado de Du Pont según un boceto original de Van Dyck (en la "Iconography", 1645) (de Ivins)

4



3

3. Detalle de "La Santa Faz" ; grabado al buril de Claude Mellan (1598-1683).
4. Cabeza clásica de la colección Townley, detalle de la publicación : Speciments of Ancient Sculpture (ed.Society of Dilettanti, 1809, Londres)
(de Ivins, la segunda reproducción)

radicalmente a los pintores que su arte era Mímesis Y Construcción. Y que era preciso devolver el acento a esa conjunción copulativa.

Pero los primeros resultados de esta crisis fueron, y todavía siguen siendo, el rechazo drástico de todas las fórmulas de aprendizaje que habían imperado en los talleres desde la Edad Media. Ahora bien, si este rechazo dió lugar a una serie de obras de una importancia artística extrordinaria fué, en parte, porque se realizó desde una tradición que seguía viva. Recuérdense las primeras pinturas académicas de Picasso, a Matisse estudiando con Gustave Moreau, a Cezanne copiando incansablemente las obras maestras del Museo del Louvre... Los pintores de comienzo de siglo, los pioneros de una de las más profundas inflexiones que se ha dado en la historia del arte, no se limitaron a "rechazar" la tradición : lo que hicieron fué superarla. Pero para superarla era preciso atravesar determinado tipo de nociones prácticas, lógicas, elementales; del mismo modo que un pianista necesita hacer escalas para conocer a fondo su instrumento, sean estas escalas armónicas o dodecafónicas.

Esta observación, tan elemental, se tiene raramente en cuenta. Si los trazos de Van Dyck tienen una vitalidad de la que carecen los de Du Pont es porque están más allá de la norma. Pero no puede caber ninguna duda de que Van Dyck poseía la competencia suficiente para semejantes ejercicios de destreza. Si sus trazos tienen esa frescura especial es, precisamente, porque se desvían inteligentemente de la pura repetición, que queda atrapada, como una trama virtual, proporcionando el soporte implícito sobre el que tiene lugar la desviación expresiva. Ahora bien, para llegar a ese punto hay que atravesar la norma. La norma debe estar ahí para poder ser superada, para que sirva de plataforma.

Tal tradición normativa es inexistente en la actualidad. La disciplina propia de eso que se considera corrientemente como "saber dibujar" se ha empobrecido hasta unos límites considerables. Las causas son complejas. Algunas ya han sido apuntadas. Podemos resumirlas y añadir alguna más :

1) Una tradición moderna, vanguardista, que ha debido manifestarse, por exigencias coyunturales, como radicalmente contraria a toda "norma" que pueda ser reutilizada por la reacción academicista.

2) Una tradición antigua que tiende a menospreciar lo que, equívocamente se denomina "manualidad" (igualmente podría denominarse "cerbralidad" si se considera a la mano como una prolongación del cerebro) y que ya fué combatida por Leonardo en su famoso Parangón entre la poesía y la pintura.
3) Los prejuicios pro-cientificistas que ya hemos mencionado y que se mueven en la misma dirección.
4) El predominio cotidiano de las reproducciones mecánicas reductoras del "aura" singular en favor de una supuesta "aura" universal y que lleva a confundir el momento de emergencia de una imagen con el momento de su difusión.
5) El hegemonismo de cierto pragmatismo de corte anglosajón que valora los resultados a costa de los procesos.

En cualquier caso es claro que, si bien todavía se enseña a escribir (bastante mal en muchos casos) en pocas escuelas se enseña realmente a dibujar. Todo lo más se practica una especie de pseudoterapia consistente en dejar que los niños "se expresen" con colores (lo cual tiene obvias ventajas respecto a que "se expresen" pegando gritos) pero el supuesto caracter lúdico de estos juegos es, con frecuencia, inexistente. La competencia, en ciertos juegos, sólo es tal si recibe la sanción de la colectividad : en este sentido, y a pesar de otros posibles inconvenientes, la competecencia reglamentada, en la que se ganan o se pierden puntos es clarificadora. Cuando determinada actuación está complementada por una función del tipo 0,1 (ganar o perder) queda automaticamente orientada, cargada de sentido. Nada parecido ocurre en estos supuestos ejercicios lúdicos. Cualquier juicio "podría poner en peligro" la "delicada subjetividad" del infante.Asi, bajo ciertos indiscutibles avances en el terreno de la pedagogía infantil, lo que se esconde en ocasiones es el oportunismo del maestro al que no le importa demasiado que el niño se subnormalice repitiendo por centésima vez tal imagen con tal que lo haga en silencio.

En estas circunstancias sólo parece haber una vía a seguir. Esta vía debe consistir, por un lado, en revisar la tradición con que se cuenta y separar de ella todo lo que hay de exhibición virtuosa para quedarse con todo lo que hay de norma lógica de obligado cumplimiento. Por otro, jugar en el propio terreno del contrario con la plena seguridad de que acabaremos ganando. Esto es, hacer un esfuerzo para dotar de auténtica precisión científica a lo substantivo de la disciplina. La auténtica precisión cien-

tífica no consiste en ponerse una bata blanca, emplear una terminología rebuscada y rodearse de complicados ingenios. Consiste, fundamentalmente, en nombrar lo que en el fenómeno hay de universal sin perder de vista lo que permanece como irreductible de su singularidad.

Esta tarea está por hacer en el campo de las expresiones gráficas. Los intentos que se han llevado a cabo de adaptar las estrategias propias de la tecnología reciente a programas didácticos elementales y no tan elementales son una mixtificación. De ello se tratará en la segunda sección de esta parte. La actitud de quienes, por otro lado, piensan que cualquier regla o norma va contra la esencia del arte es también rechazable : ya hemos visto que lo esencial del arte es superar la norma : no esquivarla.

Para comenzar esta tarea vamos a empezar por dar un rodeo previo por terrenos extraños. Ya hemos visto en la sección anterior como el "extrañamiento" tiene virtudes iluminadoras : hace revivir lo singular, las leyes propias de una situación. Existen algunos modelos que mantienen una considerable cercanía con nuestra disciplina o que pueden sonsiderarse como "especializaciones" de ésta. Esto resulta obvio en el caso de la caligrafía o en el caso de la pertinencia de ciertas categorías descriptivas utilizadas por la mal llamada "grafología" o grafonomía. Es algo menos obvia en el caso de la "fonología" si bien espero que tal cercania se pondrá de manifiesto en lo que sigue y a lo largo de las siguientes páginas. El modelo fonológico nos resulta particularment valioso por varias razones. Por un lado, como ya se ha dicho, por ser el terreno en que la linguistica descriptiva ha cosechado sus mayores éxitos a costa de una instrumentación analítica verdaderamente ejemplar. Por otro, porque de este modo no nos limitamos a criticar la ilegitimidad o la ineficacia de ciertos trasvases que se han intentado realizar desde el campo de la linguistica al campo de la "semiología gráfica" sino que buscamos contribuir a su reorientación en el sentido que nos parece correcto.Por último, porque nos acerca a una región que nos parece particularmente fecunda : la del "sentido común" que es también, probablemente, la misma que la de los "esquemas motrices" generales o "significantes" o, en unos términos que casi me atrevería a denominar como "de Kant-Piaget", la de los "esquemas conceptuales".

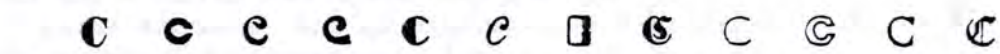
Las diferencias son, sin embargo, igualmente importantes. La principal es que la fonología, aún cuando trabaja con conjuntos infinitos de realizaciones actuales de los fonemas, estos conjuntos infinitos están sujetos a un conjunto-base finito (las series de fonemas con que cuenta una lengua particular). Por otro lado, tanto las reglas gramaticales de combinación como la asignación de significados están normadas de un modo más específico y el caracter lineal del discurso hablado favorece esta normalización frente a la bidimensionalidad del discurso gráfico que la dificulta. Estas y otras dificultades son considerables y apuntan, obviamente, a que el paralelismo no puede llevarse demasiado lejos. Pero dejaremos su discusión para más adelante. Por el momento vamos a resumir en los capítulos que siguen, del modo más breve posible, las características principales de los tres modelos mencionados comenzando por aquel que hemos considerado como principal.

42 . EL MODELO FONOLOGICO.

Pongamos este signo :

C

que es equivalente a estos otros signos :

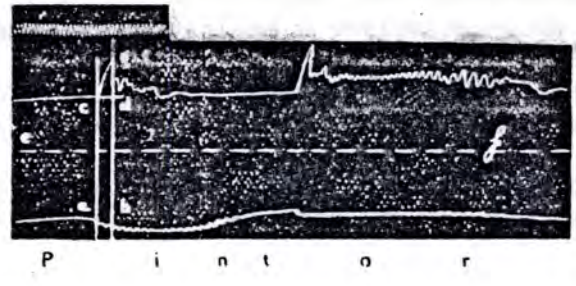


Llamaremos provisionalmente "grafema" a la clase de equivalencia de estos signos gráficos. Más adelante se revisará esta definición. El signo "c" pertenece a esta clase y, por añadidura, por condicionantes obvios, será su representante. Por el momento tan sólo nos interesa aludir a la relación que mantienen los miembros de esta clase con otra entidad : el "fonema". Es claro que este signo, "c", no representa "un sonido". Si alguien lo pusiese en duda bastaría con que le preguntasemos ¿qué sonido?. El interrogado podría quizás responder : "éste :" y, tras apoyar la punta de la lengua en los dientes superiores emitir una especie de zumbido : "c-c-c-c-c-c...". Dejando a un lado la dudosa equivalencia de tal zumbido con el sonido inicial de una palabra como, por ejemplo, "cerdo", manifiesta en su poco probable efectividad caso de que la utilizasemos, pongamos por caso, como insulto, está claro que no tiene nada que ver con el sonido inicial de una palabra como "casco". Nuestro interlocutor podría entonces corregir su respuesta precisando que nos encontramos ante un caso particular, un signo que representa a otros signos o que es común a más de un signo virtual (un "homógrafo"). Podemos aceptar esta corrección y preguntar de nuevo : ¿a que sonido representa la "c" inicial de "casco"? Es de temer que nuestro hipotético interlocutor quedase, ahora, mudo, con el dorso de la lengua apretado con perplejidad contra la bóveda del paladar. Podría entonces volver a matizar su respuesta aceptando que la única unidad de sonido verdaderamente identificable es la sílaba y que esta "c" representa el "chasquido" inicial del sonido /ka/, chasquido equivalente a los de /ke/, /ki/, /ko/ o /ku/.

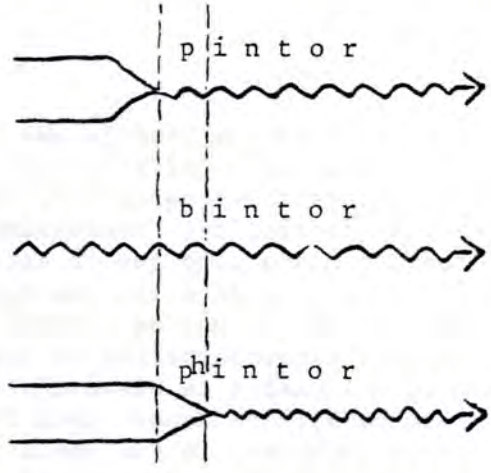
Si ahora preguntamos si puede explicar como se produce tal sonido es de presumir que, recordando su mudez anterior,nos contes-

tase : "apretando el dorso de la lengua contra la parte del fondo del paladar y separandola de golpe". Si preguntasemos entonces ¿que diferencia hay, siendo ésto asi, entre este sonido "ka" y un sonido como "ga"? quedaría algo confuso y se dedicaría a experimentar durantes unos instantes buscando sutiles diferencias entre el modo de acercarse la lengua al paladar en uno u otro caso (esta afirmación está basada en observaciones reales realizadas con personas adultas, universitarias, de sólida preparación cultural : las respuestas obtenidas fueron un verdadero alarde de fantasia). Si le indicasemos que va por mal camino y que la diferencia consiste en que la primera es una "oclusiva sorda" mientras que la segunda es una "oclusiva sonora" tal indicación provocaría un desconcierto aún mayor, ¿como puede un sonido ser "sordo"? ¿A que se refiere esta absurda denominación? Podemos ahora facilitar la respuesta diciendo a nuestro sufrido interlocutor que coloque sus dedos índice y pulgar sobre el cuello, justo encima de la nuez mientras pronuncia estas dos sílabas. En el segundo caso notará una vibración que está prácticamente ausente del primero.

Nos encontramos asi con una dificultad característica. Todo hablante es capaz de utilizar su lengua pero la comprensión de esta capacidad admite diferentes grados de precisión. Comprensión que disminuye aún más cuando se trata de rasgos no pertinentes para la propia lengua. Así, la diferencia entre una consonante aspirada o no aspirada es algo que rebasa la comprensión media de un castellano parlante si bien muchos sean capaces de imitar un acento axtranjero sin saber exactamente en que se basa esta imitación. Pongamos un ejemplo más que nos acercará a ciertos aspectos elementales de la descripción fonética. El siguiente gráfico muestra una inscripción quimiográfica de la pronunciación de la palabra castellana "pintor"



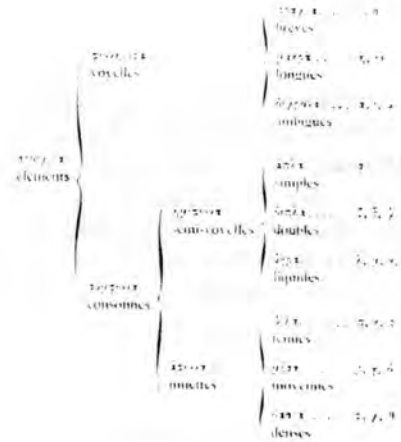
Podemos substituir este gráfico, tomado de una obra de S.Gili Gaya (1950)[2] por otro, más simplificado tomado de otra obra de P.Ladefoged (1971)[3] y substituir, en este último, la oclusiva sorda /p/ por la sonora /b/ y la aspirada /p^h/. Tendríamos asi tres palabras : "pintor", "bintor" y "phintor" en las que las dos últimas no reciben ningún significado en nuestra lengua pero nos pueden ayudar a ilustrar estos escurridizos matices descriptivos



Podríamos decir que, en el segundo caso, el sonido está "enraizado", en el tercero está cortado "limpiamente" (con cierta afectación) y en el primero se ha cortado menos limpiamente. Desde el punto de vista fisiológico-mecánico esto equivale a un modo diferente de articular, de poner en conjunción el momento de inicio de la vibración en las cuerdas vocales con el momento de la oclusión terminal, en los labios.

Hemos mencionado alguna de las particularidades que nos permiten precisar técnicamente la diferencia existente entre ciertos sonidos del hable. Estas particularidades identificadoras reciben el nombre genérico de "rasgos distintivos" en la fonología contemporanea. Hasta finales del siglo XVIII los gramáticos se contentaban, más o menos, con los mismos rasgos o caracteres que ya habían sido analizados por los griegos y que se reproducen en

el siguiente cuadro:



Sin embargo, por esas fechas se produjo una revolución íntimamente ligada al descubrimiento del sánscrito. Ya era parcialmente conocido por lo que debe suponerse que, como ocurre a menudo en la historia de la ciencia, tal "descubrimiento" no fué sino un dirigir la atención hacia algo que ya estaba presente; inflexión que estuvo sin duda ligada a las numerosas especulaciones sobre el origen del lenguaje que, de Leibniz a Rousseau, constituyeron uno de los problemas favoritos de los pensadores de esta época. El hombre que pasó a la historia como pionero de esta exploración se llamaba William Jones. Esta frase suya, escrita en 1786, refleja adecuadamente lo que sería la actitud dominante entre los linguistas de la primera mitad del XIX : "..la lengua sánscrita tiene una estructura maravillosa; más perfecta que la lengua griega, más abundante que la lengua latina, de una cultura más refinada que la de ambas, mantiene sin embargo con las dos un parentesco tan estrecho, tanto por lo que respecta a las raices verbales como por lo que respecta a las formas gramaticales que este parentesco no podría ser atribuido al azar.."[4]

Lo que se encontró en el sánscrito fué, además de la prueba de que las lenguas occidentales debían haberse desgajado de un tronco común, una gramática cuyo refinamiento descriptivo superaba a todo lo que se había conocido hasta entonces. De esta revelación arrancan los primeros trabajos de gramática comparada : los de F.Schlegel en 1808, F.Bopp en 1816, R.Rask en 1818 o J.Grimm en 1822. Trabajos que culminaron, quizás, en la monumental obra de Bopp : Gramática comparada de las lenguas indoeuropeas (1833-1852) de cuya versión francesa hemos extraido la cita del párrafo anterior, entre otras cosas. A mediados de siglo,

Panini, el autor de la primera e insuperada gramatica sánscrita (h. el IV aC) que incluia más de 4.000 reglas distribuidas en ocho libros y dos apéndices, el Ganapatha y el Dhatupatha, especies de vocabularios de raices con indicaciones acerca de la flexión, se había convertido en poco menos que la Biblia de los gramáticos. Por estas mismas fechas aparecen los primeros trabajos de fisiología y de acústica de la palabra. El principal, y el que sería, junto con los trabajos del checo Czermack, la referencia más utilizada por todos los fonetistas hasta final de siglo es el : Grundzuge der Physiologie und Systematik der Sprachlaute (1856) de Brucke. En 1862 aparece la obra de Helmholtz : Die Lehre der Tonempfindungen. En fin, en 1896 se crea en el College de France el primer laboratorio de fonética experimental, dirigido por Roussellot.

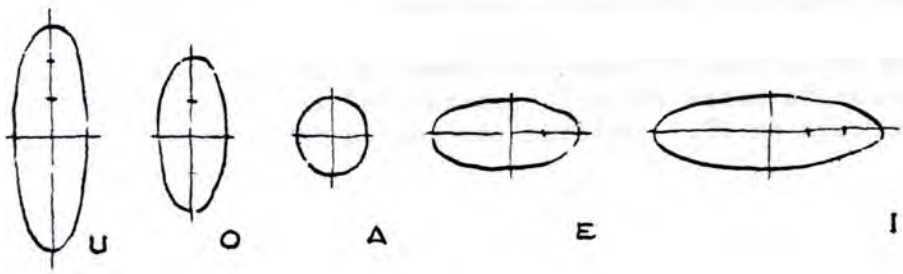
Nos vemos ante un campo familiar. Por un lado, una aplicación del minucioso descriptivismo positivista a la búsqueda de diferencias medibles: es el campo de la "fonética", avant la lettre, anclada en dos disciplinas que luego se le apareceran como "externas" : la fisiología y la física (acústica). Por otro lado, una búsqueda de leyes generales que expliquen la evolución de las lenguas. El primero en emitir una ley de este tipo es Jakob Grimm : los cambios fonéticos no son producto del azar sino que siguen un sistema regular de modo tal que un "rasgo distintivo" de determinada clase es siempre substituido por otro de una clase correlativa, tal como, por ejemplo, la serie latin-castellano-catalan : octo-ocho-vuit, nocte-noche-nit, lectu-lecho-llit, pectu-pecho-pit, etc. Pero las posiciones mantenidas hegemónicamente por los "comparatistas" durante la mitad central del siglo serán corregidas por los jungrammatiker, los "neogramáticos" cuando se inicia su último cuarto. El título de un célebre artículo que da impulso a esta nueva inflexión, "Eine Ausnahme der ersten Lautverschiebung" (1875) ("una excepción a la primera mutación fonética") de K.Verner, ya nos sugiere el tipo de disciplina hermana que se tenía in mente; la botánica, la zoología y la antropología, las "ciencias de la naturaleza" por antonomasia, fecundadas por el evolucionismo, que para entonces había alcanzado una notable difusión.

Una exposición mínimamente elemental de los antecedentes de la fonología antes de su "constitución" histórica en el congreso de Praga de 1929 debería dar cuenta de la obras de Courtenay,

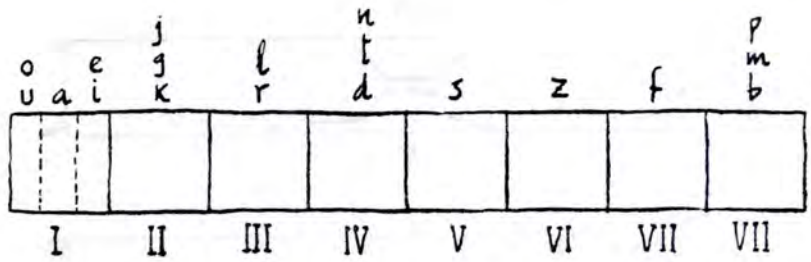
del "Cours.." de Saussure o del descriptivismo americano anterior a Bloomfield pero todo lo que debe preocuparnos es dar cuenta de los sistemas descriptivos y lógicos utilizados por esta disciplina. Antes de adentrarnos algo más en su lógica podemos intar resumir, del modo más adecuado para nuestras intenciones, los aspectos fisiológicos y mecánicos que fundamentan su descriptiva.

Para ello, y con el fin de atajar recorridos enojosos y que caen fuera de nuestro campo, vamos a recurrir a un modelo teorético elemental. Este modelo nos será útil por dos razones : en primer lugar por lo ya dicho : nos permitirá prescindir de descripciones espesas y necesitadas de múltiples ejemplos para su comprensión adecuada. En segundo lugar pondrá de manifiesto hasta que punto la terminología de los fonólogos, como no podía menos de ocurrir, se apoya en metáforas plásticas, apoyo que tiene precedentes tan fundamentales como la obra ya citada de J.Grimm quien utilizaba escalas de colores como medio para analizar las características gramaticales de las vocales de los idiomas europeos. Esto servirá de útil recordatorio a los puristas obsesionados por preservar de "ilegítimos trasvases" a cada disciplina.

Supongamos que nos representamos la substancia sonora como un cilindro de base elíptica, correspondiente a la glotis y parte superior correspondiente a los labios, es decir, como un cilindro o un tubo cuyo eje principal se corresponde con el recorrido del sonido desde su centro de producción (cuerdas vocales) hasta su zona de salida (labios). Podemos imaginar que semejante cilindro va siendo moldeado por diferentes causas. El moldeado más sencillo corresponde a los diferentes tipos de abertura de las diferentes vocales que, como se sabe, se originan tambien en zonas levemente diferenciadas, superior e inferiormente, de la glotis. Para simplificar, supondremos tan sólo 5 tipos de abertura vocálica lo que nos dará, en una sección transversal, los siguientes simbolos posicionales :



Similarmente, y atendiendo tan sólo al punto de articulación genérico, es decir, sin tomar en cuenta las diferencias correspondientes a las diversas posiciones de una misma consonante por la influencia de las que la preceden o siguen, etc., y reduciendo éstas a las principales, distinguiremos, en una sección longitudinal, las siguientes zonas articulatorias :

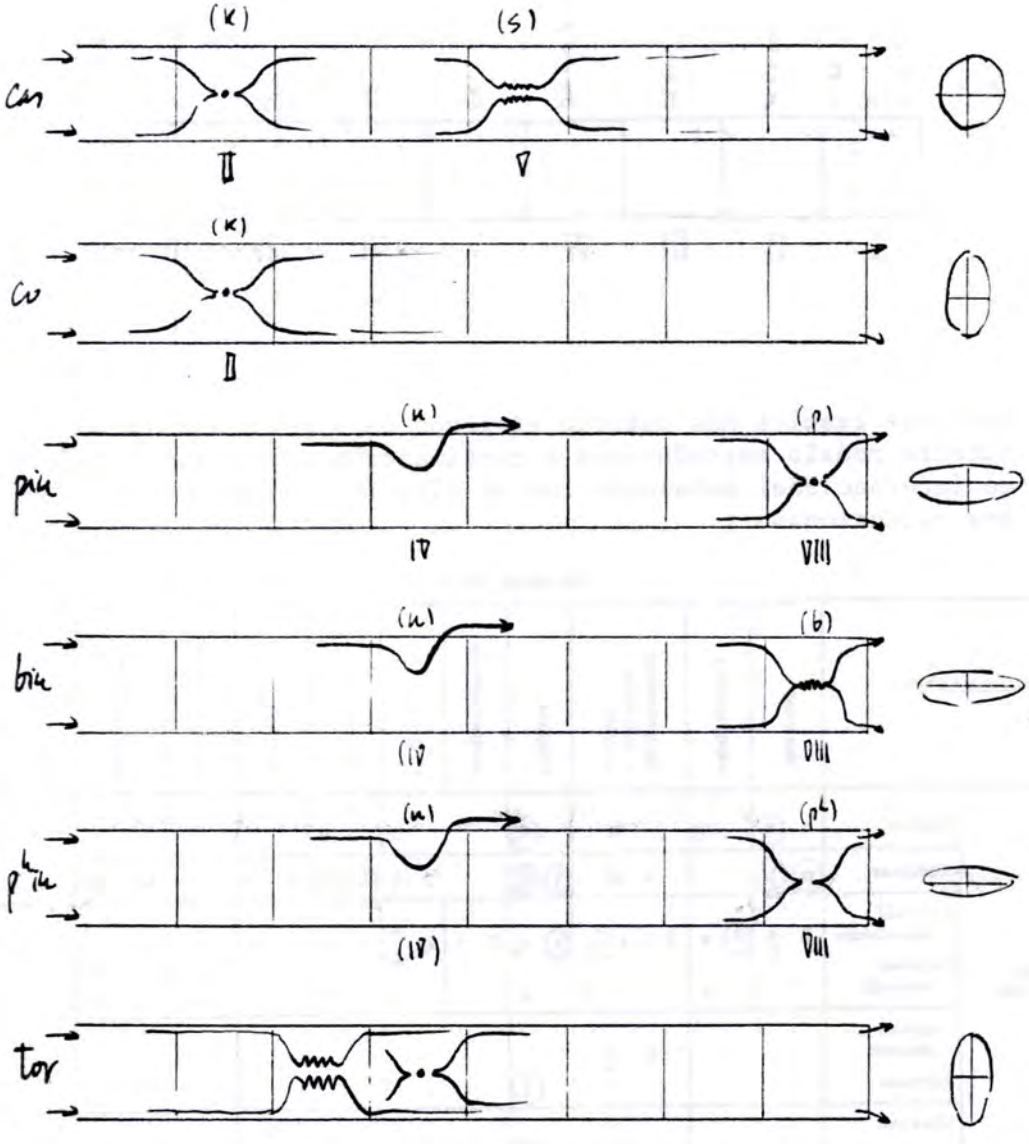


Para que resulte más notorio el grado de simplificación de nuestro modelo reproducimos a continuación el alfabeto fonético internacional señalando con un círculo los sonidos que hemos seleccionado :

(Revisión 1979)

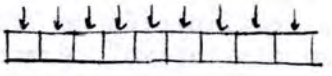
CONSONANTES		Bilabiales	Labiodentales	Dentales Alveolares o Postalveolares	Retroflejas	Palatoalveolares	Palatales	Velares	Uvulares	Labiales-Palatales	Labiales-Velares	Faríngeas	Glotales
Flujo pulmonar	Nasales	(m)	ɱ	n	(ɳ)		ɲ	ŋ	N				
	Oclusivas	(p) (b)		t d	(ʈ) (ɖ)		c ɟ	(k) (g)	q ɢ		(k͡p) (g͡b)		ʔ
	Fricativas redondeadas	ɸ β	(f) v	θ ð s (z)	(ʂ) ʐ	ʃ ʒ	ɕ (ʝ)	x ɣ	χ ʁ		ɱ	ħ ʕ	h ɦ
	Fricativas alargadas		ʋ	ɹ	ɻ		j	ɰ		ɥ	w		
	Fricativas laterales			ɬ ɮ									
	Laterales			l	(ɭ)		ʎ						
	Vibrantes			r ɾ	(ɽ)				ʀ				
Flujo no pulmonar	Eyectivas Implosivas	p' ɓ		t' ɗ				k' ɠ					
	Clics Clic lateral	ʘ		ǀ ǁ									

Las palabras "casco", "pintor", "bintor" o "p^{h}intor" citadas más arriba se representarían entonces del siguiente modo. Como se ve, nuestro modelo es "sincrónico", no diferencia el orden de producción del sonido, la representación es la misma para "casco" que para "sacoc" :

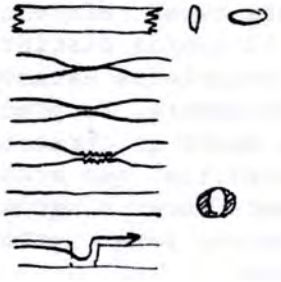


La fonética tradicional caracteriza los fonemas por medio de tres rasgos distintivos principales que proporcionan el perfil mínimo necesario para asegurar una identificación completa. Estos tres rasgos principales se refieren a:<u>donde</u> se produce la constricción del sonido (lo que se correspondería con las 8 zonas de nuestro modelo, es decir, si es vocal (I), velar (II), palatal (III), alveolar o dental (IV), alveolar (V), interdental (VI), labiodenatal (VII) o bilabial (VIII)); <u>como</u> se produce tal constricción (si es plena como en el caso de las oclusivas o parcial como en el caso de las fricativas, laterales, vibrantes y nasales) y como se conforma el canal (tipo de abertura para las vocales) ; y de <u>que</u> tipo es la fonación (si hay vibración de las cuerdas vocales antes, después o durante la constricción). En nuestro vocabulario gráfico simplificado esto se representaría asi :

donde :



como :



vocal

oclusiva (p,b,t,d,k,g..)

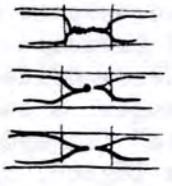
fricativa (f,z,s,l..)

vibrante (r, rr..)

lateral (l..)

nasal (m,n..)

que :



sonora

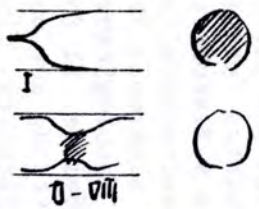
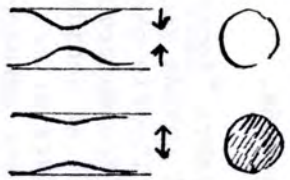
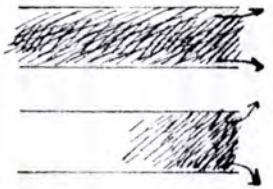
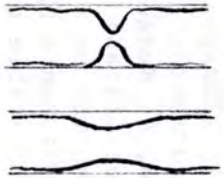
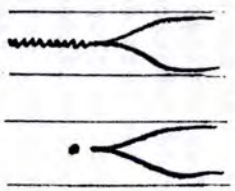
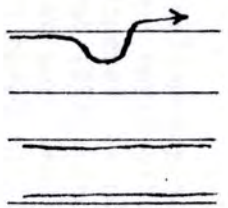
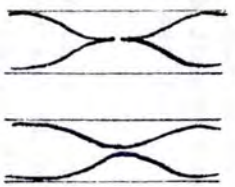
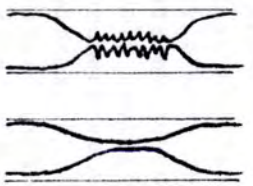
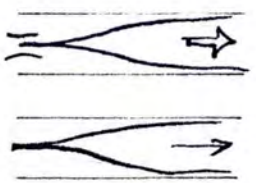
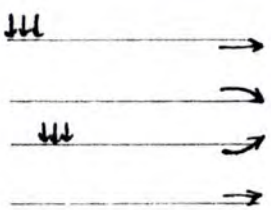
sorda

aspirada

Sin embargo, esta caracterización está referida a la forma de producción del sonido; a sus causas. Y, por un lado, ya hemos visto que los hablantes son escasamente conscientes de como se realiza su habla mientras que, por otro, resulta obvio que la distinción de los sonidos en el curso de una conversación se realiza por medios acústicos. A ésto debe añadirse la progresiva importancia que han ido adquiriendo los estudios espectrográficos como medio de analizar determinados efectos de dificil enunciación asi como la creciente necesidad de efectuar descripciones cada vez más precisas y más universales. Por estas y otras razones en las que no podemos entrar,parece haberse ido imponiendo paulatinamente la tendencia a substituir las categorías descriptivas tradicionales que podríamos denominar "causales" por otras que quizás podríamos denominar "fenoménicas". Los primeros pasos en esta dirección se dieron en los trabajos ya mencionados del Circulo de Praga. La base teórica para esta substitución gira en torno a la redifinición de "fonema", dada por Jakobson en 1932 y de "rasgo distintivo" término tomado de Bloomfield y que pasó a ser una noción central del descriptivismo estructuralista. Más adelante volveremos sobre este concepto genérico al que nos será preciso recurrir a menudo. Por el momento vamos a resumir abruptamente estas referencias mediante la enumeración de los ya clásicos 12 rasgos distintivos dados por Jakobson. Tras los preambulos anteriores estamos ahora en condiciones de representarlos gráficamente. Es preciso insistir en que semejante representación se mueve en dirección contraria a la tendencia, digamos que "puroacustica" que acabamos de mencionar; como es lógico no pretendemos hacer ninguna aportación a la fonología sino preparar el terreno para ciertos desarrollos propios que pueden resultar fecundos.

Ver cuadro adjunto en siguiente pagina...

Esta caracterización,que se ha tomado directamente de la obra de R.Jakobson y M.Halle : Fundamentals of Language (La Haya,1956)[5] está subdividida en dos grupos, rasgos "de sonoridad" (1 a 9) y rasgos "de tonalidad" (10 a 12). Los rasgos, a su vez, están descritos "acústicamente" y "genéticamente" (al modo clásico, mediante su forma de producción). Como es lógico, ha sufrido revisiones posteriores. El propio Morris Halle colaboró con Chomsky en 1966 en la producción de otro texto fundamental para la teoría linguistica contemporánea : The Sound Pattern of

1)Vocalico-No vocal.	2)Consonantico-No c.	3)Denso-Difuso	4)Tenso-Flojo
			
5)Sonoro-Sordo	6)Nasal-Oral	7)Interrupto-Contin.	8)Estridente-Mate
			
9)Recursivo-Infragotal.	10) Grave-Agudo	11)Bemolizado-No b.	12) Sostenido-No s.
			

English.[6] Chomsky y Halle agrupaban sus categorías descriptivas en 5 grupos principales : 1)Rasgos de clase mayor (sonoro-no s., vocálico-no v.,consonántico-no c.(líquidas)), 2)Rasgos de cavidad (correspondientes, muy en general, a la conformación interna de la cavidad bucal), 3) Rasgos de articulación, 4) Rasgos de fuente (presión subglotal, cualidades tímbricas específicas), 5) Rasgos prosódicos. Estos grupos se descomponían a su vez en diversos subgrupos dando lugar a una caracterización bastante más afinada pero, como sería de esperar, bastante más intratable que la de Jakobson. No podemos entretenernos en tales matices ni en una exposición más completa de otros avancies recientes que hayan adquirido la suficiente consistencia como para justificar su asimilación por disciplinas ajenas. Pueden encontrarse mayores detalles en cualquier buen manual de fonología contemporanea o en obras generales como la valiosa : Gramática Española (1975) de Alcina y Blecua.[7]

Vamos a concluir esta exposición, obligadamente sumaria, con un avance de la discusión de dos nociones que rebasan el marco propio, interno, de la fonología : el "fonema" y el "rasgo distintivo". Dos nociones que, como veremos, se implican mutuamente,sirviendo la primera como instauradora de un ámbito propio en el que lo efectivo es la función de la segunda.

Quizás la primera persona que utilizó la palabra "fonema"como un concepto situado en otro plano que el del sonido real fué Baudouin de Courtenay. En su "Versuch einer Theorie phonetischer Alternationen" (Estrasburgo,1895) define el fonema como "un sonido imaginado o intencional" que se opondría al sonido como un fenómeno psíquico a un fenómeno físico. Este primer paso hacia el "logos" del "fonos" sería calificado por Jakobson y la linguistica posterior como "mentalista". Sin embargo la bibliografía sobre las discusiones que se han originado posteriormente en torno a tal concepto que muchos linguistas "prefieren no utilizar", llenarían varias páginas. Alcina y Blecua recogen una definición, afín a la de Jakobson y el estructuralismo praguense que es, quizás la que goza de mayor acuerdo : "El fonema aparece como un conjunto de propiedades fonológicamente pertinentes frente a las otras unidades fonológicas. El fonema es un haz de rasgos diferenciales, está constituido por una serie de elementos coexistentes : los rasgos pertinentes, distintivos o relevantes, que aparecen simultáneamente en cada fonema. Pre-

senta unas características formales, un conjunto de relaciones que lo definen, mientras que el sonido es la realización material o substancial del fonema y está compuesto tanto de rasgos distintivos como no distintivos.."[8]

Vemos por consiguiente que la noción de fonema, intrínseca de la disciplina, queda subsumida en la,más general, noción de rasgo distintivo. Pero ¿que significado tenía este término para Trubetzkoy o para Jakobson, los primeros que empezaron a utilizarlo de un modo sistemático? Preliminar, en un orden lógico, a la noción de "rasgo" o "marca" es, para la escuela de Praga, la noción de "pertinencia". ¿Que es un rasgo "pertinente" para estos autores? Un rasgo que sirve a una función de algun tipo. ¿Pero como podemos saber si sirve o no sirve? Mediante su utilización práctica. ¿Que es, entonces, lo que define en última instancia la pertinencia?: El uso. Vemos que las ideas de "función" y de "pragmatismo" están orientando las nociones generales de estos autores (no se olvide que estamos en 1930) en direcciones compartidas por otros campos del saber. La noción de pertinencia,[9] que es una noción necesariamente previa a la noción de rasgo distintivo implica, por un lado, la remisión de este rasgo a un sistema en donde se le asigna un lugar cuyo valor depende de la posición de los restantes miembros y, por otro, la remisión de este sistema global a una práctica real, vivida por sus usuarios.

Veamos ahora como se articula, en sus grandes líneas, este sistema. Trubetzkoy divide su gran obra, los "Grundzuge.."[10] considerados como la obra fundacional de la fonología contemporanea, en dos partes principales, la Diacrítica y la Orística. La Diacrítica estudia principalmente los rasgos "distintivos". La Orística estudia principalmente los rasgos "demarcativos" o "delimitativos" (la palabra "rasgo" es característica de Jakobson; Trubetzkoy utiliza más a menudo el término "signo" pero unificaré la terminología para simplificar la exposición). La función delimitativa o demarcativa, dice Trubetzkoy, no es indispensable. Es decir, en el primer verso de las Soledades de Gongora, que más adelante utilizaremos como ejemplo para precisar algo mejor estas nociones, "Pasos de un peregrino, son errante.." podemos separar claramente "peregrino" de "son", enfatizando el hemistiquio o podemos no hacerlo. La expresividad de la lectura quedará afectada pero el significado no. Pasemos por tanto a la función "distintiva". En ésta distingue Trubetzkoy dos grandes

grupos. Los rasgos que conducen a distinciones puramente descriptivas y los rasgos que conducen a distinciones lógicas. Los primeros se subdividen a su vez en "fonéticos" y "prosódicos". Los rasgos fonéticos (vocales,consonantes; donde,como) nos permiten identificar o reconocer los fonemas, estarían diferenciados "in absentia". Los rasgos prosódicos nos permiten atribuir un significado per se a las cadenas de sonido a, por ejemplo, los "contornos acentuales" (en terminología posterior de Chomsky-Halle) que quedaría jerarquizados en torno a una serie de prominencias, de puntos máximos o de "relieves culminativos" como los denomina Trubetzkoy; estaría, consecuentemente, diferenciados "in praesentia". El fonema no significa per-se, conlleva un significado. El prosodema si significa per-se.

Los segundos, los rasgos que conducen a distinciones lógicas son propiamente fundantes puesto que entresacan "los rasgos pertinentes desde el punto de vista fonológico". Es decir, llevan directamente a funciones binarias : un rasgo es pertinente o no lo es : está dado o no está dado : es más o menos, si o no. Son, por tanto, propiamente opositivos. Ahora bien, está oposición puede estar dada, a su vez, entre uno o entre varios términos. Lo que diferenciará, por su parte, a las distinciones opositivas será, por consiguiente, su bilateralidad o su multilateralidad. Trubetzkoy aclara esto con un ejemplo que citaremos pues cae de lleno en nuestro campo de interés. "La oposición entre las letras E y F es bilateral pues el conjunto de sus rasgos pertinentes, (|, —) no se encuentra en otras"..."La oposición entre P y R es multilateral pues el conjunto de sus rasgos pertinentes tambien aparece en B"[11](Es decir, P se opone a R por la ausencia de "ך" pero tambien a B por la ausencia de "כ" mientras que la oposición entre E y F reside directamente en la ausencia de la barra horizontal inferior en la primera). A estas distinciones esenciales se añaden otras (proporcionales-aisladas; privativas; gradualesquipolentes; constantes y neutralizables) que, en general configuran un sistema descriptivo muy cercano al de Jakobson que ya hemos resumido, por lo que prescindiremos de ellas.

Jakobson retoma estas nociones fundamentales con alguna variación. En el cap. 2.3 de "Fundamentals.."[12] enumera, además de los rasgos distintivos,definidos como aquellos frente a los cuales "los sujetos del acto verbal aprenden ante todo a reaccionar", otros tres tipos de rasgos principales. Estos son : los rasgos configura-

tivos (subdivididos a su vez en "culminativos" y "demarcativos"); los rasgos expresivos (o enfáticos) y los rasgos redundantes. Y más adelante (3.2) clasifica a los rasgos distintivos en dos grandes grupos afines a los establecidos por Trubetzkoy : los rasgos inherentes y los rasgos prosódicos. Con ésto se han introducido algunas variaciones de énfasis cuando no de estatus. Por un lado se destaca el papel de las redundancias cuya función inmediata podría ser algo asi como la de introducir un coeficiente de seguridad en las oposiciones distintivas. Por otro lado parece producirse una cierta fluctuación en torno a un viejo y dificil problema : el ambiguo y escurridizo estatus de los rasgos prosódicos y los rasgos distintivos. Pero ya volveremos a estos problemas. Baste con lo dicho para situar, desde su origen, estas nociones fundamentales.

Veamos aún cual es la posición de otro gran teórico contemporaneo. En sus "Elements.." distingue Martinet "..tres funciones fundamentales de los elementos fónicos.."1) La función opositiva (distintiva) ; 2) La función contrastativa (demarcativa) ; 3) La función expresiva (interrogativa, afirmativa,etc.)[13]. Más adelante (cap.3.IV) precisa que hay otra función, la función culminativa que, si bien en principio pertenecería a lo que también Martinet separa como "rasgos prosódicos" es una función que "en determinadas lenguas puede ser demarcativa". Asi, cita el caso del checo, el húngaro o el islandés donde el acento va siempre al comienzo (a lo que supongo que se puede añadir el idioma del propio Martinet en donde el acento va siempre al final).

Creo que resulta bastante claro, sin más que citar a estos tres destacados representantes de la teoría linguistica contemporanea, que no existe una terminología delimitada con precisión en torno a la noción general de "rasgo pertinente". Parte de estas dificultades son de índole general y rebasan la idea de lengua hablada. Nos encontraríamos con problemas absolutamente idénticos si nos refiriéramos a la lengua escrita.Esto justifica plenamente la "pertinencia" de la recurrencia, que aqui concluimos, al modelo fonológico. Quedará pendiente la "pertinencia" de la extensión de los rasgos que podamos observar en el campo de las expresiones graficas de caracter linguistico, finito, a las expresiones gráficas de caracter general.