

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

Dimitra Konstantopoulou

Doctorado "Teoría e Historia de la Arquitectura"

Departamento de Composición Arquitectónica, ETSAB, UPC

Barcelona, febrero 2011

Tesis Doctoral:

LA HUELLA DEL MONTAJE

ABYWARBURG; ALDO VAN EYCK, JERZY GROTOWSKI

RECORRIDOS A PARTIR DEL ATLAS MNEMOSYNE

Director:

Dr. Juan José Lahuerta Alsina

Dedicada a mis padres

Αφιερωμένη στους γονείς μου

La elaboración de la presente Tesis Doctoral ha sido posible con la contribución de la Fundación de Becas del Estado (IKY) de Grecia

Η επεξεργασία της παρούσας Διδακτορικής Διατριβής πραγματοποιήθηκε με τη συνεισφορά του ελληνικού Ιδρύματος Κρατικών Υποτροφιών (ΙΚΥ)

LA HUELLA DEL MONTAJE
ABY WARBURG; ALDO VAN EYCK, JERZY GROTOWSKI
 RECORRIDOS A PARTIR DEL *ATLAS MNEMOSYNE*

Índice general

- Introducción	1
A. A partir de Warburg	
- La <i>Kulturwissenschaft</i> warburgiana y su contexto teórico: <i>Kulturwissenschaft</i> vs. iconología	7
- Aproximación al <i>hacer</i> warburgiano; <i>Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (1920)</i>	15
- Alegoría y símbolo en Warburg	31
* - A propósito del “ <i>como</i> ” de la <i>metáfora</i> en Ghirlandaio y Mantegna: tablas 45 y 49 de <i>Mnemosyne</i>	45
* - La imagen de/en la arquitectura en el <i>Atlas Mnemosyne</i>	57
*B. El montaje como superposición entre disciplinas; la forma/imagen como vehículo	
- Introducción: La forma <i>del</i> montaje vs. la forma <i>en</i> el montaje	77
- El <i>Atlas Mnemosyne</i> en cuanto que montaje de imágenes	79
- Modos de anotar el montaje de acciones; hacia una <i>espaciografía</i>	101
<i>Arqueología del montaje: el montaje anacrónico, el montaje-(re)productor de significado</i>	
- Arqueología del montaje: Warburg, Benjamin, psicoanálisis	125
- El montaje como forma peculiar de crear, a partir de la peculiaridad de la imagen-fragmento	141
C. El montaje como superposición entre disciplinas; Warburg, Grotowski, Van Eyck	
- Introducción: <i>Hacia</i> el montaje de/en los sesenta	159
*Warburg: directrices compositivas	
- Cuestión sobre el origen	167
- El montaje como modo de creación y de conocimiento	175
- Relaciones dinámicas bipolares	183
- Mónada del montaje: <i>Pathosformeln</i> en su contexto terminológico	199
- El fenómeno de la inversión	217
- La forma <i>ritual</i> en Warburg: a partir de la forma a su contenido vivencial	235
Grotowski - Van Eyck en cuanto que <i>conjunctio oppositorum</i>	
- Introducción: Antroporeferencia, organicidad, origen en Van Eyck y Grotowski	247
*Grotowski: directrices compositivas	
- Cuestión sobre el origen	253
- Re-inención del oficio a través del montaje	269
- Relaciones dinámicas bipolares	293
- El arquetipo como elemento del montaje	303
- El fenómeno de la inversión	319
- La forma <i>ritual</i> en Grotowski	337
*Van Eyck: directrices compositivas	
- Introducción: Puntos de referencia en la trayectoria de Van Eyck	367
- La cuestión sobre el origen en Van Eyck	371
- <i>Disciplina configurativa</i> : el oficio (re)definido en cuanto que montaje	391
- <i>Twin phenomena</i> : relaciones dinámicas bipolares en Van Eyck	413
- Elemento de la <i>configuración</i> arquitectónica y arquetipo	431
- El fenómeno de la inversión	451
- Arquitectura-sociedad	469
D. Descripción espaciográfica: <i>activación del dipolo hombre-espacio: El espacio montado bajo el punto de vista de montaje de acciones; El montaje de acciones bajo el punto de vista del espacio (montado)</i>	
* - Grotowski: el espacio – montaje; el montaje como imagen; la arquitectura de la acción	493
* - <i>Kindertehuis</i> de Aldo van Eyck: una descripción; la obra arquitectónica como montaje de acciones	513
- Epílogo	559

* : partes a las que corresponden “capítulos” de láminas

- : capítulos de texto

A. A PARTIR DE WARBURG

La *Kulturwissenschaft* warburgiana y su contexto teórico

- 1 Introducción: *Kulturwissenschaft* vs. iconología
- 2 *Kulturwissenschaft*
- 3 Iconología
- 4 Lectura paralela
 - 4.1 La concepción de la forma
 - 4.2 Tipo de llegada a lo simbólico
 - 4.3 Proceso

Aproximación al *hacer* warburgiano; *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (1920)*

- 1 Introducción: El trabajo sobre Lutero en el marco de la vida y trayectoria de Warburg
- 2 Primer desciframiento: partiendo del esquema organizativo en títulos
- 3 Segundo desciframiento: puntos de atención – observaciones
 - 3.1 *Kulturwissenschaft*
 - 3.2 ¿Análisis o síntesis?
 - 3.3 Teoría y práctica
 - 3.4 La línea del discurso
 - 3.5 El papel de la imagen – *En la imagen la palabra*

Alegoría y símbolo en Warburg y Vischer

- 1 Introducción
- 2 Símbolo y alegoría en Vischer
- 3 Vínculos entre Vischer y teorías románticas del símbolo
 - 3.1 Itinerarios a partir del símbolo
 - 3.1.1 Fusión significativa y significado
 - 3.1.2 Instantaneidad
 - 3.1.3 Particular-general
 - 3.2 Itinerarios a partir de la alegoría
 - 3.2.1 Disociación lógica
 - 3.2.2 Expansión discursiva

A propósito del “*como*” de la metáfora en Ghirlandaio y Mantegna: tablas 45 y 49 de *Mnemosyne*

- 1 Introducción: apariciones del “*como*” en el *Atlas Mnemosyne*
- 2 Interpretación del “*como*” con la contribución de la teoría del símbolo de Vischer
 - 2.1 El “*como*” de la distancia
 - 2.1.1 El “*como*” en cuanto que *distancia* en la tabla 45 –Ghirlandaio
 - 2.1.2 El concepto de la *distancia* en Warburg
 - 2.1.3. El “*como*” en cuanto que *distancia* en la tabla 49 –Mantegna
 - 2.2 El “*como*” del intervalo
 - 2.2.1 El “*como*” del intervalo en Mantegna
 - 2.2.2 El “*como*” del intervalo en Ghirlandaio
- 3 La distancia en el caso de Warburg–creador
 - 3.1 La distancia como *acto fundamental de la civilización humana*
 - 3.2 La *coincidentia oppositorum* distancia–fotografía en Warburg

La imagen de/en la arquitectura en el *Atlas Mnemosyne*

- 1 Introducción
- 2 La imagen de la arquitectura en el *Atlas Mnemosyne*/Warburg
 - 2.1 La imagen como *vehículo*
 - 2.2 La arquitectura como *vehículo* en *Mnemosyne*: ejemplos
 - 2.2.1 La toma de la fotografía (de arquitectura construida) como *vehículo*: tablas 4 y 8
 - 2.2.2 La arquitectura (construida, tal como fotografiada) como *vehículo* del *vehículo*: tablas 7, 23, 27
 - 2.2.3 La arquitectura (construida, tal como fotografiada) como *vehículo*: tablas 25, 48
 - 2.2.3.1 Tabla 25
 - 2.2.3.1.1 A propósito de la *coincidentia oppositorum* entre Burckhardt y Nietzsche
 - 2.2.3.1.2 La fotografía arquitectónica en el montaje de la tabla 25
 - 2.2.3.2 La arquitectura (construida, tal como fotografiada) como *vehículo*: otro ejemplo
 - 2.2.4 Apariencia “extra-oficial”: la fotografía de la arquitectura representada en el arte
 - 2.2.4.1 La arquitectura (real y representada, tal como fotografiada) como *vehículo*: tablas 37, 43, 44
 - 2.2.4.2 La arquitectura (representada, tal como fotografiada) como *vehículo*: tablas 45, 46

B. EL MONTAJE COMO SUPERPOSICIÓN ENTRE DISCIPLINAS; LA FORMA/IMAGEN COMO *VEHÍCULO*

Introducción: la forma *del* montaje vs. la forma *en* el montaje

El *Atlas Mnemosyne* en cuanto que montaje de imágenes

- 1 La imagen del *Atlas* vs. la imagen en el *Atlas*
- 2 Configuración de láminas de *Mnemosyne*: ejemplos
 - 2.1. La *ley de la buena vecindad*
 - 2.2. Parataxis
 - 2.3. *Conjunctio oppositorum*
 - 2.4. “Núcleo antiguo”
 - 2.5. Extremos en la línea diacrónica
 - 2.6. Imagen-protagonista
 - 2.7. “Zooms”
 - 2.8. El *dibujo eficaz* del Atlas
 - 2.9. “El título como vehículo” –conexiones inter-tablarias– el *Atlas* como montaje total

Modos de anotar el montaje de acciones; hacia una *espaciografía*

- 1 Actioformel o fórmula de acción: definición-delimitación
 - 1.1 La planta arquitectónica como forma de acción
 - 1.2 Actioformeln y Warburg
 - 1.3 Actioformeln y Grotowski
 - 1.4 Arqueología de la Actioformel en la coreografía
 - 1.5 Criterios de clasificación de sistemas de anotación de la danza
 - 1.6 La anotación coreológica antes de Laban
 - 1.7 Laban: hacia un sistema definitivo de anotación coreológica
 - 1.7.1 I. *Kinetografía*
 - 1.7.2 II. Estudio de la dinámica del movimiento
 - 1.7.3 Actioformeln y Laban
 - 1.7.4 III. *Coreutica*
 - 1.8 Comentario sobre un caso de Actioformel menos evidente: música

ARQUEOLOGÍA DEL MONTAJE: EL MONTAJE ANACRÓNICO, EL MONTAJE -(RE)PRODUCTOR DE SIGNIFICADO

Arqueología del montaje: Warburg, Benjamin, psicoanálisis

- 1 Fragmento-ruina-imagen: el elemento del montaje
- 2 Coincidencias entre Warburg y Benjamin a base de sus “montajes”
 - 2.1 Cuestión sobre el origen
 - 2.2 Imagen-fragmento: denominador común del “cómo hacer” del montaje
 - 2.3 Montaje vs. narrativa: lógica visual/discontinuidad vs. lógica lineal/continuidad
- 3 El montaje (nueva totalidad a partir de fragmentos) como modo de conocimiento
 - 3.1 Relación con el psicoanálisis
 - 3.2 Imaginación vs. fantasía en Benjamin y Warburg

El montaje como forma peculiar de crear, a partir de la peculiaridad de la imagen-fragmento

- 1 Retomando el hilo del capítulo anterior
- 2 Montaje warburgiano – montaje surrealista – montaje cinematográfico
- 3 La imagen warburgiana y la imagen surrealista como “imagen alegórica”: el barroco bajo la lente benjaminiana
- 4 El *arte como vehículo*: su modo de ser alegórico y raíz surrealista. La fotografía como vehículo en el *Atlas* y en el cine
- 5 El montaje cinematográfico como composición; relación con la dialéctica, el constructivismo, el psicoanálisis
- 6 Dialéctica cinematográfica – *zum Bild das Wort* –alegoría barroca
- 7 Hacia el “montaje” de los sesenta

C. EL MONTAJE COMO SUPERPOSICIÓN ENTRE DISCIPLINAS; WARBURG, GROTOWSKI, VAN EYCK

12. Introducción: *Hacia el montaje de/en los sesenta*

- 1 Planteamiento
- 2 Vínculos conceptuales directos: de la primera a la segunda “ruptura”

WARBURG: DIRECTRICES COMPOSITIVAS

13. Cuestión sobre el origen: *coincidentia oppositorum* entre apolíneo y dionisiaco en *El ritual de la serpiente*

- 1 En búsqueda de la conexión vivencial con el origen
2. El ritual de la serpiente: lectura a partir del núcleo apolíneo-dionisiaco
 - 2.1 Delimitación del apolíneo-dionisiaco en el contexto de la cultura de los Pueblo
 - 2.2 El apolíneo-dionisiaco como núcleo de la “configuración” de la cultura de los Pueblo
3. La visión warburgiana del origen proyectada en el Renacimiento y el barroco

14. El montaje como modo de creación y de conocimiento

- 1 Recuperando la organicidad *para* el montaje: “antroporeferencia” de carácter colectivo
- 2 Re-inención del oficio a través del montaje

15. Relaciones dinámicas bipolares

- 1 Influencias en la formación de la idea de la bipolaridad
 - 1.1 Estructura bipolar del símbolo y lingüística
 - 1.2 Influencias a Warburg
- 2 La bipolaridad simbólica en ejemplos
 - 2.1 Capilla Sassetti
 - 2.2 Astrología
 - 2.3 Ninfa
- 3 A partir de *Mnemosyne*
 - 3.1 Apariencias de la bipolaridad de la imagen en *Mnemosyne*
 - 3.2 El núcleo bipolar del rito; apariencias del rito en y a partir de *Mnemosyne*
- 4 Precursores de la unión entre opuestos

16. Mónada del montaje: *Pathosformeln* en su contexto terminológico

- 1 Planteamiento
- 2 *Pathosformel* vs. *dinamograma*, *engrama*, *Vorstellung*, símbolo y signo
- 3 Warburg vs. Jung; Warburg vs. Freud
 - 3.1 *Pathosformel* vs. arquetipo; Warburg vs. Jung
 - 3.2 Ninfa vs. Gradiva; Warburg vs. Freud

17. El fenómeno de la inversión

- 1 Planteamiento
 - 1.1 La alegoría como condición de posibilidad de la inversión
 - 1.2 Distinción entre “contenido” y “significado” de la imagen
 - 1.3 El “mecanismo” de la inversión
- 2 Inversión y “gran artista”; ejemplos en *Mnemosyne*
 - 2.1 Botticelli
 - 2.2 Da Vinci
 - 2.3 Piero della Francesca
 - 2.4 Dürer
 - 2.5 Agostino di Duccio y Alberti
 - 2.6 Manet
 - 2.7 Rembrandt
 - 2.7.1 Alegoría barroca en el *Trauerspiel* de Benjamin
 - 2.7.2 La inversión en Rembrandt; Rembrandt vs. Rubens
- 3 Cúpula barroca vs. arco y bóveda renacentistas; inversión en *Pathosformeln* “arquitectónicas”

18. La forma *ritual* en Warburg: a partir de la forma a su contenido vivencial

- 1 Introducción
- 2 *Pathosformeln*: de los ritos y teatro renacentistas a la pantalla del pintor
- 3 El ritual en cuanto que forja originaria de los símbolos
- 4 De la huella ritual hacia la nueva creación

Introducción: Antroporeferencia, organicidad, origen en Van Eyck y Grotowski

GROTOWSKI: DIRECTRICES COMPOSITIVAS

Cuestión sobre el origen en Grotowski

- 1 *Afinidades electivas* a base de la cuestión sobre el origen
- 2 La cuestión sobre el origen por matices particulares y etapas
 - 2.1 *Período de los espectáculos*
 - 2.2 *Parateatro*
 - 2.3 *Teatro de las Fuentes*
 - 2.4 *Drama Objetivo – arte como vehículo*
- 3 Grotowski y Lévi-Strauss

Re-invencción del oficio a través del montaje

- 1 *Afinidades electivas* a base de la concepción del montaje
- 2 La cuestión sobre el montaje por matices particulares y etapas
 - 2.1 Montaje textual
 - 2.2 Partitura/Estructura
 - 2.3 La cuestión sobre el método
 - 2.4 El *montaje* como *vehículo* de autoexploración
 - 2.5 La sede del montaje

Relaciones dinámicas bipolares

- 1 *Afinidades electivas* a base de la *conjunctio oppositorum*
- 2 La *conjunctio oppositorum* por matices particulares y etapas

El arquetipo como elemento del montaje

- 1 *Afinidades electivas* a base del arquetipo
- 2 El arquetipo por matices particulares y etapas
 - 2.1 *Período de los espectáculos*
 - 2.2 *Parateatro*
 - 2.3 *Teatro de las Fuentes*
 - 2.4 *Arte como vehículo*

El fenómeno de la inversión

- 1 *Afinidades electivas* a base del fenómeno de la inversión
- 2 La inversión por matices particulares y etapas
 - 2.1 *Período de los espectáculos*
 - 2.2 *Parateatro*
 - 2.3 *Teatro de las fuentes*
 - 2.3.1 Stanislavski desde el *Teatro de las fuentes*
 - 2.4 *Arte como vehículo*
- 3 El barroco y el Romanticismo como referentes

La forma *ritual* en Grotowski

- 1 *Afinidades electivas* a base de la forma *ritual*
- 2 El ritual por matices particulares y etapas
 - 2.1 *Período de los espectáculos*
 - 2.2 *Parateatro*
 - 2.3 *Teatro de las Fuentes*
 - 2.4 *Drama Objetivo*
 - 2.5 *Arte como vehículo*
3. Enfoque particular en dos textos-clave a propósito del ritual
 - 3.1 *La possibilità del teatro*, 1962
 - 3.2 *Teatro e rituale*, 1968

VAN EYCK: DIRECTRICES COMPOSITIVAS

Introducción: Puntos de referencia en la trayectoria de Van Eyck

La cuestión sobre el origen en Van Eyck

- 1 *Afinidades electivas* a base de la cuestión sobre el origen
- 2 Componentes de la cuestión sobre el origen
 - 2.1 Directriz antropológica
 - 2.1.1 *The Otterlo Circles*
 - 2.1.2 *The Story of Another Idea*
 - 2.1.3 Dogon-Pueblos
 - 2.2 Directriz “existencial”
 - 2.3 Directriz fenomenológica

Disciplina configurativa: el oficio (re)definido en cuanto que montaje

- 1 *Afinidades electivas* a base del montaje
- 2 Componentes de la *disciplina configurativa*
 - 2.1 La *configuración* como *vehículo* de re-invencción del oficio
 - 2.2 *Relatividad* - interdisciplinariedad
 - 2.3 Desglose de *disciplina configurativa; tree and leaf* - *Crítica del Juicio teleológico* de Kant
 - 2.4 *Disciplina configurativa* y antropología
 - 2.5 *El problema del número*

Twin phenomena: relaciones dinámicas bipolares en Van Eyck

- 1 *Afinidades electivas* a base de las relaciones dinámicas bipolares
- 2 Desglose del concepto de los *fenómenos gemelos*
 - 2.1 Expresiones de *dual* o *twin phenomena*
 - 2.2 Buber y Heráclito: referencias conceptuales fundamentales
 - 2.3 Referencias a propósito de proyectos concretos
 - 2.4 La puerta
 - 2.5 Sonsbeek vs. Malatestiano

Van Eyck y arquetipos

- 1 *Afinidades electivas* a base del arquetipo
- 2 La índole formal del arquetipo *arquitectónico*
- 3 Planteamiento de la cuestión acerca del arquetipo en Van Eyck
- 4 Arquetipo, función estética y semiótica
- 5 Ejemplos de arquetipos
 - 5.1 Casa-templo-madre
 - 5.2 Redondez
 - 5.3 Puerta - umbral
 - 5.4 Laberinto

El fenómeno de la inversión

- 1 *Afinidades electivas* a base del fenómeno de la inversión
- 2 Desglose del fenómeno de la inversión
 - 2.1 La inversión *leída* en Van Eyck
 - 2.2 La inversión *expandida*
 - 2.3 “Gran artista” –inversión – alegoría barroca
 - 2.4 Ejemplos de proyectos concretos de Van Eyck
 - 2.4.1 El “laberinto abierto” del pabellón Sonsbeek
 - 2.4.2 Edificio de congresos para Jerusalén: *The square that breathes*
 - 2.4.3 *The Wheels of Heaven*: multicentralidad

Arquitectura-sociedad en Van Eyck

- 1 Afinidades electivas a base de la Actioformel
- 2 Desglose de la reciprocidad arquitectura-sociedad en Van Eyck
 - 2.1 La arquitectura como *contra-forma* de la sociedad; *forma precede contenido*
 - 2.2 Función
 - 2.2.1 Contra los *Posts*
 - 2.2.2 Contra el funcionalismo
 - 2.2.3 Individuo-sociedad-función; estética
 - 2.3 Espacio concreto; estructura – espontaneidad
 - 2.4 Ritual; cosmología-sociedad-arquitectura; *¿tiene la vida forma?*
 - 2.5 Huella Actioformel
 - 2.5.1 Trazado de ciudad
 - 2.5.2 Puerta
 - 2.5.3 Laberinto
 - 2.5.4 Huella-imagen del laberinto

D. DESCRIPCIÓN *ESPACIOGRÁFICA*: ACTIVACIÓN DEL DIPOLO HOMBRE-ESPACIO

Grotowski: el espacio – montaje; el montaje como imagen; la arquitectura de la acción

1. Introducción
2. La arquitectura para el montaje; período de espectáculos
 - 2.1 *Akropolis*
 - 2.2 *El príncipe constante*
 - 2.2.1 La arquitectura para el montaje
 - 2.2.2 La imagen del montaje—la imagen en el montaje: *El príncipe constante* bajo la lente iconológica
3. Vuelta al espacio: a través de *Apocalypsis cum figuris* hacia el *arte como vehículo*
4. La arquitectura del montaje en el espacio—matriz: *arte como vehículo*
 - 4.1 *Action*
 - 4.2 *An Action in Creation*
5. *Dies Irae* como vuelta “recontextualizada” al teatro de las producciones

Kindertehuis de Aldo van Eyck: una descripción; la obra arquitectónica como montaje de acciones

1. Parte teórica; “llaves” encontradas en el texto de Van Eyck sobre el Orfanato
 - 1.1 *Descripción*
 - 1.2 *Fenómenos gemelos*
 - 1.3 La consideración de la forma
 - 1.4 *Lugar-ocasión* vs. *espacio-tiempo*
 - 1.5 Interdisciplinariedad
2. Parte práctica; el *método configurativo*: de método de *crear* a método de *describir* el proyecto
 - 2.1 Material—base y criterios de la descripción espaciográfica
 - 2.2 Descripción espaciográfica (de lo pequeño a lo grande, desde fuera hacia dentro)
 - 2.2.1 Mónada—elemento
 - 2.2.1.1 Entrada a la mónada
 - 2.2.1.2 *Artefactos identificantes*: mónadas de mayores
 - 2.2.1.3 Grupos de mónadas: *medida correcta* y espaciografía del límite-contorno de mónada
 - 2.2.1.4 Afirmar y renunciar el “canon” de la centralidad
 - 2.2.1.5 Zoom en la secuencia de *artefactos*
 - 2.2.2 Espacios intermedios: el edificio como organismo
- 3 Ampliación de la descripción espaciográfica fuera del “contorno” del edificio
 - 3.1 Afinidades electivas con el legado arquitectónico: barroco y arquitectura *vernacular*
 - 3.2 Consideración total a base de la *analogía estructural*
 - 3.2.1 Apertura interdisciplinar: montaje del Orfanato – estructura de ritos de paso
 - 3.2.2 Descripción del montaje del Orfanato a base del significado antropológico del umbral
 - 3.2.3 Analogía estructural: espacio concreto vs. amorfo, espacio sagrado vs. profano

Introducción

Very strange: 1920 and 1960 are not so far apart as many would have it, it may take many times 40 years to accommodate a new constituent rhythm to everyday existence –and vice versa.

(Van Eyck, A., [1962]2008:40)¹

El recorrido de la presente tesis tiene, a la vez, como punto de partida y finalidad una y la misma cosa: el oficio del arquitecto. Su terreno de desarrollo es *el intervalo entre impulso y acción* –adelantando a Warburg y a Grotowski– del arquitecto; aquel intervalo en el que deja el lápiz sobre la mesa de dibujo y reflexiona sobre su objeto de trabajo; el momento, como diría Warburg, en el que el creador toma *distancia* de su creación, intentando obtener una visión global y *objetiva* de la misma; aquel momento, que tanto Velázquez como Rembrandt *ponen en imagen*.

La necesidad para este intervalo de reflexión que nos permitimos nace de la misma ambigüedad del oficio del arquitecto, o sea, de su oscilación entre ciencia y arte. Aquella ofrece la posibilidad y –a la vez– obliga a cada arquitecto a tomar su propia posición –*tesis/θέσις*, literalmente– entre estos dos puntos de referencia. Y, evidentemente, para hacer esto hay que definir primero los contenidos exactos de los términos “arte” y “ciencia”. La tensión entre extremos, por el otro lado, es la que hace que sobreviva la cuestión, tal como harán palpable, a lo largo de la tesis, nuestros tres autores de enfoque: Aby Warburg, Jerzy Grotowski y Aldo Van Eyck.

Así pues, con lo anterior ya empezamos a dibujar cómo pretendemos aprovechar este intervalo; es decir, de qué manera delimitar en qué consiste y cuál es el verdadero objeto y objetivo del oficio del arquitecto. Si hay una característica “metodológica” que atraviesa la presente aproximación en su totalidad, aquella es la delimitación a través de la contra-posición; lo propio se define por sus similitudes y diferencias con lo diverso. A la inversa, cuando más estrecho sea el ligamen entre “diverso” y “propio”, con más exactitud se definen sus rasgos. No hacemos otra cosa, en realidad, que *describir* el núcleo en el que se basa el *montaje* del *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Se trata de un recorrido mudo a lo largo de la historia cultural del hombre a base de la contraposición entre documentos visuales, que comparten cada vez por lo menos *un* elemento en común. En este sentido, pues, el *Atlas Mnemosyne* será nuestro referente “metodológico”. Por ello, parte significativa del presente trabajo se dedica al desglose de la última –e infinita, aunque no por ser la última– obra warburgiana en cuanto que montaje, desde varios puntos de vista. Además, precisamente por su propia índole, *Mnemosyne* es un proyecto de investigación cuyo “modo de *hacer*” corresponde al paradigma de la inducción, también –a su vez– adoptado por la tesis.

Asimismo, introducimos la razón y la índole de nuestra aproximación interdisciplinar respecto al objetivo de la tesis, marcado anteriormente. El “modo de *hacer*” no consiste en crear una “sopa multidisciplinar” –parafraseando la frase célebre de Grotowski respecto a su *Teatro de las Fuentes*–, sino en un proceso cuya mejor descripción es matemática: la *reducción a la unidad*. Para nosotros: llegar a palpar aquel fondo común de la creatividad humana que precede su disección en disciplinas. Palparlo significará, como reivindicamos antes, definir con exactitud las diferencias. Se trata, a su vez, de otro referente “metodológico” de la tesis. Las comillas que acompañan al término “método” y sus derivados vienen dictadas, en primer lugar, por el mismo Warburg, tal como explicaremos, justamente, en el primer capítulo a continuación. Además, también en los casos de Van Eyck y de Grotowski se emplea con cautela –aunque se trate de un término que el arquitecto usa–. La razón, común en los tres, puede resumirse en la

ausencia y, a la vez, rechazo total de cualquier insignia de “receta” en sus respectivos “modos de hacer”.

Como veremos en el desarrollo de la tesis, nuestros tres autores se caracterizan, precisamente, por “tentar” los filos limítrofes entre disciplinas, permaneciendo –a la vez– rigurosamente fieles a la tarea de definir con exactitud y precisión la consistencia de su propio campo. De ahí que el carácter “provocador” que reconocemos a sus respectivos montajes; sin embargo, con una diferencia fundamental respecto a la clasificación “convencional” entre disciplinas: ahora ya las barreras se han convertido en permeables. Esto quiere decir que cada oficio se permite enriquecerse del intercambio con sus limítrofes, a través de esta “membrana transpirante”; ampliando el sentido de la frase de Van Eyck sobre la arquitectura, se trata de permitir a cada campo de creación *in-spirar* y *re-spirar* (*breathe in, breathe out*). Esta “membrana transpirante”, sin embargo, es –a la vez– un filtro, que se llama “re-interpretación”; en otras palabras, el propio “modo de hacer” de cada disciplina –bien definido– es el encargado de “traducir” la cosecha del intercambio en términos propios. Como tendremos la oportunidad de apreciar, este es un punto que los tres autores insisten en destacar; es uno que distingue entre la “sopa” y el producto de la destilación minuciosa o entre el relativismo y la relatividad – como reivindicará Van Eyck–.

Llegamos a un punto crucial. Nos hemos referido a términos como “montaje”, “interdisciplinariedad”, “relatividad”, empezando a esbozar, asimismo, el glosario básico de la tesis. Hace falta hacer hincapié en dos puntos: en primer lugar, explicar el por qué de nuestro enfoque en el montaje; en segundo lugar, desglosar nuestro “montaje” de *afinidades electivas* entre estos tres autores precisamente y, por lo tanto, dar a entender el por qué son ellos los puntos de comparación que consideramos idóneos para poder dar respuesta a la cuestión inicial.

En realidad, la respuesta a la segunda pregunta es la que nos llevará a la primera. Como hemos explicado, para poder acercarnos con la máxima precisión posible a lo que el oficio del arquitecto realmente *es*, nos hacen falta puntos de comparación lo más cercanos posible a él; *limítrofes*. La pregunta que surgiría, a continuación, es: ¿en qué sentido se consideran limítrofes de la arquitectura los campos del teatro y de la *ciencia de la cultura*? Antes que todo, pues, hay que especificar que nos referimos a la arquitectura de Van Eyck como el ejemplo en el que con más claridad emerge la cuestión sobre el oficio, según el objetivo marcado de la tesis, tanto en nivel práctico como en teórico. Podríamos decir, pues, que la afirmación anterior pertenece a nuestra “hipótesis de trabajo”. Sin embargo, sólo convencionalmente –y, por lo tanto, hasta cierto punto– se puede considerar como tal; la razón es, sencillamente, que la presente tesis no corresponde al modelo “hipótesis-comprobación-conclusión”, es decir, no pretende *demostrar* algo sino *mostrar*; exponer, hacer visible la cuestión. Asimismo, en los capítulos a continuación no se encontrarán respuestas sobre relación alguna “documentable” entre los autores, porque no es esta la finalidad. Por lo contrario –y prestándonos la frase de Van Eyck– se trata de esbozar una *afinidad* –inédita– *entre naturalezas*; tres *naturalezas* cuyo parentesco, como se comprobará, es palpable a pesar de la ausencia de datos que documenten cruce alguno entre sus recorridos de vida.

El objetivo, pues, es construir –o re-construir– un mapa de interacciones que ponga en relieve lo que cada uno de nuestros tres autores –y nosotros mismos– reivindican: la definición de lo propio a través de su interacción con lo diverso; y, a la inversa y al mismo tiempo, el modo en que un campo de creación puede absorber, re-interpretar y re-invertir material interdisciplinar a favor de su propio desarrollo. Es, en otras palabras, (re)construir y comprobar la función de un “mecanismo”, más que la demostración de un argumento.

Aclarado este punto, volvemos a la *tesis* acerca de la arquitectura de Van Eyck. Concretar nuestra referencia a la arquitectura en aquella de Van Eyck conlleva, simétricamente,

un nivel de concreción análogo respecto a los “campos limítrofes” que constituirán nuestros puntos de comparación. En primer lugar, hemos hecho hincapié con anterioridad a la primera razón de la presencia de Warburg entre los autores de referencia. Aquella se conecta con el referente “metodológico” de la tesis. Sin embargo, Warburg ahora entra a formar parte de la interacción interdisciplinar en sí. La base que nos permite contra-ponerlo a Van Eyck, en términos de *afinidad electiva*, está en el modo en el que él plantea su *Kulturwissenschaft* –ciencia de la cultura– y el objetivo de la misma. Warburg es el que convierte en permeables, como hemos dicho y en primer lugar, las barreras entre disciplinas y, por lo tanto, abre la puerta para que cada tipo de “documento cultural” sea útil para la reconstrucción del proceso del desarrollo de la cultura. Entre estos “documentos” cuentan tanto la arquitectura como el teatro. Por el otro lado, Van Eyck –pasando del período de entreguerras a la postguerra– reivindicará para la arquitectura la *relatividad*, planteada por las vanguardias artísticas y científicas de los años veinte. En líneas paralelas, Grotowski –coetáneo de Van Eyck y director de teatro– en su empresa de re-definir su propio oficio aprovecha y re-interpreta material interdisciplinar, entre el que cuenta la iconología y los principios de la física cuántica de Bohr. Sin embargo, los límites que, cada uno por su parte, hacen permeables no sólo son aquellos entre disciplinas, sino que también aquellos entre culturas.

Este hecho hace resaltar un punto importante –si no el más importante– en la construcción de nuestra red de *afinidades electivas*. Aquél consiste en posicionar en el centro de – cada uno de los tres– “oficios” al hombre. Dicho de otro modo, cada uno desde su punto de vista y desde su campo de creación reivindica el *arte como vehículo* –acudiendo al nombre del último de los períodos de la trayectoria grotowskiana–; *vehículo*, a la vez, al servicio del hombre y para aproximarse a la esencia de lo humano. Esta es la razón por la que la antropología constituye punto de interés y de enfoque fundamental por parte de los tres y que llevó a cada uno de ellos a buscar la experiencia *por contacto* con el origen del fenómeno de la civilización.

A su vez, la afinidad que reconocemos, en un principio, entre Van Eyck y Grotowski parte de aquella –más amplia– entre arquitectura y teatro. No obstante, y tal como afirmamos antes, no nos interesan las conexiones sobre base general –y, hasta cierto punto, desgastadas– entre disciplinas. Partimos de la arquitectura de Van Eyck y buscamos su contra-punto *eficaz*. Partimos, en este sentido, del dipolo interactivo arquitectura-sociedad, planteado por Van Eyck. Aquél, aparte de del sentido de “arquitectura como vehículo”, al que hicimos hincapié, establece un tipo de relación inter-complementaria; la una, pues, se define a raíz de la otra. La frase de Van Eyck de que *la arquitectura es una vuelta a casa construida* resume de la mejor manera esta interacción. Concretamos, por lo tanto, la referencia anterior a las conexiones interdisciplinarias convencionales: la relación que estamos intentando trazar supera la obviedad “técnica” de la confluencia entre teatro y arquitectura en escenografía.

Hablaríamos, asimismo, de una interacción entre espacio y acción humana consciente y articulada; llamémosla “sociedad”, “teatro” y/o “rito”. Buscaríamos, a la vez, el campo correspondiente para indagar en ella. ¿Por qué no nos es suficiente para ello la antropología? Porque necesitamos como contrapunto de la arquitectura un campo de creación (artística). El campo idóneo para llevar a cabo esta empresa encontramos en Grotowski. Él, desde su propio punto de vista, establece –antisimétricamente– una interacción entre arquitectura y acción montada en cuanto que *partitura*. En segundo lugar, la re-definición del oficio del teatro que Grotowski emprende, implica la re-interpretación del mismo en términos de acción *pobre* y literal; *pobre*, en cuanto que privada de cualquier elemento exterior que desviara de su *verdad*; literal, en cuanto que “arte de la acción”, librada de la mimética. El objetivo de Grotowski es la vida y el hombre; restablecer el arte como *vehículo* de la plenitud vivencial es la razón que lo lleva fuera de los confines del teatro, para volver a ellos una vez les haya reformado por completo. Como tal, pues, su teatro –con o sin comillas– se presenta como el candidato

adecuado para completar el dipolo arquitectura-vida. Más todavía, al constituir el ritual una de las constantes más significativas que atraviesan su trayectoria.

Arte-ciencia es, a su vez, otro dipolo, al que nos hemos referido al principio. Estos no sólo son dos extremos entre los que oscila –“tradicionalmente”– la arquitectura, sino también cada uno de nuestros tres autores-base. Warburg, según el propio nombre de su “oficio” – *Kulturwissenschaft* o ciencia de la cultura– reivindica para la investigación teórica del arte la objetividad y la precisión científicas –atención: no positivistas–. El anti-positivismo de su postura queda evidente en su obra y –sobre todo– en el *Atlas Mnemosyne* y tiene índole de interdiscipliniedad-relatividad, tal como las definimos antes. La tendencia, pues, es desde el arte *hacia* la ciencia, y, como tal, coincide con el planteamiento “científico” correspondiente por parte de Van Eyck y Grotowski. Apuntamos, en este contexto, que la oscilación de la arquitectura entre arte y ciencia en Van Eyck se encuentra resuelta: para él la arquitectura es un arte.

Dado el “por qué” de la red de afinidades que establecemos, ahora hace falta responder, también, al “qué”; en otras palabras, a cuál es el elemento-denominador común que nos permitirá poner en prueba estas relaciones. El montaje, asimismo, es el que asume el papel de *vehículo* del trazado de las conexiones interdisciplinares en cuestión. Al mismo tiempo, el montaje, como modo *moderno* de crear, asume el papel de determinar la propia disciplina. En primer lugar, hay que aclarar que con “montaje” no nos limitamos a referirnos al arte que –convencionalmente– lo representa por excelencia, o sea, el cine, ni tampoco a las artes escénicas; por lo contrario, remitimos a la literalidad del término, es decir, a su significado de “composición a partir de fragmentos heterogéneos”. Entre los primeros “testimonios” del montaje como “modo *moderno* de creación” –recordando, en este contexto, la procedencia baudelaireana del término *moderno*– cuentan tanto el *Atlas Mnemosyne* de Warburg y el *Passagen-Werk* de Benjamin, como, también, el cine y el planteamiento surrealista del arte. Esta perspectiva –contraria a aquella del “moldear”– visualiza la obra de arte como red interior de relaciones, es decir, producto de composición. En realidad, pues, la idea-base misma del montaje es el núcleo de la creación en sí –independientemente del campo específico– y del modo en el que un campo de creación se relaciona con otros –sus colindantes–; a la vez, cada campo de creación se distingue de los demás precisamente por sus propios medios de llevar a cabo el montaje creativo. Además, la idea del montaje constituye la seña de identidad de la presente tesis.

El montaje como modo de creación “se hereda” a la postguerra y su resonancia no deja de llegar hasta nosotros. En realidad, su irrupción a partir del “Big Bang” de los veinte cambió definitivamente la perspectiva artística de entonces en adelante. Sin embargo, no sólo la artística, sino también la científica. La relatividad, que surge en el ámbito de las ciencias positivas, está vinculada con la idea del montaje en cuanto que énfasis en las relaciones mutuas que determinan una entidad, antes que en la “entidad” como cuerpo autónomo y/o “producto”. A raíz de ello se entiende, además, el *proceso, no producto* grotowskiano. Tal énfasis en las relaciones mutuas como modo de investigación se adopta, a su vez, por el estructuralismo, cuyo principal campo de aplicación constituirá la antropología. Asimismo, hablar de “montaje” en el caso de Van Eyck y de Grotowski viene dictado por tres vías: por la vía del arte en sí, por aquella de la antropología y por la relatividad proveniente de las ciencias positivas; la primera es evidente e indiscutible; la segunda se inscribe en el *Zeitgeist* de los sesenta; la tercera forma parte del enfoque particular de nuestros autores de enfoque.

Dado que cada uno de los puntos mencionados se analizarán exhaustivamente en el corpus de la tesis, la presente introducción se limita a tener carácter orientativo. Antes de terminar, una aclaración y una advertencia. En primer lugar, la presente tesis reivindica su índole literal de *θέσις*, es decir, postura frente a una cuestión. Su razón de ser surge de una

necesidad real y determinada y, a su vez, aquella aspira a servir como *vehículo*, antes de agotarse en el marco de sus propias pretensiones. El papel en sí de la arquitectura es – inevitablemente– el de *vehículo*, al fin y al cabo.

En la tesis se palpa –resonando a Grotowski– su propio *proceso* de desarrollo. Por eso pide ser desglosada más como “mecanismo” que como “producto”. Pretende establecer una línea de investigación que puede seguir desarrollándose y ampliándose, siguiendo las premisas “estructurales” del propio *Atlas Mnemosyne*. Es un trabajo en capas, a lo largo del cual –y siguiendo la pauta de sus autores-polos– se vuelve a puntos-clave repetidamente, profundizando en ellos cada vez más. Por lo tanto, cualquier apreciación de su estructuración en cuanto que “repetitiva” es una que la autora tendrá que compartir con los mismos Aby Warburg, Aldo van Eyck y Jerzy Grotowski.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *Muy extraño: el 1920 y el 1960 no están tan lejos como muchos pensarían, puede llevar muchas veces 40 años para que un nuevo ritmo constituyente llegue a tener cabida en la existencia cotidiana –y viceversa.*

1 Introducción

El fundador de la iconología en cuanto que forma de aproximación a la historia del arte y el primero que probó el uso del término partiendo de los confines de la historia del arte, ha sido Aby Warburg. El término que mejor describe su aproximación, a pesar de la potencia que la iconología cobró como corriente entre los historiadores del arte *a posteriori*, es la de *Kulturwissenschaft*, la ciencia de la cultura; este último fue otro de los que Warburg usó para llamar su operación. Según ella, la obra de arte se ve como elemento-portador de la *memoria colectiva*, una vez leída a base de interpretación de símbolos.

Panofsky parte de esta idea de “lectura de imágenes”, que Warburg inauguró, intentando sistematizar a partir de ella un método de rasgos claramente científicos, aunque, según él mismo afirma, anti-positivistas. Su línea de investigación es la definitivamente conocida como *iconología*; su relación con la *Kulturwissenschaft* warburgiana intentaremos aclarar, explicando, a la vez, la ubicación del presente trabajo en su marco y en el marco epistemológico en el que ellas pertenecen.

El hecho de elegir a Panofsky, entre los sucesores de Warburg, como contra-punto de Warburg en esta lectura paralela, no significa que es el único que lo tuvo como punto de partida ni mucho menos el más fiel al impulso original de la *Kulturwissenschaft*. Por lo contrario, estamos ante la paradoja de que Panofsky ha sido el que más ha contribuido al olvido del fundamento de la iconología, es decir la *Kulturwissenschaft*, y, a la vez, el que hizo posible su difusión masiva, gracias a una sistematización de carácter positivista.

2 *Kulturwissenschaft*

El uso de la palabra “ciencia” por Warburg no implicaba más que enfatizar la voluntad de distinguir su línea de investigación del corpus de la historia del arte, tal como ella se entendía hasta entonces, como una nueva disciplina. Su *Kulturwissenschaft* no descarta alimentarse de la misma fuente de material que la historia del arte “tradicional”, sin embargo su mirada se dirige hacia horizontes distintos que determinar el valor artístico-estético de la obra de arte. Asimismo, el material para tal operación no conoce límites entre disciplinas; el único requisito que hace falta que cumpla es que sea aprovechable para el estudio. Respecto a las pretensiones de su “ciencia” Warburg apunta:

(...) las imágenes y las palabras que se han analizado aquí –apenas un fragmento de lo que hubiera podido tratarse- deben ser consideradas como documentos todavía no leídos de la historia trágica de la libertad del pensamiento europeo moderno. Y del mismo modo, una investigación positiva debería mostrar que la colaboración entre la historia del arte y la ciencia de la religión puede contribuir a la ciencia de la cultura.

(...) Nuestro objetivo es que la historia del arte y la ciencia de la religión –entre las cuales se extiende aún un erial sembrado de verborrea- se encuentren, y de unas mentes lúcidas y eruditas a las que sea dado llegar más lejos que a nosotros puedan reunirse en torno a una misma mesa de trabajo en el laboratorio de la ciencia cultural de la historia de la imagen. (Warburg, A. M., [1932]2005:490)

La época en que la lógica y la magia, los tropos y las metáforas –en palabras de Jean Paul– “florecían injertadas en un mismo tronco” refleja una realidad atemporal; en la presentación científico-cultural de esta polaridad residen valores epistemológicos hasta hoy infravalorados que nos permiten ahora una crítica profunda de una historiografía cuyo concepto de evolución es meramente cronológico. (Warburg, A. M., [1932]2005:447)

Apuntemos en este punto que tanto *Kulturwissenschaft* como *iconología* son dos dentro de la variedad de términos que Warburg usó a lo largo de su recorrido para llamar a su “ciencia”, sin decidirse definitivamente a favor de ninguno. La elección del uso del término *Kulturwissenschaft* en referencia a Warburg es la asumida en el contexto de la tesis. La lectura warburgiana se puede perfectamente considerar más cercana al territorio de la antropología que al de la historia del arte, ya que para ella el arte constituye sólo el motivo del “viaje hacia atrás”, hacia los orígenes de la cultura humana, y la obra de arte interesa sólo en cuanto a “arte-facto”, hecho, en el cuadro del espacio-tiempo. Por lo tanto y en este marco, la noción misma del término “estética” recupera su originalidad kantiana: la característica humana por excelencia, la fuente inexplicable del *hacer*, el juego libre de las facultades; al fin de cuentas: la razón misma de la cultura y la creación humanas.

“Inexplicable”: es decir, algo que para capturarlo las palabras son insuficientes, que su complejidad y multiplicidad no permiten ningún tipo de desciframiento total. “Inexplicable”, en este sentido, es en su esencia el recorrido de la cultura humana, tal como la entiende Warburg. A pesar de ello, y atraído por la propia necesidad vital de Warburg de indagar en ella *de alguna manera*, su operación consiste en abrir túneles laberínticos en la “masa sólida” de la cultura humana, permaneciendo la gran parte de su cuerpo inexplorado (o inexplorable); en términos menos metafóricos, se intenta –a partir de un caos de fragmentos que han llegado, de una manera u otra, hasta nosotros, como si de un montaje gigante se tratara– trazar hilos conectores entre ellos y conductores hacia su fuente originaria.

Rasgos de lo “inexplicable”: el hecho mismo que Warburg nunca se ha decidido a favor de un nombre definitivo para su operación¹, el hecho de que su punto de vista no se desarrolla en términos puramente teóricos (teórico-filosóficos) en ningún tratado, sino que sólo se percibe entre líneas en sus investigaciones de temas concretos² o explicado en textos cortos³, como la *Einleitung* (introducción) al *Atlas Mnemosyne*; además, su Biblioteca, con su organización laberíntica, configurada según el mismo “modo de *hacer*” que el *Atlas*; y, sobre todo, el *Atlas Mnemosyne* mismo, su discurso sin palabras llevada al terreno más palpable posible y el punto más cercano respecto a sus pretensiones originales, su última obra, infinita. Una operación de explorar lo inexplicable es, por necesidad innata y no por falta de tiempo, infinita.

El, por excelencia, portador de lo “explicable” se puede considerar el texto (y no viceversa). El texto mirado al lado de las láminas del *Atlas Mnemosyne*, leyendo a los dos como “portadores de significado”, nos lleva a una serie de reflexiones: frente a lo lineal del texto, lo dos-dimensional de la lámina, frente a lo uni-direccional de la lectura del texto, la multitud de hilos trazables sobre una lámina, frente a la organización sintáctica de una frase, algo tan ambiguo y de tantas interpretaciones como un oráculo. La operación *Mnemosyne* es una fiel a su objeto: su complejidad no traiciona a la complejidad contenida en los símbolos.

Bajo este punto de vista, la obra de Warburg es profundamente anti-científica, en cuanto que “por defecto” anti-positivista. Es decir: en vez de construir una *metodología* para acercarse al simbolismo de las imágenes, *visión*; en lugar de seguir un camino único para llegar a descifrar el significado de la imagen, posibilidades múltiples que no se limitan a una sola interpretación. Por lo tanto, lo único “único” que puede haber, es cada una de las aventuras de descifrar los enigmas culturales que Warburg se propone, siguiendo la misma perspectiva original. Y, sobre todo, Warburg es único y él mismo es su propia “ciencia”.

3 Iconología

Panofsky, como ya mencionamos, vio en la “lectura de imágenes”, que propuso Warburg, el fundamento de lo que llegó a consolidarse en un método de aproximación a la historia del arte, hoy conocido como *iconología*. Sea aquella o no un intento forzado de convertir la línea warburgiana en una disciplina científica, literalmente, sujeta al mecanismo “causa-

efecto”, lo que se puede sostener es que ha sido precisamente el hecho de que estamos ante la introducción de una metodología el que hizo posible la divulgación extensa de la aproximación panofskiana antes que la warburgiana.

Veamos, *a grosso modo*, en qué consiste la propuesta metodológica del análisis de la imagen que propone Panofsky, análisis a la que él mismo atribuye cualidades sintéticas. La iconología se entiende como una extensión de la *iconografía*, que se ocupa de la interpretación temática de las obras de arte, método primariamente perteneciente al mundo figurativo (paleo) cristiano-medieval-bizantino. Según Panofsky:

Iconografía es la rama de la Historia del Arte que se ocupa del contenido temático o significado de las obras de arte, en cuanto algo distinto de su forma. (Panofsky, E., [1972]2004:13)

Él distingue tres etapas en la interpretación de la imagen. La primera consiste en la concepción del *contenido temático natural o primario* (Panofsky, E., [1972]2004:15). Allí el referente de la forma es ella misma, es decir, el análisis de su significado no puede sino limitarse en lo formal, siendo su esfera la de los *motivos* artísticos. En este caso sería más oportuno el uso del término *exposición* que *análisis*. El acto de interpretación que le corresponde sería la *descripción pre-iconográfica*, mientras que para llevarla a cabo sólo hace falta la experiencia práctica. (Panofsky, E., [1972]2004:25)

En la segunda etapa accedemos ya al *contenido secundario o convencional* (Panofsky, E., [1972]2004:16) a través del mundo de las imágenes, historias y alegorías. Esta etapa es la que se apropia del terreno de la iconografía, tal como se definió anteriormente. Para preceder en el *análisis iconográfico* correspondiente, hace falta, aparte de los hechos o *motivos* artísticos, *familiaridad con las fuentes literarias*, es decir con los *temas y conceptos* específicos. (Panofsky, E., [1972]2004:25)

Es en la tercera –y última– etapa de la interpretación de la imagen cuando ya podemos acercarnos al *significado intrínseco* o *contenido*, encontrándonos en el mundo de lo simbólico. Aquí se justifica la caracterización de la iconología como método sintético y no analítico, por parte de su autor, ya que la *interpretación iconográfica* más profunda de esta etapa es entendida como *síntesis iconográfica* y requisito indispensable de su realización es la *intuición* sintética, es decir familiaridad con las *tendencias esenciales de la mente humana*. (Panofsky, E., [1972]2004:25)

Panofsky, a pesar de haber detectado las tres etapas anteriormente mencionadas en el proceso de la aproximación iconológica a la obra de arte, recupera la unidad entre las tres sosteniendo la coexistencia simultánea y orgánica de ellas.

(...) de manera que, en el trabajo efectivo, los métodos de tratamiento que aparecen aquí como independientes de investigación, se mezclan entre sí en un proceso orgánico e indivisible.

(Panofsky, E., [1972]2004:26)

Pero lo que más atención merece en este punto, respecto al método panofskiano, es el contenido de la expresión *interpretación correcta*. Él mismo escribe, dando una versión de la unidad inseparable que constituyen las tres etapas:

Y puesto que la identificación correcta de los motivos es el prerrequisito para un correcto análisis iconográfico en el sentido más estricto, el análisis correcto de imágenes, historias y alegorías es el prerrequisito de una correcta interpretación iconográfica en un sentido más profundo (...). (Panofsky, E., [1972]2004:18)

Queda por definirse ¿qué significa *correcto*? y ¿cómo se puede garantizar? Más todavía, cuando:

El historiador del arte tendrá que comprobar lo que él cree que es el significado intrínseco de la obra, o grupo de obras, a las que dedique su atención, contra lo que él crea que es el significado intrínseco de tantos documentos de civilización relacionados históricamente con aquella obra o grupo de obras, como pueda dominar (...). (Panofsky, E., [1972]2004:24)

La respuesta que él da a la aparente contradicción entre la posibilidad de una *interpretación correcta* y la subjetividad de los criterios del historiador, se halla en la tradición; ella es, según Panofsky, la que controla el proceso y puede garantizar lo *correcto*:

(...) *nuestro bagaje subjetivo (...) tendrá que ser corregido y controlado por una percatación de los procesos históricos cuya suma total puede llamarse tradición.* (Panofsky, E., [1972]2004:24)

4 Lectura paralela

La aportación de los puntos anteriormente mencionados, por lejos que están de cubrir la gama de la problemática aquí expuesta, nos permite preceder en una estimación de las similitudes y diferencias entre la concepción warburgiana y la panofskiana del modo de aproximarse a la imagen. Rasgos de esta contraposición ya han podido ser visibles hasta aquí.

4.1 La concepción de la forma

En primer lugar, observemos más detenidamente la concepción de la forma en sí de cada uno de los dos pensadores. En el caso de Panofsky se habla claramente de *formas puras*, aunque la consideración de ellas sólo constituye la primera etapa de la aproximación a la imagen.

Contenido temático natural o primario (...). *Se percibe por la identificación de formas puras.* (Panofsky, E., [1972]2004:15)

La mirada de Warburg a la forma se plantea de manera distinta. Para él es inconcebible una consideración “ensimismada” de la forma en términos de forma pura, sea cual sea el proceso que se tenga que seguir para llegar al significado y/o contenido; la forma, en otras palabras, en ningún momento se puede considerar aparte de la vida inscrita –o codificada– en ella; la consideración de su estado *puro*, es decir estático, aunque momentánea, supone separarla del *movimiento*, ligado a ella en todo momento y razón de su existencia. El mismo Warburg comenta en *El ritual de la serpiente*:

(...) *La consideración formal de la imagen – incapaz de comprender su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte– (...) me parecía no producir más que un estéril conjunto de palabras (...).* (Warburg, A. M., 2004:75)

Y en la introducción al *Atlas Mnemosyne*, explicando sus intenciones:

El atlas Mnemosyne, con sus materiales visibles, intenta ilustrar exactamente este proceso. Esto puede ser definido como la tentación de incorporar interiormente los valores expresivos pre-existentes al fin de representar la vida en movimiento. (Warburg, A. M., *Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne*, 1929)

Primera cuestión: ¿Es necesaria una abstracción/simplificación a favor del curso del estudio de la imagen del tipo que propone Panofsky o es preferible un planteamiento radicalmente distinto que considera *a priori* la imagen en su complejidad en cuanto a representación/portadora de vida?

4.2 Tipo de llegada a lo simbólico

La consideración de lo formal por cada uno de los dos autores constituye, digamos, el punto del inicio del “viaje hacia la profundidad de lo representado”. Veamos donde pretende llegar cada uno. Se puede deducir que en el caso de Panofsky lo buscado es, no lejos de las pretensiones y fines positivistas de una ciencia,

(...) *una correcta interpretación iconográfica en un sentido más profundo.* (Panofsky, E., [1972]2004:18)

La finalidad expresada por Panofsky llega hasta descubrir e interpretar *correctamente* los valores simbólicos “escondidos” en una obra de arte a través del método iconológico, para poder

definir el principio esencial que constituye el fondo de la estructura profunda de la cultura de la época o bien para descubrir la esencia de la personalidad del artista (Agamben, G., 1999:99). Reconstruir, "arqueológicamente", sería un término probable para resumir la finalidad de la operación panofskiana. Como si de una ciencia se tratara, la iconología establece su territorio; respecto a él aquella es autorreferente, restringiéndose a servir fines no fuera de su esfera de control. La relación del autor con su tema es la del observador con su objeto; él está fuera de ello.

Por lo contrario, la que mueve a Warburg es una necesidad vital y esencialmente existencial de ir más allá todavía. La llegada a lo simbólico, pues, en el caso de Panofsky es la meta, mientras que en el de Warburg no es más que el medio. Agamben apunta al respecto:

In Warburg's hands, iconography is never an end in itself (...). (Agamben, G., 1999:92)⁴.

La meta de la búsqueda warburgiana es nada más y nada menos que la profundidad de la esencia de lo humano y la raíz común de las culturas a partir de sus representaciones de *vida en movimiento*; ellas son las que, según Warburg, engendran el acto de la simbolización. Por lo tanto, el símbolo en sí no tiene importancia alguna, si no es por su papel de intermediario para superar la barrera entre historia (estudio de las "expresiones conscientes") y antropología (estudio de las "condiciones inconscientes") (Agamben, G., 1999:99). Abundantes pruebas de ello encontramos en *El ritual de la serpiente*:

La serpiente de bronce (...) representa el retorno y la resurrección de un primitivismo reprimido: Atenas, Jerusalén, Oraibi, son todas ellas una sola familia. (Warburg, A. M., 2004:99)

Las prácticas mágicas del culto a la serpiente de los indios, para Warburg, parecen esclarecer capas más profundas del razonamiento primitivo, así como las raíces de la simbolización humana. (Raulff, U., en Warburg, A. M., 2004:92)

Aby Warburg no buscaba encontrar en las praderas americanas el griego mitopoietico, sino al ser humano creador de símbolos. (Raulff, U., en Warburg, A. M., 2004:90)

Segunda cuestión: ¿Cuál sería el camino hacia una consideración global de la obra del arte y un autentico gesto de apertura a favor de la indisciplina, superando, a favor suyo, aún barreras crono- o topológicas? Y, por consiguiente, ¿cuál es la *visión* que permite constituir un punto de encuentro entre presentes y futuras aproximaciones, provenientes desde distintos campos del conocimiento, pero orientadas hacia el descubrimiento de rasgos de la raíz de la cultura humana?

4.3 Proceso

Nos hemos referido al principio a la finalidad de la búsqueda de ambos pensadores. Concentrémonos ahora en el proceso en sí de cada una de ellas. No se puede negar que el interés de Warburg en documentos y materiales que normalmente no entran en el estudio de la historia del arte, o, por lo menos, en materiales de diversas fuentes, está presente en Panofsky. La síntesis *a partir de* este material es lo que nos interesa en este momento. Hemos visto que en el caso de Panofsky estamos ante un discurso lineal, articulado en tres etapas, que, en cuanto que operación, consiste en *explicar*. Asimismo, la operación panofskiana resulta en una serie de escritos que constituyen claramente un *corpus* teórico, cumplidor de su finalidad de *explicar*. En un proceso así el presupuesto –optimista– es que –al fin y al cabo– "cada cosa tiene su sitio" y lo que hace falta es buscar el sitio en cuestión. Si quisiéramos dar un ejemplo figurativo para aclarar este punto de vista, estaríamos ante la manera en la que se completa un puzle: se trata de juntar fragmentos, pero, atención: cada fragmento tiene su sitio y no otro y él se busca usando como guía su peculiaridad única, que consiste en su contorno y en la parte de la imagen total que este incluye.

El material no se maneja exactamente así en el caso de Warburg. Como ya hemos explicado, no se trata de un discurso lineal y unidireccional. En todo caso, si de línea se tratara,

su imagen sería la del laberinto. La regla que domina la búsqueda no es la de “causa-efecto” sino la de la *buena vecindad*, es decir, afinidad temática y conceptual, expresión usada por Warburg mismo para referirse al modo de estructuración de su Biblioteca; además, la misma regla se puede extender perfectamente para incluir el modo de articulación del propio *Atlas Mnemosyne* y, también, el conjunto de su obra escrita.

En este punto hace falta una aclaración: el hecho que en lo presente se use como ejemplo de la obra de Warburg el *Atlas Mnemosyne*, no significa que no se tiene en cuenta su obra escrita, sino que el *Atlas* se considera el representante más característico de su operación. Su obra escrita, contrariamente a la de Panofsky, de ninguna manera se puede considerar un *corpus* teórico; se trata de una colección de fragmentos, es decir textos sobre temas/ejemplos específicos, y no de la exposición de una teoría. Si hay una teoría, ella sólo se podría reconstituir a partir de estos fragmentos y con la ayuda de dos textos-clave, los que, según entendemos, más se acercan a la idea de una apertura de carácter teórico. La referencia es a la Introducción al *Atlas Mnemosyne* y a la conferencia de *El ritual de la serpiente*⁵.

Antes usamos la palabra *montaje* para dar la versión figurativa de la operación warburgiana, basada en la *ley de la buena vecindad* y expresada de la manera más elocuente en el *Atlas Mnemosyne*. La recuperamos y la contrastamos con la de *puzzle*, elegida para dar imagen a la operación panofskiana. En este montaje no se sabe si hay “final feliz” y tampoco garantía de buen resultado, es decir, no partimos de la suposición que, “cada cosa tiene que tener su sitio, sólo hace falta encontrarlo”. Los significados son múltiples, las combinaciones y las posibilidades infinitas, el camino inseguro, y no tiene lugar la búsqueda de ninguna interpretación *correcta*; primero, porque hay más que una y, segundo, porque la interpretación en si no es la finalidad. En vez de *explicar*, se trata de *iluminar* caminos posibles y *explorar* distintas versiones; es otras palabras: en vez de *método*, *visión*.

Anteriormente hicimos hincapié al contraste entre la, entendemos, “disciplinariedad” de Panofsky y la “interdisciplinariedad” de Warburg, ya que el segundo ha sido el que verdaderamente superó barreras entre territorios del pensamiento “tradicionalmente” aislados entre sí. Sólo añadimos que en el caso de Panofsky, su único acto de romper barreras ha sido su salida de las de la historia del arte tradicional, pero para volver a limitarse en otro territorio disciplinar, el suyo. Es más: aún hace falta aclarar si su operación realmente rompe con la concepción “tradicional” de la historia del arte. Por lo contrario, el que se mantiene, desde el principio hasta el final, en un dialogo constante con otras disciplinas, y, además, hasta el punto de ni siquiera haber podido decidir el nombre para su aproximación, ha sido Warburg.

Un último punto que hace falta tener en cuenta en este esbozo de comparación entre los dos ejes principales de la línea warburgiana o iconológica, pero de suma importancia para futuras aproximaciones, es la relación entre imagen y texto en su obra. Panofsky no sale de la corriente del “texto que explica la imagen”, o, si se prefiere, “imagen que sirve el texto”⁶. El de Warburg en el *Atlas Mnemosyne* es un modo radicalmente innovador: el de las imágenes y el de los textos son dos mundos distintos, separados y autónomos y, a la vez, paralelos e intercomplementarios; no hace falta texto para explicar el montaje de los paneles del *Atlas*. El único texto referente a él escrito por Warburg es la Introducción, de no más de tres páginas; su verdadero acompañante textual es el montaje, mudo pero elocuente, que constituye su Biblioteca. Ninguno depende del otro, sin embargo el uno es la cara opuesta del otro.

La intención aquí no es en absoluto “traer a la luz” lo innegable del distanciamiento entre la línea warburgiana y la panofskiana en el “sentido” iconológico, permitiéndonos la expresión. Tal distanciamiento ya ha sido observado por autores como Agamben y Forster, entre otros:

[referencia a Panofsky] *The notion of symbol, which Warburg took from Renaissance emblematics and religious psychology, thus risks being led back to the domain of traditional aesthetics, which essentially considered the work of art as the expression of the creative personality of the artist. The absence of a broader theoretical perspective in which to situate "symbolic values" thus makes it extremely difficult to widen the hermeneutic circle between art history and aesthetics (which is not to say that Panofsky did not often succeed brilliantly within their borders).* (Agamben, G., 1999:99)⁷

(...) cuando los historiadores de la posguerra han citado a Warburg, generalmente, han malinterpretado el sentido de sus investigaciones. Ha influido particularmente a ello el que importantes exponentes de los modernos estudios iconográficos, como Panofsky, hayan sido considerados los verdaderos representantes, los perfeccionadores de las ideas de Warburg.

(...)

Es innegable la existencia en los primeros trabajos de Panofsky de aspectos warburgianos, pero en la enrarecida atmósfera de los estudios iconográficos éstos se han evaporado con excesiva rapidez, y su efecto ha sido una mera contribución a la tendencia de aplicar una semiología genérica a todos los productos artísticos. (Forster, K., en Warburg, A. M., [1932]2005:12)

Tampoco se trata de encontrar la aproximación *correcta*, simplemente porque tal búsqueda sería sin sentido y sin criterio. Además, nuestra finalidad ha sido dar una muestra de que las pretensiones de cada una son bastante diferentes entre sí y manteniéndose, por el otro lado, cada uno de los dos constante respecto a su propia línea de trabajo.

Lo que hace falta apuntar son justamente los puntos de vecindad y los de distancia entre los dos pensadores, para que, en primer lugar, se (re)evalúe el concepto "iconología" en toda su amplitud; en segundo lugar, para servir la finalidad de que posibles aproximaciones, alineadas con el punto de vista inaugurado por la iconología, en el sentido amplio del concepto al que nos referimos, puedan ubicarse en su contexto.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Agamben menciona, al respecto:
If we now wish to ask ourselves, (...), if the "unnamed science" whose lineaments we have examined in Warburg's thought can indeed receive a name, we must first of all observe that none of the terms that he used over the course of his life ("history of culture", "psychology of human expression", "history of the psyche", "iconology of the interval") seems to have fully satisfied him. The most authoritative post-Warburgian attempt to name this science is certainly that of Erwin Panofsky, who in his own research gives the name "iconology" (as opposed to "iconography") to the deepest possible approach to the images. (Agamben, G., 1999:98)
2. *Warburg se encontraba entre los precursores de una nueva concepción de la Historia del Arte e influyó en el desarrollo del siglo XX. No obstante, su obra literaria es extraordinariamente escasa y no comprende más que dos volúmenes. La mayoría de las veces se trata de artículos más pequeños (...).*
3. En la Introducción de Forster a la recopilación de textos de Warburg *El renacimiento del paganismo*, (Warburg [Introducción de Forster], *El renacimiento del paganismo* [1932]2005:11,51), su autor cita a Rampley (Rampley, M., *From symbol to Allegory: Aby Warburg's Theory of Art*, 1997):
Aunque los escritos de Warburg no puedan ser absolutamente considerados como un corpus uniforme, y no obstante la discontinuidad de su obra, se puede de todas formas distinguir una ininterrumpida línea de pensamiento que la atraviesa.
4. *En manos de Warburg, la iconografía nunca es una meta en si misma.*
5. Referirse al significado de los dos textos en toda la extensión que tal operación merece, necesita dedicarle exclusivamente una parte del presente estudio. De momento nos limitamos a unas observaciones en forma de apuntes. La importancia de estos dos textos se aprecia con aún más claridad si, aparte de su contenido, nos detenemos ante su aparición en el cuadro cronológico de la vida y trayectoria de Warburg. Veamos (fuente: revista electrónica *Engramma*):
Aby Warburg nace el año 1866 en Hamburgo. Entre el 1886 y el 1892 realiza sus estudios de historia del arte y el 1896, casi recién licenciado, emprende un viaje difícil a las regiones de los indios *pueblos* en Arizona, Nuevo Méjico. A la vuelta a Alemania, el año siguiente, ofrece tres conferencias a partir del material del viaje a América. Durante los veintisiete años siguientes ningún rasgo de la experiencia de aquel viaje vuelve a salir a la luz, hasta el 1923: Warburg se encuentra en la clínica psiquiátrica de Kreuzlingen, Austria, y tras un largo período de recuperación quiere demostrar que de nuevo es capaz de tomar las riendas de su investigación. Para ello, elige dar una conferencia bajo el título *El ritual de la serpiente*, a base de la reelaboración del material del viaje a América del 1896. De hecho, en 1924 retoma su actividad y desde entonces hasta su muerte, en 1929, se dedica a su nuevo y último proyecto: el *Atlas Mnemosyne*.
Nuestra hipótesis es que, tanto los acontecimientos a los que los dos textos corresponden, como la relación entre ellos, constituyen una clave para la interpretación de la operación de Warburg en su totalidad.
Prácticamente desde el final de sus estudios -viaje a América- hasta el principio de la última etapa de su actividad -conferencia Kreuzlingen-, su vida y su trayectoria se desarrollan bajo la influencia muda de la experiencia de aquel viaje. Ya hemos visto que una vez vuelto a Alemania, justo después del viaje, da una serie de conferencias acerca de él. Pero ha estado asimilando la experiencia hasta 1923, estando afrontándose con ella durante todo este tiempo. Prueba de ello no sólo es la firme orientación de su mirada hacia la interdisciplinariedad -especialmente hacia la antropología y la psicología, destacada en su obra hasta 1923- sino, sobre todo, su elección de volver a esta experiencia para buscar el material para llevar a cabo su propia *catarsis*. Y, una vez asimilada la experiencia y realizada la *catarsis*, empieza a salir a la luz la obra sintética que por excelencia lo define y constituye el lugar de encuentro de todos los aspectos de su obra: *Mnemosyne*; el proyecto que lo absorbió hasta el final de su vida.
6. Como ya se ha mencionado, la obra de Warburg consiste no sólo en el *Atlas Mnemosyne*, sino también en una serie de escritos sobre temas específicos referidos al Renacimiento italiano. En estos textos se puede sostener que entre imagen y texto hay una relación como la que atribuyo a Panofsky. La diferencia es que Warburg superó (o renunció a) esta relación en su obra máxima, que, además, constituye su "última palabra", el *Atlas*.
7. *La noción del símbolo, que Warburg tomó de la emblemática y psicología religiosa del Renacimiento, de esta manera arriesga volver a llevarse al dominio de la estética tradicional, que esencialmente consideraba la obra de arte como la expresión de la personalidad creativa del artista. Así, la ausencia de una perspectiva teórica más amplia en la cual situar los "valores simbólicos" hace extremadamente difícil ampliar el círculo hermenéutico entre historia del arte y estética (lo cual no significa que Panofsky no operó con éxito, a menudo, entre sus límites).*

**Aproximación al hacer warburgiano;
Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (1920)**

1 Introducción: El trabajo sobre Luther en el marco de la vida y trayectoria de Warburg

En el presente capítulo intentaremos seguir el trazo de la línea sintético-analítica que emplea Warburg en el ejemplo de un texto, es decir, cuando la palabra no ha dado todavía su lugar a la imagen, tal como sucederá más tarde, con el *Atlas Mnemosyne*. La intención es acercarnos al modo de Warburg de aproximarse a su material y de desarrollar su red de asociaciones a partir de él. Asimismo, se leerá en el ejemplo concreto el proyecto general de la *Kulturwissenschaft* y, a su vez, aquél se contra-pondrá al “modo de hacer” del *Atlas Mnemosyne*.

Posicionar el trabajo de Warburg sobre Luther en el marco de la trayectoria warburgiana, justifica su elección como objeto de una mirada en detalle. Teniendo en cuenta, en su caso, la estrecha relación entre vida y obra¹, esta tarea cobra importancia añadida. Para eso, recurrimos a la *Cronología de la vida y de la obra de Aby Warburg*, de *Engramma*:

1919–23: *Colpito da un grave crollo nervoso, dopo alcuni mesi trascorsi tra Amburgo e una clinica privata di Jena, nell'aprile del 1921 si affida alle cure di Ludwig Binswanger a Kreuzlingen, in Svizzera, presso la clinica psichiatrica Bellevue, dove rimane fino al 1924. Prima del ricovero porta a termine il saggio su Lutero. Nel 1920 il lavoro è pubblicato con il titolo Divinazione antica pagana in testi ed immagini dell'età di Lutero. (...).*

1923: *21 aprile. Per dimostrare di essere nuovamente in grado di affrontare gli impegni della ricerca, tiene una conferenza sul rituale del serpente rielaborando i materiali del viaggio compiuto ventisette anni prima nel Nuovo Messico e in Arizona.*

1924–29: (...) *Elabora una nuova tecnica di lavoro e di presentazione della propria ricerca, basata sull'accostamento di immagini su grandi pannelli. Dal maggio 1928 lavora sempre più assiduamente al progetto dell'Atlante figurativo, che sarà destinata, con l'anno seguente, a rimanere incompiuta. (...) Il 26 ottobre del 1929 muore in seguito a un infarto cardiaco².*

Como vemos, el texto sobre Luther fue prácticamente el último trabajo de Warburg antes de la conferencia conocida como *El ritual de la serpiente* y del inicio del *Atlas Mnemosyne*, y el único que elaboró estando gravemente enfermo, es decir entre 1919 y 1923. Él mismo comenta en la *Nota Preliminar* del 26 de enero de 1920:

El autor, gravemente enfermo desde finales de octubre de 1918, ha accedido a publicar el presente fragmento a instancias de su amigo Franz Boll, a pesar de que no le ha sido posible llevar a cabo las mejoras necesarias y mucho menos añadir las ampliaciones esenciales que tenía previsto realizar a partir del rico material inédito que tenía elaborado y preparado. (Warburg, A. M., [1932]2005:445)

En este marco, el trabajo sobre Luther se entiende como el paso preliminar contundente, dada su extensión, hacia las dos últimas y más significativas, en el contexto de la presente aproximación, obras de Warburg³. *El ritual de la serpiente* obtiene la dimensión de una catarsis personal; el hecho de ser capaz de enfrentarse abiertamente a sus miedos existenciales, puestos ante él de manera palpable durante su experiencia americana, ofrecería la prueba que ya estaba curado y listo para llevar a cabo su última meta y culminación de sus pretensiones respecto a la *Kulturwissenschaft*, o *ciencia de la cultura*, que supuso *Mnemosyne*. Así pues, el trabajo sobre Luther corresponde a la primera parte de la trilogía: estado de enfermedad-salida-culminación; asimismo, junto con *El ritual de la serpiente* y el *Atlas Mnemosyne*, que representan, respectivamente, las dos últimas fases de la vida y obra de Warburg, nuestra selección de obras se puede considerar como un fiel representante de la aportación warburgiana a la *Kulturwissenschaft*, inaugurada por el autor mismo.

Ahora bien, uno se preguntaría por qué precedemos aquí a una lectura detallada de un trabajo que no está, temáticamente, en el centro de nuestro enfoque. La respuesta está en que para poder acceder al “mecanismo” del *Atlas* necesitamos un contacto con un material más fácilmente descifráble, en términos estructurales, y, por lo tanto, perteneciente a la etapa warburgiana previa del *Atlas*, donde el texto todavía no ha llegado a ser renunciado en cuanto que innecesario. Evidentemente, *El ritual de la serpiente* también nos ha llegado en forma de texto, pero lo que principalmente hace palpable son las grandes líneas de la aportación warburgiana, más que la técnica “científica” de trabajar sobre las fuentes. Además, se trata del texto re-construido, a partir de las notas de Warburg para la conferencia de Kreuzlingen del 1923, que originalmente tuvo el título *Imágenes de la región de los Indios Pueblo de Norteamérica*; el material fotográfico del viaje de Warburg a Arizona era destinado a ser el soporte principal del discurso. Intentaremos, pues, detectar en el texto de Warburg sobre Luther la semilla del *Atlas Mnemosyne* y el legado del viaje a América del 1896.

2 Primer desciframiento: partiendo del esquema organizativo en títulos

El primer nivel de la aproximación al “cómo hacer” de Warburg en el texto del que aquí nos ocupamos tiene que basarse en el material al respecto que él mismo nos ofrece en la organización de su discurso, expuesto en la sucesión de los títulos y subtítulos que él utiliza. Simplemente, pues, empezamos exponiendo este esquema sobre una sola lámina.

Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero

1. Reforma, magia, astrología
2. Elementos paganos antiguos en la concepción política y cosmológica del mundo de la Reforma: astrología y teratología en el entorno de Lutero
 - 2.1 Carta de Melanchthon a Carion sobre el cometa de 1531
 - 2.2 La adivinación astral. La actitud encontrada de Lutero y Melanchthon frente a la astrología antigua
 - Lutero contra los italianos y los alemanes que utilizan políticamente su horóscopo. *Actitud de Melanchthon frente a Lucas Gaurico*
 - La doctrina de las conjunciones planetarias como núcleo central de la adivinación astrológica en la ilustración alemana. *El miedo a Saturno en palabras e imágenes. Panorama italiano.*
 - Lutero y la doctrina de las conjunciones: *El pánico ante el diluvio de 1524. Lutero y la profecía de Johann Lichtenberger sobre el “pequeño profeta” augurado por la conjunción del 1484.*
 - La opinión de Lutero acerca de las profecías del “enemigo maligno” de Johann Lichtenberger
 - 2.3 La interpretación profética de los prodigios: elementos teratológicos antiguos en la prensa política luterana
 - El retrato de Lutero de la “profecía prodigiosa” de Joaquín de Fiore, en la obra de Hans Sachs y el oráculo leonino. Los monstra políticos de Lutero y Melanchthon: El asno Papa y el ternero-monje*
3. La adivinación a partir de la cosmología helenística aplicada y el renacimiento de la Antigüedad en el humanismo alemán en la época de Lutero: transmisión y fuentes orientales.
 - 3.1 Lutero en el contexto de las ideas teratológicas y astrológicas de los eruditos y artistas del entorno de Maximiliano I: los “monstra” proféticos desde Sebastián Brant a Dürero: Prácticas babilónicas
 - 3.2 El manual astrológico árabe *Picatrix* y la fe de los profetas en Alberto Dürero: Saturno y Júpiter en la *Melencolia I*, en la profecía de Lichtenberger y en Lutero
 - 3.3 Carion y Zebel – Melanchthon y Alkindi

Epílogo

La recopilación de la secuencia de títulos y subtítulos nos ayudará a entender, a continuación, el modo en que Warburg construye su discurso.

Warburg empieza con una introducción –1. *Reforma, magia, astrología*–, donde plantea teóricamente su argumento, y que se puede resumir en lo siguiente:

Sólo cuando abordemos el estudio de las divinidades del paganismo resucitadas en el primer Renacimiento en el norte y en el sur de Europa en tanto que entes religiosos, y no sólo como formas artísticas, empezaremos a comprender el papel que desempeñó la fuerza del fatalismo de la

cosmología helenística, incluso, en la Alemania de la Reforma. (Warburg, A. M., [1932]2005:446)

Este planteamiento refleja el espíritu de la totalidad de su búsqueda: entender la simbiosis de lo racional y lo irracional en la mente *moderna*; para ello escoge enfocar, justamente, en el momento en que ella empieza a articularse como tal, es decir, en el Renacimiento, la época de la gran fusión cultural, tanto en términos temporales, como geográficos.

La introducción se desarrolla en un nivel bastante general, sobre todo si se compara con lo que viene a continuación: sorprendentemente, una entrada directa y, literalmente, con lupa al primero de los materiales que se analizarán. La otra sorpresa es que este primer elemento a tratar no es una obra de arte, sino una carta –2.1 *Carta de Melanchthon a Carion sobre el cometa de 1531*–, de la cual, en un principio, no se tiene por qué esperar la importancia de sostener una investigación en profundidad. A pesar de ello, es allí donde se encuentra el núcleo/motivo a partir del cual empezará a desarrollarse el “hilo de Ariadna” que constituirá el análisis. Una vez marcado el inicio, la investigación se realiza a través de la superposición en capas, que cada vez aportan más información destinada a descifrar lo que se ha planteado como un detalle olvidado pero –a la prueba está– significativo. Veamos cómo.

Tal como se puede comprobar a continuación, el núcleo al que nos referimos es el enfrentamiento a base de las diferentes posturas respecto a la astrología entre Luther y Melanchthon –2.2 *La adivinación astral. La actitud encontrada de Lutero y Melanchthon frente a la astrología antigua*–. Más adelante, el círculo analítico se va abrir para incluir más datos, manteniendo siempre su referencia al planteamiento original. Así pues, en la parte 2.2, una vez “ubicados” Melanchthon, Carion y Luther, entra en el plano el tema del horóscopo falsificado de Luther, respaldado por Gaurico –astrólogo italiano en contacto con Melanchthon y Lichtenberger–, sin más explicaciones. Queda la duda de ¿por qué falsificar el horóscopo de Luther?. En la siguiente capa se dan más pistas al respecto, introduciendo la doctrina de las conjunciones planetarias y, concretamente las posiciones relativas entre Saturno y Júpiter en cuanto que índice básico de la adivinación astral. Y, ¿qué tiene que ver la doctrina de las conjunciones planetarias con la falsificación del horóscopo de Luther? A continuación, pues, Luther se conecta con la doctrina de las conjunciones, a través de la cuestión respecto a su horóscopo, relacionada con la profecía de Lichtenberger y el diluvio *inminente* de 1524.

La profecía hunde sus raíces en la tierra astrológica: una fe fanática en los astros relaciona una conjunción planetaria bien determinada entre Júpiter y Saturno bajo el signo de Escorpio –calculada para el 23 de noviembre de 1484– con la esperanza de la llegada de un religioso que provocaría una revolución en la Iglesia. (...) esta misma profecía había oprimido y soliviantado los ánimos en Italia durante décadas de manera muy semejante al pánico provocado por la profecía del diluvio de 1524. (Warburg, A. M., [1932]2005:481)

Finalmente, ¿de qué sirve saber que el horóscopo de Luther fue falsificado para conectarlo con profecías astrológicas? La parte 2.2 del análisis concluye con la opinión de Luther sobre dicha profecía, que refleja el conflicto entre las dos posturas fundamentales de la época frente a la astrología, la importancia de la cual destaca Warburg desde el principio: la primera consideraba la astrología, en cuanto que entidad abstracta, como obra de Dios, mientras que la segunda mantenía la fe en la doctrina astrológica al pie de la letra. La sucesiva introducción de datos se ve en el siguiente resumen esquemático:

2.1 Melanchthon Carion

2.2 LUTERO Melanchthon astrología

–LUTERO Melanchthon Gaurico

–doctrina conjunciones planetarias

–LUTERO– doctrina conjunciones– diluvio 1524– profecía Lichtenberger

–LUTERO Lichtenberger

Superaría las pretensiones de la presente aproximación entrar en una exposición detallada de la red que poco a poco va tejiendo Warburg. La minuciosidad con la que opera sobre su material hace una tarea así imposible y, a la vez, inútil, ya que para experimentarla solamente sirve acceder al texto en sí. Asimismo, repetimos, su temática no es el punto de interés primordial aquí. El intento de desciframiento que intentamos llevar a cabo, por lo contrario, implica, de algún modo, aislar el hilo del pensamiento de Warburg a lo largo del texto. Bajo este punto de vista y sobre la primera parte del análisis, la 2.1 y 2.2, llegamos, por el momento, a las siguientes observaciones: primero, que en la parte 2.1 se da el motivo o núcleo central de la búsqueda por continuar, sin más explicaciones. Por el otro lado, la parte 2.2 constituye el primer ciclo de análisis con ciertas características claras; el material de análisis consiste en textos. El papel de la imagen, secundario, ilumina puntos del texto. El enfoque temporal del análisis es sincrónico, a pesar de las referencias a la antigüedad; es decir, la aproximación tiene como objetivo el contexto cultural coetáneo. En tercer lugar, la primera parte, o primer ciclo de análisis, consiste en capas de profundización, superpuestas entre sí, en cada una de las cuales y de manera sucesiva se introducen más datos orientados hacia la problemática surgida en el núcleo primario del análisis.

En segundo de los puntos anteriores se ven los criterios según los cuales distinguimos en el proceso analítico partes o ciclos. Nos referimos, en primer lugar, a la importancia del texto frente a la imagen, o viceversa, en cuanto que material por analizar; en segundo lugar, al enfoque temporal, sea sincrónico o diacrónico. Según estos criterios, la parte 2.3 se entiende como segunda entidad o ciclo analítico: ya la imagen llega a compartir importancia con el texto en cuanto que material de enfoque y funciona como “condensador” discursivo. Y, a la vez, justamente a través de este papel atribuido a la imagen, se abre el camino hacia el análisis diacrónico de la parte siguiente. Es decir, la parte 2.2 constituye el puente entre el primer y el tercer ciclo de análisis. A continuación tenemos sus palabras-claves:

monstra políticos LUTERO y Melanchthon

Haciendo hincapié a la anterior referencia a la imagen como condensador discursivo y conectándola con la temática de este segundo ciclo del análisis, ahora estamos ante las representaciones de Luther y Melanchthon en forma de *monstra políticos*, aparecidas en la prensa luterana. El itinerario del análisis, mantenido por los dos protagonistas, sigue sin interrumpirse.

Efectivamente, la imagen-condensador, en este caso las representaciones como *monstra*, dará el paso para el siguiente –y tercer– ciclo del proceso analítico. De los *monstra políticos* iremos a los *monstra proféticos* –cuya imagen es la estampa de la cerda de Landser, de la época maximiliana– y a Dürer; de allí pasamos a las artes adivinatorias romanas y, a través de Etruria, a las prácticas proféticas babilónicas:

Hace ya tiempo que se ha demostrado que las artes adivinatorias romanas estaban directamente relacionadas con el arte babilónico de la profecía a través de Etruria. Pero que el vínculo entre Asarhaddon y el emperador Maximiliano se haya mantenido vivo a lo largo de dos mil años se debe no sólo a la minuciosidad de los antiguos eruditos, sino, sobre todo, al impulso primigenio que lleva al hombre a buscar una causalidad mítica. (Warburg, A. M., [1932]2005:481)

O desde Dürer, y de la imagen de *Melencolia I*, y Lichtenberger, pasando por el eslabón intermedio de la acción opuesta entre Saturno y Júpiter, a través de los árabes, llegamos a la adivinación en la cosmología helenística:

(...) tanto la Melencolia de Durero como la Practica de Lichtenberger se fundamentan sobre una idea helenístico-astrológica que fue transmitida por el mundo árabe. La acción opuesta de Saturno y Júpiter ofrece el eslabón intermedio. (Warburg, A. M., [1932]2005:481)

Esquemáticamente, así sería la sucesiva aportación de datos:

LUTERO “monstra” proféticos Durero: Prácticas babilónicas
Picatrix y Saturno y Júpiter en la Melencolia I, en Lichtenberger y en LUTERO
Carion y Zebel – Melanchthon y Alkindi

De este modo se completa la conexión del humanismo alemán y del Renacimiento con la práctica de la adivinación en la cosmología helenística:

Algunas de sus creaciones (de Dürer) están tan arraigadas en este suelo primitivo de la credulidad cosmológico-pagana que si no tuviéramos conocimiento de ella nos estaría velado el acceso, por ejemplo, al grabado de la Melencolia I, tal vez el fruto más maduro y misterioso de la cultura cosmológica maximiliana.

Por ello, los prodigios maximilianos, que luego utilizará Lutero también, nos guían hasta las obras tempranas de Durero al mismo tiempo que contribuyen para demostrar su familiaridad con la redescubierta y “moderna” práctica adivinatoria antigua. (Warburg, A. M., [1932]2005:480)

La imagen-condensador y epicentro definitivo del análisis aquí es precisamente la de Melencolia I. Allí Warburg lee la transmisión del conflicto cósmico, ahora, al interior del hombre:

En la transición hacia el primer Renacimiento, la causalidad cosmológica pagana fue acuñada en símbolos anticuarios de la divinidad de cuyo grado de semejanza humana depende el curso de una confrontación que lleva, del culto religioso a los demonios, a una transformación puramente artístico-espiritual.

Lichtenberger, Durero y Lutero representan tres fases de la lucha del hombre alemán contra el fatalismo cosmológico pagano. En Lichtenberger vemos demonios astrales degenerados y repugnantes que luchan por el dominio supremo del control del destino humano; pero falta su objeto, el hombre mismo. (...)

[En Dürer] El conflicto cósmico resuena como un proceso que tuviera lugar en el interior mismo del hombre. Los demonios grotescos han desaparecido, la lóbrega tristeza de Saturno se ha humanizado espiritualmente hasta convertirse en la meditación propia del hombre. (Warburg, El renacimiento del paganismo [1932]2005:485)

(...) el rechazo de Lutero del fatalismo mitológico resulta también liberador al enfrentarse a la fabricación de horóscopos hostiles y al rechazar el reconocimiento de la superhumanidad demoníaca de los astros por considerarla una idolatría pagana y pecaminosa.

(Warburg, A. M., [1932]2005:488)

Resumiendo, observamos que, en primer lugar, en este tercer ciclo analítico la imagen es el objeto de enfoque por excelencia, dejando al material escrito el papel de apoyo, y en segundo lugar, la dimensión temporal se ha convertido en diacrónica: la referencia icónica se concentra básicamente en dos imágenes, la de cerda de Landser y la de Melencolia I, a través de las cuales se traza la conexión entre humanismo alemán y cosmología helenística, con sus estaciones intermedias.

Finalmente, con el epílogo cierra el ciclo del análisis en su totalidad, ya que en él Warburg vuelve a referirse a sus fundamentos teóricos, mencionados en la *Introducción*.

(...) las imágenes y las palabras que se han analizado aquí –apenas un fragmento de lo que hubiera podido tratarse– deben ser consideradas como documentos todavía no leídos de la historia trágica de la libertad del pensamiento europeo moderno. Y del mismo modo, una investigación positiva debería mostrar que la colaboración entre la historia del arte y la ciencia de la religión puede contribuir a la ciencia de la cultura.

(...) Nuestro objetivo es que la historia del arte y la ciencia de la religión –entre las cuales se extiende aún un erial sembrado de verborrea– se encuentren, y de unas mentes lúcidas y eruditas a las que sea dado llegar más lejos que a nosotros puedan reunirse en torno a una misma mesa de trabajo en el laboratorio de la ciencia cultural de la historia de la imagen.

(kulturwissenschaftlicher Bildgeschichte). (Warburg, A. M., [1932]2005:490)

Una aproximación gráfica de la sucesión sintética de los materiales del análisis (a) y de los tres círculos analíticos (b) se ven en los diagramas siguientes:

Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero

1. Reforma, magia, astrología
2. Elementos paganos antiguos en la concepción política y cosmológica del mundo de la Reforma: astrología y teratología en el entorno de Lutero
 - 2.1 Carta de **Melanchthon** a **Carion** sobre el cometa de 1531
 - 2.2 La adivinación astral. La actitud encontrada de **LUTERO** y **Melanchthon** frente a la astrología antigua
 - LUTERO** contra los italianos y los alemanes que utilizan políticamente su horóscopo. Actitud de **Melanchthon** frente a Lucas Gaurico
 - La doctrina de las **conjunciones** planetarias como núcleo central de la adivinación astrológica en la ilustración alemana. El miedo a Saturno en palabras e imágenes. Panorama italiano.
 - LUTERO** y la doctrina de las **conjunciones**: El pánico ante el diluvio de 1524. Lutero y la profecía de **Johann Lichtenberger** sobre el “pequeño profeta” augurado por la conjunción del 1484.
 - La opinión de **LUTERO** acerca de las profecías del “enemigo maligno” de **Johann Lichtenberger**
 - 2.3 La interpretación profética de los prodigios: elementos teratológicos antiguos en la prensa política luterana
 - El retrato de **LUTERO** de la “profecía prodigiosa” de Joaquín de Fiore, en la obra de Hans Sachs y el oráculo leonino. Los **monstra** políticos de Lutero y **Melanchthon**: El asno Papa y el ternero–monje
3. La adivinación a partir de la cosmología helenística aplicada y el renacimiento de la Antigüedad en el humanismo alemán en la época de Lutero: transmisión y fuentes orientales.
 - 3.1 **LUTERO** en el contexto de las ideas teratológicas y astrológicas de los eruditos y artistas del entorno de Maximiliano I: los “monstra” proféticos desde Sebastián Brant a **Durero**: **Prácticas babilónicas**
 - 3.2 El manual astrológico árabe **Picatrix** y la fe de los profetas en Alberto Durero: **Saturno y Júpiter** en la **Melencolia I**, en la profecía de **Lichtenberger** y en **LUTERO**
 - 3.3 **Carion** y Zebel – **Melanchthon** y Alkindi

Epílogo (a)

- conexiones básicas (atravesan la ponencia)
- conexiones secundarias

Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero

1. Reforma, magia, astrología
2. Elementos paganos antiguos en la concepción política y cosmológica del mundo de la Reforma: astrología y teratología en el entorno de Lutero
 - 2.1 Carta de Melanchthon a Carion sobre el cometa de 1531
 - 2.2 La adivinación astral. La actitud encontrada de Lutero y Melanchthon frente a la astrología antigua
 - a.–Lutero contra los italianos y los alemanes que utilizan políticamente su horóscopo. Actitud de Melanchthon frente a Lucas Gaurico
 - b.–La doctrina de las **conjunciones** planetarias como núcleo central de la adivinación astrológica en la ilustración alemana. El miedo a Saturno en palabras e imágenes. Panorama italiano.
 - c.–Lutero y la doctrina de las **conjunciones**: El pánico ante el diluvio de 1524. Lutero y la profecía de **Johann Lichtenberger** sobre el “pequeño profeta” augurado por la conjunción del 1484.
 - d.–La opinión de Lutero acerca de las profecías del “enemigo maligno” de **Johann Lichtenberger**
 - 2.3 La interpretación profética de los prodigios: elementos teratológicos antiguos en la prensa política luterana
 - e.–El retrato de Lutero de la “profecía prodigiosa” de Joaquín de Fiore, en la obra de Hans Sachs y el oráculo leonino. Los **monstra** políticos de Lutero y Melanchthon: El asno Papa y el ternero–monje
3. La adivinación a partir de la cosmología helenística aplicada y el renacimiento de la Antigüedad en el humanismo alemán en la época de Lutero: transmisión y fuentes orientales.
 - e. 3.1 Lutero en el contexto de las ideas teratológicas y astrológicas de los eruditos y artistas del entorno de Maximiliano I: los “monstra” proféticos desde Sebastián Brant a Durero: **Prácticas babilónicas**
 - f. 3.2 El manual astrológico árabe **Picatrix** y la fe de los profetas en Alberto Durero: **Saturno y Júpiter** en la **Melencolia I**, en la profecía de **Lichtenberger** y en Lutero
 - g. 3.3 **Carion** y Zebel – **Melanchthon** y Alkindi

Epílogo (b)

1. ciclo: –material–base del análisis: texto (antes de la aparición de imagen)
– sincronicidad
 2. ciclo: –aparición de imagen/puente
–apertura a la diacronicidad
 3. ciclo: –material de análisis: imagen
–diacronicidad
- a – g: capas

3 Segundo desciframiento: puntos de atención – observaciones

3.1 *Kulturwissenschaft*

En *La Kulturwissenschaft warburgiana y su contexto teórico* hicimos hincapié a las pretensiones de la visión warburgiana frente al concepto “tradicional” de la historia del arte. Aquí nos limitamos a retomar los fragmentos correspondientes del texto de Warburg que tratamos, que servirán como introducción a los puntos a los que se referirá a continuación:

La época en que la lógica y la magia, los tropos y las metáforas –en palabras de Jean Paul– “florecían injertadas en un mismo tronco” refleja una realidad atemporal; en la presentación científico–cultural de esta polaridad residen valores epistemológicos hasta hoy infravalorados que nos permiten ahora una crítica profunda de una historiografía cuyo concepto de evolución es meramente cronológico. (Warburg, A.M., [1932]2005:447)

(...) las imágenes y las palabras que se han analizado aquí –apenas un fragmento de lo que hubiera podido tratarse– deben ser consideradas como documentos todavía no leídos de la historia trágica de la libertad del pensamiento europeo moderno. Y del mismo modo, una investigación positiva debería mostrar que la colaboración entre la historia del arte y la ciencia de la religión puede contribuir a la ciencia de la cultura.

(...) Nuestro objetivo es que la historia del arte y la ciencia de la religión –entre las cuales se extiende aún un erial sembrado de verborrea– se encuentren, y de unas mentes lúcidas y eruditas a las que sea dado llegar más lejos que a nosotros puedan reunirse en torno a una misma mesa de trabajo en el laboratorio de la ciencia cultural de la historia de la imagen. (Warburg, A. M., [1932]2005:490)

3.2 ¿Análisis o síntesis?

Una vez replanteado el concepto teórico, nos concentramos en aspectos “técnicos” del presente análisis, algo que, además, se adecua a su propia naturaleza. Lo primero que hay que poner en cuestión, en este aspecto, es si el término “análisis” es el más adecuado para describir el proceso del desarrollo de la reflexión warburgiana. Tras haber observado la sucesiva importación de materiales en ciclos y capas y dada la afirmación de Warburg, y realidad evidente, de que las imágenes y palabras incluidas en la ponencia son un pequeño fragmento de lo que se podría tratar (Warburg, A. M., [1932]2005:490), está claro que estamos ante un proceso que se puede caracterizar más como sintético que analítico. No interesa en este punto entrar en detalles epistemológicos para reivindicar la unión inseparable entre análisis y síntesis, sino simplemente observar el hecho de que estamos ante un proceso de estas características.

El aspecto sintético de la operación warburgiana se puede apreciar en nuestra tabla anterior. En ella se han “iluminado”, cada uno de manera diferente, todos los factores, “actores”, o puntos de enfoque que tienen un primer o segundo papel en la puesta en escena – en el sentido de exponer ante nuestros ojos, poner en evidencia– que monta Warburg; las líneas reconstruyen el recorrido de cada uno de los “actores” en el desarrollo de la síntesis en total, uniendo los puntos de sus apariciones en él. Representar el recorrido de la reflexión en una tabla, supone una inmovilización instantánea de ella, es decir, una omisión momentánea del

factor tiempo –dimensión constituyente e indispensable de un proceso– a favor de una apreciación de él en cuanto que imagen. Esta apreciación es la que da paso a la paradoja de un acercamiento hacia un texto en términos gráficos, paradoja que deja de serlo si tal acercamiento se pone al lado de una de las tablas del posterior *Atlas Mnemosyne*. Esta apreciación encuentra su justificación en el hecho de que, efectivamente, Warburg dedica una de las láminas de *Mnemosyne* al tema que trata en el texto de nuestro enfoque actual; se trata de la 58, que se titula *Conjunciones astrológicas al Norte*. Esta visión combinada ofrece la justificación del uso “montaje” para describir el modo de trabajo de Warburg, tanto antes como a lo largo del *Atlas*.

A pesar de ello, el término “análisis” también tiene lugar en la definición del proceso que intentamos. Mientras aclaramos cómo es la síntesis o el montaje en cuanto que totalidad del proceso, el análisis interviene al tratar cada uno de los elementos que forman parte del mismo. Haciendo hincapié a la etimología de la palabra, usamos “análisis” en el sentido de “descuartización en elementos”. Pero sólo hasta allí; a partir de este punto, el acto de interpretación, o del “diagnóstico del paciente”, vuelve a ser sintético, ya que para tal tarea los elementos encontrados se tienen que conectar de nuevo con otros, fuera de ellos y heterogéneos.

3.3 Teoría y práctica

Ya hemos comentado, al principio, lo sorprendente que resulta el paso directo de lo general de la –corta– introducción teórica a lo concreto del análisis exhaustivo del material. Cabe añadir que Warburg termina su análisis –síntesis, puesta en escena, o montaje con un epílogo, también breve y de carácter teórico, donde se reafirma respecto a sus objetivos iniciales. En este sentido, y haciendo hincapié a la organización de su discurso en ciclos, la totalidad de él se entiende como un ciclo grande: de las convicciones teóricas, creencias, fundamentos a la tarea práctica y viceversa. Hay dos puntos de interés aquí: la separación completa entre las dos entidades y la diferencia en la extensión del discurso en cada uno de los casos, con lo que aquello significa.

Con la separación completa entre teoría y praxis se trata de hacerlas ver como entidades autónomas e independientes: ni la teoría está considerada como *vehículo* de la praxis, ni tampoco la praxis se subordina a la teoría para explicarla, en calidad de ejemplo. En otras palabras, en Warburg la declaración de principios y el trabajo “quirúrgico” sobre las fuentes es preferible que no se mezclen entre ellos. Por eso, se limita a exponer su punto de vista y sus líneas teóricas generales al principio y al final, concentrando su esfuerzo en *el problema y su solución*, prestándonos el comentario de Raulff sobre *El ritual de la serpiente*; tal comentario nos resulta especialmente eficaz aquí, por referirse a la misma visión “teórica” –con las comillas justificadas–.

A diferencia de Cassirer, quien en su teoría de las formas simbólicas pretendía extender la crítica de la razón de Kant a una filosofía universal de la cultura, Warburg no hace propia esta petición de sistematización universal acompañada de un optimismo cosmopolita, sino que se limita a su problema y a su “solución”: explicar la necesidad expresiva del humano a partir de la experiencia sensorial del miedo. (Raulff, U., en Warburg, A. M., 2004:102)

El objetivo de Warburg, pues, no es estructurar una teoría, y mucho menos una teoría de la historia del arte, y justificarla usándola para analizar sus ejemplos. El camino, en su caso, es el inverso: es el trabajo minucioso sobre el material que constituye la base de la aproximación en su totalidad. El rigor científico, pues, no se agota en estructurar bien una teoría, sino en indagar en la profundidad y extensión de las fuentes, resultado del cual sería la disciplina que podría llamarse *Kulturwissenschaft*. Carl Georg Heise, estudiante que acompañó a Warburg a uno de sus viajes a Ferrara, acertó al comentar que su modo de trabajo *in situ* hacía más probable que lo consideraran más bien como un detective que como un *aficionado a las artes*.

Todo el día estuvo en Ferrara. Warburg trabajaba allí sobre los frescos del Palazzo Schifanoia, y todo el recorrido, y también las preparaciones en la Biblioteca de Venecia, fueron parte de este extraño círculo de imágenes. Todo estaba preparado: un permiso especial para una estancia prolongada en el palacio, lámparas, vara de medir etc. Warburg se lanzó como un loco sobre el trabajo. Después de que haya conocido hasta el detalle de pelo todo aquello que ya sólo se podría encontrar en el original mismo, emanaban las observaciones y notas como una cuerda, sólo raras veces interrumpida por alguna sorpresa. Quien lo observaba, lo tomaría más por un detective que por un aficionado a las artes. (Heise, C. G., [1947]2005:40) ⁴

Así pues, no es de extrañar que el hecho que la parte del discurso dedicado a la praxis sea incomparablemente mayor que la dedicada al planteamiento teórico.

También, hay que aclarar de qué “material” estamos hablando, en el marco de la “ciencia” warburgiana. La primera etapa del trabajo sobre el material es encontrarlo o, más bien, desenterrarlo e *iluminarlo*, prestándonos el término de Benjamín. Kultermann comenta al respecto:

Para su estudio intentó agotar otras fuentes, además de la literatura especializada. Así, para él jugaban un papel importante campos ajenos al Arte como la astrología, la magia, la indumentaria y el vestuario, las relaciones de fiesta, las cartas comerciales y los contratos. (Kultermann, U., [1990]1996:288)

Se trata de “datos culturales”, textos, imágenes, prensa o cualquier otra cosa que puede aportar información para entrar a descifrar el enigma-núcleo con el que Warburg suele empezar sus síntesis. De hecho, el mismo núcleo inicial en el caso del estudio que examinamos es uno de estos datos; datos que Warburg acoge y que un historiador de arte o bien despreciaría o consideraría fuera de su disciplina: fuentes por primera vez descubiertas, olvidadas o descartadas, que, por primera vez empiezan a encontrar su lugar en la reconstrucción de itinerarios del destino humano. El testigo más importante de ello, sin ir más lejos, es su propia biblioteca. Por supuesto, hay que recordar, aunque nos hayamos referido a ello repetidamente, que las pretensiones de Warburg no se inscriben en las de la historia del arte “tradicional”.

No obstante, no es sólo el tipo de material que un historiador pasaría por alto, sino, también, los detalles minúsculos de grandes obras de arte, en las que Warburg encuentra al *buen Dios –der liebe Gott steckt im Detail–* y su modo particular de ver *fuerzas en movimiento* allí donde otros ven *formas contenidas en sí mismas*.

La pervivencia de las formas antiguas en el primer Renacimiento se fue convirtiendo cada vez más en el principal campo de la investigación de Warburg: “Donde otros habían visto formas delimitadas, donde habían visto formas contenidas en sí mismas, él vio fuerzas en movimiento, vio lo que llamó las grandes ' Pathosformeln', que la Antigüedad creó como un patrimonio perpetuo de la Humanidad”, decía Ernst Cassirer. (Kultermann, U., [1990]1996:288)

Lo que caracteriza la aproximación warburgiana es la minuciosidad, poder ver en la mínima parte el reflejo de la totalidad de la problemática. Resumiendo, tanto el tipo de *material* que entra en su esfera como el modo de examinarlo constituyen la singularidad de la *palabra* de Warburg.

El discurso, pues, sigue las pautas del proceso sintético-analítico *a partir del material*; es decir, el material no se adapta a una estructura teórico-mental previamente concebida. De este modo, la teoría nace de la praxis y en la praxis está presente en cada momento la orientación teórica principal. Una resonancia de ello tenemos a continuación, en relación con la carta de Melanchthon a Carion, del 1531:

Reproduzco aquí su contenido íntegro, traducido libremente, porque cada detalle nos muestra de manera extraordinariamente viva el conflicto de Melanchthon, tan decisivo para el destino de Alemania, entre intelectualidad humanística y voluntad reformadora teológico-política. (Warburg, A. M., [1932]1998:447)

Ahora, y con razón, nace la paradoja: mientras empezamos reivindicando la separación completa entre teoría y praxis, vemos que se encuentran estrechamente entrelazadas. ¿Qué es lo que sucede realmente? Para responder a ello hace falta aclarar el significado de los términos “teoría” y “praxis” en este caso. Evidentemente, tanto si se considera que estamos en el ámbito de la historia del arte o no, lo innegable es que nos encontramos en el terreno de una disciplina teórica. Entonces, exagerando, la “teoría” sería más bien “teoría teórica” y la “praxis”, “praxis teórica”. En este sentido, aquí *a priori* no cabe ninguna consideración de una praxis totalmente desvinculada de la teoría. Hablaríamos entonces de la “praxis” en cuanto que vínculo entre realidad y reflexión abstracta, que hemos planteado con anterioridad. Asimismo, “teoría teórica” significaría el nivel de la teoría pura de nuestra disciplina teórica, en otras palabras, de una construcción mental abstracta. Esta es la teoría que consideramos apartada de la praxis. Uno podría reivindicar, todavía, que en el caso de Warburg no hay teoría pura en términos de construcción mental abstracta, sino visión, orientación y líneas de proyección que se dejan ver en el telón de fondo de cada caso concreto, sujeto a la práctica sintético-analítica. De todos modos, si la hubiera, esta “teoría teórica” tendría que reconstruirse *a posteriori*, a partir de los fragmentos de la praxis, como si se tratara de un supuesto primer intento de escribir la gramática de una lengua, independientemente si tal gramática, en el caso de Warburg, existe o no.

3.4 La línea del discurso

Como si de un enigma se tratara, los datos que progresivamente se aportan van reconstruyendo la red subyacente que los conecta, tanto sincrónica como diacrónica. Ya hemos descrito el desarrollo de este proceso en ciclos y capas. De esta descripción se ha excluido la introducción y el epílogo, ya que aquí el interés se centra en el modo de tratar el material y menos en el planteamiento teórico.

Intentemos asimilar y, a la vez, resumir el proceso descrito de esta manera, para profundizar en su organización interior, ayudándonos por nuestra tabla b. anterior. En el primer ciclo, que incluye las partes 2.1 y 2.2 del texto, se plantea el motivo del análisis-síntesis en cuanto que polaridad, es decir, enfrentamiento entre dos posturas radicales respecto a la astrología. Aparte de esto, el primer ciclo constituye, con la aportación sucesiva de material, una síntesis que tiene como finalidad la “exposición” más completa posible de este enfrentamiento en sentido (temporal) sincrónico; sincrónico, subrayemos, en el sentido de objetivo del enfoque, no de la procedencia de las fuentes aportadas. Supongamos que esta aproximación representa el sentido horizontal del análisis.

El segundo ciclo, el de la parte 2.3, en realidad es un nudo intermedio entre el primero y el tercero. Aquí, una vez “apropiado” el terreno sincrónico y con la aparición del factor imagen como *vehículo*, la atención se dirige al “parentesco del enfrentamiento”, tratado en el tercer ciclo. Si aquel tercer ciclo representa el sentido vertical del análisis, el segundo sería el punto de cruce entre el primero y tercero. La síntesis del material con la que nos encontramos en el tercer ciclo tiene proyección diacrónica, refiriéndonos, de nuevo, al objetivo del enfoque, no al tipo del material. En el tercer ciclo el portador del análisis es –casi, exclusivamente– la imagen.

Ahora re-examinemos estos tres ciclos sintético-analíticos estrictamente bajo el punto de vista de la temática. Para ello hace falta citar de nuevo a Warburg:

Lichtenberger, Durero y Lutero representan tres fases de la lucha del hombre alemán contra el fatalismo cosmológico pagano. (Warburg, A.M., [1932]2005:485)

En la triada anterior, Lichtenberger, de la misma manera que Carion, sería el representante de la supervivencia de la superstición pagana, Dürer el de la superstición humanizada/ domada, aunque no del todo superada, y Luther el de la superstición mantenida sólo en cuanto que forma y superada definitivamente en términos de contenido. La presencia de Melanchthon, la

figura-clave que constituye el punto de partida del estudio, se puede suponer en la triada, ya que es en sí la representación del conflicto entre las posturas de Lichtenberger y de Luther (Warburg, A. M., [1932]2005:447).

Veamos, pues, como queda la puesta en escena. Hasta este punto del presente párrafo hemos seguido la separación en partes y titulación del texto según Warburg. Teniéndola como guía y a enfocando en los personajes-clave, nos encontramos en un nivel de organización más profundo, donde el esquema y la temática se encuentran en unión indisoluble, acorde, además, con la visión warburgiana correspondiente. En tal intento, y dadas las observaciones anteriores, el camino es el inverso; el objetivo es volver al *corpus* del texto para comprobar de nuevo en él los ciclos sincrónicos y diacrónicos, términos empleados aquí en el sentido que se les dio anteriormente, a partir de la temática. Como se puede observar, con la ayuda de nuestra tabla a., la presencia de Luther recorre todo el *corpus* sintético-analítico. En cada una de sus etapas, su contra-posición a cada uno de los demás protagonistas deja una huella para seguir el hilo del discurso.

En el ciclo sincrónico Warburg contrapone a Luther a Melanchthon y Carion y, después, a Lichtenberger. El objetivo del discurso en este momento es reconstruir una red que vincule la cuestión planteada al principio con su espacio y tiempo correspondientes. La etapa sincrónica – o ciclo sincrónico– coincide con las partes 2.1 y 2.2, así denominadas en el texto de Warburg. A continuación, tenemos que buscar en qué consistirá, según las mismas pretensiones, la etapa que sería “el nudo intermedio” entre lo sincrónico y lo diacrónico, al que atribuimos la introducción del factor imagen como material-*vehículo* de los siguientes pasos del proceso. Esta etapa tiene que incluir, aparte de la contra-posición entre Luther y Melanchthon en cuanto que *monstra* políticos (2.3), aquella entre Luther y Dürer, observable en las partes 3.1 y 3.2 del texto. Aquí la imagen se convierte en la ventana a través de la cual la bi-dimensionalidad del enfoque sincrónico se abre a la tercera dimensión: la diacrónica. Finalmente, la etapa diacrónica, el punto culminante y finalidad del proceso sintético-analítico de Warburg, se hace visible en las partes 3.1 y 3.2 y casi se denomina por Warburg como tal en la 3.3. Aquí todos los protagonistas vuelven a estar presentes. Luther, Dürer y Lichtenberger concluyen su papel de constituyentes del triángulo interpretativo del fenómeno del que Warburg se ocupa aquí: *la lucha del hombre alemán contra el fatalismo cosmológico pagano*.

¿Qué podemos observar aquí? Los protagonistas son los mismos a lo largo de todo el recorrido; además, prácticamente son coetáneos, es decir, pertenecen al mismo marco sincrónico de la primera etapa. La diferencia está en la visión; el ciclo sincrónico, verdaderamente, no era un ciclo, sino la proyección en dos dimensiones de una espiral diacrónica:

Algunas de sus creaciones [de Dürer] están tan arraigadas en este suelo primitivo de la credulidad cosmológico-pagana que si no tuviéramos conocimiento de ella nos estaría velado el acceso, por ejemplo, al grabado de la Melencolia I, tal vez el fruto más maduro y misterioso de la cultura cosmológica maximiliana.

Por ello, los prodigios maximilianos, que luego utilizará Lutero también, nos guían hasta las obras tempranas de Durero al mismo tiempo que contribuyen para demostrar su familiaridad con la redescubierta y “moderna” práctica adivinatoria antigua. (Warburg, A. M., [1932]2005:480)

El eje vertical alrededor del cual se desarrolla la espiral y generador de la tri-dimensionalidad es la imagen-portador de contenido.

3.5 El papel de la imagen – En la imagen la palabra

Nuestra atención, en esta ocasión, se dirige a contemplar el papel de la imagen en la ponencia de Warburg sobre Luther. Para ello es necesario hacer hincapié al párrafo anterior y específicamente a lo referente en la parte del proceso warburgiano, donde la imagen empieza a convertirse en *vehículo* principal del análisis; primero, constituyendo el nudo intermedio entre

aproximación sincrónica y diacrónica (segunda etapa) y, a continuación, como regidora de la etapa diacrónica (tercera etapa). Concretamente, enfocaremos en la imagen de Luther y Melanchthon como *monstra* políticos y en las dos imágenes de Dürer: la cerda de Landser y la *Melencolia I*. En el primer caso los ejemplos provienen del mundo de la imprenta, mientras que en el segundo de uno muy cercano a ella, pero considerado forma de arte: del grabado.

Respecto al papel de la imagen de la imprenta en su aproximación, Warburg aparece especialmente clarificador en la introducción del texto (*1. Reforma, magia, astrología*), fragmento de la cual aportamos a continuación.

Si bien las imágenes analizadas caen en el más amplio sentido entre los objetos del estudio de la historia del arte (...), sin embargo proceden del ámbito de la imprenta (...). Privados de sus correspondientes textos (...), se alejan todavía más de los intereses puramente formales que practica actualmente la historia del arte, sobre todo, dado que su subordinación al texto las hace poco atractivas desde un punto de vista estético. Obtener de estas curiosidades un conocimiento histórico-cultural valioso está mucho más cerca de la ciencia de la religión que de los historiadores del arte. Sin embargo, someter estas creaciones procedentes de la región semioscura de la literatura político-espiritual a un análisis histórico profundo forma parte de la auténtica tarea de la historia del arte; (...) Sólo cuando abordemos el estudio de las divinidades del paganismo resucitadas en el primer Renacimiento en el norte y en el sur de Europa en tanto que entes religiosos, y no sólo como formas artísticas, empezaremos a comprender el papel que desempeñó la fuerza del fatalismo de la cosmología helenística, incluso, en la Alemania de la Reforma; como veremos, el augur pagano que hizo su aparición bajo el pretexto erudito de las ciencias naturales resultó difícil de combatir –y por supuesto de vencer. (Warburg, A. M., [1932]2005:446)

En el sentido expuesto aquí, la imagen de *monstra* de los protagonistas de la Reforma se puede considerar como el representante principal en el texto de lo que Warburg llama *curiosidades* y que su desciframiento histórico-cultural constituye *la auténtica tarea de la historia del arte*. Tengamos en cuenta, de nuevo, que la aparición de esta imagen es la que inaugura el protagonismo del material de imagen como *vehículo* del análisis-síntesis diacrónico.

¿Qué es lo que nos aclara Warburg respecto a su consideración del material de la imprenta? En primer lugar, nos hace ver que se trata de un material descartado por parte de la historia del arte “tradicional”, en cuanto que merecedor de ser examinado seriamente, y rescatado por Warburg a favor de una reconstrucción de la historia cultural del hombre. En segundo lugar, lo que aquí se anuncia y que se aplica en el *corpus* analítico-sintético, es el hecho de que el interés del enfoque, lejos de estar ligado a la contemplación estética de la forma en una obra en concreto, está en el “contenido cultural” inseparablemente ligado a la imagen; este es el que Warburg, en su calidad de *detective*, intenta averiguar.

Distinguir el significado de la palabra “obra”, en el sentido de “forma materializada”, del de la “imagen”, o sea, “síntoma formal”, resulta útil para la presente reflexión. La visión de un “objeto” por examinar –y ¿por qué no una estampa los *monstra* de la Reforma?– en cuanto que “obra”, dirige hacia su apreciación monádica, es decir, acontecimiento único, hecho posible gracias al genio-creador; la mirada del observador, en este sentido, no tiene por qué salir del “marco” de la obra y, si lo hace, aquella mirada, secundaria en importancia, vuelve a referirse al objetivo primordial: la obra, el objeto en materia. Este es el camino de la historia del arte que dirige a la valoración de las obras en más o menos importantes y en el cual una estampa de los *monstra* seguiría siendo descartada como material por investigar.

El panorama es bastante distinto si empezamos con una consideración de nuestro “objeto por examinar” en cuanto que “imagen”. Acudamos al uso coloquial de la palabra: *imagen* de la Virgen, *imágenes* de la catástrofe, dar buena *imagen*, –aún– la *imaginación*. En primer lugar, parece que la palabra “imagen” tiene que ser acompañada por un “de”, es decir, tiene

que tener una referencia a una entidad abstracta y fugaz; de ahí su calidad de “síntoma formal de idea”, pero, atención: idea *no* formal, tomando distancias de una posible interpretación platónica. Esta es la lectura de la imagen a continuación, respecto al *Recorrido Alpha* de *Mnemosyne*, es decir las tres primeras láminas, A, B y C:

Every picture that appears in the plates is symptomatic of a particular declension in the relationship between man and the cosmos, from astrological superstition to the technological conquest of the heavens. (Thompson, E., MNHMOΣYNH in Venice, 2004)⁵

En segundo lugar, bajo esta visión “imaginaria”, poco importa la materialidad del objeto que se tiene entre manos. La imagen es lo que está *en* la obra. Su análisis no se distorsionaría en absoluto si se basara en una buena reproducción en vez que en el prototipo, algo, por supuesto, inimaginable en el caso de su apreciación en cuanto que obra-mónada. No olvidemos que el mismo *Atlas Mnemosyne* es un proceso analítico-sintético basado en fotografías en blanco y negro, y que las limitaciones técnicas de la reproducción de la imagen de aquel tiempo no tienen influencia en la calidad de la investigación. En otras palabras, en el análisis-síntesis warburgiano la imagen se identifica con la idea y la que destaca es su calidad de símbolo. En este sentido, y contrariamente al caso de la obra-mónada, lo importante está fuera del “marco” de la imagen: se encuentra en sus posibles conexiones con otros “síntomas” culturales similares –contemporáneos/sincrónicos o diacrónicos–, enfoque que llega a su realización absoluta en *Mnemosyne*. Volviendo a nuestro ejemplo actual, poco importa si nos concentramos en una u otra versión de la representación de Luther y Melanchthon como monstruos; lo que importa es entender el fenómeno. De este modo la imagen se entiende como “condensador” de contenido cultural; una entidad destinada a llevar consigo, en versión codificada, huellas de la *memoria colectiva*. Y, al revés: la imagen, como condensador formal de datos de la *memoria colectiva*, a través de la ley de semejanza, se convierte al guía de la investigación.

Ahora bien, ¿cuál sería la consideración de las dos obras de Dürer en el marco que hemos establecido? La distinción, teóricamente, entre “obra-mónada” e “imagen” no tiene por qué hallarse en la identidad del “objeto” que se examina, sino en el punto de vista desde el que se observa. A pesar de ello, y como hemos explicado anteriormente, es consecuencia natural de la consideración de “obra” la calificación en términos de calidad estética. Así pues, a la vez que los grabados de Dürer estarían entre los ejemplos más destacables de un análisis estético-formal, vistos como “obras” –contrariamente a la estampa de los *monstra*–, en el análisis-síntesis warburgiano merecen ser examinadas de manera idéntica que las estampas, y cualquier otro material capaz de aportar *datos*. Es decir, todo dato cultural es útil en la reconstrucción de la cadena de la civilización. Eso no quiere decir que se renuncia a la figura del “gran artista”; sólo que, ahora, la condición que lo define es la del “buen mediador” entre su tiempo y el legado del pasado, sea él consciente de ello o no. El “gran artista” es aquél capaz de hacer transparente la conexión vertical entre las etapas de la cultura y su obra es la ventana hacia la diacronicidad, proceso que hemos explicado más detenidamente en el parágrafo referido a la línea del discurso.

De esta manera, el grabado de la cerda de Landser se ve como la imagen superviviente de los monstruos proféticos, el origen remoto de los cuales se halla en la Antigüedad babilónica, pasan por la cosmología helenística, y, a través de los árabes, siguen vivos en la época maximiliana. Asimismo, dicho grabado es el punto intermedio, en el desarrollo de la reflexión warburgiana, entre la estampa de los *monstra* de Luther y Melanchthon y la *Melencolia I*, representando el momento de transformación de lo monstruoso y temible de la superstición a la superación progresiva del fatalismo. Este proceso encuentra su culminación en la *Melencolia I*, donde el conflicto cósmico se humaniza, trasladándose en el interior del hombre.

Nos hemos referido al aspecto sintético-analítico del proceso warburgiano, a la relación peculiar entre teoría y práctica en su obra, en la línea espiral de su discurso y en la calidad de *condensador de ideas* que tiene la imagen en su obra. Estos elementos, lejos de verse como claves metodológicas, constituyen herramientas de aproximarse al “modo de *hacer*” de Warburg; además, aplicando la lectura warburgiana sobre Warburg mismo, son puntos de partida hacia futuras conexiones, sobre todo, con el *Atlas Mnemosyne*.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *Aby Warburg, como investigador, no vivía al margen de la realidad cotidiana. Ernst Cassirer dijo sobre él en su discurso conmemorativo de 1929: "Warburg no era un científico e investigador en el sentido que asistía al juego de la vida desde una elevada atalaya y gozaba de él estéticamente en el espejo del Arte. Se encontraba siempre en medio de la tormenta y torbellino de la vida misma; se asumía en sus últimos y más profundamente trágicos problemas". (Kultermann, U., [1990]1996:290)*
2. *1919–23: Por culpa de un gran derrumbe nervioso, después de pasar algunos meses en Hamburgo y en una clínica privada de Jena, en abril del 1921 se entrega a la cura de Ludwig Binswanger en Kreuzlingen, Suiza, en la clínica psiquiátrica Bellevue, donde permanecerá hasta el 1924. Antes de recuperarse lleva a cabo su ensayo sobre Lutero. En 1920 el trabajo se publica con el título Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero (...). 1923: 21 de abril. Para demostrar estar nuevamente en condiciones de afrontar las ocupaciones de la investigación, da una conferencia sobre el ritual de la serpiente reelaborando los materiales del viaje hecho veintisiete años antes a Nuevo Méjico y Arizona. 1924–29: (...) Elabora una nueva técnica de trabajo y de presentación de la propia investigación, basada en la vecindad de imágenes en grandes paneles. Desde el mayo del 1928 trabaja cada vez más regularmente el proyecto del Atlas figurativo, que será destinado, a pesar del año siguiente, a permanecer incompleto. (...) El 26 de octubre del 1929 muere a causa de un infarto cardíaco.*
3. *En La Kulturwissenschaft warburgiana y su contexto teórico nos hemos referido a la importancia de ambos en nuestra aproximación y hemos explicado la razón por la que las destacamos entre las demás.*
4. *Der große Tag war der in Ferrara. Warburg arbeitete dort über die Fresken im Palazzo Schifanoia, und die ganze Fahrt, auch die Vorbereitungen auf der Bibliothek in Venedig, galten diesem seltsamen Bilderzyklus. Alles war vorbereitet: Sondergenehmigung zu längerem Aufenthalt im Palast, Leiter, Lampen, Maßstock usw. Warburg stürzte sich wie ein Berserker auf die Arbeit. Nachdem er haargenau wußte, was jetzt nur am Original selbst zu ermitteln war, spulten sich Beobachtungen und Notizen ab wie am Schnürchen, nur selten doch durch Überraschungen unterbrochen. Wer ihn beobachtete, hätte ihn eher für ein Detektiv als für einen Kunstfreund gehalten.*
5. *Cada imagen que aparece en las tablas es sintomática de una inclinación particular en la relación entre hombre y cosmos, desde la superstición astrológica a la conquista tecnológica de los cielos.*

Alegoría y símbolo en Warburg y Vischer

1 Introducción

Fijando nuestra dirección hacia el *Atlas Mnemosyne*, resalta el símbolo como concepto fundamental para acceder a la obra warburgiana. Asimismo, una “arqueología de la consideración del símbolo en Warburg” resulta imprescindible; aquella se tiene que basar en la suposición de que el símbolo warburgiano, inspirado en Vischer, y está estrechamente vinculada con las teorías románticas del símbolo.

Según afirma Wind en su conferencia-introducción a la *Kulturwissenschaft*¹, la consideración warburgiana del símbolo tiene como referencia indudable la teoría del símbolo desarrollada por Theodor, y –posteriormente– Robert Vischer. La referencia del presente capítulo, siguiendo a Wind, es Theodor Vischer y su libro *Das Symbol*, a pesar de que Warburg tenía también en alta consideración las aportaciones del hijo, Robert Vischer, a la teoría desarrollada por su padre. Así pues, en lo presente, una vez resumidos los aspectos fundamentales para la proyección de esta teoría en la “pantalla” de la *Kulturwissenschaft*, según las pautas de Wind, se intentará esbozar vínculos entre ellos y puntos-clave de la teoría romántica² del símbolo; en esta empresa Todorov y su *Teorías del símbolo* constituirá el apoyo principal.

2 Símbolo y alegoría en Vischer

Vischer establece un marco general en el que ve el símbolo como “mecanismo” que conecta significado, entendido como concepto, con imagen, entendida como ente material asumible por la visión. Wind añade: *a través de un punto de comparación* (Wind, E., [1983] 1993:70), suponiendo que se refiere a la asimilación del símbolo. Justamente en la naturaleza de la conexión entre imagen y significado es donde hay que buscar las variaciones que “sufrir” el símbolo en la historia de la significación. Cabe apuntar, ya desde aquí, que la referencia está claramente orientada hacia la noción romántica del símbolo³. Concretamente, la consideración warburgiana del símbolo puede verse inscrita en el marco general del resurgimiento de las teorías románticas del símbolo de los finales del siglo XIX.

Vischer nombra tres tipos de conexiones entre significado e imagen. La primera, la *mágico-asociativa*, que Warburg llamará *vinculación mágica*, sólo es concebible en el ámbito religioso y se caracteriza por la identificación completa entre imagen y significado. Wind comenta al respecto:

Imagen y significado se convierten en la misma cosa. La sustancia palpable del objeto simbólico del poder que se desea adquirir se introduce físicamente en el cuerpo mediante la comida y la bebida, símbolos de asimilación. (...) Vischer resalta de modo especial que la doctrina cristiana de la Eucaristía, la distribución del pan y el vino como símbolos del cuerpo de Cristo, corresponden por completo a este modelo. (Wind, E., [1983] 1993:70)

Este mismo ejemplo de la Eucaristía sirve, a la vez, para que nos aproximemos a la polarización característica de la identificación comentada. Es decir: sólo en sintonía con la experiencia religiosa el pan y el vino tienen sentido como cuerpo y sangre de Cristo. Fuera de esta esfera el vínculo “literal” se disuelve con la intervención del “como” lógico-disociativo. Se trata, evidentemente, del mismo “como” de la *metáfora* presente en varias de las tablas del *Atlas Mnemosyne* de Warburg, sobre todo en las 45 y 49, donde Ghirlandaio y Mantegna se contraponen entre ellos bajo esta perspectiva. Es en este extremo, de la conexión lógico-disociativa entre imagen y significado, donde Vischer ubica la alegoría⁴. Así pues, parece inevitable suponer que la alegoría es una versión “degenerada” de símbolo, lo cual, sin

embargo, en el ámbito warburgiano no tiene por qué implicar un matiz negativo. Este apunte hace hincapié a una corriente con bastante apoyo entre los teóricos del símbolo románticos y post-románticos, como veremos, según la cual la alegoría era considerada, en cuanto que modo de significación, inferior al símbolo (Goethe, Schelling, Humboldt, Creuzer). Sobre todo, hay que tener en cuenta que, precisamente, a los románticos debemos la definición misma de la bipolaridad símbolo-alegoría. Todorov afirma que:

(...) la oposición entre símbolo y alegoría, oposición inventada por los románticos y que les permite oponerse a todo cuando no sea ellos mismos. (Todorov, T., [1977]1991:280)

Por el otro lado, Wind comenta, a propósito de la alegoría:

Según ella [la segunda concepción], el pan y el vino son signos que pueden comprenderse intelectualmente, no poderes que actúan de modo misterioso. El símbolo, en el sentido de unidad indisoluble de objeto y significado, se ha convertido en alegoría y los dos miembros de la comparación se conciben como entidades claramente distintas. La imagen ha pasado de ser una fuerza mágica en un ritual a ser la ilustración de un concepto teológico.

(Wind, E., [1983] 1993:71)

Lo que existe entre estos dos polos es una infinitud de “escalas de grises”, que todas forman parte de lo que Vischer nombra *conexión con reserva* y que podría verse representada por el concepto de la metáfora. Recurriendo al significado de la palabra griega μεταφορά, “metáfora” es la palabra para “transporte”, “cambio de lugar”. Es decir, la metáfora es el “mecanismo” de transferencia del objeto, lo evidente/material, al concepto, inalcanzable por los sentidos/inmaterial. Cuanto más reforzada se ve la conexión lógico-disociativa entre imagen y significado, más reforzado se ve el “como” de la metáfora; analógicamente, cuanto más reforzada se ve la conexión mágico-asociativa, más se desvanece el “como” de la metáfora y más directa es la conexión. Asimismo, y con la ayuda del concepto matemático del límite, los dos extremos anteriormente mencionados se entienden de la siguiente manera: el símbolo es el límite de la metáfora cuando la conexión lógico-disociativa equivale a cero, mientras que la alegoría es el límite de la metáfora cuando la conexión mágico-asociativa equivale a cero. Según Warburg, es ahí donde tiene sus raíces la lucha interior del ser humano, intentando encontrar el equilibrio entre el abismo de la superstición y la esperanza invertida en la lógica.

(...) este equilibrio armonioso es el resultado de una confrontación en la que participa el hombre en su totalidad, con su compulsión religiosa hacia la encarnación del símbolo y su deseo intelectual de ilustración, con su impulso hacia el compromiso y su voluntad de distanciamiento crítico. (Wind, E., [1983] 1993:72)

Además, es en el “espacio intermedio”⁵ de la metáfora donde Warburg enfocará para definir dónde, en el marco vischeriano, pertenece la imagen artística:

Tenemos, pues, un espectro de posibilidades. En un extremo está el concepto puro, expresado por un signo arbitrario (...) conectado con (...) el concepto sólo mediante la convención. En el otro extremo está el acto ritual que (...) engloba literalmente a ese símbolo consumiéndolo y siendo consumido por él. (...) el punto crítico está en el medio del espectro, donde el símbolo es entendido como signo, pero sigue siendo imagen viva; donde la emoción psicológica, suspendida entre dos polos, no está ni tan concentrada por el poder compulsivo de la metáfora como para convertirse en acción, ni tan separada por la fuerza del pensamiento analítico como para desvanecerse en pensamiento conceptual. Es ahí donde encuentra su lugar la “imagen”, en el sentido de la ilusión artística. (Wind, E., [1983] 1993:71)

Volviendo al extremo lógico-disociativo, la interpretación posible del modo alegórico de conectar imagen y significado en cuanto que emancipación del hombre a través de la lógica, en relación con la esperanza invertida en la razón por parte de Warburg, ofrecería una pista para apoyar la hipótesis anterior sobre su consideración de la alegoría en cuanto que modo de significación⁶. Una consideración indudablemente no despreciable de la alegoría se aprecia en

Solger, entre los teóricos del símbolo romántico. Según él, el objeto real se ve como puro pensamiento, pero sin perder de vista al objeto. Si hay algo al respecto que podría ponerse en cuestión, y haciendo hincapié a la cita anterior, es si una imagen –producto de un proceso de disociación lógica completa entre ella y el significado– es una imagen artística; en otras palabras, si una imagen así puede formar parte de la aproximación sintético-analítica de Warburg. Se deja intuir que no. El edificio warburgiano se sostiene sobre la base de la posibilidad de reinterpretación y/o transformación perpetua de la relación imagen-significado. Esto sólo es posible i) mientras –por parte del artista– no se pierde por completo el ligamen con la “intuitividad” de la representación, entregándose a la arbitrariedad y ii) si se logra –por parte del artista– el desapego de la identificación completa (mágico-asociativa) religiosa entre imagen y significado. Así pues, el terreno del “proceso de la emancipación artística del hombre” se debe identificar con el terreno de la metáfora, sin incluir en él ni el extremo de identificación simbólica ni el de disociación alegórica⁷.

A pesar de todo esto, y haciendo hincapié especialmente al comentario sobre si la “alegoría pintada” puede considerarse arte y, como tal, formar parte de la investigación warburgiana, vale la pena recurrir de nuevo a la consideración de Solger, según la cual en la alegoría el objeto real se convierte en puro pensamiento, pero no se pierde. La cuestión es: ¿puede, verdaderamente, una imagen convertirse cien por cien en discurso? Es decir: ¿puede el arte encarnar cien por cien el concepto de la alegoría? El campo de la alegoría, tal como su nombre indica, es el de la palabra. La pintura, por lo menos hasta aquella época, tenía como herramienta la imagen. La imagen, como género, no puede ser afirmativa. Aunque aceptáramos considerarla como “discurso pintado”, su densidad semántica engendra –inevitablemente– un grado de ambigüedad, la cual, por el otro lado, es la que hace posible acercarse a ella desde distintos puntos de aproximación. Buen ejemplo de ello, sin duda, es la polémica alrededor de la interpretación de Laocoonte. La idea aquí, pues, es que en una imagen nunca se puede encontrar la expansión discursiva de la palabra en sí. Aún en términos literales, una pintura, esté considerada simbólica o alegórica, tiene que “resumir” su contenido dentro de lo que ocupa la superficie de un cuadro. Al contrario, un texto no tiene extensión predeterminedada. Asimismo, se podría considerar que la imagen se mantiene a sí misma siempre un paso antes del extremo de disociación completa entre imagen y significado. En otras palabras: la imagen, por su “iconismo” inherente, no puede prescindir de su calidad metafórica.

Estas consideraciones en cuanto a la reinterpretación y la alegoría en la esfera warburgiana pueden degustarse, aparte de por medio de un contacto directo con el material que compone el *Atlas*, a partir de su consideración, especialmente, de Manet, Dürer o Rembrandt. En *Le Déjeuner sur l'herbe*, en la *Melencolia I* o en la *Medea (Nupcias de Creúsa y Jasón)*, respectivamente, ejemplos-clave que aparecen también en textos de Warburg, es evidente la reinterpretación a partir del distanciamiento lógico, quizás de menor o mayor grado, entre imagen y significado. Entre los tres, la máxima distancia, es decir, la máxima tendencia hacia la alegoría se encuentra en el caso del más *moderno*, Manet; tendencia que, a pesar de todo, nunca llega a la disociación completa, es decir, la alegoría en cuanto que discurso lógico “pintado”. Asimismo, dicha reinterpretación se podría considerar como el “símbolo” de la emancipación artística, incitada por la célebre *distancia* warburgiana, característica por excelencia del perfil del “gran artista” en Warburg.

Así pues, y según el “modo de *hacer*” de Warburg al aproximarse a las apariencias de los símbolos, intentemos una pequeña “arqueología de la consideración del símbolo en Warburg”, basada en la suposición de que la consideración warburgiana está estrechamente vinculada con las teorías románticas del símbolo. Principal referencia aquí, como ya se ha mencionado, será Todorov. Para facilitar la contraposición entre los dos, hace falta establecer

unas analogías terminológicas. Podemos suponer que el símbolo romántico, con todas las variaciones o matices aportadas por cada uno de sus teóricos, podría equivalerse con “la metáfora sin el ‘como’, inclinada hacia la identificación mágico-asociativa entre imagen-significado” mientras que la alegoría equivaldría al extremo de “disociación lógica entre imagen y significado, el ‘como’ logrado en su máximo”. Es decir, que el símbolo romántico comprendería toda la gama “símbolo + metáfora” del “esquema” de Vischer, mientras que en cuanto a la alegoría habría coincidencia entre Vischer y los románticos.

Si cabe un comentario al respecto, la intuición de que los teóricos del símbolo romántico no hayan podido concebir, contrariamente a Warburg, el peligro de “acercarse demasiado”⁸ a la fusión completa entre significado y significante, es decir, la concepción mágico-asociativa del símbolo, no sería del todo equivocada. ¿Era demasiado temprano para eso? Por ello, no distinguen entre el símbolo en cuanto que identificación completa y unidad indisoluble, en el “momento” de su apariencia, y el símbolo a partir de su “primera reinterpretación” y en adelante, que corresponde, cronológicamente, a su “periodo de desarrollo”, o sea, el terreno de la metáfora. Para ellos, pues, existe una aproximación al símbolo que podríamos llamar “uniforme”, en el que significado y significante están en intercambio constante, sin que se distingan “etapas” de características distintas en un proceso; habrá que excluir el caso de Solger, que distingue entre arte antiguo/simbólico y arte cristiano/alegórico, como veremos a continuación⁹.

3 Vínculos entre Vischer y teorías románticas del símbolo

Antes de todo, hay que destacar los puntos en común, en los que se ponen de acuerdo los teóricos del símbolo romántico al distinguir entre símbolo y alegoría y gracias a los cuales, además, se hace posible la comparación entre ellos y Vischer, a continuación. No obstante, hace falta aclarar en este punto que la intención del presente texto no es exponer las similitudes y diferencias entre símbolo y alegoría entre los románticos, sino que sólo se referirá a los puntos de conexión entre teorías románticas del símbolo y la teoría del símbolo de los Vischer. En este sentido, tanto el símbolo como la alegoría se consideran como *hipotiposis*, en el sentido kantiano, o presentaciones, es decir, en los dos se encuentra presente el elemento de la iconicidad. Constituyen la “encarnación” de una idea invisible mediante una figura visible. A fin de cuentas, ambos permiten representar o designar; tal como afirma Todorov, son especies de signos.

Afirmemos, ante todo, un rasgo común: símbolo y alegoría permiten representar o designar; introduciendo un término que está ausente en el texto de Goethe podríamos decir que son dos especies de signos. (Todorov, T., [1977]1991:282)

3.1 Itinerarios a partir del símbolo

3.1.1 Fusión entre significante y significado

Empecemos a trazar hilos a partir de puntos concretos. Hemos visto en Vischer la consideración del símbolo en cuanto que relación dinámica de imagen y significado entre dos polos: el de la concepción mágico/asociativa y el de la lógico/disociativa. Además, hemos comentado que esta es la base de la concepción de la bipolaridad simbólica por parte de Warburg. Recordemos, también, la negativa de Warburg de considerar imagen y contenido como entidades desvinculables entre sí. Antes que ellos, Solger vio el símbolo como un acuerdo, la dualidad armoniosamente absorbida entre imagen y significado, opuesta al desgarramiento que supone la alegoría. Todorov comenta al respecto:

Símbolo y alegoría se caracterizan por una reunión de los contrarios. (...) los contrarios pueden estar armoniosamente unidos o bien estar copresentes en su irrectucibilidad esencial. (...) La alegoría es más bien un desgarramiento y el símbolo un acuerdo. (Todorov, T., [1977]1991:306) Los contrarios, el devenir, están presentes en una y otra parte; pero la dualidad es más fuerte en la alegoría y está más armoniosamente reabsorbida en el símbolo. (Todorov, T., [1977]1991:307)

El dinamismo de la relación, en términos de intercambio constante entre imagen y significado, también se hace destacar en Solger¹⁰. La “actividad simbólica” se contrasta con la “obra-hecho” alegórica.

(...) el símbolo se caracteriza por varios rasgos (...): actividad más que obra, entidad intransitiva y no instrumental, realiza la fusión de los contrarios, en este caso de lo espiritual y lo material, lo general y lo particular, el ser y el significar. (Todorov, T., [1977]1991:304)

Solger da un paso más adelante; procede a una visualización material-temporal del dipolo imagen-significado, en la que distinguimos a Warburg, casi inevitablemente:

La alegoría reina en el arte cristiano. (...) En el arte antiguo, en cambio, reina el símbolo, (...) en el cual permanece indisoluble la unidad que la alegoría disuelve. (Solger, K. W. F., Erwin, en Todorov, T., [1977]1991:304)

En Meyer el “mecanismo” de reciprocidad entre significante y significado se ve más analizado. Según él, la alegoría requiere la contemplación en dos pasos, condición no necesaria en el caso del símbolo, ya que en él significado y significante se ven fusionados. Aquí se deja entrever un concepto que se delimitará con más claridad en la teoría del símbolo de Creuzer y que, más adelante, se adoptará por parte de Benjamin, en *El Origen del Drama Barroco Alemán*, como la característica del símbolo por excelencia: la instantaneidad. En cambio, la alegoría requiere ser interpretada.

Llamaremos puramente alegóricos los objetos que ocultan, bajo la superficie de la imagen poética, histórica y simbólica, una verdad importante y profunda, que la razón sólo descubre cuando el sentido satisfecho ya no espera nada. (Meyer, H., Kleine Schriften zur Kunst, en Todorov, T., [1977]1991:297)

La fusión entre significante y significado, propia del símbolo, enfrentada a la escisión alegórica se condensa en que el símbolo *es*, mientras que la alegoría *significa*. Se trata de un punto en el que se ponen de acuerdo bastantes de las teorías románticas del símbolo, como, por ejemplo, las de Solger, Schelling, Humboldt, Creuzer, Goethe. Meyer comenta al respecto:

[Los símbolos] no tienen ninguna otra relación; son realmente lo que significan: Júpiter, la imagen de la más alta dignidad de la fuerza ilimitada (...); por lo tanto, se trata de caracteres de la más alta especie o de conceptos generales encarnados por el arte. Tales representaciones se llaman símbolos (...). (Meyer, H., Notas a las Werke de Winckelmann, en Todorov, T., [1977]1991:298)

Creuzer también ve el símbolo como fusión entre simbolizante y simbolizado. No obstante, no deja de vincularla estrechamente con la calidad de instantaneidad del símbolo, termino-clave que él aporta y al que volveremos a continuación.

La instantaneidad del símbolo está ligada al énfasis puesto en el proceso de producción, a la fusión entre simbolizante y simbolizado. (Todorov, T., [1977]1991:304)

Finalmente, en el símbolo de Humboldt también está presente el simbolizado y el simbolizante en interpretación recíproca constante en un intento de alcanzar la idea, destinada a ser siempre inalcanzable. En un cuadro así se puede considerar que cabe perfectamente la idea de Warburg de la transformación de los símbolos a lo largo de la historia de la cultura. Al polo opuesto, claro está, encontramos la alegoría, de índole terminable.

(...) los símbolos verdaderos y auténticos, (...) mientras que parten de objetos simples y naturales, (...) llegan a las ideas que no conocían antes y que son eternamente inalcanzables en sí mismas (...). Pues es propio del símbolo que la representación y lo representado, en constante

intercambio, inciten y fuercen al espíritu a demorarse largamente y a penetrar más profundamente, mientras que por el contrario la alegoría, una vez encontrada la idea transmitida (como en el caso de un enigma resuelto), sólo produce una admiración fría o una leve satisfacción ante la figura lograda con gracia. (Humboldt, III, en Todorov, T., [1977]1991:299-300)

Anticipando el punto al que pasaremos a continuación, hay que apuntar que, según Humboldt:

(...) en el símbolo existe simultaneidad entre el proceso de producción y su culminación: el sentido sólo existe en el momento de su aparición. (Todorov, T., [1977]1991:300)

En este sentido, el término *simultaneidad* se encuentra muy cerca de la *instantaneidad* de Creuzer, a la que nos referimos y que tratamos a continuación.

3.1.2 Instantaneidad

El concepto de la instantaneidad en la conexión entre significante y significado en el símbolo, aportada principalmente por Creuzer y presente, también, en Humboldt y Meyer, se puede considerar como una deducción evidente a partir i) de la fusión entre los dos polos y ii) la afirmación de que el símbolo *es* y *significa*, ambos atribuidos a varios de los autores mencionados hasta aquí. Recordemos el ejemplo de la Eucaristía que emplea Vischer para explicar la calidad mágico-asociativa de la relación imagen-significado en el símbolo –en su primera fase de existencia, en la religión–. Allí los dos polos se encuentran identificados, es decir, el símbolo *es* y *significa*. Podríamos llamar este fenómeno “metáfora sin ‘como’”; la falta del “como” niega la distancia temporal necesaria para una comparación basada en la lógica e implica una conexión automática entre el objeto y su contenido.

Según Todorov, la aportación principal de Creuzer a la teoría romántica del símbolo ha sido *vincular la pareja símbolo-alegoría con la categoría del tiempo* (Todorov, T., [1977]1991:302). Creuzer ve en la metáfora el “mecanismo” de la transferencia instantánea del significado a la imagen y viceversa:

La propiedad esencial de esta forma de representación consiste en que produce algo único e indiviso. (...) Es una sola mirada; la intuición se cumple de una sola vez (Creuzer, G. F., Simbólica y Mitología, en Todorov, T., [1977]1991:302)

Considerando la metáfora como especie de símbolo, basa en la consideración anteriormente mencionada el esbozo de la distinción entre símbolo y alegoría: alegoría/sucesiva – símbolo/instantáneo:

La diferencia entre ambas formas (...) debe situarse en lo instantáneo, rasgo ausente en la alegoría. (...) La alegoría nos hace respetar y seguir la marcha del pensamiento oculto en la imagen. En un caso, la totalidad instantánea; en el otro, la progresión en una serie de momentos. Por eso la alegoría –y no el símbolo–abarca el mito, al cual conviene de la manera más perfecta la epopeya en desarrollo (...). (Creuzer, G. F., Simbólica y Mitología, en Todorov, T., [1977]1991:303)

Aparte de Humboldt y Meyer, en los que, consideramos, también se deja intuir la *instantaneidad* creuzeriana, una calidad parecida no se le puede negar al término *sorpresa*, empleado por Goethe para explicar la significación a través de un efecto, producida en el caso del símbolo, contrastada al sentido que se tiene que transmitir sólo si es anteriormente adquirido, característico atribuido al “razonamiento” alegórico. Según la lectura de Todorov, dicho factor se ve, precisamente, en esta diferencia entre alegoría y símbolo:

(...) reside en el modo de la percepción. En el caso del símbolo, se produce una suerte de sorpresa debida a una ilusión: creíamos que la cosa se presentaba por sí misma, después descubrimos que también tiene un sentido (secundario)¹¹. En cuanto a la alegoría, Goethe insiste en su parentesco con las demás manifestaciones de la razón. (Todorov, T., [1977]1991:283)

Sin embargo, dicha *sorpresa*, en el sentido de conexión instantánea con un sentido, sólo se presenta como el segundo entre dos pasos de aprehensión del símbolo.

Apuntemos, por el momento, que Benjamin, en su *Trauerspiel*, destacará la instantaneidad como calidad simbólica por excelencia; por el otro lado, Warburg subraya la palabra *Augenblicksgott* o *Dios del instante* del *Sprache und Mythos* de Cassirer, apuntando a su lado la palabra *Mnemosyne*, en 1925.

3.1.3 Particular-general

El último de los hilos que trazamos con el símbolo como punto de partida, es el del modo en que se relaciona en él lo particular con lo general. Haremos especial hincapié a la consideración de Goethe al respecto, concretamente a la más temprana de sus dos versiones, ya que se ve muy cercana al punto de partida warburgiano para el montaje del *Atlas*. Montando un pequeño mapa de posturas entre los teóricos de los que aquí nos ocupamos, Solger, Schelling y Creuzer ven en el símbolo una fusión entre lo general y lo particular, inscrita en la lógica de fusión de los contrarios, de la que ya hemos hablado; el Goethe tardío lee, tanto en el símbolo como en la alegoría, un paso de lo particular a lo general y, de nuevo, a lo particular, con la diferencia –que en el presente texto no interesa matizar– que lo general en uno y otro caso no coinciden. Finalmente, tanto el primer Goethe como Humboldt ven en el símbolo un paso de lo particular a lo general, o sea, del objeto a la idea. La identificación de la función del símbolo como la del *ejemplo*, en este contexto, por parte de Goethe, ayuda a entender el sentido de la imagen/fotografía bajo el punto de vista warburgiano, en el *Atlas Mnemosyne*:

Una tercera diferencia puede deducirse de lo que Goethe atribuye al símbolo: concierne a la naturaleza de la relación significante. (...) símbolo (...) es un paso de lo particular (el objeto) a lo general (y a lo ideal); en otros términos, la significación simbólica, para Goethe, tiene necesariamente la misma índole que el ejemplo: es un caso particular a través del cual (pero no en lugar del cual) se ve, mediante una especie de transparencia, la ley general de la cual emana. Lo simbólico es (...) manifestación de una ley general. Así se confirma el valor de la relación de participación para la estética romántica, en detrimento de la relación de semejanza, que había dominado sin rival las doctrinas clásicas. (Todorov, T., [1977]1991:283)

Tal como con el símbolo, reconstruiremos conexiones entre la teoría vischeriana del símbolo y la romántica, teniendo, esta vez, como punto de partida la alegoría. Concretamente, y en analogía con el modo al que se aproximó al símbolo, nos referiremos i) a la disociación lógica entre significante y significado, propia de la alegoría, frente a la fusión de los contrarios, propia del símbolo y ii) a la expansión discursiva, y por lo tanto, aprehensión sucesiva de la alegoría frente a la instantaneidad simbólica. Recuerdo que la elección de estos criterios viene dirigida por el esquema básico “símbolo-metáfora-alegoría”, que concretamos en Vischer, bajo el punto de vista warburgiano, condensado en los siguientes puntos: bipolaridad simbólica indisoluble, “como” de la metáfora, transformación del símbolo.

3.2 Itinerarios a partir de la alegoría

3.2.1 Disociación lógica

Como hemos visto, a Vischer le sirve el ejemplo de la Eucaristía para introducir el punto opuesto a la concepción mágico-asociativa del símbolo, es decir, la lógico-disociativa de la alegoría. Dicha concepción hace su aparición en el momento en que el pan y el vino, por un lado, se comprenden como entidades distintas y, por el otro, son signos dados a la percepción y no entidades inconcebibles por la razón. El “como” de la metáfora, como hemos visto, entra en la escena para diluir la densidad de la bipolaridad simbólica.

La controversia sobre si en el momento de la distribución el pan y el vino son realmente el cuerpo y la sangre de Cristo o sólo lo simbolizan, es decir, si las palabras de Cristo “este es mi cuerpo” deben entenderse en sentido figurado o metafórico, refleja una crisis en la que se han planteado dos concepciones encontradas de la naturaleza de un símbolo: una, la mágico-

asociativa, que une la imagen y el significado; otra, lógico-disociativa, que introduce explícitamente la palabra significativa "como". (...) la primera concepción (...). Da, pues, una connotación milagrosa al pan y al vino, sustancias que en sí mismas, (...), son totalmente neutras. (Wind, E., [1983]1993:70-71)

Sin duda, dicha concepción no está lejos de la goethiana, que ve en la alegoría una manifestación de la razón, cuyo sentido se transmite una vez haya sido conocido con anterioridad. Asimismo, la tarea asignada a la alegoría es puramente entregar un sentido al intelecto, por lo tanto la designación en este caso es primaria; en otras palabras, la alegoría si no designa no tiene razón de existir. Contrariamente, y tal como hemos apuntado, el símbolo se dirige primero a la intuición y segundo al intelecto; tiene identidad propia, sea o no llamado a significar. Dicho de otra manera: el símbolo *es* y *significa*, mientras que la alegoría sólo *significa*, máxima que comparten también todos los autores que tratamos aquí, menos, aparentemente, Solger. Todorov, explicando a la segunda diferencia que apunta Goethe entre símbolo y alegoría, sin dejar de mostrar su desprecio a la alegoría, se refiere a este aspecto:

(...) aunque provisto de una significación, el símbolo es intransitivo. (...) el símbolo es la cosa sin serlo y siéndolo a la vez (...). El objeto simbólico es a la vez idéntico y no idéntico a sí mismo. La alegoría, en cambio, es transitiva, funcional, utilitaria, sin valor propio: es sin duda el sentido del adjetivo "retórico" en este concepto. (Todorov, T., [1977]1991:285)

La función de la razón en la alegoría es tal que da por concluida la relación entre los polos significante-significado. Así, en Goethe, se da por terminado el proceso de significación interminable del símbolo y el sentido muere en la alegoría:

Una segunda diferencia (...) es la que existe entre lo decible –en la alegoría–y lo indecible (Unaussprechliche) –en el símbolo–; (...) sigue la oposición entre concepto e idea. (...) el sentido de la alegoría es finito, el del símbolo es infinito, inagotable; o bien: el sentido es conclusivo, terminado y, por lo tanto, de algún modo está muerto en la alegoría. En el símbolo es activo y viviente. (Todorov, T., [1977]1991:288-289)

Según esta visión, la alegoría se percibe como hecho o producto frente al símbolo-productor. Por eso, la posibilidad de reinterpretación, o sea, de interacción incesante entre significado y significante, sólo se puede considerar propiedad del símbolo y no de la alegoría.

Solger, por el otro lado, es el único entre los autores que aquí tratamos que no considera la alegoría como inferior en cuanto que especie significante, como también hará, a su vez, Benjamin en su *Trauerspiel*. Contrapone a la dualidad armoniosamente absorbida del símbolo, la polarización intensa entre los componentes de la alegoría, intensidad derivada de la independencia que da a cada uno de ellos su irreductibilidad esencial. En este sentido, la alegoría mantiene una calidad significativa comparable a la del símbolo, siendo distinto, no obstante, el modo de significación.

La alegoría contiene lo mismo que el símbolo (...). (Solger, K. W. F., Vorlesungen, en Todorov, T., [1977]1991:306)

Solger sostiene, contrariamente a Goethe, que el objeto no se pierde atravesándose por el pensamiento, sino que mantiene su integridad como tal.

El símbolo tiene la gran ventaja de ser capaz de figurarlo todo como una presencia sensible, pues condensa toda la idea en un punto de manifestación. (...) Pero la alegoría tiene ventajas infinitas para un pensamiento más profundo. Puede aprehender el objeto real como puro pensamiento, sin perderlo como objeto. (Solger, K. W. F., Vorlesungen, en Todorov, T., [1977]1991:307)

La disolución lógica de la unidad significante-significado de la alegoría se expresa, a su vez, en Creuzer atribuyéndole la calidad de "decible", frente a la incapacidad de "decir" lo que se simboliza.

Humboldt, finalmente, hace especial hincapié a la significación arbitraria de la alegoría, y es en ella donde se halla la disolución de la unidad imagen-significado. La alegoría, pues, no

es nada más que *una idea claramente pensada, vinculada arbitrariamente con una imagen* (Humboldt, III, en Todorov, T., [1977]1991:299-300). Al lado opuesto, el símbolo, entidad simple o natural, dada a la idea eternamente inalcanzable. Apuntamos que no entramos en la discusión sobre la “naturalidad” del símbolo frente a la “arbitrariedad” de la alegoría, ya que ello excedería el marco de interés aquí. Dichos términos se emplean exclusivamente para servir la explicación de la disolución alegórica frente a la unidad simbólica.

Contrariamente a Vischer, que ve la alegoría como un especie de “derivado” del símbolo mismo¹², tanto Humboldt como los demás teóricos del romanticismo que aquí tratamos parece que no reconocen en la alegoría ningún principio común con el símbolo, sino que símbolo y alegoría se conciben *a priori* como entidades claramente distintas y heterogéneas, que se relacionan entre ellas *a posteriori*. En el caso de Humboldt, en la alegoría la idea se vincula con *una imagen*, mientras en el símbolo *el objeto* es la idea o es vinculado a ella. El vínculo es lógico, como lo es entre pan/vino y Cristo en el extremo alegórico. Pero la vinculación lógica pan/vino-Cristo proviene, primero, de una “explosión” de la identificación pan/vino/Cristo, por lo tanto no es una conexión arbitraria y *a posteriori*. Según esta reflexión, pues, podríamos considerar que la posición de Vischer se afilia a la de Solger. Por supuesto, esta estimación sólo se refiere a la fuerza del vínculo bipolar en la alegoría, al cual se reconoce el mismo valor que en el símbolo, debido a la independencia –adquirida, en el caso de Vischer, mantenida en el caso de Solger– entre los dos polos: imagen e idea. Por lo tanto, cabría aquí, si añadimos al cuadro a Warburg, un punto de apoyo más de la hipótesis del no desprecio por parte de Warburg de la alegoría en cuanto que modo de significación.

Una última estimación, antes de empezar a trazar el segundo hilo de la alegoría como punto de partida, parte de la matización del concepto de la *imagen* en Humboldt, distinguida de la del *objeto*. Cuando se refiere al símbolo habla del *objeto*, simple/natural vinculado a la idea, mientras que, en la alegoría, una *imagen* es la que se vincula con la idea. Este esquema es orientativo de cara a una deducción que resultará útil para los siguientes pasos de la presente aproximación. Es decir: frente al símbolo/mónada, la alegoría presenta un mayor grado sintético o de composición. Esta suposición se ve respaldada por Rampley:

Parallels have also been drawn with Gottfried Leibniz, whose monads, interiorizing the world, seem to prefigure Warburg's idea of the symbol. (Rampley, M., From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art, 1997)¹³

Un objeto compuesto, pues, si no cae a la intransitividad absoluta de la imagen –la de Schelling, que, a su vez, puede agotarse en su percepción sensible (Todorov, T., [1977]1991:293)– no puede sino ser alegórico. O, ¿cabe la posibilidad de considerar un objeto compuesto como alegórico o como simbólico según la intención con la que se le aproxima? Según Schelling, por ejemplo, una lectura alegórica siempre es posible:

Schelling agrega que existe una diferencia entre el texto alegórico y la lectura alegórica: podemos leer alegóricamente cualquier libro. “El encanto de la poesía homérica y de toda la mitología proviene, a decir verdad, de que contiene también la significación alegórica como posibilidad”. (Todorov, T., [1977]1991:292)

¿Es, igualmente, posible una lectura simbólica? Una respuesta teóricamente probable es: sí, es posible si la intención al aproximarse al objeto compuesto es abarcarlo en cuanto que totalidad, es decir, si ampliamos la perspectiva sin fijarnos en las partes y las conexiones entre ellas que lo constituyen. Y, también, es posible la lectura alegórica, si nos aproximamos al objeto compuesto desde cerca, con la intención de descuartizarlo para averiguar el modo en el que está *montado*.

3.2.2 Expansión discursiva

El “*como*” de la *metáfora*, que interviene para bifurcar el símbolo y la distancia que interpone entre sus dos polos, anteriormente identificados el uno con el otro, es el que sustituirá

la *instantaneidad*, propia del modo de significación del símbolo, por el *proceso*, característico de la transmisión del mensaje alegórico. En el primer caso, el tiempo del “reconocimiento” es el de un instante; el “reconocimiento” alegórico implica la *progresión en una serie de momentos*, como apunta Creuzer y ya hemos comentado (Creuzer, G. F., *Simbólica y Mitología*, en Todorov, T., [1977]1991:303). Así lo resume Todorov, refiriéndose a él:

La alegoría es sucesiva, el símbolo simultáneo. (Todorov, T., [1977]1991:303)

El hecho de que

(...) la contribución original de Creuzer consiste en vincular la pareja símbolo – alegoría con la categoría del tiempo. (Todorov, T., [1977]1991:302)

es la razón por la que la mención al carácter sucesivo de la alegoría tenga en Creuzer su referencia por excelencia. La sucesión de instantes en la “lectura” de la alegoría/imagen alegórica es análoga al proceso de la reflexión oculta en la imagen; y para que algo se pueda leer, primero se tiene que poder decir.

La expansión discursiva de la alegoría también anota Goethe y la contrasta a la densidad simbólica. Goethe llega a atribuir a la alegoría calidad literalmente discursiva.

(...) Goethe insiste en el carácter lacónico, condensado del símbolo. De este modo parece destacar la densidad simbólica, por oposición a la expansión discursiva. (...) la alegoría sería menos lacónica en el sentido de que en ella se da la obligación de interpretar; la expansión está casi tan presente como en el discurso explícito. (...) Goethe no oculta sus preferencias por el símbolo.

(Todorov, T., [1977]1991:285-286)

No obstante, dicha expansión no es ajena a la arbitrariedad, “no naturalidad” de la alegoría. Por esta razón, la inmediatez de la comprensión, propia del símbolo, tiene que dejar paso al razonamiento.

(...) siendo la significación del símbolo natural, es inmediatamente comprensible para todos; en cambio la de la alegoría procede de una convención “arbitraria”, debe conocerse antes que sea posible comprenderla. (Todorov, T., [1977]1991:284)

(...) el símbolo produce un efecto y sólo a través de él una significación; la alegoría tiene un sentido que se transmite y se adquiere; la función de la razón parece, pues, diferente en uno y otro caso. (Todorov, T., [1977]1991:284)

Por el otro lado, la densidad simbólica resulta en significación *indirecta*, mientras que, por su calidad discursiva, la alegoría *designa directamente*.

(...) hay obras de arte que destacan por la razón, el ingenio y la galantería. Por ello podemos contarlas entre las alegóricas: de estas se puede esperar poco, pues destruyen el interés en la representación y hacen retraerse al espíritu, apartando su visión de lo que está realmente representado. La alegoría y el símbolo se distinguen por el hecho de que el segundo designa indirectamente, lo que la primera designa directamente. (Goethe, J. W., *Sobre los objetos de las artes plásticas*, 1797, en Goethe, J. W., *Escritos de arte*, 1999:85)

Humboldt, finalmente, también entiende la alegoría en términos de discurso lógico y tampoco ve separada dicha concepción de la arbitrariedad alegórica. Este vínculo se ve más claramente dibujado al tener en cuenta que, según él, el representante por excelencia de la alegoría es el lenguaje, por su arbitrariedad de conexión significado-significante.

Hemos esbozado un itinerario a partir del concepto del símbolo en Vischer y otro a partir del de la alegoría. Según el primero, el símbolo vischeriano, en cuanto que “metáfora sin ‘como’”, se vincula con el concepto de la *sorpresa debida a la ilusión* de Goethe, con la *instantaneidad* de Creuzer y con la *simultaneidad* de Humboldt. Además, en cuanto que relación dinámica entre imagen y significado, el símbolo de Vischer remite al *acuerdo* o *dualidad armoniosamente absorbida* y *actividad más que obra* de Solger, a la *fusión entre simbolizado y*

simbolizante de Creuzer y Meyer y a la *interpenetración constante entre simbolizado y simbolizante* de Humboldt.

Análogamente, la alegoría vischeriana en cuanto que '*como*' de la *metáfora*', se ve conectada con la *contemplación de la alegoría en dos pasos* de Meyer, con la *expansión discursiva* de Goethe, con la *sucesividad* y lo *decible* de Creuzer y con el *discurso lógico* de la alegoría de Humboldt. Finalmente, la alegoría como concepción lógico-disociativa entre imagen y significado, de Vischer, se ha asociado con la *manifestación de la razón que designa pero no representa* de Goethe, con el *desgarramiento y unidad disuelta por la alegoría* de Solger y con la *vinculación arbitraria de la idea con una imagen* de Humboldt.

Teniendo en cuenta el hecho de que la teoría del símbolo de Vischer constituye la base de la concepción warburgiana al respecto, estas conclusiones servirán para entender la función del '*como*' de la *metáfora* en el *Atlas Mnemosyne* y, por consiguiente, el '*mecanismo*' de transformación del símbolo, en cuanto que proceso interactivo constante entre imagen y significado, en la *ciencia de la cultura* aspirada e inspirada por Warburg.

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Conferencia de Edgar Wind bajo el título *El concepto de Kulturwissenschaft en Warburg y su importancia para la estética*, incluida en su libro *La elocuencia de los símbolos* (cfr. bibliografía). La ponencia constituye una introducción a la aproximación warburgiana al arte y se presentó en Hamburgo en 1930, casi un año después de la muerte de Warburg, en la biblioteca fundada por él.
2. Se adopta la ortografía de Todorov de los términos “romanticismo” – “romántico”, con la “r” minúscula.
3. *Warburg's understanding of the symbol derives from Romantic theories of literary symbolism and (...) their concomitant denigration of allegory. (...) the symbolic work of art presents a formal unity, resulting from a dialectical synthesis of opposites, a view repeated in Friedrich Schelling's argument that "An infinite dichotomy of opposed activities ... is...the basis of every aesthetic production and by each individual manifestation of art it is wholly resolved."*
 (...)

It is perhaps no coincidence that Warburg's own interest in the role of the symbol in art developed at the same time as the late-nineteenth-century revival of such Romantic theories of symbolism, language and allegory, most obviously in the art theories of the Symbolists (...). (Rampley, M., From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art, 1997)
 (La interpretación del símbolo por Warburg deriva de las teorías Románticas del simbolismo literario y (...) y su consecuente desprecio hacia la alegoría. (...) la obra de arte simbólica presenta una unidad formal, resultado de una síntesis dialéctica de los opuestos, una visión repetida en el argumento de Friedrich Schelling que “Una dicotomía infinita de actividades opuestas... es... la base de toda producción estética y se resuelve totalmente por parte de cada manifestación artística individual”.

 (...)

Probablemente no sea coincidencia que el interés propio de Warburg en el papel del símbolo en el arte se desarrolló al mismo tiempo que la reavivación, a finales del siglo XIX, de tales teorías Románticas del simbolismo, de la lengua y de la alegoría, más obviamente en las teorías del arte de los Simbolistas (...).
4. Rampley comenta al respecto:

For the elder Vischer, symbolic representation oscillates between two polarities, the one magical-associative, where the symbol and the symbolized merge, and the other logical-dissociative, in which a relation of disjunction operates between the symbol and its object. The lineage of such a conception is clear, since the notion of a history of symbolization can be traced back to Giambattista Vico's New Science, and the distinction between the two repeats the Romantic opposition of symbol and allegory. (...) This equation of empathic symbolization with the unconscious and the primitive would later surface in Freud and Jung, while the historicizing of the distinction between the magical-associative and the logical-dissociative would perform a central role in Georg Lukacs's early Theory of the Novel of 1914 and Walter Benjamin's early philosophical essays on language and experience. (Rampley, M., From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art, 1997)
 (Para el mayor de los Vischer, la representación simbólica oscila entre dos polaridades, la mágico-asociativa, donde el símbolo y lo simbolizado se fusionan entre sí, y la lógico-disociativa, en la cual opera una relación de disyunción entre el símbolo y su objeto. El linaje de tal concepción es claro, ya que la noción de una historia de la simbolización puede detectarse en la Ciencia Nueva de Giambattista Vico, y la distinción entre las dos repite la oposición Romántica entre símbolo y alegoría. (...) Esta ecuación de la simbolización empática con el inconsciente y lo primitivo volverá a aparecer de nuevo en Freud y Jung, mientras que la historización de la distinción entre lo mágico-asociativo y lo lógico-discursivo tendrá un papel central en la temprana Teoría de la Novela de Georg Lukacs del 1914, y de los ensayos filosóficos tempranos de Benjamin sobre lenguaje y experiencia.)
5. En la referencia de Aldo van Eyck a un espacio intermedio literal leemos una “interpretación” de la metáfora como mediador entre extremidades conceptuales, cercana al punto de enfoque warburgiano al que acabamos de referirnos:

Tan pronto como el impacto del terreno de en medio, ampliado de tal modo que coincida con un puñado de sitios (casa y ciudad), manifestándose a sí mismo en una configuración comprensiblemente articulada, la posibilidad de que puedan seguir mitigándose las terroríficas polaridades, que hasta ahora atormentaban la serenidad del hombre, será con toda seguridad mayor. Sigue siendo una cuestión de fenómenos gemelos; una cuestión de hacer terrenos de en medio donde puedan encontrarse, mitigando fácilmente la tensión psíquica. (Van Eyck, A., La devaluación de los fenómenos abstractos, 1962)
6. Apuntamos que, por lo tanto, no compartimos la opinión de Rampley (Rampley, M., *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*, 1997), según la que la concepción warburgiana del símbolo deriva de la concomitante denigración de la alegoría por parte de los románticos.
7. Haciendo un salto en el tiempo y en el espacio, las siguientes frases de Aldo van Eyck no podrían definir mejor esta concepción, por supuesto, reinterpretada:

En nuestros días, los arquitectos están patológicamente obsesionados por el cambio, considerando que se trata de un hecho al cual uno puede oponerse, o por el contrario perseguir o tolerar, pero que no se puede ignorar. En mi opinión, por esta razón tienden a separar el pasado del futuro, con la consecuencia de que el presente se cierra a cualquier aproximación emocional, perdiendo su dimensión temporal. Detesto tanto el apego sentimental al pasado como el culto tecnocrático al futuro. (Van Eyck, A., El interior del tiempo, 1969, en Hereu P., Oliveras J., Muntaner J., 1994:350)⁷
 La traducción es de la publicación del 1969 del artículo en el libro *Meaning in Architecture*.

8. Rampley comenta al respecto:
While Warburg traces the history of representation from the magical-associative to the logical-dissociative, he also maintains a conviction of the constant possibility of a recidivist return to magic, to the alogical.
 (Rampley, M., *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*, 1997)
 (Mientras que Warburg sigue el rastro de la representación desde lo mágico-asociativo a lo lógico-disociativo, mantiene también la convicción de la posibilidad constante de una vuelta recidivante a lo mágico, a lo a-lógico.)
9. Por el otro lado, probablemente era también demasiado temprano para Warburg para concebir la posibilidad de la pérdida por completo del significado para la imagen, fenómeno concluido más tarde de su muerte. Es el turno de Van Eyck y Grotowski, entre otros, de buscar el hilo perdido, tal como veremos mencionarse, por ejemplo, en el fragmento de Van Eyck que aparecerá más adelante. En esto consiste, también, la “búsqueda de lo olvidado” en Grotowski.
10. Antes de seguir con la referencia a Solger y, precisamente, percibiendo su eco, nos vamos a permitir otra proyección directa a Van Eyck. Esta consideración, pues –“acuerdo”, en cuanto que establecimiento de un *espacio intermedio* a través de la introducción del polo opuesto, frente a “oposición irreconciliable” – se encuentra reinterpretada en el modo de empleo de los *twin phenomena* (*fenómenos gemelos*) de Van Eyck. Según él, el modo de poner en función un *twin phenomenon* es reconciliar *realidades* opuestas entre sí estableciendo un *espacio intermedio, in-between space*, buen ejemplo del cual es la puerta. La puerta es el lugar donde se realiza la conexión interactiva entre interior y exterior, *the localized setting for a wonderful human gesture: conscious entry and departure* [El escenario localizado para un gesto humano maravilloso: entrada y partida consciente. (Van Eyck, A., conferencia en el CIAM de 1959 en Otterlo, en Strauven, F., [1994]1998:352)]. En el caso de ausencia del antipolo, hace falta, primero, introducirlo para conseguir el equilibrio apropiado.
To state the idea very simple: I regard it is a principal basic to both architecture and urbanism in general that you can best provide for a basic reality by providing for the twin reality from it was arbitrarily split. (Van Eyck, A., conferencia en el CIAM de 1959 en Otterlo, en Strauven, F., [1994]1998:352)
 (Para plantear la idea muy sencillamente: considero que es un principio básico tanto para la arquitectura como para el urbanismo en general, que uno puede, de la mejor manera, asegurar el porvenir de una realidad básica a través de asegurar el porvenir de la realidad gemela de la cual ha sido arbitrariamente apartada.)
11. Es inevitable comparar esta descripción con el “mecanismo” de los “guiños” de Warburg, al intentarse una interpretación de una tabla del *Atlas Mnemosyne*; como se analizará en profundidad en los comentarios sobre el *Atlas*, hay que tener en cuenta la posible, y casi siempre emergente, presencia de un “segundo” significado, detrás del obvio de la tabla. “Guiños” de este tipo se pueden apreciar, por ejemplo, en cuanto a la función de papel de la arquitectura en las tablas 7 y 8 del *Atlas*. En este sentido, se puede considerar como inherente de cada tabla la calidad simbólica.
12. Rampley comenta al respecto:
Aby Warburg's thought (...) uses those theories to map out the emergence of a modern order of visual representation. (...) Central to this strand is the analysis of the transformation of symbols, in particular, the transformation of their function from magical-associative symbols to logical-dissociative allegorical signs.
 (Rampley, M., *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*, 1997)
 (El pensamiento de Aby Warburg (...) usa estas teorías para trazar la huella de la emergencia de un orden moderno de representación visual. (...) En este recorrido prevalece el análisis de la transformación de los símbolos; en particular, la transformación de su función desde símbolos mágico-asociativos a signos alegóricos lógico-disociativos.)
13. También se han trazado paralelas con Gottfried Leibniz, cuyas *mónadas*, que interiorizan el mundo, parecen prefigurar la idea de Warburg sobre el símbolo.

A propósito del “como” de la metáfora en Ghirlandaio y Mantegna: tablas 45 y 49 de *Mnemosyne*

1 Introducción: apariciones del “como” en el *Atlas Mnemosyne*

Siguiendo el hilo del capítulo anterior, procederemos a desenredar el significado de la palabra “como” en el *Atlas*. Para ello enfocaremos en el uso enigmático de la palabra en cuanto que “como” de la metáfora en los títulos – o comentarios introductorios, o “instrucciones de uso” – de las tablas 45 y 49 del *Atlas Mnemosyne*.

El “como” en el *Atlas Mnemosyne* es una de aquellas palabras que, precisamente por tener un significado cotidiano y obvio, dejan más abierta la posibilidad de tener un sentido más allá de lo evidente, hacia el cual se incita buscar. En primer lugar, cabe especificar que las tablas en cuestión no son las únicas ni las primeras en las que aparece el “como”; lo hace en varios de los títulos de láminas anteriores de las 45 y 49¹. Sin embargo, es sólo en ellas dos donde Warburg procede a articular, verbalmente, su papel: *pérdida del “como” de la metáfora*, señalando a Ghirlandaio en la lámina 45 y *grisalla del “como” de la metáfora*, correspondiente a Mantegna en la 49.

Repasemos, pues, las anteriores apariciones del “como”, mencionado pero no comentado por Warburg, en los títulos del *Atlas*; tabla 2 –*musas como acompañantes de Apolo*, tabla 3 –*dios como monstruo*, tabla 6 –*Aquiles (...) [¿como conductor del coro?]*, tabla 7 –*el emperador como dios*, 23 –*el Salón (di Padova) como página gigantesca de un libro*, 23a –*el cuerpo regular como microcosmos*, *hojear un libro como lectura del universo*, *ruta de la fortuna como hecho ineludible*, 28-29 –*arcones nupciales como portadores (de representaciones)*, 32 –*el utensilio como vehículo*, 34 –*el tapiz como vehículo*, 37 –*irrupción de lo antiguo como escultura*, 39 –*Palas como bandera para torneo*, 40 –*cortejo triunfal de figuras antiguas*, 41 –*ninfa como hechicera*, 42 –*pathos del sufrimiento como inversión energética*, 43 –*Sassetti-Ghirlandaio como exponentes de la cultura burguesa*, 47 –*ninfa como ángel guardián y cazadora de cabezas*, *representaciones del pequeño Tobías como imágenes de devoción*. También hay casos en los que el “como”, aunque no aparezca en el título, se deja deducir. Se trata, por ejemplo, de la tabla 33, donde se insinúa “la ilustración de textos como vehículo”, y de la 34, “el grabado como vehículo”², partiendo del tipo de material que prevalece en el montaje de la tabla y del recorrido en el que pertenece, como se explicará a continuación.

Por supuesto, la función del “como” no pretende ser la misma en todos los casos anteriormente expuestos; en todos, no obstante, presencia del “como” sugiere la contraposición entre dos entidades a través de un punto de comparación –en un esquema análogo al que Vischer emplea en su definición del símbolo–. Aparte de la existencia de tal vínculo, evidentemente hay diferencias en el contexto de cada comparación sí. Esto es relevante, también, a la temática y al “argumento” desarrollados en el recorrido en el que cada una de las tablas pertenece. Hay que aclarar que adoptamos la “lectura organizada”, por parte de la revista *Engramma*, del *Atlas* en recorridos, es decir, agrupaciones de tablas sucesivas que se pueden juntar bajo una temática común.

Por ejemplo, en el caso de las tablas 2 y 3, que pertenecen en el recorrido 1, que trata de la astrología y mitología en el mundo antiguo, los polos que se contraponen se extraen del firmamento mítico-religioso. No pasa exactamente lo mismo en la tabla 7, del recorrido 2, el de *modelos arqueológicos y huellas de lo antiguo (Engramma)*: el polo opuesto de dios, el emperador, ya es de procedencia mundana. En la 7 el “como” conecta el *cuerpo regular* con una idea de *microcosmos*, en el marco de la *peregrinación y disfraces de la divinidad antigua por Oriente y Occidente* del recorrido 3; se trataría de un tercer paso en el proceso del “aterrizaje” de lo mítico-religioso, lo cual permitiría incluir los “comos” de los tres recorridos en un ciclo. Se puede decir,

a *grosso modo*, que las conexiones bipolares de este primer ciclo se articulan en cuanto que elemento divino/celestial, por un lado, y sus representaciones, por el otro.

El panorama cambia, respecto a los polos vinculados por el “*como*”, en el *recorrido* 4. El vínculo ya es entre representación –o sea, lo mítico representado– y portador material de la representación – es decir, “objeto” donde se encuentra la representación de lo mítico–. *El utensilio como vehículo* del título de la tabla 33, podría funcionar como el lema de todo el recorrido, que se concreta en cuanto que contexto en: *arcones nupciales como portadoras de tales representaciones*, de la 28-29, o *el tapiz como vehículo*, de la 34.

En el *recorrido* 5 el enfoque se dirige a la representación en sí. En la tabla 37 el dipolo consiste en: grisalla, en cuanto que escultura antigua pintada, y escultura antigua; es decir, en: representación de la representación original y representación original de lo mítico. La grisalla, en cuanto a modo de asimilación de lo antiguo, que aparece aquí, volverá, bajo condiciones diferenciadas, en el *recorrido* 7.

También en la etapa siguiente, la del *recorrido* 6, ambos polos vinculados con el “*como*” son representaciones. De nuevo, podríamos acudir al título, esta vez de la tabla 42, para resumir la finalidad del *recorrido*: *pathos del sufrimiento como inversión energética*, es decir, representación del *pathos* a la antigua, por un lado, y representación del *pathos* a la burguesa, por el otro. Ejemplo: la *ninfa como bruja*, de la tabla 41.

No obstante –y ya estando en el *recorrido* 7, donde las tablas 45 y 49 de nuestro enfoque pertenecen–, mientras que en uno de los polos se mantiene la “representación del *pathos* a la antigua”, en el otro la “representación del *pathos* a la burguesa” se ve bifurcada. Esta bifurcación se resume en el título de la tabla 48, donde se lee: *La Fortuna del hombre renacentista: entre predestinación y libertad individual*. Allí se ve claramente reflejada la escisión vischeriana del símbolo, desde la concepción mágico-asociativa hacia la lógico-disociativa, entre imagen y significado, extremos entre los que Warburg verá delimitado el destino del hombre emancipado, o, mejor dicho, del hombre en eterno proceso de emancipación de la superstición. Motivo de esta afirmación es el de la *ninfa como ángel guardián y cazadora de cabezas* de la tabla 47. Es a partir de esta bifurcación, en cuanto que cómo emerge el *pathos* antiguo en el “*hacer contemporáneo*”, donde se empezará a indagar en el sentido del “*como*” de la *metáfora*, o sea, el punto constituyente de la “puesta en escena” de la contraposición entre Ghirlandaio y Mantegna.

2 Interpretación del “*como*” con la contribución de la teoría del símbolo de Vischer

2.1 El “*como*” de la *distancia*

2.1.1 El “*como*” en cuanto que *distancia* en la tabla 45 –Ghirlandaio

Así es el título/“apunte” de Warburg y sus colaboradores de la tabla 45³: *Superlativos en el lenguaje de los gestos. Exaltación de la consciencia de sí. Héroe individual que destaca de la grisalla tipológica. Pérdida del “como” de la metáfora*. En la referencia *superlativos en el lenguaje de los gestos* se basa la hipótesis de que la *pérdida del “como”* tiene como objeto exclusivamente el lenguaje de los gestos, es decir, la forma corporal de las figuras que forman parte de la escena. Asimismo, y bajo este punto de vista, se pueden distinguir dos “versiones pintadas” de la *pérdida del “como” de la metáfora*: en la primera, ejemplo de la cual sería la imagen 10⁴, *La Matanza de inocentes*, la escena en su totalidad se convierte en una expresión del *pathos* llevada al extremo “*pathos-formal*”; en la segunda, ejemplos de la cual serían las imágenes 3 y 4, el superlativo se comprime en el lenguaje gestual del héroe-invasor en una escena *tipológicamente gris*. En el *Nacimiento de San Juan Bautista*, de la imagen 3, el invasor –portador del *pathos*– es la doncella, mientras que en el anuncio del ángel del nacimiento de San Juan, de la imagen 4, el invasor es el ángel mismo. Como se puede apreciar en la disposición de las imágenes en la tabla, es

justamente la pareja de las 10 y 4 la protagonista de la puesta en escena, una de las múltiples apariciones, hay que decir, de los *fenómenos gemelos* en el *Atlas*, adelantando acontecimientos.

En las dos versiones anteriores del “*como*”, pues, Warburg quiere hacer evidente el afán no controlado de incorporar el lenguaje figurativo del *pathos* antiguo en el “*hacer contemporáneo*”, es decir, renacentista, de Ghirlandai⁵. En su caso, según se deja suponer, esto significa su identificación a-crítica con el modo expresivo del *pathos* a la antigua. Por lo tanto, la *pérdida del “como” de la metáfora* se puede traducir como “*pérdida de la distancia*” entre *pathos* antiguo y “*hacer contemporáneo*”. Según el concepto de la *distancia* en Warburg, dicha pérdida significa la pérdida de la posibilidad de re-interpretación, la cual, como hemos visto en Vischer –y en teorías románticas del símbolo– es el motor que mantiene vivo el símbolo en su calidad de bipolaridad activa.

2.1.2 El concepto de la *distancia* en Warburg

En el capítulo anterior se ha asociado el “*como*” de la *metáfora* con la concepción lógico-disociativa entre imagen y significado. Este “*como*”, a partir de su aparición, disuelve la identificación completa, es decir, mágico-asociativa, entre imagen y significado en el símbolo y, de este modo, pone en función el proceso de su transformación perpetua, en el sentido de re-interpretación constante entre sus dos polos. La disociación completa del símbolo y la, consecuente, re-vinculación entre sus polos a través de la razón, abarca el extremo de la alegoría. Este “*como*”, interpretado por Warburg, es el concepto de la *distancia*, una de las claves de acceso más importantes a su planteamiento, como ya hemos reivindicado. Concentrémonos, pues, en él y observemos más detenidamente el sentido en el que emplea la palabra *distancia*.

Janitschek, profesor de Warburg en Estrasburgo, había concebido la idea de la *distancia*, por parte del artista, como una especie de objetividad impuesta frente a uno mismo; intervalo entre el *yo* y *mi mundo interior de ideas*:

*Pero ni siquiera la imaginación más intensa es como tal artísticamente productiva. Sólo llega a serlo cuando se añade a ella el distanciamiento, la fuerza que separa al yo del mundo interior de las ideas y le permite enfrentarse a ellas. El enemigo natural del distanciamiento es el efecto: ayuda a una potente idea individual a conseguir el dominio tiránico sobre todo el mundo interior y, finalmente, destruye la distinción entre éste y la idea del yo. Por tanto, cuanto más aptas son las condiciones del mundo para despertar las pasiones del individuo, tanto mayor será el grado de distanciamiento artístico necesario para que el yo no se vea sumergido en las turbulentas olas de las fuerzas interiores (...). (Janitschek, H., *Die Gesellschaft der Renaissance in Italien un die Kunst*, 1879, en Gombrich, E., [1970]1992:84-85)*

Esta interpretación de la *distancia* en cuanto que objetividad, pero esta vez por parte del receptor, se ve reflejada en el comentario de Warburg sobre el monumento a Bismarck de Lederer, una obra de arte de su propia contemporaneidad que, en aquel entonces, fue receptor de críticas negativas por parte de sus compatriotas. Warburg salió en su defensa, basando su contraataque en el empleo de la dimensión de la *distancia*, leída en la obra:

A través de este monumento, el público en general comprende que debe aprender a no esperarse ya los ingredientes típicos de un encanto más propio del teatro de variedades o de la pantomima circense, y que la obra de arte permite acceder al hombre no a través de un compañerismo igualitario o de una amistosidad simpática, sino manteniendo las distancias y exigiendo una objetividad más profunda.

*(...) El desarrollo más elevado del gusto consiste en guardar la distancia e intentar comprender el objeto por medio de comparaciones dentro del campo de visión. (Warburg, A. M., *Arte contemporáneo: Lederer*, 1901, en Gombrich, E., [1970]1992:148-149)⁶*

En el arte renacentista Warburg ve el concepto de la *distancia* visualizado en la *grisaille*⁷. Representa la voluntad de desapego del artista de la intensidad peligrosa que conllevan las

fórmulas de pathos antiguas. Es una manera de controlar la influencia de dichas energías en su *hacer* o, haciendo hincapié a la teoría vischeriana, imponer un grado de disociación lógica entre sí mismo y las potencialmente abrumadoras “olas mnémicas del pasado”. Warburg, por lo tanto, así visualiza el lugar del artista:

El destino del artista se puede encontrar realmente en una distancia igual entre el caos de una excitación dolorosa y la evaluación equilibrada de la actitud estética. (Warburg, A. M., *Handelskammer*, cuadernos de notas, 1928, en Gombrich, E., [1970]1992:238)

La palabra *grisalla*, aparte de estar vinculada con el “*como*”, aparece en los títulos de las tablas 45 y 49. No obstante, no es allí la primera vez que se da el papel de la *grisalla* en cuanto que materialización del concepto de la *distancia*. *Grisalla* ha aparecido anteriormente en los títulos de las tablas 37 y 44. En el de la 37 leemos, entre otros (*Engramma*): *Irrupción de lo antiguo como escultura. Diseño arqueológico (Giusto di Padova, Pisanello); grisaille=escultura pintada*. Todavía no se atreve a dar paso, por parte del artista, a la entrada de lo antiguo en el acto creativo en sí. Aquel se mantiene, todavía, a “doble *distancia*” del *hacer* propio del artista: i) por la neutralidad, o sea, falta de implicación emotiva, propia de la *grisalla* en cuanto que modo de representación y ii) por ser la *grisalla* la manera que se usa para reproducir una obra (antigua) por parte de los artistas renacentistas. La 44, que pertenece al mismo *recorrido* –el 6– que las láminas 45 y 49, observa ahora la *grisalla* como *primer nivel de la aceptación de lo antiguo (Engramma)*. De esta manera se posiciona en un lugar intermedio entre la “doble *distancia*” de la 37 y de la involucración de lo antiguo en el “*hacer contemporáneo*” de las 45 y 49. Apuntamos que las 45 y 49 son las únicas tablas del *Atlas* en las que se vincula el significado de la *grisalla* y el “*como*” de la *metáfora*.

En el título de la 45 encontramos la expresión *grisalla tipológica* –(...) *héroe individual que destaca de la grisalla tipológica. Pérdida del “como” de la metáfora (Engramma)*–. Sin pretensión de profundizar en una interpretación de esta expresión, lo cierto es que el significado de la palabra *grisalla* aquí no es literal. De hecho, la única imagen que se podría calificar como “deliberadamente” *grisalla* sería la 16 que, siendo un dibujo-copia de un relieve de la columna de Trajano, se inscribiría en marco argumental de la tabla 37. ¿A qué se refiere, pues, Warburg con su *grisalla tipológica*? Una estimación, casi obligatoria, podría ser que con *grisalla* se refiere a la neutralidad de la escena que “invade” el *héroe individual*, sea el ángel de la imagen 4 o la ninfa-criada de la 3. La sugerencia aquí es que la *grisalla* funciona, en cuanto a su relación con lo antiguo, en el sentido inverso que el que vimos en la 37. Es decir, lo “gris”, aquello que se mantiene a *distancia*, en términos de implicación psicológica, no es, en el caso de Ghirlandaio, lo antiguo, sino lo coetáneo⁸. En otras palabras, se trata de la superposición i) de la invasión del héroe individual, “*patológicamente*” dionisiaca, a la *antigua* (figuración que apunta hacia lo antiguo) sobre ii) una escena-fondo, “*patológicamente*” neutral, a la *contemporánea* (figuración que apunta hacia lo contemporáneo). Es decir, lo sugerido en la tabla 45 es que la experiencia adquirida por la imposición de la *distancia* entre el modelo antiguo y el *hacer* artístico a través del uso “reproductivo” de la *grisalla* (presente en la tabla en la imagen 16), no ha sido posible incorporarse en el *hacer* artístico en sí.

El resultado de ello es la falta de homogeneidad en la *distancia* psicológica entre artista-“héroe-invasor” y artista-“ambiente invadido”. La *distancia* entre el *hacer* del artista y el *pathos* antiguo no se ha logrado y el artista no ha podido desvincularse de su prototipo. No ha podido haber “escala de grises” en el paso de la “*distancia* doble” a la “*distancia* cero”. La identificación ha hecho desaparecer la *distancia*, necesaria para que la *metáfora* sobreviva. La *grisalla* llega a ser *metafórica*, mientras que la función de la *metáfora* se pierde.

2.1.3. El “como” en cuanto que *distancia* en la tabla 49 –Mantegna

En el caso de la tabla 49, por lo contrario, el de Mantegna, parece que la situación es la contraria: la grisalla vuelve a ser literal y la metáfora se mantiene en pié. La resistencia a la atracción de lo antiguo ha sido tal que ha hecho posible la imposición de una “distancia creativa” entre él y el *hacer* propio del artista, siendo dicha *distancia* concebible entre los extremos de la “doble distancia” y la identificación con el prototipo. Es aquella que permite la involucración controlada de las fórmulas prototípicas y, por lo tanto, la que puede dar paso a la reinterpretación. Veamos como esto es posible.

En el título vuelve a afirmarse –indirectamente– que el objetivo del “como” vuelve a ser el lenguaje gestual, dada la referencia al *pathos del vencedor*. Concretamente, la versión del *Engramma* del título es: *Pathos del vencedor domado (Mantegna). Grisalla del “como” de la metáfora. Conquista de la distancia*. De este modo se confirma la solución del “enigma” de la 45 en cuanto al significado del la *pérdida del “como” de la metáfora*: en efecto, el “como” recuperado es la captura de la *distancia*.

Entrando en el contenido de la tabla en sí, se pueden llegar a discernir tres modos de mantenimiento del “como de la *distancia*”. De hecho, aquellos se hacen evidentes a partir de la misma estructura del montaje de la tabla. La tabla parece estar dividida en dos columnas: en el lado derecho, escenas “que apuntan a lo coetáneo”, originalmente en color o grisalla; en el lado izquierdo, escenas “que remiten a lo antiguo”, en grisalla. ¿En qué consisten, pues, los tres modos anteriormente mencionados? El primer modo de lograr la *distancia* está en la creación de escenas “patológico-temporalmente” uniformes y expresivamente moderadas; son, principalmente, las de la columna derecha. En ellas no destaca ningún héroe individual-invasor, ni su uniformidad es aquella generalizada del superlativo gestual –imagen 10 de la tabla 45, de Ghirlandaio–. Significativa para ello es, justamente, la clave que Warburg ofrece en el título: el vencedor ya está domado, o, más acorde a la terminología de la tesis, “reinterpretado”.

El segundo modo de lograr la *distancia* se ve una vez hayamos visualizado la tabla 49 como “mapa mental del artista Mantegna”; bajo este punto de vista, la imposición de la *distancia* consistiría en la separación conceptual clara en dos categorías de las representaciones, por parte del artista: las de temática directamente antigua/dionisiaca y las de temática “proyectable a la vida coetánea”. En las primeras emplea exclusivamente la grisalla y en las segundas se deja introducir la artillería disponible del arte de la pintura. El *pathos* antiguo tiene, en la grisalla “literal”, un terreno propio como “válvula de escape” y no se deja escapar en su forma “no-intervenida” en el terreno del *hacer* propiamente interpretativo del artista, es decir, en el terreno de la creación, en la que aparece re-interpretado. Se podría hablar de una “permanencia de lo antiguo en lo ficticio”, en el caso de Mantegna, opuesta a la “adaptación incondicional del modelo antiguo”, por parte de Ghirlandaio. En otras palabras, Mantegna impone una distancia mental a partir de “poner cada cosa en su lugar”. Concretamente aquel uso de la grisalla, sea llamada grisalla o grabado, como “técnica” de no-involucración del artista en escenas donde el *pathos* antiguo tiene que emerger de manera literal (copias de sarcófagos antiguos en grisalla, tabla 38) o re-interpretada (escenas de temática antigua, pero no copias de modelos antiguos, en grisalla, tabla 49), constituiría el tercer modo de capturar la distancia.

Finalmente, no será menos que un concepto tan importante el introducido, por parte de Warburg, como llave de acceso a una lectura del *Atlas Mnemosyne*, siempre teniendo en cuenta la finalidad de su autor de crear los fundamentos de una *ciencia de la cultura*. He aquí la frase con la que empieza la introducción–invitación (*Einleitung*) de Warburg al *Atlas*:

*El logro consciente de la distancia entre el yo y el mundo exterior se puede señalar como el acto fundamental de la civilización humana; (...)*⁹. (Warburg, A. M., *Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne*, 1929)¹⁰

2.2 El “como” del intervalo

En la interpretación del significado del “*como*” de la metáfora el punto de partida, hasta ahora, ha sido lo estrictamente afirmado por Warburg. No obstante, cabe una segunda lectura. En ella se hará hincapié especialmente a las teorías románticas del símbolo, que hemos tratado en el capítulo anterior. Como se verá más sistemáticamente en el análisis de tal fenómeno en la totalidad del *Atlas*, la posibilidad de un segundo significado, después del obvio, es implícita del modo del montaje de sus mismas tablas; aquella está presente, también, en la aproximación al dipolo Ghirlandaio-Mantegna bajo el punto de vista del “*como*”. Esta observación, que remite a una de las funciones atribuidas al símbolo por Goethe –existencia de segundo sentido después de reinterpretación–, proyecta al modo del montaje de Warburg en sí calidad simbólica.

2.2.1 El “como” del intervalo en Mantegna

¿En qué consiste, pues, esta segunda interpretación? Aparte del “*como*” en cuanto que distancia “psicológica” y referente al *hacer* del artista, hay, también, un “*como*” que designa distancia “temporal” y remite al “modo de asimilar” del receptor. El segundo no es irrelevante al primero. Por ejemplo: en las escenas de “proyección coetánea” de Mantegna (imágenes 1, 3, 5, 6 de la 49) la *distancia* creativa impuesta por el autor, si está lograda, obsequia su creación con la índole de entidad independiente o mónada¹¹. Que la *distancia* esté lograda por parte del autor es, tal como se afirma en el título de la lámina, la tesis de Warburg; que este hecho se lea en la obra es el motivo por el que Warburg puede observarlo. Asimismo, cualquier conexión entre imagen y significado que pueda haber, no puede evitar comprender la imagen como entidad, en su totalidad; una imagen así resiste a su descuartización discursiva, que la entregaría a un proceso analítico. La imagen, que aquí correspondería al sentido que Warburg da al *contorno*¹², no necesitaría ningún sostén discursivo para mantener su validez en cuanto que entidad. La conexión imagen-significado, el sentido, existiría sólo en el momento de su aparición, resonando a Humboldt o la *sorpres*a debida a la ilusión aparecería después de la primera interpretación, recordando a Goethe.

Por lo tanto, si se supone –y así se hará dado que se trata de imágenes que forman parte del *Atlas*– que la imagen de Mantegna tiene un significado aparte del hecho de “mostrar” con medios del pintor, el dipolo imagen-significado tiene que tener calidad simbólica. Repetimos, calidad entendida i) como intensidad del vínculo entre los dos polos y ii) remisión directa del uno al otro y viceversa. Intentemos interpretar este “ciclo de la *distancia*”: la distancia creativa, impuesta por el Mantegna-creador, una vez lograda como tal en la obra, se convierte en el motivo de la asimilación instantánea por parte del receptor del vínculo imagen-significado, es decir, de la metáfora. Resonando a Vischer y su esquema de símbolo-metáfora-alegoría, que se analizó en el capítulo anterior, aquí la metáfora se comprende en cuanto que inclinada hacia el símbolo. Sin pretensión de que sea más que una suposición, de momento, la hipótesis aquí es que cuanto más lograda la distancia creativa, más fortalecido y claramente discernible el vínculo ente imagen y significado. Esta proposición va a resurgir en los siguientes pasos del desarrollo de la tesis. Adelantando acontecimientos, el esquema anterior se podría traducir de la siguiente manera: descontextualización del arquetipo – reinterpretación (inversión) – recuperación de la conexión directa con el significado original del arquetipo.

2.2.2 El “como” del intervalo en Ghirlandaio

El esquema en el caso de Ghirlandaio sería al revés: el “*como*” de la metáfora se pierde para el creador, una vez identificado con su modelo; pero la *distancia* “renegada” es, por lo contrario, necesaria para que el receptor pueda abarcar la imagen. Si se supone que el contenido de tal imagen no se agota en lo pictórico en sí, su conexión con el significado tendría que emerger a través de la descuartización de la imagen en sus componentes. El vínculo entre

imagen y significado ahora tiende a su concepción lógico-disociativa (Vischer); la imagen se tiene que “leer”, siguiendo la marcha del pensamiento “oculto” en ella, ya que aquel se puede “decir” (Creuzer, Humboldt). Tal desglose es obligatorio, porque la imagen no es autosuficiente; el vínculo significante-significado no es directo sino sucesivo, debido a la expansión discursiva de la imagen (Goethe). Resumiendo, el dipolo imagen-significado tendería, en este caso, a ser alegórico. Aclaremos que, básicamente, nos referimos a las escenas del “héroe-invasor” de Ghirlandai opuestas a las correspondientes “proyectables a lo coetáneo” de Mantegna.

La “uniformidad patológico-temporal”, a la que nos hemos hecho hincapié, de las imágenes de Mantegna frente a la falta de aquella, en el caso de Ghirlandai, tiene mucho que ver con la consideración de las primeras como más cercanas a una concepción simbólica de mónada y de las segundas como más cercanas a una concepción alegórica discursiva. Uno no puede sino volver recordar la cuestión del favoritismo o no de Warburg frente a la alegoría, tratado en el capítulo anterior. Sólo que en vez de aclararse, la cuestión parece que se complica. De hecho, si algo al respecto se tiene que suponer a partir de la oposición entre Ghirlandai y Mantegna, sería, esta vez, un favoritismo hacia el símbolo, no en desacorde con la línea marcada en la mayoría de las teorías románticas del símbolo que hemos visto. O, quizás, lo que se deja ver no es más que un favoritismo hacia el modo de función del dipolo imagen-significado en Mantegna frente al mismo en Ghirlandai, en concreto¹³.

3 La distancia en el caso de Warburg-creador

Aprovechamos este último comentario para aclarar que indagar en la cuestión de tipo de interés de Warburg hacia el símbolo y la alegoría y, por consiguiente, en el modo en que se ve realizado el vínculo imagen-significado en símbolo y en alegoría, objeto del capítulo anterior, no aspira tener en ningún caso carácter de aproximación semiótica. Lo que sí interesa en la contraposición entre símbolo y alegoría es entender cómo funciona el vínculo entre imagen y significado i) en cada uno de los casos ii) en el autor/creador y en el receptor. Entender ello ayudaría entender el modo en que funciona la “reinterpretación” en el acto creativo, principio-clave para nuestra aproximación a Van Eyck y Grotowski, en los próximos capítulos.

3.1 La distancia como acto fundamental de la civilización humana

Como ya se ha comentado, Warburg vio el mantenimiento de la *distancia* entre *sí mismo* y *el mundo exterior* como acto fundamental de la civilización humana. Más allá de ello, Warburg había podido experimentar por su cuenta, *por contacto* con los Indios Pueblo, la raíz de esta afirmación. El ritual funciona para ellos como medio de mantener la *distancia* tanto entre individuo y superstición, como entre individuo y conciencia. El optimismo con el que Warburg consideraba el proceso de la imposición de la razón humana sobre la superstición¹⁴ no le privaba de poder distinguir en ella el peligro engendrado: la destrucción de la *distancia*.

(...) *la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento. Como un Prometeo o un Ícaro moderno, Franklin y los hermanos Wright, que han inventado la aeronave dirigitiva, son los fatídicos destructores de la noción de la distancia que amenaza con reconducir este mundo al caos. El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz.* (Warburg, A. M., 2004:66)¹⁵

La destrucción de la *distancia* provocada por la tecnología, a la que Warburg se refiere en el fragmento anterior, es literal. Es ella la culpable de la destrucción de la mental, del *espacio de contemplación*. Casi cuarenta años después, y tras haberse marcado un recorrido importante de desarrollo tecnológico, Van Eyck, desde el punto de vista de creador, comparte esta postura:

En nuestros días, los arquitectos están patológicamente obsesionados por el cambio (...). En mi opinión, por esta razón tienden a separar el pasado del futuro (...). Detesto tanto el apego sentimental al pasado como el culto tecnocrático al futuro. (...) Partamos, pues, para variar, del pasado y veamos a la luz del cambio –es decir, de los cambios que él mismo aporta a sus condiciones de vida- aquello que en la condición del hombre no puede más que permanecer invariable. (Van Eyck, A., *El interior del tiempo*, 1969, en Hereu P., Oliveras J., Muntaner J., 1994:350)

Sólo que, en su caso, la esperanza no está en la imposición –paulatina, lineal y evolutiva– de la razón, en una mirada hacia el futuro; la mirada se invierte y se dirige hacia el pasado, en búsqueda de la *desconocida raíz común*¹⁶.

3.2 La *coincidentia oppositorum* distancia-fotografía en Warburg

De la postura crítica de Warburg frente a la tecnología, en cuanto que destructora de la *distancia* contemplativa, no se salva la fotografía. Su ataque visual indiscriminado e indiscreto tiene, en realidad, como objetivo *el poder mitopoiético de la imagen*:

Ningún tímido fauno mira con piedad por detrás de los laureles y cipreses a su maestro, el mago. En cambio, la cripta abierta es mirada de frente por impertinente cíclope de ojo fijo de la era técnica: por la cámara fotográfica.

En nuestra época de tráfico, de caos destructor de distancias, aún se le pudo encontrar luchando contracorriente y con fuerza para imponer el derecho del pirata al idealismo romántico: evocando a través del poder mitopoiético de la imagen (...). (Warburg, A. M., *Arte contemporáneo: Böcklin*, 1901, en Gombrich, E., [1970]1992:148)

No obstante, la fotografía es la herramienta por excelencia que usa Warburg en su proyecto más ambicioso, el *Atlas Mnemosyne*. Es más; es el medio sin el cual tal montaje sería inconcebible. Además, al argumento posible que la fotografía se usa en el *Atlas* nada más que en calidad de mera reproducción de imágenes –de obras originalmente bidimensionales–, se puede oponer el hecho que no sólo fotografías de este tipo participan en el montaje. Es el caso de una parte de las “fotografías arquitectónicas”, así denominadas en el marco de la tesis y a las que se referirá detalladamente en el capítulo siguiente, es decir, fotografías de edificios o espacios interiores (tablas 7, 8, 23, por ejemplo) cuyo autor no se denomina, o, más sorprendentemente aún, la fotografía de la paisana-ninfa, de autoría afirmada de Warburg, de la imagen 18 de la tabla 46¹⁷. Es probable, pues, que el poder mitopoiético de la imagen no se le negase a la fotografía, si se considerase la posibilidad de reconocer algo de razón a la suposición articulada en el capítulo anterior: ¿Sería, acaso, posible una lectura simbólica *a posteriori* de la imagen?

Por el otro lado, no se puede negar una función de la fotografía en blanco y negro en el *Atlas* en cuanto que *retrato que no pretende retratar* sino designar y, como tal, se desvincula de la consideración tradicional de lo que se permite llamar “obra de arte”.

Existe (...) un género de pintura y escultura (...) cuya peculiaridad consiste en una oscilación entre la comunicación y la manifestación que tiene finalidad en sí misma: es el retrato, que es al mismo tiempo una representación (...) y una elaboración artística sin relación necesaria con la realidad. Esto es lo que distingue funcionalmente el retrato de un cuadro que no pretende retratar (...). (Mukařovský, J., *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, 1936, en Mukařovský, J., 1977:52)

En cuanto al modo de montaje del *Atlas* en sí, ¿acaso no es, de alguna manera, un acto de *destrucción de distancia* el hecho de contra-poner sobre la misma superficie “física”, materiales

visuales de proveniencia temporal-, geográfica- y culturalmente heterogénea? Esta destrucción de la *distancia* ¿implica, realmente, un peligro de aniquilamiento del espacio contemplativo o todo lo contrario? En este sentido, el modo de aproximarnos a Warburg tiene que ser el mismo que el modo de él aproximarse al creador. Constituye punto de vista de la presente tesis el tratar el *Atlas* como obra de arte en sí, que se desarrollará más adelante.

No obstante, la *distancia* que parece que “renuncia” Warburg en nivel de totalidad de su montaje, la recupera, precisa- y curiosamente, a través de la fotografía y en nivel de “elemento de montaje”; concretamente, a través de una inherente calidad suya y correspondiente al nivel del desarrollo tecnológico de la época: la grisalla. Es una pregunta evidente si, en el caso de que fuera tecnológicamente posible, Warburg elegiría trabajar con fotografías en color en vez de en blanco y negro. Juzgando por su propia manera de interpretar el uso de la grisalla por parte del artista en términos de *distancia*, se puede suponer que el uso de la fotografía en blanco en negro en *Mnemosyne* es ya el modo del “Warburg-creador” de tomar su *distancia* del material que ha elegido tratar. La fotografía, además, en cuanto que *grisalla*, puede funcionar como portadora de los *engramas* de la *memoria colectiva*. Para Bachelard, además:

Las verdaderas imágenes son grabados. La imaginación las graba en nuestra memoria. (...) Las grandes imágenes tienen a la vez una historia y una prehistoria. Son siempre a un tiempo recuerdo y leyenda. No se vive nunca la imagen en primera instancia. Toda imagen grande tiene un fondo onírico insondable y sobre ese fondo el pasado personal pone sus colores peculiares.
(Bachelard, G., [1957]2006:63-64)

La fotografía en blanco y negro parece ser la herramienta ideal para los “guiños” de Warburg hacia un significado doble. Ella misma, en su proyecto, se convierte a objeto de tal significado. Como mónada-elemento de montaje de tabla, tiene la capacidad de homogeneizar opticamente cosas materialmente y conceptualmente distintas –por ejemplo: fresco con su marco, pintura en su entorno arquitectónico-, y pertenecientes a diversos grados de “profundidad” del espacio. Esta suposición se ve reforzada, como se ha mencionado, si consideramos el hecho de “traer” a la misma superficie de la tabla materiales de fuentes distintas y su “puesta en escena” en grisalla; la distancia disminuye aún más, en este caso, por la presencia de más de una imagen, implicando un segundo grado de homogeneización óptica. Por el otro lado, la misma grisalla de la fotografía que tiene la calidad de homogeneizar es, a la vez, la encargada de mantener la *distancia*. Resumiendo, la fotografía en blanco y negro en el montaje del *Atlas Mnemosyne* es la herramienta ideal para i) eliminar del “tablero de las conjunciones y comparaciones” todo lo innecesario y así establecer un nivel de “denominador común”, que hará posible la comparación y, a la vez, ii) mantener *distancia* del material tratado. De este modo, la relación distancia-fotografía se puede leer, en Warburg, en cuanto que *coincidentia oppositorum* en sí.

Al mismo tiempo, y a propósito de la visualización del *Atlas* mismo como obra y de la función de la fotografía en blanco y negro, se proyecta, anacrónicamente, la *vía negativa* grotowskiana en Warburg. Eliminar todo lo innecesario revela lo esencial, tanto en nivel de elemento del montaje (fotografía), en cuanto que *Pathosformel*-contorno, como, también, en nivel de montaje total, en cuanto que red de conexiones entre elementos.

En el capítulo anterior, visualizamos a Warburg como *detective* acercándose al más mínimo detalle de los frescos del *Palazzo Schifanoia*; además, hizo copiar en escala real *La conjura de Claudius Civilis* de Rembrandt. No obstante, a la hora de llevar a cabo el *montaje* de *Mnemosyne* le basta lo que una reproducción en menor escala y en blanco y negro le puede ofrecer. La fotografía, en este caso, es, más que objeto de estudio, herramienta de trabajo.

Con el tiempo, manejada por fotógrafos profesionales, la fotografía se transformó en una manifestación extraestética, puramente comunicativa: los conceptos “fotografía” y “cuadro”

llegaron a ser contradictorios. (Mukařovský, J., Función, norma y valor estético como hechos sociales, 1936, en Mukařovský, J., 1977:53)

No obstante, la fotografía podría servir como herramienta *complementaria* al trabajo con la obra. A esto se refiere Warburg respecto al retrato de Lorenzo de Medici en la *Confirmación de la regla franciscana* de Ghirlandaio.

Hace tiempo que la historia oficial del arte conoce este retrato, no obstante, nadie ha cumplido con la sencilla tarea de encargar una fotografía ampliada y someter este detalle a un análisis minúsculo. (Warburg, A. M, [1932]2005:152)

Hemos indagado en la cuestión acerca del sentido del “*como*” de la *metáfora* entre los títulos de las láminas del *Atlas Mnemosyne*, vinculándolo con la teoría del símbolo de Vischer, influencia fundamental de Warburg al respecto. Para ello, y siguiendo al mismo Warburg, hemos acudido al dipolo que él mismo forma entre Ghirlandaio y Mantegna, comprendido entre las láminas 45 y 49 de *Mnemosyne*. El núcleo alrededor del cual se desarrolla el “argumento mudo” es el uso de la grisalla por parte de cada uno de los dos artistas. Warburg otorga a la grisalla el papel del “regulador” de la *distancia* del artista de las *Pathosformeln* antiguas. La grisalla es el modo del artista renacentista de asumir la enseñanza del arte antiguo, copiando en esbozos motivos de relieves antiguos. Entre los artistas, algunos la usan como fuente de fórmulas antiguas, que luego incorporan reinterpretadas en sus propias obras, manteniendo *distancia* de su origen. Este es el caso de Mantegna. Por lo contrario, otros las reproducen en sus obras *fotográficamente*, sin re-interpretarlas antes de incorporarlas en una nueva creación; de esta manera anulan la *distancia*, el *acto fundamental de la civilización humana*, según dicta Warburg. Desde el punto de vista de la grisalla y su función en cuanto que “guardián de la *distancia*”, visualizamos a Warburg mismo bajo su propio prisma: el *Atlas Mnemosyne* se puede considerar en sí como “obra” montada a base de –y gracias a– la grisalla de su elemento constituyente: la fotografía en blanco y negro, cuya función signica es la que prevalece.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Además de los títulos de láminas, el “cómo” aparece también en títulos de imágenes de láminas. Apuntamos que nuestra referencia a los títulos, tanto de láminas como de imágenes de láminas, concierne la versión italiana publicada del *Atlas Mnemosyne* (cfr. bibliografía), si no se indica lo contrario. Anotamos, aparte de la apariencia del “como” –entrecomillado– entre los títulos de *Mnemosyne*, el uso más amplio de comillas, no irrelevante al “como” de la metáfora; ejemplo de ello tenemos en la contraposición entre la lámina 60 y las 61 y 64: en el título de la primera, el nombre de *Virgilio* aparece sin comillas, mientras que en aquellos de las dos siguientes se pone entre comillas.
2. Las 33 y 38 no son las únicas tablas donde el “como” se insinúa. De todos modos, sólo formarán parte del capítulo las tablas donde el “como” esté mencionado explícitamente por Warburg y sus colaboradores en los títulos de las mismas o en títulos de imágenes que las configuran.
3. Edición italiana del *Atlas Mnemosyne*, cfr. bibliografía. La traducción a partir de esta fuente de la totalidad de los títulos del *Atlas* se encuentra en el Apéndice de la tesis.
4. Contrariamente al modo del *Engramma*, se adopta la numeración de las imágenes de las tablas según la edición italiana (cfr. bibliografía).
5. El uso de la palabra “contemporáneo” quiere recordar el hecho de que la mirada warburgiana no es la de la “vista de pájaro” del historiador “contemporáneo” (de Warburg) hacia el pasado; es una mirada desde cerca, a la que le gustaría ser lo más contemporánea posible al fenómeno en el que enfoca. De ahí el “trabajo de detective”, del que habla Heise, a través del cual Warburg intenta reconstruir las condiciones exactas del período que investiga. Esta mirada desde cerca, sin embargo, convive con la capacidad de ampliar la perspectiva y trazar las grandes líneas fundamentales de la *Kulturwissenschaft*.
6. Las citas de Warburg extraídas del libro de Gombrich que aparecen en el capítulo provienen, salvo indicación contraria, de fuentes inéditas pertenecientes a la Biblioteca Warburg. Las citas de textos publicados de Warburg provienen, en su mayoría, de la fuente misma (cfr. bibliografía).
7. Cfr. Gombrich, E., [1970]1992:231.
8. Es evidente, y se trata de un fenómeno comentado por Warburg, que se falla en mantener la distancia de la actualidad literal contemporánea, al incluir en una escena de contenido religioso (anuncio del nacimiento de San Juan Bautista) retratos de las familias Medici y Sassetti y al vestir a las figuras según la moda de la época. No obstante, el enfoque del capítulo se ve concentrado en la relación entre creación “contemporánea” y modelos antiguos.
9. *Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen (...)*. (Fuente: Revista *Engramma*)
10. En vez de la fecha de la primera edición del *Atlas* anotamos el año de la muerte de Warburg, ya que literalmente hasta entonces ha estado trabajando en su proyecto. Además, en ello hemos tenido en cuenta el hecho de que el *Atlas*, como, también, la conferencia sobre el ritual de la serpiente, no se crearon, en primer lugar, por lo menos, con la finalidad de ser publicados en forma de libro. A pesar de ello, la *Einleitung*, introducción al *Atlas*, el único texto de Warburg sobre dicho proyecto, fue escrita precisamente de cara a una posible publicación del mismo. El fragmento proviene de la revista *Engramma*.
11. En el capítulo anterior también hicimos hincapié a la conexión entre esta concepción del símbolo y la mónada de Leibniz.
It has all too frequently been assumed (...) that Warburg's method rests on a concept of the image, or, indeed, any symbolic representation, as symptomatic of wider social practices and discursive formations. (...) Parallels have also been drawn with Gottfried Leibniz, whose monads, interiorizing the world, seem to prefigure Warburg's idea of the symbol. (Rampley, M., From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art, 1997)
(Se ha supuesto demasiado frecuentemente (...) que el método de Warburg se basa en un concepto de la imagen, o, efectivamente, cualquier representación simbólica, en cuanto que síntoma de prácticas sociales más amplias y formaciones discursivas. (...) También se han trazado paralelismos con Gottfried Leibniz, cuyas mónadas, que interiorizan el mundo, parecen prefigurar la idea del símbolo de Warburg.)
12. Según esta concepción, en el gesto de trazar el contorno del objeto en vez de apropiarse físicamente de él se encuentra condensado el sentido primario de la distancia, según Warburg, y en él la esencia de la civilización. (Gombrich, E., [1970]1992:269)
13. La hipótesis que empieza a esbozarse aquí es que la *distancia* no necesariamente se pierde en la alegoría, y, por lo tanto, la alegoría no excluye la re-interpretación de la relación imagen-significado. Ejemplo característico de ello, al que volveremos en los próximos pasos de la presente aproximación, es la *Melencolía I* de Dürer, obra clave para Warburg. A pesar de ello, lo que de todos modos se pierde en la alegoría es la instantaneidad del

“como” de la metáfora, a favor de la expansión lógico-discursiva. Como se comentó en el capítulo anterior, cualquier supuesto favoritismo hacia la alegoría, en cuanto que “modo de hacer”, por parte de Warburg debería atribuirse a la confianza investida a la función de la razón humana.

Aprovechamos para apuntar aquí, para que se desarrolle en nuestros siguientes pasos, que la pérdida del “como” en el lenguaje gestual de Ghirlandaio, según Warburg, coexiste con una no-pérdida del “como” en el lenguaje de la arquitectura pintada. Concretamente, dicha observación se hace visible en las dos distintas –y opuestas entre sí en la tabla– versiones interpretativas del arco del triunfo romano (imágenes 4 y 10 de la tabla 45).

14. Gombrich lee en Warburg una influencia significativa y duradera de la teoría de la evolución de Darwin. Warburg consultó el libro de Darwin titulado *La expresión de la emoción en el hombre y en los animales* en la Biblioteca Nacional de Florencia y anotó en su diario: “Por fin, un libro que me ayuda”. (...) Evolucionar significa diferenciar y desligar las acciones de su impulso inmediatamente. (Gombrich, E., [1970]1992:79)
Aunque, al parecer, Warburg no lo dijo tan explícitamente, su teoría de la expresión quedó emparejada del libro de Darwin *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales*, que tanta impresión le causara en su época de estudiante. (Gombrich, E., [1970]1992:228)
15. La conferencia de pronunció en 1923. El texto transcrito de la conferencia se publicó por primera vez por *The Warburg Institute* de Londres en 1988, tal como se ve en la bibliografía.
16. Prestándonos el título del libro homónimo de Felipe Martínez Marzóa (cfr. bibliografía).
17. En cuanto a la consideración de la fotografía como herramienta (y a propósito de la tabla 46, por ejemplo): la fotografía aparece como “útil” hasta tal punto que no parece haber ninguna necesidad de mencionar su autor. Aparte de la justificación del fenómeno este a partir del hecho de que se trataba, en aquel entonces, de una técnica, más que arte, “recién estrenada”, quizás otra posible sería que todas estas fotografías incluidas en el *Atlas* hayan tomadas por el mismo Warburg. Pero, esta última suposición queda descartada por el hecho de que en la imagen 18 de la tabla 46 sí que se afirma que se trata de una fotografía tomada por el mismo Warburg, lo cual daría a entender que las demás no. Este argumento se ve reforzado por el hecho de que Warburg era un gran coleccionista de fotografías, cuya colección vasta se guarda actualmente en el archivo correspondiente de *The Warburg Institute*. Por el otro lado, se sabe que a pesar de cuestionar el efecto positivo del progreso tecnológico en la cultura del hombre, él mismo era un gran aficionado a la fotografía y familiarizado con sus últimos logros. De todos modos, aquí, por primera vez en el *Atlas*, se deja ver el mérito de la fotografía de constituir entidad propia y autónoma y no en cuanto que reproducción de (otra) obra.

1 Introducción

En el presente capítulo leemos *Mnemosyne* con la finalidad de poder dar respuesta a la siguiente serie de preguntas-clave: ¿En qué consiste la imagen de/en la arquitectura? Esta imagen de/en la arquitectura ¿se puede considerar como representante de ella? ¿En qué sentido y bajo qué condiciones? ¿Cuál es el aspecto de la imagen representante de la arquitectura? ¿Cuál es el aspecto de la arquitectura que le permite considerarse como imagen? ¿Cuáles son las condiciones la proximidad entre imagen y arquitectura? ¿Cuál es papel de la arquitectura en la operación warburgiana? ¿Cuál es el papel de la imagen de la arquitectura en el montaje de imágenes que constituye el *Atlas Mnemosyne*? El modo de apariencia del elemento-arquitectura en el *Atlas* ¿justifica una operación –a continuación– de “incorporar” a la arquitectura en cuanto que imagen, con mérito propio, en aproximaciones inscritas en el círculo de la *Kulturwissenschaft* warburgiana? En otras palabras, ¿puede la *Kulturwissenschaft* funcionar como herramienta de aproximación a la arquitectura? ¿En qué sentido y bajo qué condiciones? ¿Qué finalidad serviría una operación de este tipo? ¿Puede, y de qué modo, la *Kulturwissenschaft* ofrecer, al mismo tiempo, el concepto y el modo de aproximación a estudios “anacrónicos de afinidades culturales electivas” como el presente?

En el desarrollo de la tesis, el *Atlas* sigue siendo la matriz que marca las pautas del análisis cuando entran en el proscenio primero la arquitectura y, a continuación, el teatro como “materiales” por examinar bajo la luz de la *Kulturwissenschaft*. Concretamente, tanto la arquitectura como el teatro –en cuanto que acción humana codificada–, son fenómenos culturales y, como tales, objetos potenciales de estudio en el ámbito de la “ciencia” warburgiana.

En relación con el enfoque de la tesis en el dipolo de Van Eyck –“representante” de la arquitectura– y de Grotowski –del teatro–, sólo apuntamos aquí que en los “productos” de ambos es palpable la cuestión sobre el origen, planteada de manera muy cercana a la de Warburg en el *Atlas*. En otras palabras, no se trata de obra producida por autores ajenos de tal problemática y, por lo tanto, “neutralmente” dada a un análisis de carácter cultural. La suya es –conscientemente– una aproximación *kulturwissenschaft*-iana al acto creativo. Tal postura, no obstante, tampoco es ajena a la que dejan entrever, a través de su obra, los “grandes artistas” –término de significado preciso en la tesis, siendo Dürer el primero definible como tal– que forman parte la “puesta en escena” de *Mnemosyne*. De todos modos, estas cuestiones se guardan para volver a aparecer en su debido lugar.

El asunto que aquí surge es, aparte de tratarse de fenómenos culturales, que los “materiales” que forman parte del análisis *kulturwissenschaft*-iano tienen que cumplir con una condición imprescindible: poder representarse eficazmente por la imagen. Sólo imágenes pueden participar en el *Atlas*. Asimismo, se tiene que encontrar, tanto en la arquitectura como en el teatro, una manera de acercarse a su representación óptima en calidad de imagen, si tienen que formar parte de una operación de tales características. Lo primero que hay que detectar es si algo así es posible. Para responder a esta pregunta hay que recurrir al *Atlas* para detectar si material de este tipo ya forma parte del él, aún llamado de otra manera o inscrito en otros ciclos temáticos. A continuación, una vez recogido este material, se procede a un análisis de su propia consistencia, en cuanto que: modos de aparición, categorías, contexto o tipo de imagen. A base del resultado de este estudio y de las herramientas obtenidas, se puede seguir con deducciones sobre la posibilidad de que el modo de montaje y el hilo conceptual que atraviesa el *Atlas* puedan servir como camino para aproximarse a los campos creativos concretos que aquí nos interesan.

Precisamente, el capítulo presente nos ocupamos de la imagen de/en la arquitectura en *Mnemosyne*, dejando el asunto de la imagen de la acción codificada humana –o sea, teatro– pendiente para desarrollarse más adelante. La razón es, en primer lugar, que la arquitectura es la que constituye tanto el punto de partida como el punto de llegada de la tesis, tal como se aclaró en la introducción; además, mientras que el *Atlas Mnemosyne* ofrece material suficiente para desarrollar un argumento acerca de la presencia de la imagen de/en la arquitectura en él, lo hace menos en el caso de la “acción consolidada”, sea ritual, festejo, y/o teatro. Sin embargo y al mismo tiempo, se trata de un “material” que interesa especialmente a Warburg, tal como él mismo aclara en la Introducción a *Mnemosyne* y deja ver ya desde sus primeros escritos. Este hecho hará legítima la búsqueda, fuera del *Atlas*, de “modos de anotar la acción”, que potencialmente formarían parte del mismo.

Evidentemente, tal enfoque en la imagen no pretende obviar el hecho de que no sólo imágenes forman parte del material que tiene cabida en el planteamiento de la *Kulturwissenschaft*, tal como vimos demostrado en el caso del texto de Warburg sobre Luther. Por lo tanto, y dejando aparte cualquier aproximación formalista o fetichista a la imagen, aquella no pretende ser más que una herramienta de análisis –de cara a acceder al modo de montaje de nuestros autores– y, a la vez, de síntesis –de cara al modo de montaje de la propia tesis–. Asimismo, es precisamente a partir de la concepción de la acción codificada donde se empezará a definir la imagen representativa de la arquitectura que se está buscando. Es una hipótesis fundamental del presente trabajo la de considerar la arquitectura y la acción humana como un fenómeno bipolar interactivo, siguiendo la pauta de Van Eyck cuando reconoce el ligamen entre arquitectura y sociedad en cuanto que *dual phenomenon* –fenómeno gemelo– o, en lenguaje warburgiano, *coincidentia oppositorum*.

2 La imagen de la arquitectura en el Atlas Mnemosyne/Warburg

2.1 La imagen como *vehículo*

La *Kulturwissenschaft*, por definición, abarca todos los fenómenos culturales que le pueden ser útiles, independientemente del campo de actividad en la que pertenecen y de su “calidad estética”. La arquitectura –la *huella* arquitectónica– en cuanto que hecho o “material” cultural, puede constituir –de la misma manera que la imprenta, la miniatura, la fotografía, el manuscrito y los demás “materiales” que Warburg emplea en su operación– un medio hacia la reconstrucción de itinerarios de, según él, una historia psicológica de la civilización humana.

Warburg mismo deja escapar la palabra *vehículo* para definir el modo en el que afronta su material. Concretamente, leemos en los títulos de las tablas 32 y 34, respectivamente: *el utensilio como vehículo y el tapiz como vehículo*¹. Anotemos que, casi cinco décadas después, en 1986, Grotowski usaría la misma palabra para nombrar la quinta –y última– etapa de su trayectoria: *art as vehicle, o arte como vehículo*². Sobre el contexto y el contenido de este título volveremos en la parte dedicada a Grotowski. En el caso de Warburg, y queriendo ser precisos, las frases *el utensilio como vehículo y el tapiz como vehículo* se podrían transformar en *la imagen del utensilio como vehículo y la imagen del tapiz como vehículo*. Claro está que dado que ambas tablas pertenecen al *Atlas Mnemosyne*, o sea, un montaje a partir de imágenes, una aclaración así por parte de Warburg sobraría. No obstante, la razón por la que aquí se tiene que hacer especial hincapié a la palabra “imagen” es enfatizar que ni el *utensilio* ni el *tapiz* interesan a Warburg en sí, en cuanto que entidades autónomas u *obras*. Exagerando, se puede sostener que, tanto el *utensilio* como el *tapiz* interesan en cuanto que “otra cosa que utensilio o tapiz”. Y ¿en cuanto que qué interesan, entonces? Interesan en cuanto que portadores de significado cultural. Como veremos, en los capítulos siguientes, al referirnos al concepto del *contorno*, una primera lectura del término “significado cultural”, en el sentido warburgiano, sería “experiencia humana

condensada que sobrevive como patrimonio grabado en la memoria". ¿Y, dónde se halla este significado? En lo representado en composiciones a partir de *contornos* encima de los utensilios y tapices:

Entre la apropiación imaginaria y la visión abstracta está la exploración manual del objeto, con el reflejo pictórico y plástico logrado, que se llama acto artístico. Esta dualidad entre función anti-caótica, que uno puede definir como tal porque la forma de la obra de arte muestra el escogido Uno como contorno claro, y la reclamada según criterio óptico por parte del contemplante, cultamente requerida entrega al ídolo creado, producen aquellas perplejidades del hombre espiritual, las cuales deberían construir el verdadero objeto de la ciencia de la cultura, la cual habría elegido para sí misma como materia la historia psicológica ilustrada del espacio intermedio entre estímulo y acción. (Warburg, A. M., Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne, 1929)³

El artista (...) es considerado como un mediador entre la racionalidad y la irreflexividad primitiva porque este no agarra el objeto, sino que sólo traza su circunferencia. El arte, al igual que la ciencia, se opone al caos de las impresiones "fóbicas" invasoras y contribuye así a crear ese sentido del distanciamiento que es la esencia de la civilización. (Gombrich, E., [1970]1992:269)

De momento se guarda la palabra *contorno* como de crucial interés, para cuando aparezca en el escenario la imagen de la arquitectura y, más adelante aún, al aproximarnos a la temática del arquetipo. Recapitulando, la palabra "imagen" se añadió para hacer visible que el enfoque de Warburg es en lo inmaterial *portado* por lo material y es por eso que él no necesita más que una imagen del objeto para formar su montaje. Así la imagen del objeto se convierte en el portador (material: fotografía de la pintura de St. Juan Bautista de Ghirlandaio) del portador (material: pintura de St. Juan Bautista de Ghirlandaio) del contenido cultural (inmaterial: *ninfa como rápida portadora de victoria*)⁴. Por supuesto, una distinción entre contenido y contenedor se rechaza tajantemente por Warburg y tampoco se adopta en la presente aproximación. No obstante, es útil como herramienta de explicación con pretensiones figurativas.

Haciendo hincapié a la referencia al papel de la fotografía en el *Atlas*, que se hizo en el capítulo dedicado al "*como*" de la *metáfora*, se puede afirmar que, en términos de "portador de contenido cultural", la obra original en este capítulo no tendría más valor para el análisis que su reproducción fotográfica. Es decir, la imagen de la imagen (la fotografía) y la imagen en sí (la pintura) servirían de igual medida para la extracción de conclusiones. Así pues, aparte del papel de la fotografía en blanco y negro en cuanto que reguladora de la *distancia*, que se ha reivindicado anteriormente, se tiene que volver a confirmar la imposibilidad de existencia de un montaje como el *Atlas Mnemosyne* sin la contribución de la fotografía. Por mucho que el contenido inmaterial transportado sea el mismo tanto en el original como en la reproducción, ni siquiera hace falta comentar lo extravagante y lo ilegible de la operación de montar un museo gigantesco a partir de los originales que formarían la totalidad del *Atlas*. Además, tampoco la fotografía en color le ofrecería nada más que la de en blanco y negro en cuanto que herramienta del *Atlas*; resulta significativo que en aquél entonces la tecnología ya había hecho disponibles aún las diapositivas en color, con las que Warburg estaba familiarizado y usaba en conferencias. Así pues, sin la fotografía-"grisalla" sería imposible para el Warburg-creador mantener y hacer visible la distancia entre él y su material, del mismo modo que también lo sería para Mantegna sin el empleo -literal- de la grisalla. En este caso, no optaría por un museo tri-dimensional gigantesco, porque sólo la reproducción fotográfica le puede ofrecer el *contorno* más fiel de su imagen de enfoque.

No obstante, se ha omitido, deliberadamente, la referencia al hecho de que el *Atlas* es una "obra" de dos dimensiones que incluye imágenes de objetos tridimensionales. La pregunta evidente que surgiría es: ¿cuál es el contorno más fiel, proyectado en dos dimensiones, de un objeto tri-dimensional?; en otras palabras: ¿cuál es la imagen representativa de un objeto tri-dimensional? No hace falta mencionar que en el caso de objetos bi-dimensionales la imagen del

objeto y su imagen representativa coinciden. Una mirada rápida es suficiente para verificar que, aparte de ser pocas, las fotografías de obras tridimensionales –principalmente esculturas– en el *Atlas* no presentan ninguna diferencia, en cuanto que toma, de fotografías que se pueden encontrar en un catálogo de un museo: la mayoría de ellas son frontales o desde un punto de vista “objetivamente aceptable como representativo”. A ello se volverá, con datos, en el párrafo dedicado al papel posible de la arquitectura en la *Kulturwissenschaft*.

En el caso de la arquitectura, poca –pero significativa– representación en el *Atlas*, el asunto se complica; la obra arquitectónica –para el ojo *moderno*– tiene también interior y tiene otra escala. ¿Cuál sería, en los términos aquí establecidos, la imagen representativa de la arquitectura? ¿Cuál es la imagen –o cuáles son las imágenes– que representa(n) la arquitectura en el *Atlas*? ¿Coinciden las dos? Aparte de ello, y haciendo hincapié al inicio del párrafo, ¿tiene sentido la frase “la arquitectura como *vehículo*”? Si lo tiene, ¿es *vehículo* de la misma manera que el tapiz, es decir, como “otra cosa que arquitectura” o es, en sí y por sus propios medios, portadora de contenido cultural? Y, por último, si la arquitectura, en cuanto que producto cultural, merece considerarse en el marco de la *Kulturwissenschaft*, ¿cumple con el requisito de la representabilidad bi-dimensional para que pueda formar parte del *Atlas*? ¿De qué manera? Para responder a todas estas cuestiones recurrimos a la misma fuente: al *Atlas Mnemosyne*.

2.2 La arquitectura como *vehículo* en *Mnemosyne*: ejemplos

En el *Atlas Mnemosyne* o, mejor dicho y recuperando el título original del proyecto según Warburg, *Bilderatlas Mnemosyne*, es decir, atlas de imágenes *Mnemosyne*, aparecen imágenes –o, si se prefiere, fotografías– que se pueden calificar bajo el título “fotografías arquitectónicas”⁵. Como tales se calificarán, principalmente, las fotografías del *Atlas* en las que la arquitectura se representa con mérito propio, dejando en un segundo plano la fotografía de la arquitectura tal como se ve representada en la pintura. Dicho de otro modo, nos referimos, en primer lugar, a “imágenes de la arquitectura” y, en segundo, a “imágenes de imágenes de arquitectura”. Teóricamente, pues, en esta lista se podrían incluir tanto fotografías, “en vivo”, de arquitectura construida o de dibujos arquitectónicos. Como veremos a continuación, mientras que en el *Atlas* hay varios ejemplos de representaciones de arquitectura realizada, en ningún momento aparece en el *Atlas* fotografía alguna de plano arquitectónico. Apuntemos que “arquitectura construida” también puede remitir, por ejemplo, a fotografía aérea de una ciudad o un edificio. Asimismo, la escala de representación de la “arquitectura construida” puede variar entre aquella de ciudad y de detalle arquitectónico alrededor de un fresco, como veremos.

El análisis desarrollado a continuación se basa en las tablas de *Mnemosyne*: 4, 7, 8, 23, 25, 27, 37, 43, 44, 45, 46, 48. Ellas constituyen un conjunto suficiente para resumir todas las versiones de aparición de fotografías arquitectónicas en el *Atlas*, y, entre ellas, las 4, 7, 8, 23, 25, 37 y 45 se consideran las más representativas para llegar a conclusiones.

2.2.1 La toma de la fotografía (de arquitectura construida) como *vehículo*: tablas 4 y 8

En la tabla 4 tenemos la primera aparición de “fotografía arquitectónica”, tal como se definió anteriormente. Se trata de la imagen 8, una vista aérea de la *Villa Pamphili* del 1929⁶, cuyo autor no se menciona. La imagen que lleva el número anterior, la 7, trae ante nuestros ojos un dibujo del *Juicio de Paris*, que reproduce un relieve de sarcófago romano encontrado en la misma *Villa*. Las dos imágenes, aunque “numéricamente” y contextualmente conectadas, no se encuentran en condición de vecindad entre ellas. En la pregunta sobre el papel de la imagen 8, pues, parece ser que el mismo título-comentario de la tabla viene de ayuda; en el se lee:

4-8 Pre-invencciones antiguas: (...) Vínculo con la tierra (divinidad fluvial, juicio de Paris) e ascenso al cielo. Ascenso al cielo y caída (Faetón). (...)⁷.

En *Engramma* el título de la tabla se acompaña por el siguiente comentario: *Tipología de preformaciones antiguas: 1. Violencia, victoria e padecimiento entre cielo y tierra*. Se puede suponer, pues, que en la referencia a Faetón cabe la insinuación de que el papel de la imagen 8 consiste en la toma de la fotografía en sí –la mirada desde el cielo– quitando el protagonismo del tema “arquitectónico” captado. La conexión, afirmada, de la imagen 8 con la 7 sólo ofrece información documental del espacio en el que la obra de la 7 pertenece. Por supuesto, dado ello y la no vecindad entre 8 y 7, es obvio que la imagen 7 no necesita la vista aérea de la 8 para encontrar su lugar en el montaje de la lámina; igualmente obvio es, además, que la justificación de la presencia de la imagen 8 se debe buscar independientemente de su vinculación con la 7.

Recapitulando, se puede decir el papel de la apariencia de la vista aérea de la imagen 8 consiste, en primer lugar, en “la toma de la fotografía como *vehículo*”, analógicamente al *tapiz cómo vehículo*, y, en segundo, en constituir, junto a la 7, una especie de secuencia de “zooms” al objeto de interés: el dibujo-contorno en cuanto que documento cultural. Como se ha visto en artículos anteriores y se irá confirmando, las interpretaciones unívocas no tienen lugar en el firmamento warburgiano, lo cual crea la obligación de sospechar más significados que el obvio. Apuntamos que la tabla 4 se inscribe, junto a las 5, 6, 7 y 8, en un ciclo de *tipología de preformaciones antiguas*, en el cual ya habíamos destacado las 7 y 8 como de interés “arquitectónico”.

Ya se ha creado la lente a través de la cual mirar otra vista aérea; esta vez se trata de la ciudad de Ostia de la imagen 15¹ de la tabla 8. De manera paralela a la de la tabla 4, la “razón de estar” de ella en la tabla sería doble: en primer lugar, se conecta, en cuanto que toma fotográfica, con el *Ascenso al cielo* del título de la tabla; en segundo, es la primera imagen en una secuencia de “zooms” de acercamiento al objeto de interés por excelencia, es decir, los mosaicos del mitreo de Ostia. De hecho, la vista aérea en cuestión es la primera de un pequeño ciclo de imágenes, todas numeradas con el número 15; entre las demás, las 15², 15³ y 15⁵ son imágenes de los mosaicos del interior del mitreo, mientras que la 15⁴ es una perspectiva del espacio interior de él.

No obstante, la vista aérea de Ostia no es la única en la tabla que se puede calificar como “fotografía arquitectónica”; también lo son las perspectivas interiores de los mitreos de las 15⁴, que ya se mencionó, y 16¹. Esta última, apuntamos, junto a las 16² y 16³ forman otro ciclo de “zooms” al objeto artístico: la 16² es una imagen del altar del Mitra, del mitreo bajo la iglesia de San Clemente de Roma y la 16³ la imagen de un busto infantil –probablemente⁸– allí encontrado. Exactamente de la misma manera que en el caso de las vistas aéreas, se puede reivindicar lo prácticamente innecesario de su papel, si él sólo se limitara en el de “testigo”; en todo caso, si así fuera, bastaría con información verbal, más que óptica. A pesar de ello, las imágenes de los interiores de los mitreos no se inscriben en el marco de “la toma como *vehículo*” de la misma manera que las vistas aéreas, ya que, en este caso, aquella no se puede vincular con algo afirmado en el título-comentario de la tabla. ¿A qué se debe, pues, el gesto de Warburg de incluir dichas fotografías arquitectónicas en el montaje de las tablas 4 y 8? Primera sospecha: mostrar, es decir, poner en la imagen la palabra –*zum Bild das Wort*–, la arquitectura en cuanto que “contenedor” del arte y, como tal, portador del portador de significado cultural. En este caso la toma de la fotografía –perspectiva central del interior– claramente resalta este aspecto. Segunda sospecha: se insinúa el mérito propio de la arquitectura como portador/*vehículo* del significado cultural.

2.2.2 La arquitectura (construida, tal como fotografiada) como *vehículo del vehículo*: tablas 7, 23, 27

El papel posible de la arquitectura en cuanto que portador de arte se ha dejado ver en el caso de las fotografías arquitectónicas de las tablas 4 y 8, aunque no haya sido el más destacado. Sin embargo, aquél se ve más reforzado en el caso de las imágenes al respecto de la tabla 8. No olvidemos la afirmación de Warburg en el título de la tabla 4, según la cual las tablas 4, 7 y 8, que aquí interesan, pertenecen en el ciclo de *pre-formaciones antiguas*; este hecho, dada la presencia fotográfica “autosuficiente” de arquitectura, al menos en las tablas 4 y 8, deja lugar a la suposición anteriormente articulada sobre la autonomía de su papel en cuanto que *vehículo* del desarrollo cultural. No obstante, cabe retomar el hilo del papel de la fotografía arquitectónica desde la tabla 7 y, por ahora, limitarnos en la interpretación al respecto que ve la arquitectura en cuanto que portador/contenedor de arte; este camino parece ser más explorable en este momento. La imagen bidimensional es una –la que “se decide” que capte la lente fotográfica– entre las infinitas versiones posibles de representación de la arquitectura –tridimensional–. El criterio de la elección parece ser “la imagen que óptimamente opticaliza el argumento”, confirmado tanto en el caso de las vistas aéreas como en el de los interiores de los mitreos.

En el caso de la tabla 7, pues, no se incluye ninguna vista aérea ni imagen de espacio interior. Las fotografías arquitectónicas aquí son una del “alzado” frontal y una del lateral del Arco de Constantino de Roma. Se trata de las imágenes 1¹ y 1^{4A}, las cuales pertenecen en el ciclo 1, del Arco de Constantino, completado por fotografías de sus relieves. Así pues, ellas se inscriben claramente en el marco de los “zooms” sucesivos hacia las *Pathosformeln*. Esta observación se hace más que evidente en el sub-ciclo 1^{4A}, 1^{4B} y 1^{4C}, en el cual desde la vista general del lado del arco –1^{4A}– se va al enfoque al medallón en relieve y del friso –primer “zoom”, 1^{4B}– y de ahí al detalle del friso –segundo “zoom”, 1^{4C}–. La arquitectura construida fotografiada, pues, ve confirmado su papel de “*vehículo del vehículo* de significado cultural” en tanto que portador de arte. Además, el hecho de que en ambas fotografías arquitectónicas ya se pueden discernir los relieves del enfoque hace optar por confirmar que el papel de “testigo” debe de descartarse en cuanto que razón de su presencia en la tabla.

A pesar de ello, la toma de las fotografías parece tener las pretensiones de “documentación objetivamente óptima del objeto arquitectónico”, para un arquitecto, o de “descripción óptica óptima de un arco de triunfo”, para un *detective de la cultura*. En otras palabras, empieza a surgir el papel de la arquitectura, a través de la elección de su imagen representativa, como *vehículo*, con mérito propio. Veamos si la tabla 7 nos ofrece más indicios hacia esta dirección. Tal como se afirma en el título, el tema es *El pathos del vencedor*⁹. Respecto a la disposición de las fotos en el montaje de la lámina es evidente el protagonismo de la fotografía frontal del Arco de Constantino, tanto en la secuencia numérica –es la del número 1¹–, como en la “topología” de la tabla –la encabeza y sus proporciones superan, con diferencia, las de las demás imágenes–. Además, si observamos el resto de las imágenes de la 7 en combinación con sus títulos/fuentes, se ve que, a pesar de la presencia de otros relieves “portados” por arcos de triunfo (ciclo 2: del Arco de Tito, 7: del Arco de Portugal) u otros monumentos triunfantes (8: de la columna del Antonino Pio, ciclo 11: de la columna de Trajano), ninguno de ellos vuelve a acompañarse por su contexto arquitectónico. Es decir, la fotografía frontal, que es la imagen característica de un arco de triunfo, del Arco de Constantino juega i) el papel del representante de sí mismo y de los demás monumentos triunfales mencionados en cuanto a *vehículo* de arte o *vehículo del vehículo* del significado cultural (*pathos del vencedor*) y ii) el papel de representar en cuanto que elemento arquitectónico, con mérito y medios propios, el significado cultural (*pathos del vencedor*).

El salto siguiente nos llevará a la tabla 23 centrada en el *Salone di Padova*, en el título-comentario¹⁰ de la cual se lee: *El Salón como gigantesca página de un libro por la determinación del destino* –el subrayado es de Warburg y colaboradores–. La fotografía arquitectónica es, obviamente, la 2¹, una perspectiva interior central del *Salone*, acompañada por el siguiente comentario:

*El Salone di Padova, largo 82m, ancho 27m. El espacio más grande dedicado a la astrología en la época moderna. En las paredes otras 300 imágenes astrológicas (siglo XIV)*¹¹

–esta vez el subrayado no es de Warburg–. Además, es –numérica- y topológicamente– la primera de un ciclo de imágenes enfocadas en el *Salone*, siendo las demás (2², 2³, 2⁴) fotografías de pinturas en las paredes del mismo. En una primera aproximación, los comentarios en cuanto al papel de la imagen de la arquitectura aquí no distarían, manteniendo las analogías, de aquellos acerca de las imágenes de mitreos de la tabla 8. Es decir, y así se afirma en el título de la tabla, que se tiene que ver reforzado el papel de la arquitectura como portadora de arte/decoración que lleva el significado/contenido cultural, hasta el punto de poder leerse como la *gigantesca página de un libro*.

Pregunta siguiente: la arquitectura se visualiza como un libro de tres dimensiones ¿sólo por las representaciones pictóricas que cubren sus paredes o, quizás también, por sus propios medios? Una segunda lectura refuerza esta posibilidad; la fotografía del interior, según el comentario que la acompaña, es la primera entre las 301 imágenes astrológicas del *Salone*. ¿Qué es lo que se afirma en este comentario? En primer lugar, el espacio no se distingue de su imagen representativa: la que incluye los 82 metros de largo, los 27 de ancho y las superficies de las paredes. En segundo lugar, esta imagen del espacio no se distingue de las imágenes que él incluye, en un juego establecido por Warburg de reciprocidad entre contenedor y contenido. Es decir, la imagen del espacio está considerada en sí como portadora de significado cultural exactamente de la misma manera que las imágenes que ocupan las paredes del espacio real.

Y si, finalmente, nos preguntamos ¿cuáles son aquellos elementos de la imagen del espacio que se pueden identificar como “medios arquitectónicos propios” portadores de significado cultural?, Warburg no nos dejará ir demasiado lejos para encontrar una pista. Ella se encuentra justo al lado de la imagen del interior del *Salone*: es la imagen 3. El comentario que la acompaña lee así:

En la Divina Comedia el Purgatorio sobre la tierra. Por encima, las diez esferas celestes con las respectivas ciencias, virtudes etc.

Representación esquemática de la estructura del mundo según la descripción de Dante en la “Divina Comedia” (London, *The Warburg Institute*)¹²

Del comentario anterior sólo la parte en cursiva debe atribuirse a Warburg, mientras que el resto es de la edición; también, dado que no se menciona otro autor y que Warburg no dudaba en incluir sus propios esquemas explicativos en el montaje de las tablas¹³, se puede suponer que es él mismo.

¿A qué se debe, pues, la aplicación de la *ley de la buena vecindad*, en esta ocasión entre las imágenes 2¹ y 3? Acudiendo, de nuevo, a la función de los “guiños” de Warburg hacia un significado posible más oculto, al esquema organizativo del mundo se le puede mirar como planta “arquitectónica” ficticia, deducible de la perspectiva del *Salone*; el fotógrafo estaría en el lugar *Tierra (Erde)* del esquema-planta y su cámara se inclinaría ligeramente hacia arriba. El “cielo”, en forma de bóveda, del espacio interior del *Salone* se articula en zonas sucesivas a lo largo del eje longitudinal del espacio, de la misma manera que indicaría la “planta” del esquema. De hecho, la toma de la fotografía se asegura que no escape de la atención el énfasis en las vigas –separatorias en zonas– de la bóveda del espacio. De esta manera un esquema organizativo del mundo según un texto literario se puede convertir en una planta de

funcionalidad simbólica y, al mismo tiempo, un espacio real se puede interpretar, simbólicamente ¹⁴, como *gigantesca página de un libro* ¹⁵.

2.2.3 La arquitectura (construida, tal como fotografiada) como *vehículo*: tablas 25, 48

2.2.3.1 Tabla 25

En una lectura del *Atlas Mnemosyne* a través de la lente de la arquitectura, todas las observaciones sobre las demás tablas que se ofrecen para tal aproximación parece ser que sólo preparan el terreno para la revelación al respecto que constituye la tabla 25. Es más: si se tratara de designar la conexión, por excelencia, del *Atlas* con la arquitectura bastaría con mencionar la misma. Por esta razón merece una atención especial en el presente capítulo.

El enfoque de la tabla 25 está en el *Tempio Malatestiano* de Alberti en Rímini. Su título es: *Rímini: representación neumática de las esferas en oposición a la figuración (simbolización) fetichista. Forma antiquizante*¹⁶.

La tabla empieza (imágenes 1-4) con cuatro fotografías arquitectónicas, todas del *Tempio Malatestiano*. Las dos primeras son del exterior; la 1 es casi frontal de la fachada principal y la segunda es perspectiva de una lateral. Las dos siguientes son perspectivas del interior: una –la 3– de una “fachada” lateral interior y la otra, central –la 4–. Resulta curiosa la “puesta en escena” de estas cuatro imágenes dentro del montaje de la tabla. Su colocación en una fila horizontal que, además, encabeza la tabla les da el aspecto de título de la tabla o/y de una “declaración de principios” de lo que se sugerirá en el desarrollo de la “lectura” de la misma ¹⁷.

Las imágenes de la tabla en su totalidad se organizan en tres ciclos temáticos: de la 1 a las 9, del *Tempio Malatestiano*, entre las que de la 5 a las 9 son de relieves de Duccio; las 10^B y las 11 son de relieves de Duccio, pero no del Malatestiano; finalmente, las 12 y 13 constituirían una “muestra” del elemento dionisiaco en su forma de aparición en otros artistas renacentistas. Además, en la 10^A tenemos otra fotografía arquitectónica; la frontal de la fachada principal del Oratorio de San Bernardino, cuyo detalle del bajorrelieve se da en la imagen siguiente. Así pues, aquí lo primero que se confirma, tanto en el caso del *Tempio Malatestiano* como en el caso del Oratorio, y que se ha observado en todas las tablas a las que se ha hecho hincapié, es que cuando aparece una fotografía arquitectónica en el *Atlas* suele ser la primera en una serie de “zooms” hacia las obras de arte “portadas” por la arquitectura.

No obstante, la diferencia importante frente a los casos anteriores, como se aclarará a continuación, consiste en el hecho de que aquí ni el espacio se ve principalmente como *vehículo* del *vehículo* del significado –como en los ejemplos de las tablas 8 y 23– ni tampoco estamos ante el caso de la toma de la fotografía como *vehículo* –como es el de las vistas aéreas de las tablas 4 y 8–. Aquí la mirada a la arquitectura parece ser a una entidad que, como tal, asume claramente el papel del portador de significado cultural, paralelamente al –ya asignado– de portador del portador de significado, es decir, de arte. Ahora, por primera vez, a la arquitectura en sí se le reconoce abiertamente la calidad de portador de significado propio, contrastado al significado del arte contenido en ella. En otras palabras, la arquitectura y el arte en llegan a formar, en el caso del Malatestiano, un dipolo significante interactivo.

2.2.3.1.1 A propósito de la *coincidentia oppositorum* entre Burckhardt y Nietzsche

La manera en la que Warburg introduce este contraste en el título de la tabla no deja de ser, sin embargo, enigmático; a la arquitectura se le atribuye la *representación espiritual de las esferas*, mientras que al arte la *representación fetichista*. Es decir, el contenedor es el portador de lo espiritual, mientras que el contenido es el de lo fetichista. Los comentarios de Warburg en su artículo sobre Nietzsche y Burckhardt nos ayudan a iluminar la cuestión. El dipolo arquitectura-arte se concreta de la siguiente manera: la arquitectura, en cuanto que *tectónica*, es considerada como el representante de lo espiritual –elemento apolíneo, proyectado en Burckhardt y “los

arquitectos” –, por un lado; el arte, en cuanto que línea, representa lo fetichista –elemento dionisiaco proyectado en Nietzsche y Duccio–, por el otro.

(...) el primero [Burckhardt], que siente el misterioso soplo del demonio de la destrucción y se sienta en una torre y el otro [Nietzsche], que quiere hacer con él una causa común. Esta osadía la percibió Jakob Burckhardt. (...) Vemos de repente el influjo de la antigüedad en ambas las corrientes: la así llamada apolínea y la dionisiaca. ¿Qué papel tiene la antigüedad en el desarrollo de las personalidades proféticas? Agostino di Duccio y Nietzsche están en un lado, los arquitectos y Burckhardt en el otro: tectónica contra línea (...) ¹⁸. (Warburg, A. M., *Burckhardt-Übungen*, cuaderno de notas, 1927, en Gombrich, E. 1992[1970]:240)

El enigma al que se ofrece, pues, la tabla 25, bajo el prisma del comentario-clave anterior, se puede concretar de la siguiente manera: ¿Por qué no se da nombre a *los arquitectos*? ¿Warburg se refiere a la arquitectura como género o a la renacentista? ¿Qué significa la contraposición “tectónica-línea”? ¿El empleo del término *fetichista* como calificativo de la representación artística frente al de *espiritual* de la arquitectónica implica una especie de menosprecio hacia la representación artística? ¿En qué sentido la arquitectura es representativa? Y, en términos “materiales”, del montaje de la tabla, ¿qué concepto sigue la incorporación de las fotografías arquitectónicas en la “puesta en escena” 25?

En primer lugar, en el comentario-clave de Warburg, se deja olfatear que el elemento apolíneo es uno que él atribuye a la arquitectura en general. Concretamente, en la contraposición expuesta en el fragmento, el contra-punto de Agostino di Duccio no es Alberti, sino *los arquitectos*. Es decir, teniendo en cuenta la referencia principal a Burckhardt y Nietzsche, el único papel de esta “puesta en escena” no representado por un autor en concreto es, precisamente, el de *los arquitectos*. Además, mientras, por un lado, la analogía con Duccio puede dejar suponer que se refiere a los arquitectos renacentistas, por otro, Burckhardt y Nietzsche son, prácticamente, contemporáneos de Warburg. De todos modos, si se trata de una muestra más del “anacronismo selectivo” warburgiano, no tendría por qué subestimarse una proyección a una idea de la arquitectura.

No obstante, el hecho de que la contraposición concluya en *tectónica vs. línea* nos da una pista valiosa para poder inclinar hacia una u otra versión. *Tectónica contra línea* puede significar: tridimensionalidad frente a bidimensionalidad, línea materializada en corporeidad vs. corporeidad representada por línea, materialidad contra in-materialidad, gravedad vs. no gravedad. Dado esto y el comentario anterior, se debe inclinar hacia la conclusión de que la insinuación de Warburg implica la arquitectura como género, más que aquella del período histórico y, mucho menos, de un arquitecto en concreto. En la tabla 25, la primera y la única en la que la arquitectura toma el papel protagonista, la declaración warburgiana consiste, aparentemente, en considerar la arquitectura en cuanto que “*corpus* uniforme”: nunca puede dejar de ser *tectónica*; tridimensional, corpórea y sumisa a la ley de gravedad. El elemento apolíneo, pues, atribuido a la arquitectura en general, emana de la “verticalidad ineludible” formal que le dictan las leyes estáticas. En segundo lugar, bajo cierto eco platónico, se deja ver que aquello que, a su vez, la arquitectura puede “representar” no está en lo mundano, mientras que el arte –*fetichista* en cuanto que representación?– representativo “representa lo mundanamente ya presente”. En otras palabras, la arquitectura es la representación espiritual, pero material, de lo no-presente a partir de elementos que no representan nada más de lo que son.

El templo Malatestiano, pues, es la encarnación de la *coincidentia oppositorum* en la que se basa la concepción de lo antiguo, según Warburg: “temática dionisiaca en contenedor apolíneo”, concebido por el mismo Alberti y ejecutado bajo su estricta supervisión, según afirma Warburg:

Alberti fue el arquitecto de la iglesia, cuya entrega de construcción supervisó hasta el mínimo detalle particular; la suposición de que él haya sido el inspirador, según su concepto, de aquellas figuras en movimiento, no hay nada que la impida. (Warburg, A. M., 1998[1932]:12)¹⁹

De todos modos, y a propósito del fragmento anterior, más curioso todavía resulta el hecho de que Warburg no nombre a Alberti, refiriéndose a los *arquitectos*, en la contraposición Burckhardt/arquitectos-Nietzsche/Duccio. El dipolo arquitectura-arte, al que se refirió al principio del párrafo, llega a traducirse, en el marco de la 25, en:

*(...) el equilibrio y el rigor de la arquitectura de Leon Battista Alberti y el “movimiento de los cabellos y de las vestimentas hasta volverse manierismo” del estilo escultórico de Agostino di Duccio*²⁰.

2.2.3.1.2 La fotografía arquitectónica en el montaje de la tabla 25

Volvamos a hablar en términos de montaje de la tabla 25. Recordemos que las imágenes que, a primera vista, se pueden calificar como fotografías arquitectónicas son las cuatro primeras, del Malatestiano, y la de la fachada del oratorio de San Bernardino. Warburg vuelve a emplear su mecanismo de “zooms” para aproximarse a su material, como hemos visto en las tablas 7 y 8. La sospecha que respecto a ellas dos teníamos de que la arquitectura como entidad puede tener un papel autónomo como portador de significado parece consolidarse en la lectura paralela de la 25 y del artículo Burckhardt-Nietzsche. Es más: el hecho de que la fotografía 4 del interior del Malatestiano parece haberse tomado desde el mismo punto de vista, independientemente de quien haya sido el fotógrafo²¹, que los mitreos de las 16 y 15⁴ de la tabla 8 y, también, que el *Salone* de la 23 es un indicio que conduce a la siguiente propuesta: ¿Puede suponerse que la tabla 25 constituye la llave para descifrar el papel de la arquitectura en la aproximación teórica warburgiana? El *Atlas*, repetimos, es un “mecanismo” abierto a suposiciones y cerrado a afirmaciones.

La mirada a la arquitectura a través de la fotografía conduce, además, a otra posible “regla de juego” respecto a la representación de la arquitectura en el *Atlas*. El mismo concepto de “tectonicidad”, la característica por excelencia que Warburg lee en la arquitectura, puede engendrar la razón por la que elige como “portador” de la arquitectura en el *Atlas* exclusivamente la fotografía: en ninguna de las tablas aparece ningún dibujo arquitectónico. Parece ser que la tectonicidad –en cuanto que verticalidad/corporeidad– tiene, a su vez, como *vehículo* la toma fotográfica. En términos warburgianos, la arquitectura en cuanto que *Pathosformel* se ve expresada en la fotografía. Pero ¿qué tipo de fotografía? Tanto en el caso de la 25 como en el de las demás fotografías arquitectónicas que hemos visto en las tablas anteriores, se trata del tipo de fotografías hechas para servir la finalidad de la representación fiel del objeto arquitectónico. Serían las fotografías que tomaría un arquitecto enviado a Rímmini para explicar a sus colegas *cómo es el Tempio Malatestiano*.

Aparte de las fotografías que, sin necesidad de lupa, se pueden calificar como arquitectónicas, el elemento arquitectónico está presente, aunque menos evidente, en otras imágenes. Una mirada detenida revela que ninguno de los relieves que se exponen en la tabla se encuentra sin un mínimo entorno arquitectónico: los de los conjuntos 8 y 9 se presentan entre sus parástades, mientras que en el caso de la 9³ se incluye el elemento entero que incorpora el relieve. Lo mismo pasa en la relación de la 5² con las 5¹ y 5². En este caso, pues, la mirada a través de la lente fotográfica es el *vehículo* de la “argumentación”.

Resumiendo, la conclusión más significativa en relación con la presencia de la arquitectura en la 25 es: la “arquitectura realizada tal como fotografiada” como *vehículo* de significado cultural, en cuanto que uno entre los dos polos que constituyen el dipolo arquitectura-arte. Dicho de otro modo: “el dipolo arquitectura-arte como *vehículo*”. Por supuesto, la relación arquitectura-arte en términos de contenedor-contenido no deja de ser una lectura posible, pero ahora con el papel de la primera elevado al mismo nivel que la segunda.

Por ejemplo, en comparación con el caso de los mitreos de la tabla 8, donde contenido y contenedor se ven –conceptualmente– identificados, remitiendo al símbolo según Wind, en el Malatestiano es donde se introduce la relación dialéctica entre contenedor apolíneo y contenido dionisiaco, resonando el concepto de la metáfora según Wind.

Apuntamos que el dipolo arquitectura-arte en la tabla 25 es uno de los ejemplos más claros de función de la *coincidentia oppositorum* warburgiana que, como constataremos en más ejemplos en adelante, es la columna vertebral del montaje del *Atlas*.

2.2.3.2 La arquitectura (construida, tal como fotografiada) como *vehículo*: otro ejemplo

Antes de seguir con los ejemplos de la tabla 48, inscrita en el mismo ciclo que la 25 en relación con la presencia prevaeciente de de la arquitectura en ella, hace falta referirnos a la tabla 27, incluida en el ciclo anterior, el de la “arquitectura (real, tal como fotografiada) como *vehículo* del *vehículo*”. Dada la dependencia contextual de la tabla 27 de la 25, una aproximación a ella carecería de fundamento sin una previa a la 25. El título que Warburg da a la 27 es, sencillamente: *Palazzo Schifanoia*. No obstante, es en el título de la tabla anterior, la 26, donde da la llave de paso para la lectura de aquella:

Calendario cosmológico sistemático y completo (Tycho Brahe) que testimonia el pasaje de Rímini a Schifanoia ²².

Es decir, en una ampliación a escala “intertablaría” de la unión entre opuestos, Warburg introduce el *Palazzo Schifanoia* como el antípoda del *Tempio Malatestiano*; antípoda en cuanto que tipo de representación/proyección cosmológica. En el caso del *Schifanoia*, pues, parece ser que la arquitectura ya no comparte con el arte el “encargo” de la significación cultural, sino que aquella vuelve a estar asignada –por lo menos, principalmente– al arte: en la tabla 27 no aparece ninguna fotografía arquitectónica; ni siquiera se da el “entorno arquitectónico” de las piezas que forman parte del montaje de ella. La arquitectura –ausente– no es más que “el *vehículo* del *vehículo* del significado cultural”. Incluso en el caso de la tabla 23, la del *Salone di Padova*, a la que se ha reconocido tal papel como el más acentuado, una interpretación de la arquitectura como *vehículo* por sus propios medios y un prelude de la manifestación completa del dipolo arquitectura-arte no se pueden excluir; recordemos que una fotografía del interior del *Salone* forma parte del montaje de la tabla. Además, en la 23 las obras que representan divinidades astrales árabes, como en el caso del Malatestiano, aparecen inscritas en un mínimo contexto/marco arquitectónico (imágenes 2², 2³, 2⁴).

Cerrado el paréntesis de la tabla 27, volvamos a la “arquitectura como *vehículo*” de la tabla 48, cuyo título es:

Fortuna. Símbolo del conflicto del hombre que se libera (comerciante) ²³

Las fotografías que podríamos poner bajo el título “arquitectónicas” son, en este caso, las 9 –fachada del *Palazzo Rucellai*– y 18 –relieve del escudo, del mismo *Palazzo*–. Primeras observaciones: por un lado, y paralelamente con la tabla 25, una fotografía –en perspectiva– de la fachada del edificio ocupa el lugar central del encabezamiento del montaje de la tabla, teniendo, además, dimensiones considerables frente a las demás imágenes. Apuntamos que, de nuevo, se trata de un edificio de Alberti. Por otro lado, las 8 y 18, aunque son las únicas de la tabla del *Palazzo Rucellai*, se encuentran –topológicamente– totalmente apartadas en el montaje de la tabla; concretamente, el hilo imaginario que las uniría, recorre, en diagonal, toda la tabla. Parece ser, pues, que, en términos de montaje de la tabla, la arquitectura en sí asume el papel del símbolo del hombre emancipado del título.

Observemos las imágenes en sí: en el caso de la 9, la toma no se asemeja a ninguna de las que hasta ahora hemos visto en fotografías arquitectónicas. Las más cercanas, quizás, serían las dos primeras de la 25, del Malatestiano. En diferencia a ellas, primero, sólo hay una fotografía del edificio y ella es del exterior. Además, esta toma de la fachada sólo incluye la

zona de la planta baja, mientras en el Malatestiano ella se representa completa. Otros datos: Warburg elige para el montaje de su tabla la imagen de una fachada sin ningún tipo de ornamento, con cierto aire *moderno –anacrónicamente hablando–*; la única imagen relativa al Rucellai es la curiosa, en cuanto a toma, 18, en la que es evidente que el interés no está en lo que se representa en el escudo, sino en el papel que se le otorga dentro de la síntesis de su micro-contexto arquitectónico.

La mirada detenida, pues, de la 9 al lado de la 18 nos orienta a suponer que Warburg dirige la atención hacia ciertas calidades de la arquitectura del Rucellai, tal como se ve representado en las fotografías, no lejos de la “tectonicidad” que el mismo ha reconocido a la arquitectura (albertiana): linealidad, austeridad formal, ritmo, horizontalidad, escasez de ornamentos. Aquí la pretensión de la representación fotográfica ya no es la “captura del objeto” de la manera más fiel posible. Así pues, no queda otro remedio que confirmar que también el análisis de cada una de las 9 y 18, aparte de su lugar en el montaje de la tabla, conduce al reconocimiento de la arquitectura en cuanto que portadora del espíritu de la época, por sus propios medios: de la fuerza nueva del comerciante-hombre emancipado, liberado. De nuevo, estamos ante la arquitectura como portadora de significado propio, como en la otra tabla donde aparece Alberti, la 25, con la diferencia que, esta vez, en el dipolo arquitectura-arte el papel de la arquitectura se ve más reforzado y el del arte casi inexistente.

2.2.4 Apariencia “extra-oficial”: la fotografía de la arquitectura representada en el arte

Con la tabla 37 se inaugura una nueva entrada en la categorización que en el presente artículo se propone. Se trata de un “híbrido” que se introduce de manera casi irregular en el marco de las fotografías arquitectónicas, tal como se definieron al principio. La novedad, pues, que entra en el escenario es la fotografía de la arquitectura representada en el arte, aparte de aquella de la arquitectura realizada. El dipolo arquitectura-arte, que ya se concretó, se transforma de manera que los polos empiecen a absorberse mutuamente, en un especie de “tesis-antítesis-síntesis” de resonancia hegeliana. En el ciclo representado por las 37, 43 y 44 todavía coexisten la fotografía de la arquitectura representada en el arte con aquella de la arquitectura realizada. La huella de la arquitectura realizada en sí ya no está en imágenes del edificio/espacio en su totalidad, sino que se limita en elementos arquitectónicos, en su mayoría del interior, que enmarcan representaciones artísticas. Una cierta “subjetividad”, en comparación con casos anteriores, en cuanto a lo que se elige mirar a través de la lente como representativo, se dejó olfatear en el caso del Rucellai –tabla 48–; ahora, con la ausencia de una visión panorámica del contexto arquitectónico y con la limitación de la secuencia de los “zooms”, dicha subjetividad se acentúa más todavía.

2.2.4.1 La arquitectura (real y representada, tal como fotografiada) como *vehículo*: tablas 37, 43, 44

En el primer caso de “absorción mutua” entre arquitectura y arte, representada por las 37, 43 y 44, la balanza se inclina más hacia la absorción del arte por la arquitectura; lo contrario se observará en el segundo, que veremos a continuación. Ejemplo de ello es el friso; el friso es un elemento arquitectónico, la forma y la posición del cual tienen papel concreto en la articulación del espacio. La decoración “portada” por el friso tiene que seguir su canon, en cuanto que elemento arquitectónico. En varias de las tablas del *Atlas* aparecen imágenes de frisos. No obstante, es en la 37 donde dicho elemento, aparte de su presencia en imagen, se encuentra nombrado y subrayado en el título-comentario²⁴ de la tabla: *Fregio²⁵ di danzatori di Pollaiuolo*.

En efecto, en la imagen 16 aparece uno de los frisos de los danzantes de Pollaiuolo en su contexto arquitectónico. Tanto este como el friso –de una *escena de guerra*– de la imagen 13^B

decoran dinteles: el primero, de una puerta interior de un espacio real y el segundo, del trono – pintado– de la *Madonna*. En ambos casos, el tipo de acción representada corresponde a la forma arquitectónica, en una relación recíproca entre las dos, articulable –en términos *anacrónicos*– en cuanto que: “action follows form, that follows action”. La subordinación del tipo de la acción representada a su contexto arquitectónico directo se puede ver también en la imagen 12. Uno podría reivindicar, en este punto, que sólo estamos ante un caso más de la arquitectura en cuanto que “vehículo del vehículo del significado”; no obstante, ahora el significado cultural se “porta” por la relación interactiva entre arquitectura y arte.

Si, ahora, nos fijamos en el montaje de la tabla vemos que las fotografías 12 y 16, de elementos espaciales reales que “portan” la representación artística, conviven con fotografías de representaciones artísticas en las cuales el elemento espacial se encuentra incorporado – probablemente en una ampliación del comentario del título: *grisalla=escultura pintada*–. Estas últimas no son pocas; ocupan una parte respetable de la tabla: 4, 5, 17, 18, 19, 20, 23, 24. En ambos casos, tanto si se trata de arquitectura real fotografiada como si de ficticia, su presencia en el montaje de la tabla se resumiría así: la arquitectura necesaria o adecuada como escenario de la acción representada. Al fin y al cabo, tanto si se trata de espacio pintado o espacio real fotografiado, el resultado, en términos “retóricos”, es, en ambos casos: fotografía –huella bidimensional– de un espacio que incluye una acción presentada –ejemplo: 5– o representada – ejemplo: 16–. Muestra de ello tenemos si ponemos una al lado de otra las 5, 16 y 18. En términos de *coincidentia oppositorum*, aquella se puede encontrar entre: arquitectura representada en fotografía y representación de arquitectura representada en fotografía.

En el marco definido del análisis de la 37 cabe justamente la 43. En esta tabla vuelven a aparecen imágenes calificables como fotografías arquitectónicas. Entre ellas, aunque el criterio no es uniforme, encontramos las siguientes: las 1¹ y 1², siendo el elemento arquitectónico el marco de los frescos; las 3 y 4^A, donde el “marco arquitectónico” está en relación interactiva con el espacio representado; las 2¹, 2² y 2³, donde se da la composición del marco arquitectónico donde encajarán los frescos; finalmente, la 5, que es un ejemplo de representación de arquitectura clásica en obra pictórica, con énfasis en la profundidad de espacio representado y con continuidad entre espacio real y espacio representado.

En los casos de los 1, 2 y 3 se ve que la arquitectura tiene principalmente el papel de “portador de arte”, o de “portador del portador de significado”. En cambio, en las 4^A y 5 aparece un tipo de interacción entre “marco arquitectónico” y espacio representado: se ve un intento de fusionar el espacio representado con el físico, tanto por la profundidad de lo representado como por la repetición pintada del “estilo” arquitectónico que lo envuelve. De esta manera, el papel de la arquitectura no es el de simple portador de pintura, sino que asume un papel de transmisión de mensaje propio, interactuando con la escena representada. Precisamente en las 4^A y 5, quizás en una apertura hacia un segundo significado, el marco arquitectónico podría perfectamente estar pintado; al fin y al cabo, lo que se tiene en la mano es una representación fotográfica bidimensional, interpretable de la manera que se prefiera, ya que puede ser una fusión de lo irreal con lo real en imagen. Dentro de la representación fotográfica hay: la representación de lo arquitectónico y, a la vez, la representación de la representación de lo arquitectónico. Todo lo representado acaba en la misma superficie: aquella de la placa fotográfica.

En la tabla 44 se ven repetidas observaciones que se han hecho en ambas tablas anteriores: en las fotografías 2^A, 2^B y 2^C, dedicadas al monumento fúnebre de Francesco Sassetti, se confirma la suposición sobre “el marco arquitectónico que podría ser pintado”, de la tabla 43. En efecto, aquí está pintado. En cuanto al friso, elemento–clave en las tres y también en las 1 – *Muerte de Francesca Tornabuoni*, relieve de Verocchio– y 11 –*Caída de Faetón*, dibujo de sarcófago romano–, aquél encajaría en el mismo perfil de argumentación que en la tabla 37. Observemos

que en las imágenes de los frisos 1, 2^B y 2^C la fotografía no se limita en lo que es la representación artística *en* el friso, sino que se amplía para incluir un mínimo contexto “arquitectónico” –con o sin comillas–. Lo mismo pasa, aunque no se trate de friso, en las 3² y 3³. Además, en el ciclo de las 2^A, 2^B y 2^C se observa una vez más la “técnica” warburgiana de aproximación al detalle el sucesivos “zooms”.

2.2.4.2 La arquitectura (representada, tal como fotografiada) como *vehículo*: tablas 45, 46

Aún estando en el marco de “absorción mutua” entre arquitectura y arte, en esta última –y más “extra-oficial” de todas– categoría de la apariencia de la imagen de la arquitectura en el *Atlas*, aquella deja de ser “una de las miradas posibles a un espacio realizado” y se limita a “reproducción fotográfica de la arquitectura tal como llega a la ‘pantalla’ de la pintura”. La única mirada posible es, en este contexto, la del pintor. En el dipolo arquitectura-arte es ahora el arte la que absorbe la arquitectura. Hay que señalar que en la tabla 45 no hay ninguna fotografía de arquitectura realizada, con la única –casi– excepción del arco del grupo escultórico de la imagen 6. Queda bajo cuestión hasta qué punto puede ser “aceptable” la consideración de la arquitectura pintada ideal renacentista como representante de la arquitectura. No obstante, bajo el punto de vista sugerido por la *Kulturwissenschaft* respecto al papel del material cultural, por un lado, y al del artista renacentista polifacético –que además de pintar una iglesia también estaba capacitado de construirla–, por el otro, vamos a permitirnos examinar si, a partir del tal convención, se puede llegar a datos útiles para la presente aproximación.

La tabla 45 ha constituido el centro de referencia en el capítulo anterior, sobre el “*como*” de la *metáfora* en Mantegna y Ghirlandaio²⁶. Ahora la lectura emprendida partirá desde otro punto. Dejemos que nos lo sugiera Warburg; como vemos, si hay un elemento predominante en la tabla, que se puede apreciar a primera vista, es la presencia de la forma de arco de triunfo en la mayoría de las escenas representadas –de las imágenes: 2, 4^A, 4^B, 5, 6, 10, 12, 13– y, sobre todo en las dos que, por dimensiones y por posición, constituyen la base de la “argumentación” de la tabla: las 10 y 4^A. Miremos estas imágenes como si de escenas reales se tratara, dejando, por el momento, que la representación de la realidad con la ficticia se fusionen entre sí; entonces, la arquitectura pintada se vería como arquitectura real y la escena presentada como acción. La interacción entre ambas remite al dipolo arquitectura-acción, o *anacrónicamente* hablando, arquitectura-sociedad de Van Eyck.

En el caso de las obras de entorno arquitectónico acentuado de esta tabla, observamos que aquí la arquitectura, en vez de ofrecer la excusa de la organización de la escena o bien de su escenario neutral, se convierte en su “caja de resonancia”. La arquitectura como caja de resonancia de la acción significa una relación de interacción entre las dos; eso sí: todo esto, detrás de la pantalla pictórica. Allí, pues, el arco de triunfo romano, en términos puramente arquitectónicos, pasa de ser de “pantalla atravesada” a “pantalla-caja de acción” semi-cerrada, –de la imagen 10–, e, incluso, llega a convertirse en cerrada²⁷ –de las imágenes 4^B y 13–. Bollnow, en su fenomenología del espacio, lee esta inversión en el espacio interior del barroco:

(...) *El fondo está totalmente ocupado por el altar mayor, erigido como un arco de triunfo.*

(Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler*, 1925 en Bollnow, O. F., 1969[1963]:86)

Paralelamente, la misma procedencia se le puede reconocer al arco de embocadura de una escena teatral renacentista:

El arco de embocadura que enmarca la escena y aloja al “telón de la boca”, en donde éste cuelga, se conoce como “arco de proscenio”, y su origen se remonta al Renacimiento italiano. (Cabezas, L., *Presentación y representación teatral*, 2007:179)

Además, el mismo Gombrich califica el *Sacrificio de Zacarías* de Ghirlandaio, de la 45, como *arco de triunfo*:

No hace falta ir muy lejos para demostrar que Ghirlandajo realmente conoció y estudió dichos relieves (del Arco de Constantino). Los copió para el relieve pintado del arco de triunfo del "Sacrificio de Zacarías". (Gombrich, E., [1970]1992:171)

En otras palabras, a la *Pathosformel* arquitectónica "arco de triunfo", adoptando el término warburgiano para la arquitectura, se le puede aproximar de la misma manera que a una *Pathosformel* encontrada en una representación de acción. De la misma manera que la Ménade llega a ser ángel o Salomé/criada, el arco de triunfo, a través de un proceso re-interpretativo, se convierte en escena de "matanza de inocentes" -10- o en escena "triumfal" cristiana -4^B y 13-. Dicho proceso a partir de un modelo antiguo, inscrito en el marco que Wind define como "metáfora", llamaremos "inversión" y al él se volverá en los pasos siguientes de la tesis, ya que constituye uno de los fundamentos de su concepción. Finalmente, a la pregunta posible de si puede haber una *Pathosformel* arquitectónica ya se ha dado respuesta en los comentarios anteriores sobre la tabla 7, la del *pathos del vencedor*.

Volviendo a la terminología que se ha establecido en este intento de categorización de las apariencias de arquitectura en el *Atlas*, se podría decir que estamos ante el caso de la "arquitectura fotografiada, tal como representada, como *vehículo*" de significado cultural, en cuanto que constituyente de uno de los dos polos del fenómeno gemelo arquitectura-acción, ambas representadas.

Entre las fotografías que componen²⁸ la tabla 46, las que encajan en la presente aproximación son las 11^A, 11^B, 12. Las dos primeras, de un pilar de la *Cripta in San Zeno* -A- y su relieve -B-, remiten claramente a la lógica que se leyó en los mitreos de la tabla 8: la toma de la fotografía como *vehículo* y la arquitectura como *vehículo* "neutral" de arte. Además, volvemos a encontrar la misma lógica de los "zooms", desde la vista del elemento arquitectónico hasta el enfoque en la obra de arte que lleva encima, de las tablas 7 y 8.

La primera interpretación alcanzable, pues, sería, en analogía con los mitreos: "la arquitectura como portador del portador del significado". En el título de la imagen 11^A se menciona²⁹ que se trata de la vista de un pilar que lleva emparedado un relieve romano. ¿Por qué Warburg querría hacernos fijar en un pilar? Parece ser que, aparte de para mostrar el ambiente arquitectónico del relieve, en el que enfoca a continuación según la familiar manera de "zooms", es para poner al lado, en el montaje de la tabla, otros pilares, esta vez pintados: los de la imagen 12. Se puede interpretar como otra de las aperturas de Warburg hacia un segundo significado. Aquí se vuelve a jugar entre fotografía de realidad y fotografía de realidad pintada -o, si se prefiere, entre "fotografía de caja de resonancia del arte" y "fotografía de representada caja de resonancia de acción"-; otra vez, en términos conceptuales, los resultados son opticamente comparables, en cuanto a "llegada a la misma pantalla fotografiada". Es decir: la "toma de la fotografía como *vehículo*", observable en los mitreos de la tabla 8 vuelve, aquí, reinterpretada.

En la consideración de la arquitectura como *vehículo* en el *Atlas Mnemosyne* se han distinguido las siguientes matizaciones, en orden de apariencia: "la toma de la fotografía (de arquitectura real) como *vehículo*", representada principalmente por la tabla 4; "la arquitectura (real, tal como fotografiada) como *vehículo* del *vehículo*", característica de la 23; "la arquitectura (real, tal como fotografiada) como *vehículo*" presente, sobre todo, en la tabla 25. En este, primer, ciclo todavía no se ha incluido la apariencia "irregular" de la fotografía de la arquitectura representada en el arte. En el segundo círculo, donde ella se toma en cuenta, se han observado los siguientes casos: "la arquitectura (real y representada, tal como fotografiada) como *vehículo*", de la tabla 37, por excelencia; finalmente, "la arquitectura (representada, tal como fotografiada) como *vehículo*", representada por la 45.

La característica que distingue el primer ciclo del segundo está, aparte del tipo del material relevante a la arquitectura, en el hecho de que en el primero el denominador común es la arquitectura en cuanto que contenedor de arte, mientras que en el segundo sería lo inverso: el arte como contenedor de arquitectura. Bajo este punto de vista, la coexistencia de la arquitectura construida con la representada –tal como se miran a través de la lente fotográfica– en el papel de “portador de significado cultural” se puede considerar como la anilla intermedia entre los dos polos opuestos.

La agrupación y distinción en categorías desarrollada en el capítulo se ha basado, como se aclaró al principio, en la suposición de que hasta, prácticamente, la tabla 45 la gama de los diferentes matices de apariencias de arquitectura en el *Atlas* se ve completada. De hecho, las apariencias de la arquitectura en las tablas siguientes de *Mnemosyne* encajan totalmente en las categorías establecidas. Las tablas a partir de la 48 hasta la última, la 79, en las que el papel de la arquitectura –mirada a través de la lente warburgiana– destaca son las 53, 54, 56 y 78. A continuación, y tal como se ha hecho hasta aquí, se referirá al aspecto más significativo del papel de la imagen de la arquitectura, sin excluir la coexistencia con otros en cada una de ellas.

Bajo esta perspectiva, la³⁰ tabla 53 se puede considerar como paralela a la 37: la arquitectura real y la representada, tal como fotografiadas, coexisten en el montaje de la tabla y comparten el papel de *vehículo* de significado cultural. El centro del enfoque de la tabla, bajo el punto de vista arquitectónico definido, coincide con las imágenes que forman la base de “argumentación” de la misma, tal como indica el modo de su montaje; aquellas son las: 8 (*La escuela de Atenas*, de Rafael), 9 (dintel en forma de arco que incluye el fresco *El Parnaso*, de Rafael) y 6¹–6² (dintel en forma de arco que incluye el díptico *Naso y su futura mujer*, de Michelangelo). En ellas se puede apreciar el protagonismo del elemento arquitectónico del arco, tanto pintado –8– como real –6, 9–; este hecho, en combinación con la referencia al *Parnaso celeste y terrestre* y la apariencia de la palabra *ascensión*, subrayada, deja lugar a la suposición de que el arco, en cuanto que elemento arquitectónico, sea la incorporación de tal ascensión. Siguiendo este hilo, la apariencia de la imagen de la arquitectura en la tabla –precisamente en *La escuela de Atenas*– se tiene que incluir en el ciclo de las “reinterpretaciones del arco romano” de la tabla 45. Apuntamos que al lado de la imagen 8 se coloca, en tamaño más reducido, la imagen de un friso: relieve en bronce del zócalo de la pirámide de Agostino Chigi, de Lorenzetto. ¿Se tratará del elemento terrestre/friso en *coincidentia oppositorum* con el celeste/arco?

Asimismo, la imagen que domina en el montaje de la³¹ tabla 54 es una fotografía de otro elemento arquitectónico: *la cúpula de la capilla funeraria de Chigi con la representación de Dios padre y de los siete planetas guiados por los ángeles*³², de la imagen 1. Apuntamos que la palabra “ascensión” vuelve a cerrar el título de la tabla. El hecho de que la arquitectura se vea, por un lado, como la que ofrece el marco donde encajará la representación artística de contenido astrológico, remite al *Salone como gigantesca página de un libro*, de la tabla 23. Por el otro lado, esta vinculación se ve apoyada por el resto de las imágenes de la tabla, todas de detalles del techo de la *Sala di Galatea* de la *Villa Farnesina*, de frescos de motivos astrológicos y mitológicos fotografiados en su “contexto” arquitectónico. No obstante, la observación anterior junto con el papel destacado de la cúpula en el montaje, “reconocen” a la arquitectura, vista según dicta la tabla, una calidad autónoma en cuanto que *vehículo* de significado cultural, articulada, sobre todo, en la tabla 27, del Malatestiano. De nuevo: arquitectura-arte en *coincidentia oppositorum* –el “contenedor apolíneo” traducido, más bien, en “contenedor geométrico/tectónico”–.

Como en la 54, en³³ la 56 se repite se nuevo el esquema de la *coincidentia oppositorum* entre arquitectura y arte. Hilos de conexión, bajo este concepto, se pueden trazar tanto con la tabla 25 –Malatestiano– como con la 23 –*Salone di Padova*–. El elemento arquitectónico de enfoque, en el primer caso, se limita en el arco, proyectándose en él, de nuevo, el elemento celeste. Él engloba, en la imagen 4^c, la parte superior del *Juicio Universal* de Michelangelo, la

columna de la flagelación, es decir, el inicio de la caída. Anotamos lo comentado en el título de la tabla: *Ascensión y caída (Michelangelo)*. (...) *Juicio universal y caída de Faetón* y, sobre todo, *Hundimiento de la bóveda*. En esta última frase de Warburg, contenedor y contenido se ven totalmente identificados: la superficie de la bóveda celeste que se hunde es aquella de la bóveda arquitectónica. El arte en interacción con su contexto arquitectónico directo comparten el papel del *vehículo* del significado cultural. No obstante, la lectura de la imagen 4^A, perspectiva central del interior de la *Cappella Sistina*, remite a la del “contenedor universal” del *Salone*.

Finalmente, con la³⁴ tabla 78, Warburg nos devuelve –de modo sorprendente– al inicio; es decir, a la “toma de la fotografía como *vehículo*” de las tablas 4 y 8. En realidad, el camino inverso ya se ha inaugurado en la –de poco valor descriptivo del objeto– imagen 12 de la tabla 56. Se trata de una mirada contemplante hacia arriba, hacia la cúpula de la *Sala di Davide*, parte de la cual y de su *Caída de Faetón* se permite entrar en el marco de la lente warburgiana. Nos atrevemos a suponer que el verdadero objetivo de la imagen es, en este caso, no lo que en ella se ve, sino el mismo contemplante –Faetón caído–, que no se ve. La toma de la fotografía 2² de la tabla 78 comparte la misma perspectiva, literal– y metafóricamente: es la misma mirada –hacia arriba– y poco “ortodoxa”, de la fachada de San Pedro. El Faetón, lejos de sentirse abatido, logró establecer su propio poder sobre la tierra y “aterrizar” al cielo.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Títulos-comentarios de las tablas 32 y 34 (edición italiana *Atlas Mnemosyne*, cfr. bibliografía):
32: *Grottesca. Al centro il corteggiamento della done. Vœu du Paon. Quaresima. La coppa delle scimmie. Grottesca delle scimmie. Danza della donne che lottano per i pantaloni. [cfr. Danza del sacerdote, morte di Orfeo]. L'utensile come veicolo.*
33: *L'arazzo come veicolo. Temi: la caccia e il divertimento. Contadini al lavoro. L'antichità nelle vesti della epoca (guerra di Troia. Alessandro) = ascesa al cielo. Narciso e la deposizione como soggetti per arazzi su commissione?*
(32: *Grottesca. En el centro el cortejo de la mujer. Vœu du Paon. Cuaresma. La copa de los monos. Grottesca de los monos. Danza de las mujeres que pelean por el calzón [cfr. Danza del sacerdote, muerte de Orfeo]. El utensilio como vehículo*
33: *El tapiz como vehículo. Temas: la caza y la diversión. Campesinos al trabajo. La antigüedad en las vestimentas de la época (guerra de Troya. Alejandro) = ascensión al cielo. ¿Narciso y el descendimiento como sujetos para tapices bajo comisión?)*
2. *"Art as a vehicle" is a practical work developed since 1986 at the Workcenter of Jerzy Grotowski, sponsored by the Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale (CSRT) in Pontedera, Italy. (Wolford, L., [1997] 2001: 367) (El "arte como vehículo" es un trabajo práctico desarrollado desde el 1986 en el Workcenter of Jerzy Grotowski, patrocinado por el Centro per la Sperimentazione e la Ricerca Teatrale (CSRT) en Pontedera, Italia.)*
Cabe destacar que el título que Grotowski adoptó después de sugerencia de Peter Brook.
3. Cita original:
Zwischen imaginärem Zugreifen und begrifflicher Schau steht das hantierende Abtasten des Objekts mit darauf erfolgreicher plastischer oder malerischer Spiegelung, die man den künstlerischen Akt nennt. Diese Doppelheit zwischen antichaoischer Funktion, die man so bezeichnen kann, weil die kunstwerkliche Gestalt das Eine auswählend umrißklar herausstellt, und der augenmäßig vom Beschauer erforderten, kulturell erheischten Hingabe an das geschaffene Idolon schaffen jene Verlegenheiten des geistigen Menschen, die das eigentliche Objekt einer Kulturwissenschaft bilden müßten, die sich illustrierte psychologische Geschichte des Zwischenraums zwischen Antrieb und Handlung zum Gegenstand erwählt hätte.
Según *Engramma*, la *Einleitung*, *Introducción al Atlas Mnemosyne*, de la cual ha sido extraído el anterior fragmento, fue escrita por Warburg el 1929 a fin de la presentación editorial del mismo.
4. Tabla 46 del *Atlas Mnemosyne*.
5. Las "fotografías arquitectónicas" de las tablas 4, 7, 8, 23, 25, como, de hecho, todas las demás del material del *Atlas*, menos las que provienen de impresos, aparecen sin autor ni fecha. Esto podría significar que el autor es el mismo Warburg o que la mentalidad de la época frente a la "novedad" tecnológica de la fotografía quitaba importancia del tema de la autoría y, por lo tanto, la consideración de la fotografía como arte propio.
6. En la referencia a imágenes pertenecientes a tablas del *Atlas Mnemosyne* se sigue siempre la numeración establecida en la publicación italiana del *Atlas* (cfr. bibliografía).
7. El título de la tabla 4-8:
4-8 Pre-coniazioni antiche
Combattimento. (Giganti) ratto. Fatiche de Ercole. Gli inferi? Legame con la terra (divinitá fluviale, giudizio di Paride) e ascesa al cielo. Ascesa al cielo e caduta (Fetonte). Il redentore sofferente. (Prometeo. Rapimento del fuoco. Superbia)
(4-8 Pre-invenzioni antiche
Combate. (Gigantes) raptó. Fatigas de Hércules. ¿Los infiernos? Vínculo con la tierra (divinidad fluvial, juicio de Paris) e ascenso al cielo. Ascenso al cielo y caída (Faetón). El redentor sufriente. (Prometeo. Rapto del fuego. Soberbia)
8. En el título de la imagen 16³, *Busto infantil, época julio-claudia, siglo I d.C. (zócalo no originario)*, no se menciona que el busto infantil pertenece al mitreo. No obstante, es una suposición que se puede hacer con toda seguridad, dado que la imagen en cuestión es la última en el círculo de imágenes 16, siendo todas las demás del mitreo.
9. El título de la tabla 7:
Il pathos del vincitore. Trionfo romano. L'arco di trionfo. Nike. Apoteosi (ascesa al cielo). L'imperatore come dio. Bottino di guerra (Gemma Augustea) Elevazione sullo scudo. Apoteosi come elevazione sullo scudo in Napoleone. Travolgere cavalcando. Incoronazione. Carro che appare come simbolo del Sole. Sottomissione (provincia). Afferrare per la testa (El pathos del vencedor. Triunfo romano. El arco de triunfo. Nike. Apoteosis (ascenso al cielo). El emperador como dios. Botín de guerra (Gemma Augustea) Elevación sobre el escudo. Apoteosis como elevación sobre el escudo en Napoleón. Arrollar cabalgando. Coronar. Carro que aparece como símbolo del Sol. Sumisión (provincia). Agarrar por la cabeza.)
El título que *Engramma* da al respecto es:
Tipologías de preformaciones antiguas
4. Pathos del vencedor
10. El título de la tabla 23:
Antichità italiana meridionale-araba. Il Salone come gigantesca pagina di un libro per la determinazione del destino. Schema di Dante. (Manca il testo di Angeli!)
(Antigüedad italiana meridional-árabe. El Salón como gigantesca página de un libro por la determinación del destino. Esquema de Dante. (¡Falta el texto de los Ángeles!))

11. *Il Salone di Padova, lungo 82m, largo 27m. Lo spazio più grande dedicato all' astrologia in epoca moderna. Alle pareti oltre 300 immagini astrologiche (sec. XIV)*
12. *Nella Divina Commedia il Purgatorio sopra la terra. In alto, le dieci sfere celesti con le rispettive scienze, virtù ecc. Rappresentazione schemática della struttura del mondo secondo la descrizione di Dante nella "Divina Commedia" (London, The Warburg Institute)*
13. Ejemplo de ello es el esquema de la imagen 3 de la tabla A de Mnemosyne, del árbol genealógico de las familias Medici/Tornabuoni. En el comentario de la edición se afirma que el autor del dibujo, que también pertenece a *The Warburg Institute*, es Warburg.
14. Recordamos la cuestión sobre la posibilidad de interpretación simbólica *a posteriori*, a la cual se ha hecho referencia en el capítulo *Alegoría y símbolo en Warburg*.
15. A la observación que el esquema de la imagen 3, literalmente, se debería "traducir" como sección más que planta la respuesta sería que pueden ser las dos cosas a la vez: si es sección, la bóveda dibujada coincide con la fotografía de la real; si es planta, ambas se articulan como zonas sucesivas a lo largo de un eje. De todos modos, la calidad autónoma otorgada a la imagen en el *Atlas* hace posible –si no obligatoria– la variedad de interpretaciones; además, difícilmente se puede imaginar mayor grado de libertad interpretativa que considerar que lo representado es y, a la vez, contiene su representación (comentario warburgiano a la imagen 2¹).
16. El título de la tabla 25:
Rimini: rappresentazione pneumatica delle sfere in opposizione alla raffigurazione feticista. Forma anticheggiante
17. Más sugerente todavía resulta la contraposición entre las perspectivas laterales exterior e interior –la 2 y la 3– puestas una al lado de otra de modo que, vistas como una imagen, constituirían la perspectiva central interior de un espacio ficticio. Además, la perspectiva central de la 4, en cuanto que toma, pertenece a la misma "familia" que las de los mitreos y el *Salone*.
18. (...) *der eine, der den dämonischen Hauch des Vernichtungsdämons fühlt und sich in einen Turm setzt, und der andere, der mit ihm gemeinsame Sache machen will. Diese Vermessenheit hat Jacob Burckhardt gefühlt. (...) Wir sehen auf einmal den Einfluss der Antike in den beiden Strömungen, der sogenannten apollinischen und der dionysischen. Welche Rolle in der Entwicklung der seherischen Persönlichkeit spielt die Antike? Agostino di Duccio und Nietzsche stehen auf der einen Seite, die Architekten und Burckhardt auf der anderen: Tektonik gegen Linie...*
Fragmento del cuaderno de notas *Burckhardt-Übungen* de 1927. Forma parte del círculo de seminarios sobre Burckhardt, que tuvieron lugar entre noviembre 1926- febrero 1927 y junio y julio de 1927 (Gombrich, E., 1992[2002]:316-317). Parte de él se publicó en "aut-aut" en 1984 en forma de artículo sobre Burckhardt y Nietzsche.
19. *Alberti war der Architekt der Kirche, deren Bau er bis ins einzelne überwachte der Annahme, dass er der Inspirator dieser in seinem Sinne bewegten Gestalten war, steht nichts im Wege.*
Fragmento del ensayo de Warburg del 1893 titulado: *Sandro Botticellis "Geburt der Venus" und "Frühling" ("Nacimiento de Venus" y "Primavera" de Sandro Botticelli)*, incluido en las *Gesammelte Schriften*.
20. (...) *l'equilibrio e il rigore dell'architettura di Leon Battista Alberti e il "movimento dei capelli e delle vesti intensificato fino a diventare manierismo" dello stile scultoreo di Agostino di Duccio.*
Fragmento del artículo: *Tavola 25: coincidentia oppositorum: il Tempio Malatestiano de Engramma*.
21. Respecto a la cuestión sobre la autoría de las fotografías arquitectónicas del *Atlas*:
La búsqueda en el archivo on-line de de los hermanos Alinari (alinariarchives.it) no aparece ninguna fotografía que coincida con las del *Atlas*, salvo la primera de la tabla 25 –perspectiva exterior del Malatestiano– que, curiosamente, en el archivo Alinari aparece invertida respecto a la del *Atlas*. No obstante, en cuanto que "punto de vista", se podría suponer que más que una de las imágenes de *Mnemosyne* provienen de esta fuente, como, por ejemplo, arcos de triunfo, perspectivas exteriores de edificios, perspectivas centrales de interiores, etc. Aún así, no parece probable que una fotografía como la vista parcial de la fachada del *Palazzo Rucellai* de la tabla 48 sea de los Alinari. La posibilidad de que, por lo menos algunas, de las fotografías del *Atlas* tengan como autor a Warburg mismo no carece de fundamento, teniendo en cuenta la familiarización del mismo con la técnica de la fotografía, tal como demuestra su colección fotográfica del viaje a Arizona, en la que se basó su conferencia sobre el ritual de la serpiente del 1923. Recordamos, además, que Warburg era un gran coleccionista de fotografías, tanto suyas como de otros autores. En *Engramma* se confirma que Warburg mismo tomaba fotografías durante sus largas estancias en Italia. Sin embargo, permanece un enigma el porqué sólo escasamente aparece su nombre como autor de fotografía en *Mnemosyne*, -imagen 18 de la tabla 46-. Una posible interpretación sería que este hecho fuera debido a la edición o que no se trata de la fotografía de una obra sino de una persona real, una campesina, lo cual justificaría un trato de la imagen más cercano a una "obra" en sí. En cuanto a las fotografías aéreas de las tablas 4 y 8 provienen con toda seguridad de tomas de Zeppelin, coetáneas de *Mnemosyne*.
Katia Mazzucco comenta:

(...) la KBW [Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg] organizzò diversi allestimenti fotografici, spesso in occasione di mostre e convegni. Ciò fu possibile grazie alla moderna e ricchissima fototeca che Warburg aveva creato in parallelo alla raccolta di libri e che, proprio negli ultimi anni di attività, fu grandemente ampliata. Sin dalle prime richieste di finanziamento alla famiglia – risalenti al primo soggiorno a Firenze - Warburg annovera, assieme ai libri, le riproduzioni di opere come indispensabili mezzi della ricerca; nel corso degli anni lo studioso dimostrò inoltre di sapersi avvalere delle più moderne tecniche fotomeccaniche anche come efficaci strumenti della divulgazione – basti pensare all'intervento del 1912 a Roma sul ciclo pittorico di Schifanoia, durante il quale Warburg, per primo nel corso di un'occasione pubblica, proiettò diapositive a colori brevettate solo pochi mesi prima. La diffusione culturale – e l'utilizzo di tutti gli ausili possibili a questo fine - era per lo studioso di Amburgo una parte essenziale e costitutiva della ricerca (...). (Mazzucco, K., *Storia dell'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg: la gestazione di un'opera non "finibile"*, en *Engramma*)

22. El título de la tabla 27:
Calendario cosmologico sistematico e completo (Tycho Brahe) che testimonia del passaggio de Rimini a Schifanoia
23. El título de la tabla 48:
Fortuna. Simbolo del conflitto dell'uomo che si libera (mercante)
24. El título de la tabla 37:
Irruzione dell'antichità nella scultura. Disegno archeologico (Giusto di Padova, Pisanello). Grisaglia =scultura dipinta. Monumento equestre. Uomo – serpente (disegno), fatiche di Ercole (Pollaiuolo): incisione, armatura [rilievo], dipinto statuaria. Ercole e Nesso = liberazione del temperamento in rapporto con altre scene di ratto. Fregio di danzatori di Pollaiuolo
(Irrupción de la antigüedad en la escultura. Diseño arqueológico (Giusto da Padova, Pisanello). Grisalla = escultura pintada. Monumento ecuestre. Hombre – serpiente (diseño), trabajos de Hércules (Pollaiuolo): incisión, armadura [relieve], estatuario pintado. Hércules y Neso =liberación del temperamento en relación con otras escenas de raptó. Friso de los danzantes de Pollaiuolo)
25. Teniendo en cuenta el título entero de la 37, una razón por la apariencia de la palabra “friso” subrayada se podría atribuir a la resonancia, en tal forma, de los relieves en los sarcófagos antiguos.
26. El título de la tabla 45:
Superlativi nel linguaggio dei gesti. Esaltazione della coscienza di sé. Eroe individuale che si stacca dalla grisaglia tipologica. Perdita del “come” della metafora
(Superlativos en el lenguaje de los gestos. Exaltación de la consciencia de sí. Héroe individual que destaca de la grisalla tipológica. Pérdida del “como” de la metáfora)
27. Por lo contrario, en escenas de temática cristiana más íntimas, sin carácter “triumfal”, el elemento arco está ausente (entorno arquitectónico lineal, 1,3). Por lo tanto, *coincidentia oppositorum* entre 1,3 y 2, 4, 5.
28. El título de la 46:
Ninfa. Rapida portatrice di vittoria (Eilbringitte) negli ambienti Tornabuoni. Addomesticamento (Ninfa. Rápida portadora de victoria (Eilbringitte) en los ambientes Tornabuoni. Domesticación)
29. *Veduta de un pilastro. Lateralmente murato un rilievo romano.*
(Vista de un pilar. Lateralmente emparedado un relieve romano)
30. El título de la tabla 53:
Muse. Parnaso celeste e terrestre. (Raffaello) Legame con Mantegna e Schifanoia. Ascensione
(Musas. Parnaso celeste y terrestre. (Rafael) Ligamiento con Mantegna y Schifanoia. Ascensión)
31. El título de la tabla 54:
Olimpizzazione e al contempo pratica dell' oroscopo e il governo del cielo in mano di Dio-Padre. (Chigi), ascensione (Olimpización y al mismo tiempo práctica del horóscopo y el gobierno del cielo en la mano de Dios-Padre. (Chigi), ascensión)
32. Comentario warburgiano, referente a la imagen 1 de la tabla 54:
Dipinto della cupola della cappella funeraria di Agostino Chigi con la raffigurazione di Dio padre e dei setta pianeti guidati da angeli (1516)
33. El título de la 56 es:
Ascensione e caduta (Michelangelo). Apoteosi della morte sulla croce. Giudizio Universale e caduta di Fetonte. Sfondamento del soffitto
(Ascensión y caída (Michelangelo). Apoteosis de la muerte sobre la cruz. Juicio Universal y caída de Faetón. Hundimiento de la bóveda)
34. El título de la 78 es:
La Chiesa e lo Stato. Il potere ecclesiastico rinuncia al potere secolare
(La Iglesia y el Estado. El poder eclesiástico renuncia al poder secular)

Introducción: La forma *del* montaje vs. la forma *en* el montaje

En la entidad que constituyen los cuatro siguientes capítulos se trata de intentar definir con precisión el papel de la forma en la configuración del montaje; por un lado, nos referimos a la forma *del* montaje, donde al montaje se le aproxima en cuanto que forma en su totalidad, y por el otro, la forma *en* el montaje, en cual caso el montaje se ve como una composición a partir de formas-elementos. Dada la finalidad de la tesis de acercarse a los “mecanismos” del montaje, se examinará la forma como mediador para ello. Además, intentamos descubrir de qué manera se puede describir eficazmente un montaje de acciones, como los de Grotowski, en términos de forma; en otras palabras, si se supone que la reproductibilidad gráfica es un elemento intrínseco de la forma plástica, ¿cómo se hace posible su proyección al montaje de acciones? Si no lo es, ¿qué otra manera podemos tener de hablar de la “forma del montaje”? Y, por consiguiente, ¿cómo se percibiría, en este caso, en términos de forma el elemento del montaje? ¿Es imprescindible esta percepción?

En capítulos siguientes, que tratarán los conceptos del “arquetipo” y de la “inversión”, se hace un intento de definir los términos en cuestión a partir de sus similitudes y diferencias con términos “familiares”. En la mayoría de los casos esto se lleva a cabo, siguiendo la doctrina de la bipolaridad, construyendo pares antitéticos. En el presente capítulo, pues, tenemos: imagen-forma, forma-montaje, método-descripción, forma-ritual, estructura-montaje, forma-función, fenómeno-(imagen)forma, estética-utilidad.

Contra poniendo la forma *del* montaje a la forma *en* el montaje estamos, en realidad, montando un dipolo, una *conjunctio oppositorum*, entre dos entidades que no están dualísticamente enfrentadas, sino complementarias; concretamente, la primera contiene la segunda y estudiaremos la índole de la forma en ambas. En el caso de la forma del montaje, que nos va a ocupar a continuación, no enfocaremos en la forma como contorno, límite exterior del montaje, sino más bien en cuanto que red interior que establece las conexiones entre las partes. En otras palabras, intentaremos descifrar el montaje en cuanto que “forma interior”. Para ello haremos servir, en primer lugar el *Atlas Mnemosyne* de Warburg y la planta arquitectónica como género. Recordemos que hasta ahora hemos examinado el papel de la imagen-elemento en el montaje del *Atlas* por parte de Warburg. De alguna manera, pues, el tratamiento del montaje como totalidad, viene a fijar la atención en la “forma que se crea a partir de la forma”. En segundo lugar, y en la segunda parte del capítulo, intentaremos una aproximación bajo los mismos términos al montaje de acciones grotowskiano.

Hace falta delimitar más específicamente a qué “forma” nos estamos refiriendo. Para ello nos vendrá de ayuda la clasificación sistemática de los conceptos de la forma desarrollada por Tatarkiewicz. El autor determina cada vez el concepto particular de la forma a partir de la contraposición con su opuesto; el mapa que se compone de esta manera pretende abordar todas las versiones posibles de la forma, relacionando, además, cada una de ellas con el contexto histórico-cultural concreto en el que ha predominado. Entre ellas, las que presentan un interés particular en el contexto de nuestra aproximación al montaje son las denominadas por Tatarkiewicz *forma A*, *forma B* y *forma C*. Forma A sería lo opuesto del *elemento*: la disposición o combinación de las partes.

La forma de un pórtico es la disposición de sus columnas; la forma de una melodía es el orden de sus sonidos. (Tatarkiewicz, W., [1976]2008:254)

Forma B equivaldría a *apariencia, imagen*, teniendo como polo opuesto el *contenido*.

(...) el sonido que tienen las palabras en la poesía es la forma, y su significado, el contenido. (Tatarkiewicz, W., [1976]2008:254)

Finalmente, forma C sería lo contrario de la materia, definiéndose como *contorno, figura*. Lino Cabezas la conecta con el teatro de las sombras, origen mítico de la pintura:

(...) origen mítico de la invención de la pintura según la famosa narración de Plinio el Viejo en el siglo I, en donde el autor romano refiere que todos los griegos aceptaban que la pintura se había iniciado al "circunscribir con líneas en contorno de la sombra de un hombre". (Cabezas, L., *Presentación y representación teatral*, en Gómez Molina, J. J., 2007:141)

Warburg, en el mismo contexto, emplea la palabra *Umfangbestimmung* (definición de la circunferencia), de manera que nos acerca a las *constelaciones* benjaminianas:

Los procesos pensantes de las mentes racionales los había englobado Warburg en el término lógico de Umfangbestimmung. Aplicó también este término, que significa literalmente la determinación de la circunferencia, a las actividades del artista que traza los contornos de un objeto. (...) ¿qué es el origen de las constelaciones sino nuestro deseo de trazar una línea alrededor de las configuraciones de puntos luminosos en el firmamento nocturno con fines de identificación y orientación? (Gombrich, E., [1970]1992:185)

La forma B se distingue de la forma C en el sentido de que la primera engloba la totalidad de apariencia del objeto, el modo completo del que el objeto se da a la visión, mientras que la forma C implica un nivel de abstracción en comparación con la B. Vemos, pues, que en esta clasificación no hay líneas divisorias claras entre los conceptos de forma, sino que la presencia de uno no excluye a otro, siendo, además, posible la derivación de uno del otro. Así pues, la distinción entre forma A y forma B se ilumina a través del siguiente ejemplo:

Los pintores impresionistas subrayaron la forma como apariencia, los pintores abstractos subrayaron la forma como disposición. (Tatarkiewicz, W., [1976]2008:262)

Según el autor, podríamos calificar estos tres primeros conceptos de la forma como primarios, en el sentido que son los que surgen directamente de la conexión estética, sin la intervención de la filosofía. Estética, entendemos aquí, en el sentido de relación directa –no intermediada– con el objeto. Teniendo estos tres conceptos de la forma en la mente, enfocamos, a continuación, en la índole de la forma del montaje en los casos del *Atlas*, de la anotación de la acción y de la planta arquitectónica.

El *Atlas Mnemosyne* en cuanto que montaje de imágenes

1 La imagen del *Atlas* vs. la imagen en el *Atlas* (imagen-forma, forma-montaje)

En capítulos anteriores nos hemos acercado al papel de la imagen en el *Atlas Mnemosyne*. Concretamente, dicha aproximación ha sido principalmente dirigida a la imagen-componente de las tablas de *Mnemosyne*. La imagen, en este caso y tal como ha sido subrayado, tiene carácter particular. En primer lugar, la imagen-elemento de *Mnemosyne* es la fotografía en blanco y negro. Su escala es significativamente menor que la de la obra original. La versión del objeto que trae ante los ojos del “lector” no puede sino implicar el comentario, reflejado en el punto de vista –mejor dicho, y literalmente, en este caso, punto de toma– de la fotografía. Esta función hemos observado en el caso de las “fotografías arquitectónicas” de *Mnemosyne*, en el capítulo correspondiente. Sin embargo, en el caso de obras ya bidimensionales –cuadros, miniaturas etc.– la fotografía como comentario no pierde su intensidad, dado que principalmente consiste en la distancia “interpuesta” por la grisalla. A este aspecto nos hemos referido en el capítulo *A propósito del como de la metáfora en Ghirlandaio y Mantegna*.

Siguiendo la clasificación de Tatarkiewicz, pues, ¿de qué concepto de forma estaríamos hablando en el caso de la fotografía del *Atlas*? Seguramente estaríamos entre la forma B y la forma C, en el sentido de que hay una abstracción de la imagen completa y real del objeto, por el no-color y por la característica intrínseca de la fotografía de condicionar la versión visual de un objeto. Sin embargo, no llega a ser contorno –forma C– ya que de la “pantalla” por la que percibimos el objeto no se ha “sustraído” nada. Donde, en efecto, se llega a la forma C es en las *Pathosformeln* –fórmulas de pathos– o *engramas*, de Warburg, a las que él mismo otorga calidad de contorno.

Hasta finales del semestre de invierno de 1891, en Estrasburgo, tuvo que leer un artículo en el seminario del profesor Ziegler sobre la filosofía kantiana que le dio a conocer el término Umfangsbestimmung. En su contexto, dicho término significa la determinación de la extensión de una clase. La palabra extensión en alemán es Umfang –literalmente, “circunferencia” o “contorno” – y muchas de las notas siguientes de Warburg intentan identificar el dibujo artístico de los contornos, la determinación de un objeto, con esta operación lógica. (Gombrich, E., [1970]1992:83)

La fotografía, pues, bajo este punto de vista funciona, además, como mediador para poder llegar a visualizar la *fórmula de pathos* como contorno. Observemos la imposición aumentante de lentes mediadores entre receptor y objeto, que se marca en la secuencia de estos términos: objeto – forma – imagen – fotografía – contorno. Si la forma es la manera en la que algo –el objeto– se da, la imagen es el modo en el que se da a los sentidos; la fotografía impone la presencia de un “intruso” más: la lente de la cámara. Así pues, la fotografía es la huella de la imagen, que es la huella de la forma, que es el objeto. En el caso, finalmente, del contorno, a dicho aumento de la distancia se interpone un proceso mental: la abstracción.

No obstante, la peculiaridad de la imagen-elemento del *Atlas* no sólo consiste en su consideración como mónada, resaltada con anterioridad. Ciertamente nos hemos referido a cualidades de la fotografía en blanco y negro de la época como género, que Warburg aprovecha en su proyecto. Donde realmente no cabe la menor duda sobre la originalidad de la aportación de Warburg es en el hecho de que, por excelencia, viene a firmar la peculiaridad de la imagen en el *Atlas*: la renuncia de la autonomía de la imagen de la obra y la renuncia de su relación analógica con el texto. La imagen –y con ello decimos “lo captado en la fotografía”– se auto-regenera a través de su puesta en relación dialéctica con otras imágenes, con las que comparte la “pantalla visual” del “lector”. Ya estamos hablando de la consideración del *Atlas* como obra; mejor dicho: como montaje.

En el caso de Warburg, el uso de la palabra “montaje” para describir la obra-*Atlas*, aparte de la evidencia de que estamos hablando –literalmente– de juntar elementos entre sí, viene a enfatizar la supremacía de la “obra como proceso mental” sobre la “obra en cuanto que producto artesanal”. Maticemos: el proceso artesanal, en el sentido de trabajo de rigor, precisión y empeño en el detalle, no sólo existe en el *Atlas*; es más, llega a un nivel casi quirúrgico. Ciertamente, ¿qué si no rigor y minuciosidad artesanal demuestra el modo de que estudiaba los frescos del *Palazzo Schifanoia* de Ferrara, que Heise compararía con el trabajo de un detective? Además, hay que tener en consideración la autoría atribuible a Warburg de –por lo menos– una cantidad de las fotografías del *Atlas*, dado que ha sido un entendido hasta de los más avanzados logros de la tecnología de la fotografía de su época¹.

Sin embargo, lo que resalta como “primer plano” en el resultado final es el posicionamiento del autor frente a la problemática (o realidad) con la que se encuentra “dialogando” –para evitar la confusión que implicaría el uso de la palabra “argumento”–, cuyo soporte, evidentemente, es el trabajo material-artesanal. Dicho de otra manera, si en el caso de la *Melencolia I* de Dürer (tabla 43), de la *Medea* de Rembrandt (tabla 73) o del *Déjeuner sur l'herbe* de Manet (tabla 55), el “argumento” se adelanta a la calidad de ejecución –por exquisita que sea–, lo hace mucho más en el caso del *Atlas* de Warburg. En su caso no entra en consideración la cuestión del trabajo manual del artista-artesano y la de la obra única y original. Eso demuestra el hecho, por ejemplo, que en las ediciones de *Atlas*, por las dimensiones de las fotografías de las tablas en ellas, parece interesar poco la “legibilidad” de las mismas; hay que tener en cuenta, además, que Warburg tenía la intención de publicar el *Atlas* en forma de libro. En ningún caso sería la calidad de las fotografías o, incluso, dicha legibilidad el criterio de éxito del *Atlas* como empresa. Lo importante resulta ser la supervivencia del “argumento”, que – como mínimo– no niega la reproductividad de la obra-*Atlas* como su portador. De alguna manera, pues, hemos incluido a Warburg en la cadena “evolutiva” del “gran artista”, de su propia obra: el *Atlas*. Esta es la razón que justificaría, apuntemos, una consideración *anacrónica* de *Mnemosyne* bajo el prisma de la semiótica.

De la misma manera que la legibilidad de la fotografía en el *Atlas* quedaría en un segundo plano, y como se verá confirmado a continuación, tampoco son la manera de trazar la planta o las fotografías de interiores los “modos de acceso” al *Kindertehuis* –el hogar de niños, conocido como *Orfanato*– de Aldo Van Eyck; ni son el vestuario, la escenografía o los estereotipos gestuales el *vehículo* de la comunicación con el espectador en Grotowski. Justamente en la renuncia, llevada a cabo por el proceso de la *vía negativa*, de todos estos elementos que caracterizan el *teatro cortesano*, se basa su *teatro pobre*.

La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. (...) Eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la representación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir sin la relación actor-espectador en la que se establece la comunión perceptual, directa y “viva”. (Grotowski, J., [1968]1998:11,13)

Precisamente una *destrucción de obstáculos* es una visión que se puede proyectar al *Atlas* como proceso, con acierto.

Dado todo esto, la pregunta evidente es: ¿de qué modo, entonces, se salva y se posibilita la transmisión precisa, correspondiente a la “ejecución” precisa, del “mensaje” del autor al espectador? O, dicho de otro modo: ¿dónde reside ahora la precisión de la forma –el modo de acceso al objeto/obra–, habiendo renunciado, como posible cobijo suyo, la forma B de Tatariewicz, la *apariencia*? Recordemos: la forma es, a la vez, la obra y el *vehículo* de su transmisión; donde no hay forma, no se puede hablar de obra; tampoco se puede hablar de obra sin hablar de la forma; se trata de axiomas que surgen de la negativa de Warburg de separar

entre forma y contenido, puesta en evidencia –más que elocuente– en *Mnemosyne*. Es más: lo que realmente se pone en evidencia en *Mnemosyne* es que la forma precede al contenido. De hecho, el lema warburgiano que rige el Atlas: *zum Bild das Wort* –en la imagen la palabra– se puede considerar una afirmación de esta hipótesis. Sobre todo, el Atlas como montaje de láminas a partir de las *fórmulas de pathos* en imágenes, bastan para confirmar esta conclusión.

Análogamente, a la afirmación del mismo axioma vendrá, décadas después, desde la fenomenología del espacio. Para Bollnow, concretamente, la “forma presupuesta” es la espacio-vivencial; interpreta, por ejemplo, etimológicamente la palabra “intimidación” a partir del nombre de una forma espacial concreta, vinculada *a posteriori* a dicha sensación:

(...) *intimidación* significa algo como *familiaridad cordial*. (...) “*Íntimo*” (*innig*) deriva de *inne* (“*dentro, en medio*”) y significa en sentido literal, “*interior*”.

(Bollnow, O. F., [1963]1969:112-113)

Egenter, compartiendo perspectiva con Bollnow, en su trabajo sobre los establecimientos japoneses, acerca de los elementos-marcadores de terreno afirma que

El origen de la forma es autónomo, sin ideología preconcebida.

(Egenter, N., *Outlines of a Theory of Culture based on the origins of settlement*, 1995)²

Tatarkiewicz, a su vez, da a la forma como “pre-supuesto” un aspecto que –resonando a Grotowski– podríamos llamar la *forma como vehículo*.

Un esteta americano contemporáneo, Karl Aschenbrenner, ha solucionado del modo siguiente la controversia que existe respecto a la forma: no es únicamente la forma (entendiendo como tal la forma A) lo que determina el impacto estético de una obra de arte, compuesta también como está de elementos, pero sólo la forma puede analizarse de un modo adecuado, y por lo tanto es lo único apropiado para ser sujeto de la teoría estética. Se trata de una nueva solución a un viejo problema. (...) El significado del término “estructura” es similar al de la forma A, frecuentemente utilizado hoy día. Designa sólo aquellas formas no-advencias que han sido configuradas en el exterior por fuerzas internas. Por consiguiente, ha sido aplicado principalmente a las estructuras biológicas y geológicas; recientemente, el término y el concepto de estructura han sido utilizados también en las teorías del lenguaje y el arte, especialmente en el arte literario. Este uso indica la intención de que las obras literarias poseen formas que no son arbitrarias, sino que surgen debido a leyes y procesos naturales. (Tatarkiewicz, W., [1976]2008:261)

Dado todo esto y volviendo a *Mnemosyne*, la respuesta en cuanto a dónde se halla la forma precisa es que la tendríamos que buscar, en primer lugar, concretamente allí de donde proviene el contrapunto del “aspecto”: en el modo –proceso mental– de relacionar los elementos entre sí, en la *disposición entre las partes* –la forma A de Tatarkiewicz–; en el montaje.

¿Cuál es la razón del uso de la palabra “precisión” para definir la forma? Y, por consiguiente, ¿por qué su mención es inevitable en los montajes de Warburg, Van Eyck y Grotowski? La forma, hemos supuesto, es la calidad del objeto a través de la cual aquello se hace comunicable, la que equivaldría a la calidad de índice en la semiótica de Peirce.

Cualquier cosa que nos sobresalte es un índice, en cuanto marca la articulación entre dos partes de una experiencia. Así, un tremendo tronar indica que algo considerable ha sucedido, aunque no sepamos exactamente de qué se trata, pero puede ser probable que podamos conectarlo con otras experiencias. (...) Del objeto inmediato del cuadro como sinsigno, el interpretante dinámico puede decir indirectamente cierto número de cosas: la naturaleza del soporte (óleo sobre madera), la pose, el vestido, el peinado de la modelo, el paisaje en segundo plano; todo esto actúa como un índice que permite ir aproximándose a un I dinámico, pero todavía no se lo puede designar. Hay aquí todo un juego de interpretación dinámico de dos clases: interpretantes dinámicos abductivos e interpretantes dinámicos inductivos; los índices requieren en su mayoría de una cierta especialización del receptor para ser interpretados correctamente técnica, social e históricamente³.

La precisión de la forma, entonces, sería la manera –la única– que el creador tiene a su disposición para “entregar” la obra (obra–signo) de la manera más fiel posible a sus pretensiones. Lo que hay que definir, en cada caso, es cuál es el concepto de forma adecuado como portador de la precisión, acorde con la índole signica de la obra. Ejemplo: la “preferencia” de los impresionistas de la forma B y de los abstractos a la forma A, hechos perfectamente observables en ambos casos. Queda pendiente –y sin posibilidad de una respuesta objetiva– si realmente cabe la posibilidad de una elección consciente por parte del autor o si se trata de la vía “natural” de la obra, según su identidad, de encontrar salida. Lo que es constatable, sin duda, es una relación de correspondencia entre obra y concepto de forma óptimo como *vehículo*. Así pues, la forma precisa sería el concepto de forma más “elaborado”, por lo tanto, más evidente en el resultado y, por ello, portador principal de la función signica de la obra. Este es un concepto de la forma cercano al del *dibujo eficaz*, que encontramos en Gómez Molina (Gómez-Molina, [2007]:14), el cual *no sólo representa, sino que construye la realidad, nombra los hechos y las transformaciones*.

Intentemos encontrar si existe y dónde está la forma precisa en los casos de los tres autores por un camino a la inversa: deductivo. En los tres casos la obra como signo ha funcionado; la prueba más elocuente de ello es que se trata de tres autores todavía capaces de generar dialogo. Y es este hecho precisamente el indicio de la forma precisa de la obra. Concretando, en los tres casos estamos ante un *montaje preciso*. Este es el contexto en el que Van Eyck se opone a la “hiperflexibilidad” en un montaje arquitectónico, como veremos en el capítulo del *Kindertehuis*; la no concreción de la tesis imposibilita la antítesis y la función bipolar del signo –y, por consiguiente, el signo mismo– de esta manera, se desactiva. Llegamos a un punto en el que profundizaremos al referirnos al elemento del montaje, pero del que, sin embargo, no podemos evitar una mínima mención aquí. En el caso del signo artístico –y contrariamente al signo lingüístico, tal como observa Mukařovský– no se trata de una relación unívoca entre significante y significado. Este punto es de primordial importancia, sobre todo –y como veremos– en el caso de Grotowski.

La obra artística, pues, a diferencia a otros tipos de signos, por ejemplo los lingüísticos, no pone de manifiesto ante todo la relación definitiva y unívoca con la realidad, sino que señala el proceso dentro del que se realiza tal relación. (Mukařovský, J., [1975]1977:161)

Se acepte o no la distinción propuesta por Mukařovský, ayuda, como mínimo, a entender la índole del signo artístico. En otras palabras, afirmar que la precisión de la forma es requisito de la función de la obra en cuanto que signo no afirma, al mismo tiempo, que al receptor le tenga que llegar el mensaje que el autor quiera o cree que transmite su obra o tiene en la mente cuando elabora la misma. Sin embargo, la obra en cuanto que signo sigue pudiendo funcionar igualmente, porque, por su forma precisa –concreción del punto de referencia–, sigue pudiendo funcionar como generador de relaciones recíprocas. Ejemplo de ello tendremos en el montaje de *El príncipe constante* de Grotowski.

No obstante, el montaje no es el único lugar donde buscar la forma precisa, en los tres casos. El montaje no sólo implica trazar relaciones entre elementos, sino que también incluye la selección misma de ellos. Y ¿dónde residiría la precisión de la “transmisión del mensaje del elemento”, una vez se haya llevado a cabo una selección acertada? ¿En qué sentido se entendería, en el contexto que estamos hablando, una selección acertada? ¿Cuál sería su criterio? Dado que más adelante indagaremos más detenidamente en la índole del elemento del montaje, aquí nos limitaremos a trazar un primer esbozo de su relación con el montaje. En el caso del *Atlas*, donde sabemos que la finalidad es detectar la transformación de las *fórmulas de pathos* –enfocada en el Renacimiento–, tanto el tipo del material-elemento (la fotografía en blanco y negro) como cada elemento en sí (la obra concreta fotografiada) tienen que servir la finalidad de poder hacer visible (traer ante los ojos) la *fórmula de pathos* que la obra lleva en sí.

En otras palabras, el criterio de la selección del elemento del montaje, en el caso del *Atlas*, es su capacidad de hacer visible la forma C de Tatarkiewicz: el contorno.

Resumamos: según Tatarkiewicz, la diferencia entre la forma B y la forma C es que mientras la primera incluye contorno y color, la segunda sólo abarca el contorno. Apuntemos, no obstante, que el término “contorno” en el contexto de la tesis se distancia del que tiene en la estética de Tatarkiewicz. Entendemos, pues, que tanto la forma A como la forma C, en contradicción a la forma B, implican un cierto nivel de abstracción, en el sentido que en estos casos no se trata de lo que se da de modo inmediato a los sentidos, sino que requiere intervención de razonamiento para obtenerse. A partir de esta distinción entre forma B y forma C se puede “justificar” el uso de la fotografía en blanco y negro en el *Atlas*, según el esquema: contorno-forma C-imagen en blanco y negro (fotografía)-*Pathosformel*. Así se resumiría el papel de la imagen en el “análisis diacrónico” –mejor llamado: “síntesis diacrónico”–, siguiendo el esquema saussureano, que constituye el *Atlas* respecto a la totalidad de la obra warburgiana.

Mientras, pues, en el *Atlas* imagen significa contorno, en su “análisis sincrónico”, es decir, en sus textos sobre temas concretos, Warburg necesita, en cambio, la forma B, la forma tal como se da directamente a los sentidos, en su totalidad. Así se explica, por un lado, su estudio exhaustivo *in situ* de las obras –razón de sus largas estancias en Florencia y ejemplo del cual nos ha ofrecido Heise sobre los frescos del Schifanoia– y el hecho, según la anécdota que recuerda el mismo discípulo de Warburg, de que hizo copiar el *Claudius Civilis* de Rembrandt para que pudiera estudiarlo a fondo:

Una vez él mismo hizo una de estas conferencias [referencia a la conferencia de Warburg sobre Rembrandt, en la Biblioteca Warburg, mayo 1926], y concretamente sobre el sentido de contenido de una pintura, la cual le había ocupado durante años; sobre el banquete de Claudius Civilis de Rembrandt, una pintura mural para el Ayuntamiento de Amsterdam, que hoy, todavía, sólo se encuentra como fragmento en el museo de Estocolmo. Naturalmente, la había estudiado minuciosamente en su lugar y sitio; sin embargo tuvo el deseo de no seguir teniendo que conformarse con trabajar con fotografías disecadas, sino de poder volver a experimentar a diario el poder hechicero de la obra maestra. Así que hizo que se pintara una copia en la escala enorme del original para él y la colocó por debajo de la lámpara superior de la caja de la escalera. (Heise, C. G., [1947]2005:71)⁴

En el *Newsletter* del *The Warburg Institute* del 2004 encontramos un artículo dedicado al mismo hecho que explica Heise, que, curiosamente, viene a informar a sus investigadores actuales sobre la historia *escasamente conocida* de aquel cuadro que todavía se encuentra en la sede del Instituto, en Londres. Tenemos que comentar, en este punto, que tanto el fragmento anterior de Heise, como el siguiente –en sus versiones originales en alemán e inglés respectivamente– pueden dar lugar a cierta confusión alrededor de si la copia que Warburg hizo que le hicieran era de escala mayor o no que el original (*So ließ er eine Kopie in den Riesenmaßen des Originals – a scale reproduction of it*). No obstante, comparando las dimensiones de la copia que se dan en el *Newsletter* con aquellas del original –en el museo de Copenhague–, nos damos cuenta de que coinciden. Es decir, la copia que encargó Warburg fue de la misma escala que el original.

Rembrandt's Conspiracy was originally commissioned by the governors of Amsterdam to form part of the decorative cycle of their new town hall (Stadhuis). In 1659 it had been decided that this civic building should be adorned with scenes illustrating the history, recorded by Tacitus, of the revolt of the Batavians (supposed ancestors of the Dutch) against Roman rule in the first century AD. (...) But this enormous work was only displayed in the Stadhuis for a couple of months before it was taken down in 1662 and returned to Rembrandt's workshop (...). In 1734 the painting was sold at auction to the collector, Nicholas Coel; and in 1798 it was presented, by one of his heirs, to the Swedish Academy of Fine Arts (which still owns the work). Since 1864

The Conspiracy of the Batavians *has been kept in the Swedish Nationalmuseum; and it was here in 1926 that a scale reproduction of it, measuring 196 x 309 cm, was made by the artist Carl Schuberth at the request of Aby Warburg. Schuberth had been recommended to Warburg by the director of the Stockholm gallery, Axel Gauffin, and the two men met in April 1926 when Warburg visited the Museum to see the Rembrandt original and to inspect the copy of it, which was then in progress. Although work continued on the reproduction for several more months – during which time Warburg had to write a series of increasingly insistent letters to Schuberth urging him to complete the job – when it eventually reached Hamburg in December 1926, Warburg was very pleased with the result*⁵.

Esta contradicción entre la forma necesaria para el “análisis sincrónico” –forma B– y la “síntesis diacrónica” en Warburg podemos verla reflejada en la oposición entre las *Nachbild* y *Fernbild* –respectivamente– de Zimmermann, comentada por Tatarkiewicz:

(...) R. Zimmermann, *distinguió dos formas de imágenes visuales: lo cercano [Nachbild], y lo distante [Fernbild]. Cuando miran de cerca, los ojos están continuamente en movimiento, recorriendo los contornos del objeto. Una imagen unida y distinta sólo es posible a distancia: sólo entonces aparece la forma distinta y consolidada que la obra de arte requiere (...).* (Tatarkiewicz, W., [1976]2008:271)

Sin embargo, y en contradicción con las pautas marcadas por la lingüística saussureana, diríamos –convencionalmente– que Warburg busca el “sistema” más bien en el “análisis” diacrónico (*Atlas*) que en el sincrónico (textos). Esto supone una *inversión*, que precede el estructuralismo –permitiéndonos el uso *anacrónico* del término–.

(...) *para Mukařovský dejaba de ser válido el principio estructural de Saussure, aceptado por los formalistas, de que sólo los hechos de la sincronía forman sistema, y pasaba a tener tanta importancia como la consideración sincrónica, el estudio del proceso diacrónico de un campo artístico a literario, bajo el supuesto de que tal vez sea cierto que sólo los hechos de la sincronía constituyen un sistema, pero sólo los hechos de la diacronía explican por completo el funcionamiento de tal sistema.* (Llovet, J., en Mukařovský, J., [1975]1977:20)

Volvamos al *Atlas*-obra. El *Atlas* se puede entender como montaje de dos maneras; por un lado, en referencia a la forma de la lámina, compuesta a partir de imágenes, y por otro, en referencia a la forma del *Atlas* en su totalidad, compuesta a partir de láminas de imágenes. En el primer caso, se trata de un montaje de imágenes que, a su vez, también se percibe como imagen. Esta segunda imagen, por consiguiente, es el elemento del montaje más amplio, el *Atlas* mismo, sólo que en este caso, el modo de relacionar los elementos entre sí sigue una línea “evolutiva”⁶, y no se percibe como imagen. Esta índole de montaje en dos niveles es observable, asimismo, en la organización Biblioteca Warburg, percibida como “caótica” por parte de los no entendidos del “modo de función” de la misma y del *Atlas*. Los libros no se colocan de modo habitual, por ejemplo, según temática y orden alfabético; cada apartado-tema, cuyo equivalente análogo en el *Atlas* sería la lámina, comprende una colección de libros heterogéneos; el lugar de ellos en el “montaje” corresponde a una ley interior de relaciones mutuas, no abarcable por el sentido corriente de la lógica “científica” y, sin embargo, traducible gráficamente en *lugar* de la imagen en la lámina del *Atlas*. En ningún otro caso sería mínimamente comprensible, por ejemplo, que un libro de astrología se encontrara al lado de uno de ciencias naturales en una biblioteca y, mucho menos, en una dedicada a la *ciencia de la cultura*. De acuerdo con ello, encontramos en la definición de *Mnemosyne* del *Lessico* –un diccionario de términos warburgianos– de *Engramma*:

*Nell' architrave dell'entrata della sua Biblioteca Warburg pose la scritta MNHMOΣYNH (Mnemosyne) e questo è anche il nome del suo "Atlante della Memoria", montaggi costituiti da immagini iscritti come engrammi nella memoria culturale dell'Occidente*⁷.

Intentemos, dado lo hasta aquí aportado, definir la forma del *Atlas*: es un montaje de imágenes, que –a su vez– son montajes de imágenes. Sería, pues, una forma A (*Atlas*) compuesta

por formas A (láminas) compuestas por formas C (imágenes cuya calidad destacada es la de contorno). Para dar, pues, una versión completa de la forma del *Atlas*, nos falta indagar, precisamente, en la disposición de las imágenes –forma A– en sus láminas.

Recuperando el término *Fernbild*, imagen desde una distancia, y viéndolo reflejado en la forma de la lámina, nos remitimos a la consideración de la forma por parte de la psicología de la *Gestalt*, aparecida, como el *Atlas* mismo, después de la primera guerra mundial.

(...) no es cierto que percibamos primero los ojos, la nariz y los labios, y después, en segundo lugar, la cara; percibimos la cara inmediatamente. (...) Esta observación, derivada del período de la Primera Guerra Mundial, se convirtió en el punto de partida de una teoría de las formas conocida con el nombre alemán de psicología de la "Gestalt", dicho de otro modo como "configuracionismo". La tesis de esta teoría es que los elementos de la forma son abstracciones, siendo las totalidades, las configuraciones, las únicas formas reales. (Tatarkiewicz, W., [1976]2008:275)

Apuntemos, además, que *Tal y como fuera luego desarrollado por los psicólogos de la Gestalt, la forma ha de ser tenida como la unidad primitiva de la percepción*⁸. Es, pues, la forma tal como *Fernbild* la que se ve avalada, la de lo parcial dentro de lo total, en las láminas de *Mnemosyne*; es la aproximación que "favorece" la apreciación de la imagen-lámina como disposición, del "rostro completo". Un "rostro completo", no obstante, que obtiene su forma gracias a los detalles. Hay un dato más a tener en consideración que apunta hacia la misma dirección; según Gombrich, el *Atlas* como composición de imágenes en paneles surgió después de sugerencia de Saxl sobre un método parecido usado en las operaciones militares de la guerra –en las que Saxl participó–.

Sobre el nacimiento del *Atlas Mnemosyne*, encontramos en Gombrich:

Descubrir y exponer los estados de dichas evoluciones de un símbolo en los periodos sucesivos de la historia sería el objetivo del método que Warburg esperaba desarrollar. Este nuevo objetivo se hallaba estrechamente vinculado a un nuevo instrumento de exposición que debía mucho a Saxl (...): la muestra de fotografías sobre pantallas. (...) Unos marcos de madera grandes pero ligeros cubiertos por arpillera negra servían de fondo a las fotografías, prendidas a la tela con pinzas ligeras. Al parecer, Warburg se aficionó inmediatamente a este instrumento, del que se sirvió para reunir los motivos que habían atraído su interés. (...) el proyecto con el que Warburg quería culminar su vida de trabajo surgió de esta técnica. (Gombrich, E., [1970]1992:244)

Sin embargo, antes que esto y al estallar la guerra, Warburg:

En concordancia con su temperamento y formación intelectual, empezó a recoger recortes de periódico y a disponerlos según distintos titulares. (Gombrich, E., [1970]1992:195)

Aparte de la coincidencia cronológica, y ampliando la perspectiva desde la lámina a la totalidad, valdría la pena considerar el *Atlas* como una *configuración* según las normas de la *Gestalt*: un "rostro completo", el de la civilización humana, por primera vez. Precisemos: "primera vez" se refiere al hecho de intentar dar –literalmente– imagen a este "rostro". Esta suposición refuerza aún más la necesidad de aproximarse al *Atlas* en cuanto a montaje. Además, guardemos el término *configuracionismo* en el contexto de la *Gestalt* para una consideración paralela a la *disciplina configurativa* de Van Eyck, surgida, esta vez, después de la segunda guerra mundial y en el campo de la composición arquitectónica.

El modo *configurativo* de Van Eyck, y según él mismo, está "naturalmente" vinculado con una idea de la arquitectura basada en la concreción de la forma. Concretamente, y en estos términos, contrapone la *textura amorfa* a la *estructura comprensible*⁹. Sería otra manera de referirse al concepto de la *flexophilia*, a la que responde con el *Kindertehuis*. Los fragmentos a continuación, extraídos de su artículo *Steps towards a configurative discipline*, pueden proyectarse al modo de montaje del *Atlas Mnemosyne*:

The identity of a smaller cluster –its intrinsic "Gestalt" in human terms, i.e. its real "dwelling" potential– is embraced and intensified in that of the larger one which grows out of it through

*further repetition, whilst the identity of the larger cluster is latently present in the smaller one. This, of course, points towards the meaning of unity through plurality and diversity; diversity through unity and configurative similarity (...). (...) A city should embrace a hierarchy of superimposed configurative systems multilaterally conceived (...). The finer-grained systems (...) should reflect the qualities of ascending repetitive configurative stages (...). All systems should be familiarized one with the other in such a way that their combined impact and interaction can be appreciated as a single complex system –polyphonic, multi-rhythmic, kaleidoscopic and yet perpetually and everywhere comprehensible. (...) These systems are to be so configured that one evolves out of the other –is part of it. The specific meaning of each system must sustain the meaning of the other: Structural qualities must contain textural qualities and vice versa (...)*¹⁰.

Esta visión de la forma total como auto-generada a partir de la forma pequeña, la forma como sostén del proceso creativo y el papel de la repetición en construir la totalidad de la forma son enfoques sobre el montaje que comparten Warburg, Van Eyck y Grotowski.

2 Configuración de láminas de *Mnemosyne*: ejemplos

Nuestro acercamiento a la “forma del montaje” del *Atlas* se concibe en dos facetas: la disposición de las imágenes en la lámina, por un lado, y el modo en el que el *Atlas* se forma a partir de láminas. En el primer caso, estaríamos ante una disposición legible en cuanto que visual, sobre la lámina-soporte, mientras que en el segundo más bien hablaríamos de un montaje en proceso, cuyos hilos interiores de conexión entre elementos son invisibles, pero no por eso menos evidentes. En este segundo caso de la forma se lee el carácter “inacabado” del *Atlas*-obra, remitible, además, a la máxima grotowskiana *proceso, no producto*. Aquella puede verse definida en el siguiente fragmento:

Análogos mecanismos pueden observarse en el caso de lo «inacabado». Incluso sin hiato con el pasado, un anhelo por lo que está ausente, aunque no haya existido nunca, crea el pathos de la ausencia. Este código estético está presente en el gusto moderno. (Segre, C., La teoría de la percepción de Mukařovský y la estética del fragmento, 2001)

Sin embargo, es la primera la única entre las dos formas del *Atlas* que permite “ser portada” gráficamente en su totalidad; aquella que se ve cumplida dentro de los límites de la pantalla visual y cuyos elementos se conectan entre sí con hilos “visibles” –o “visualizables”–. Por lo tanto, y en el contexto del presente trabajo, es la que más interesa, ya que, como se verá a continuación, es la proyectable a “espaciografía”.

Como se comprobará a través de los ejemplos, se trate o no de forma visible, la forma del montaje del *Atlas* en ambas sus facetas se concibe a base de características comunes. Todos ellos se pueden ver en la perspectiva de dos principios básicos warburgianos: la *ley de la buena vecindad* y el *Dios que habita en el detalle*.

(...) “Der liebe Gott wohnt im Detail” (...). (Heise, C. G., [1947]2005:12)

Hablaba de la “ley de la buena vecindad”. (...) La idea primordial era que los libros juntos –cada uno con su menor o mayor grado de información y completado por sus vecinos– guiarían mediante sus títulos al estudiante a percibir las fuerzas esenciales del espíritu humano, así como su historia. (Gombrich, E. H., [1970]1992:301)

Gombrich se refiere a la *ley de la buena vecindad* como criterio del “montaje” de la Biblioteca Warburg. Sin embargo, teniendo en cuenta la afirmación de Saxl¹¹ de que la Biblioteca se debe considerar como una de las obras de Warburg, el hecho de que el *Atlas* sea la última entre ellas y, además, la estructura similar de ambas obras, evidencia que dicha *ley* es perfectamente proyectable al *Atlas*.

Estos dos principios fundamentales, pues, en el *Atlas* se encuentran en interacción: el criterio de la *buena vecindad* entre imágenes se deduce una vez nos fijamos detenidamente en ellas y muchas veces está en sus partes menos “distinguibles”. Sin embargo, hay que apuntar que en el caso del *Atlas*-montaje total la secuencia lineal entre las tablas no es la única “vecindad” posible. Como se comprobará a continuación, hay conexiones posibles entre láminas no seguidas. De esta manera, el *Atlas*, a su vez, se podría visualizar en su totalidad como una tabla grande, compuesta por tablas-imágenes, las cuales se interrelacionan de la misma manera que las imágenes que componen cada una de ellas. Por eso, un equivalente aclarador, en este sentido, a la *ley de la buena vecindad* sería la *ley de la buena interacción* o, “adelantándonos” a Van Eyck, *de la reciprocidad*. El primero, pues, de los principios en cuestión se refiere a la conexión entre elementos, mientras que el segundo a la calidad del elemento a través de la cual se dispone a relacionarse con sus *vecinos*. Por esta razón, el primero –la *ley de la buena vecindad*– se acerca a nuestra consideración del montaje –como forma A de Tatarkiewicz, *disposición*– mientras que la segunda –el *Dios del detalle*– a la del elemento del montaje –reducible a *contorno*–. Entre los dos componen la “arquitectura del montaje” del *Atlas*.

A partir de este doble principio se produce una variedad de tipos de montajes –*visibles* en láminas–. Su denominador común en el resultado está en poder leer en la disposición de imágenes un hilo conector entre ellas, en cuyo reflejo consiste el título de la lámina. La lámina, en este sentido, no sólo se compone a partir de imágenes-contornos, sino que ella misma, a su vez, se convierte en contorno: el título mismo o la huella del hilo entre las imágenes. Hablando de “tipos de montajes” en realidad nos estamos refiriendo a aspectos de la composición de imágenes que salen al primer plano en unas láminas más que en otras –aunque todos están potencialmente presentes en todas– en su calidad de principios sintéticos. Si consideramos el *Atlas* como panorama de la supervivencia formal y transformación energética de las antiguas *fórmulas de pathos* en el recorrido de la civilización humana, entendemos que tenemos que buscar un principio sintético que posibilite la puesta en imagen de la transición desde un estado a su variación siguiente.

Cuando se pretende iluminar en una lámina un estado en concreto, el modo de colocar las imágenes en ella la llamamos paratáctica. Es decir, se exponen varios ejemplos, uno al lado de otro, de manifestaciones semejantes de una *Pathosformel* –o *engrama*– concreta, hecho que, a través de una “superposición mental”, nos ayuda a concretar el contorno en el que consiste dicha fórmula. Existen láminas en las que se aplica exclusivamente el principio paratáctico (4, 24, 25, 36, 49); sin embargo, en la mayoría de ellas aquél coexiste con el antitético. La unión –o contraposición– entre opuestos es el mecanismo de “poner ante los ojos la transformación” en el *Atlas*. Aún en las láminas “paratácticas” no deja de estar presente el principio antitético; aquellas, como componentes del *Atlas*, se contra-pondrán –según la pauta del título–, a su vez, o bien a sus vecinas directas o a láminas más lejanas en la cadena del montaje total (por ejemplo, láminas 25–27). Además, no sólo a aquellas. Las posibilidades de conexiones entre tablas desarrolladas en referencia a un eje cronológico dan al *Atlas* la posibilidad de ser representado como una espiral tridimensional. La huella de pequeños hilos de transformación, dentro del gran recorrido que supone *Mnemosyne*, es, a su vez, visible en las láminas, en unas más claramente que en otras (4, 8, 25, 23a, 72, 74, 75, 76, 77). En algunas, además, llega a ser casi tangible la posibilidad de más que un recorrido de lectura de la lámina (25, 39, 75).

Volvamos al modo antitético de montaje. Junto al modo paratáctico componen la *ley de la buena vecindad*. Se trata de cómo escoger la imagen que se tiene que poner al lado de una dada, para que forme parte de un determinado hilo-oráculo (montaje de lámina). Si, según el modo paratáctico, la contraposición entre semejantes hace más claro el elemento formal que comparten (contorno-*fórmula de pathos*), según el modo antitético, la contraposición entre opuestos hace más visible el contenido –calidad intrínseca o *textura*, según diría Van Eyck– que

les hace distintos (23a, 25, 34, 37, 38, 39, 41, 43, 44, 47, 56, 58, 70, 72, 74, 78, 79), teniendo, sin embargo, siempre presente la negación de Warburg a considerar forma y contenido separadamente. Este, por supuesto, es sólo un esquema elemental que no abarca –ni lo pretende– en absoluto todas las posibilidades de “leer” el *Atlas*, aunque se puede ofrecer como un primer modo de acceso a él.

Bajo el prisma de la *ley de la buena vecindad*, realmente, el límite entre parataxis y antítesis, como modos de montaje, es menos claro de lo que se esperaría. La consideración que permite esta conclusión es, por un lado, que lo semejante es mínimamente diferente de su “vecino”, porque si no hablaríamos de iguales; por el otro lado, el punto de comparación a partir del cual se puede calificar lo contrapuesto como distinto, supone un grado mínimo de semejanza. La misma consideración constituye el punto de partida del fenómeno de la inversión, que trataremos más adelante. De este modo, parataxis y antítesis no son más que los dos extremos de la línea de matices de “distancia” entre imágenes-vecinas. Siempre la imagen que se pone al lado de otra se traduce a un paso más –más pequeño o más grande– en el recorrido que pretende ser la lámina-montaje. En este sentido, la unión entre opuestos warburgiana sería traducible en “unión entre contra-puestos” o “contrapunto” e incluiría al semejante –en su calidad de mínimamente distinto–. Asimismo, la oposición antitética obtiene significado topológico y remite al modo de colocar las imágenes, relacionadas entre sí.

Sin embargo, esta consideración sobre la contraposición entre imágenes en las láminas de *Mnemosyne* no sólo es demostrable entre dos “vecinas”. Podemos, igualmente, hablar de contraposición entre imágenes aunque sus lugares en la tabla estén distanciados entre sí (C, 4, 37, 39, 47, 72, 79, extremos de línea diacrónica). En todo caso, se trata de contraposiciones de una frente a una. Este, si bien sugiere un modo de leer el *Atlas*, podría, asimismo, reflejar el modo en el que se configuró. Esto, por lo menos, nos deja sospechar Warburg a través de sus escritos. Como regla general, aquellos también se componen a base de pares antitéticos –y, hasta cierto punto, semejantes, ya que comparten base de la comparación–. Ejemplo de ello hemos visto en el capítulo que trata el texto de Warburg sobre Luther, en el cual el dipolo en contraposición son el protagonista y Melanchthon. Ampliando la perspectiva, de la imagen a la totalidad de la lámina, observamos que la contraposición a este nivel se reproduce en el *Atlas*. En este sentido, la confrontación entre “grandes artistas” se convierte en regla de organización de la tabla, encargada a reflejar y “completar” visualmente el “argumento”. No obstante, la contraposición también puede ser regla de relaciones “invisibles” entre láminas, refiriéndonos al *Atlas* como totalidad. Ejemplo de ello es el dipolo Rubens-Rembrandt, tratado entre las láminas 60, 61–64, 70, 72, 73, 74 y 75. Otros dipolos de este tipo en el *Atlas* son: Mantegna-Ghirlandaio (45) o Mantegna-Dürer (49, 57).

La “unión entre contrapuestos” como regla de organización a nivel general de lámina también se refleja en el modo del montaje de una lámina a partir de una imagen –o una pareja de imágenes– núcleo. Esta imagen-núcleo suele tener dimensiones considerablemente mayores que las demás de la tabla (8, 45) o colocarse como primera en la lámina, arriba a la izquierda, no diferenciándose en dimensiones que el resto de las imágenes de la misma tabla –lámina 73, *Medea* de Rembrandt–. De este modo, el hilo de montaje de la tabla de desarrolla en relación dialéctica con el núcleo argumental de la misma, alrededor (8, 45) o a raíz de él (*Medea*). Además, hay casos en los que se incluyen “zooms” de una imagen de “peso argumental” de la lámina (7,8, 25, 56, 71).

En el marco de la contraposición a nivel organizativo de la lámina se incluyen también los casos en los que el montaje de imágenes en ella se concibe entre dos imágenes-extremos de la línea cronológica abarcada en la misma. Esta observación es también válida en la totalidad del *Atlas*; él mismo se puede considerar un montaje entre dos extremos cronológicos. Por último, y antes de entrar a ver todo esto en ejemplos concretos, hace falta destacar la presencia,

en gran número de tablas, de lo denominado –en el contexto de la tesis– “núcleo antiguo”. Se trata de, normalmente, una imagen de una obra antigua, de pequeñas dimensiones en relación con las demás, que aparece en una lámina temáticamente posterior a ella (21, 23^a, 4, 25, 34, 37, 38, 39, 44, 47, 56, 71, 76, 37). En este sentido, estas imágenes obtienen el papel de “signo recordatorio” del hilo diacrónico que el *Atlas* pretende re-trazar. En nivel del montaje total del *Atlas*, este “núcleo antiguo” se representa por el primer *recorrido* –según la clasificación de *Engramma*– de láminas, que tiene como finalidad fundamentar el “argumento” que se irá desarrollando a lo largo y ancho de todo el *Atlas*: se “exponen” las *fórmulas de pathos* antiguas, en su propio contexto. Asimismo, las imágenes “núcleos antiguos” posteriores se encargan, precisamente, a visualizar la supervivencia de estas *fórmulas* en sus *apariencias* más cercanas a nuestra contemporaneidad.

2.1. La ley de la buena vecindad

A continuación proporcionamos ejemplos de tablas donde cada uno de los principios sintéticos mencionados es más destacado que otros. Para visualizar la *ley de la buena vecindad* acudiremos a las tablas 37 y 38. Observemos que, en la tabla 37, en la vecindad entre las 14, 15 y 16 una imagen de Mantegna se posiciona entre dos de Pollaiuolo. Notemos que la “transición” de Pollaiuolo a Mantegna es la que aparece en el texto *Dürer y la Antigüedad italiana* del 1905, incluido en los *Gesammelte Schriften*. Mantegna, a su vez, en este sentido y en el mismo texto, se contra-pone a Dürer. En la tabla 38 y en las imágenes 11 y 12 se contra-pone un busto de Lorenzo de Medici del 1466 –contemporáneo del representado– con uno del mismo, del 1825. Sin embargo, antes, en la imagen 10, Warburg se ha ocupado a darnos una muestra del retrato típico de la época. Asimismo, podemos poder reflejada la *ley de la buena vecindad* en las tres versiones de la *punición del amor*, de las imágenes 13, 14 y 15. Estos ejemplos se refieren a la “aplicación” de la *ley de la buena vecindad*, en el nivel de cómo colocar una imagen al lado de otra. Como se ha reivindicado, bajo este lema caben tanto el modo paratáctico y como el antitético de montaje de una tabla. A ejemplos de ambos nos acercaremos a continuación.

2.2. Parataxis

Casos en los que la parataxis se hace visible son las tablas 4, 24, 25, 36, 39, 49 y 54. La tabla 4 se compone a partir de grupos de imágenes que corresponden a cada una de las siguientes *fórmulas de pathos*, según dicta el título: *combate* (imágenes 1^B, 2, 3, 4, en columna), *ligamen con la tierra* (1^A, 5^A, 6^A, 6^B, 5^B, 7, 8, 9, en forma “T”), *ascenso y caída de Faetón* (10¹, 10², 10³, 10⁴, 11, 12, 13, 14, 15, en dos columnas) y *salvador sufriente* (16^A, 16^B). Apuntemos que en el título de la tabla 4 Warburg especifica que en el grupo de tablas entre la 4 y la 8 se “exponen” las *pre-concepciones antiguas* –¿término alternativo al de *Pathosformel*?–, hecho que justifica el modo paratáctico del montaje de la tabla. Asimismo, el círculo de tablas de la 4 a la 8 es, a su vez, un montaje paratáctico entre láminas dentro del gran montaje del *Atlas*.

Otro ejemplo del mismo modo de componer una lámina es la 24, temáticamente vinculable al texto de Warburg sobre Luther, del 1920, incluido en los *Gesammelte Schriften*. El modo paratáctico del montaje, en columnas de imágenes, corresponde a la numeración de las mismas. Cada columna se compone de imágenes de un manuscrito en concreto, aparte de las 5, 6 y 8, que, sin embargo, encuentran su propio lugar en las columnas.

Las columnas se convierten en filas en la tabla 25, a la cual nos hemos referido anteriormente a propósito de la imagen en/de la arquitectura en *Mnemosyne*. Indicio de ello, de nuevo, ofrece la numeración de las imágenes, según sus fuentes. Como se comprobará a continuación, tratándose de una tabla extremadamente significativa, volveremos a ella para iluminarla desde otros puntos de vista relacionados con el montaje. Su importancia, a este nivel,

está precisamente en el hecho de que en ella se resumen todos los modos de montaje entre imágenes que aparecen en el *Atlas*.

La parataxis es el modo por excelencia de la composición de la lámina 36. Todas las imágenes, colocadas según la dirección de lectura, de izquierda a derecha y horizontalmente, son miniaturas extraídas del mismo manuscrito. Análogamente, paratáctica es la síntesis de la lámina 54, dividida verticalmente en dos partes: la izquierda concibe sólo una imagen, de la cúpula de la capilla funeraria de Agostino Chigi, mientras la segunda se compone a partir de imágenes de frescos del techo de la *Vila Farnesina*. Lo que tienen en común se resume en el título de la lámina: *Olimpización y al mismo tiempo práctica del horóscopo y el gobierno del cielo en la mano de Dios-Padre. (Chigi), ascensión.*

2.3. *Conjunctio oppositorum*

A contra-punto, tenemos láminas de *Mnemosyne* que se componen a base de la unión entre opuestos. Caso característico de ello es, de nuevo, la lámina 25, cuyo montaje, como hemos visto en el capítulo de la imagen de/en la arquitectura, se basa en la *conjunctio oppositorum* entre apolíneo y dionisiaco, leída en el *Tempio Malatestiano*. En este caso, la contraposición no forma el principio compositivo de la lámina, sino que, constituyendo el concepto sintético de la obra misma tratada en ella, basta con iluminarla allí donde esté. Recordemos que el dipolo, en el caso del Malatestiano, es el de arquitectura-relieve, representantes de lo apolíneo y lo dionisiaco respectivamente.

La tabla 37, a su vez, se compone a base de fenómenos gemelos: principalmente, soporte cristiano (4,5,13,17,18) frente a pagano (6,7,8,9,10,11,12,15,16,19,20,21,22,23,24); además, grisalla (1,2,3,5,6,7,8,9,14,15) contrapuesta a pintura (4,10,12,13,16,17,18,19,21), arquitectura representada en fotografía (12,16) frente a representación en fotografía de "arquitectura representada" (4,5,17,18,19,20,23,24) y Pollaiuolo (10,11, 12,13,14,16,21) frente a Mantegna (6,7,8,9,15). Es decir que la tabla 37, como la 38, que veremos a continuación, se compone, en primer lugar, a partir de la contraposición entre dos bloques de imágenes.

La contraposición, en la 38, es entre la supervivencia de lo antiguo en la temática, "sin *pathos*" en la forma (1,2,3,4,5,6,8,9,10, columna izquierda) y la erupción inconsciente de *fórmulas de pathos* en temas de la vida cotidiana (18,19,21,22,29, columna derecha). Subdivisiones de la principal constituyen la oposición entre la representación idílica (1,2,3,6,9) y la dionisiaca, salvaje del amor (12,14,15,21,22), por un lado; por el otro, la forma redonda como protectora, incluyente e íntima (1,2,3,5,6,8,9,14,18), frente a su índole contraria de amenazar, estar al descubierto, invadir la intimidad (14,21,22). En la tabla 41 la división en unidades antitéticas corresponde al dipolo-tema de la lámina, concebido como versión pagana (1,2,3,7,10,11,12,13, 14,19,20,21) versus versión cristiana (4,5,6,8,9) del sacrificio-agresión, representada en Cristo, Orfeo, Medea, Polixena y Hércules. A raíz de esta contraposición, la tabla se divide diagonalmente en dos; en la parte de izquierda-abajo tenemos la representación cristiana de la "víctima", mientras que en la parte de derecha-arriba, la pagana. En los extremos de la línea divisoria encontramos, arriba, a Medea y, abajo, una versión de "bruja" renacentista. La diagonal, pues, funciona por sí misma como unión entre opuestos.

También a base de poner en interacción *fenómenos gemelos* se compone la tabla 43, aunque aquí no se trate de la separación de la lámina en "territorios". La antítesis es un modo sintáctico interior, no tanto reflejado en la división topológica de la tabla. Por lo tanto, estamos cerca al modo al que se aproximó antes a la *ley de la buena vecindad*, cuyo caso –como hemos visto– constituye el montaje antitético. Sin embargo en la tabla 43 tenemos el ejemplo de un montaje que se teje entero a base de una relación concreta entre parejas o grupos paratácticos de imágenes. El centro de atención de la tabla es Ghirlandaio, tal como se avisa en el título – *Sassetti - Ghirlandaio como exponente de la cultura burguesa. Aparición del retrato: sentimiento de sí.*

Devoción pseudo-nórdica– y la tabla trata de iluminar “secretos escondidos en los detalles” de sus obras que constituyen señales de mentalidad. Los dipolos que aparecen en el montaje son: Giotto (3) frente a Domenico Ghirlandaio (4^A, 4^B, 4^C, 4^D, 4^E), señalando la irrupción del retrato en el caso del segundo –tal como, también, se adelanta en el título– contrastado al esquematismo de los perfiles de la representación anterior. Hacia la misma dirección señala la contraposición entre la *Adoración de los pastores* de D. Ghirlandaio (5) a la *Adoración del infante* de Benedetto Ghirlandaio (6). Los pastores del lado derecho del cuadro comparten lenguaje de representación con los protagonistas de la escena, mientras que en el caso de la Natividad de influencia nórdica de B. Ghirlandaio, la distinción entre los protagonistas y sus “satélites” llega a la diferenciación en la escala de representación de unos y de otros, totalmente antinatural. Otro “enfrentamiento” de la tabla es el entre el *San Gerolamo* de D. Ghirlandaio (7¹) y el *Sant’ Agostino* de Botticelli (7²), mientras que la tabla se completa con una posible lectura –a la que hemos hecho hincapié al referirnos a las apariencias de la arquitectura en el *Atlas*– del espacio “representado” claramente distinguido del espacio “incluyente” de la obra (3), contrapuesto al espacio “representado” como continuación del espacio “incluyente”, este último asumiendo el papel de *exponente de la cultura burguesa*.

El caso de la lámina 47 es similar, en cuanto que montaje-unión de opuestos, al de las 37 y 38. A partir del *fenómeno gemelo* compuesto por la ninfa-ángel y ninfa-destructora, reflejado en el título – *Ninfa como ángel guardián y cazadora de cabezas. Portadora de la cabeza. “Retorno del templo” como protección extraña (representaciones del pequeño Tobías como imágenes de devoción)*–, la tabla se monta por dos grupos paratáticos enfrentados entre sí: la mitad izquierda se dedica a la ninfa-ángel mientras que se la mitad derecha se despliega el recorrido de la ninfa-aniquiladora. Todo esto, alrededor del núcleo antitético de la tabla, formado por las imágenes 15 –*Tobías y los tres arcángeles*, de Botticini– y 22 –grabados: *Judith con la cabeza de Olofernes* y *Dos guerreros que sostienen un escudo con la personificación de la esperanza*–, que coincide topológicamente con el centro de la misma.

La misma pauta sintética es la que aparece en la tabla 49, cuyo título lee así: *Pathos del vencedor domado (Mantegna). Grisalla del “cómo” de la metáfora. Conquista de la distancia*. Los grupos paratáticos enfrentados entre sí, son el de vencedor domado (imágenes 1-6), de las dos columnas a la izquierda, y el del *pathos* dionisiaco (imágenes 7-9), de la columna derecha. La lámina 58, a su vez, es parecida en cuanto que síntesis a la 43. Titulada sobriamente *La cosmología en Dürer*, se forma alrededor del núcleo antitético entre las fórmulas de la *Melencolia* y del *Sol Iustitiae*. Sin embargo, aquí no estamos ante dos grupos paratáticos enfrentados, sino de otro caso de tejido de la estructura interior de la lámina a base de imágenes enfrentadas entre sí como mónadas. Así las imágenes 1, 2, 7 y 3 están en relación dialéctica con las 5 –detalles en las dos esquinas superiores del grabado–, 6, 9 y 8. La base del montaje, que en este caso no coincide topológicamente con el centro de la tabla, es la oposición entre las imágenes 8 (*Melencolia I*, de Dürer) y la 2 (*Sol Iustitiae*, del mismo autor). Sin embargo, adelantando la referencia a un principio compositivo al que nos referiremos a continuación, su calidad de protagonistas en el montaje de la lámina se les otorga por sus dimensiones considerablemente mayores que las demás imágenes.

Asimismo, la tabla 70 se articula alrededor de la conjunción entre los opuestos de fórmulas en estado de paz, como en las imágenes de Orfeo (1¹, 1², 1³) y la *Adoración de los Magos* (18^A, 18^B), y *pathos*, como en las representaciones de Proserpina (2, 3, 4, 5, 10, 11, 12, 13), de escenas de masacre (16) y de sacrificio (15, 17). El núcleo antitético temáticamente –y no topológicamente– central es el compuesto por las imágenes de la Proserpina de Rubens (3,4) y la de Rembrandt (11), desglosable como *pathos* dramatizado versus *pathos* contenido.

Finalmente, en la última lámina del *Atlas*, la 79, la *conjunctio oppositorum* llega a ser más de carácter conceptual que formal, aunque esté último no se abandona, tal como evidencia la

vecindad entre las imágenes 2, 3 y 4. Se trata de una lámina de índole distinta que las anteriores en el sentido de una composición más libre y de materiales heterogéneos, entre los cuales prevalecen recortes de diarios contemporáneos. Si el *Atlas* es un montaje de “oráculos visuales”, su última lámina llega a tener el carácter de profecía, el que, también, tiene la última frase del ritual de la serpiente:

El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación y pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz. (Warburg, A. M., [1988]2004:66)

Además, Warburg no duda en incluir páginas enteras de dos diarios, dos montajes de imágenes de carácter de “lámina dentro de la lámina” (12 y 13), que ponen en evidencia la pérdida de lo sagrado por parte del poder eclesiástico. La contraposición consiste entre lo desacralizado, mundano, profano (todas las imágenes menos las 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10) y lo sacro, cuya profanación no queda sin resolución dictada por lo divino, sea en forma de milagro o castigo (profanación de la ostia: 2, 4, 9, 10, harakiri: 5, 6).

2.4. “Núcleo antiguo”

El siguiente modo de montaje que veremos subrayado en ejemplos de láminas es el de la imagen-núcleo “argumental” de la lámina. En este sentido, distinguiremos entre la tal llamada imagen-“núcleo antiguo” y la imagen –o dipolo de imágenes– protagonista del montaje de la lámina. Mientras que en ambos casos nos referimos a imágenes de significado destacado en la lámina, hace falta marcar una distinción entre ellas: los “núcleos antiguos” suelen ser imágenes de dimensiones más pequeñas que la usual de las demás en las láminas; además, su carácter es recordatorio de las fórmulas antiguas que re-aparecen, re-contextualizadas, y su finalidad es hacer que no se pierda de vista la huella del hilo que el *Atlas* re-traza. Es importante subrayar que sólo podemos hablar de “núcleo antiguo” en láminas no dedicadas enteramente a obras de la antigüedad, como son, por ejemplo, las entre la 4 y la 8. Dicho concepto tiene sentido sólo en láminas mayoritariamente compuestas por imágenes cronológicamente alejadas de dichos “núcleos”. Por el otro lado, los “núcleos argumentales” de la lámina suelen tener dimensiones más grandes que las habituales, de las demás imágenes, posicionarse en la esquina izquierda de la lámina o en su centro geométrico. Estos últimos, si no caben en los casos anteriores, se detectan a partir de lo que se avisa en el título de la lámina.

En la lámina 21 –*Antigüedad oriental. Divinidad antigua a la manera oriental*– aparece por primera vez la imagen-“núcleo antiguo”. Se trata de las imágenes 7 y 8, de una campana neosiria y de un grabado de Saturno de un manuscrito latino, copia del libro de magia árabe *Picatrix*. Se notan las dimensiones reducidas de estas dos imágenes en relación con las demás y su posición ex-céntrica en la lámina.

En la lámina 23a el “núcleo antiguo” consiste en las imágenes 1¹ y 1², reproducciones del 1657 de dados astrológicos y amuletos egipcios y gnósticos. Aquí, las dimensiones de las imágenes siguen limitadas, sin embargo, su posición en la lámina les otorga cierto protagonismo “argumental”. Asimismo, el “núcleo antiguo”, único, aparece en la lámina 25, a la que nos hemos referido repetidamente, en la imagen 12¹, grisalla que reproduce una Ménade danzante de un relieve neoaítico. De nuevo, el tamaño y la posición de la imagen dentro del montaje de la lámina afirman su carácter recordatorio.

El mismo papel en el montaje de la lámina 34 tiene la imagen 10, de un relieve del dios del Sol Malachbel del 40-70 d.C. La lámina está centrada en apariciones de fórmulas antiguas en tapices renacentistas, tal como se anuncia en el título, al que volveremos a continuación. En la lámina 37 el “núcleo antiguo” se forma a partir de más que una imagen; se trata del grupo de las seis imágenes que encabezan la tabla, posicionadas arriba a la izquierda (1¹, 1², 1³, 2¹, 2², 3).

Todas son imágenes de copias en grisalla de escenas de sarcófagos neoátticos. Su posición en la lámina, como en el caso de la 23a, les otorga un papel “argumental” destacado, que se refleja en el título, el cual empieza así: *Irrupción de la antigüedad en la escultura*.

En el caso de la lámina 38 volvemos al “núcleo antiguo” único y recordatorio; es la imagen 13, fresco de Pompeya, titulada *Punición de Amor*, contra-puesta a un grabado renacentista bajo el mismo título, según la *ley de la buena vecindad*. Dos son los “núcleos antiguos” que aparecen en la lámina 39, centrada en Botticelli: las 1 (copia en relieve de un modelo antiguo, representando a Dédalo e Ícaro, Pasífae e Artémide) y 10 (copia en grisalla de un relieve de sarcófago romano), posicionadas en los dos extremos de la “primera frase” de la lámina (esquina arriba-izquierda y arriba derecha, respectivamente). La posición, de nuevo, refleja un papel “argumental” significativo.

La tabla 47 empieza con un “núcleo antiguo” formado por dos imágenes -1 y 2, arriba a la izquierda-, ambas copias en grisalla de obras del primer cristianismo (siglo IV y IX, respectivamente). El resto de las imágenes de la tabla se extienden en un baremo cronológico entre 1230 (8) y 1626 (12). Dos son también los componentes del “núcleo antiguo” de la tabla 71, aunque no están colocados uno al lado del otro en la lámina. Se trata de las imágenes 4 -relieve romano del 140 d.C.- y 6 -copia de grabado bizantino-. En realidad, la posición de las dos no es irrelevante; junto con las 5^A y 5^B, del 1661, comparten tema: la elevación sobre el escudo, *formula de pathos* del vencedor.

La tabla 76 es una de las últimas de *Mnemosyne*, cuya característica principal es su índole de resumen de las conexiones inter-tablarias, desarrolladas a lo largo y ancho de la obra. Es, pues, muy habitual en ellas la presencia de uno -o más que uno- “núcleo antiguo”, en contraposición a las imágenes más cercanas a la contemporaneidad de Warburg que aparecen en el *Atlas*, con la excepción -sobre todo- de la tercera (C). En este sentido, el caso más característico es el de la 77. Sin embargo, aunque la fecha más cercana a nuestra contemporaneidad a la que llegan las imágenes de la 76 -imagen 12- es el 1791, el hilo conector con el pasado remoto de las *fórmulas de pathos* que aparecen en la lámina -imágenes 6, 8 y 9- es significativamente presente. Las dos primeras son representaciones de la figura drapada femenina y las 6 y 9 comparten las dimensiones característicamente reducidas en las que se suele aparecer este tipo especial de imagen en las láminas. El posicionamiento relativo entre las tres, formando un triángulo invisible, refleja un gesto que quiere abarcar el “argumento” de la lámina. Esto indica, por lo menos, el título: *Delacroix: Medea y el infanticidio. Sello de correo: Barbados - Quos ego tandem, Francia - Semeuse, Aretusa. Nike y pequeño Tobías en la publicidad. Monumento a Hindenburg como inversión de la apoteosis. Goethe “24 piernas”*.

Finalmente, como ya adelantamos, la apariencia más característica y el papel más completo del “núcleo antiguo” se encuentran en la imagen 3 de la lámina-resumen 77. En este grupo de láminas podríamos considerar que pertenecen las últimas cuatro tablas de *Mnemosyne*, es decir, de la 76 a la 79. La imagen 3, pues, es una fotografía de una decadracma siracusana, sobre la que se representa el perfil de Aretusa. Dicho perfil funciona como la “llave de acceso” a los demás, y heterogéneos, de la tabla: de los 1, 2^A, 2^B, que entre los tres forman la columna que termina en Aretusa; del 6^A, 6^B, 12, 14, 8. El otro extremo cronológico de la tabla data apenas unos meses antes de la muerte de Warburg: 29 de julio del 1929.

2.5. Extremos en la línea diacrónica

A raíz de la distancia entre los extremos del tramo de la línea diacrónica abarcado en las tablas 76 y 77, al que nos acabamos de referir, y antes de entrar a la cuestión de la imagen-núcleo “argumental” de la tabla, examinaremos unos ejemplos más de montajes de láminas, comprendidos a base de este criterio. Hace falta apuntar que la presencia o no de un “núcleo antiguo” no es imprescindible para buscar dichos extremos; sin embargo, en muchos de los

casos donde aquél aparece, se amplía la el marco cronológico que abarca la tabla. Sin ir más lejos, y como antes se mencionó, una de ellas es la tercera del *Atlas*, la C. Los extremos cronológicos de la tabla son el de la imagen 1 (grabado del *Mysterium Cosmographicum* de Kepler, del 1621) y el de las imágenes 5¹, 5², 5³, todas recortes de fotografías de Zeppelin de diarios del 1929.

La lámina 4 es, en el sentido que estamos examinando, el caso inverso de las láminas con “núcleo antiguo”. Allí todas las imágenes son fotografías de originales o copias desde el siglo V a. C. (16^A) hasta aproximadamente el siglo II d.C. Sin embargo, hay una que no: la 8, una foto de la *Vila Pamphili* de Roma, tomada, desde, precisamente, un Zeppelin, en 1929.

La 39, a la que nos referimos anteriormente, es un ejemplo de tabla en el que aparece a la vez el “núcleo antiguo” y la amplitud diacrónica. El polo opuesto, en este sentido, del “núcleo” –imagen 10, aproximadamente 250 d.C.– es la *Fortuna*, dibujo de Buontalenti del 1589 –imagen 14–. Parecidos son, bajo este punto de vista, lo montajes de las 47 y 56.

Por lo contrario, la tabla 72 es un caso análogo al de la 4, en el sentido de la existencia de un “núcleo contemporáneo”; se trata de las imágenes 7 y 8, ambas recortes de la misma página de periódico (*Hamburger Fremdenblatt*, 29 de julio del 1929): la primera, de una procesión eucarística en la plaza de San Pedro de Roma y la segunda de un banquete de la asociación estudiantil *Franconia*. El resto de las imágenes de la tabla, siendo Rembrandt su enfoque, son mayoritariamente barrocas, aunque la más antigua entre ellas es una de la última cena de Da Vinci. En la última tabla de *Mnemosyne*, la 79, los polos cronológicamente opuestos son los de la imagen 1¹ –dibujo de la Catedral de San Pedro, del siglo IX– y las 12,13 y 14, recortes de periódicos del 1929. En este caso, la oposición cronológica entre los dos extremos coincide con su topológica en el montaje: las 1¹ y la 14 ocupan los extremos de la diagonal de la tabla.

2.6. Imagen-protagonista

Como ya se ha adelantado, en muchas tablas de *Mnemosyne* aparece como principal en el montaje la imagen-protagonista, claramente distinguible, por dimensiones y/o colocación, de las demás y relacionada con el título. Todos estos criterios –dimensiones, colocación, referencia verbal– confluyen en el caso de la fotografía del arco de Constantino de la tabla 7 (1¹), centrada en el *pathos del vencedor*. El resto de las imágenes de la tabla funcionan como satélites de esta “tesis fundacional” en forma de imagen. Parecido es el caso de la imagen 1 –representación esquemática de los frescos astrológicos de Ferrara, *Palazzo Schifanoia*, Sala de los Meses, de Warburg– de la lámina 27, dedicada al Schifanoia.

En la lámina 39 el “núcleo argumental” tiene tres componentes, de dimensiones significativamente mayores que las demás imágenes, que ocupan el espacio central de la superficie del montaje. Siendo Botticelli el enfoque, se trata de las 9, 11^A y 12, o imágenes del *Nacimiento de Venus*, de la *Primavera* y del dibujo de la alegoría de la Abundancia, todas del mismo autor.

En la tabla 43, la cual ha aparecido anteriormente en la presente aproximación, es la imagen 5 la primera que capta la mirada, la *Adoración de los pastores*, de D. Ghirlandaio. De nuevo, su tamaño y colocación no dejan lugar a dudas. Según dicta el título, deberíamos buscar sobre todo en ella el *Ghirlandaio como exponente de la cultura burguesa*. En un dipolo consiste, en el caso de la tabla 45, el “núcleo argumental”. Como vimos en el capítulo sobre las apariencias de la arquitectura en el *Atlas*, aquél se forma de las imágenes 10 y 4^B, ambas de obras Domenico Ghirlandaio, de *La Masacre de los Inocentes* y *Un ángel anuncia a Zacarías el nacimiento de su hijo Juan*, respectivamente. Su papel en el montaje de la tabla, en cuanto que colocación y dimensiones, es análogo al que hemos visto en la lámina 39: ocupan el centro y la mayor superficie de la lámina.

Claramente protagonista es, mismamente, el papel de la imagen 6^A en el montaje de la lámina 46, que se aproxima a la temática de la *ninfa-rápida portadora de victoria*; es decir, la figura de la doncella-Flora que entra rápidamente por la puerta en el lado derecho del cuadro. Obviamente, los demás componentes del montaje aportan a este enfoque fundamental. Los *arcos terrestres y celestes* de la tríada de las imágenes 6 (6¹ y 6²), 8 y 9 de la lámina 53 forman el núcleo estructural de referencia.

Distinta es la situación en la tabla 61-64. Allí, el dipolo-protagonista no difiere en tamaño de las demás imágenes del montaje; es más, es más reducido que el del resto. Se trata de las 12^A y 12^B, ambas imágenes de dos versiones del *Quos Ego -Neptuno calma las mareas-* de Rubens. Los datos que indican hacia esta dirección es la colocación central de las dos imágenes y, sobre todo, lo sugerido en el título: *Neptuno como "dios servidor". Quos ego tandem.*

Claros, visualmente –en cuanto a dimensiones y posición–, vuelven a ser los protagonistas de la lámina 72: son las imágenes 9 y 10, de *La conjura de Claudius Civilis* y de un dibujo a partir de *La última cena* de Da Vinci, ambas obras de Rembrandt, la *confrontación* con el cual se anuncia en el título. Parecidamente a la lámina 61-64, la imagen-protagonista pasaría, en un primer acercamiento, desapercibida, si no fuera por su lugar –primera, arriba a la izquierda– y su remisión directa al título, el cual empieza así: *Medea en el teatro y en Rembrandt – el espacio mental de la adivinanza*. La referencia es a la imagen 1, del grabado *Nupcias de Creusa y Jasón* de Rembrandt.

En la 74, la versión más visualizada de la imagen-protagonista llega a un punto-límite: aquí la mayor superficie de la tabla ocupan ni más ni menos que cuatro imágenes-protagonistas: las 1 –*San Pedro cura con la sombra*, de Masaccio, 8 –*El tributo*, del mismo autor, 9 –*La consigna de las llaves a San Pedro*, de Raffaello y la 10 –*Cristo bendice a los infantes y cura a los enfermos*, grabado de Rembrandt. En el título, respectivamente, leemos: *Previsión. San Pedro en Masaccio, Raffaello y Rembrandt*. Por último, en la tabla 75, dedicada a la *anatomía mágica (...)* y *anatomía humana patética y contemplativa*, las dos imágenes de cuadros de Rembrandt de la tabla – 11 y 12–, colocadas juntas, constituyen el “punto al que se quiere llegar”: la contemplación científica, “objetiva”, contrastada a la mágica, de la *Epatoscopia* de la imagen 2.

2.7. “Zooms”

Hace falta aclarar un punto que suelen tener en común las imágenes-protagonistas de láminas. El empleo de imágenes de dimensiones relativamente grandes en este sentido no apunta, a pesar de las apariencias, a la primera impresión, que afirmaría dicho protagonismo. Las proporciones de la imagen sirven un propósito mucho más “humilde” y funcional: asomarse al detalle, que es donde reside el *buen Dios* de *Mnemosyne*. Prueba de ello es el uso, cuando hace falta, de enfoques en la imagen grande o imágenes que asumen el mismo papel, colocadas a su alrededor. Es el caso de los enfoques al arco de Constantino –1², 1³, 1^{4A}, 1^{4B}, 1^{4C-}, de la lámina 7, o de la imagen 6^B, colocada casi encima de la protagonista 6^A de la lámina 46. Sin embargo, el empleo de “zooms” en el montaje no necesariamente está vinculado a la imagen-protagonista –si la hay– de la tabla. Ejemplo de ello es el grupo de imágenes 8¹, 8², 8³, 8⁴ y 8⁵ de la lámina 25, del Malatestiano. Todas las restantes son enfoques en los relieves que se agrupan en la 8¹. En la 56 la serie de “zooms” de la *Capella Sistina*, al *Juicio Universal* de Michelangelo y, finalmente, al detalle de la derecha superior del mismo fresco –imágenes 4^A, 4^B, 4^{C-}, llegan a constituir la columna vertebral de la lámina, articulándose sobre la diagonal de la misma y aumentando paulatinamente sus dimensiones. Finalmente, el mismo empleo del enfoque a detalles de una imagen que observamos en la lámina 25, vuelve a aparecer en las imágenes de *tableaux vivants* del barroco, de la tabla 71. Las 7², 7³, 7⁴ y 7⁵ son “zooms” en la principal: la 7¹. La lámina trata de la fórmula de la *elevación sobre el escudo en el teatro*.

2.8. El dibujo eficaz del Atlas

Ubicados los principios compositivos en ejemplos concretos del *Atlas*, entraremos en una síntesis de todos ellos, leída, de nuevo, en el montaje de tablas concretas. Dicho de otro modo, intentaremos detectar la huella, “gráfica”, de la red de relaciones entre las imágenes de la tabla, teniendo en cuenta lo dictado en el título. Adelantando acontecimientos, pues, se busca el *dibujo eficaz*, primero, de tablas de *Mnemosyne* y, segundo, del *Atlas* como montaje en su totalidad. Nos referimos, en este sentido, a recorridos marcados por la supervivencia y/o transformación de las *fórmulas de pathos*, en pequeña y gran escala. Para ello necesitamos volver a traer al escenario la noción del “contorno” –o forma C de Tatarkiewicz–, en referencia a las mismas. En este sentido, hay que subrayar que la secuencia en la numeración de las imágenes que forman parte de una lámina no refleja necesariamente su modo de colocación en la misma. Por consiguiente, el hilo de lectura de la tabla no siempre corresponde a una línea que conectaría una imagen con sus numéricamente anterior y siguiente. Más todavía, dado que las láminas no tienen una dirección concreta de lectura, y que, además –y como comprobaremos a continuación–, las lecturas posibles no se limitan a una sola.

Sin embargo, Warburg no ignora –y, además, parece que está usando a su favor– el hecho de que uno al acercarse a una lámina del *Atlas*, tiende, en primer lugar y quizás instintivamente, a “leerla” como si se tratara de la página de un libro. Dicho de otra manera, dado que la colocación de las imágenes en la tabla, tal como hemos visto, es todo menos gratuita, es evidente que hay tanto una “puerta de entrada” a la lectura de la lámina, como un “mapa” montado coherentemente, para que pueda ser explorado como tal. A partir de este punto, la infinitud de las posibles lecturas y proyecciones referentes a una lámina confirma, más que debilita, la eficacia del montaje como mecanismo-reproductor de significación. Como tales “puertas de entrada” se pueden considerar, aparte de una “lectura como la página de un libro”, cualquier otro elemento que puede resumirse como “la primera evidencia o sospecha al acercarse a la lámina”. En realidad, ya les hemos mencionado: la imagen-protagonista de la lámina y el título.

La tabla 25, que tiene que volver a iluminar este punto, es un ejemplo de lámina que puede considerarse “legible” a partir del modo que se lee una página de libro –o, más bien, un párrafo–. La tesis encabeza la “página”: la articulan las cuatro primeras imágenes –1,2,3,4– cuyo orden numérico corresponde a su colocación. En el capítulo dedicado a las apariencias de la arquitectura en el *Atlas*, las hemos llamado “fotografías arquitectónicas” del *Tempio Malatestiano*. Las dos primeras, recordemos, son del exterior y las dos siguientes del interior del Templo. Paralelamente, en el título de la lámina leemos: *Rímimi: representación neumática de las esferas en oposición a la simbolización fetichista. Forma “a la antigua”*. La primera “línea”, pues, de nuestra página parece que corresponde a dicha representación espiritual de las esferas. Desglosando: el representante de lo apolíneo, en el dipolo apolíneo-dionisiaco, o espiritual-fetichista, o cristiano-pagano, es la arquitectura del Malatestiano, por lo menos de momento.

En la segunda “línea”, “entramos”, a la vez, más al Templo y a la lámina: estamos ante un grupo de tres imágenes –5¹, 5² y 5³– que son detalles de la decoración en relieve de las paredes interiores de la *Capella della Madonna dell’ Acqua*, del Malatestiano. La del medio, la 5², es una vista general del monumento fúnebre de la familia de Sigismondo Malatesta, mientras que las dos laterales son enfoques en el mismo: dos relieves de temática pagana, con la figura de la Minerva como protagonista, en cuya fotografía, recordemos, se incluyen los marcos-parástades, representantes del elemento arquitectónico en esta escala. Siguiendo el desglose anterior, tenemos que considerar, ahora, como representante de la simbolización fetichista, la temática pagana en su soporte formal “a la antigua”. El “porque” de la vinculación de la palabra “fetichista” con dicho contenido, reside en el hecho de que su elección para decorar el interior de una iglesia dedicada al culto cristiano no parece “natural”, evidente o coherente.

Consecuentemente, la insistencia de Warburg en incluir en las fotografías de los relieves sus marcos “arquitectónicos”, refleja la oposición entre lo espiritual y lo fetichista, esbozado en el título. Es decir, con el grupo 5 de las tres imágenes se fundamenta la antítesis a la tesis de la primera “línea”. Las imágenes, o grupos de imágenes, del resto de la segunda línea (6, 7¹, 7²), de la tercera (8², 9¹, 9², 9³, 10^A, 10^B) y de la mayor parte de las cuarta (8¹, 8³, 8⁴) y quinta (9⁴, 9⁵, 9⁶, 9⁷, 9⁸, 8⁵), tienen como propósito desarrollar la antítesis a través de variedad de ejemplos.

No obstante, enseguida nos damos cuenta de que la “lectura” de la tabla en “líneas” ya no corresponde a la secuencia numérica de las imágenes. Concretamente, los grupos 8 y 9 de imágenes se encuentran entrelazados entre sí sobre la superficie de la tabla, respetando, sin embargo el trazado horizontal de “líneas”, “heredado” de las dos primeras. De nuevo, estamos ante relieves de Agostino di Duccio del interior del Malatestiano, cuya imagen representativa en la lámina no prescinde de su “envoltorio” arquitectónico, con la finalidad que antes marcamos. Además, análogamente a la vista general del monumento fúnebre de la imagen 5², en el grupo 9 –imagen 9³– se incluye la pilastra-soporte del relieve de Saturno. Parecidamente, la imagen 8¹ es una recopilación de imágenes de relieves en su marco, de *Musas y Artes liberales* de la *Capella delle Arti Liberali* del Malatestiano, enfoques en la cual constituyen las demás imágenes del mismo grupo. Es evidente, pues, que el criterio de Warburg en colocar estas imágenes sobre la lámina no ha sido dictado por su agrupación temática y topológica en el templo. Podríamos decir, pues, que la posición relativa de las imágenes 8 y 9 sigue el criterio que llamamos “la forma como *vehículo*”; en este caso, la figura drapeada en movimiento.

En nuestro “párrafo-lámina” 25 hemos “leído”, hasta ahora, el encabezamiento-tesis, la antítesis y el desarrollo de ella. Todavía nos falta la conclusión, que incluya el paso al siguiente “párrafo”-lámina. Queda, al mismo tiempo, una parte de la lámina a la que no nos hemos acercado. Se trata del grupo de las 11^A, 11^B, 12¹, 12² y 13, abajo y a la derecha de la lámina, que ignora la “separación” de la lámina en líneas. Al mismo tiempo, incluye las únicas imágenes de la lámina que no provienen del Malatestiano; se trata de imágenes de otras obras de Duccio –friso-relieve de la 10^B, al lado de su “marco arquitectónico” 10^A, la fachada del *Oratorio di San Bernardino*, y 11^A, 11^B, friso y detalle del mismo de la *Legenda di San Sigismondo* del *Castello Sforzesco* de Milán–, dos relieves renacentistas, posteriores del las de Duccio, –12² y 13– y un “núcleo antiguo”: la imagen de la copia en grisalla de una Ménade danzante, de un relieve neoáttico. Observemos la apariencia de la *ley de la buena vecindad* en la colocación de la “ménade antigua” –12¹– al lado de la “ménade renacentista” –12²–.

La “conclusión”, pues, del “párrafo”-lámina 25 llega a indicar con claridad la índole formal de la oposición a lo apolíneo-arquitectónico: la de la ninfa-ménade, la forma drapeada en movimiento, representante, en el firmamento warburgiano, de lo dionisiaco. De esta manera, la “planta” de la tabla, leída como recorrido de su “lectura”, es una especie de meandro, cuya “entrada” es la imagen 1, la vista general exterior del *Tempio Malatestiano*, y “salida”, la ménade de la 11^B. Observemos, además, que los representantes por excelencia de lo apolíneo y lo dionisiaco ocupan los extremos diagonalmente opuestos de la topografía de la tabla. Al mismo tiempo, Warburg cierra la lámina ampliando su perspectiva y “ampliando” el ejemplo en fenómeno –siguiendo la vía inductiva–. Asimismo, se produce otro esquema, esta vez mental, representativo de la tabla: aquel de una espiral, que empieza con el círculo del Malatestiano, aumenta su radio a Duccio y, en un tercer paso, más todavía, a la apariencia de lo dionisiaco en una esfera más amplia de otros autores renacentistas.

2.9. “El título como *vehículo*” –conexiones inter-tablarias– el *Atlas* como montaje total

La lámina 25, nos ofrece la oportunidad de cerrar este recorrido a través de *Mnemosyne* con dos elementos compositivos más. El primero es, análogamente a la “forma como *vehículo*”, “el título-oráculo de la lámina como *vehículo*”. Como hemos visto, lo sugerido en la lámina

constituye, por un lado, una llave de acceso al enigma de la tabla –así pues, “vehículo de lectura”- y, por el otro, resume la condición de su apertura hacia: las tablas que la preceden y aquellas que la siguen, el *Atlas* como montaje en su totalidad y la infinitud de sus recorridos posibles de lecturas; en otras palabras, “el título como vehículo de la conectabilidad y non-finitud de la tabla”. Esta apertura da el paso al segundo elemento en cuestión: las posibles conexiones inter-tablarias. Bajo este punto de vista, todo el *Atlas* se ve como una lámina gigantesca, como la *página gigantesca de un libro* del *Salone di Padova*, que se puede “leer” análogamente a una lámina, a base de la huella de las relaciones entre sus elementos. En este sentido, la lámina 25 se puede contraponer a la 23, donde al interior del *Salone di Padova* se le aproxima como el soporte arquitectónico –sin embargo, neutral– del arte, tal como reivindicamos en el capítulo correspondiente. De la arquitectura-soporte del arte queda, en la lámina 27, sólo el esquema estructural de la disposición de las obras, en el *Palazzo Schifanoia*.

Cada lámina de *Mnemosyne* se puede considerar como una realización gráfica de una red de conexiones entre elementos–mónadas–imágenes. El resultado es la forma (A-disposición) de la lámina y, por extensión, la forma del *Atlas* como red de conexiones entre láminas. En este sentido, cada lámina se puede “leer” de manera paralela a la que se lee una planta arquitectónica, considerada aquella como: la consolidación, a partir de la “superposición” de series de acciones, de una red de acciones, tal que puede verse reflejada en una representación gráfica, realizada sobre una superficie horizontal. La llamaremos, resonando a Warburg, “Actioformel”. Aquella, a su vez, será la herramienta de acceso al modo de análisis-síntesis que llamaremos “espaciografía”.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Sobre cuestión de autoría de las fotografías que forman parte del Atlas cfr. capítulo *La imagen de/en la arquitectura en el Atlas Mnemosyne*.
2. Conferencia para el *Indian Rural Settlement Survey Institute*, 28.3.1995. Fuente: *Documentation Office for Fundamental Studies in Building Theory, Zürich*.
Rooter Marker: origin of form autonomous, without preconceived ideology.
3. Peirce, Ch. S., *Definición y clasificación del signo*, p.4 y 11, en *The Collected Papers*.
4. Fragmento original:
Einmal hat er selbst einen dieser Vorträge gehalten, und zwar über den Sinngehalt eines Gemäldes, das ihn jahrelang beschäftigt hatte, über Rembrandts Gastmahl des Claudius Civilis, ein Wandbild für das Amsterdamer Rathaus, das heute nur noch als Fragment in Stockholmer Museum hängt. Natürlich hatte er es an Ort und Stelle genau studiert, doch hatte er den Wunsch, weiterarbeitend sich nicht mit trockenen Photographien begnügen zu müssen, sondern die Bannkraft des Wunderwerkes täglich nachprüfen zu können. So ließ er eine Kopie in den Riesenmaßen des Originals für sich malen und hängt sie unter das Oberlicht im Treppenhaus.
5. *Conspiracy in the Common Room* en *The Warburg Institute Newsletter*, N° 15, verano 2004:
La Conspiración de Rembrandt fue originalmente encargada por los gobernadores de Amsterdam para formar parte del ciclo decorativo de su nuevo ayuntamiento (Stadhuis). En 1659 se decidió que este edificio público debería ser adornado con escenas que ilustrasen la historia, recordada por Tacitus, de la revuelta de los Batavos (supuestos antecesores de los Holandeses) contra la regencia romana en el primer siglo d.C. (...) Pero esta enorme obra solo fue expuesta en el Stadhuis durante un par de meses antes de ser retirada en 1662 y devuelta al taller de Rembrandt (...). En 1734 el cuadro fue vendido en una subasta al colector Nicholas Coel; y en 1798 fue presentado, por uno de sus herederos, a la Academia Sueca de Bellas Artes (a la cual la obra todavía pertenece). Desde el 1864 La Conspiración de los Batavos fue guardada en el Museo Nacional de Suecia; y fue aquí donde en 1926 se hizo una reproducción de él a escala, de 196x309 cm de medidas, por el artista Carl Schuberth a petición de Warburg. Schuberth fue recomendado a Warburg por el director de la galería de Estocolmo, Alex Gauffin, y los dos se encontraron en abril del 1926, cuando Warburg visitó el museo para ver el original de Rembrandt y para inspeccionar la copia de él, la cual estuvo en proceso. A pesar de que el trabajo sobre la reproducción continuó durante varios meses más –a lo largo de los cuales Warburg tuvo que escribir una serie de cartas cada vez más insistentes a Schuberth, urgiéndole a completar la tarea– cuando finalmente llegó a Hamburgo en Diciembre del 1926, Warburg fue muy contento con el resultado.
6. *Warburg consultó el libro de Darwin titulado La expresión de la emoción en el hombre y en los animales en la Biblioteca Nacional de Florencia y anotó en su diario: “Por fin, un libro que me ayuda”. (...) El ceño sirvió en otra época para proteger los ojos de los animales en el combate. Evolucionar significa diferenciar y desligar las acciones de su impulso inmediatamente. Nuestras expresiones faciales son los residuos simbólicos de lo que otrora fue un acto biológicamente útil. (Referencia a influencia darwiniana a Warburg, según Gombrich ([1970] 1992:79)*
7. *En el dintel de la entrada de su Biblioteca Warburg pone la inscripción MNHMOΣYNH (Mnemosyne) y este es también el nombre de su “Atlas de la Memoria”, montajes constituidos de imágenes inscritas como engramas en la memoria cultural del Occidente.*
8. *Con la psicología de la Gestalt, se vino a reconocer que la Gestalt, o el patrón, o la forma, quedaba subdeterminado por las partes constituyentes disponibles en los estímulos próximos. (...) W. Köhler (1887-1967) observó que no hay ninguna articulación del tipo figura versus fondo en la retina, y que, por tanto, los estímulos inherentemente ambiguos necesitan principios selectivos autónomos de la organización perceptual. (Figura versus Fondo, diccionario Akal de Filosofía) Manteniéndose conscientemente la tesis a distancia de una –posible, de todos modos– aproximación de carácter psicologista, las referencias a teorías de este campo se limitarán a ayudar a, simplemente, informar o contextualizar sobre un tema concreto. Concretamente, el comentario concierne, aparte de la teoría de la Gestalt, el psicoanálisis freudiano y, aunque menos, a Jung.*
9. Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, artículo publicado en *Forum*, agosto 1962.
10. *La identidad de una agrupación pequeña –su “Gestalt” intrínseca en términos humanos, es decir, su potencial real de “morada”– está abrazada e intensificada por aquella de la mayor, que emana de ella a través de la repetición, mientras que la identidad de la agrupación mayor es latentemente presente en la menor. Esto, claro está, apunta hacia el significado de la unidad a través de la pluralidad y la diversidad; de la diversidad a través de la unidad y de la similitud configurativa (...). (...) Una ciudad debería abarcar una jerarquía de sistemas configurativos superpuestos, concebidos multilateralmente. (...). Los sistemas más finos (...) deberían reflejar las cualidades de las etapas configurativas ascendentemente repetitivas (...). Todos los sistemas deberían estar familiarizados entre sí de tal manera que su impacto e interacción combinados se aprecien como un solo sistema complejo –polimórfico, multirítmico, caleidoscópico y, sin embargo, comprensible de manera perpetua y en todas partes. (...) Estos sistemas deben configurarse de tal manera, que uno emane del otro –siendo su parte. El significado específico de cada sistema debe sostener el significado del otro: las cualidades estructurales deben contener cualidades de textura y viceversa (...).*
11. Gombrich, E. H., [1970]1992:16:
(...) como él escribió (Fritz Saxl), “la biblioteca, junto con los escritos, forma la unidad de la obra de Warburg”.

Modos de anotar el montaje de acciones; hacia una *espaciografía*

1 Actioformel o fórmula de acción: definición-delimitación

Para poder seguir el hilo de la reflexión desarrollada hasta aquí nos hace falta indagar más, en este momento, en el sentido que se otorga al término Actioformel en el contexto de la tesis. Concretamente, se trata de precisar a qué nos referimos exactamente con él, de qué se deriva y por qué es necesario su empleo.

Actioformel quiere decir “forma de acción”, de modo análogo al sentido que Warburg da a sus *fórmulas de pathos*, las llamadas *Pathosformeln*. Actioformel es un término cuya invención corresponde a la necesidad de delimitar y nombrar, de alguna manera, el tipo de forma capaz de abarcar en un todo un montaje de acciones. Comparte con la *Pathosformel* su índole de contorno –o forma C de Tatarkiewicz–, aunque su calidad de forma por excelencia es la disposición entre las partes –forma A de Tatarkiewicz–. Surge la pregunta: ¿por qué, entonces, “forma de acción” y no “forma del montaje”? En realidad, y de acuerdo con lo hasta aquí tratado respecto al *Atlas Mnemosyne*, se trata de la forma del montaje. Sin embargo, la denominación “forma de acción” corresponde a una matización respecto a ella, que, en el contexto de la tesis, tiene un peso primordial; estamos hablando de una forma que sirve o corresponde a una red de acciones –concluidas, por hacer, o ambas cosas–. En otras palabras, estamos intentando acercarnos a un tipo de forma específico que se podría calificar como “vehículo de la acción”. Ejemplos que se podrían dar para hacer más tangible este objetivo serían la planta arquitectónica o la partitura musical. Ambas, salvando las distancias, se pueden considerar como “vehículos de acción” con un doble sentido: primero, en referencia a la acción –proceso compositivo– del creador y, segundo, en referencia a la acción –proceso “reproductivo”– del “interpretante” (incluyéndose en éste término tanto el “usuario” de un edificio o el “ejecutor” de una pieza musical). En otras palabras, una Actioformel es, a la vez, la herramienta en las manos del creador para acercarse a la materialización de su obra y el modo de acceso a la obra “entregada” por parte de una tercera persona.

Volvamos al sistema de Tatarkiewicz. Hemos clasificado la Actioformel como la superposición entre dos tipos de forma: la A (disposición) y la C (contorno). Según lo anteriormente deducido, aquella refleja tanto la forma del montaje-producto como las pautas estratégicas básicas de su composición. Es por esto y en este sentido que la forma que estamos intentando palpar y que ya hemos llamado Actioformel sirve, a su vez y *a posteriori*, como “guía” o “mapa” de descripción del montaje. En esta suposición se basa la descripción que emprendemos del *Kindertehuis* (Orfanato) de Aldo van Eyck, en el capítulo bajo el mismo nombre. Y, por supuesto, la misma es la que ha regido la “descripción” del *Atlas Mnemosyne* que ha precedido.

La Actioformel como *vehículo* de la acción, con las características que le hemos dado, se acerca al *dibujo eficaz*, término de Gómez-Molina que hemos utilizado anteriormente para “describir”, el *Atlas Mnemosyne*. El fragmento siguiente clarifica a qué se refiere:

(...) *El dibujo articulado alrededor de una información “transparente”, el que determina su utilización “profesional”, produce un “dibujo eficaz” enigmático y creativo, fundamental en el proceso de generación del imaginario colectivo, el que va a permitir desarrollar estructuras mentales y conceptuales enormemente complejas desde las cuales es posible reflexionar sobre el sentido del mismo. (...) al resto de los dibujos no les pedimos que sus técnicas tengan “sentido”, forzamos por el contrario que estas sean “transparentes”, que nos informen con claridad de la verdad que nombran.* (Gómez-Molina, J. J., 2007:110)¹

En Gombrich, además, en referencia a la dedicatoria en el ejemplar de Mary Hertz de la pequeña –y única– obra de teatro escrita por Warburg, titulada *Als ein junges Mädchen die Duse*

sehen wollte (Cuando una niña quiso ver a la Duse), del 1893-94, reconoce como adoptada por Warburg la definición del dibujo como *el arte de la omisión*:

"Justicia, Aire y Luz también para los Modernos, el Progreso en la Abreviación" (...). La última frase queda explicada en la obra, pues el argumento consiste en el derecho del artista al esbozo y a la "abreviación": ese limitase a lo esencial que Liebermann expresara en su definición del dibujo como "el arte de la omisión". (Gombrich, E., [1970]1992:97)

En Winckelmann (*Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, 1866), citado por Benjamin, encontramos una descripción paralela:

"La simplicidad consiste en trazar una imagen capaz de expresar con el menor número posible de signos aquello que se pretende significar, lo cual es característico de la alegoría en los mejores períodos de la Antigüedad (...)". (Benjamin, W., [1963]1990:180)

Siendo, pues, la principal característica del *dibujo eficaz* el ser portador *eficaz* de información, es la razón que lo hace único entre los posibles de un producto de la creación, –o "montaje", en el contexto de la tesis–. Asimismo, es en esta misma calidad donde reside la índole *signica* de la obra. No es cualquier dibujo descriptivo y *a posteriori* de la obra; es, sin embargo, el único que sirve para describirla. Tampoco es cualquier dibujo realizado durante el proceso de creación de la obra; es el dibujo que corresponde a la forma que se elige para que la obra se entregue, o bien un "corte" en el proceso creativo de la misma que la abarca como totalidad. En el caso de la arquitectura, por ejemplo, como *dibujo eficaz* se puede considerar tanto la planta "entregada" como las articuladas a lo largo del proceso compositivo, bajo el punto de vista de que el "producto final" no es más que el correspondiente al momento "oportuno" en el que dicho proceso se decide cortar.

Calificando la planta arquitectónica como "forma de acción" hemos adelantado acontecimientos. Ciertamente, una afirmación así necesita más explicaciones, a las cuales entraremos a continuación. Sin embargo, aquella no suena en absoluto ajena a las pretensiones de la aproximación presente, ya que uno de los principales puntos de partida de la misma es, precisamente, el dipolo arquitectura-sociedad de Van Eyck o el hombre-espacio de Bollnow. Aparte, pues, de la consideración bajo el punto de vista antropológico-fenomenológico de este dipolo, que ha precedido, ahora el enfoque es precisarlo en términos gráficos, de huella de acción. Tampoco, en este caso, hablamos de algo que no se ha tratado hasta aquí. Prueba de ello es la elección misma de *Mnemosyne* como objeto de descripción y, por consiguiente, el reconocimiento del mismo como montaje "gráfico" a partir de "huellas". No lejos de estas pretensiones, encontramos en Tatarkiewicz:

La relación que el espectador mantiene con la forma es activa. La idea fue expresada por E. Cassirer, quien afirmó que las formas "no pueden imprimirse simplemente en nuestras mentes, debemos elaborarlas para poder sentir su belleza". (Tatarkiewicz, W., [1976]2008:276)

La forma, pues, en todos los casos por los que hasta aquí hemos pasado es y ha sido la condición indispensable para cualquier aproximación. Concretamente, nos ocuparemos de la huella que representa la acción.

Volvamos a las diferencias y similitudes entre el término warburgiano *Pathosformel* y nuestra *Actioformel*. Por supuesto, la única diferencia entre las dos, que nos ayuda a definir la segunda, no es el hecho de añadir a la índole de "contorno" de la *Pathosformel* la de "disposición entre las partes", para obtener la *Actioformel*. De hecho, hablando de similitudes, tampoco el *dibujo eficaz* o "forma-vehículo" comprende exclusivamente la obra-signo como totalidad. Puede incluir, mismamente, el elemento-signo de la obra, es decir, lo que en términos warburgianos correspondería a la *Pathosformel*. Asimismo, la primera relación entre las dos es la de entre elemento del montaje y montaje total.

A partir de aquí podemos empezar a trazar líneas de correspondencias entre términos ya usados u otros, por usar, que hagan más tangible la relación entre las dos *fórmulas* en

cuestión. Definirla es imprescindible para poder ver si, de qué manera y hasta qué punto el *dibujo eficaz* o la “forma como *vehículo* de la acción” se puede reflejar en cada uno de ellos. Por consiguiente, y en este sentido, nos estamos refiriendo a la vez al tema del elemento del montaje, por desarrollar en capítulos siguientes. Asimismo, recuperemos la contraposición entre *Fernbild* y *Nachbild* de la psicología de la Gestalt. Según el recorrido hasta aquí y adelantando etapas del posterior, podemos trazar las siguientes correspondencias: *Fernbild* – montaje – descripción – estudio diacrónico (*Atlas* de Warburg) – planta arquitectónica – disposición – coreografía – “espaciografía” – Actioformel; *Nachbild* – elemento del montaje – análisis – estudio sincrónico (textos de Warburg) – elemento de planta arquitectónica – contorno – *gesto psicológico* (Chejov) – *el trabajo del actor sobre sí mismo* (Grotowski) – *Pathosformel*.

Como hemos visto, Warburg en su “cómo *hacer*” necesita la obra original para llevar a cabo su análisis y –a la vez– se puede conformar con una fotografía de la misma en blanco y negro para el trabajo de síntesis. Asimismo, para preparar su conferencia sobre Rembrandt necesita una copia exacta y hecha a mano y a escala del *Claudius Civilis*, mientras que para componer la lámina 72 de *Mnemosyne* le es suficiente una fotografía. En otras palabras, y resumiendo, hemos relacionado la *Pathosformel* con la mónada-elemento y la Actioformel con la red de conexión entre elementos. Sin embargo, hay que aclarar que en ningún caso estamos sugiriendo una distinción de carácter dualista entre dos entidades separadas entre sí, sino de dos polos que se encuentran en interacción. Sin detectar las *formulas de pathos* no es posible componer ni concebir el *Atlas*; sin una consideración global dentro de la esfera de la historia cultural humana, el análisis detallado se degeneraría en puro formalismo.

Surgen dos cuestiones. La primera sería: ¿es la “disposición entre las partes” una condición *sine qua non* de la forma del montaje? Y, la segunda: ¿tiene sentido la “forma eficaz” referida a la forma-contorno en su calidad de elemento de montaje? Respuesta a la primera constituye el ejemplo del *gesto psicológico* desarrollado en la técnica de actuación de Michael Chejov². Se trata de una forma corporal precisa que funciona como semilla del desarrollo del personaje a lo largo de la obra: todo lo que el actor hace es a partir de ella, no obstante ella no es visible en el resultado final. En este sentido, es una forma-mónada que engendra su propio despliegue posterior en cadena de acciones; es una forma-motor del montaje de la acción del personaje en la obra. Asimismo, el *gesto psicológico* es un caso de forma-mónada que “incluye potencialmente” un montaje y, por consiguiente, se podría considerar como un punto de confluencia entre *Pathosformel* y Actioformel. ¿O no? ¿Sería, precisamente, este el modo de función de las *fórmulas de pathos* en el *Atlas*? Si tenemos en la mente las “líneas de desarrollo” de cada una de ellas en él, sería una estimación lícita.

Sin embargo, ya hemos reconocido que no hay barreras aislantes entre Actio- y *Pathosformel*. Además, tenemos que tener en cuenta que, a pesar de la posibilidad que en una sola forma se condense el potencial de desarrollo de una acción, el montaje en su totalidad –sea el *Atlas*, una obra de teatro o una planta arquitectónica– consiste en la superposición e interacción de varias de estas líneas de acción individuales. En otras palabras, una forma-mónada (es decir, indivisible en entidades menores) forma parte de la “forma-*vehículo* del montaje de acciones”, pero en ningún caso puede suprimir la condición del montaje de concebirse en términos de disposición entre partes-mónadas. Respecto a la segunda cuestión, de si tiene sentido el uso del adjetivo “eficaz” para la forma-contorno (mónada), análogamente tendríamos que afirmar que, hasta cierto punto, lo tendría, pero sólo refiriéndose a una “línea de desarrollo individual” dentro de la totalidad que supone el montaje. Dicho de otro modo: el impulso de la acción contenida en forma corporal en un Hamlet de Chejov o en la Medea de Rembrandt –lámina 73 de *Mnemosyne*– si bien es el generador del despliegue de la línea del personaje-arquetipo, no puede ofrecer información alguna de cómo será precisamente el montaje-producto en su totalidad. Es decir, esta forma no es *eficaz* para una descripción del

montaje, porque no es ella la que lo representa; el contorno no es su *dibujo eficaz*. Al profundizar, más adelante, en la forma-elemento, veremos su proyección en el modo de crear de Grotowski y detectaremos su sentido en el ámbito de la composición arquitectónica.

1.1 La planta arquitectónica como forma de acción

Según lo hasta aquí visto, podemos afirmar que la similitud fundamental entre Actio- y *Pathosformel*, es su índole formal. Asimismo, la diferencia fundamental se halla en la insuficiencia de la segunda para representar la totalidad del montaje. No obstante, todavía no nos hemos fijado en una diferencia más entre las dos, de carácter esencialmente espacial, con la que, de hecho, introducimos el uso de la palabra Actioformel, que se ha dejado ver entre líneas. Estamos hablando de la relación de cada una de ellas con el modo en el que se contemplan –o que funcionen como signos–. Tomemos como ejemplos el modo de contemplar una escena teatral *a la italiana* o una pantalla cinematográfica, por un lado, y una planta arquitectónica, por el otro. En el primer caso, el objetivo es activar el “mecanismo” emotivo de los asistentes; “contagiar” la emoción que se evidencia en gestualidad de los cuerpos y los rostros de los actores. Para ello hace falta que aquella se ponga ante nuestros ojos. La disposición espacial, en cuanto que establecimiento de la relación actor-espectador, se inventa exactamente para servir a este propósito. Para poder contemplar a lo que está ante mí, de frente, mi posición corporal tiene que ser paralela a la suya. Me “enfrento”, pues, a una “pantalla viva” que pretende emocionarme. Quitando el adjetivo “viva”, no estaríamos lejos, por ejemplo, de las pretensiones de una obra de pintura barroca, donde el *pathos* también toma forma corporal-gestual.

Sin embargo, cuando compongo o intento leer una planta, esta relación corporal se invierte. Contemplo desde arriba una imagen no visible en la realidad de la obra y en escala. El “rostro” de aquél con el que interactúo –el “usuario”– es ficticio y mientras que él no sospecha de mi presencia, yo “proyecto” la suya. La totalidad de sus movimientos, dentro de la superficie que me es disponible, está a mi alcance. Por lo tanto, la planta es mi herramienta para componer la futura –o imaginar la existente– “puesta en escena” que supone el montaje arquitectónico. Una vez concluido el proceso compositivo, la misma planta dará paso a su primera “representación”: la construcción. La seguirán otras infinitas: los modos que la habitarán sus “usuarios”. Lo que estamos trazando es que la planta como *dibujo eficaz*, o “forma-vehículo del montaje de acciones”, en el caso de la arquitectura.

¿Por qué la planta y no el alzado? ¿Qué es la planta, que no lo es la vista frontal? La planta, el *dibujo eficaz* de la arquitectura, la Actioformel, el espacio para *El príncipe constante* de Grotowski, como veremos, trae a la vista, revela, relaciones entre las partes y absorbe, elimina, la independencia de cada parte; la vista de frente, la que contempla a la *Pathosformel*, la *escena a la italiana*, el alzado arquitectónico, por lo contrario, resalta la individualidad del elemento y absorbe las relaciones interactivas entre ellos. Por lo tanto, a la primera corresponde el modelo antitético del montaje –enfoque en la relación– y a la segunda el modelo paratático –enfoque a la individualidad del elemento–, modos de montaje que hemos “leído” en el *Atlas Mnemosyne*. Al componer una planta, enseguida nos damos cuenta de que dibujando espacios el uno al lado del otro paratáticamente, según los requisitos del programa, lo que se produce no funciona como una planta. Para que ello sea posible, hay que encontrar es el modo de relacionar entre sí las unidades concretas. Hace falta precisar que la referencia aquí es al “modo de *hacer*” arquitectura que se concibe como proceso de producción desde dentro hacia fuera, desde la configuración interior hacia la exterior, ejemplo del cual es el modo de trabajo de Van Eyck.

El alzado, como resultado de un proceso así, refleja en una pantalla vertical exterior lo que se proyecta dentro, pero no lo representa. La fachada se “habita” en cuanto que totalidad sólo por la vista, contrariamente a la planta, ideada sobre la misma superficie habitada por el hombre. Remite a la tridimensionalidad del espacio habitado, permaneciendo esencialmente

bidimensional. Lo mismo hace la planta; pero las condiciones no son las mismas. La planta es una "imagen mental" que se puede contemplar como entidad autónoma sólo en dibujo – recordémonos del *gesto psicológico* que desaparece como imagen en el resultado final–, la fachada mantiene su forma visible en la obra construida. Y, finalmente, ¿por qué la planta y no la sección? Al fin y al cabo, ella también es un dibujo con cierto grado de abstracción y tampoco es visible en el resultado final. Sin embargo, el hombre *habita* –con todo lo que Bollnow nos explica que la palabra conlleva– superficies horizontales, quedándose para la sección el papel de "radiografía de movimientos utilitarios". Queda examinar la opción de la maqueta, herramienta indispensable para proyectar un montaje de acciones arquitectónico. Cumple con las condiciones de la forma A (disposición) y, según su "modo de *hacer*", lo puede hacer con las de la forma C (contorno). Su objetivo, sin embargo, suele ser la forma B, es decir, acercarse lo más posible a la imagen que se da directamente a los sentidos. Aunque no se considera la representante "por excelencia" de la huella de la acción, recurriremos a ella cuando necesitemos que esta huella obtenga corporeidad espacial, como será el caso del capítulo dedicado al espacio en Grotowski. La representante, por el otro lado, de la Actioformel para la arquitectura será la planta. Su índole formal como herramienta nos permitirá trazar relaciones con otras disciplinas, cuyo objetivo es "proyectar acciones" usando varios tipos de Actioformel.

1.2 Actioformeln y Warburg

En este sentido, podemos detectar la presencia de Actioformeln en el *Atlas* mismo. Primero, como tales se pueden considerar las huellas de las redes de interrelación entre imágenes, en sus láminas, como hemos visto anteriormente en detalle. Aparte de ello, Warburg usaba como herramienta de trabajo un tipo de Actioformel, que se deja ver en algunas ocasiones en el *Atlas* como una imagen entre las demás. Estamos hablando del diagrama. El diagrama, aparte de herramienta de trabajo, al final de la vida de Warburg y mientras trabaja sobre *Mnemosyne*, llega a ser un modo a través del cual el autor re-monta gráficamente el trazado de su propio recorrido, de modo paralelo al de la inmigración de las antiguas *fórmulas de pathos* que investiga en aquél período. Asimismo, en el diagrama se refleja la esencia del "cómo" del montaje en Warburg.

Al final de su vida, el estudioso consiguió finalmente poner en relación los dos campos de interés aparentemente diversos –de América india y el Renacimiento florentino– como aparece ilustrado en un dibujo extraído de sus últimos papeles; en dos folios perdidos en la enorme masa de textos relativos al Atlas Mnemosyne, Warburg esbozó la propia situación cultural y biográfica; con un trazo a lápiz, enlazó los lugares principales de su vida de investigador (Hamburgo, Estrasburgo y Florencia) hacia el Este en un punto no especificado, y hasta el Oeste en cambio, en un punto identificado como "Arizona". (Forster, K., en Warburg, A., [1932]2005:38)

Hay indicios, además, de que Warburg usaba diagramas para preparar los montajes de las láminas de *Mnemosyne*. Ellos consistían en hojas blancas de papel sobre las cuales se dibujaban casillas, que contenían las referencias de las imágenes que las sustituirían en la lámina. Entre ellas podrían relacionarse con líneas. En todo caso, sus posiciones relativas sobre la hoja de papel denotaba de por sí las conexiones. Ejemplos de este modo de trabajo ofrecen Forster y Mazzucco en su libro de introducción al *Atlas Mnemosyne* y la misma página web del *The Warburg Institute*. Allí (imágenes 1 y 2) encontramos esquemas de Warburg de apuntes sobre Dürer (1905), anteriores del *Atlas*, y un esquema trazado por él para una lámina, de materiales relativos a la conferencia en la Biblioteca Hertziana de Roma, del 1929, es decir, contemporánea al *Atlas*. Volviendo a lo anteriormente mencionado, diagramas que encuentran su lugar como imágenes entre las láminas de *Mnemosyne* son: la imagen 3 de la primera lámina, la A, (*árbol genealógico de la familia Medici/Tornabuoni diseñado por Warburg*); la imagen 3 de la tabla 23 (*representación esquemática de la estructura del mundo según la descripción de Dante en la "Divina*

Comedia"); la imagen 1 de la tabla 27 (*representación esquemática de los frescos astrológicos en Ferrara, Palazzo Schifanoia, Sala dei Mesi*)³. Lo que hay que destacar en ellos y que nos permite relacionarlos con la definición que hemos dado de la Actioformel, es que sirven como herramientas de trabajo, su finalidad es mostrar estructuras y, por lo tanto, sirven como “modos de función”, proyectables a “modos de acción”.

Acción, por cierto, es la primera entre las cuatro grandes categorías de clasificación de la Biblioteca Warburg en Londres. Las demás se llaman: *Orientación*, *Palabra* e *Imagen*. Cada una de ellas incluye sub-categorías de contenidos. Bajo *Acción* encontraremos: *Historia cultural* (entre otros: psicología, antropología, música, teatro, sociología) e *Historia política* (Historiografía e Historias de varias naciones). Bajo *Orientación*: *Ciencia* (ciencias naturales, magia, historia de la medicina, adivinación, astrología, astronomía, entre otros) y *Religión* (religión comparativa e varias religiones). Bajo el lema *Palabra* encuentran su lugar las *Lengua y Literatura* y *Transmisión de Literatura Clásica*, y, por último, la categoría de *Imagen* se subdivide en *Arte Pre-clásico y Clásico* y *Arte Post-clásico y Moderno*. Esta clasificación se resume en un esquema organizativo que, a su vez, tiene forma de diagrama. A este propósito, aprovechamos para destacar una característica especialmente significativa de la presencia del diagrama en la obra –o proyección de la obra– warburgiana: no se pretende abarcar el objeto del estudio en su totalidad, delimitándolo, sino, por lo contrario, estructurar la aproximación a él en líneas directrices non-finitas, cuyo aspecto final, es decir, no “está escrito”.

En esta consideración, de un “diagrama” que intenta estructurar y prever pero no delimitar, tiene cabida, además, el término *rendering* en la obra de Grotowski. Recordamos que estamos buscando el trazo de la “forma como *vehículo* de la acción”, de la forma *eficaz* o de la Actioformel en otras palabras, partiendo del *dibujo eficaz* de Gómez Molina. Estamos buscando, dicho de otro modo, la forma que es capaz de prever –hacer que emane– la acción, por un lado, y garantizar su repetibilidad, por el otro. En ambos casos, la forma en cuestión es, como mínimo, portadora de información útil. El diagrama en su calidad de esquema organizativo, tal como lo usa Warburg, se puede considerar como tal, por las razones que ya hemos expuesto. Sin embargo, y sin entrar en más detalles por el momento, hace falta aclarar que aquí no se pretende igualar el diagrama con la planta arquitectónica en cuanto que entidades representativas, aunque ambas puedan pertenecer en el contexto de la Actioformel. De todas maneras, insistimos, siendo el objeto de estas “representaciones” la acción, destacamos como característica la non-finitud: la forma “entregada” por parte del creador es la elegida como última de sus etapas de composición, por un lado; por el otro, el modo en el que la acción “prevista” se repita, no está realmente previsto del todo, ya que su repetición implica necesariamente su recreación. El arquitecto pone a disposición del usuario su creación, teniendo en la mente una idea de cómo él/ella desenvolverá su actividad dentro del ambiente construido. No obstante, nunca podrá llegar a saber todos los modos en los que se ha vivido en él, ni todos los posibles que puede albergar –o incentivar–. En este sentido, la planta arquitectónica es una forma *eficaz* de acción, que posibilita pero no delimita.

1.3 Actioformeln y Grotowski

Parecida a la anteriormente reivindicada para la planta arquitectónica es la pretensión del término *rendering*, relativo al de *performance structure* –estructura performativa–, en el contexto grotowskiano. Es un concepto que surge en el marco del *Objective Drama* (Drama Objetivo) (1983-86), el periodo de su trabajo que precede la última, el *arte como vehículo*, todavía en vigor en la actualidad. Para ser más precisos, no está del todo claro si Grotowski usaba o no el término *renderings*. Kumiega, conocedora de su trabajo durante los dos primeros periodos de su trayectoria, respondiendo a esta pregunta nos ha remitido a la afirmación de los Slowiak y Cuesta, en su libro *Jerzy Grotowski*, de que no. Sin embargo, estructuras del tipo *renderings* han

estado desarrollándose bajo la dirección de Grotowski durante el período del *Drama Objetivo* y tienen sus raíces en el periodo anterior, el del *Parateatro*, independientemente de la aceptación o no del término por parte de él.

Cerrado el paréntesis, hace falta destacar que, contrariamente a los casos hasta aquí considerados como Actioformel, en el caso del *rendering* no estamos hablando de un dibujo hecho sobre un papel blanco, sino de uno “descrito”. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que durante el *Drama Objetivo* se manifiestan intentos de captar gráficamente estos esbozos de estructura por parte de Grotowski; el nombre en sí, además, es uno ligado a la representación gráfica y, sobre todo últimamente, muy presente en el trabajo del arquitecto. Estos intentos no llegaron a fructificar generando un sistema de anotación de un montaje de acciones. Aún así, el *rendering*, en su forma verbal, llegó a poder utilizarse con éxito como esbozo, o *dibujo eficaz*. Prueba de ello es el hecho que todavía constituye un pilar de una de las líneas de trabajo grotowskianas todavía activas, la de la *Performance Ecology* de los Jim Sloviak y Jairo Cuesta.

Según Wolford, participante en las actividades del *Objective Drama* y, actualmente, miembro del grupo de documentación del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, el término *rendering* se introduce para contrarrestar aquél de la “improvisación”, que, a su vez, requiere un trato extremadamente cuidadoso, en el contexto grotowskiano. Esta oposición resulta de especial interés vista en la perspectiva de la aproximación presente.

The use of the term “performance structure”, as opposed to scene, play, performance, etc., served to erase the distinction between rehearsal and presentation. (...) Work performed for presentation was not privileged over the daily effort of discovery. By the same token, the safeguard of “rehearsal” no longer existed as an excuse for lazy or halfhearted efforts. The work occurs in every moment, and each task demands the actor’s full commitment and concentration.

(...) Slowiak used the term “rendering” to refer to an early draft or composition proposed for inclusion within a performance structure. Rendering, as a verb, was used in place of the word “improvisation”, a somewhat suspect term in Grotowskian vocabulary. Slowiak linked the term rendering, in one sense, to a designer’s sketch or working drawing, which conveys the basic parameters of a concept in unpolished form. He also evoked a secondary meaning of the word (...) the distillation of an object to its essence. (...) The rules of rendering can be viewed as a means of eliminating (...) fallacious associations and as a strategy for discouraging clichés of behaviour.

(Wolford, L., 1996:52-53)⁴

Más adelante, Wolford especifica el modo de uso de los *renderings* en la construcción de la estructura performativa basada en el *Libro egipcio de los muertos*, en la que ella participó:

The initial rendering, characterized by imprecise, loose symbolism, sentimentality and theatrical clichés, served to illustrate Slowiak’s and Grotowski’s warnings regarding the dangers of improvisation. Little emerged that proved useful for later development of the Action. This method of composition, however, provided a model for the early stages of our working process. Participants were assigned to develop physical proposals for staging specific fragments of Action or solutions to particular scenic difficulties. (...) The primary responsibility for discovering an action or solution remained always with the actor; the director intervened to shape an action and refine its form, but only after participants had unearthed sufficient raw material for this crafting process to proceed. Elements that were judged to be fertile to the development of the Work were retained, while ineffective or extraneous actions were eliminated. (...) Actions were rehearsed in fragments much shorter than the conventional scene. It was not uncommon to spend hours or even days developing a fragment that comprised only moments of the eventual structure. (...) The objective, when one is seeking to discover such detail, is never to make an action longer or more elaborate; the external structure of the Action should remain relatively the same. (Wolford, L., 1996:54-55)⁵

Slowiak y Cuesta, a su vez, describen así el proceso de la creación de la estructura a través de los *renderings*:

The Rendering is a structured improvisation which may include songs, dances, exercises like Four Corners or Watching, and even individual actions. The director organizes these various elements into an order and the group begins to work on adapting, seeing, listening, and finding the way to create the space and time for the others to do. (...) The Rendering is an attempt to rediscover the urge to act. (Slowiak, J - Cuesta, J., 2007:131)⁶

Sais añade un aspecto más que ellos otorgan a la palabra *rendering*: la de atribuir *al Cesar lo que es del Cesar y a Dios lo que es de Dios*. Él coincide con Wolford en afirmar que el director, antes de *hacer* la estructura performativa, daba las indicaciones de la forma total (*forma externa*) de la misma (montaje), en términos de secuencia espacio-temporal de las acciones; esta últimas (elementos) correspondían a los actores, surgían de sus propias propuestas de acciones y se afinaban por parte del director. En esta descripción-esbozo, como hemos visto, no cabe distinción alguna entre proceso y producto, ya que ambos coinciden en una cosa: la estructura performativa. Resulta extraña la conexión del *rendering* con la palabra “improvisación”, tal como Wolford misma destaca. Parece que el “mecanismo” del *rendering* surge precisamente de lo contrario: de la necesidad de “prever”, estructurar *a priori* o controlar la improvisación misma. Slowiak y Cuesta proponen la siguiente solución a este oxímoron:

We use the term “improvisation” reluctantly. Grotowski rejected this term in relation to his work because of its association with an undisciplined and chaotic way of working.

He often searched for another word to replace improvisation. (In later years, the word “rendering” was proposed, but Grotowski himself never accepted this word. (...)).

Improvisation, in Grotowski’s theatre, was an extremely rigorous activity that demanded the actor and the director to engage creatively in a personal confrontation with the core material.

(Slowiak, J - Cuesta, J., 2007:66)⁷

Gómez Molina, en sintonía, concibe el método como “algo que nos protege del azar”, aunque se inclina más hacia el uso de la palabra *estrategia*. Ella se usa para marcar una dirección de la acción y destilar el empleo del intelecto en ella. En este sentido, método –o *estrategia*– equivaldrían a la “no-improvisación” grotowskiana, teniendo en cuenta, además, que Grotowski usa la palabra “método”.

Dado esto, el *rendering* se puede considerar una especie de pre-partitura de una estructura de acciones y, a la vez, el modo de llegar a la partitura “definitiva”, que, a su vez, se dará con la repetición. En este sentido, y conectando con lo anteriormente mencionado respecto al objeto de análisis en el caso de la arquitectura, los *renderings* podrían considerarse un análogo de los dibujos de plantas que se producen a lo largo de un proceso compositivo, hasta llegar a la forma “entregada”. Ambos, además, pueden incluirse en el contexto de las Actioformeln.

1.4 Arqueología de la Actioformel en la coreografía

Nos hemos permitido un pequeño extravío al incluir una estructura no anotada en cuanto que huella entre las Actioformeln. O podríamos decir que hemos ampliado la definición del término para que la incluya. Volviendo a la primera –y estricta– definición de la “forma como *vehículo* de la acción”, lo que ahora se tiene que intentar averiguar es ¿cómo se puede anotar un montaje de acciones? En otras palabras, ¿cómo se podría anotar o dibujar un *rendering*? Para poder acercarnos a una posible respuesta, tenemos que recurrir a la coreografía. La razón es que es el ámbito más cercano al “montaje de acciones” en el que se han intentado establecer sistemas de anotación. En el ámbito del teatro, en cambio, algo así no ha sido posible, ni siquiera, como hemos visto, en el ámbito grotowskiano. Como se comprobará, el sistema más cercano a lo que se podría llamar “sistema de anotación de acciones” es el concretado por Rudolf Laban (*El dominio del movimiento*, 1926). Recordemos que estamos detrás de la huella de un dibujo coreográfico –Actioformel– que permite enfrentarse al fenómeno, constituyendo un modo de concebir (creador) y describir (actuante); en el “describir” reside la condición de

“repetir”. Tengamos en cuenta, al respecto, que todavía, dentro del ámbito del *arte como vehículo* grotowskiano, sigue en pleno vigor el uso de la expresión “partitura de acción”, transmitida por la práctica y guardada en la memoria de los *doers* (actuales).

Hallar las condiciones de “repetitividad” de un montaje de acciones es objetivo tanto de Grotowski como de los intentos de anotación coreográfica. En este sentido, se puede considerar que lo que en ambos casos se pretende es, ni más ni menos, “anular” la temporalidad de las artes temporales, *aquellas que se realizan en su representación espacio-temporal, que sólo existen mientras se ejecutan, que se consumen en la propia representación (...)*. (Gómez-Molina, J., J., 2007:92)⁸. Sin embargo, la consideración anterior nos es imprescindible para acercarnos a las pretensiones y logros de los sistemas de anotación que se han propuesto a lo largo de la historia de la danza y para obtener un criterio de clasificación entre ellos.

Al de tener que anotar las instrucciones de una serie de acciones sobre un papel, surgen los siguientes problemas: ¿apunto la secuencia de las acciones en el tiempo, como si de una partitura musical se tratara? ¿Opto por dibujar el desarrollo de las acciones en el espacio, en una especie de diagrama? ¿Cómo apunto el contrapunto entre acción y música? ¿Cómo apunto las interacciones entre las acciones individuales de los actores? En el caso de la música, por ejemplo, siendo el tiempo el único factor cambiante a lo largo de su ejecución, su elección como “portador” de la anotación gráfica es evidente. Probablemente esta es una de las razones por las que, en el caso de la música, haya sido posible la consolidación de un sistema de anotación “universal”. Para afirmar esto, tenemos que aceptar la convención de que el espacio, como factor cambiante en el desarrollo de una pieza musical, está anulado. Decimos “convención”, porque la música puede verse incorporada en una partitura de acciones, como es el caso de los cantos vibratorios de la tradición en Grotowski, o/y porque en su “ejecución” en interacción con el espacio concreto puede tener un papel primordial; este hecho que se confirma, de nuevo, en el caso del *arte como vehículo*, y también en el trabajo de Iegor Reznikoff sobre el canto gregoriano. En ambos casos la música no puede verse desligada de la acción y, por lo tanto, la partitura musical es un medio insuficiente para describirla *eficazmente*.

1.5 Criterios de clasificación de sistemas de anotación de la danza

Dado esto, nuestros criterios de clasificación de los sistemas de anotación de la danza serán: el tiempo como portador de la partitura (espacio: indiferente), el espacio como portador de la partitura (tiempo: indiferente), la interacción entre varias líneas de actuación en la misma partitura. Como veremos, son posibles combinaciones entre estos en algunos de los intentos que examinaremos. Sin embargo, parece haber sido imposible hasta hoy encontrar un modo de anotación que englobe todos los factores anteriores, es decir, capaz de abarcar gráficamente un montaje de acciones en su totalidad. Asimismo, también hay variaciones respecto a la función signíca de cada tipo de anotación coreográfica. Cuanto más cerca se encuentran aquellas al “espacio-portador de la partitura de acciones”, es decir, cuanto más prescinden del tiempo como factor dominante, más cerca está su signo de anotación a la “imagen del producto”, o menor será el grado de abstracción del mismo. Ejemplo de ello es la planta arquitectónica: implica un nivel de abstracción, considerándose como combinación de las formas A y C de Tatarkiewicz (disposición de las partes y contorno), nunca pierde, sin embargo, su “reconocibilidad” en cuanto a referencia directa a la obra arquitectónica construida.

Por lo contrario, cuanto más cerca está la anotación coreográfica al “tiempo-portador de la partitura de acciones”, es decir, cuanto más prescinde del espacio como factor regulador, más cerca está a una función signíca abstracta, en la cual la conexión entre “producto” y signo de anotación requiere un conocimiento previo. Este es, evidentemente, el caso de la partitura –convencional– musical. Como se comprobará a continuación, allí donde el espacio juega el papel regulador por excelencia del montaje de acciones, la anotación es de índole diagramática

y se comprende en términos de dibujo que tiene que caber en una *lámina* –no perdamos de vista, a propósito, a *Mnemosyne*–. El diagrama, a su vez, es su punto de contacto con la planta arquitectónica –convencional–. Ambos se consideran, en el contexto de la tesis como Actioformeln, en un intento de delimitar bajo el nombre “espaciografía” que introducimos, un modo de anotar un “montaje de acciones”. Este modo pretende surgir a partir de la superposición de modos de anotación de acciones de varias disciplinas. Concretamente, de la arquitectura, del teatro, de la *Kulturwissenschaft* warburgiana y, en casos concretos, de la música. El requisito imprescindible para formar parte de esta superposición es el carácter diagramático de la “partitura de acciones” en cada caso. No dejaremos fuera de esta consideración la estructura performativa a partir de los *renderings*, en el caso de Grotowski, porque en el contexto del presente trabajo se considera como pre-diagrama, es decir, estructura potencialmente representable en forma de diagrama.

1.6 La anotación coreológica antes de Laban

El primer intento con pretensiones sistemáticas que conocemos corresponde al manuscrito de Cervera, del 1495. Tiene un aspecto que recuerda una partitura musical, en el sentido de que implica una grafía abstracta de signos que se refieren a pasos, colocados en una secuencia. Sin embargo, esta partitura se tiene que leer a base de los siguientes presupuestos: que se refiere a una danza –tradicional– cíclica, se desarrolla sobre el plano horizontal, marca sólo el movimiento de los pies y no hay correspondencia con el despliegue de la música. Lo que concibe no es una acción con principio y fin, sino una secuencia de movimientos. Según la clasificación anterior, pues, estamos, en este caso, ante un modo de anotación donde se “neutraliza” el factor espacio –danza cíclica en plano horizontal–. Sin embargo, por ser un intento de apuntar una serie de acciones para que puedan reproducirse, entra en nuestra consideración comparativa entre Actioformeln.

Donde estamos ante un ejemplo claro de empleo de las Actioformeln para representar la danza es en el caso del tratado del Duque de Vendôme (1699). Dejado atrás el círculo como Actioformel “obligatoria” de la danza, dónde sólo hacía falta apuntar los pasos, ahora aquél se sustituye de formaciones diagramáticas, que corresponden a las líneas de los movimientos de los bailarines sobre el suelo. Sería el “negativo” de la planta que se concebiría para uno de estos montajes de acciones en concreto. Obviamente, el “portador de la significación” elegido en este caso es el espacio, habiéndose “neutralizado”, en este sentido, el tiempo.

El tratado de notaciones coreológicas del Duque de Vendôme es un testimonio gráfico acerca de cómo las danzas de la época se tramaban a través de las descripciones de recorridos sobre los que hombre y mujer transitaban. La música no estaba vinculada tanto al desarrollo del movimiento, como a determinadas celebraciones que suponían una suerte de “fiesta de danza”. Estos signos se escribían como las huellas de un pensamiento en el suelo, invitando a ser recorridas, como si de una peregrinación se tratase. (Gómez-Molina, J., J., 2007:96)

Sin embargo, ha sido incluso antes, en 1617 y en la corte de Luis XIV, cuando la que llamamos Actioformel se presenta como elemento intrínseco de la anotación y de la representación de la danza. Aprovechamos para apuntar, aunque no es el enfoque del capítulo, que la danza, no menos que las artes plásticas, es un *vehículo* de la propaganda política del rey, de valor sígnico destacado. No obstante, perteneciendo la danza a los *géneros intermedios entre arte y vida*, según Warburg y tal como analizaremos al tratar la forma ritual en su caso, está, también asociada a la *memoria ritual secular*. La referencia a continuación es al ballet *La Délivrance de Renault*.

(...) La Délivrance de Renault (...) un objet complexe dans lequel l'exhibition de la force et la représentation du pouvoir se côtoient. (...) Le ballet de La Délivrance de Renault est porteur d'intentions de propagande politique mais il est aussi chargé de motivations moins

explicités (...) liées à sa dimension carnavalesque et à la mémoire rituelle séculaire qui lui est associée. (Careri, G., Aby Warburg; Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire, 2003)⁹

Como vemos a continuación, la función signica del *ballet* se debe a sus características en cuanto que Actioformel. El rey:

Elle peut donc projeter autour de lui une architecture de positions hiérarchiques fondées sur la distribution de la grâce, agrandissant ceux qui l'approchent avec respect, donnant du plaisir à ceux qui se placent à une distance proportionnée et détruisant ceux qui se placent trop près ou trop loin. Cette architecture virtuelle se manifeste concrètement à travers les figures de la danse en termes de proximité au roi-danseur et d'imitation de ses pas (...). (Careri, G., Aby Warburg; Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire, 2003)¹⁰

En cambio, en los tratados “académicos” de entre finales del siglo XVI y principios del XVIII, se opta por un modo de “anotación” que tiene que nombrarse, por ser más precisos, representación y que, como tal, puede verse gráficamente como análogo de las *Pathosformeln*, dentro del marco antitético que hemos definido entre ellas y las Actioformeln. Entonces, en la danza:

(...) prevalecen los valores de la “puesta en escena” y aparecen los primeros maestros de la danza y los coreógrafos como los encargados de dirigir el espectáculo. Los dibujos del “Ballet Comique de la Reine” son un buen ejemplo de este cambio, lo que se nombra en ellos no es ya el antiguo movimiento cíclico de un cierto número de danzantes indefinido, lo que se nombra es la visión de unos personajes revestidos de su caracterización cortesana que se sitúan en el decorado que determina su identidad: “el salón”; (...). (Gómez-Molina, J., J., 2007:98-99)

Es evidente que el “teatro cortesano”, cuyos principios se afirman en este período, tiene su mérito en optar por dicha “representación de la representación” en vez de la -anterior- representación del movimiento sobre el suelo.

Otro punto que destacar, retomando el hilo coreográfico, es que en este caso de representación de la danza la composición y la puesta en escena tienen autor. En otras palabras, los presupuestos espaciales -danza cíclica sobre plano horizontal- y temporales -división uniforme del tiempo en pasos- de Cervera ya se han superado y su “renuncia” evoca la necesidad del montaje. El modo de representarlo, a su vez, se subordina a la “superioridad” del arte representativo por excelencia: la pintura. El resultado son “cuadros” estáticos -en grabado- de instantáneas de un baile en alzado, donde el énfasis está puesto en la precisión de la gestualidad del bailarín, aparte, por supuesto, de su vestimenta. Comparten con las *Pathosformeln* el modo de representación en alzado frontal concreto y preciso de posturas corporales y gestos, que llegarán a formar el abecedario clásico de figuras de la danza en el siglo XIX. En este sentido, donde más nos acercamos a la noción del *dibujo eficaz*, es el caso de las notaciones coreológicas de Rameau, del 1725 aproximadamente.

Un dibujo sin grandes concesiones decorativas ni musicales, pero capaz de informar con eficacia a los nuevos cortesanos de las posiciones de la danza. Unas instrucciones individualizadas que no hacen referencia al grupo (...). (Gómez-Molina, J., J., 2007:100)

No obstante, es evidente que la representación de instantáneas de por sí no es suficiente para representar eficazmente un montaje entero ni es capaz de dar cuenta de la interacción entre bailarines en todo momento.

La visión en alzado frontal del bailarín no da cuenta del movimiento, sino de la posición relativa de cada uno de sus miembros, dejando nuevamente a la caligrafía, y más claramente a la escritura, definir el movimiento que determina el paso del baile. (Gómez-Molina, J., J., 2007:100)

Prueba de la insuficiencia del préstamo del signo pictórico para representar un montaje de acciones es el hecho de que necesita de otro préstamo, menos “pictórico”, para completarse: la escritura. Ella intenta asumir el papel de la partitura, describiendo la secuencia de acciones, y, a

la vez, otro, que no le pertenece “por ley”: el de dibujar –sustituyendo la línea por la cadena de palabras– de forma esencialmente diagramática, el montaje coreográfico sobre el plano horizontal. La escritura, en este sentido, pretende incorporar, a la vez, el tiempo y el espacio en un modo de anotación de baile y, según las pautas que hemos establecido al principio, es calificable como Actioformel. Una Actioformel, sin embargo, que es incompleta sin las instantáneas en “alzado” –de índole gráfica de *Pathosformeln*– que le corresponden. La misma índole gráfica corresponde, en estas instantáneas, al espacio. Su papel en ellas es pasivo y no pretende más que ofrecer un “decorado adecuado” para una manifestación artística, cuya función social es la que prevalece. Aquella, junto al enfoque individual, justifican, precisamente, la necesidad de su representación en modo de alzado frontal.

El interés sobre poder apuntar sobre una lámina el desarrollo de un montaje de acciones de forma diagramática vuelve con Feuillet (1700):

(...) el dibujo coreográfico vuelve su atención al desarrollo (...) y recupera esa fascinación diagramática del Duque de Vendôme por un dibujo esquemático, abstracto, que de una manera simbólica da cuenta del sentido de la representación, en desarrollos que tienen un principio y un fin. La ausencia de la representación en alzado (...) sólo es entendible en la medida en que el dibujo se refiere y da por supuesto su conocimiento (...). (Gómez-Molina, J., J., 2007:101)

El portador de la anotación es, en este caso, claramente el espacio, desglosado en el plano horizontal. Dada la “cristalización” anterior de posturas y gestos en fórmulas precisas y ya previamente conocidas, ahora el interés no está en su representación exhaustiva en alzado, sino en la necesidad de retomar la composición del montaje en su totalidad, incorporando en él de forma abstracta –y en calidad de “índice”– la información acerca de las “instantáneas corporales”. Asimismo, lo que hace falta que se ilustre como aspecto innovador es la estructura y la geometría del montaje. Al mismo tiempo, se intenta incorporar la correspondencia del movimiento con la música, aunque ella no llega a cobrar la importancia del espacio en cuanto que “portadora de la anotación”.

El resultado son diagramas cuyas líneas se sustituyen por cadenas de símbolos, que corresponden a posturas corporales y que requieren, a partir de aquí, conocimiento previo para ser descifrados. El sistema de Feuillet ha sido el paso decisivo hacia los de Lorin, Weaver e Isaac (1707), considerados como los primeros códigos coreológicos estructurados, dirigidos a profesionales, que renuncian a la representación de la interpretación a favor de aquella de la acción. A partir de ellos, y hasta el sistema de Laban, que llega hasta nosotros, se evidencia cada vez más el esfuerzo por incorporar en un solo sistema de anotación preciso todas las coordenadas de información posibles para la fiel representación de un montaje de acciones en el terreno de la danza: el espacio, el tiempo-música, las “instantáneas” de movimientos y las interacciones entre líneas individuales de acción en el montaje. Este hecho tiene como resultado un grado de abstracción y de sofisticación que aumenta paulatinamente en sistemas de anotación que cada vez más parecen dirigidas más al coreógrafo y menos al bailarín.

En el intento de incorporar en el mismo sistema las cuatro de las coordenadas que antes mencionamos –espacio, tiempo, cuerpo, interacciones– se inscriben, a su vez, aunque siendo menos abstractas que las últimas que hemos visto, las representaciones editadas por Cailleau (1763) y las realizadas por Tomlinson (1727). Comparten su estructuración simultánea sobre tres soportes: el suelo, la música y la representación en alzado. Ofrecen, por lo tanto, información “diagramática” de la disposición de las acciones sobre el plano horizontal y, al mismo tiempo, “secuencial”, del desarrollo de las acciones sobre el diagrama, y “corpóreo-gestual”, de la disposición del cuerpo en la acción. La finalidad es definir con mayor precisión la interacción entre espacio, tiempo y cuerpo en el montaje. Más claramente en el caso de los Feuillet, Isaac y Weaver y en combinación con la representación en alzado de los últimos dos ejemplos, todos estos intentos se pueden incluir en el marco de las Actioformeln.

En este intento se inscribe también la notación coreológica de Zorn (1887), con la diferencia de un mayor grado de abstracción y de la insistencia en reproducir la interacción entre bailarines, que llega a nombrar como *ligamento*; mayor énfasis, por lo tanto, en el montaje. La notación de Manzotti (1886), que también incluimos en el marco de la Actioformel, recuerda los diagramas de Vendôme, con la diferencia que la información de movimientos corporales que se omite se considera conocida. De todos modos, la verdad es que el énfasis no está en el movimiento individual ni en el desarrollo del montaje en el tiempo; lo está en la distribución de los movimientos de los bailarines sobre el espacio escénico en forma de diagrama, en el cual se intenta incorporar información de las interacciones entre ellos.

1.7 Laban: hacia un sistema definitivo de anotación coreológica

El paso definitivo hacia un sistema eficaz de anotación coreológica se da por Rudolf von Laban (1879-1958). Su análisis sistemático del movimiento, conocido como *Laban Movement Analysis* (LMA):

(...) es un llenguatge per entendre, observar, descriure i anotar totes les formes del moviment, a partir de les bases teòriques creades per Rudolf Laban como foren la Kinetography /Labanotation: notació del moviment; l' Effort Shape: estudi de la dinàmica del moviment, i el Choreutics: estudi de l'espai. (Ros, A., *Laban Movement Analysis. Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment*, 2008)¹¹

Al espacio ahora, pues, se le dedica una de las tres líneas de estudio del movimiento, llamada por Laban *Choreutics*; asimismo, el espacio es uno de los cuatro factores que lo condicionan, siendo los demás: el cuerpo, el esfuerzo y la forma. Guardemos, de momento, el hecho –un tanto paradójico– de nombrar un estudio enfocado en el espacio como *Coreutica*. Resulta significativo, en este aspecto, que Laban, aparte de coreógrafo, era filósofo y arquitecto, hecho que convierte su análisis a un posible terreno fértil para examinar modos específicos de interrelación entre hombre y espacio, que se puedan englobar bajo el término “espaciografía”. Más todavía es así, teniendo en cuenta que la acción en el terreno del teatro tiene un papel igual de significativo que la danza en sí en su análisis, tal como evidencia el hecho que el nombre de la versión original del libro en el que él se expone detalladamente lee: *El dominio del Movimiento en el teatro*¹². Sin embargo, fue extensamente conocido bajo el título más general *El dominio del Movimiento*, probablemente por las razones que explica Cardel:

Laban observó el proceso del movimiento en todos los aspectos de la vida. Analizó e investigó los patrones de movimiento desde las artes marciales hasta las personas con discapacidad física o mental. (...) El análisis Laban provee un vocabulario sistemático para describir movimiento cualitativa y cuantitativamente. Es aplicable a la danza, los deportes, el teatro, la danza terapia, la psiquiatría, la antropología, la sociología. (Gómez-Molina, J., J., 2007:115)¹³

Teniendo en cuenta la cuestión sobre los portadores –soportes– de la anotación de un montaje de acciones, a la que hemos entrado anteriormente, y la observación que se desde Feuillet se nota un esfuerzo para abarcar todas las coordinadas de información posibles de un montaje en el mismo sistema, podemos considerar que Laban constituye, precisamente, la culminación de él.

(...) establece una escritura abstracta, de un fuerte rigor geométrico, desde la que se trata de describir de forma exhaustiva la complejidad de las nuevas orientaciones de la danza. (Gómez-Molina, J., J., 2007:114)

En términos de “no semejanza” con el “producto”, la índole de imagen de sus anotaciones se acerca a una partitura musical. Es decir que para que el “mecanismo” de la significación se ponga en marcha es imprescindible un conocimiento previo del código establecido. No obstante, tratándose de un sistema extremadamente detallado y sofisticado, la respuesta a la pregunta sobre cuál es el soporte de la anotación en Laban resulta igual de complicada, ya que

hay más que una. Para esbozar una imagen lo más clara posible respecto a su relación con nuestro objeto de análisis, es decir, el modo de anotar un montaje de acciones, nos referiremos brevemente a cada una de las tres de las líneas en las que se articula el sistema de análisis del movimiento de Laban. Sólo haría falta añadir, antes que esto, que el sistema en cuestión no sólo es uno de análisis, sino también de síntesis y de descripción de un montaje de acciones, representable gráficamente en calidad de “imagen sobre lámina”.

1.7.1 I. *Kinetografía*

La *Kinetography* /*Labanotation* abarca el campo de la anotación del movimiento. Se trata de anotar con precisión qué “hace” cada parte del cuerpo en cada uno de los cambios de posición que comprende un montaje de acciones. Apuntemos que dado el carácter más amplio y no estrictamente restringido en la disciplina de la danza que Laban otorga a su sistema, optamos de ahora en adelante por hablar de “montaje de acciones” en vez de “montaje de danza”; con ello, además, enfatizamos la índole vivencial de su aproximación, la cual volveremos a resaltar en términos de la obra de Grotowski a partir del teatro. Cerrado el paréntesis, la *Kinetografía* es un sistema de “escritura” de los sucesivos desplazamientos del cuerpo en su totalidad sobre una línea temporal. Para que ello sea posible, a cada parte del cuerpo –articulaciones de lado derecho e izquierdo, cabeza, hombro, codo, muñeca, dedos de la mano, parte superior e inferior del tronco, cadera, rodilla, tobillo, dedos del pié– corresponde un signo y una posición concreta en la “partitura”.

Curiosamente, el esquema organizativo de esta “subdivisión” del cuerpo en calidad de signos tiene una estructura antropomórfica, que resulta todo menos ajena en el “imaginario” de la tesis. Según la posición relativa, pues, y el signo que se coloca sobre la partitura, se puede reconocer a qué parte del cuerpo se refiere el mismo. Para entender esto hace falta tener en mente que la secuencia de los pasos –literalmente, desplazamientos de las plantas de los pies– forman una especie de columna. Aquella se puede considerar como la “columna vertebral” del movimiento y está encargada a informar sobre el desarrollo del mismo, teniendo como eje el tiempo. De hecho, la longitud de la columna corresponde a ritmos musicales concretos (Laban, R., 2006:74-75). Dado esto, el signo que se anota al lado de cada uno de los pasos, es decir, en sentido horizontal, se refiere a otras partes del cuerpo que, en este paso en concreto, configuran el movimiento total. Estos signos se colocan simétricamente opuestos en relación con la “columna vertebral” de la secuencia de los pasos y su posición –fija– corresponde a la “distancia” de la parte del cuerpo en cuestión del eje vertical del mismo. Dicho de otro modo, al lado de la “columna vertebral del movimiento”, que representa las partes inferiores del cuerpo que soportan el peso, se colocaría la información, en forma de signos, relacionada a los movimientos de la parte superior del cuerpo y del brazo¹⁴.

La *Kinetografía*, asimismo, aparte de la obviedad del cambio de posición en un montaje de acciones, trata de incorporar información sobre las siguientes preguntas:

- (a) *¿Qué parte del cuerpo es la que se mueve?*
- (b) *¿En qué dirección o direcciones del espacio se ejerce el movimiento?*
- (c) *¿A qué velocidad progresa el movimiento?*
- (d) *¿Qué grado de energía muscular se emplea en el movimiento?* (Laban, R., 2006:46)

La pregunta, asimismo, sobre cuál es el soporte de la anotación llamada *Kinetografía*, como hemos advertido, no tiene fácil respuesta. La más cercana a la realidad sería que, en un principio, no lo es el espacio, ya que él se “neutraliza” debido a su abstracción en el modo de la representación. El tiempo no puede excluirse, ya que participa en la anotación concreta mínimamente, como hemos visto. Sin embargo, el objetivo por excelencia es, obviamente, el cuerpo en todo su detalle. La partitura kinetográfica está destinada a contener toda la información sobre qué hace cada parte del cuerpo en cada paso-“corte” de la acción y sobre

cómo lo hace exactamente. Por ello, la pregunta de si se puede considerar como Actioformel sí que tiene fácil respuesta y es afirmativa. Es, sin embargo, una “forma-vehículo de la acción” que, en su índole gráfica, no podríamos considerar en paralelo ni con una planta ni con un alzado. La *Kinetografía*, en otras palabras, es las dos cosas a la vez: es un mapa (planta-Actioformel) que contiene información sobre el desplazamiento y, al mismo tiempo, sobre las transformaciones de la expresión corporal (alzado-Pathosformel) a lo largo de un montaje de acciones.

1.7.2 II. Estudio de la dinámica del movimiento

En cambio, en el segundo componente de su análisis del movimiento, la *Effort Shape* o estudio de la dinámica del movimiento, la situación respecto al espacio cambia. El estudio, esta vez, se orienta a base de cuatro factores: el tiempo, el peso, el espacio y el flujo. A su vez, cada uno de estos cuatro factores se comprende a base de una polaridad. El tiempo, entre súbito y sostenido; el peso, entre fuerte y suave; el espacio, entre directo y flexible y, finalmente, el flujo, entre controlado y libre. Este sistema tiene su propio esquema organizativo, parecido como imagen al cartesiano de coordenadas, en el cual cada factor con su matización específica tiene su propio lugar. Se usa como “mecanismo” para producir formas que señalan con gran precisión el tipo de contenido energético del movimiento según estos cuatro factores. Volviendo al espacio y a su concepción entre los opuestos directo y flexible, Ros explica:

L'espai descriu l'actitud interior del qui es mou envers l'entorn. Les qualitats de l'espai son les de directe (direcció rectilínia), o bé flexible (direcció ondulada). (Ros, A., Laban Movement Analysis. Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment, 2008)

Fijémonos en dos hechos: primero, en que la referencia al espacio no consiste en elementos espaciales, sino espacio-vivenciales. Así pues, bajo el nombre “espacio” se habla de la disposición frente al espacio, o al espacio como entidad cuya consciencia se forma en términos de interacción con el hombre, tal como afirma, por su parte, Bollnow. El segundo punto destacable de interés, es la correspondencia entre espacio “directo” y línea recta, por un lado, y aquella entre espacio “flexible” y línea ondulada de movimiento. Cardel, refiriéndose a las tres líneas del análisis del movimiento de Laban, aclara al respecto:

El instrumento principal de este estudio es: EL CUERPO HUMANO. El segundo componente es EL ESPACIO, donde se mueve el cuerpo y donde dibuja las formas. El tercer elemento de análisis corresponde a las calidades del movimiento o ESFUERZO ENERGÉTICO, describe cómo el cuerpo se mueve y dibuja formas en el espacio. El modo en el que se mueve el cuerpo en el espacio depende de la combinación de los cuatro elementos básicos de las dinámicas: PESO – TIEMPO – FLUJO – ESPACIO. (...) La forma en que dibuja el cuerpo determina la intención con la cual tomamos contacto con el espacio que rodea al cuerpo, espacio es la intención en el hacer, focaliza o generaliza. (Gómez-Molina, J., J., 2007:118)

Tenemos que aclarar, en este punto, que a pesar de que la atención está en la forma de la línea que dibuja el cuerpo sobre el plano horizontal, la huella de dicha línea no coincide en absoluto con la grafía de su modo de anotación, el cual, de nuevo, es abstracto y cuyo desglose requiere el conocimiento previo del código.

La referencia, sin embargo, más explícita a este espacio vivencial interiorizado la encontramos en el mismo Laban, que lo define de la siguiente manera:

El elemento de esfuerzo “directo”, consiste de una línea recta de dirección, y de una sensación de movimiento como de hilo o filiforme en su extensión en el espacio, o un sentir de estrechez. El elemento de esfuerzo “flexible”, consiste de una línea ondulante de dirección y de una sensación de movimiento manejable o dócil en su extensión en el espacio, y un sentir de dondequiera. (Laban, R., 2006:138)

Más adelante, desglosa el aspecto pertinente del factor del espacio como expansión o elasticidad (Laban, R., 2006:138). La concepción del espacio del esfuerzo directo, vinculado con la condición

de estrechez, hace inevitable la remisión, de nuevo, a Bollnow, y de la condición de estrechez como factor generador del espacio humano concreto. Además, su conexión con el movimiento filiforme remite, a su vez, al espacio hodológico, tal como lo especifica y clasifica Bollnow¹⁵.

La dirección hodológica (...) es la dirección que tengo que tomar desde el primer paso si quiero alcanzar el punto en cuestión por camino hodológico. Ella puede desviarse sensiblemente de la dirección geométrica (...). El camino preferible (...) no lo determinan sólo las circunstancias materiales, sino que depende igualmente de la disposición anímica del hombre en cuestión.
(Bollnow, O. F., [1963]1969:179-180)

Y, pasando de la fenomenología del espacio a la arquitectura misma, podemos relacionar el *esfuerzo directo* con el destino de los espacios del movimiento –calle, pasillo– y el *flexible* con el de aquellos del estar –plaza, zona de estar–. Ejemplo de una descripción que comprende estos dos factores como ejes fundamentales de hacer y de vivir la arquitectura tendremos en el capítulo dedicado al *Kindertehuis* de Van Eyck.

Del espacio como uno entre los cuatro factores de la línea bajo el nombre de *esfuerzo* del sistema de Laban pasemos, de nuevo, al modo de función del sistema. Allí encontramos una palabra clave de la presente tesis: la acción. Concretamente, la encontramos en Ros, en una parte de su desglose del sistema:

Quan l'esforç és producte d'una combinació de tres factors es tracta d' "elements motors" (drive). (...) Es consideren quatre categories d'estats: acció, apassionat, embriuat i visionari. Els "elements motors de l'acció" (action drive) donen peu als famosos vuit esforços producte dels tres factors (temps, pes i espai) i s'anomenen: picar, fuetejar, picar lleugerament, sacsejar, primer, retòrcer, relliscar i flotar. Els "elements motors de l'apassionat" (passion drive), es la combinació dels factors del temps, pes i flux. (Ros, A., Laban Movement Analysis. Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment, 2008)

Observemos que los *elementos motores de la acción* surgen como combinación de todos los elementos, menos el flujo, es decir, la calidad del movimiento. En cambio, en los *elementos motores de la pasión* el único factor que no participa es el espacio. Laban misma especifica de la siguiente manera:

En una acción de esfuerzo básico el flujo permanece latente, y sólo entran en operación los factores de peso, tiempo y espacio. En este caso hablamos de un "impulso de acción". (...) Cuando el flujo reemplaza al espacio y no hay actitud particular con respecto de la forma, es decir, cuando las cualidades espaciales se encuentran en estado latente, las acciones corporales son particularmente expresivas de emociones y sentimientos. En este caso hacemos referencia a "impulso de pasión". (Laban, R., 2006:146-147)

Deducimos, por lo tanto, la evidente estrecha relación entre acción y espacio, la "pasividad" del papel del espacio en formar la pasión-motor y la –simétricamente opuesta– "neutralidad" del flujo en definir la acción. Se forman, en este sentido, los siguientes hilos conductores: acción – espacio – hilo del movimiento – Actioformel – mapa – planta, por un lado; pasión – flujo – instantánea del movimiento – Pathosformel – vista frontal – alzado, por el otro. El espacio como mapa de acción queda, prácticamente, esbozado.

Observemos, asimismo, en la última cita de Laban, la evidencia de la conexión entre forma y espacio. Identifica la actitud respecto a la forma con aquella respecto al espacio. Forma del movimiento, en Laban, significa forma *del* espacio o forma *en el* espacio. Esta equivalencia se desglosa más concretamente el *El dominio del movimiento* cuando se explica la noción del ritmo:

Los elementos del movimiento dispuestos en secuencias constituyen los ritmos. (...) El ritmo del espacio se crea por el uso relacionado de las direcciones que resulta en formas y figuras. Hay dos aspectos relevantes: (a) el que tiene un desarrollo sucesivo de las direcciones cambiantes; (b) y el que produce las formas a través de acciones simultáneas en distintas partes del cuerpo. El primero podría compararse con la melodía, en música, y el segundo con la armonía. Cada uno

requiere un flujo diferente de participación de esfuerzo, para ciertas secuencias de esfuerzo, conducentes a posiciones fijas, en tanto que otras establecen líneas de movimiento que van cambiando su dirección constantemente, por medio de curvas y ángulos. (Laban, R., 2006:200)

El ligamen evidente y recíproco, según Laban, entre forma y espacio, que hace que la una sea inconcebible sin el otro, es uno que nos lleva a la siguiente reflexión: cualquier intento de anotación de un montaje de acciones, es decir, de una representación gráfica en forma, es igualmente inconcebible sin contar con el factor espacio. El espacio, en otras palabras, es soporte imprescindible de la forma de la acción. De esta manera, podemos afirmar la relación: forma – espacio – Actioformel en el sistema de anotación Laban.

Sin embargo, tenemos que aclarar que en la línea del sistema Laban dedicada a los esfuerzos lo que hemos llamado “soporte gráfico de anotación”, el espacio no es el único, sino que puede ser uno de los cuatro factores que comprende dicha línea, tal como hemos explicado al principio. A primera vista puede aparecer que se trata de una contradicción. No obstante, la razón que permite la posibilidad de este “soporte múltiple” es que se trata de un sistema abstracto de anotación, que se basa en la invención de símbolos, cuya relación con lo que representan es convencional, construida. Dicho de otra manera, viendo por primera vez una partitura Laban uno no tiene por qué pensar que está ante un sistema de anotación de acciones, ya que ella no se concibe a base de la forma –reconocible– de la huella de la acción en el espacio. Si fuera así, es decir, si Laban concibiera su sistema a base de anotar, de alguna manera, el “dibujo” que traza el cuerpo del actuante en el espacio a lo largo de la acción, entonces el único soporte posible sería el espacio. Para poder representar gráficamente una acción a base de otros soportes, no “naturalmente” o evidentemente representables, hace falta la invención de signos a base de la convención –es decir, literalmente, crear símbolos–.

1.7.3 Actioformeln y Laban

Todavía, de todas maneras, no hemos respondido con claridad sobre si y bajo qué punto de vista consideramos la anotación Laban dentro del marco establecido de la Actioformel. Expliquémonos: dado que el de Laban es un sistema de anotación de acción considerado como logrado, dada la implicación del espacio en él y, además, su posible aplicación fuera de los confines disciplinares de la danza, es el terreno idóneo para comprobar la familiaridad –o no– entre un modo *eficaz* de describir gráficamente un montaje de acciones y una planta arquitectónica. Mejor dicho, y habiendo reivindicado también para la planta arquitectónica la índole de “representación gráfica de un montaje de acciones”, se trata de comparar entre dos modos distintos de dos disciplinas distintas de apuntar hacia la misma dirección. Establecer un marco de comparación así ha sido la finalidad de la indagación anterior en modos distintos de anotar la danza¹⁶. Estas características, por el otro lado, pueden atribuirse a un montaje arquitectónico, cuyo soporte sea la planta. Se trata, en el caso de la arquitectura, “montar” una red acciones que no estaría lejos de la concepción de un “guión de vida”. La diferencia, que la hay, está a qué corresponde en un caso y en el otro, en primer lugar, y, en segundo, cómo se “representa”.

La condición *sine qua non* de la siguiente reflexión es que en ambos casos, el de la coreología y el de la arquitectura en el contexto de la tesis, partimos de la consideración de la arquitectura y de la acción en un dipolo interactivo, cuyos polos en ningún momento se pueden ver dualísticamente enfrentados, punto en el que, por su parte, también insistirá Van Eyck. Ambas actividades –por evitar decir “disciplinas”– en realidad comparten objetivo, que no es otro que la configuración de la acción; la acción prevista y repetible por ser repetida. Nos adelantamos para esclarecer que en consideración anterior tiene cabida tanto la acción “artística” como la acción “cotidiana”, hipótesis que adoptamos para seguir con la presente reflexión, dejando pendiente, de momento, la posibilidad o no de coincidencia entre ellas.

Recuperando la cuestión inicial, es decir, qué y cómo se representa aquella en cada caso y bajo el prisma del dipolo espacio-acción, lo primero que hay que hacer es especificar el modo en el que se manifiesta el factor espacio.

Si nos fijamos en el modo del que Laban habla del espacio como factor de su trabajo y, por lo tanto, de su sistema de anotación, nos damos cuenta de que en ningún momento habla del espacio neutro –del *danzante* de Bollnow– y envoltorio de la acción. Más bien habla de un espacio que “construye” el actuante con y alrededor de su cuerpo durante la acción. Una manera de entender aquello sería imaginar el esbozo tridimensional que dejarían dibujado las extremidades del actuante después de ejecutar su acción. Si superpusiéramos entre sí todas las acciones individuales que forman parte del montaje, consideradas de esta manera, el resultado sería la forma del espacio del montaje. Si intentásemos encontrar una manera de “guardar” su huella, proyectaríamos este dibujo tridimensional sobre el suelo; de esta manera, obtendríamos la huella del espacio de la acción, literalmente. Laban se ha ocupado, además, de definirnos exactamente los componentes estructurales de esta huella: habló de *esfuerzo directo*, que corresponde a la *línea recta de dirección* y a la sensación de *estrechez*, por un lado, y, por el otro, de *esfuerzo flexible*, que corresponde a una *línea ondulante de dirección* y a la sensación de *extensión* en el espacio; ambos son componentes que, a su vez, remiten a sus análogos definidos de la fenomenología del espacio de Bollnow.

Estamos hablando de un espacio, pues, como “resultado” de una acción, creado, en otras palabras, desde adentro hacia afuera, desde la acción hacia su –propio y particular– envoltorio. Por el otro lado, y tal como comprobaremos en el *Kindertehuis* de Van Eyck, cuando el arquitecto se dispone a desglosar un programa y empezar a dibujar una planta, lo que realmente está haciendo es intentar imaginarse una red de acciones de vida y, a la vez, darle forma fija en calidad de espacio. La forma precisa del espacio es el portador –único– de la concreción de la acción; la forma precisa hace legible dicha concreción.

Sin embargo, en este caso no nos estamos refiriendo a la acción bajo las mismas condiciones en Laban. La acción cotidiana no es una montada a la perfección en sus detalles y hecha para ser ejecutada con precisión milimétrica; tampoco comparten finalidades. A pesar de ello, se percibe dentro de un marco establecido a base de la repetición. Por el otro lado, el espacio concreto no se construye para una “coreografía” que correspondería exactamente a su contorno; a la inversa, tampoco una coreografía precisa necesita un espacio-envoltorio que coincida con su contorno para que sea ejecutada con precisión. Lo compartido, en todo caso, es en marco estructural, en términos interactivos de espacio-acción. Sin apenas darnos cuenta hemos tocado el punto-clave de la cuestión de la interacción entre espacio y acción, en la coreología y en la arquitectura, en términos de representatividad, de la índole de Actioformel: se trata de cuál es el soporte de la precisión de la anotación y, por consiguiente, de la ejecución en cada caso.

Podemos constatar lo siguiente: cuando el soporte de la precisión es la acción –cuando, en otras palabras, se “dibuja” la acción–, el espacio se define *a posteriori*, como “resultado invisible” de esta actividad principal. Por lo contrario, cuando el soporte de la precisión es el espacio –cuando, en otras palabras, se “dibuja” el espacio– es la acción la que se define *a posteriori*, como “coordenada invisible” de la actividad principal. En ambos casos, se trata, no nos olvidemos, de un modo de anotación *eficaz*: adecuada para captar en un único dibujo sobre una hoja blanca de papel el montaje en su totalidad, es decir, apropiada para contener la máxima información y con la máxima claridad posible para una reproducción fiel de la acción que describe. Y ¿cuál es la necesidad de anotar el montaje de acciones? El hecho de que es efímero, que su materialidad se comprende sólo como presente, que es lo que dura, es el factor que genera la necesidad de crear una memoria de la acción; primero, como repetitividad, a través de la repetición, que se “consolida” en la forma del ritual. Desde este punto, tanto la

arquitectura como la anotación del montaje de acciones se comprenden en cuanto que facetas – en primer lugar, graficas– de dicha “consolidación” –siendo las comillas prescindibles en el caso de la arquitectura–.

Resumiendo, pues, podríamos decir que cuando Laban piensa en el espacio –forma corporal visible de la acción –, dibuja la acción; cuando Van Eyck piensa en la acción, dibuja el espacio. Por distintos, semióticamente, que sean entre sí los dos sistemas de anotación, se trata de hechos observables aún en un primer contacto con ellos. En este esquema se basa la concepción de la tesis respecto al modo de función del dipolo acción-espacio, arquitectura-sociedad de Van Eyck u hombre-espacio de Bollnow. Esta consideración, en su extremo, no excluiría la posibilidad de un préstamo mutuo de sistemas de anotación entre arquitectura y coreología, un experimento que, sin lugar a dudas, resultaría extremadamente esclarecedor. La diferencia respecto a la índole signica entre una planta –reconocible– y una “partitura Laban” –codificada–, que hemos destacado anteriormente, sería un factor más que aumentaría el interés por ello¹⁷.

Laban, una vez haya definido el factor *espacio* de la línea de los *esfuerzos* como compuesto por *esfuerzo directo /filiforme y flexible /extendido*, otorgándoles la calidad de huella sobre el plano horizontal, define, asimismo, a base de medios elementales las figuras estáticas del cuerpo, que, como hemos visto, en su movimiento generan el “espacio de la acción”. Para ello hace falta que cambiemos de dirección de visión: miremos a la “pantalla de la acción” y observemos las figuras como si de *Pathosformeln* se tratara. Escribe Ros:

Figura. Descriu les posicions estàtiques que el cos pot adoptar. Aquestes posicions segons si són d'una, dues o tres dimensions són catalogades com a forma llapis, forma paret o forma bola. El cos pot transitar d'una forma a l'altra, estirant-se o encongint-se, a la vegada que crea espais buits entre les seves parts. (...) Figura flux. (...) Poden ser moviments d'accions quotidianes com encongir-se, tremolar, fregar-se, estirar-se, etc. Son figures que tenen a veure amb un mateix i no amb l'entorn. Figura direccional. Representa un tipus de figura, en què el cos es dirigeix cap a alguna part de l'entorn seguint una direcció determinada, amb la intenció d'arribar a una destinació. Aquesta categoria es divideix en: figura direccional de radi (punxar, assenyalar, etc.) i figura direccional d'arc (balancejar una raqueta de tenis, fer esgrima). Les diferències entre aquestes dues categories rau en la forma del trajecte que fa la part del cos a l'aire. En el primer cas el trajecte és clarament recte. En el segon cas és corbat. Els trajectes en l'espai van ser anomenats per Laban formes-traç. Figura modelada. Representa la relació en la qual el volum del cos interacciona activament amb les tres dimensions i amb l'entorn. Un exemple pot ser pastar la massa de pa o escórrer una tovallola. (Ros, A., Laban Movement Analysis. Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment, 2008)

El fragmento anterior, que especifica, por un lado los tres elementos de la forma estática, y, por el otro, los tres de cambios de figura, nos ayuda a entender exactamente en modo de clasificación qué es lo que se dibuja con las extremidades del cuerpo en movimiento del actuante, que configura el “espacio de la acción” –o sea, el “espacio generado por la acción” –. En el primer caso, el del flujo, y como cabía esperar, no hay tal dibujo “espacial”. La descripción de la figura direccional, no puede evitar remitirnos a la lámina 77 de *Mnemosyne* y a las fotografías de recortes de periódicos de atletas de golf del 1929, al lado de imágenes de Nike. Asimismo, la descripción de la figura modelada nos obliga a replantearnos la necesidad de distinguir entre “acción artística” y “acción cotidiana”. Teniendo en cuenta, además, lo comentado al principio de nuestra mención a Laban en relación con su concepción de un sistema universal de anotación de movimiento, que sobresale los límites de la disciplina coreutica y se extiende hacia la antropología y la sociología, entre otros, permite establecer un nivel donde hablar, sencillamente, de “acción”. Esta, a su vez, es una conclusión que, de nuevo, nos acerca a la arquitectura.

Con la aportación de las figuras estáticas, vemos configurado un sistema completo de desglose y descripción del movimiento, que consiste en dos “abecedarios” esenciales: el dirigido hacia el espacio o en la figura en movimiento, el cual remitiría a nuestra noción de la Actioformel, y el que abarca la figura instantánea, remitible, a su vez, a las *Pathosformeln* warburgianas. El primero, cuyo objetivo es el montaje como entidad, se comprende como *conjunctio oppositorum* entre movimiento filiforme y movimiento extenso o multidireccional. El segundo, el cual asume el papel de elemento del montaje, se concibe, a su vez, a base de tres dimensiones básicas, *lápiz, pared y bola*, en las que resuena la triada, en dos dimensiones, de Kandinsky.

Apuntemos que Laban compuso su sistema alrededor del 1926, en Alemania. Es la época de pleno auge de la Bauhaus y en la que se decide su traslado a Dessau. Como es sabido, el teatro constituyó uno de los ejes del trabajo en la escuela, considerando, sobre todo, la aportación de Oscar Schlemmer al respecto, en términos análisis y síntesis del movimiento en tres dimensiones. Las “instantáneas” de los primeros montajes de Grotowski, a su vez, no estarán lejos de de aquellas del teatro bauhausiano.

1.7.4 III. Coreutica

La única de las tres líneas de Laban que se refiere expresamente y enteramente al espacio, bajo el título *Coreutics*. Sin embargo, sus conclusiones no son reducibles en calidad de huella bidimensional, acorde con el tipo de material que hemos definido como adecuado según las pretensiones de la tesis. Se trata de una consideración del espacio que se acerca más a su sentido filosófico y abstracto, de resonancia platónica, que a su versión tangible y concreta, que acabamos de ver. Ros comenta al respecto:

L'abstracció i la profunditat teòrica d'aquesta part del sistema LMA, és considerada molt més gran que la resta. En aquesta categoria apareixen, doncs, els conceptes de kinesfera, que és la suma de tots els punts i que forma una àrea volumètrica dins la qual el cos es mou. (...)
*L'associació de la teoria de l'esforç amb la teoria de la kinesfera, dóna com a resultat la dinamosfera, que és el conjunt de totes les dinàmiques possibles de l'esforç muscular d'acord amb les direccions de l'espai. A cada esforç li correspon una direcció afí. Per arribar a estructurar la kinesfera Laban comença per definir la creu dimensional. En la qual tres eixos conflueixen en un punt i que coincideix amb el centre del cos. Aquesta creu està formada per tres dimensions: dalt-baix, dreta-esquerra, davant-darrere. (Ros, A., *Laban Movement Analysis. Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment*, 2008)*

La correspondencia entre el sistema de Laban, de anotación del movimiento, y de Bollnow, de la fenomenología-antropología del espacio se hace aquí más que evidente, tendiendo en la mente el modo que el segundo describe el cuerpo como generador de los puntos cardinales y, a continuación, del espacio.

1.8 Comentario sobre un caso de Actioformel menos evidente: música

Cuando, en el curso del presente capítulo, nos referimos a la partitura musical como sistema de anotación concluido y universal nos hemos conformado, en realidad, con una convención. Al principio puede parecer que aclarar este punto sea irrelevante a nuestro tema. No obstante, la razón por la que lo tratamos aquí es que, realmente, considerar que la anotación musical “no tiene más remedio” que tener como soporte el tiempo, por su propia índole, no es tan incuestionable como parece. En el siglo veinte ha habido intentos de anotar la música que se acercan más a nuestra noción de la Actioformel que a la escritura.

Anthony Braxton escribió acerca de la notación visual de su “Composition 10” que una ejecución determinada debería revelar la materia visual real, es decir, que uno debería poder ver en realidad la pieza tanto como escucharla. (Zugasti, A., en Gómez-Molina, J. J., 2007:336)¹⁸

La Actioformel proyectada a la música tiene el sentido de intentar abarcar el desarrollo de una composición en una sola imagen, paralelamente a una planta arquitectónica, una lámina de *Mnemosyne* o una *kinetografía* de Laban; se podría decir, en este sentido, que se trata de otorgar segunda dimensión al tiempo. Silvano Bussotti (1931) llega a convertir la partitura en obra que merece ser contemplada en sí. Él se inscribe en una tendencia especialmente interesante, según nuestro marco de pretensiones, la “escritura de acción”:

Siguiendo la estela de las antiguas tablaturas, la corriente denominada “escritura de acción” tiene como premisa indicar al intérprete “cómo” producir los sonidos. (Zugasti, A., en Gómez-Molina, J. J., 2007:340)

Más tarde, en 1960, Stockhausen con su partitura *Kontakte* invierte la relación de secuencia entre partitura y ejecución. Ahora la partitura es la descripción gráfica del resultado sonoro, no su previsión. Sin embargo, un caso que nos resulta bastante familiar es el de Kagel:

En su ópera Staatstheater (1971), las acciones que el intérprete debe realizar son indicadas con extrema minuciosidad: las prescripciones verbales, calificadas por Schwartz y Godfrey como “diagramas coreográficos”, completan los dibujos que describen las intervenciones demandadas al intérprete. (Zugasti, A., en Gómez-Molina, J. J., 2007:346)

Hemos intentado definir la Actioformel en el marco de la espaciografía como “*dibujo eficaz de la acción*”. La espaciografía, a su vez, la definimos como el término que pretende abarcar el terreno de la anotación de la acción montada o pre-*vista*, independientemente de la disciplina en la que pertenezca. Hemos insinuado esto en la idea de un experimento de “intercambio” entre sistemas de anotación para la arquitectura y para la danza. La finalidad de ello no es borrar las barreras entre disciplinas, sino reanimar la consciencia de su origen común: la acción. A partir de allí, las diferencias entre ellas, más que eliminarse, se entienden y reencuentran su lugar, lejos de categorizaciones esquemáticas y convencionales.

Dado este recorrido, si tenemos que llegar a una conclusión, aquella sería la siguiente: a pesar de la variedad de intentos de anotar la acción que ha habido, dentro de la misma disciplina y entre todas, no ha habido ninguna capaz de abarcar todas las coordenadas que forman parte de un montaje de acciones. De hecho, la existencia en sí de tanta variedad y la actualidad de la búsqueda confirman la ausencia de una resolución definitiva del problema de la anotación completa de un montaje. Los casos que hemos visto constituyen en su mayoría *dibujos eficaces* de montajes, sin embargo no “*dibujos capaces*”, en el sentido que de por sí no son suficientes para que sólo a raíz de ellos se puedan reproducir exactamente las estructuras de acciones que describen.

Pongamos como ejemplo el dipolo planta arquitectónica y anotación Laban, que hemos tratado anteriormente. La anotación Laban describe con exactitud la línea individual de acción de un participante en un montaje. El “espacio de la acción” se puede “dibujar” a posteriori, como resultado de la acción comprendida en figuras, de manera paralela a la de Stockhausen de percibir la “escritura” de su partitura *Kontakte*. El “tiempo de la acción” es la secuencia de sus figuras instantáneas según un ritmo determinado y forma parte de la anotación de la acción. Lo que no llega a anotarse en el sistema Laban, sin embargo, es lo que podríamos llegar a nombrar la esencia del montaje en sí, es decir, las interacciones entre las líneas individuales de acciones en la red que constituye la estructura total. Este, por otra parte, es el punto neurálgico de la aproximación de Grotowski, espacialmente en la última etapa de su trabajo, el *arte como vehículo*, hecho que podría constituir una explicación por el hecho de que nunca llegó a anotar sus estructuras de acciones, a pesar de haberlo intentado. Cuando “elegimos” la vía arquitectónica de anotar un montaje de acciones, por lo contrario, no dibujamos –con precisión o no– las líneas

individuales de acción que tendrán lugar en nuestro edificio, sino, justamente, la red o marco de interacciones, cuyo resultado serán las acciones concretas.

Esta reflexión nos hace sospechar que la “incapacidad” que hemos diagnosticado de abarcar totalmente una estructura de acciones en un sistema de anotación, forma parte de la diferenciación entre disciplinas y de su propia “razón de ser”, y tenemos en la mente particularmente la arquitectura y el teatro. En otras palabras, probablemente no hay un sistema de anotación de la acción interdisciplinar porque, simplemente, no hace falta que lo haya. Si la espaciografía es una entidad ficticia, cuya finalidad sería inventar un sistema de anotación que abarcara en todas sus detalles un montaje de acciones, entonces, teóricamente, las barreras entre las disciplinas que comparten objetivo quedarían disueltas. Análogamente, la Actioformel resultaría igualmente “imposible”, en su versión completa. Las disciplinas, pues, “no tienen más remedio” que seguir vivas y distinguibles entre sí, porque se definen por el punto de vista que les es propio y no por uno en común. A su vez, este punto de vista particular se concreta, según deducimos a partir de una *vía negativa*, parafraseando a Grotowski: a partir de lo que se excluye de la descripción. Asimismo, la espaciografía se puede convertir, contrariamente a la conclusión anterior respecto a ella, en un modo de volver a hacer tangibles, como hemos dicho, las barreras interdisciplinarias. Por el momento, el modo de acercarnos a ella en términos prácticos es la descripción textual, ejemplo de la cual tenemos en el capítulo dedicado al *Kindertehuis* de Van Eyck. Se trata de “llenar los vacíos de la planta” –no literalmente– en términos de acción. Por lo contrario, en el caso de la descripción del *opus* grotowskiano *Action*, lo que nos hará falta es la manera de referirnos al “montaje como lámina” en términos de interacción y al papel del espacio en él. Es decir, nos hace falta definir el “envoltorio de la acción” y “los nudos de la red del montaje”. En ambos casos estaremos siguiendo el trazo de la Actioformel, como hasta ahora hicimos en el caso del *Atlas Mnemosyne* de Warburg: la forma como *vehículo*.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Fragmento del capítulo II, *El dibujo del coreógrafo*, Ruiz Mollá, C., Gómez Molina, J.J.
2. Michael Chejov (1891-1955): actor, director y pedagogo. En el concepto del *gesto psicológico* se basa la técnica de actuación que desarrolló, enseñó y puso en práctica.
3. Edición italiana del *Atlas Mnemosyne*.
4. *El uso del término "estructura performativa", en cuanto a opuesto al de escena, obra, performance, etc., sirvió para borrar la distinción entre ensayo y presentación. (...) El trabajo hecho para que sea presentado no se privilegiaba por encima del esfuerzo diario del descubrimiento. Asimismo, el salvavidas del "ensayo" ya no servía como excusa de esfuerzos vagos o desalentados. El trabajo ocurre en cada momento y cada tarea exige la implicación y concentración completa del actor. (...) Slowiak usaba el término "rendering" para referirse a un primer borrador o composición propuesta para ser incluida dentro de una estructura performativa. Rendering, como verbo, se usaba en lugar de la palabra "improvisación", un término un tanto sospechoso en el vocabulario grotowskiano. Slowiak conectó el término rendering, en un sentido, con el esbozo del diseñador o el dibujo de trabajo, que transmite los parámetros básicos de un concepto en forma todavía no elaborada. Además, evocó un significado secundario de la palabra (...) la destilación de la esencia de un objeto. (...) Las reglas del rendering se pueden ver como medios de eliminar (...) asociaciones erróneas y como estrategia para desanimar clichés de comportamiento.*
5. *El rendering inicial, caracterizado por un simbolismo impreciso y blando, sentimentalismo y clichés teatrales, sirvió para ilustrar los avisos de Slowiak y Grotowski alrededor de los peligros de la improvisación. Poco emergió que se podría usar para el desarrollo posterior de la Acción. Este método de composición, de todos modos, proporcionaba un modelo para las primeras etapas de nuestro proceso de trabajo. A los participantes se asignaba desarrollar propuestas físicas para la puesta en escena de fragmentos específicos de Acción o soluciones para dificultades escénicas particulares. (...) La principal responsabilidad para descubrir una acción o solución era siempre del actor; el director intervenía para perfilar una acción y refinar su forma, pero sólo después de que los participantes hayan desenterrado materia prima suficiente para que este proceso de construcción siguiera adelante. Elementos que se consideraban fértiles para el desarrollo del Trabajo se guardaban, mientras que acciones inefectivas o extrañas se eliminaban. (...) Las acciones se ensayaban en fragmentos mucho más cortos que la escena convencional. No era inusual pasar horas o aún días desarrollando un fragmento que comprendía sólo momentos de la estructura concluyente. (...) El objetivo, cuando uno está buscando para encontrar tal grado de detalle, nunca es hacer una acción más larga o más elaborada; la estructura exterior de la Acción debe permanecer relativamente intacta.*
6. *El Rendering es una improvisación estructurada que puede incluir cantos, danzas, ejercicios como Four Corners o Watching, y aún acciones individuales. El director organiza estos varios elementos en un orden y el grupo empieza a trabajar sobre adaptar, ver, escuchar y encontrar la manera para crear el espacio y el tiempo para que los demás hagan. (...) El Rendering es un intento de redescubrir la urgencia de actuar.*
7. *Usamos la palabra "improvisación" reticentemente. Grotowski rechazaba este término en relación con su trabajo por su asociación con una manera de trabajar indisciplinada y caótica. A menudo buscaba una palabra para sustituir la de improvisación. (Más tarde se propuso la palabra "rendering", pero Grotowski nunca la aceptó. (...)). La improvisación en el teatro de Grotowski era una actividad extremadamente rigurosa que exigía del actor y del director un compromiso creativo en una confrontación personal con el material-núcleo.*
8. Capítulo *El dibujo del coreógrafo*, Ruiz-Mollá, C., Gómez-Molina, J.J. Todas las citas del libro *La representación de la representación* de Gómez Molina a continuación provienen de este capítulo, salvo que se indique lo contrario.
9. *La Liberación de Renault (...) un objeto complejo en el que la exhibición de la fuerza y la representación del poder se encuentran. (...) El ballet de La liberación de Renault tiene intenciones de propaganda política, pero también es responsable de motivos menos explícitos (...) relacionados con su dimensión carnavalesca y la memoria ritual secular con la cual está asociado.*
(Apuntamos que hay discrepancia en cuanto a la ortografía de "Renault"; también aparece la versión "Renaud")
10. *Él [el rey] puede proyectar alrededor suyo una arquitectura de las posiciones jerárquicas basadas en la distribución de la gracia, ampliando el espacio de quienes se acercan con respeto, divirtiendo a los que se posicionan en una distancia proporcional y destruyendo a los que están demasiado lejos o demasiado cerca. Esta arquitectura virtual se manifiesta concretamente a través de las figuras de la danza en términos de proximidad al rey-bailarín y de imitación de sus pasos (...).*
11. Artículo incluido en la revista *Estudis Escènics /Quaderns de l'Institut del Teatre*, n. 33-34, invierno del 2008.
12. Laban, R., 2006:10
13. Silvia Cardel, citada por Gómez Molina y Ruiz Mollá.
14. Laban, R., 2006:49

15. El que introdujo el término *espacio hodológico* fue Sartre.
16. Tenemos que apartarnos, en este sentido, de la noción bollnowiana del *espacio del danzante*, ya que en la consideración que aquí intentamos articular y en la de Laban mismo, por supuesto, la danza no corresponde a una improvisación sin finalidad desarrollada en un espacio neutro, sino de un montaje de acciones intencionado, repetible y ejecutado conscientemente y con precisión.
17. De hecho, tal experimento ha excedido los límites de una suposición teórica, habiéndose demostrado en práctica; Moreno Bernardi -bailarín, coreógrafo, y director de teatro- ha llegado a poder utilizar la planta arquitectónica como partitura de acción.
18. El artículo de Zugasti pertenece al libro *La representación de la representación*, editado por Gómez Molina, J. J. Los números de página se refieren al libro.

1 Fragmento-ruina-imagen: el elemento del montaje

Habiéndonos enfocado en modos de anotación del montaje, hemos dejado en segundo plano, deliberadamente, definir la índole exacta del mismo, entendido como forma de creación. Ciertamente, la referencia de carácter casi automático al montaje al intentar dar un nombre representativo a nuestro “modo de *hacer*” creativo, excluye a menudo de la mente la posibilidad de existir de otros “modos de *hacer*”, por haberse apartado ellos con anterioridad de nuestro imaginario colectivo. Precisamente, la referencia es a la percepción de la obra en cuanto que unidad en armonía estática, frente a la prevalencia, en el marco de nuestro imaginario *moderno*, de las relaciones dinámicas interiores del montaje:

Mukařovský llega a la siguiente conclusión: «Se puede suponer que el valor independiente del artefacto material será tanto más marcado cuanto más conspicuo sea el conjunto total de valores extra-estéticos que el artefacto haya sido capaz de abarcar, cuanto más consiga dinamizar estas relaciones: todo ello al margen de cualquier cambio cualitativo de una época a otra. Comúnmente se sostiene que el principal criterio de juicio de valor estético está en la impresión de unidad dada por la obra. Dicha unidad, sin embargo, no se debe entender estáticamente como una armonía perfecta; se debería ver dinámicamente, como una tarea que la obra de arte impone a aquellos que quieren disfrutar de ella». (Segre, C., La teoría de la percepción de Mukařovský y la estética del fragmento, 2001)¹

Por lo contrario, pues, el “modo de *hacer*” que corresponde al montaje nos es familiar, estando él profundamente arraigado en los inicios de la vida que entendemos como *moderna*. Se trata de un hecho que también afirma Didi-Huberman y cuyo inicio se ubica en el punto de inflexión marcado por la primera guerra mundial. Recordémonos, en este contexto, como surgió el modo de configurar el *Atlas Mnemosyne* de Warburg a raíz del testimonio de Saxl sobre el método usado en las operaciones militares, de colocar imágenes sobre grandes paneles.

El método de prender fotografías de un lienzo representaba una manera fácil de ordenar el material y reordenarlo en nuevas combinaciones, tal y como Warburg solía hacer para reordenar sus fichas y sus libros siempre que otro tema cobraba predominio en su mente. Así pues, nuestro estudioso, que escribía con tanta dificultad y que veía necesidad de rehacer constantemente sus formulaciones, se encontró ente un método que facilitaría su labor. (Gombrich, E., [1970]1992:264)

Sin embargo, y como comprobaremos, aparte de una “buena idea” para que Warburg pudiera acercarse más a los objetivos de su trabajo, el *Atlas* como montaje se inscribe más bien en un cambio de perspectiva más amplio, referente al “cómo *hacer*”. Hace falta aclarar, sin embargo, que no entra en las pretensiones del presente trabajo un análisis psicológico de este hecho en cuanto que fenómeno.

Acorde con esta concepción, la obra de arte *moderna* se compone, se monta, pero ya no se *moldea*². Por consiguiente, la obra como producto acabado y perfecto da su lugar a una percepción de la misma como *proceso*, resonándose en ella, asimismo, el *proceso*, no *producto* grotowskiano posterior. Sedlmayr esboza de la siguiente manera este “nuevo modo de *hacer*”:

Desde principios del siglo XX ronda por la poesía el pensamiento de sustituir la idea de lo creativo por otra idea distinta, e incluso sustituir la palabra por otra palabra. Un primer candidato a tal sustitución fue la palabra composición, a cuyo sentido literal ya no vuelve a prestársele atención. Goethe detestaba esa palabra, mientras que Valéry, por su parte, plantea: “La más poética de las ideas: la idea de la composición”. Ahora bien, componer no es crear. Esta palabra ambigua pronto es sustituida por una palabra inequívoca, construcción. Sartre, por ejemplo, elogia en un libro sobre Baudelaire la “gran libertad del constructor”. Es cierto que

creación y construcción (o composición) no tienen por qué excluirse. Desde la época del Neolítico, han estado siempre asociadas y deben seguir estándolo. Sin embargo, precisamente a partir de ahora, se puede constatar cierta voluntad de separarlas; la voluntad de hacer una supercreación a partir de la construcción, en comparación con la cual la antigua creatividad del artista es considerada una suerte de oficio artesanal tímido e imperfecto.

(Sedlmayr, H., [1955]2008:116)

En efecto, el montaje como el arte de relacionar las partes entre sí en un conjunto tiene raíces profundas en la historia cultural humana. La *Ars Combinatoria* de Ramón Llull puede considerarse como uno de los antecedentes de la idea del montaje, el cual se acerca más a la noción de la “composición” que a aquella de la “construcción”, entre los sinónimos propuestos por Sedlmayr. Apuntemos que, también, más cercano a la composición –y no a la construcción– es el término que propondrá, en los sesenta, Aldo van Eyck: configuración. Sin embargo, lo que tendríamos que subrayar respecto a la composición *moderna* es, precisamente el enfoque al *proceso, no producto*, frente a la “indiscutibilidad” de la obra concluida.

La combinación de imágenes reales sin nexo causal entre ellas llevó a Hans Holländer a proponer la fórmula “arte combinatorio” cuando estudiaba la forma de colocar el principio del collage sobre una base más amplia que la puramente plástica. Creo que se trata de un gran acierto que recuerda la Ars Combinatoria de Ramón Llull, el filósofo medieval catalán tan apreciado por Leibniz y revalorizado por la moderna lógica simbólica. (Viçens i Giralt, F. *Los Fotomontajes*, 1998)

Además, nos tenemos que fijar en el hecho de que el montaje *moderno* está inevitablemente ligado a la consciencia del fragmento; de la puesta ante los ojos de que la realidad, incluido en ella el pasado, nos llega en forma de fragmentos. Sacar un sentido de ellos, es decir, “unir los trozos del puzzle”, es una tarea que se nos otorga y que se nombra montaje. El montaje, sería, en este sentido y en primer lugar, un modo de conocimiento, postura que Benjamin defenderá abiertamente, como veremos, y que Warburg deja que averigüemos. No obstante, la visión de la realidad como creación, o sea, la semilla de la concepción del montaje *moderno*, pertenece a Giambattista Vico y a su –primer– *constructivismo*. Así pues, el montaje como interpretación del fragmento aparece como modo inevitable y evidente de entendernos a nosotros mismos y, en segundo lugar, de crear. Una mirada determinada a las ruinas arquitectónicas visualiza dicha noción del fragmento. Además, conectando con paradas anteriores del camino, esta mirada remite a la planta como huella de acción:

El argumento puede parecer interminable. Quiero concluirlo, sin embargo, con un último ejemplo de entre mil posibles: las ruinas arquitectónicas. Es bien conocido que desde el siglo XVIII en adelante se extendió la apreciación estética de las ruinas. Un edificio parcialmente destruido produce no sólo el pathos de una totalidad perdida más allá de la esperanza del recuerdo. Ofrece además perspectivas y puntos de vista que si hubiera estado completo el edificio, nadie habría podido disfrutar. (...) El tiempo, o el ser humano, primero destruyen y luego conducen nuestra atención hacia nuevas formas de goce. La Historia llega hasta nosotros así, en innumerables fragmentos; y debemos prepararnos para afinar, sin conflicto, tanto nuestra capacidad para interpretarlos, como nuestra capacidad para disfrutarlos. (Segre, C., *La teoría de la percepción de Mukařovský y la estética del fragmento*, 2001)

En Benjamin, mucho antes, justificando él el material elegido para su análisis en *El Origen del Drama Barroco Alemán*, la referencia a la ruina es metafórica:

Dado que en las ruinas de los grandes edificios la idea de su proyecto habla con más fuerza que en los edificios de menores proporciones, por bien conservadas que estén, el Trauerspiel alemán del Barroco merece ser interpretado. (Benjamin, W., [1963]1990:233)

Sobre todo, la concepción de la ruina, irremediablemente vinculable con aquella de la alegoría, encuentra su verdadero origen, antes que en el romanticismo, en el barroco. No pudiendo, pues,

hablar de montaje sin hablar de fragmento, ni hablar de fragmento sin hablar de ruina, no podemos hablar de montaje sin hablar de alegoría.

Las alegorías son en el reino del pensamiento lo que las ruinas en el reino de las cosas. De ahí el culto barroco a las ruinas. (...) lo que allí yace reducido a escombros, el fragmento altamente significativo, el trozo, es el material más noble de la creación barroca.

(Benjamin, W., [1963]1990:171)

Esta concepción de la ruina, donde, a su vez, se percibe la resonancia del romanticismo, no es suficiente para abarcar el sentido que tiene la palabra “fragmento” en el montaje – histórico o creativo–, sobre todo desde que aparece la fotografía. Falta el factor de la imagen para completarlo. Es decir, el fragmento se puede reconocer como tal desde el momento que “se puede poner al lado” de otro fragmento, de otro “recorte de una totalidad”. En otras palabras, la imagen del fragmento –o la imagen-fragmento– tiene su propio papel en la formación de la conciencia del fragmento mismo, en primer lugar, y del montaje, en segundo lugar. A partir de este punto, G. Abril contextualiza de una manera que nos vuelve a conectar directamente con el *Atlas warburgiano* y, más concretamente, con la presencia de recortes de periódicos en él, más acentuada, como hemos visto, en las últimas láminas del mismo (72, 77, 78, 79, pero también, C).

La poética del fragmento en la vanguardia heroica va pareja a un epistemología del fragmento típicamente modernista en la filosofía y las ciencias sociales de la época, desde el elogio de la ruina o el concepto de «instantánea» en Simmel, hasta la celebración del montaje como procedimiento textual y de la «imagen dialéctica» como método de investigación en Benjamin (Frisby, 1992). Pero la propia referencia de Breton a las formas textuales de los periódicos nos pone sobre otra pista fundamental: las poéticas de la vanguardia son deudoras de las formas textuales de tipo informativo (modulares y no lineales) que conocieron su primer apogeo en el periódico de masas y en el lenguaje publicitario moderno, desde mediados del XIX. (Abril, Vanguardia consumada, vanguardia consumida. Notas sobre surrealismo y cultura de masas, 2004)

El que, ciertamente, parece ser que habla con la boca de Warburg en el caso de estas últimas y de una de las primeras láminas de *Mnemosyne*, no es otro que Benjamin, en la Introducción de su *Paris, capital del siglo XIX, exposé <del 1939>*, incluido en el *Passagen-Werk* (Libro de los pasajes). Él, como antes se apuntó, ve en este “montaje histórico” la manera de agarrar la esencia de la historia misma. Diríamos, adelantando acontecimientos y parafraseando *anacrónicamente* a Grotowski, “el montaje como vehículo”. Apuntemos que para esta *conjunctio oppositorum* Benjamin usa la palabra *ilusión*.

The subject of this book is an illusion expressed by Schopenhauer in the following formula: to seize the essence of history, it suffices to compare Herodotus and the morning newspaper.

(Benjamin, W., [1982]2002: 460)³

La frase anterior es, ni más ni menos, que un montaje minúsculo en sí; Benjamin, en un gesto de “serpiente que se muerde la cola”, parece como si uniera el “principio” con el “fin” del *Atlas Mnemosyne*. El siguiente juego de palabras que proponemos, citando a Aragon y remitiendo a la alegoría surrealista, cierra un círculo alrededor de Warburg:

Antes de la aparición del proyector cinematográfico, muy pocos fueron los artistas que se aventuraron a utilizar la falsa armonía de las máquinas y la belleza cautivadora de las inscripciones comerciales, de los carteles, de los letreros sugerentes (...). Estos valientes precursores, tanto poetas como pintores...sentían fascinación por los jeroglíficos que se apostaban en todas las paredes (...). (Aragon, L., En torno a la decoración, 1918)

A su vez, el montaje a partir del fragmento implica un modo particular de mirar, que no puede ser sino *anacrónico*, remitiendo, de nuevo, a Didi-Huberman, pero, antes que él, a Benjamin.

De manera inevitable, se escribe sobre los acontecimientos históricos a la luz de lo ocurrido después. El objetivo declarado de la investigación histórica, mirar “con pureza en el pasado” sin consideración “por todo lo que ha intervenido”...no es difícil, sino imposible. (Buck-Morss, S., [1989]2001:367)⁴

Asimismo, la imagen se descubre, a la vez y de nuevo, como la razón y el *vehículo* de la mirada *anacrónica*. En este contexto de la imagen nos volvemos a encontrar con Warburg:

(...) la imagen es “atemporal”, “absoluta”, “eterna”, que escapa, por esencia, de la historicidad. Al contrario, quiero afirmar que su temporalidad no será reconocida como tal en tanto el elemento histórico que la produce no se vea dialectizado por el elemento anacrónico que la atraviesa. (Didi-Huberman, G., 2006: 28-29)

Según Didi-Huberman, tanto Warburg como Benjamin fundamentan esta afirmación, casi simultáneamente. Concretamente, estamos ante la posibilidad de que el *Passagen-Werk* de Benjamin (1927-1934) tenga su origen en el *Atlas Mnemosyne* de Warburg (1924-1929). Es sabido, además, que Benjamin conocía la obra de Warburg y que intentó, sin éxito, ser incluido en el círculo de los “warburgianos”, mientras Warburg todavía vivía.

*(...) a careful study of Warburg's work throws up important parallels not only with Friedrich Nietzsche, Max Weber, and other contemporaries, but also with figures such as Walter Benjamin, Georg Lukacs, and Theodor Adorno (...). In the case of Benjamin, a clear line of influence can be seen; indeed, Benjamin's attempts to become associated with the Warburg circle are well documented. Beyond Benjamin, however, one can see common to Warburg and those others mentioned an interest in the archaeology of modernity in all its forms, and within that archaeological project, Warburg's achievement lies in his analysis of the visual documents that chart the emergence of a specifically modern cultural sensibility. (Rampley, M., *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*, 1997)⁵*

Benjamin (Didi-Huberman, G., 2006: 130) se puso en contacto con Panofsky –y no con Warburg mismo–, a cuya crítica dispuso su libro *El Origen del Drama Barroco Alemán*. El rechazo total de Panofsky hacia el trabajo de Benjamin rompió, por un lado, toda posibilidad de un acercamiento documentable entre dos personalidades cuyos pensamientos ya estaban estrechamente relacionados; por el otro, hizo tangible la bifurcación de la historia del arte a partir de Warburg:

Entre Panofsky y Benjamin está contenida toda la historia del arte que, a partir del tronco warburgiano común, se bifurca. (Didi-Huberman, G., 2006: 132)

Permanece inexplicable, de todas maneras, que el de Warburg no aparezca entre los nombres de los autores que constituyen el Índice del *Libro de los pasajes* de Benjamin⁶.

2 Coincidencias entre Warburg y Benjamin a base de sus “montajes”

2.1 Cuestión sobre el origen

Donde podríamos ubicar el punto en común entre las aproximaciones de Warburg y Benjamin, que, a su vez, nos ayudará a entender la finalidad del montaje como “modo de hacer”, es en la búsqueda del origen, concretada –aparentemente– en palabra por Benjamin. *Ursprache, Urphänomen, Urgeschichte, Urbild, Urform* o lengua originaria, fenómeno originario, historia originaria, imagen originaria, forma originaria –ur-lengua, ur-fenómeno, ur-historia, ur-imagen, ur-forma, según propone Bock-Morss–, son términos que Benjamin usa. Sin embargo, al prefijo *Ur-* acude también Warburg. Encontramos en la Introducción (*Einleitung*) al *Atlas Mnemosyne*: *Urtrieb, Urerlebnis, Urreich* o impulso originario, vivencia originaria, dominio originario, respectivamente. En ambos casos, salvadas las diferencias en cuanto al material empleado, el montaje es un *vehículo* para poder visualizar el origen, cuyo fragmento es la obra que llega a nosotros. Sin embargo, no se trata de una búsqueda idealizada de un origen imaginario y

abstracto; se trata, por lo contrario, del origen que se palpa, que sigue vivo en el fragmento y que hace falta que se ilumine. Dado ello, queda obvio el acierto de Warburg en elegir la imagen como materia prima de su propio montaje anacrónico y “soporte de la palabra” en él.

En el siguiente fragmento de la Introducción a *El Origen del Drama Barroco Alemán* Benjamin explica su concepto del origen. El hecho de buscar el origen por medio de la manifestación no fáctica e interminable, imperfecta, remite al *Atlas Mnemosyne*. Asimismo, el hecho de que el origen se revele como instante intermedio entre pre-historia e post-historia, visualiza la noción de la imagen dialéctica.

El origen (...) no tiene nada que ver con la génesis. Por “origen” no se entiende el llegar a ser lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. (...) Lo originario no se da nunca a conocer en el modo de existencia bruto y manifiesto de lo fáctico, y su ritmo se revela solamente a un enfoque doble que lo reconoce como restauración, por un lado, y justamente debido a ello, como algo imperfecto y sin terminar, por otro. (...) el origen no se pone de relieve en la evidencia fáctica, sino que concierne a su prehistoria y posthistoria. (...) dialéctica inherente al origen, la cual revela cómo la singularidad y la repetición se condicionan recíprocamente en todo lo que tiene carácter esencial. La categoría del origen (...) es (...) histórica. (Benjamin, W., [1963]1990:28)

Este modo de visualizar el origen, que Warburg y Benjamin comparten, conecta sus proyectos, bajo un punto de vista concreto, con la búsqueda del origen emprendida por el expresionismo. Este punto de vista implica la conciencia de la diferencia entre la búsqueda del origen de carácter histórico, emprendida por Benjamin y Warburg, y aquella dirigida más a la auto-exploración del hombre, sin que ello signifique que este no es un objetivo tanto de unos como de otros. No obstante, los medios y el terreno de la búsqueda difieren. Según Sedlmayr, el proyecto y no la perfección del producto es el que lleva el peso de dicha búsqueda, hecho que, a su vez, la relaciona con la infinitud del proceso, en el caso de ambos autores.

Su impetuoso anhelo de una pureza original, que es simultáneamente un anhelo de lo único y original, abarca hasta los orígenes, hasta las matrices, en un reino donde se cuecen juntos el espíritu, el alma y los sentidos, el reino de lo presentido. Cuáles son estos orígenes, eso ya es algo que queda en las sombras, y el expresionismo confía en que podrá encontrarlos durante su búsqueda. El expresionismo busca lo original en el “proyecto”, el proyecto no importunado por ninguna reflexión, razón por la cual le resulta más valioso que la perfección. (...) También cree encontrar lo original en los pueblos primitivos y en lo arcaico de todas las culturas, en el arte de los aficionados, de los niños y los dementes. (Sedlmayr, H., [1955]2008:138)

La re-interpretación del expresionismo, que aparece en los años cincuenta, implica la reaparición al proscenio de la cuestión sobre el origen y, con ella, el énfasis al proceso del montaje. Por su lado, en Grotowski la auto-exploración se invertirá en el arte del actor, en términos de *trabajo del actor sobre sí mismo*; en un contexto paralelo, Aldo van Eyck es consciente de la necesidad del creador de auto-explorarse, como contrapeso a la improvisación gratuita o a la “musa”. Ambos se fijan en los fragmentos de la forma arcaica, tal como ha podido llegar hasta nosotros –forma vivencial de arquitectura *vernacular* y clásica, en el primer caso, forma vivencial de canto y movimiento, en el segundo– para crear sus propios montajes. Los cuatro, incluyendo también a Benjamin y a Warburg, conciben su particular búsqueda del origen, cada uno para su propio “arte”, como una especie de misión, concepción tampoco lejana de la correspondiente expresionista. El siguiente fragmento, de hecho, podría perfectamente haberse escrito como comentario al *Apocalypsis cum figuris*, el montaje-culminación de la primera etapa grotowskiana.

Por sus intenciones, el expresionismo es también arte religioso incluso en el momento en el que concibe objetos profanos. Pretende volver a crear lo “religioso” a través del arte (una abstracción, en definitiva). (Sedlmayr, H., [1955]2008:138)

La cuestión sobre el origen en el contexto surrealista, a su vez, remite a la liberación de los instintos y a la vuelta a la “inocencia” precultural de los niños y de los “primitivos”.

*El único dominio donde el artista aún puede explorar es el de la representación mental pura, dado que éste se extiende más allá de la percepción real, sin llegar por ello a convertirse en un fenómeno alucinatorio (...). (...) La búsqueda se orienta cada vez más a liberar los impulsos instintivos y romper las barreras erigidas por el hombre civilizado, unas barreras a las que el hombre primitivo y el niño no han de enfrentarse. (Breton, A., *Trait d'union*, 1955)*

Además, en el fragmento siguiente de Breton, donde se refiere a la “producción de símbolos” de los locos, los videntes y los niños, parece que está ofreciendo la razón de ser de *El ritual de la serpiente* de Warburg. Sin embargo, repetimos, son Warburg y Benjamin los que reivindican el origen en el sentido histórico –el suyo propio peculiar– y concreto de la palabra. En este sentido de la búsqueda del origen –sociocultural, antropológico, histórico–, pues, ambos se adelantan a su época. Se trata de un concepto del origen que vuelve a aparecer en la década de los sesenta y, concretamente, de nuevo, en Van Eyck y Grotowski.

*La ausencia de la perspectiva, la extraordinaria precisión y, a primera vista, detalle aberrante...un instinto primario por la simetría, una complacencia extrema por los patrones decorativos y, sobre todo, el talento de transmitir una impresión definitiva de contigüidad con las obras del lejano Oriente o con las originarias de la América precolombina. Esta última característica (...) dota a la labor plástica del médium de una calidad sagrada que, por desgracia, está ausente en casi todo el resto de la producción del arte moderno. (Breton, A., *Surrealismo y pintura*, 1954)*

2.2 Imagen-fragmento: denominador común del “cómo hacer” del montaje

Warburg y Benjamin se puede considerar que coinciden también en el punto de vista del “cómo hacer” el montaje. La referencia, por supuesto, concierne sobre todo el *Atlas Mnemosyne* de Warburg y el *Libro de los pasajes* de Benjamin. Una contextualización posible de esta coincidencia comprende como puntos de referencia explícita la alegoría, la conjunción de los extremos y la non-finitud –o “no-finibilidad”– en ambos proyectos:

*Mention of the role of memory together with that of allegory invites comparison once more with Walter Benjamin, a comparison all the more obvious given Benjamin's attempts to gain access to the Warburg circle and, specifically, given the nature of his interests in *The Origin of German Tragic Drama*. (...)Warburg's attention to the dialectical character of Renaissance culture bears a remarkable similarity to Benjamin's contention in the "Epistemo-Critical Prologue" to *The Origin of German Tragic Drama* that "ideas come to life only when extremes are assembled around them" (...) and that "From the point of view of the philosophy of art the extremes are necessary" (...). Notable, too, is the parallel between Warburg's monadological understanding of the symbol and Benjamin's own reference to Leibniz, or their common interest in Dadaist montage as a technique. (...)This unfinished project could in many respects be interpreted as a visual counterpart to the montage of Benjamin's *Arcades Project*, an exploration of the prehistory of Parisian modernity. (Rampley, M.: *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*, 1997)⁷*

Añadamos que con *interpretación monadológica del símbolo*, un cuarto punto en común, según el fragmento anterior, entendemos que se refiere a una “imagen autónoma, que desgasta la palabra y que por y gracias a su autonomía forma parte del montaje”, es decir, a la imagen warburgiana. Benjamin, de hecho, explica con una imagen, en *El Origen del Drama Barroco Alemán*, el modo en que las ideas cobran vida, juntándose alrededor de ellas los extremos:

El concepto toma como punto de partida lo extremo. Lo mismo que a la madre se le ve comenzar a vivir con todas sus fuerzas sólo cuando el círculo de sus hijos se cierra en torno a ella movido por el sentimiento de su proximidad, así también las ideas sólo cobran vida cuando los extremos se

agrupan a su alrededor. Las ideas (...) permanecen en la oscuridad en tanto que los fenómenos no se declaran a ellas, juntándose a su alrededor. (Benjamin, W., [1963]1990:17)

Como denominador común de ambos autores, en el sentido de “elemento de montaje” y “condición de posibilidad” del mismo, surge, pues, la imagen; de manera obvia, en el caso de Warburg, de manera menos aparente, en el caso de Benjamin. Benjamin mismo, de modo claramente análogo a la formulación warburgiana *zum Bild das Wort*, articula en el *Libro de los pasajes* su versión del oxímoron:

This work has to develop to the highest degree the art of citing without quotation marks. Its theory is intimately related to that of montage. (Benjamin, W., [1982]2002: 458)

Method of this Project: literary montage. I needn't say anything. Merely show.

(Benjamin, W., [1982]2002: 460)⁸

¿De qué manera, pues, quita Benjamin las comillas de las citas? Y, también, ¿de qué manera expone sus fragmentos-“imágenes”? La primera de las preguntas se conecta con el “como” de la metáfora en Warburg, tema tratado con anterioridad. Intentar responder a ambas preguntas nos vuelve a remitir a la conciencia del fragmento. Según esta consideración, fragmento y montaje son entidades intercomplementarias. El fragmento es la condición de posibilidad del montaje, porque por su parcialidad “requiere” volver a encontrarse en una totalidad perceptible. El montaje, a su vez, es la condición de posibilidad de la conciencia del fragmento como tal, porque la unidad que “impone” sobre sus elementos -fragmentos- se basa en las relaciones mutuas que establece, construye entre ellos, en su yuxtaposición. De esta manera, resalta la estructura del montaje como entidad unificadora “artificial”, dejando claro el papel del fragmento como “recorte de otra totalidad”.

2.3 Montaje vs. narrativa: lógica visual/discontinuidad vs. lógica lineal/continuidad

Al mismo tiempo que el montaje se impone como modo de pensar, interpretar y crear, la narrativa como modo de mantener las partes ligadas entre sí, deja de poder sostenerse; ya está fuera de lugar. La lógica lineal deja su sitio a la “lógica” visual -in-continua, laberíntica, “recorrible” de múltiples modos-, presente, evidentemente, en *Mnemosyne* y, menos evidentemente, en el *Passagen-Werk*. Comenta Buck-Morss al respecto:

Benjamin al menos estaba convencido de una cosa: se necesitaba una lógica visual, no lineal; los conceptos debían ser contruidos en imágenes, según los principios cognoscitivos de montaje. Los objetos del siglo XIX debían volverse visibles en tanto orígenes del presente, simultáneamente todo supuesto acerca del progreso debía ser escrupulosamente rechazado: “Para que un trozo del pasado pueda ser tocado por la realidad presente, no debe existir continuidad entre ellos (...).”

(Buck-Morss, S., [1989]2001:244)

La deliberada desconexión de estas construcciones hace que las percepciones benjaminianas no estén -y nunca hayan estado- alojadas en una estructura narrativa o discursiva rígida. Por el contrario, pueden ser desplazadas en arreglos mutables y combinaciones tentativas, en respuesta a las demandas modificadas de un “presente” que cambia. (Buck-Morss, S., [1989]2001:366)

Un ejemplo de esta discontinuidad, presente en el montaje de Benjamin, encontramos en el siguiente fragmento del *Libro de los pasajes*. No obstante, el modo de exponer la discontinuidad implica, inevitablemente, establecer una nueva relación entre las partes “no conectadas”. Esta operación, aunque no llevada a cabo con medios visuales, es comparable con el modo paratáctico de colocar las imágenes sobre láminas, observado en Warburg.

Isn't it an affront to Goethe to make a film of Faust, and isn't there a world of difference between the poem Faust and the film Faust? Yes, certainly. But again, isn't there a whole world of difference between a bad film of Faust and a good one? What matter are never the “great” but only the dialectical contrasts (...). It is nonetheless from them that life is always born anew.

(Benjamin, W., [1982]2002: 459)⁹

Este fragmento nos alerta, pues, sobre un punto importante. La discontinuidad en cuestión no debe entenderse como gratuita o, mirando hacia Grotowski, como improvisación sin principio, sin fin y “sin ley”. Si esta discontinuidad tiene índole de montaje y puede remitir a una imagen, ¿de qué manera esta imagen puede llegar a ser –parafraseando a Gómez-Molina– *imagen eficaz*? La respuesta que Benjamin nos deja averiguar es que el criterio de su *eficacia* se halla, precisamente, en la colocación relativa de los elementos dentro del montaje: en la activación del “mecanismo” del contraste dialéctico. La atención está definitivamente en la relación entre las partes, no en las partes en sí; en otras palabras, en el montaje, más que en sus elementos. Una vez más, hablamos de Benjamin y mantenemos la mirada fija hacia Warburg.

La alusión a la imagen, por parte de Benjamin, conecta inevitablemente el montaje con una de sus posibles versiones de material visual, el *collage*; concretamente, el *collage* dadaísta y surrealista más que el cubista. Aragon define así el *collage*, retrospectivamente, en el año 1965:

La noción de colage ha tomado en la pintura su forma provocadora hace algo más de medio siglo. Es la introducción de un objeto, de una materia, tomada del mundo real y por la cual el cuadro, es decir, el mundo imitado, se pone en tela de juicio. El colage es el reconocimiento por parte del pintor de lo inimitable, y el punto de partida de una organización de la pintura a partir de lo que el pintor renuncia a imitar. (Aragon, L., *Colages en la novela y el cine* [1965]2001: 93-94)

Ciertamente se refiere aquí en la primera entre las dos categorías de *collage* que distingue en *El desafío a la pintura*, treintaicinco años antes.

De los primeros colages surgen dos categorías de obras muy distintas, unas en que el elemento pegado vale por la forma, o más exactamente por la representación del objeto, otras en que entra por su materia. (...) las primeras hacen prever los colages por llegar, donde lo expresado pesa más que el modo de expresar, donde el objeto figurado desempeña el papel de una palabra. (Aragon, L., *El desafío a la pintura* [1930]2001: 41)

Estos últimos son, obviamente, a los collages de Max Ernst, opuestos, en el sentido (warburgiano) *en la imagen la palabra*, a los collages “realistas” cubistas, con pretensiones fundamentalmente plásticas. Sobre ellos comenta Breton, en términos, inevitablemente, de montaje:

Max Ernst ahora ha empezado a examinar la sustancia de los objetos, con completa libertad para determinar nuevas sombras, actitudes y formas. La empresa de Ernst no consiste en otra cosa más que reagrupar estas partes separadas de acuerdo a un orden que, si bien difiere del orden normal, en términos globales no les somete violentamente...sino que trata de afirmar, por medio de la imagen, otras relaciones distintas a las que normalmente establecemos entre los seres humanos, por un lado, y entre nosotros y las cosas que consideramos como hechos consumados, por el otro. (Breton, A., *Surrealismo y pintura*, 1954)

Tal como se deja ver en los últimos y, también, en los siguientes fragmentos, el *collage* es una posible respuesta a la pregunta anterior: de “¿de qué manera Benjamin quita las comillas de las citas?”, es decir, “¿cómo Benjamin cita literalmente?”. Dicha literalidad consiste en la concepción del *collage* como un montaje cuyos elementos son fragmentos de “totalidades”, transportados a él sin interpretación alguna. El contexto renunciado, es decir, la totalidad anterior en la que pertenecían, se sustituye por uno nuevo, impuesto y construido: la red de yuxtaposiciones entre elementos-fragmentos del montaje. Aragón reconoce al *collage* la calidad de citar con imágenes, de manera literal. Da como ejemplo de ello la Gioconda de Duchamp:

(...) toda cita puede (...) tener cabida en un collage: de forma que en el célebre collage de Duchamp, la Gioconda acicalada con bigotes, (...) el colage consiste en la cita entera de Da Vinci, y no en los bigotes, que son la pintura. (Aragon, L., *Colages en la novela y el cine* [1965]2001: 97)

Collage (...) is direct quotation, literal repetition or citation of something taken out of its context and placed in another. Montage is the cutting and reassembling of these fragments of meanings,

images, things, quotations, borrowing, to create new juxtapositions. Collage is a simple questioning of the notion of representation as finding some correspondence with an exterior reality. (...) The aim is to construct something new out of old, to connect what may appear dissimilar in order to achieve new insights and understanding. (...) not reducing the things found to the general (theory, process, classification etc.). (Shanks, M., 1992: 188-90)¹⁰

La descripción anterior se concreta en el proyecto-montaje del *Libro de los pasajes*, en cuya lectura por parte de Arendt se aclara, además, a qué se refiere Benjamin cuando otorga a su fragmento calidad de imagen.

What Benjamin did in the drafts of the Passagen-Werk was to juxtapose, and connect with each other, a great number of illustrations, quotations, thoughts and commentaries about what he considered important for the social and cultural history of 19th century Paris: arcades, salesmen, catacombs, boredom, barricade fighting, iron construction, advertising, the collector, anthropological nihilism, the flâneur, theory of progress, prostitution, Art Nouveau, railroads, Marx, photography, the stock market, the Seine etc. (...) Benjamin's passion was collecting. (Arendt, H., *Walter Benjamin: 1892-1940*, en Benjamin, W., *Illuminations*, 1992: 46-50)¹¹.

Por el otro lado, la pasión de coleccionar comparte Benjamin con Warburg. Según comenta Heise, el autor de *Mnemosyne* era un filatelista apasionado, aparte de coleccionista de fotografías¹².

Él mismo era filatelista y aseguraba que nada calmaba más los nervios que ocuparse de coleccionar y ordenar estos pequeños objetos simbólicos, que posibilitan cómodamente y en un espacio relativamente pequeño un recorrido orientativo a través de la totalidad del mundo habitado. (Heise, C. G., [1947]2005: 25)¹³

Esta pasión, transferida a una escala mucho más grande, es la que da lugar al “montaje” más extenso de Warburg, la Biblioteca misma. Ella, sin poder remediarlo, nos hace dirigir la mirada, una vez más, hacia el barroco. El afán de “coleccionar fragmentos del saber” junto con la fragmentariedad alegórica, ambos sellos de identidad de la época, concluyen, según Benjamin, en la formación de las vastas bibliotecas-monumentos:

La alegoría es un esquema y, en cuanto tal, objeto del saber, sólo inalienable a éste en cuanto que es algo fijado: imagen fijada y signo que fija al mismo tiempo. El ideal barroco del saber, el almacenamiento, del que las gigantescas bibliotecas eran un monumento (...). (Benjamin, W., [1963]1990:177)

La referencia a la alegoría como esquema y su función signíca es algo que, por el momento, dejamos escapar, dejando que se pre-visualicen etapas posteriores.

3 El montaje (nueva totalidad a partir de fragmentos) como modo de conocimiento

La creación misma, pues, en cuanto que montaje cuyo *vehículo* es la imagen se convierte, tanto en Warburg como en Benjamin, en modo de conocimiento. Didi-Huberman ve esta conexión inscrita en el contexto de la “revolución” de la década 1920-30, refiriéndose al montaje cinematográfico, al montaje surrealista y al psicoanálisis. Denominador común entre los tres es el nuevo enfoque en la imagen como entidad autosuficiente, auto-referente. Profundizando en su “monadicidad” se descubre su calidad intrínseca especial de “condensador de conocimiento”; la misma, cuya codificación Warburg vio en los *engramas*. Recordemos que, según la revista *Engramma*, el término *engrama*, que proviene de la palabra griega *εγγράφω* – compuesta como *εν-γράφω* (in-scribo)– se usa por Semon en 1908 para referirse al sistema nervioso del individuo, en el campo psicoanalítico. El mismo término, retomado por Warburg, viene a significar una especie de “grabado”, huella “gráfica”, que un evento deja en la memoria. Aumentando la escala, Warburg extiende este significado hacia la memoria social. Asimismo, los *engramas* se configuran como imágenes de fuerte impacto expresivo, que han sobrevivido en

el patrimonio hereditario de la memoria cultural occidental y que re-emergen en ella de modo fragmentario y discontinuo. Las *Pathosformeln*, pues, son *engramas* “traídos” de la Antigüedad por los artistas renacentistas. Volvamos de las “profundidades”, de nuevo, a la “superficie” de los principios del siglo XX.

(...) es extremadamente interesante ver que en los años 1920-1930 –una época revolucionaria–, diversos historiadores o pensadores situaron el problema de la imagen en el centro de su pensamiento de la historia y concibieron atlas o sistemas de saber de un género completamente nuevo: Warburg, Benjamin, Bataille y un largo etcétera. Y que exactamente en el mismo momento surgía en el terreno artístico un verdadero pensamiento del montaje: Sergei Eisenstein, Lev Kulechov, Bertolt Brecht, los formalistas rusos. Me parece muy importante que en un momento en el que la historia de Europa está siendo sacudida completamente, haya pensadores y artistas que se replantean la historia en términos de estallido y reconstrucción, que es a lo que podemos llamar –así lo llamo yo– conocimiento por el montaje. Benjamin decía que una verdadera historia del arte no debe contar la historia de las imágenes, sino acceder al inconsciente de la vista, de la visión, algo que no puede lograrse a través del relato o la crónica, sino por medio del montaje interpretativo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en un psicoanálisis: se hacen montajes interpretativos y en la reunión de dos cosas muy distintas surge una tercera que es el indicio de lo que buscamos. (Entrevista G. Didi-Huberman a P. Romero, 2007)

3.1 Relación con el psicoanálisis

A pesar del supuesto rechazo a los fundamentos del psicoanálisis freudiano por parte de Warburg, según Gombrich, una mirada *anacrónica* no tiene por qué ver en ello una condición de limitación. La justificación de dicha mirada reside en el núcleo de la imagen. Ella es el elemento-denominador común entre sueño, *rebus* y montaje y/o Warburg, Benjamin, Eisenstein; concretamente, la referencia a la imagen del *rebus* y del montaje concierne aquella índole de ella que le otorga la calidad de una alternativa a la palabra – *zum Bild das Wort*–. Según Didi-Huberman:

Lo que Freud llamaba –a propósito del sueño– un “rebus” (Bilderrätsel), Warburg y Benjamin lo habrán puesto en práctica en el carácter de “montaje” (Montage) del saber histórico que ellos producían. La concepción inicial del Libro de los pasajes, en 1927 – 29, es estrictamente contemporánea a Mnemosyne, pero también a los “montajes de atracciones” cinematográficos de Eisenstein o a los “montajes de repulsiones” surrealistas de George Bataille en la revista Documents. (Didi-Huberman, G., 2006: 126)

Para indagar en el origen del uso de la palabra *rebus*, este tipo de enigma formulado con imágenes, no podemos sino dirigir la mirada instantáneamente, una vez más, hacia el barroco. A continuación, Benjamin cita a Giehlow:

“Siguiendo al artista y erudito Alberti, los humanistas empezaron a escribir con imágenes de cosas (rebus) en vez de con letras y así surgió a causa de los jeroglíficos enigmáticos la palabra ‘rebus’, y las medallas, columnas, arcos triunfales y todos los demás concebibles objetos artísticos del Renacimiento se llenaron de tales inscripciones enigmáticas”. (Benjamin, W., [1963]1990:162)

A propósito de esta imagen, pues, la remisión al psicoanálisis nos lleva, al *análisis terminable e interminable* freudiano¹⁴, pero, también a través de la imagen, a la “iconología herética” de Panofsky. La siguiente contra-posición entre arqueólogo y analista, que Freud – según J.J. Lahuerta– propone, es reflejable a la relación entre iconógrafo e iconólogo, respectivamente:

“(…) para el arqueólogo la reconstrucción es la aspiración y el fin de sus esfuerzos, mientras que para el analista la construcción es solamente una labor preliminar”. (Freud, S., Konstruktionen in der Analyse, 1937, en Lahuerta, J.J., 1989:16)

(...) Freud (...) establecía una comparación entre la labor del analista y la del arqueólogo: ambos, decía, trabajan con aquellos elementos que han quedado en el olvido. Sin embargo también se apresuraba a establecer una diferencia: la construcción del analista tiene un sentido constantemente previo, su análisis es interminable, lo que de él surge es una nueva razón crítica; la reconstrucción del arqueólogo es el fin de todo su trabajo, se realiza con los fragmentos recuperados, que vuelven a cobrar un único y detenido sentido, consecuencia, afirmación y cómplice de un orden ya dado, de una razón clásica. (Lahuerta, J.J., 1989:33-34)

Si mencionamos a Panofsky aquí es para aproximarnos a dicha “interminabilidad” desde su polo opuesto, dado que la suya es una empresa de (decidir de) concluir lo inconcluyente. Si aceptamos la suposición de que la interminabilidad tanto del análisis freudiano como de la empresa de Warburg llamada *Mnemosyne* está estrechamente conectada con la calidad intrínseca de la imagen de “no afirmar”, es decir, de remitir a múltiples significados, este “concluir lo inconcluyente” de la vía panofskiana podría implicar, ni más ni menos, el oxímoron de ignorar la característica más propia del objeto mismo de su estudio. Además, tanto el *proyecto interminable* de Freud –psicoanálisis– como el de Warburg –*Mnemosyne*– son inconcebibles fuera del contexto de una *construcción*; dicho de otro modo, de un montaje, tal como Freud mismo afirma –y Warburg pone en evidencia–:

(...) Freud describe así la tarea del psicoanalista: “Es hacer surgir lo que ha sido olvidado a partir de las huellas que ha dejado tras de sí o, más correctamente, construirlo”. (Lahuerta, J.J., 1989:16, con cita de Freud, S., *Konstruktionen in der Analyse*, 1937)

Dicha interminabilidad, lejos de ser un propósito pre-fijado o buscado, parece ser una inevitabilidad, que, además, para Freud todo menos que supone una fuente de satisfacción o comodidad.

Freud en “*Der Mann Moses und die monotheistische Religion*”, confiesa: “La tarea inconclusa me tortura como un alma en pena”. (Lahuerta, J.J., 1989:19)

Desde la perspectiva de la interminabilidad de las “palabras” atribuibles a una imagen, y, por lo tanto, de la interminabilidad de lecturas posibles de un montaje de imágenes, el montaje de *Mnemosyne* tampoco estaría lejos de la noción lacaniana de la *cadena significante*:

Cuando haces un psicoanálisis, de repente dices « ¡mamá! », y sí, sin duda « mamá » también es un nombre, pero, ¿se ha acabado con ello el psicoanálisis? No, justamente está empezando, el verdadero trabajo de interpretación comienza ahí. La función del detalle en una economía policial es únicamente la de dar una clave para llegar al nombre, y esto es lo que ocurre en todos los iconógrafos. Mientras que en el tipo de trabajo que yo defiendo, una vez que tienes esa clave, la utilizas para abrir una puerta que va a dar a otra puerta, que a su vez va a dar a otra, en una red interminable: Borges, arborescencia, árbol, ramas, tramas... es lo que Lacan llama la *cadena significante*. Son, pues, dos cosas totalmente distintas. (Entrevista G. Didi-Huberman a P. Romero, 2007)

3.2 Imaginación vs. fantasía en Benjamin y Warburg

Antes de proceder a un pequeño recorrido (entre paréntesis) a través del concepto del montaje en los inicios del cine, del arte que –aparentemente– se convierte en su “representante oficial”, valdría la pena que, una vez más, volviéramos a mirar la imagen bajo el prisma del dipolo Warburg-Benjamin, dejándonos guiar, esta vez, por Benjamin y la aproximación *anacrónica* a él por parte de Didi-Huberman. Benjamin ve la imagen como potenciadora de la imaginación, compartiendo las dos, además, raíz lingüística. En este sentido, la imaginación, nuestro “mecanismo” sintético interior a partir de imágenes “adquiridas” –o *engramas*, como reivindicaría Warburg–, es algo muy distinto y mucho más concreto que la fantasía. Tendría calidad de montaje.

Si para Benjamin la imagen constituye el "fenómeno originario de la historia", es que la imaginación, según él, designa otra cosa que la simple fantasía subjetiva: "La imaginación no es fantasía...La imaginación es una facultad (...) que percibe las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías". La imaginación, la montadora por excelencia, desmonta la continuidad de las cosas con el objeto de hacer surgir las "afinidades electivas" estructurales. (Didi-Huberman, G., 2006: 160)

Bajo este punto de vista, la imaginación, contrariamente a la fantasía, reivindica su vínculo con lo real y se afirma como punto de referencia por excelencia de los surrealistas.

(...) Breton repetiría la frase de Stendhal: "El imaginario es aquello que tiende a convertirse en real". (Spector, J., [1997]2003:186)

Asimismo, la imagen, que ya no es hechicera, justifica su "nuevo papel" como modo de acceso al conocimiento. Al mismo tiempo, no obstante, el modo en el que Aragon expresa esta oposición implica, para nosotros, una posible interpretación de la operación de Warburg en *Mnemosyne* como un oxímoron o, más acorde con su propio "lenguaje", como un intento de establecer una *conjunctio* entre los opuestos: "imagen - hechicera de la transformación" e "imagen - modo de conocimiento científico, en cuanto que concreto":

Y en 1926 Aragon escribiría: "La imagen -la imagen embobecedora- celebrada hasta ahora por sus propiedades mágicas de metamorfosis y su poder de transformación, ahora se convierte en un instrumento de conocimiento (...) la conciencia más grande posible de lo concreto". (Aragon, Le Paysan de Paris, en Spector, J., [1997]2003:186)

Sin embargo, la expresión del disgusto de Breton hacia el materialismo del objeto, indica la dirección contraria, según el fragmento a continuación. No ignoramos, si es que hace falta mencionarlo, la no coincidencia entre los términos imagen y objeto -u objeto surrealista-; es más: se deja deducir que se entienden como opuestos. La remisión a lo real de la imagen redescubierta nunca puede llegar a lo fáctico.

(...) recordando con disgusto el "contacto excesivo con las cosas existentes" que caracterizaba el periodo de posguerra de 1919-1920, afirmaba que la única vía posible para que sus compañeros y él escaparan del miasma consistía en "sumergirse dentro de una extraña aventura de embrujamiento y exorcismo", es decir, en un proyecto surrealista. (Spector, J., [1997]2003:197)

Más todavía, si la forma de ficción que se adopta es la fantasía, cuya "imagen" no es "dada" desde el exterior.

(...) importante es el hecho de que Breton rechazara la firme separación entre la realidad psicológica y la material que Freud proponía, y su insistencia en que la fantasía -una forma de ilusión o de ficción- se asienta en el deseo y el inconsciente. (Spector, J., [1997]2003:241)

La imaginación está ligada, para concretar aún más, con una apariencia o percepción de la imagen, que podríamos afirmar que Benjamin describe y Warburg nos descubre: *la imagen como dialéctica en suspenso*, la imagen que es elocuente en su inefabilidad, aquella imagen que en su inmovilidad engendra el movimiento. Una paradoja más en la lectura de la dialéctica entre palabra e imagen, entre Benjamin y Warburg.

¿La imagen como dialéctica en suspenso? (...). "(...) Cuando el pensamiento se inmoviliza en una constelación saturada de tensiones, aparece la imagen dialéctica. Es la cesura en el movimiento del pensamiento" (Die Zäsur in der Denkbewegung). (Didi-Huberman, G., 2006: 152-153, cita a Benjamin, W., Zentralpark. Fragments sur Baudelaire)

Más concretamente, todavía, encontramos en el *Libro de los pasajes* de Benjamin cómo es exactamente aquella función intrínseca de la imagen como "condensador de conocimiento". La imagen, entendida así, es una flecha que puede atravesar el tiempo histórico y proyectar todo pasado en presente, constituyendo un "presente eterno". La tarea del historiador es descifrar ante nuestros ojos este *collage* que supone la realidad, siendo descartada desde el principio la narrativa exegética como modo de llevar dicha tarea a cabo. Aceptar lo "transportado" por la

imagen tal y como es queda como vía única para acceder a ello; una vía semejante a aquella de la interpretación de los sueños:

In the dialectical image, what has been within a particular epoch is always, simultaneously, "what has been from time immemorial." As such, however, it is manifest, on each occasion, only to a quite specific epoch –namely, the one in which humanity, rubbing its eyes, recognizes just this particular dream image as such. It is at this moment that the historian takes up, with regard to that image, the task of dream interpretation. (Benjamin, W., [1982]2002: 464)¹⁵

The dialectical image is that form of the historical object which satisfies Goethe's requirements for the object of the analysis: to exhibit a genuine synthesis. It is the primal phenomenon in history. (Benjamin, W., [1982]2002: 464)¹⁶

Agamben, a su vez, reconoce la imagen dialéctica como la semilla de la afinidad entre las aproximaciones warburgiana y benjaminiana a la historia.

If we are to look for the most fruitful outcome of Warburg's legacy, perhaps (...) we should look to heterodox research, such as Benjamin's studies of the dialectical image. (Agamben, G., 1999:103)¹⁷

En sintonía con esta percepción de la imagen, viene la imagen-síntoma, la imagen que activa el "mecanismo" de la significación, que Didi-Huberman se presta de Carl Einstein:

"La historia del arte es la lucha de todas las experiencias ópticas, de los espacios inventados y de las figuraciones". (Einstein, C., Documents, 1929, en Didi-Huberman, G., 2006: 232)

Carl Einstein propone la hipótesis de una imagen-síntoma, una imagen que produce sus objetos no como sustancias, sino como "los síntomas lábiles y dependientes de la actividad humana". (Didi-Huberman, G., 2006: 271)

El "modo de hacer" que corresponde al montaje nos es familiar, estando él profundamente arraigado en los inicios de la vida que entendemos como *moderna*. La obra de arte *moderna* se *compone*, se *monta*, pero ya no se *moldea*. Por consiguiente, la obra como producto acabado y perfecto da su lugar a una percepción de la misma como proceso, resonándose en ella, asimismo, el *proceso*, no *producto* grotowskiano posterior. *Composición*, *construcción*, *configuración* son sinónimos del término "montaje", cada uno de un matiz diferente. Al mismo tiempo, el montaje *moderno* está inevitablemente ligado a la consciencia del fragmento. Sacar un sentido a partir de reunir fragmentos es una tarea que se nos otorga y que se nombra montaje. El montaje, sería, en este sentido y a la vez, un modo de conocimiento y un modo de creación.

En *El Origen del Drama Barroco Alemán* de Benjamin la concepción del fragmento-ruina, es decir, del material constituyente del montaje, para nosotros, está vinculado con la alegoría barroca. A su vez, la resonancia de dicha concepción nos llega a través del romanticismo. Benjamin mismo, desde su posición *moderna*, procede a articular un montaje a partir de fragmentos en su *Passagen-Werk*; dicha obra, paralelamente al *Atlas* warburgiano, permaneció incompleta, hizo servir "escombros culturales" en el que ningún historiador "serio" se fijaba, y se basa en la autonomía de la imagen –esta vez, descrita– de representarse a sí misma. Al mismo tiempo, el montaje, a través de la ruina-fragmento, remite a la cuestión sobre el origen, omnipresente tanto en Warburg como en Benjamin, que también aparece, bajo otros términos, en el contexto del planteamiento expresionista y surrealista. El enfoque en la imagen impone una lógica visual discontinua, que desmonta la continuidad discursiva. Su materialización más inmediata se resume en el *collage*. Al mismo tiempo, y a propósito de la concepción del montaje como proceso interminable a base de imágenes, nos conectamos con el psicoanálisis freudiano.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Segre, C. (artículo), *La teoría de la percepción de Mukařovský y la estética del fragmento*, Universidad de Pavía, *Cuadernos de Filología Italiana*, 2001, no 8: 11-18, ISSN: 1133-9527. Fragmento del artículo del 1939 (Praga) de Mukařovský *Estetická funkce, norma a hodnota jako sociální fakty* (Función, norma y valor estético como hechos sociales).
2. En la contraposición entre “moldear” y “montar”, el “montar” se define como “modo de hacer” de la búsqueda del origen, hecho que veremos reinterpretado en los sesenta, en los casos de Van Eyck y de Grotowski.
La Ecole de Beaux-Arts se enfrentaría a este dilema [talento contra genio] de una nueva forma, distinguiendo entre lo “generativo” (esbozar/bosquejar) y lo “ejecutivo” (refinar, finalizar); un especialista trató de resumir el enfoque del modernismo sobre este tema, indicando que la preocupación de los artistas consistía en saber “si uno puede hacer de forma deliberada un arte de la búsqueda, un arte del descubrimiento de los orígenes, una ‘técnica de la originalidad’”; mientras que Barthes y los teóricos posmodernos de la fotografía (y el “desdoblamiento”) han puesto en tela de juicio toda la idea de la “originalidad”. (Spector, J., 2003:185)
El surgimiento del montaje como “modo moderno de creación” queda, además, constatado en el hecho que Breton, en su ensayo *Características de la evolución del modernismo*, del 1923 aplaude el giro de Picasso hacia el montaje de objetos, que el escritor encuentra paralelo a los montajes fotográficos de Man Ray (acercándonos, bajo este punto de vista, a las láminas de Mnemosyne):
¡Qué agradecido estoy de que Picasso haya dejado de pintar, y ahora se dedique a la fabricación de pequeños objetos sorprendentes realizados con láminas de metal y trozos de periódicos! Man Ray, mediante un proceso particular, obtiene un resultado parecido en un trozo de papel.
3. Cita de la primera traducción al inglés del *Libro de los pasajes*, bajo el título *The Arcades Project*. Traducción: *El tema de este libro es una ilusión expresada por Schopenhauer en la fórmula siguiente: para asir la esencia de la historia, es suficiente comparar Heródoto y el periódico de la mañana.*
4. Referencia al texto de Benjamin *Der Erzähler*, II, (El contador de historias).
5. (...) un estudio cuidadoso del trabajo de Warburg descubre paralelismos importantes no sólo con Friedrich Nietzsche, Max Weber y otros contemporáneos, pero también con personalidades como Walter Benjamin, Georg Lukacs y Theodor Adorno (...). en el caso de Benjamin, se puede ver una clara línea de influencia; en efecto, los intentos de Benjamin de asociarse con el círculo de Warburg están bien documentados. Aparte de Benjamin, sin embargo, lo que se puede ver que comparte Warburg y los demás mencionados es un interés en la arqueología de la modernidad en todas sus formas, y dentro de aquél proyecto arqueológico, el logro de Warburg consiste en su análisis de los documentos visuales que forman el mapa de la emergencia de una sensibilidad cultural específicamente moderna.
6. Referencia a la edición inglesa y francesa del *Libro de los pasajes*.
7. *El mencionar el papel de la memoria junto con aquél de la alegoría invita a una comparación, una vez más, con Walter Benjamin, una comparación más que obvia dados los intentos de Warburg a obtener acceso al círculo de Warburg y, específicamente, dada la naturaleza de sus intereses en El Origen del Drama Barroco Alemán. (...) la atención de Warburg al carácter dialéctico de la cultura renacentista tiene una similitud notable con el argumento de Benjamin en el “Prólogo Epistemo-Crítico” a El Origen del Drama Barroco Alemán, que “las ideas cobran vida sólo cuando los extremos se reúnen alrededor de ellas” (...) y que “Desde el punto de vista de la filosofía del arte los extremos son necesarios” (...). Notable es también el paralelo entre la interpretación monadológica del símbolo warburgiana y la referencia de Benjamin a Leibniz, a raíz de su interés común en el montaje dadaísta como técnica. (...) Este proyecto inacabado podría ser interpretado desde varias perspectivas como el homólogo visual del montaje del Libro de los pasajes de Benjamin, una exploración de la prehistoria de la modernidad parisina.*
8. Citas de la traducción al inglés del *Libro de los pasajes*, bajo el título *The Arcades Project*. Fragmento extraído de *On the Theory of Knowledge, Theory and Progress*, parte de *Convolutes*.
Este trabajo tiene que desarrollar al nivel máximo el arte de citar sin comillas. Su teoría está íntimamente ligada a la del montaje.
(...) Método de este Proyecto: montaje literario. No necesito decir nada. Sólo mostrar.
9. Citas de la traducción al inglés del *Libro de los pasajes*, bajo el título *The Arcades Project*. Fragmento extraído de *On the Theory of Knowledge, Theory and Progress*, parte de *Convolutes*.
¿No es una afrenta a Goethe hacer una película de Faust, y no hay un abismo de diferencia entre el poema Faust y la película Faust? Si, por supuesto. Sin embargo, ¿no hay un abismo de diferencia entre una mala película de Faust y una buena? Los que importan nunca son las “grandes”, sino los dialécticos contrastes (...). Es, de todos modos, desde ellos que la vida siempre vuelve a nacer.
10. *El collage (...) es citación directa, repetición literal o citación de algo sacado de su contexto y colocado en otro. El montaje es el cortar y reunir de estos fragmentos de significado, imágenes, cosas, citaciones, préstamos, para crear nuevas yuxtaposiciones. El collage es sencillamente el cuestionar de la noción de la representación en cuanto que encontrar correspondencia alguna con una realidad exterior. (...) La finalidad es construir algo nuevo de algo viejo, conectar cosas entre sí que pueden parecer impares para lograr nuevas intuiciones e interpretaciones. (...) sin reducir las cosas encontradas a lo general (teoría, proceso, clasificación etc.).*

11. *Lo que Benjamin hizo en el borrador del Libro de los pasajes era yuxtaponer, y conectar entre sí, un gran número de ilustraciones, citas, pensamientos y comentarios sobre lo que consideraba importante sobre la historia social y cultural de París del siglo XIX: pasajes, vendedores, catacumbas, pereza, luchas en las barricadas, construcciones de hierro, publicidad, el coleccionista, nihilismo antropológico, el flâneur, teoría del progreso, prostitución, Art Nouveau, ferrocarriles, Marx, fotografía, la bolsa, el Sena etc. (...) La pasión de Benjamin era coleccionar.*
12. De ahí que el extenso archivo fotográfico del actual *The Warburg Institute* de Londres.
13. *Er war selber Philatelist und behauptete, nichts beruhige die Nerven mehr als die sammelnde und ordnende Beschäftigung mit diesen kleinen symbolischen Objekten, die bequem auf relativ engem Raum einen Orientierungsgang durch die gesamte gewohnte Welt ermöglichen.*
14. Freud, S: CXCIV *Análisis terminable e interminable*, 1937:
¿Existe algo que pueda llamarse terminación natural de un análisis? ¿Existe alguna posibilidad de llevar un análisis hasta este final?
 (...)
 Antes que nada hemos de decidir qué se quiere decir con la frase ambigua «el final de un análisis». Desde un punto de vista práctico es fácil contestar. Un análisis ha terminado cuando el psicoanalista y el paciente dejan de reunirse para las sesiones de análisis.
 (...)
 El otro significado de «terminación» de un análisis es mucho más ambicioso. En este otro sentido lo que preguntamos es si el analista ha tenido una influencia tal sobre el paciente que no podrían esperarse mayores cambios en él aunque se continuara el análisis.
 (...)
 Solamente cuando un caso es de origen predominantemente traumático podrá hacer el psicoanálisis lo que es capaz de hacer de un modo superlativo; sólo entonces, gracias a haber reforzado el yo del paciente, logrará sustituir por una solución correcta la inadecuada decisión hecha en la primera época de su vida.
 (...)
 Una intensidad constitucional del instinto y una alteración desfavorable del yo adquirida en la lucha defensiva en el sentido de que resulte dislocado y restringido, son los factores perjudiciales para la eficacia de un análisis y pueden hacer su duración interminable. Estaríamos tentados a hacer al primer factor -intensidad del instinto responsable a su vez de la emergencia del segundo -la alteración del yo-; pero parece que el último tiene también una etiología propia. Y realmente debemos admitir que nuestro conocimiento de estas materias es todavía insuficiente. Sólo ahora llegan a convertirse en objetos del estudio psicoanalítico.
 (...)
 ¿es posible resolver por medio de la terapéutica psicoanalítica un conflicto entre un instinto y el yo, o el causado por una demanda instintiva patógena al yo, de un modo permanente y definitivo?
15. Cita de la traducción al inglés del *Libro de los pasajes*, bajo el título *The Arcades Project*. Fragmento extraído de *On the Theory of Knowledge, Theory and Progress*, parte de *Convolutes*.
En la imagen dialéctica, lo que ha sido dentro de una época particular es siempre, simultáneamente, “lo que ha sido desde tiempo inmemorial”. Como tal, sin embargo, se manifiesta, en cada ocasión, sólo a una época que se puede considerar como particular –a saber, a aquella en la que la humanidad, frotándose los ojos, reconoce precisamente esta imagen-sueño particular como propia. Es en este momento cuando el historiador asume, a lo que se refiere a esta imagen, la tarea de interpretador de sueños.
16. Citas de la traducción al inglés del *Libro de los pasajes*, bajo el título *The Arcades Project*. Fragmento extraído de *On the Theory of Knowledge, Theory and Progress*, parte de *Convolutes*.
La imagen dialéctica es aquella forma del objeto histórico que satisface los requisitos de Goethe para el objeto de análisis: exhibir una síntesis genuina. Es el fenómeno primordial de la historia.
17. *Si tenemos que buscar la consecuencia más fructífera del legado de Warburg, probablemente (...) deberíamos mirar hacia la investigación heterodoxa, como los estudios de Benjamin de la imagen dialéctica.*

El montaje como forma peculiar de crear, a partir de la peculiaridad de la imagen-fragmento

1 Retomando el hilo del capítulo anterior

Paso siguiente: ¿en qué tipo de montaje nos puede conducir esta índole peculiar de la imagen? Benjamin nos descubre, a su vez, lo que tiene en la mente en su texto *Du nouveau sur les fleurs* sobre el libro de Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst (Formas originarias del arte)*. Inevitablemente, aparece, de nuevo, la noción benjaminiana del origen.

(...) *Quién reunió esta colección de fotos de plantas lo ha hecho magistralmente. Hizo lo suyo al ratificar el inventario de nuestras percepciones (Wahrnehmungsinventar): cambiará nuestra imagen del mundo (Weltbild) en una medida todavía imprevisible". He aquí entonces que una colección muda de imágenes, reunidas según una cierta ley de formas, produjo un efecto de conocimiento visual capaz de "cambiar nuestra imagen del mundo en una medida todavía imprevisible". Frase, recordémoslo, escrita en noviembre de 1928: en ese momento, Aby Warburg trabajaba "calladamente" en el montaje de su famoso atlas de imágenes Mnemosyne, y S. M. Eisenstein terminó justo el montaje de su film (mudo) La línea general. (Benjamin, W., *Du nouveau sur les fleurs*, en Didi-Huberman, G., 2006: 177-78)*

Una paradoja más, ampliando la perspectiva: la búsqueda del origen a través del montaje "mudo" y teniendo como medio la imagen, que vemos recontextualizada en los sesenta, está, ni más ni menos que en el centro de la concepción del ser moderno. En otras palabras: la postura creativa que rechaza ser vanguardia no puede evitar ser, precisamente, vanguardia de primera fila; ejemplos: Warburg, Van Eyck, Grotowski. Además, ejemplo de ello, para Warburg mismo, era Da Vinci frente a Botticelli:

Cuando esboza los antecedentes de Leonardo y su aprendizaje en la primera conferencia, Warburg hace especial hincapié en la gran capacidad del artista para resistir a las tentaciones de la moda, capacidad de la que había carecido Botticelli. (Gombrich, E., [1970]1992:102) Hay palabras reveladoras que muestran que el peregrinaje espiritual de Leonardo a través del purgatorio hasta el paraíso es para Warburg una metáfora moral. Si Botticelli había cedido a las tentaciones del movimiento decorativo, Leonardo, por su parte, luchó para conseguir la Besonnenheit, ese término ético que se utiliza en alemán para traducir el valor griego de sophrosyne (...). (Gombrich, E., [1970]1992:106-107)

Haría falta, probablemente, redefinir la palabra misma "vanguardia" para resolver la paradoja, aunque, naturalmente, no es lo que aquí interesa. Cambiando de contexto y cerrando el paréntesis, mientras que en el caso de Da Vinci, según Warburg, la búsqueda del origen consiste en recurrir a la "estructura" del hombre vitruviano, teniendo como fin la belleza, en el comienzo de ser moderno la búsqueda del origen, que llega a ser -inevitablemente- vanguardia, tiene carácter distinto y fin extra-artístico -en su interpretación en cuanto que *arte como vehículo*-.

También en Miró, como lo escribe Einstein, "el fin se reúne con el comienzo"; pero esta "simplicidad prehistórica" (...) asume la alta función dialéctica (...) de consumir la "derrota del virtuosismo" -pues con eso, afirma Einstein, se comienza a ser moderno. (Didi-Huberman, G., 2006: 282)

Asimismo, cuando esta noción de "imagen en suspenso" o "imagen-síntoma" adquiere tercera dimensión, cuando, en otras palabras, se corporaliza en forma y se ve incorporada en espacio, el espacio "concluido" como soporte fijo e inalterable de la actividad humana se descompone. Él, y junto a él la creación como ente, se tienen que re-inventar¹. La pregunta sobre el "cómo" trae, de nuevo, a la luz el montaje como percepción de la creación moderna por excelencia.

"(...) los cubistas se preguntaban: ¿cómo el espacio puede devenir una parte actual, una proyección de nuestra actividad?" (...) El espacio dejaba de ser una condición reglamentaria

preestablecida, para devenir el problema central de la invención. Una vez adquirida esta actitud, toda forma no representaba más que un síntoma, una fase de la actividad humana, y la superstición idealista de un mundo objetivo estable e inmanente era liquidado. En adelante, no se trataba ya de reproducir objetos, sería necesario crearlos". (Didi-Huberman, G., 2006: 272-273, cita a Braque)

¿Viene el movimiento, en este sentido, a desafiar el espacio, o el cine a desafiar la arquitectura? La respuesta a esta pregunta no es tan sencilla como puede parecer en primera instancia y su respuesta excede el propósito de la presente aproximación. Apuntemos que desde el punto de vista de la arquitectura *inventada* y con Hilberseimer como ejemplo, J.J. Lahuerta afirma que:

El espacio, pues, ha quedado definitivamente anulado a favor del tiempo. (Lahuerta, J.J, 1989:226)

El comentario se refiere al siguiente fragmento de de Hilberseimer:

*Si la ciudad comercial y de habitación se construyen una sobre otra, los trayectos entre ambas no se harán horizontalmente sino, sobre todo, en vertical, y dentro de un mismo edificio, sin tener que salir a la calle. Con ello desaparecen los caminos largos y derrochados de tiempo actualmente necesario, y, debido a ello, tanto la vida como el tráfico se simplifican, quedando la circulación reducida al mínimo posible. (Hilberseimer, *Groszstadtarchitektur*, 1927, en Lahuerta, J.J, 1989:226)*

Añadiríamos, pues, a este comentario –y siguiendo nuestra hipótesis sobre la planta como huella de acción– que la aniquilación del espacio a favor del tiempo va de la mano de la aniquilación de la planta a favor de la sección, en cuanto que medio del trabajo del arquitecto. Anteriormente otorgamos a la sección la calidad de “radiografía de movimientos”, contraponiéndola a la planta como “red vivencial de acciones”. De este modo, la anulación del espacio a favor del tiempo significaría en realidad “reducir el factor tiempo para/en/de la arquitectura en mera utilidad” o, para nosotros, “sustituir la planta por la sección”. El tiempo del que hablamos, pues, es el reducido al instante.

El cine, en cuanto a que “arte del montaje” por excelencia, nos interesa, precisamente, en cuanto que montaje, síntesis, composición, o “construcción”, es decir, “arte de juntar fragmentos –o instantes– entre sí de modo que constituyan una nueva totalidad”.

El “constructivismo” no es solamente el nombre que se da a una tendencia de la pintura moderna (...). “Construir” un cuadro constituye el objetivo supremo de muchos pintores. El taller se convierte en un laboratorio, y a pintar se le llama ahora experimentar y fabricar. De esta misma esfera surge la palabra montaje, como la acción que la palabra designa. Montar determinadas “piezas” dadas, o más exactamente, disponerlas, se convierte en un método que es visto en sí como un “nuevo estímulo”. (Sedlmayr, H., [1955]2008: 113)

Evidentemente, el cine comparte tal índole tanto con la arquitectura como con el teatro, quizás de manera menos visible. Aprovechamos la ocasión para especificar que nuestra referencia al cine en la presente tesis se hace, precisamente, con el propósito de cuestionar la exclusividad que el cine –y el siglo XX– reivindica para sí mismo del término “montaje”. En realidad, y como veremos a continuación, el montaje nace junto con la alegoría, que, a su vez, se establece en el proscenio de la creación en su concepción moderna con el barroco. Para el “espacio interior caleidoscópico del barroco”, proyectado en nuestra lectura del *Kindertehuis* de Aldo van Eyck, se puede utilizar el término “montaje” en el mismo sentido que para el *Trauerspiel* barroco alemán o una película de Eisenstein.

Las concepciones del montaje de los inicios del cine, cuando, históricamente, se activa de manera definitiva el “mecanismo” de montaje como modo casi autónomo de creación, nos puede ofrecer una perspectiva útil, una más, para entender, al fin y al cabo, qué es el montaje en sí como *εἶδος*, género. Con el “pretexto” del montaje cinematográfico pasamos del montaje como

modo de acceso al conocimiento al montaje como modo de creación artística, si es que realmente se trata de dos entidades claramente distinguidas entre sí. De todas formas, partimos, también para ello, de Warburg y Benjamin. Acordémonos que, en sus inicios, el cine era también un montaje de imágenes que no pretendía –o, todavía, no podía– *decir*, sino sólo *mostrar*, aunque con fines y medios distintos que los de Warburg y Benjamin. En este sentido, nos volvemos a acercar al *collage*.

Por un lado, lo que construye un montaje es un movimiento, aunque sea "entrecortado": es la resultante compleja de los polirritmos del tiempo en cada objeto de la historia. Por otro, lo que hace visible el montaje –aunque sea de manera "entrecortada", por ende parcial– es un inconsciente. Benjamin escribe que así como su Libro de los Pasajes es una "tentativa por radicalizar la tesis de Giedion (según la cual) la construcción (como 'principio de montaje' [Prinzip der Montage]) juega en el siglo XIX el rol del inconsciente". Desde 1928, Ernst Bloch calificaba el método benjaminiano como "montaje surrealista aplicado a la filosofía" (Didi-Huberman, G., 2006: 158)

Sin embargo, y retomando hilos anteriores, el cine como montaje sólo nos vendrá de ayuda aquí y con el fin exclusivo de ayudarnos a entenderlo como género en el momento en el que con más evidencia "sale a la luz". No constituirá objeto de análisis como el teatro grotowskiano y la arquitectura de Van Eyck, entre otras cosas, porque siendo un arte cuyo soporte es obviamente y exclusivamente el tiempo –cuya "partitura", es decir, se desarrolla en el tiempo– no hay para él un *dibujo eficaz* capaz de abarcar toda la síntesis en una sola imagen-lámina, en términos de Actioformel.

2 Montaje warburgiano - montaje surrealista - montaje cinematográfico

Tal como destaca Didi-Huberman, las "construcciones" de Warburg y Benjamin coinciden cronológicamente con los inicios del cine, con el auge del surrealismo y con la emergencia del montaje como modo particular de pensar y de crear. Cabe destacar que tal visión no pretende de ninguna manera documentar relaciones entre aproximaciones distintas, tanto en las pretensiones como en el resultado, sino contextualizarlas en el marco del *Zeitgeist* que les es propio. Estaría, desde luego, fuera de lugar intentar relacionar de modo literal la obra warburgiana con el surrealismo, entre otras cosas, por la persistencia y la constancia de Warburg en intentar descifrar con precisión, minuciosidad y laconicidad máximas el *rebus* de la cadena cultural humana, dentro de una *construcción* a la que él mismo ha querido dar nombre de ciencia: *Kulturwissenschaft*, ciencia de la cultura. Sobre el (no) encaje de la "ciencia" de Warburg entre las ciencias positivas, ya nos hemos pronunciado. Sin embargo, una mirada *a posteriori*, *anacrónica*, sobre la obra warburgiana en cuanto que "producto", nos convencería del hecho de que hay puntos de conexión conceptuales –conscientes o no– entre ella y el surrealismo.

Lukacs, Benjamin, and Adorno, (...), are concerned with outlining "modernity" both as a sociohistorical epoch and a cultural configuration, given most obvious concrete form in the rationalizations of the Enlightenment and the Industrial Revolution. Warburg shares little of the interest in the much broader notions of the "modern" that underpin the thought of those other figures. (...) Warburg's exploration of art is primarily the Florentine Renaissance is based on the fact that for Warburg the Renaissance is understood as a pivotal moment between the modern and the premodern. Perhaps the clearest indication of the overarching perspective that Warburg brings to his concerns, and that links him with the writers already discussed, can be seen in one of his unpublished Notebooks of 1927-28: (...) We attempt to grasp the spirit of the age in its impact on style by comparing the same subject as it is treated in various periods and various countries. (Rampley, M, From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art, 1997)²

Una de las características que más claramente comparten Warburg y el surrealismo y que se evidencia en la obra del primero –sobre todo, como hemos visto repetidamente, en el *Atlas Mnemosyne*– es la renuncia a la narrativa lineal. Se trata de contar ninguna historia o infinitas, a la vez. No obstante, y como antes se apuntó, el montaje de Warburg es una composición lógica –y, por lo tanto, “entendible”– a partir de imágenes–fragmentos, con pretensión de precisión científica. Es, en otras palabras, un intento de descifrar de modo consciente la “trayectoria” del *inconsciente colectivo*, impidiéndose que el inconsciente del creador mismo tome las riendas de tal empresa. En este sentido, la operación warburgiana es contraria a la surrealista: Warburg –de modo palpable en su obra y en su propia vida– se dedicó a entender el inconsciente con la “frialdad” –entendida como *distancia*, en el sentido que él mismo da a la palabra– máxima de la que era capaz, como un *detective*. Su operación consistió, en este sentido, en intentar, a través de la razón, tomar *distancia* de su propio inconsciente, de *las olas mnémicas del pasado* que le abrumaban, para protegerse a sí mismo de él. Es, ni más ni menos, la cara opuesta de la operación de librar el inconsciente, llevada a cabo por los surrealistas. Su equivalente contrario, pues, sería el *automatismo* surrealista³.

El encuentro entre los dos contrarios en el terreno de la imagen, de nuevo, revela otro aspecto de su oposición. La fotografía representa para Warburg, en el montaje de *Mnemosyne*, su medio de estudio y su eficacia como tal consiste en poder transferir de manera fiel la obra original sobre una lámina; por el otro lado, en los fotomontajes de Ernst la fotografía se lee, por parte de Breton, como antípoda de la imitación, equiparándose ellos con la escritura automática como *verdaderas fotografías del pensamiento*. No obstante, seguramente no nos equivocáramos en detectar un punto en común entre estas dos consideraciones de la fotografía aparentemente contrarias, que coincidiría con la concepción de Dalí del *inconsciente fotográfico*, según el cual lo captado por la fotografía es una *realidad secreta*; en esta especie de revelación consiste verdaderamente su invención.

¿Cuál sería esta realidad secreta en el caso de la fotografía empleada por Warburg? Sería la *Pathosformel*, en tanto que forma C de Tatarkiewicz –contorno del objeto vs. materia–, no directamente ofrecida a la vista. En otras palabras, y *anacrónicamente* hablando, Warburg y el surrealismo comparten la otorgación de calidad signica a la imagen –la imagen *sirve* para otra cosa que ella misma y sus valores plásticos, es una especie de *vehículo*–. Apuntemos que Dalí articula esta concepción en 1929, tiempo en el que el montaje de *Mnemosyne* está a punto de “concluir” obligatoriamente, a raíz de la muerte –inminente y– repentina de su autor. La anterior sería, seguramente, una vía para entender la obsesión de Dalí de producir *fotografías de sueños pintadas a mano*. Benjamin, a su vez y en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, da un paso más, introduciendo la idea del *inconsciente óptico*, debido a la cámara, paralelamente a la del *inconsciente instintivo* del psicoanálisis.

En segundo lugar, es cierto que el de Warburg es un proceso analítico-sintético interminable, de la manera que también lo es el análisis freudiano. Ya se ha reivindicado que, en términos “estructurales” y a raíz de la imagen, se pueden encontrar huellas de afinidades entre los dos. El supuesto rechazo de Freud por parte de Warburg, aparte de que Warburg obtuvo conocimiento de Freud muy tarde (Gombrich, E., [1970]1992:25,174), puede haber consistido, sobre todo, en el rechazo de la idea de la reducción de todos los problemas psíquicos al terreno sexual. Prueba de ello, de alguna manera, es *Mnemosyne* en sí en la distinción entre *fórmulas de pathos* diferentes. Este hecho revela una diferencia aún más profunda; a pesar de la “interminabilidad” de ambos “montajes” o “construcciones”, el de Freud remite a un sistema cerrado, mientras que el de Warburg está orientado, en los mismos términos, hacia un “sistema” abierto. El punto de distinción es el “núcleo estructural” del montaje. Así pues, mientras que en el “sistema cerrado” de Freud todo es reducible al mismo núcleo fundamental –o, para aclarar más todavía, a una y única interpretación–, el “sistema abierto” de Warburg

opta por mantenerse definitivamente polisemántico. Consecuentemente a esta observación, Freud *interpreta* el símbolo, mientras que Warburg permanece fiel a la propia esencia del mismo: *revela* su bipolaridad en y a partir de sus múltiples apariencias. Warburg, contrariamente a Freud, *indica* pero *sin* ánimo de *resolver*, hecho que impide que su aportación se califique en cuanto que “doctrina”.

La razón que da, a su vez, Jung por el distanciamiento entre él y Freud, y que le llevó a desarrollar la teoría de los arquetipos⁴ está relacionada con la calidad de distinción que marcamos entre Freud y Warburg. Apuntemos, por el momento, que las *Pathosformeln* warburgianas y los *arquetipos* jungianos son, según el modo en el que se plantean, por lo menos familiares cercanos. Gombrich, además, afirma:

En cuanto a Freud, Warburg no quería oír hablar de él, pero el enfoque de Jung, ciertamente, no se oponía a su manera de pensar, aun cuando no lo mencione en ninguna de las notas que yo he consultado. Jung (...) reconoció su deuda para con la noción de Bastian de Völkergedanken.
(Gombrich, E., [1970]:266)

Sin poder afirmar ni desmentir una influencia “documentable” mutua entre Warburg y Jung, hay que tener en cuenta un dato que, en este aspecto, podría resultar significativo. Raulff, en su *Epílogo* a la edición de *El ritual de la serpiente*, comenta, en relación con Binswanger, psiquiatra de Warburg durante su estancia en la clínica *Bellevue* de Kreuzlingen:

En 1907, como asistente de Carl Gustav Jung, visitó a Freud in Viena. La amistad entre Freud y Binswanger (...) no se interrumpió hasta el fallecimiento de Freud. (Raulff, U., en Warburg, A.M., 2004:72)

Cerrado el paréntesis, el proceso warburgiano, reflejado, sobre todo, en sus dos “construcciones” más extensivas, *Mnemosyne* y la Biblioteca Warburg, es interminable no sólo en cuanto que posibilidades de lectura, sino también en cuanto que posibilidades sintéticas en sí. Es decir, el escoger una imagen en concreto y colocarla en un lugar preciso en la lámina no es una acción mono-semántica. La imagen que se escoge no es la única que podría escogerse para un lugar determinado, y tampoco aquél lugar determinado es el único posible para colocar dicha imagen. Lo importante, y aquello se mantiene intacto, es la relación entre una imagen y la de al lado, o, dicho de otro modo, la función semántica establecida. Acordémonos que la yuxtaposición entre elementos-fragmentos ha sido la “semilla estructural” del montaje como “nuevo modo de creación”. Asimismo, y ahora en escala de la totalidad del *Atlas*, dicha interminabilidad está concebida dentro de un marco histórico-temporal concreto, tiene “principio”, desarrollo y “desenlace” y consiste en un recorrido, cuyas “paradas” se definen con precisión; dentro de este marco, sin embargo, el *Atlas* permanece un “sistema abierto”.

No obstante, la imagen a la que acude Warburg para desarrollar su discurso no discursivo es, naturalmente, la imagen de hecho, no la imagen del inconsciente que hace acto de presencia en los sueños y que ahora se reproduce *automáticamente* sobre el lienzo surrealista. Los sueños, ya codificados en pre-formas “arquetípicas” –*engramas*– en la *memoria colectiva*, como Warburg demuestra, encuentran, precisamente, como *formas* salida en la realidad y se pueden hacer materiales. Su “materialidad” formal es aquella que nos puede dar las pistas necesarias fiables para poder “investigarlos”, “científicamente”. Warburg, podríamos decir, indaga en los sueños estando del todo despierto.

Vischer first discusses symbol formation within the context of his analysis of dreams (...). (...) Above all, argues Vischer, it is in dreams that physical stimuli are translated into empathic symbols (...). Warburg's consuming passion is in the tracing of the life of symbols from their primitive empathic origins, and the equation of the primitive with the unconscious and the dream explains why in his later work Warburg engages with the psychological studies of Richard Semon and Tito Vignoli. (Rampley, M.: *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*, 1997)⁵

Por el otro lado, tenga o no pretensión de precisión de significado, la imagen warburgiana y la imagen surrealista comparten el lema *zum Bild das Wort*, en la imagen la palabra⁶. De hecho, ambas reflejan un cambio de era profundo, hacia una nueva “lógica” visual.

Las múltiples modalidades de la imagen alegórica desarrolladas profusamente en Europa en los siglos XVI y XVII, son ya discursos paroxícticamente fragmentarios que pueden leerse, no menos que los modernos, como síntomas de crisis y desintegración cultural, pero al mismo tiempo como expresiones de una nueva lógica visual y de estrategias epistémicas emergentes (...).

(Abril, G., *Vanguardia consumada, vanguardia consumida. Notas sobre surrealismo y cultura de masas*, 2004)

En ambas consideraciones de la imagen el papel protagonista pertenece a la fotografía, elemento tanto del *Atlas* como, también, del *collage* surrealista. Respecto al modo de Max Ernst de hacer el *collage* Aragon comenta:

Ernst empleaba: el elemento fotográfico; la imagen recortada e incorporada a un cuadro o a otra imagen: la fotografía pura y simple de una disposición de objetos que se ha vuelto incomprendible para la fotografía. (Aragon, L., *El desafío a la pintura* [1930]2001: 51-52)

3 La imagen warburgiana y la imagen surrealista como “imagen alegórica”: el barroco bajo la lente benjaminiana

La imagen que ambos –Warburg y los surrealistas– emplean es, como hemos visto, la imagen-fragmento, la imagen descontextualizada de la “totalidad” orgánica en la que pertenece y re-contextualizada en una organicidad artificial, en un (nuevo) montaje. Vista desde esta perspectiva, la imagen warburgiana es la imagen alegórica, de la misma manera que lo es la imagen surrealista. Además, directamente conectada con la imagen alegórica está la imagen dialéctica, en términos benjaminianos. De hecho, no es por casualidad que Benjamin comenta, en su *El Origen del Drama Barroco Alemán*, el texto de Warburg *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero* del 1920 –al que se ha dedicado un capítulo de la tesis–.

Arguably, Warburg's writings acted as a significant influence on the formation of Benjamin's allegorical conception of the modern, as is indicated by Benjamin's comment on Dürer's Melencolia I that "this, the 'ripest and most mysterious fruit of the cosmological culture of Maximilian's circle' as Warburg has called it, may well be considered as a seed in which the allegorical flower of the Baroque, still held in check by the power of a genius, lies ready to burst into bloom". (Rampley, M., *From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art*, 1997)⁷

Entre las múltiples referencias de Benjamin al texto warburgiano⁸, se encuentra la siguiente, siendo, al mismo tiempo, el grabado de Dürer en cuestión un punto de retorno continuo para ambos. Benjamin, por ejemplo, citando a Michelet, vuelve a la *Melencolia I* en *El libro de los pasajes* (p.238). En el caso de Warburg, concretamente, dos de las láminas de *Mnemosyne* están dedicadas a Dürer, las 57 –*Fórmula de pathos den Dürer. Mantegna. Copias. Orfeo. Hércules. El rapto de mujeres. Arrollar cabalgando en el Apocalipsis. Triunfo-* y 58 –*La cosmología en Dürer-*, la segunda entre las cuales gira en torno a la *Melencolia I*.

Y este “fruto secreto, el más maduro de la cultura cosmológica del círculo Maximiliano”, como Warburg lo denomina, podría con razón ser considerado un germen en el que la riqueza alegórica del Barroco, todavía frenada por la fuerza de un genio, se encuentra dispuesta a desplegarse de golpe. (Benjamin, W., [1963]1990:146)

Esta conciencia de la imagen nos remite, por un lado, a la cultura del fragmento barroco o, más concretamente, a alegoría pictórica barroca –representada en Warburg, sobre todo, por Rembrandt y su “inversión”, como veremos en el capítulo homónimo– y, por el otro, a la imagen publicitaria de la *modernidad*, remitiendo, de nuevo, a la concepción del *origen* por parte

de Benjamin. Ambas, tenemos que subrayar, tienen cabida en el *Atlas warburgiano*, creándose así un efecto de “espejo reflejado en espejo”. Encontramos en G. Abril:

*La alegoría suponía la destrucción de los contextos orgánicos y de las formas de totalidad simbólica propias de la cosmología clásica. Como escribe Bürger: «El alegorista extrae un elemento de la totalidad del contexto vital, aislándolo, privándolo de su función (...) El alegorista junta los fragmentos aislados de la realidad y así crea significado. Este significado es construido, no deriva del contexto original de los fragmentos» (apud Buck-Morss, 1995: 250). (...) Pero el procedimiento de arrancar las cosas de sus contextos naturales o habituales para recomponerlos en un nuevo espacio semiótico reaparecerá por doquier como dispositivo central del constructivismo moderno: en el arte de vanguardia, bajo las variadas modalidades del montaje, del collage, del assemblage y del ready-made; (...). (Abril, G., *Vanguardia consumada, vanguardia consumida. Notas sobre surrealismo y cultura de masas*, 2004)*

El fragmento anterior nos ofrece el motivo para retomar el hilo de la alegoría barroca como “condición de posibilidad del montaje”, aparte de la ya comentada en el capítulo correspondiente “condición de posibilidad del ‘cómo hacer’ warburgiano”. Fuente principal para trazar esta conexión, por su material de análisis y, sobre todo, por su *afinidad electiva* con el planteamiento warburgiano, es *El Origen del Drama Barroco Alemán* de Benjamin. En segundo lugar, dicho texto de Benjamin constituirá un punto de conexión con Grotowski, a través de Calderón. Benjamin da especial atención a cómo es y de qué modo funciona la alegoría en el barroco, en relación, sobre todo, con la alegoría medieval, e intenta “salvarla” de su interpretación por parte de los románticos. En su consideración el punto central ocupa la imagen y lo que le corresponda significar en aquél contexto histórico concreto.

Benjamin, en el fragmento siguiente marca un punto importante: dada la “escisión alegórica” entre significante y significado, la cual obliga a “reinventar” la conexión de la imagen con la palabra, la dirección de esta conexión es, realmente, la inversa de la interpretada por los románticos. Es decir, no desde la imagen hacia lo escrito, sino desde lo escrito hacia la imagen. Esto viene a aclarar que no se recurre a la imagen en lugar del discurso, sino, por lo contrario, que el discurso mismo aspira a tener calidad visual. Al dipolo símbolo y alegoría, a propósito de Warburg, hemos dedicado el capítulo homónimo de la tesis. Lo retomamos aquí, ampliando la perspectiva en el contexto de la *modernidad* y creación del siglo XX y examinándolo bajo el prisma benjaminiano.

(...) así como la doctrina barroca concebía la historia, en general, como un acontecer creado, también la alegoría en particular (...) es considerada algo creado, a semejanza de la escritura sacra. La alegoría del siglo XVII no es convención de la expresión, sino expresión de la convención.

(...) Tanto en la apariencia externa como en el aspecto estilístico (tanto en la contundencia de la composición tipográfica como en lo recargado de las metáforas) lo escrito tiende a la imagen visual. (Benjamin, W., [1963]1990:168)

La concepción alegórica, por definición y etimológicamente, se construye a base de la “conjunción artificial” entre forma y contenido o significante y significado, contrastada con la “coincidencia natural” simbólica: la alegoría (...) *significa algo distinto de lo que es* (Benjamin, W., [1963]1990:231). De alguna manera, pues, la alegoría nace de por sí como una especie de montaje; un montaje entre dos polos, el “visible” entre los cuales, la imagen, tiene como única posibilidad idearse como fragmento o ruina.

En el terreno de la intuición alegórica la imagen es fragmento, ruina. (Benjamin, W., [1963]1990:169)

Ampliando la perspectiva, un montaje a base de “alegorías-montajes” –como sería, por ejemplo, el *rebus* de una pintura o una obra teatral barroca– tiene “obligatoriamente”, por la índole fragmentaria de su mónada elemental, un aspecto inacabado.

(...) En los áridos rebus resultantes se encuentra depositada una clarividencia aún accesible al que, confuso, medita rumiando sobre ellos. La misma manera de ser del Clasicismo le impedía percibir la falta de libertad y el carácter inacabado y roto de la bella physis sensible. Pero son justamente estos aspectos los que, ocultos bajo su extravagante pompa, la alegoría del Barroco proclama con un énfasis sin precedentes. (Benjamin, W., [1963]1990:169)

Una proyección instantánea de esta “concepción de montaje” barroca al siglo XX trae en evidencia un paralelismo entre su carácter inacabado y el del proyecto warburgiano de *Mnemosyne*. Casi tres décadas después, la referencia de Grotowski al barroco sobrepasa los límites de la temática y se transforma en modo de concebir el trabajo en sí, bajo el lema *proceso, no producto*. Su contemporáneo, Aldo van Eyck, a su vez, se mantiene en la tensión bipolar entre clásico y barroco, similar a la esbozada en la cita anterior de Benjamin, constituyendo los dos, según el propio lenguaje del arquitecto, un *fenómeno gemelo (twin phenomenon)*. En uno de sus primeros “viajes de aprendizaje” a Italia, del 1945, Van Eyck visita expresamente la obra de Guarini en Torino, siendo sus paradas siguientes los edificios de Palladio en Vicenza (Strauven, F., 1998:98); mientras tanto, apuntemos, todavía el panorama arquitectónico no había dejado de ser regido por los CIAM. El *fruto más maduro* de esta, entre otras, retrospectiva creativa, que culmina el primer período de la trayectoria de Van Eyck, como veremos en el capítulo correspondiente, es el proyecto del *Kindertehuis*. Curiosamente, la obra culminante del primer período de Grotowski tiene también un ligamen estrecho con el barroco: *El príncipe constante* se basa en una adaptación del homónimo drama de Calderón.

4 El arte como vehículo: su modo de ser alegórico y raíz surrealista. La fotografía como vehículo en el Atlas y en el cine

Por último, y antes de pasar del montaje surrealista al arte cinematográfico, es preciso volver a un punto más de acercamiento entre Warburg y los surrealistas y que, en el marco de la presente tesis, tiene un valor añadido; nos conecta directamente con la última de las etapas de la trayectoria grotowskiana, todavía “en acción”, *el arte como vehículo*. En realidad, son los surrealistas los que fundamentan este concepto en el arte, aunque sus pretensiones y resultados difieran fundamentalmente de los de Warburg, como vimos, y de los de Grotowski, como veremos.

Warburg, en primer lugar y a pesar de interpretaciones posibles *a posteriori*, en ningún momento tuvo la intención de crear una obra de arte; sencillamente adoptó en *Mnemosyne* un “mecanismo” idóneo para llevar a cabo su investigación. Los surrealistas, por su parte, introducen una manera de concebir el arte alejada de su valoración estética, en el sentido coloquial y “degenerado” del término. El arte, es decir, pierde su autosuficiencia; el “arte por el arte” se aparta y ocupa su lugar un arte “justificable” a medida que contribuya a “cambiar la vida”, convirtiéndose, de esta manera, en un *vehículo* que sirve a una finalidad extra-artística, vivencial y, al mismo tiempo y por el hecho de remitir a “otra realidad”, alegórica. Este es el caso, también, en Warburg y –recontextualizado– en Grotowski. En el caso de la arquitectura un cambio de estas características es menos apreciable, dada su posición limítrofe entre arte, utilidad y ciencia. La arquitectura escapa del marco “el arte por el arte”, porque, por defecto, no puede perder su referente vivencial; está destinada, dicho de otro modo, a servir como *vehículo*.

Recuperando el hilo de Benjamin y de la imagen, nos conectamos con el cine. El papel de la fotografía es fundamental como eslabón entre las artes visuales “tradicionales” y el cine. En el *Atlas Mnemosyne* hemos tenido la oportunidad de apreciar el modo en el que Warburg aprovecha de las posibilidades que este “nuevo arte” le otorga para desarrollar su empresa y el carácter particular de la presencia de la fotografía en su obra. Además, hemos hecho hincapié a las diferencias y similitudes entre fotografía e imagen en la obra de Warburg. Benjamin, a su vez, también ve en la fotografía una especie de *vehículo*. En la *Pequeña historia de la Fotografía* la

relación entre fotografía y arte se invierte: de la convención “el arte de la fotografía” a la “fotografía del arte”.

Resulta significativo que a menudo se torne el debate rígido, cuando se ventila la estética de la fotografía como arte, mientras que apenas se concedía una ojeada al hecho social, mucho menos cuestionable, del arte como fotografía. Y sin embargo, la repercusión de la reproducción fotográfica de obras de arte es mucho más importante que la elaboración más o menos artística de una fotografía para la cual la vivencia es sólo el botín de la cámara. (...) Los acentos cambian por completo si de la fotografía como arte nos volvemos al arte como fotografía. Cada quisque podrá observar cuánto más fácil es captar un cuadro, y sobre todo una escultura, y hasta una obra arquitectónica, en foto que en la realidad. Está cerca la tentación de echarle la culpa de esto a una decadencia de la sensibilidad artística, a un fracaso de nuestros con-temporáneos. Pero surge entonces como obstáculo la transformación que, aproximadamente al mismo tiempo y por medio de la elaboración de las técnicas reproductivas, experimenta la percepción de grandes obras. Ya no podemos considerarlas como productos individuales; se han convertido en hechuras colectivas, y por cierto de modo tan potente que para asimilarlas no hay más remedio que pasar por la condición de reducirlas. Los métodos mecánicos de reproducción son, en su efecto final, una técnica reductiva, y ayudan al hombre a alcanzar ese grado de dominio sobre las obras sin el cual no sabría utilizarlas. (Benjamin, W., Pequeña historia de la Fotografía, 1931)

Por el otro lado, Aragón comenta respecto al uso del collage por parte de Dalí –y, también, del uso de la fotografía y la pintura por Man Ray–:

(...) Dalí (...) pinta con lupa; sabe imitar tan bien la estampa que el efecto es infalible: las partes de estampa parecen pintadas, mientras que las partes pintadas parecen pegadas.

(...) Man Ray está atrapado en un desafío muy particular: imitar la fotografía con pintura, e imitar la pintura con fotografía, pasando así de Visto a Renoir. (Aragón, L., El desafío a la pintura [1930]2001: 56, 58)

El cine, sobre la base de la fotografía, se convierte, a su vez, en *vehículo* del arte, según Benjamin.

Benjamin (...) entendió que el cine proponía toda una nueva forma de conocimiento y de experiencia estética, específicamente modernas, y que esas modificaciones habían sido las mismas que patrocinaba, aunque de forma imperfecta, el arte de vanguardia: por ejemplo, el cine hizo suya, como modo de experiencia cultural, la sacudida de la instantaneidad, la velocificación y la intensificación de la vivencia (Erlebnis), que los dadaístas habían propugnado y profesado, aunque habían mantenido tales efectos – ironiza Benjamin – retenidos en un «embalaje moral». Inversamente, la influencia del cine, y antes de la fotografía, en el desarrollo de los lenguajes de la vanguardia histórica es un tópico aún más consabido. (Abril, G., Vanguardia consumada, vanguardia consumida. Notas sobre surrealismo y cultura de masas, 2004)

Tanto la fotografía como el cine, en tanto que artes visuales, no constituyen el campo de “aplicación” del montaje sólo porque su medio es la imagen. Esta imagen es una que puede ser fiel al detalle, sin re-presentar la realidad, enfocando y desenfocando en ella, eligiéndola. Esta posibilidad “cinematográfica” y/o “fotográfica” está presente en el Atlas Mnemosyne –y también, por extraño que pueda parecer, en los textos– de Warburg, en su movimiento constante entre la escala del detalle más minucioso y la cosmológica –como hemos tenido la oportunidad de apreciar en el capítulo dedicado al texto *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*–.

En 1915, Lindsay en "The art of the moving picture" tratará de demostrar que las características y peculiaridades del Cine son similares a las de las otras artes visuales. La teoría de Pudovkin gira en torno al montaje. Un film se caracteriza por la posibilidad de seleccionar fragmentos de la realidad en el espacio y en el tiempo, seleccionando sólo aquel detalle esencial y característico. (Javaloyes, C., Semiótica del cine: un recorrido por los principales ideólogos, 2010)

Tal como es el caso en el *Atlas Mnemosyne*, y metafóricamente hablando, ni el cine ni tampoco la fotografía misma se inventaron con fines artísticos. Aparecieron, se podría afirmar, como resultados “inevitables” de las nuevas posibilidades de “ver” ofrecidas por el progreso tecnológico, tal como comenta J.J. Lahuerta:

En 1929, Karel Teige escribía en “K estetice film”: “El filme es un eminente producto de la ciencia óptica y de la química, que ha sido creado con objetivos científicos y de documentación didáctica”. (Lahuerta, J.J., 1989:116)

Para Warburg la invención de la fotografía es un “mal inevitable” del progreso tecnológico, en cuanto que destructor de la *distancia* mitopoética aunque, paradójicamente, él era un gran aficionado a la fotografía, tal como, además, demuestra el *Atlas* y su vasto archivo fotográfico.

Ningún tímido fauno mira con piedad por detrás de los laureles y cipreses a su maestro, el mago. En cambio, la cripta abierta es mirada de frente por impertinente cíclope de ojo fijo de la era técnica: por la cámara fotográfica. En nuestra época de tráfico, de caos destructor de distancias, aún se le pudo encontrar luchando contracorriente y con fuerza para imponer el derecho del pirata al idealismo romántico: evocando a través del poder mitopoietico de la imagen...

(Warburg, A., *Arte contemporáneo*: Böcklin, en Gombrich, E., [1970]1992:148)

Cuando Benjamin escribe la *Pequeña historia de la fotografía* han pasado ya casi cien años de su aparición, mientras que todas las técnicas cinematográficas entre el 1900 y el 1907 ya se han inventado, habiendo hecho el séptimo arte acto de presencia entre el 1890 y el 1898. Tanto la fotografía como el cine ofrecen una visión fragmentaria del mundo, en la que ni la representación ni la narrativa, en el sentido de continuidad, tienen lugar. De la misma forma, el cine rompe con el sentido convencional del teatro. Curiosamente, interponemos, Grotowski rompe también con estos dos aspectos del teatro que llama “cortesano”, introduciendo, con fines totalmente distintos, su *teatro pobre* en la década de los sesenta. Además, de la misma manera que no hay lugar para la metáfora –o interpretación– en el “montaje de acciones” grotowskiano, tampoco lo hay, bajo otro punto de vista, en el cine.

El cine, en este sentido, no aspira a ser la representación de ningún mundo, sino a la creación de uno propio, sin que esto signifique que rechaza la metáfora como elemento de creación de este mundo de “imaginación materializada”. Prueba de ello es el hecho de que cualquier avance tecnológico aplicado al cine apunta, hasta todavía hoy en día, a la misma dirección, con resultados cada vez más “asombrosos”, en el sentido literal-“técnico” de la palabra. A su vez, Aragón, en su texto *El desafío a la pintura* del 1930, habla de lo “maravilloso” como producto de la negación de una única realidad, sustituida por una realidad nueva a base de relaciones dialécticas; no obstante, en el caso del cine lo “maravilloso” aparece ante los ojos, contrariamente a lo que observa Aragón en relación con la imagen fija –sea pintura o *collage*–, velozmente, apenas dejando espacio para la interpretación por medio de la razón.

*Está claro que lo maravilloso se aparece a aquél que puede considerarlo con lentitud como una instancia dialéctica nacida de otra instancia perdida. Lo maravilloso se opone a lo que es maquinalmente, a lo que es de modo que no se hace notar, y por eso se cree que lo maravilloso es la negación de la realidad. Esta perspectiva un tanto somera se puede aceptar condicionalmente: es cierto que lo maravilloso nace del rechazo de una realidad, pero también del desarrollo de una nueva relación, de una realidad nueva que ese rechazo ha liberado. (Aragón, L., *El desafío a la pintura* [1930]2001: 34)*

Según Spector, la noción bretoniana, esta vez, de lo “maravilloso” es remitible a Hegel:

La noción bretoniana de lo “maravilloso” (y más tarde, de “causalidad objetiva”), que el artista formuló a partir de un modelo interno, no debe nada al materialismo marxista, y sí mucho a la noción del “absoluto atemporal” que encontró en Hegel. (Spector, J., [1997]2003:196)

El cine como modo *moderno* de diversión popular y heredero de los panoramas y de los teatros de fantasmagorías busca asombrar, primero de todo, con el ambiente de contraste total

entre luz y oscuridad que lo acoge. Este “envoltorio”, y dado nuestro recorrido hasta aquí a través del barroco, no deja de querer remitirnos a la tenebrosidad propia de la imagen alegórica de aquella época. Sin embargo, un hilo conductor que conecta la “fantasmagoría” cinematográfica con sus antecedentes, remitiendo las *vanitas* barrocas, pero, también, con las “fantasmagorías” dalinianas, pasaría por el “género” de los “montajes” –no lejanos de las imágenes ilusorias (figura contra fondo) gestaltianas, *anacrónicamente* hablando– de las tarjetas postales de principios del siglo XX, tal como observa J. J. Lahuerta:

A principios del siglo XX, las tarjetas postales –dentro de lo que cabe– se habían convertido en un gran fenómeno de comunicación y entretenimiento de las masas (...): en esas calaveras, pues, (...) nadie podía sentir la solemnidad de un memento mori, sino ver tan sólo una curiosidad del género de lo truculento, por un lado levemente demodé, porque recordaba los efectos de las antiguas fantasmagorías o, mejor, de las linternas mágicas caseras, que, aunque cercanas, ya no se llevaban mucho, pero, por otro, puesto al día, con ventaja, por los fantasmas y calaveras que ahora aparecían para dar miedo y hacer reír en las películas. De modo que, mira por donde, hemos vuelto al cine. Y también, por cierto, siguiendo este juego entre lo demodé y lo popular, al surrealismo. (Lahuerta, J.J., 2009:265-266)

Refiriéndose a la fotografía estereoscópica del interior de una iglesia, retocada por Dalí, J.J. Lahuerta ve definitivamente invertido el “tipo de discurso” llevado a cabo por la *vanitas* surrealista en relación con la antigua:

Ese vaivén cruel en el que se somete la mirada es típico de la fantasmagoría y del cine: cuanta más atención se exige, menos conciencia se pone; en vez de todo es nada, como decían las antiguas vanitas, todo es algo o todo es cosa, dicen estas. (Lahuerta, J.J., 2009:268)

En este nuevo mundo de asombro no sería raro que buscásemos un “caldo de cultivo” de una “mitopoiética” de la *modernidad*.

5 El montaje cinematográfico como composición; relación con la dialéctica, el constructivismo, el psicoanálisis

Desde el punto de vista técnico de composición, pues, el cine no es más que una puesta en secuencia de tomas y, así, se considera el arte que realza el montaje como forma de creación por excelencia. Concretamente, el montaje cinematográfico es un invento soviético, cuyos representantes más importantes son Eisenstein y Vertov. Ellos dos, al mismo tiempo, inventan los mecanismos con los que se construye la propaganda, que se convertirá en arma valiosísima en manos del poder político, tanto de la unión soviética como de la Italia fascista⁹. Por el otro lado, las creaciones de los Buñuel y Dalí *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, no se alinean con la orientación ideológico-formante del cine soviético, y optan por versionar opticalmente los sueños, materia prima del psicoanálisis freudiano¹⁰, teniendo presente la admiración de todos los surrealistas hacia la figura del padre del psicoanálisis. Concretamente, *Un perro andaluz* es caracterizado por J.J. Lahuerta como *un diccionario freudiano*¹¹. Es bien sabido, además, el poco aprecio por parte tanto de Buñuel como de Dalí hacia el cine soviético. En términos técnicos de montaje, según J.J. Lahuerta¹¹, el de *Un perro andaluz* es académico, tratándose de una construcción clásica. Al mismo tiempo, Dalí se mostraba contrario a la vanguardia y se enfrentaba a la fotografía no ignorándola, sino, inversamente, intentando superarla en detalle. Sedlmayr, además, acerca del *principio creador del surrealismo*, lee en este hecho una imitación del lenguaje científico:

(...) Un protagonista del surrealismo, Salvador Dalí, ha planteado claramente este principio con un estilo que imita intencionalmente la jerga científica: el surrealismo (plástico) es “la instantánea fotografía en color de una irracionalidad concreta”; lo cual, dicho de un modo menos “científico”, significa la instantánea fotografía en color de un universo caótico, “dispar-atado”, en un sentido literal. (Sedlmayr, [1955]2008:124-125)

El caso del montaje soviético no era una empresa que comprendía la liberación del inconsciente, eliminando los obstáculos de la razón, sino, por lo contrario, un producto de un cálculo preciso y consciente dirigido a un fin concreto: provocar el efecto deseado al espectador. El cine soviético intenta crear, “a ciencia cierta”, un mecanismo semiótico; una lengua propia, destinada a constituir el mundo nuevo del cine. La dialéctica hegeliana, en cuanto que estructura, tiene que ver con este mecanismo, como constataremos.

En cuanto al cine Dialéctico de Eisenstein, éste no tiene la obligación de reproducir la realidad, sino la de reflejarla al mismo tiempo dando un juicio ideológico sobre ella.

(Javaloyes, C., *Semiótica del cine: un recorrido por los principales ideólogos*)

La teoría del montaje de Eisenstein se basa en la idea de ilustrar la síntesis como resolución del conflicto entre tesis y antítesis. Esta síntesis se da para Eisenstein en términos de un *tercium quid*, la tercera cosa, que da sentido a las dos que la preceden y aumenta el impacto del conjunto más allá de aquél de una suma de partes individuales. Esta concepción del montaje justifica el título “montaje dialéctico” o “montaje intelectual” para el cine de Eisenstein. En el *Acorazado Potemkin*, al final de la secuencia de la escalera de Odessa, en el bombardeo de la Ópera, se dan dos ejemplos muy claros de lo que el *tercium quid* significa en términos prácticos. Uno es la sucesión de tres imágenes de tres esculturas de ángeles, cuya secuencia de “gestos” hace ver que el ángel da un golpe. Primer paréntesis, para citar a Benjamin en el siguiente fragmento de *El Origen del Drama Barroco Alemán*, sin más comentarios:

La subjetividad, que se precipita en las profundidades como un ángel, es sujeta por las alegorías y fijada en el cielo, a Dios, gracias a la “ponderación misteriosa”.

(Benjamin, W., [1963]1990:233)

De la misma manera, la secuencia gestual entre tres imágenes de esculturas de un león crea la ilusión de que el león se está levantando. Pongamos, de nuevo, entre paréntesis y sin más comentarios, este fragmento en el que Benjamin cita a Böckler (*Ars heraldica, Das ist: Die Hoch-Edle Teutsche Adels-Kunst*, 1688):

(...) el Ars heráldica (...) dice (...) que “los heraldistas” cortan al león en dos, al pie de la letra: “La cabeza, el pecho y toda la parte delantera significan magnanimidad y bravura, mientras que la trasera significa la fuerza, la rabia y la cólera que acompañan al rugido”.

(Benjamin, W., [1963]1990:213)

Ambos casos tienen en la película un evidente contenido ideológico de llamada al levantamiento del proletariado. La técnica de crear secuencias de discontinuidades, de “coser” entre sí cortes –hechos de tal manera para que se perciban como tales–, resalta la concepción del montaje como estructura a partir de fragmentos, dejando en “segundo plano” el papel en sí de cada una de las imágenes como mónadas. Y, a su vez, resaltar la estructura no deja de ser una referencia directa al constructivismo ruso.

En términos “constructivos”, pues, el montaje soviético difiere fundamentalmente del buñueliano, cuyo sistema “académico” de montaje es el de continuidad, en el sentido hollywoodiano. Además, y bajo el mismo punto de vista, el “montaje intelectual”, como secuencia de discontinuidades, tiene mucha más afinidad en el mundo de la pintura con el cubismo que con el surrealismo. El cubismo también sintetiza varias perspectivas de la imagen de un objeto, con la diferencia, que aquí más nos interesa, de que su soporte gráfico es “espacial” –la superficie de la pintura– y no temporal –la cinta cinematográfica–. En ambos casos, sin embargo, la supremacía del proceso frente a la del producto queda constatada.

Cerrado el paréntesis diacrónico, es preciso parar ante una conclusión que responde a la pretensión que marcamos al principio de la presente breve referencia al cine, es decir, aproximarnos a los inicios del cine para encontrar pautas de entender en qué consiste y cómo funciona el montaje –casi– como “arte independiente”. Tanto el film *Acorazado Potemkin* como el *Un perro andaluz* se califican como “cine surrealista” y la influencia de los frutos de la

psicoanálisis es constatable en ambos, no obstante, de manera diferente. Tan diferente, que una consideración extrema les opondría entre ellos. La diferencia consiste en lo siguiente: mientras Eisenstein opta por una “escala” de montaje que aborda la totalidad del film y se mantiene “conservador” a la hora de seleccionar la imagen-toma-fragmento-mónada a montar, Buñuel delimita el montaje en el marco de la imagen-toma-“cuadro” en sí y se mantiene “académico” a la hora de estructurar las imágenes entre ellas. Es decir, el uno es rompedor –“surrealista”– allí donde el otro se muestra conservador, y viceversa. El hecho que Buñuel “concentra” el montaje en la toma observa J.J.Lahuerta, de modo igualmente minucioso al de su composición, en el plano de *La encajera* de Vermeer en *Un perro andaluz*, leyendo, además, en ella la posibilidad de una *vanitas* fugaz:

Tenemos el tiempo justo de advertir que el libro ha ido a parar –o a encajarse, precisamente- entre dos objetos: una trampa para ratones ocupada por un par de ellos, vivos, y una caja con una jeringuilla (...). (Lahuerta, J.J., 2009:244-245)

Enterados, resumimos, los dos de la función de los “mecanismos” psíquicos desvelados por el proceso psicoanalítico, Buñuel los reproduce –los “representa”¹² – mientras que Eisenstein, a través del montaje intelectual, apunta hacia provocarlos. Buñuel se identifica con los “mecanismos” revelados por el psicoanálisis y los convierte en un modo de creación; Eisenstein se mantiene dialécticamente en distancia de ellos y aspira a ponerlos en función. El primero reproduce la imagen onírica y el segundo el “mecanismo” del inconsciente de crear los sueños. Ambos, no obstante, de manera obvia en Eisenstein y según considera Sedlmayr sobre el surrealismo, comparten el móvil racional.

El móvil del irracionalismo surrealista es completamente racional. No surge de un trastorno real, sino de un trastorno intencionado y premeditado. (Sedlmayr, H., [1955]2008: 130)

6 Dialéctica cinematográfica – zum Bild das Wort –alegoría barroca

La dialéctica establecida por Eisenstein consiste, de alguna manera, en crear un lenguaje propio de “escritura de imágenes”, una pre-escritura de lo inefable que devuelve a la imagen la “autoridad” de auto-revelarse. Estamos –y, a la vez, no estamos– ante una posible metáfora del *zum Bild das Wort* warburgiano. Estamos, porque la imagen no necesita el soporte de la narrativa ni del discurso para transmitir el mensaje y, como “genero”, es autosuficiente. También estamos, porque tanto Eisenstein como Warburg mantienen su distancia dialéctica de la imagen; una distancia que, tal como la percibe Warburg, ha perdido definitivamente de su campo de visión la mitopoiética simbólica y que, nos atrevemos a sugerir, ha sido sustituida por el oxímoron de una “mitopoiética” alegórica. No estamos, porque en Eisenstein la imagen como mónada no es autosuficiente, sino que se consume en otro “discurso”: la secuencia de imágenes-tomas. En Warburg la imagen no deja en ningún momento de ser autónoma; se relaciona con otras en la misma lámina, precisamente, por su autonomía, manteniéndose en una situación liminal de equilibrio dinámico entre destacar y consumarse.

El soporte de la imagen –y, por consiguiente, del montaje– en cada caso es crucial, en términos semióticos, para definirlos. Como antes se insinuó, el hecho de que el soporte del cine es temporal, lo cual significa que las imágenes se montan en secuencia temporal –lineal– entre sí, vuelve a “contaminar”, inevitablemente, la imagen con una calidad discursiva. Por supuesto, la finalidad “pedagógica” del cine de Eisenstein, todo menos que lamenta esta inevitabilidad. El cine, por definición, no puede evitar sacrificar la autonomía de la imagen dialéctica de Benjamin o de la imagen-síntoma de Didi-Huberman a favor de conducir el “discurso de imágenes” a un fin; su misión consiste, precisamente en sacar el máximo provecho de esta condición intrínseca del séptimo arte. Esta es la novedad absolutamente rompedora que introduce el cine. Las imágenes siempre han existido como individualidades. Soñamos desde siempre con imágenes. Además, como dice Warburg, *sólo podemos pensar en imágenes* (Gombrich, E., [1970]:1992:215).

Pero por primera vez en la historia de nuestra existencia las imágenes corren una detrás de otra como en los sueños¹³; los sueños pasan ante –ya no sólo “dentro de”– nosotros, los vemos con los ojos abiertos, se dan a la conciencia. El cine, de este modo, invade un territorio hasta entonces inaccesible, el del inconsciente, teniendo a su disposición la posibilidad de manipularlo.

No es este el caso en la imagen y en el montaje de imágenes warburgiano. Su soporte “espacial” –lámina– no es lineal, sino bidimensional. Consecuentemente, el discurso, en el sentido de vía unidireccional y unidimensional de “leer” el montaje de imágenes queda, por definición, descartado. La ausencia de la narrativa y la elocuencia de la imagen-mónada es aquí donde encuentra su autenticidad verdadera. Sin embargo, y en oposición a la imagen de Buñuel –o de la pintura de Dalí–, la imagen en sí no se compone ni en el caso de Warburg ni en el de Eisenstein. La imagen es un “hecho”, en ambos casos, no un montaje en sí. Por supuesto, hablamos de la imagen-componente de las láminas de *Mnemosyne*. Si consideramos como montaje la totalidad del *Atlas Mnemosyne* y como imagen-elemento la lámina, entonces estamos ante un montaje en el que confluyen Eisenstein y Buñuel: un montaje de imágenes montadas, donde la imagen montada (lámina) y el montaje total en cuanto que estructura (*Atlas*) comparten el peso por igual. Aún así, siendo un montaje (lámina de imágenes) el elemento del montaje (*Atlas Mnemosyne*), la primordialidad del montaje frente al del elemento aparece como realidad indiscutible en Warburg, como en Eisenstein.

Volviéndonos a aterrizar en escala de imagen, queda pendiente la cuestión: ¿cuál es la relación entre la *conjunctio oppositorum* en Warburg y la dialéctica del cine de Eisenstein? O, dicho, de otro modo, ¿hay *tercium quid* en el montaje del *Atlas*? y, si lo hay, ¿cómo es? Como hemos visto, las relaciones entre imágenes en el *Atlas* no son ni unidireccionales ni unidimensionales, lo cual significa, entre otras cosas, que siempre hay que buscar más que un significado en la oposición entre dos imágenes. Warburg, a pesar de introducir la contraposición entre dos imágenes como núcleo de su montaje –cuyas versiones hemos analizado exhaustivamente en la primera parte del capítulo– no tiene la intención de interpretarla; ante-pone, ex-pone, pro-pone la antítesis, pero no im-pone su resolución. Acorde con el fenómeno mismo que estudia –la forma corporal del impulso–, la resolución de la antítesis permanece en nivel de impulso, no pasa a ser acción. En Warburg, es decir, el ángel del *Acorazado Potemkin* no acaba de dar el golpe ni el león acaba de levantarse. Sus acciones quedan suspendidas como posibilidades; como posibilidades quedan también suspendidas las interpretaciones –“resoluciones”– que puede haber de los conflictos que *monta* Warburg. Pre-visualizando actos posteriores, Grotowski desarrollará un teatro basado en el trabajo minucioso sobre el impulso. Van Eyck concretará su concepto de los *fenómenos gemelos* como núcleo irreducible del montaje arquitectónico: cuando un polo del dipolo es ausente, habrá que introducirlo; cuando los dos polos están presentes, pero dualísticamente opuestos entre sí, se tiene que establecer la condición de reciprocidad entre ellos. Lo buscado, en ambos casos, es el equilibrio espacio-vivencial.

Retomando el hilo de Warburg, el *zum Bild das Wort* se acerca a la escritura de imágenes barroca, a la que se refiere Benjamin en el siguiente fragmento de Hübscher (*Barock als Gestaltung antithetischen Lebensgefühls. Grundlegung einer Phaseologie der Geistesgeschichte*, 1922):

La función de la escritura barroca a base de imágenes no consiste tanto en desvelar las cosas sensibles como en ponerlas al desnudo sin más. El que hace emblemas no revela la esencia latente “detrás de la imagen” (...). (Benjamin, W., [1963]1990:178)

En Warburg, resumimos, no hay *tercium quid* “materializado”. Justamente en este punto cabe matizar la “no narrativa” de Eisenstein; no existe narrativa en términos de continuidad, pero sí en cuanto que voluntad de transmitir un significado. Esta percepción nos remite a la interpretación romántica de la alegoría, es decir, de la representación figurativa de un

significado “decible”, concreto, intencionado, pre-concebido. Esta voluntad de “decir algo” se confirma por la existencia del *tercium quid* en Eisenstein, factor, como aclaramos, que lo distancia definitivamente del montaje warburgiano. De todas maneras, y como afirma Schopenhauer en *Die Welt als Wille und Vorstellung*, cualquier valor artístico que tenga una obra de arte no será por su función alegórica, ya que una obra de arte no puede bajo ningún concepto admitir poder ser sustituida por una inscripción. Benjamin, citando a Horst, se refiere más explícitamente a esta concepción de la alegoría, como una especie de intrusión de la imagen en el discurso. Se afirma, de esta manera, la inevitabilidad de la “narratividad” de la alegoría:

(...) Carl Horst (...) afirma de la alegoría (...) una intrusión de las artes figurativas en el campo de representación de las artes “discursivas”. (...) violación de límites (...).

(Benjamin, W., [1963]1990:170)

Sin embargo, la alegoría “genuina” barroca, tal como Benjamin –a través de Cohen en la *Ästhetik des reinen Gefühls*– la percibe, comprende precisamente la intención contraria a la que se le atribuye por parte de los románticos; es decir, no sustituye la narrativa y no afirma. La imagen, es decir, todavía no se ha consumado en discurso, manteniendo su multiplicidad de significados o, dicho de otro modo, su esencia dialéctica. Bajo este punto de vista, también, el montaje “genuinamente alegórico” es el de Warburg.

“La ambigüedad, la multiplicidad de sentido es, sin embargo, el rasgo fundamental de la alegoría; la alegoría, el Barroco están orgullosos de la abundancia de los significados”. (Benjamin, W., [1963]1990:169-170)

El nacimiento de la alegoría barroca como “modo de comunicar a través de la imagen”, según la lectura de Benjamin, es un hecho históricamente interpretable, que no depende de alguna voluntad gratuitamente impuesta. Siendo la época en la que se trabaja sobre el *Atlas*, la de la entreguerras, una de crisis y replanteamiento general, paralelamente a la época de decadencia barroca, cierto *sentimiento luctuoso* que emana de las láminas mudas de *Mnemosyne* parece estar ligado con la esencia de la alegoría en sí, aparte que con las razones vivenciales propias de Warburg.

Hay en todo sentimiento luctuoso una tendencia a prescindir del lenguaje, tendencia que va infinitamente más allá de la simple incapacidad o de la aversión a comunicar. (...) Y mucho más si lo que está en juego no es el ser nombrado, sino tan sólo el ser leído: el ser leído sin certeza por el alegorista y el cobrar plenitud de significación sólo gracias a él. (Benjamin, W., [1963]1990:221-222)

7 Hacia el “montaje” de los sesenta

Este tipo especial de *anacronismo* como condición de posibilidad del montaje (histórico) de Warburg y de Benjamin es el que volvemos a encontrar, en la década de los sesenta en el estructuralismo de Foucault y, aterrizando a nuestro terreno, en el “modo de *hacer*” de Van Eyck, en el campo de la arquitectura, y de Grotowski, en el del teatro. Ambos parecen ser que retoman el hilo “non-finito” que dejaron como posibilidad abierta tanto Warburg como Benjamin, en cuanto al sentido de la búsqueda del origen y la “invirtieron” en nuevas creaciones. En ellos el estructuralismo pasa a la esfera de la praxis y se convierte en postura frente a la creación, en términos de montaje. Descontextualizaron el fragmento y lo volvieron a contextualizar en la nueva creación. Desmontaron, es decir, y volvieron a montar. El guía, también en ambos casos, de la contextualización en un nuevo “montaje eficaz” es aquella “palabra escondida en la imagen”, de Warburg, lo que podríamos llamar el poder de la forma (elemento, fragmento) de evocar su propio contenido. Esto significa que el montaje, entendido así, se rige por sus propias leyes interiores –acordémonos de la imagen A de Tatarkiewicz– y se inscribe en una “estrategia” que atraviesa toda la trayectoria de su creador, lejos de abandonarse al azar de la improvisación y de la temporalidad efímera.

Van Eyck hizo esta operación, en su campo, remontándose al origen de la arquitectura como campo de interacción entre ella y la sociedad. Esta relación interactiva la vio proyectada de manera palpable en las formas arquitectónicas elementales de los pueblos indígenas de África donde viajó. Formas elementales no desvinculables, en su origen, de su significado ritual, en otras palabras, de su contenido vivencial, tal como se entendía entonces. La operación de Van Eyck, en el contexto de la presente reflexión, consiste en re-buscar el papel de la arquitectura como potenciadora de un vínculo, igual de estrecho, entre ella y nuestra propia y actual "cosmología".

Grotowski, a su vez, operó, desde el "polo opuesto", en el dipolo de Van Eyck, el humano, de manera asombrosamente análoga a la de Van Eyck. En la última fase de su trayectoria, llamada *arte como vehículo*, su modo de percibir la creación, es decir, el montaje, se culmina en re-crear la estructura del ritual. En el montaje de *Action* emplea elementos de origen ritual –cantos tradicionales de resonancia–, los cuales evocan acciones, cuya secuencia –montada– forma la estructura total. En el resultado, en cuanto que montaje, la forma ritual del elemento es reconocible, pero ya no es un *vehículo* de conexión con una deidad, sino con uno mismo. Es una forma de arte. Precisamente, la introspección como modo de "sustituir" lo divino como origen de causalidad en el proceso creativo es algo de que Van Eyck, a su vez, es consciente. Para Vischer, acordémonos, sería la condición de posibilidad de la "bifurcación" del dipolo del símbolo en alegoría. En la descomposición de la estructura original del ritual y en la composición de un nuevo montaje a partir de sus elementos reinterpretados se basará el fenómeno de la inversión.

Las "construcciones" de Warburg y Benjamin coinciden cronológicamente con los inicios del cine, con el auge del surrealismo y con la emergencia del montaje como modo particular de pensar y de crear. A pesar de la oposición entre el planteamiento warburgiano y el surrealista, comparten elementos como: el énfasis en el proceso más que en el producto, el enfoque en la imagen, la renuncia a la narrativa lineal. La *imagen dialéctica* de Benjamin resalta como denominador común entre el proyecto warburgiano, el surrealista y el arte de montaje por excelencia, el cine. A partir de entender el modo de función del montaje en sus inicios, accederemos a su contexto reinterpretado de los sesenta, donde emergen Van Eyck y Grotowski como creadores.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. En términos de representabilidad del espacio, la concepción surrealista remite a la cuestión sobre el origen: (...) *los surrealistas disfrutaron con la imposibilidad de la representación del espacio en términos racionales: tras subvertir el espacio coordinado de forma racional, podrían regresar alegremente a la "inconsciencia" pre-cartesiana.* (Spector, J., 2003:225)
2. *Lukacs, Benjamin y Adorno, (...), se ocupan de resumir la modernidad como una época sociohistórica y, también, una configuración cultural, dando forma concreta más obvia a los razonamientos de la Iluminación y de la Revolución Industrial. Warburg comparte poco del interés de estas otras personalidades en las concepciones mucho más amplias de lo "moderno". (...) La exploración warburgiana del arte, sobre todo del Renacimiento florentino, está basada en el hecho de que para Warburg el Renacimiento se concibe como un momento de inflexión entre lo moderno y lo premoderno. Probablemente la indicación más clara de la perspectiva dominante de la que se ocupa Warburg y que lo conecta con los autores ya mencionados, puede verse en uno de sus cuadernos inéditos del 1927-28: (...) Intentamos captar el espíritu de la época en su influencia sobre el estilo, comparando el mismo tema de la manera que ha sido tratado en varios períodos y en varios países.*
3. Hay que tener presente, en este contexto, la distinción entre el automatismo y el método paranoicocrítico daliniano. El contraste entre los dos consiste en la parte "-crítico" del término, que, según Breton, remite a una especie de razonamiento, tal como explica Spector:
Breton, como si quisiese desmarcarse de su apoyo pretérito al criticismo "activo" y paranoico con el cual Dalí había reemplazado al automatismo "pasivo", escribió (...) "Le Message automatique", exaltando de nuevo el automatismo como la mayor técnica del arte surrealista. Ello contrasta con la "así llamada actividad 'paranoico-crítica' [que] había siempre mantenido una cierta ambigüedad entre lo voluntario y lo involuntario y, en consecuencia, había enfatizado su aspecto racional". (Spector, J., 2003:220)
De hecho, no todos los surrealistas estaban de acuerdo con Breton sobre la importancia de los sueños –dentro de las controversias surgidas entre 1924-1927, Naville y otros insistían en que la pintura surrealista debía reproducir el modelo de la escritura automática. (Spector, J., 2003:183)
Apuntamos, además, en este contexto que hay vinculación directa entre el método daliniano y Freud. Concretamente, el método paranoico-crítico parte de la tradición psicoanalítica freudiana, dado que Dalí había leído desde su época de estudiante las principales obras de Freud.
4. *Hay otros muchos caminos que nos llevan a un "inconsciente" no necesariamente problemático, y donde no nos encontramos con los contenidos sexuales y agresivos en los que se concentraron Freud y los surrealistas: otras versiones del sueño (como las de Jung), del razonamiento matemático (Henri Poincaré, Einstein), de la imaginación aplicada a la creación artística (en los trabajos de Goll, Max Jacob o la abstracción-concreción), los actos del azar (Dadá), del "inconsciente óptico" (Walter Benjamin).* (Spector, J., 2003:267)
5. *Vischer, en primer lugar, trata la formación del símbolo dentro del contexto del análisis de los sueños (...). (...) Sobre todo, argumenta Vischer, es en los sueños donde los estímulos físicos se traducen en símbolos empáticos (...). La pasión que consume a Warburg consiste en buscar la huella de la vida de los símbolos desde sus orígenes empáticos primitivos, y la ecuación de lo primitivo con el inconsciente y el sueño explica por qué el trabajo más tardío de Warburg se conecta con los estudios psicológicos de Richard Semon y Tito Vignoli.*
6. Hay que matizar esta concepción en el caso de los surrealistas. En la década de los veinte –concretamente entre 1924 y 1933 aproximadamente– el *vehículo* del surrealismo era la imagen. Desde que se intenta convertir la palabra en imagen, en vez de dejar que *la palabra hable* su propio lenguaje, surge un conflicto que desemboca, inevitablemente, en la prevalencia de la novela como *vehículo del mensaje automático*, manifestada sobre todo en el caso de Breton y a partir del 1933. No obstante, aún en los años treinta Breton sigue declarando su preferencia por la laconicidad fotográfica en vez de la extensión (intrínseca) de la expresión verbal. ¿Se trata de un "fracaso" de los surrealistas de captar el *zum Bild das Wort* en su verdadera dimensión y llevarlo a sus últimas consecuencias?
7. *Posiblemente los escritos de Warburg actuaron como una influencia significativa sobre la formación de la concepción alegórica de lo moderno de Benjamin, como se indica en el comentario de Benjamin sobre la Melencolía I de Dürer "este, 'el fruto más maduro y más misterioso de la cultura cosmológica del círculo de Maximiliano' como Warburg la llamó, puede perfectamente considerarse como una semilla en la que la flor alegórica del barroco, todavía controlada por el poder del genio, se encuentra a punto de brotar".*
8. (33d) Referencias de Benjamin a Warburg en *El Origen del Drama Barroco Alemán*, páginas: 143, 146, 218, 222, 223.
9. Alrededor del 1930 Mussolini se da cuenta de que la cinematografía es el arma más fuerte. (ciclo de conferencias *Sobre fotografía y cine*, J. J. Lahuerta, 2004)
10. *Es importante la influencia de Breton, líder del grupo, sobre todo en relación a su trabajo como auxiliar de un centro psiquiátrico, ya que le permitió el estudio de los métodos del psicoanálisis.* (Javaloyes, C., *Semiótica del cine: un recorrido por los principales ideólogos*)
11. Ciclo de conferencias *Sobre fotografía y cine*, J. J. Lahuerta, 2004

12. La "toma" buñueliana, tal como se expone en el texto, encuentra su equivalente análogo en la pintura surrealista, tal como se considera en el fragmento siguiente:
En sus esfuerzos por convertir el sueño en una entidad concreta, la pintura surrealista se alejó de la abstracción y tendió hacia una figuración plástica que distaba mucho de la que proponía el academismo, y que tomaba cuerpo mediante técnicas que recordaban la interpretación de sueños freudiana: la distorsión, la yuxtaposición extravagante, el desdoblamiento de objetos, las disposiciones irracionales de la perspectiva, la luz y la atmósfera. (Spector, J., 2003:262)

13. *El cine se les antojaba como una procesión onírica de imágenes mudas que se exhibían en un teatro oscuro (...). Las películas realizadas por ellos parecían relatos psicoanalíticos de sueños en los que insertaban diferentes imágenes que se sucedían una a otra formando una corriente de asociaciones. En algunos casos, estas imágenes cinemáticas influyeron en los modos y las técnicas de la escritura surrealista. (Spector, J., 2003:275)*

Introducción: *Hacia el montaje de/en los sesenta*

No permito que nadie me arrastre a un Infierno si no le creo capaz asimismo de conducirme, a través del Purgatorio, al Paraíso. Y esto es precisamente lo que les falta a los modernos.

(Warburg, carta a Mesnil, 26 junio 1896)

1 Planteamiento

En el capítulo anterior, por un lado, se aproximó al montaje en cuanto que (re)presentación y se intentó definirlo en cuanto que género, a través, sobre todo, del *Atlas Mnemosyne* de Warburg y de las diferentes formas de anotación coreológica; en segundo lugar, el montaje *moderno* como modo de acceso al conocimiento y, sobre todo, como modo de creación artística se examinó en su contexto histórico, de los años veinte¹, teniendo como puntos de referencia, de nuevo, el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, *El libro de los pasajes* y *El Origen del Drama Barroco Alemán* de Benjamin, el montaje surrealista y el montaje cinematográfico. En el presente capítulo dirigiremos la mirada hacia la década de los sesenta, vista en el marco de la postguerra, período en el cual se solidifica la presencia tanto de Aldo van Eyck como de Jerzy Grotowski, en el panorama arquitectónico y en el teatral, respectivamente. Es la época en la que los dos escriben, publican y/o pronuncian sus manifiestos: *The Story of Another Idea* (La historia de otra idea) de Van Eyck, por un lado, y *Hacia un teatro pobre*, de Grotowski, por el otro. Además, las consideradas como las maestras de cada uno de los dos, el *Kindertehuis* de Van Eyck y *El príncipe constante* de Grotowski también aparecen en el mismo período. El primero se inauguró en 1960 y el segundo se presentó por primera vez al público en 1964.

En este salto temporal de entreguerras a la postguerra intentaremos “leer” las líneas directrices básicas de creación en los casos de Van Eyck y Grotowski, bajo el prisma de las huellas compositivas del montaje *moderno*, tal como se dejan ver en el *Atlas Mnemosyne* warburgiano. Para ello, el método a seguir será, de nuevo, la *superposición* entre las directrices compositivas, por un lado, de Warburg y, por el otro, de Van Eyck y Grotowski.

2 Vínculos conceptuales directos: de la primera a la segunda “ruptura”

En el capítulo anterior, y en el marco de la aproximación al montaje como modo de analizar y crear *moderno*, se han delimitado los elementos que comparten entre sí el montaje surrealista y el montaje del *Atlas Mnemosyne* de Warburg. Curiosamente, en el salto desde el período de entreguerras al de la postguerra, podemos observar la supervivencia tanto de la semilla surrealista –la más conocida y evidente–, como, también –menos evidentemente y sin mayor resonancia–, de la warburgiana.

El surrealismo en el ámbito artístico, junto con la arquitectura moderna y con el arte abstracto, son las únicas líneas del arte moderno que siguen en pie, por lo menos hasta el 1955, es decir, cuando Sedlmayr escribe *La revolución del arte moderno* y, apuntamos, Van Eyck empieza a desarrollar el proyecto del *Kindertehuis*. Seguramente, a la lista se tendría que añadir el expresionismo, sobre todo por lo que se refiere a la búsqueda del origen, aún entendido en su contexto particular:

Sería arbitrario dar el nombre de “arte moderno” en todo el arte del siglo XX, pues muchas tendencias de ese período ya no son actualmente modernas en ningún sentido. Sólo podemos llamar modernas a esas tendencias que aún hoy, en el año 1955, determinan de modo esencial la creación, y estas son, en lo fundamental, la arquitectura constructivista-funcionalista, las llamadas pintura y escultura abstractas (absolutas) y el surrealismo. (Sedlmayr, H., [1955]2008:17)

Sin embargo, la supervivencia del surrealismo tiene, verdaderamente, dimensiones mucho más amplias, que llegan a ser sociales. En un ambiente, de nuevo, de ruptura –aunque de características distintas que aquella de entreguerras–, los “revolucionarios” vuelven a adoptar los lemas y el “modo de *hacer*” surrealista, cuya influencia, esta vez, se amplía en escala mucho más grande que en la época que les vio nacer.

En el fondo, sólo fue durante la revuelta estudiantil del 68, cuando los seguidores de Breton encontraron un motivo razonable para salir de su letargo y ponerse en acción, aunque de forma lenta y parsimoniosa, y ver con agrado que sus antiguos lemas anti-institucionales cobraban relevancia una vez más, esta vez entre una juventud que tomaba al asalto las calles y las aulas. Las pintadas de los estudiantes parecían reencarnaciones de la escritura y el dibujo automáticos proyectados en las paredes parisinas, o bien la desfiguración de los mensajes políticos (...). (...) muchas de sus consignas recordaban las de las octavillas surrealistas de los años veinte y treinta. (Spector, J., 2003:295)

No obstante, el núcleo fundamental en el que podríamos buscar la razón de este hecho no es otro que la noción del fragmento, teniendo en mente que lo hemos reconocido, a su vez, como núcleo de la concepción del montaje *moderno*. ¿Por qué el fragmento? Aparte de buscar la respuesta –más obvia– en la esfera de la psicología colectiva, en relación con la ruptura que supuso la primera y –después– la segunda guerra mundial, relacionando –metafóricamente o no– la conciencia de la ruina con aquella del fragmento, hay una más que, de nuevo, nos remite a nuestro período de referencia. Se trata, por un lado, del avance tecnológico que otorga a la imagen la posibilidad de su difusión a escala global. Si los primeros pasos del cine y el uso generalizado de la fotografía en los veinte descubrieron en la imagen-huella un *vehículo* que lleva a “otra cosa”, este papel suyo, en la década de nuestro enfoque actual, es un hecho consumado, del cual se tiene plena conciencia y, además, lo suficientemente maduro como para poder ser explotado masivamente. En una segunda etapa, pues, después del auge del cine –del primer período–, el auge de los medios de comunicación y de la publicidad –del segundo período– es el responsable de la expansión de la imagen-fragmento, o del fragmento en calidad de imagen. Automáticamente, la misma calidad del fragmento de “recorte de otra realidad”, hace surgir la necesidad del montaje como modo de acceso a la realidad –en primer lugar–, y, por consiguiente, como modo de creación.

La necesidad de inventar una nueva red de relaciones, provocada por la presencia y la conciencia del fragmento, por un lado, junto con su capacidad de convertir el pasado y lo ajeno en presente y propio, nos lleva a las *constelaciones* de Benjamin, a su modo de concebir el *Trauerspiel* dentro del ámbito cultural del barroco, y, por supuesto coloca los montajes del *Atlas Mnemosyne* y del *Das Passagen-Werk* en una posición adelantada respecto a su propia época, hecho que se confirma también respecto a la nuestra, con el *renacimiento* del interés sobre la obra de ambos². El fragmento bajo la lente warburgiana y benjaminiana, aparte de su apariencia en imagen, es un producto de la escisión alegórica entre significativo y significado. En el capítulo dedicado al símbolo y a la alegoría en Warburg hemos examinado la resonancia de la teoría del símbolo de Vischer³ a la concepción warburgiana correspondiente. El fragmento, de esta manera, obtiene calidad de dipolo; podría considerarse, pues, que él mismo es un montaje minúsculo. El fragmento-montaje (o fragmento-dipolo) es el núcleo del montaje, como veremos en los casos de nuestros autores elegidos, a continuación. Hasta ahora, sin embargo, podemos confirmar su existencia en el montaje del *Atlas Mnemosyne* warburgiano.

Por otro lado, y a lo que se refiere a la conciencia del fragmento y de su esencia alegórica, el montaje surge definitivamente como modo de acceso al saber, o modo de entender la realidad. Dicha conciencia no es irrelevante al surgimiento y papel predominante de la semiótica, sobre todo en el ámbito de las ciencias sociales, en los sesenta, conocido como *giro lingüístico* y directamente relacionado con la lingüística saussureana, de principios del siglo XX.

En el mismo contexto, Saussure también se considera el fundador del estructuralismo, siendo aquél del estructuralismo moderno un antropólogo: Lévi-Strauss, cuyo *Estructuras elementales del parentesco* aparece en 1949. Apuntemos que, además, los sesenta es la época cuando la antropología se consolida como ciencia. Tal como su nombre propio indica, el estructuralismo traslada el modelo saussureano al ámbito de la antropología, proponiéndose leer a base de una estructura signíca la organización de los fenómenos sociales.

(...) *la propia sociedad está organizada según un alguna forma de comunicación e intercambio significativos (...). La organización de los fenómenos sociales puede clarificarse así mediante una detallada elaboración de sus estructuras subyacentes, que, colectivamente, atestiguan una racionalidad social más profunda y omnicomprendiva. Como en el análisis del lenguaje, esas estructuras sociales serían desveladas no por una observación directa, sino por inferencia y deducción a partir de los datos empíricos observados.* (lema estructuralismo, Diccionario Akal de Filosofía)

Entre Saussure y Lévi-Strauss, los lingüistas del Círculo de Praga crean otro foco en el que el estructuralismo toma la dimensión de una aproximación general a la cultura, que apunta hacia la semiótica. Uno de sus representantes más significativos, Mukařovský, define así el estructuralismo:

Todo hecho literario, al ser considerado desde este punto de vista histórico, aparece como el resultado de dos fuerzas: la dinámica interna de la estructura y la intromisión, en la estructura, de elementos externos". (...) "el estructuralismo no limita la historia literaria al análisis de la "forma" (...) al contrario, se empeña en la exigencia de no considerar la investigación científica del material literario como un caos estático y atomístico de los fenómenos; y concibe cada fenómeno como resultante y punto de partida de impulsos dinámicos, y considera el todo como un complicado concurso de fuerzas. (Mukařovský, J., prólogo a la tradición checa del *Teoría de la prosa* de Schlovsky, 1925, en [1975]1977:20)

En el capítulo anterior planteamos el montaje como modo de conocimiento, además de como modo de creación. Con el estructuralismo se ve consolidada la esencia del montaje en cuanto que red de relaciones mutuas entre las partes. La estructura, asimismo, es la herramienta de acceso a los fenómenos (sociales). Tanto el estructuralismo –desde Mukařovský hasta Lévi-Strauss– como la fenomenología comparten el *retorno a los fenómenos* benjaminiano y se dirigen hacia una *descripción* de los mismos, –tal como aquella se contextualizará a propósito del *Kindertehuis*–. Como comentamos en el capítulo dedicado a la cuestión del método en Warburg, dicho *retorno* en el caso de Benjamin está vinculado con su visión del origen.

Aparte de la índole “profética” de la imagen-vehículo de Warburg, que se ve ya realizada a gran escala en los sesenta, la supervivencia de la semilla warburgiana a la que nos hemos referido concierne, sobre todo, las publicaciones de o sobre Warburg del mismo período⁴, las más significativas entre las cuales comentaremos a continuación. Después de la primera edición en alemán de las *Obras Completas (Gesammelte Schriften)* de Warburg en 1932, en 1959 se publica por segunda vez el libro de Heise –discípulo de Warburg– *Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg* (Memorias personales sobre Aby Warburg)⁵. En 1966 aparece la primera publicación en italiano de las *Gesammelte Schriften*, bajo el título *La rinascita del paganesimo antico: contributi alla storia della cultura*. Desde entonces y hasta la “respuesta” de Gombrich a Heise, *Aby Warburg: an intellectual biography*, la primera biografía “oficial” de Warburg que se publica en 1970, aparecen numerosas publicaciones, sobre todo, en forma de artículos, entre las cuales se encuentran dos reseñas acerca de la publicación italiana de las *Gesammelte Schriften* del 1966; una de ellas, el año siguiente de la publicación (Haskell, F., *Aby Moritz Warburg: La rinascita del paganesimo*, 1966, 1967) y otra dos años después (Coffin, D., *Aby Moritz Warburg: La rinascita del paganesimo antico. - Florence*, 1966, 1968). Dichas publicaciones, cuyo número aumenta significativamente a partir del 1966, conciernen estudios sobre historia

del arte, Renacimiento e iconología, con referencia explícita a Warburg⁶. Apuntemos que, concretamente, en una de ellas (Dittmann, L., *Stil, Symbol, Struktur: Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte*, 1967) aparece en el título la palabra “estructura” como una de las categorías de la historia del arte.

Parece ser, pues, que la publicación en italiano de las *Gesammelte Schriften* fue el acontecimiento definitivo que “inauguró” el redescubrimiento de Warburg en (y para) los sesenta. Este redescubrimiento se sella con la biografía de Warburg por Gombrich, del 1970⁷, que, además, jugó el papel de “puente” para la llegada de la resonancia warburgiana hasta nuestros días, cuando, precisamente, estamos ante un auge sin precedente del interés hacia el autor⁸. Apuntemos como dato más significativo de ello la primera edición del *Atlas Mnemosyne*, en el año 2000 y, a lo que se refiere a España, la exposición sobre el *Atlas* en el Museo *Reina Sofía*, inaugurada en noviembre del 2010, y la primera publicación de la obra en español en el mismo año. A pesar de todo, hay que destacar que dentro y fuera de los confines de *The Warburg Institute* se siguieron produciendo ininterrumpidamente, después e -incluso- antes de la muerte de Warburg, estudios sobre y a partir de su legado, en forma de artículos y conferencias, principalmente. No obstante, con la excepción de la primera (1961) y la segunda (1966) edición del catálogo de la Biblioteca de *The Warburg Institute*, permanecen, desde el 1932 hasta el 1970, los únicos libros de Warburg y dedicados a él, respectivamente, la edición italiana de los *Gesammelte Schriften* y la biografía de Warburg escrita por Heise. Sea la que haya sido la repercusión de estas publicaciones, en forma de libros y artículos, de y sobre Warburg, es innegable que demuestran un interés renovado, por lo menos del mundo de la Teoría e Historia del Arte, de indagar más en la visión aportada por parte de Warburg y su *ciencia de la cultura*⁹.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. En 1924 Warburg empieza a trabajar sobre el *Atlas Mnemosyne* y, a la vez, es el año del manifiesto surrealista de Breton; el 1933 es el año de traslado del Instituto Warburg de Hamburgo a Londres. Además, en 1932 tuvo lugar la primera publicación de las *Obras Completas* (*Gesammelte Schriften*, literalmente *Escritos recolectados*) de Warburg, en alemán. La referencia concierne los textos de Warburg. En la primera publicación en alemán de los *Gesammelte Schriften* no se incluyó *El ritual de la serpiente* ni el *Atlas Mnemosyne*.
2. Referencia a las publicaciones actuales de y sobre Warburg y Benjamin, cfr. bibliografía.
3. Referencia a F. Th. Vischer.
4. Datos de la Biblioteca Hertziana de Roma, de la Biblioteca de *The Warburg Institute* de Londres, de la *bibliografía secundaria* (*Estudios modernos sobre Aby Warburg*) de *El renacimiento del paganismo* (traducción española de las *Gesammelte Schriften* -Obras Completas- de Warburg, 2005) y de la Bibliografía de Gombrich en *Aby Warburg, una biografía intelectual* (1992).
5. En los datos de la Biblioteca Hertziana, no consta edición disponible del libro de Heise del 1947. Sin embargo, en el prólogo a la edición alemana del 2005 constan las fechas 1947 y 1959 como las correspondientes a las dos ediciones anteriores del libro; además, en la *bibliografía secundaria* (*Estudios modernos sobre Aby Warburg*) de *El renacimiento del paganismo* se incluye el libro de Heise, con fecha de publicación el 1947 (ed. Eric M. Warburg, New York), como también en la bibliografía de Gombrich. Aparte de ello, en los datos de la Hertziana aparece una edición de *El ritual de la serpiente* en inglés (*A lecture on serpent ritual*) del 1939, siendo la fecha acompañada por signo de interrogación. Por esta razón, no la consideramos como una publicación divulgada extensamente. Teniendo en cuenta el hecho que *The Warburg Institute* se trasladó de Hamburgo a Londres en 1933 y el hecho de que Warburg no dejó textos de sus conferencias, sino sólo apuntes, es posible que se trate de una primera transcripción-traducción interior en inglés. En primer lugar, el título original de la conferencia de Warburg ha sido *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord-Amerika* (Imágenes del territorio de los Indios Pueblo en Norteamérica). Además,

Raramente ponía Warburg por escrito el texto completo de las conferencias que pronunciaba; pero, generalmente, reunía el principio y la conclusión, con notas llenas de observaciones más generales.
(Gombrich, E. [1970]1992:102)

El título *El ritual de la serpiente* (*A Lecture on the Serpent Ritual*) era el que Saxl dio con motivo de la traducción y publicación de la conferencia en el *Journal of the Warburg Institute* en 1939 (Freeberg, D., *Pathos at Oraibi: What Warburg did not see*). Queda evidente, por lo tanto, que aquella primera publicación era una de carácter “interior” del Instituto, sin mayor divulgación fuera de sus confines. En la tesis aceptamos como primera publicación de *El ritual de la serpiente* la del 1988, por *The Warburg Institute*, tal como aparece su referencia en la primera edición española de la conferencia, del 2004. Aceptamos, pues, un “hueco oficial” de publicaciones de y sobre Warburg entre 1932 y, por lo menos, 1947.
6. Selección de bibliografía comparada sobre Warburg entre 1957 y 1970 entre: la Biblioteca Hertziana, la Biblioteca de *The Warburg Institute* y la bibliografía *escritos sobre Warburg*, ofrecida por Gombrich (Gombrich, E. [1970]1992):

Gombrich, E., H		
- <i>Aby Warburg: an intellectual biography</i> (libro)		1970
- <i>In search of cultural history</i> (conferencia)		1969
Coffin, D., R.		
Rezensión von: <i>Aby Moritz Warburg: La rinascita del paganesimo antico. - Florence, 1966</i>		1968
AA.VV.		
<i>Catalogue of The Warburg Institute Library, University of London</i> (2ª ed.)		1967
Dittmann, L.		
<i>Stil, Symbol, Struktur : Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte</i> (libro)		1967
Haskell, F.		1967
Rezensión von: <i>Aby Moritz Warburg: La rinascità del paganesimo, 1966</i>		
Heckscher, W. S.		
<i>The Genesis of iconology</i> (actas del XXI Congreso Internacional de Historia del arte, Bonn 1964)		1967
Bing, G.		
A. M. Warburg (conferencia)		1966
Ginzburg, C.		
Da A. Warburg a E. H. Gombrich: (note su un problema di metodo) (artículo)		1966
Gombrich, E., H.		1966
- <i>Aby Warburg zum Gedächtnis</i> (conferencia)		
- <i>Aby Warburg 1866-1929</i> (artículo)		
- <i>The Style all'antica: Imitation and Assimilation</i> (actas del XX Congreso Internacional de Historia del arte, New York 1961)		
- <i>Ritualized Gesture and Expression in Art</i> (artículo)		
Heckscher, W.S.		
<i>Aby M. Warburg, 13. Juni 1866 – 26. Oktober 1929</i> (artículo, <u>publicado en Holanda</u>)		1966

Kultermann, U.
Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft (referencia a Warburg, en un libro de referencia, todavía hoy) 1966

Schäfer, K., H.
Aby Warburg zum Gedächtnis (conferencia en la Universidad de Hamburgo) 1966

Wuttke, D.
Aby Warburg un seine Bibliothek (artículo) 1966

Warburg, A., M.
La rinascita del paganesimo antico : contributi alla storia della cultura (libro) 1966

Bialostocki, J.
Iconography and Iconology (artículo) 1963

Tonelli, G.
Attività recenti del "Warburg Institute" di Londra (1960-61) (artículo) 1962

AA.VV.
Catalogue of The Warburg Institute Library, University of London(1ª ed.) 1961

Trapp., J. B.
The Warburg Institute (artículo) 1961

Clark, K.
Le développement de l'histoire de l'art 1959

Heise, C., G.
Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg (libro) (1947) 1959

Gombrich, E.
Art and Scholarship, An inaugural lecture (conferencia) 1957

Saxl, F.
-Three "Florentines": Herbert Horne, A. Warburg, Jacques Mesnil (conferencia) 1957
-Warburg's visit to New Mexico (conferencia)

7. Mucho se ha comentado sobre la obra en cuestión de Gombrich. La *Biografía intelectual* ha sido una tarea asignada a él por parte de *The Warburg Institute*. Dicha tarea, en un principio, pertenecía a Gertrud Bing, la más estrecha colaboradora de Warburg, la cual nunca llegó a concluirla. Gombrich, uno de los estudiosos pertenecientes al "círculo warburgiano" llevó a cabo el proyecto concebido por Bing. Edgar Wind, discípulo y colaborador de Warburg, criticó duramente la recién publicada biografía, justo antes de morir, en 1971, el su texto *Una reciente biografía de Warburg*, publicada en *The Times*, 25.6.1971 e incluida en la edición española de *La elocuencia de los símbolos*, del 1993.

8. Dada la cantidad de traducciones de Warburg y de ensayos sobre su obra que han salido a la luz en los últimos años, nos limitaremos a dar un inventario-muestra de las recientes publicaciones de y sobre Warburg, con especial enfoque en aquellas en lengua española. De nuevo, aparte de la propia investigación, acudimos a los datos de la Biblioteca Hertziana de Roma y de la Biblioteca del *The Warburg Institute* de Londres. Apuntemos que, sólo de entre los años 1998 y 2009, la Biblioteca Hertziana acumula 204 volúmenes de y sobre Warburg, principalmente en alemán, italiano, francés e inglés.

Warburg, A. M.
Atlas Mnemosyne (primera edición española) 2010

Didi-Huberman, G.
La imagen superviviente (primera edición española) 2009

Warburg, A. M.
"Per monstra ad sphaeram" : Stern Glaube und Bilddeutung ; Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925 2008

García Mahiques, R.
Iconografía e Iconología (primera edición) 2008

Warburg, A. M. - Binswanger, L.
-Die unendliche Heilung (primera edición del volumen, en alemán) 2007
-La curación infinita - Historia clínica de Aby Warburg (primera edición española) 2007

Warburg, A. M.
El renacimiento del paganismo (primera edición española de las *Gesammelte Schriften*) 2005

Heise, C. G.
Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg 2005

Didi-Huberman, G.
-Ante el tiempo 2005
-Bewegende Bewegungen: die Schleier der Ninfa nach Aby Warburg 2005

Warburg, A. M.
El ritual de la serpiente (primera edición española) 2004

Warburg, A. M. - Saxl, F.
"Wanderstrassen der Kultur" : die Aby Warburg - Fritz Saxl Korrespondenz 1920 bis 1929 2004

Raulff, U.
Wilde Energien : vier Versuche zu Aby Warburg 2003

Warburg, A. M.
Mnemosyne, l'Atlante delle immagini (segunda edición del Atlas, en italiano) 2002

Didi-Huberman, G.
-L' image survivante (primera edición del volumen, en francés) 2002

- <i>Ninfa moderna: essai sur le drapé tombé</i>	2002
Forster, K. - Mazzucco, K. <i>Introduzione ad Aby Warburg e all' Atlante della memoria</i>	2002
Warburg, A. M. <i>Der Bilderatlas Mnemosyne</i> (primera edición del Atlas, en alemán)	2000
Michaud, Ph. A. <i>Aby Warburg et l' image en mouvement</i>	1998
Warburg, A. M. <i>Die Erneuerung der heidnischen Antike (Gesammelte Schriften I.1, I.2)</i> (primera reimpresión desde el 1932, en alemán)	1998
Warburg, A. M. <i>Schlangenritual; Ein Reisebericht</i> (primera edición, en libro, fuera del Instituto Warburg)	1988

9. Es difícil saber hasta qué punto este interés superó los límites de su “propia disciplina”. Sin embargo, aunque no hemos encontrado referencia alguna por parte de Van Eyck o Grotowski a Warburg, hay dos vías posibles a través de las cuales, por los menos, el primero haya podido tener un contacto con la aproximación warburgiana, dado su conocimiento e interés manifestados sobre el arte –desde su época de estudiante y debido, sobre todo, a la influencia de Carola Giedion-Welcker– y su visión interdisciplinar proyectada a la arquitectura. Además, hay que tener en cuenta que la primera materia que Van Eyck enseñó como profesor ha sido la de Historia del arte, en la Academia de Arte e Industria de Enschede, entre el 1951 y el 1954. La primera, pues, vía de contacto con la aproximación warburgiana sería indirecta, a través de uno de los discípulos más destacados de Warburg, Edgar Wind. Es probable que Van Eyck haya tenido acceso a su libro *Arte y Anarquía*, publicado por primera vez en inglés en 1960 y traducido al holandés en 1973. Tratándose de un libro que ha conocido repercusión en escala internacional, ya que se ha traducido en varios idiomas y dado que, por un lado, el término “anarquía” en el contexto creativo es uno de los característicos de Van Eyck (como opuesto a la composición jerárquica, Strauven 342: *CIAM failed absolutely to reunite the subject of its analysis into a new, non-hierarchical synthesis*) y que el inglés era casi su lengua materna, el arquitecto holandés hubiera podido tener en las manos el libro de Wind ya en la década de los sesenta; apuntemos que volvió a publicarse en inglés en 1963 (Londres) y en 1964 (Nueva York). La segunda vía a través de la cual Van Eyck hubiera podido conocer a Warburg sería el artículo de Heckscher *Aby M. Warburg, 13. Juni 1866 – 26. Oktober 1929* publicado en Holanda, en *Hollands Maandblad* en 1966. Esta versión es menos probable, ya que, por un lado, la relación de Van Eyck con la Historia del arte y, por el otro, el hecho que conocía alemán, ya hubieran podido llevarlo cerca de Warburg, si es que no lo han hecho. El que consta como hecho es el conocimiento por parte de Van Eyck de la obra de Rudolf Wittkower *Architectural Principles in the Age of Humanism* ([1949] 1962), comentados en dos textos de Van Eyck: *The Enigma of Size* (conferencia, 1979) y *Rats, Posts and other Pests* (conferencia, 1981). De todos modos, hay que decir que en la presente aproximación de trazar hilos de afinidades electivas entre tres caminos de creación diferentes, el interés en una conexión real y constatable entre uno y otro es irrelevante.

Cuestión sobre el origen: *coincidentia oppositorum* entre apolíneo y dionisiaco en *El ritual de la serpiente*

1 En búsqueda de la conexión vivencial con el origen

En el capítulo anterior nos referimos a la cuestión sobre el origen en Warburg y la relacionamos con la correspondiente de Benjamin. Allí tratamos dos puntos fundamentales; el primero concierne la dimensión histórica –no historicista– y concreta de la remisión al origen, mientras que la segunda refleja una visión al origen en cuanto que *pasado que el presente crea*. Aquí nuestro enfoque será Warburg. Intentaremos palpar los medios de acceso al origen por parte del autor a través, sobre todo, del *Atlas Mnemosyne* y de la conferencia –posteriormente titulada– *El ritual de la serpiente*, pronunciada en la clínica psiquiátrica Bellevue de Kreuzlingen el 21 de abril de 1923, es decir, antes de que Warburg empezara a trabajar en *Mnemosyne*¹. La trayectoria de Warburg, bajo un punto de vista concreto, puede considerarse como un esfuerzo de *conjuntar dos opuestos*: por un lado, sus grandes líneas de planteamiento de la historia cultural humana y, por el otro, su enfoque minucioso al detalle “documental”. Un buen, y -- prácticamente– único ejemplo de las primeras encontramos en *El ritual de la serpiente*, mientras que, según él mismo afirma, es en el *Atlas Mnemosyne* donde esta conjunción entre tesis (o hipótesis) y prueba por fin confluyen. En la carta de Warburg a su hermano Max, del 16 de abril del 1924, en la que le comenta la visita de Cassirer, y teniendo recién empezado el trabajo sobre el *Atlas*, los dos opuestos se conjuntan bajo un título que pretende abarcar la aproximación warburgiana en su totalidad: *Teoría general del movimiento humano como fundamento de una ciencia general de la cultura*:

Se demostró que mis pensamientos más generales, que he registrado desde hace años independientemente de mis observaciones empírico-históricas, tienden a fundirse de pronto en un sistema que, uniéndose a las ideas actuales, podría aportar una contribución para una nueva visión del mundo. Tú has leído mis estudios sobre Schifanoia. Después de la conversación con Cassirer tengo, pese a todo, el valor de seguir ahondando en el tema y decir: “Teoría general del movimiento humano como fundamento de una ciencia general de la cultura”. (Binswanger, L. – Warburg, A. M., 2007:196-197)

La *firme estructuración*, a la que Binswanger se refiere a continuación, corresponde precisamente a este intento por parte de Warburg de unir los opuestos anteriormente mencionados. La estructura, en otras palabras, ofrece el terreno propicio en el que las grandes hipótesis con los pequeños detalles pueden coexistir y dar pie a un sentido. El terreno en cuestión no es otro que el del *Atlas Mnemosyne*. En la carta de Binswanger a Max Warburg del 1 de mayo del 1925 el primero utiliza el término *estructuración* refiriéndose a Warburg, con toda probabilidad con motivo de la conferencia de *El ritual de la serpiente*, aunque él no ve claro el equilibrio entre dicho término y la cantidad de fuentes documentales. Apuntemos que, por lo menos entonces, es poco probable que Binswanger hubiera tenido contacto directo con el trabajo de Warburg sobre el *Atlas*, teniendo en cuenta, además, que el proyecto mismo acababa de nacer².

En su caso, la firme estructuración siempre retrocede ante la abundancia de material y de ingeniosos aperçus, pero más para el oyente que para él mismo; el punto es que no siempre logra formular lógica y verbalmente el conjunto de relaciones que él mismo ha visto. (Binswanger, L.- Warburg, A. M., 2007:196-227)

No obstante, Raulff, en su *Epílogo* a la publicación de *El ritual de la serpiente*, resalta la posibilidad de trazar vínculos entre Warburg y el estructuralismo, en relación con su aproximación al *pensamiento primitivo*. Según él, el estructuralismo de Warburg está más cerca a Cassirer³ que a Lévi-Strauss.

(...) cuando Warburg habla del "pensamiento estructural de los indios" (...) no se trata de una genial anticipación del vocabulario estructuralista, sino de un recurso a la diferenciación que Cassirer estableció entre los conceptos de función y de la ley por un lado, y de los conceptos de forma y estructura por el otro, donde el pensamiento "estructural" o "complejo" es sinónimo del pensamiento analógico. El concepto de Warburg del pensamiento "primitivo" es más afín al de Cassirer y Lévy-Bruhl que al de Lévi-Strauss. (Raulff, U., en Warburg, A. M., 2004:105)

Está claro que los planteamientos generales de Warburg acerca de la *ciencia de la cultura* reflejan su vínculo vivencial con su propia empresa, mientras que su empeño en el detalle es descifrable como su modo de tomar *distancia* (científica) de su material de trabajo. Y no es por casualidad que estas grandes líneas de planteamiento se definieran, recién terminados sus estudios, a raíz de la experiencia vivencial del contacto directo con los indios Pueblo. Para Warburg este contacto le ofrecía la oportunidad única de experimentar de primera mano las raíces de su propia civilización, la occidental. Semejante visión remite a Usener, profesor de Warburg de influencia considerable sobre él:

Warburg había sido (...) discípulo de Usener, es decir, de una corriente (...) que buscaba comprender los orígenes y los textos clásicos de las religiones griegas y romanas mediante el estudio de las culturas paganas todavía existentes.

(...) Warburg adoptó la idea de Usener de definir el surgimiento de la mitología antigua como un problema psicológico para cuyo análisis resultaría necesario recurrir (...) a la investigación etnológica y antropológica. (...) la antigua idea de poder deducir de las manifestaciones míticas prevaletentes entre los "primitivos" de Norteamérica y África, los orígenes de la civilización europea. (...) para Locke América "is still a pattern of the first ages in Asia and in Europe". (Raulff, U., en Warburg, A. M., 2004:86)

No obstante, Warburg fue más allá de una aproximación teórica. No habiéndose conformado con el estudio de las fuentes y de las obras de arte del pasado para llevar a cabo la tarea de indagar en las raíces arcaicas de nuestra cultura, busca la experiencia vivencial, hecho que marca, desde el inicio, el sello propio de su identidad. El enfoque en la imagen, según él creía, en el que ella es vista únicamente como fuente de información y desvinculada de su referente vivencial, es por defecto una empresa fallida. Él mismo aclara qué es lo que realmente fue a buscar en Arizona:

Espero haber demostrado a través de estas imágenes de la vida de los indios Pueblo, que las danzas de las máscaras no han de ser interpretadas como un juego infantil, sino como la manera pagana de responder al penoso e ineludible cuestionamiento en torno al porqué de las cosas: el indio contrapone su voluntad de comprensión a la ininteligibilidad de los procesos naturales, transformándose a sí mismo en la causa de los fenómenos percibidos. Instintivamente reemplaza al efecto incomprensido con la representación más concebible e intuitiva de su causa. La danza de las máscaras es la causalidad danzada. (Warburg, A. M., 2004:60)

2. El ritual de la serpiente: lectura a partir del núcleo apolíneo-dionisiaco

2.1 Delimitación del apolíneo-dionisiaco en el contexto de la cultura de los Pueblo

El ritual de la serpiente empieza con una declaración de principios lacónica, que traza una de estas grandes líneas, que mencionábamos antes:

Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi son parientes.

¿A qué se refiere Warburg con este aforismo, que, de primera vista, parece un oxímoron? En Oraibi encontró las condiciones vivas de la creación de símbolos. Para él, la etapa de simbolizar era la primera gran victoria del hombre sobre su estado salvaje; dicho de otro modo, simbolizar significaba el logro de poner un modo de orden en el caos en el que el hombre primitivo se encuentra. La segunda gran victoria de la civilización, consecuentemente, sería la imposición de

la lógica científica frente a la magia simbólica. En este sentido, la frase anterior de Warburg puede tener dos interpretaciones posibles, hecho acorde con su propio planteamiento de los fenómenos bipolares; por un lado, si *Atenas* remite al aspecto apolíneo de la Grecia Clásica, Oraibi y Atenas se conectan en cuanto a “antes” y “después”, acorde con las dos etapas que marcamos antes, en la cadena de la civilización. Si, por lo contrario, *Atenas* remite a la dimensión dionisiaca de la cultura griega, captada por Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* y adoptada –aunque en condiciones distintas– por Warburg, entonces el parentesco común de las dos se refiere, precisamente, a la supervivencia, en la mente clásica, de la etapa simbólica anterior. Esta explicación cobra más sentido todavía bajo la luz de la oposición dinámica entre apolíneo y dionisiaco, hilo que atraviesa toda la obra de Warburg⁴. Gombrich comenta:

Bachofen exploró las capas primitivas de la religión griega; Burckhardt vio reflejado su profundo pesimismo personal en la mente griega; Nietzsche interesó a su generación con su libro sobre El origen de la tragedia, en el que la serenidad de los griegos aparece como una máscara o defensa contra los ataques de las fuerzas dionisiacas; y uno de los maestros de Warburg, Hermann Usener, exploró los orígenes del mito griego en el pensamiento primitivo. (Gombrich, E., [1970]1992:24)

Warburg, volviendo a los Pueblo, dice, al respecto:

Los Pueblo viven entre el mundo de la lógica y el de la magia, y su instrumento de orientación es el símbolo. Entre el hombre salvaje y el hombre que piensa, está el hombre de las interconexiones simbólicas. (Warburg, A. M., 2004:27)

(...) desmiembran el pájaro separando sus partes básicas de tal forma que lo convierten en una abstracción heráldica que, al igual que los jeroglíficos, ya no requiere ser contemplada sino leída. (Warburg, A. M., 2004:17)

Entre los Pueblo Warburg descubre *en vivo*, por un lado, la bipolaridad del símbolo y, por el otro, el hecho de que el hombre, en cuanto que estructura mental, permanece el mismo, desde su estado arcaico hasta hoy. Las dos cosas, a su vez, se encuentran en el *poder elevar la cabeza*:

El movimiento ascendente es el acto humano por excelencia (...). La contemplación del cielo es la gracia y a la vez la maldición de la humanidad. (Warburg, A. M., 2004:25-26)

Más adelante, parece dar una interpretación metafórica de las consecuencias del *ἄνω θρόσκω*, mirar hacia arriba, de donde proviene la palabra griega para el hombre, *ἄνθρωπος*. Grotowski, mucho más tarde pero en un contexto comparable, definirá, como veremos, el término *verticalidad*. Además, a raíz de esta visión se configurará, poco después de la conferencia de Kreuzlingen, la “hipótesis” del *Atlas Mnemosyne*, tal como se “resume” en las primeras tres láminas (A, B y C).

La evolución de la cultura hacia la era de la racionalidad está marcada por la gradual trasmutación de la tosca y concreta plenitud vital en la abstracción matemática. (Warburg, A. M., 2004:56)

La serpiente, pues, se revela como un símbolo y, como tal, tiene índole bipolar. Su significado oscila entre encarnación de la naturaleza amenazante y de mediador curativo. De la misma manera, respecto al culto al árbol:

Se trata de establecer un vínculo entre las fuerzas naturales y el hombre, es decir, un símbolo, el elemento de conjunción, por lo que el rito mágico opera como una conexión real al enviar un mediador –que en este caso es el árbol–, porque al estar arraigado al suelo tiene un lazo más fuerte con la tierra que el ser humano–. Este árbol es, pues, el mediador preestablecido que abre la puerta al mundo subterráneo. (Warburg, A. M., 2004:37-40)

Apuntemos, adelantando acontecimientos, que, a su vez, una construcción humana de planta espiral –en este caso, el oráculo de Efyra en Grecia, que describimos en el capítulo dedicado al *Kindertehuis*– también se establece como mediador entre el mundo viviente y el subterráneo.

Hay que tener en cuenta, de todos modos, que Warburg ya llevaba a Norteamérica el “equipaje” de la teoría del símbolo de Friedrich Theodor Vischer y, también, los estudios de su hijo, Robert Vischer⁵. En este sentido, el “viaje a los orígenes” emprendido por Warburg, también obtiene la dimensión de poder comprobar “en vivo” y de primera mano dicha teoría, tal como se comenta a continuación, acerca del festival de Oraibi:

En esta ocasión, (...), pudo observar la función del símbolo en una cultura impregnada aún de creencias mágicas y, de esta forma, confirmar la validez de las ideas de F. Th. Vischer. La serpiente es algo más que el signo del rayo. Se funde con el rayo en una idea onírica; dominar a la serpiente es dominar al rayo, a la lluvia y a las tormentas. (Gombrich, E., [1970]1992:94)

2.2 El apolíneo-dionisiaco como núcleo de la “configuración” de la cultura de los Pueblo

A la “construcción” simbólica de la serpiente de los Pueblo Warburg antepone otra, esta vez más cercana a sus propias referencias culturales: se trata del símbolo de la serpiente en el contexto clásico griego y helenístico. La referencia por excelencia no es otra que Laocoonte, *el símbolo de la Pasión en la antigüedad*, según Warburg. No obstante, no es la única. Habiendo activado el “mecanismo” de la bipolaridad para aproximarse al símbolo, Warburg contrapone, a su vez, el símbolo de la serpiente en el caso de Laocoonte –castigo de los dioses– con aquél en el caso de Asclepio –mediador curativo–. Este hecho tiene dos consecuencias; por un lado, hay que matizar la interpretación dada al aforismo inicial de Warburg acerca al parentesco entre Atenas y Oraibi; por el otro, nos tenemos que fijar en el “tejido” que fabrica Warburg en cuanto que composición –o *montaje*–.

Al intentar explicar qué significa el trazado de esta línea vinculante entre Atenas y Oraibi, hemos dado dos versiones, atribuyendo sólo a la antigüedad griega calidad bipolar entre apolíneo y dionisiaco. No obstante, Warburg, hasta llegar a Laocoonte, ya ha demostrado que la misma bipolaridad es legible en el caso del culto a la serpiente entre los indios Pueblo; como vimos, una imagen que remite, al mismo tiempo, al miedo ctónico y a la curación. Nos damos cuenta, pues, que las entidades que Warburg antepone entre sí son, a su vez, dipolos. Warburg, de esta manera y *anacrónicamente* hablando, se dispone a construir un *fractal*, cuya mónada elemental es el dipolo; de la misma manera la relación bipolar interactiva es, en las diferentes versiones sintácticas que derivan de ella y como hemos visto en el capítulo anterior, el núcleo del montaje del *Atlas*. Retomando nuestro hilo, en *El ritual de la serpiente* el dipolo original, el de energías positivas y negativas encarnadas en el símbolo de la serpiente de los Pueblo, constituye una entidad que, a su vez, se antepone a otra, el dipolo correspondiente helénico. Así se configura un nuevo dipolo, más amplio que cada uno de sus componentes. Warburg encuentra un soporte gráfico de esta última bipolaridad: se trata de un calendario español del siglo XIII, con Asclepio como patrón del signo de Escorpión, donde *se muestran claramente tanto los aspectos más toscos como los más refinados del culto al dios-serpiente*. Asclepio mismo, pues, se bifurca en un dipolo en sí mismo que se conectará, a su vez, con el dipolo matemática-magia en la astrología de la antigüedad.

En treinta secciones, se presentan, de manera jeroglífica, las prácticas rituales del culto de Cos, que son idénticas a las drásticas expresiones mágicas de los indios para establecer la unión con la serpiente (...). (Warburg, A. M., 2004:54)

Warburg sigue adelante con su “tejer” de relaciones bipolares. Esta vez, forma un dipolo entre la entidad Laocoonte-Asclepio y su correspondiente bíblico: la serpiente de bronce de Moisés en el desierto, símbolo de la redención, frente a la serpiente en el árbol del Paraíso, origen del mal. Esta nueva entidad, sucesivamente, se antepone al dipolo, en el contexto medieval, de la supervivencia del culto a la serpiente dentro del seno de la fe cristiana. Vemos, pues, que se trata de una construcción que puede llegar al detalle minucioso sin dejar de ser regida por una línea principal: la contraposición original entre apolíneo y dionisiaco.

Sorprendentemente, o no, Van Eyck planteará de manera semejante su *método configurativo*, en 1962, como veremos a continuación.

3. La visión warburgiana del origen proyectada en el Renacimiento y el barroco

Hasta el momento hemos visto, a través de *El ritual de la serpiente*, el carácter de la búsqueda del origen por parte de Warburg y el “mecanismo” empleado por él para analizar y/o “construir” la red entre sus posibles proyecciones o versiones. Recordamos que *El ritual de la serpiente* ha sido, en este sentido, la referencia principal, tanto por su búsqueda explícita y “literal” del origen como por haber condicionado la visión de Warburg de la misma a lo largo de toda su trayectoria. Cambiemos de contexto y demos unas pinceladas de lo que constituye la proyección de la visión warburgiana del origen en su lectura del Renacimiento y el barroco, apuntando hacia el *Atlas*. En este marco, nos volvemos a encontrar con la cuestión del “gran artista” en Warburg, confrontada a propósito de Dürer en el capítulo dedicado a la *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*, del 1920. Casos paralelos al de Dürer, en este sentido, son los de Rembrandt, Botticelli, Da Vinci, Manet.

En su conferencia sobre Rembrandt, del 1926, Warburg da una versión de la proyección del origen, en este caso de la *herencia clásica*, en cada “hacer contemporáneo”. Dicha herencia clásica, acorde con la concepción al respecto que vimos en *El ritual de la serpiente*, constituye un impulso-dipolo, a su vez: hacia la acción, o bien hacia la serenidad. Además, en la última frase – *cada edad tiene el renacimiento de la antigüedad que se merece*– podemos leer una *afinidad electiva* con el concepto de la *constelación* en Benjamin.

(...) *depende de la disposición subjetiva de las generaciones sucesivas más que del carácter objetivo de la herencia clásica el que nosotros sentimos que ésta nos empuja a la acción apasionada o nos induce a la calma de la sabiduría serena. Cada edad tiene el renacimiento de la antigüedad que se merece.* (Warburg, A. M., *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts*, en Gombrich, E., [1970]1992:223)⁶

En la segunda del ciclo de las tres conferencias sobre Leonardo Da Vinci, del 1899, Warburg, según Gombrich, lee en la “recuperación del origen” por parte de Da Vinci un carácter que, *anacrónicamente*, se podría llamar *estructural*. El polo opuesto, en este caso, es la perspectiva botticelliana de la antigüedad. Notemos que ambos modos de remisión al origen son de carácter formal. La diferencia está en la forma que constituye la referencia de cada uno. Para distinguirlas acudimos una vez más a Tatarkiewicz. Según su clasificación, la forma de referencia prevaleciente en el caso de Da Vinci sería la A, es decir, *la disposición de las partes*, cuyo contrario es el *elemento*, mientras que aquella de Botticelli sería la B, lo que se da directamente a los sentidos, y cuyo opuesto es el *contenido*. (Tatarkiewicz, W., [1976]2008:254). Apuntemos, también, que, según deja insinuar Gombrich en la cita siguiente, Warburg consideraba a Da Vinci superior que Botticelli, a raíz del criterio de la estructura.

Al igual que Botticelli, Leonardo imaginó la antigüedad con atuendos ondulantes y sueltos; pero, a diferencia de este artista inferior, acudió al canon clásico de la proporción vitruviana para crear y evocar un ideal de belleza. (Gombrich, E., [1970]1992:104)

Y Da Vinci, según Warburg, llega más lejos todavía. Una vez conquistada la “estructura”, *la gramática del lenguaje*, se dispone a buscar *una sintaxis nueva*. De esta manera, la estructura antigua se convierte en elemento de una nueva *composición*.

Una vez dominado el trazo lineal definido del cuerpo en movimiento y la clara articulación del cuerpo en reposo (...), Leonardo se orientó hacia problemas muy diferentes; es como si hubiera aprendido el vocabulario y la gramática de un lenguaje y buscara ahora una expresión concisa y abreviada, una sintaxis nueva. En vez del contorno descriptivo detallado, busca la anotación

breve y acentuada con las luces y las sombras (...). (Warburg, A. M., *Leonardo 2*, en Gombrich, E., [1970]1992:104-105)

Respecto a la proyección del origen a su propia creación, siendo él consciente de ello o no y en el caso de la tesis sobre Botticelli, Warburg quiere evitar que la suya se considere como una aproximación más entre las corrientes de su propio *Zeitgeist*, término que, tengamos en cuenta, detestaba⁷. Volveremos a hablar de ello en el contexto del fenómeno de la inversión. A la vez, y bajo la luz *anacrónica* de *El ritual de la serpiente*, esta opción de Warburg, lejos de considerarse un capricho innovador de un erudito recién estrenado, toma dimensiones de indicador de camino hacia la búsqueda interminable del origen, que iba a seguir.

Como autor de un libro sobre Botticelli, Warburg se muestra ansioso de que "su" Botticelli no sea confundido con el Botticelli de esos lectores de Ruskin y Walter Pater que se agolpaban en los Uffizi en torno al "Magnificat" del artista y que buscaban, según Warburg, al pintor lánguido, cuya melancolía atraía a su propio ánimo de auto-indulgencia decadente.
(Gombrich, E., [1970]1992:99-100)

Nuestro referente respecto a la cuestión sobre el origen en la obra Warburg es *El ritual de la serpiente*. Siendo el resultado de su contacto *in situ* con la cultura de los Pueblo de Arizona, demuestra el carácter vivencial de la conexión con el origen, que Warburg se propone recuperar. Su planteamiento de esta conexión se basa en la hipótesis fundamental del *parentesco* entre *Atenas y Oraibi*; es decir, lo que Warburg buscaba en una cultura indígena extra-occidental era la raíz propia de la cultura occidental. Esta hipótesis supone una "lectura" de la cultura de los Pueblo a base del dipolo nietzscheano apolíneo-dionisiaco. A la inversa la visión warburgiana del origen se proyecta en su "lectura" del Renacimiento y el barroco, apuntando hacia el *Atlas*.

1. Apuntamos que el material de esta conferencia proviene del “viaje iniciático” de Warburg a Estados Unidos del 1895, en el que tuvo contacto directo con los Indios Pueblo de Arizona. La conferencia de Kreuzlingen, veintiocho años más tarde, iba a ser su “certificado de recuperación” después de su estancia en la clínica psiquiátrica de Bellevue, bajo el cuidado de Binswanger (cfr. Binswanger, L.- Warburg, A.M., *Die unendliche Heilung*, 2007, traducción española: *La curación infinita*, 2007). Aquél contacto directo con los orígenes del hombre civilizado y las observaciones de Warburg a raíz de este viaje han tenido, como queda reflejado en su trayectoria a partir de entonces, importancia trascendental en su modo de aproximación a la cultura y, en su esfuerzo constante de liberarse de sus problemas psíquicos. Resulta significativo al respecto que en 1927, habiendo salido cuatro años antes de la clínica y ocupado plenamente en su trabajo sobre el *Atlas Mnemosyne*, Warburg declaró su intención de viajar de nuevo a Norteamérica, a la cual se opuso Binswanger: *Aún me resulta muy doloroso haber tenido que oponerme a su plan respecto de Norteamérica.* (carta de Binswanger a Warburg del 28 de mayo del 1928, en Binswanger, L. - Warburg, A.M., 2008) En su respuesta del 12 de julio Warburg insiste que *Hubiera sido mil veces mejor que se me hubiera permitido ir.* (Binswanger, L. - Warburg, A.M., 2008)
2. Hay que tener en cuenta, de todos modos, la no muy alta estima que despertaba en Binswanger la obra de Warburg, considerándola “poco científica”, tal como queda constatado en sus apuntes sobre la conferencia de *El ritual de la serpiente*.
22 de abril (1923); El 21 de abril se realizó la tan largamente preparada conferencia sobre la danza de los indios sioux (!) en relación con la utilización general de las serpientes en la mística cósmica, etc. El paciente había invitado a un gran público, se había ocupado de la correcta instalación de las fotografías, etc. La conferencia en sí fue más bien una charla conectada con el material fotográfico, en la que despegó abundancia de saber pero de modo un tanto desordenado. Los asuntos fundamentales estaban demasiado recubiertos de adornos, algunos puntos de vista significativos fueron meramente insinuados al pasar, con estrechas alusiones arqueológicas que sólo muy pocos entre los oyentes pudieron entender. (Binswanger en Binswanger, L. - Warburg, A.M., *La curación infinita*, 2008, p. 146)
Antes, el 19 de mayo del 1921, apuntaba que:
Sus trabajos son apreciados por los eruditos de la especialidad, pero al leerlos siempre se tiene la sensación de que la idea científica dominante no está elaborada con entera claridad, a pesar de las formulaciones notables, ingeniosas, agudas, en las que el enfermo destaca. (idem, p.83)
3. Raulff, en su *Epílogo* a *El ritual de la serpiente*, lee una clara influencia de Cassirer sobre Warburg. Sin embargo, en el fragmento siguiente especifica el punto-clave en el que las dos visiones se diferencian entre sí. Esta diferenciación parte de la doble perspectiva de Warburg que comentamos en el capítulo presente, en la que las grandes líneas del planteamiento teórico coexisten con el enfoque minucioso al detalle. Warburg, tenemos que tener presente, demostró que teorizar no es incompatible sino inter-complementario con la referencia constante al ejemplo concreto.
En las teorías sobre la naturaleza del símbolo representadas en la conferencia de Kreuzlingen se refleja la influencia del pensamiento de Ernst Cassirer o, (...), del estímulo proveniente de sus primeros trabajos sobre la forma simbólica. (...) Warburg se atiene a los principios de una teoría de los símbolos bastante anterior, basándose en las obras de Friedrich Theodor Vischer, Robert Vischer y Tito Vignoli. A diferencia de Cassirer, quien en su teoría de las formas simbólicas pretendía extender la crítica de la razón de Kant a una filosofía universal de la cultura, Warburg no hace propia esta petición de sistematización universal acompañada de un optimismo cosmopolita, sino que se limita a su problema y a su “solución”: explicar la necesidad expresiva del humano a partir de la experiencia sensorial del miedo. (Raulff, U., en Warburg, A.M., 2004:102)
4. No obstante, la crítica de Warburg hacia Nietzsche consiste, precisamente, en la, según él, falta de rigor en cuanto al material “científico” aportado. En otras palabras Nietzsche, según Warburg, se limita en trazar aquellas “grandes líneas”, sin contrarrestarlas con un enfoque igual de insistente en los detalles que las determinan (Warburg, A. M., *Burckhardt e Nietzsche (Burckhardt-Übungen, 1927)*, in “aut-aut”, n. 199-200, 1984).
5. Sobre este tema cfr. capítulo *Alegoría y símbolo en Warburg y Vischer*.
6. En la reciente primera publicación del *Atlas Mnemosyne* en español (Akal, Madrid 2010), la última frase (*Cada edad tiene el renacimiento de la antigüedad que se merece.*) está suprimida. Sin embargo, se encuentra en el último fragmento de la conferencia que menciona Gombrich, exponiendo, además, su versión original en alemán: *Jede Zeit hat die Renaissance der Antike, die sie verdient.*
7. Warburg se refiere a su concepto del *Zeitgeist* en la introducción a su conferencia sobre Rembrandt, del 1926. Concretamente, al empezar remite a Goethe, de la siguiente manera:
Todo científico que tenga que abordar un problema de la historia de la cultura escribe a la entrada de su gabinete las palabras de Goethe: “Lo que llamáis el espíritu de los tiempos es en el fondo el espíritu de los señores, en el que los tiempos se miran como en un espejo”. (Warburg, A. M., *Conferencia sobre Rembrandt, 1926, [2000]2010:173*)

Como deja ver en el resto del párrafo, su posición frente al uso del término en cuestión concierne su falta de sostén científico, documental. Recordemos que este es el foco de su crítica hacia Nietzsche.

El montaje como modo de creación y de conocimiento

1 Recuperando la organicidad para el montaje: "antroporeferencia" de carácter colectivo

Desde los veinte a los sesenta se observan dos fenómenos de desarrollo simultáneo: por un lado, el desplazamiento del interés de la filosofía desde el "tiempo" hacia el "espacio" y, por el otro, de la orientación "científica" –en el sentido positivista– del pensamiento a la "antropológica" (o del positivismo a la reciprocidad). Los dos marcos temporales que constituyen nuestro foco de interés se incluyen, respectivamente, en los *Zeitgeist* más amplios de "ciencia" y "tiempo" (ubicado aproximadamente entre finales del siglo XIX y antes de la segunda guerra mundial), en el primer caso, y de "antropología" y "espacio" (período de postguerra, décadas cincuenta y sesenta).

Enfoquemos en la cuestión sobre el espacio. Como hemos visto, y a propósito de la antropología del espacio de Bollnow, el interés teórico sobre el espacio surge en los veinte en el ámbito de la psiquiatría. Una de las figuras fundamentales de esta nueva aproximación es Binswanger. Él se encuentra en un cruce de caminos entre varias líneas trazadas en el presente proyecto. Para empezar, ha sido el médico de Warburg en la clínica *Bellevue* de Kreuzlingen entre 1921 y 1924. Además, ha sido ayudante de Jung, como se ha constatado en el capítulo anterior, y ha mantenido un contacto cercano con Freud durante muchos años. La tercera línea en la que nos volvemos a encontrar con Binswanger, la actualmente planteada, no pasa por Warburg, sino por el planteamiento teórico de la cuestión sobre el espacio, que llega a culminarse en los sesenta.

El giro de interés sobre la teorización del espacio está estrechamente vinculado con el cambio de enfoque simultáneo desde las ciencias positivas a la antropología, como se verá a continuación. Ya nos hemos referido a la apariencia de la antropología estructural, con Lévi-Strauss como máximo representante, y a su origen saussureano. El desplazamiento desde la lingüística a la antropología, superpuesto al de las ciencias positivas a la antropología, se puede resumir en cuanto que "del positivismo a la antropología". Otra posible formulación, que aparentemente es contraria a la anterior y con la que Van Eyck seguramente estaría de acuerdo, sería "de la relatividad de las ciencias positivas a la relatividad proyectada en las ciencias humanas"; u otra: "de la lingüística a la semiótica aplicada en las ciencias sociales".

El enfoque teórico en el espacio surge en el ámbito de la psiquiatría y tiene como objeto de estudio de dicha cuestión en relación con el individuo. En cambio, el planteamiento correspondiente de los sesenta viene del terreno de la filosofía y de la antropología, con Bachelard y Bollnow. Como posición *liminal*, prestándonos un término que proviene de las teorías del ritual, entre estas dos condiciones de la cuestión sobre el espacio se puede considerar la "cuerpo-referente" de Merleau-Ponty. La "antroporeferencia" de los sesenta, reflejada, en este caso, en la índole de enfoque teórico en el espacio, es de carácter social-colectivo frente al individual-autorreferente del enfoque anterior. Ejemplos de este último encontramos en el planteamiento surrealista y, también, el expresionista. En cambio, la perspectiva colectiva hacia lo humano se refleja en la posición coetánea de Foucault. Maticemos: la orientación hacia el espacio, de los sesenta, no es, mejor dicho, un solo "caso" de la antroporeferencia de los sesenta, sino el factor con el que aquella se encuentra en interacción dinámica. El mejor respaldo para esta interrelación encontramos en el modo de sistematizar la aproximación teórica al espacio por parte de Bollnow, en la que la reciprocidad hombre-espacio es el condicionante del curso de la civilización humana. Aprovechamos para apuntar que huellas de ello encontramos también en el *Atlas warburgiano*, en el capítulo dedicado a la imagen de/en la arquitectura. El esquema del desplazamiento conceptual entre los veinte y los sesenta podría ser: del tiempo y del individuo, al espacio y a la comunidad.

Una vez esbozadas estas transiciones, cabe proyectar a Warburg en esta pantalla general. Hemos destacado a la de Warburg y de Benjamin entre sus coetáneas remisiones al origen, en el sentido de que ellos introducen en las suyas el dato histórico concreto como referencia, invirtiendo la idea preestablecida de una etapa concreta de la civilización humana. Warburg lo hace, por ejemplo, con el Renacimiento y Benjamin con el barroco. Aparte de ello, en el caso de Warburg y en *El ritual de la serpiente*, hemos visto “materializada” su implicación vivencial con su objeto de estudio. Dicha implicación no surge de la necesidad de ser original ni, menos pretensiosamente, reunir más material para mejorar una posible ponencia, sino de una profunda necesidad propia de él mismo como ser humano “civilizado”. En Warburg, y tal como el resto de su obra confirma, lo humano tiene carácter universal que se proyecta, en escala individual, en él mismo. Esta perspectiva universal y “pan-humana” warburgiana de la civilización, adjetivo que, casi tres décadas después, Aldo van Eyck preferirá ante el “internacional”, es la que lo lleva conceptualmente más cerca a la postguerra que a su propia época. Lo mismo ocurre con el mantener un vínculo constante, a lo largo de su obra, con la dimensión vivencial de la búsqueda y con el introducir de la antropología en la investigación de la historia del arte, superando las fronteras ficticias de la erudición.

El vínculo vivencial con el objeto de estudio nos lleva al “arte como *vehículo*” en el contexto warburgiano. Se trata, pues, de una *concepción del arte como uno de los medios a través del cual la mente llega a un acuerdo con la realidad* (Gombrich, E., [1970]1992:84), o de una según la cual el arte sirve *de otra cosa* de lo que es, según enseñaron los surrealistas. En el caso de Warburg, no sólo el arte sino también la historia del arte, entendida como *ciencia de la cultura*, sirve *de otra cosa* que lo limitado en sus confines; es, a su vez, un *vehículo* que, tal como el arte, apunta a la vida:

(...) *él nunca contempló los empeños académicos como algo divorciado de la vida. En todo lo que escribió había un mensaje implícito para su tiempo, que surgía de su profundo compromiso.*
(Gombrich, E., [1970]1992:192)

Warburg, en una de sus notas para la conferencia de *El ritual de la serpiente*, hace una confesión que constituye un testimonio más que elocuente del grado del que él mismo es el primero en probar su propia “medicina”. Al mismo tiempo, da, una vez más, la dimensión de la cuestión “científica” en su planteamiento general, que nos llevaría a la cuestión “metodológica” en Warburg y a su contraposición, a este propósito, con la iconología panofskiana:

Estas notas no deben considerarse como los “resultados” de una inteligencia superior y mucho menos como resultados científicos, sino como confesiones desesperadas de un buscador de salvación que revelan el vínculo inexorable por el que la lucha ascendente de la mente queda ligada a la urgencia de proyectar causas corporales. El problema más interno sigue siendo la catarsis de esta urgencia abrumadora de buscar causas perceptibles. Ni siquiera quiero que se encuentre la menor huella del blasfemo trapicheo científico en esta búsqueda de un piel roja eternamente idéntico a sí mismo en la desvalida alma humana. Las imágenes y las palabras están concebidas como una ayuda para los que me sigan en el intento de conseguir claridad y, de este modo, superar la tensión trágica entre la magia instintiva y la lógica discursiva. Son las confesiones de un esquizoide (incurable) depositadas en los archivos de los médicos del alma.
(Warburg, A. M., Nota 7 para el ritual de la serpiente, en Gombrich, E., [1970]1992:214)

Asimismo, en la conferencia misma y con el ejemplo del símbolo de la serpiente, las palabras de Warburg vuelven a recordar que no sólo busca la experiencia vivencial para entender el fenómeno, sino que vuelve a proyectarlo en su propia realidad; de esta manera hace palpable la “antroporeferencia” recíproca, que comentamos antes: hacia el hombre universal y, bajo las mismas condiciones, hacia el individuo.

Así, la serpiente resulta ser un símbolo intercultural para responder a la pregunta: ¿cuál es el origen de la descomposición elemental, de la muerte e del sufrimiento en el mundo? (...) La

racionalidad de las ciencias de la naturaleza elimina las explicaciones mitológicas. Hoy sabemos que la serpiente es un animal destinado a sucumbir, si el hombre lo desea. (...) Más no estamos seguros de afirmar que esta liberación de la visión mitológica verdaderamente ayude a dar una respuesta adecuada a los enigmas de la existencia. (Warburg, A.M., 2004:62-63)

Por el otro lado su interés hacia la antropología, aparte de lo que demuestra su viaje a Norteamérica, se ve consolidado por su conocimiento de las corrientes más innovadoras de la antropología de su época, entre las cuales encontramos a Hubert, Mauss y Boas, aprovechando para apuntar que Mauss contará como una de las referencias antropológicas de Grotowski. Raulff, refiriéndose a la afirmación que hace Warburg en *El ritual de la serpiente* de que *la danza de las máscaras es la causalidad danzada* y al texto de Hubert y Mauss *Esquisse d' une théorie générale de la magie*, en "L' année sociologique", 1902-1903, dice:

Henri Hubert y Marcel Mauss han expresado opiniones análogas sobre el pensamiento mágico ("una gigantesca variación del principio de la causalidad"). (...) Es posible que Warburg haya tenido en cuenta este texto, sea por investigación propia o por indicación de Cassirer. (Raulff, U., en Warburg, A.M., 2004:98)

Warburg mismo, en los borradores de la misma conferencia, explica de la siguiente manera su encuentro con los pioneros de la investigación de los pueblos indígenas.

En efecto me encontré allí (en Washington), representados por Cyrus Adler, por Mr. Hodge, por Frank Hamilton Cushing y especialmente por James Mooney (así como por Franz Boas en Nueva York), con los pioneros de la investigación de los pueblos indígenas. (Warburg, A. M., 2004:74)

Entre los pioneros que encontró, pues, estaba el de la antropología cultural, Franz Boas. Apuntemos que el libro *Patterns of culture* de Ruth Benedict, alumna de Boas y, además y posteriormente, referencia antropológica fundamental de Van Eyck, se publica por primera vez en Estados Unidos en 1934. Aparte de ello, Warburg ya estaba interesado en la antropología moderna y muy bien informado sobre sus progresos.

Recientemente se ha comenzado a reconocer el gran valor como foro intelectual y de intercambio científico que tuvo la revista "Zeitschrift fuer Voelkerpsychologie und Sprachwissenschaft", publicada por Moritz Lazarus y Heymann Steinthal desde 1860. De acuerdo con esta interpretación reciente, es en estas publicaciones, y no a partir de la obra de Franz Boas, donde surgen los fundamentos de la antropología moderna. (...)Warburg poseía tres series anuales de esta revista. (Raulff, U., en Warburg, A. M., 2004:90)

Warburg, en una carta a Adolph Goldschmidt del 1903, esboza en un esquema la configuración de la disciplina de la historia del arte, posicionándose a sí mismo dentro de él. Vale la pena fijarnos en un pequeño fragmento de esta categorización que hace Warburg, en la que él mismo se auto-distingue de historiadores de arte que han ejercido una clara influencia sobre él. Según él, pues, los historiadores del arte se dividen, primero, en dos categorías básicas: los *historiadores del arte entusiastas*, a los que pertenecen Thode, Burckhardt y Justi, entre otros, y a los *historiadores del estilo*, a los que él mismo pertenece, junto con Semper, Wölfflin y, además, Hegel. Veamos cuáles son los términos que determinan esta distinción:

- I. *Historia del arte panegírica, que parte de la obra de arte individual o del artista.*
- II. *Historia del estilo, que parte de las condiciones limitadoras de las típicas fuerzas (sociales) formativas. (Warburg, A. M., Historiadores de arte, en Gombrich, E., [1970]1992:141)*

Esta segunda, y nueva, perspectiva de la historia del arte implicaba necesariamente, según Gombrich, un "renacimiento" vivencial: *una evocación nueva de la vida tal y como realmente se vivió en el pasado. (Gombrich, E., [1970]1992:127)*. No obstante, esta necesidad de Warburg de descifrar la obra a través de reconstruir la vida coexiste con el concepto característico de su imaginario, aquél de la *distancia*. La *distancia*, con la que Warburg abre su Introducción (*Einleitung*) al *Atlas Mnemosyne*, se establece como la condición de posibilidad de la civilización

humana, como vimos en el capítulo dedicado al “*como*” de la metáfora¹. La pérdida de esta *distancia*, según el modo profético en el que concluye *El ritual de la serpiente* y seis años antes de que la *Einleitung* fuera escrita, tendrá como consecuencia la destrucción de la civilización.

(...) *la cultura de la máquina destruye aquello que el conocimiento de la naturaleza, derivado del mito, había conquistado con grandes esfuerzos: el espacio de contemplación, que deviene ahora en espacio de pensamiento. (...) El telégrafo y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico, en su esfuerzo por espiritualizar la conexión entre el ser humano y el mundo circundante, hace del espacio una zona de contemplación o de pensamiento que la electricidad hace desaparecer mediante una conexión fugaz.* (Warburg, A. M., 2004:66)

El de Warburg es un intento constante de acercarse a *la vida –de los símbolos–* sin dejar ser absorbido por ella, para que, así, pueda mantener la “frialdad científica” imprescindible para llevar a cabo su tarea. En términos visuales, tan afines a su aproximación, como él mismo deja claro en *Mnemosyne*, se trata de mantener la *distancia* oportuna para que no se pierda la vista panorámica al campo de visión, que es la que posibilita el trazar relaciones mutuas. Warburg, en su texto sobre el monumento a Bismarck de Lederer, del 1901, escribe:

(...) *El desarrollo más elevado del gusto consiste en guardar la distancia e intentar comprender el objeto por medio de comparaciones dentro del campo de visión.* (Warburg, A. M., *Arte contemporáneo: Lederer*, en Gombrich, E., [1970]1992:148-149)

Otra faceta de la *distancia*, esta vez vista *dentro* del campo de visión del que antes nos hablaba Warburg, vemos en la siguiente nota de él escrita en Santa Fe el 27.1.1896:

Los actos rituales de la religión de los Pueblo ponen de manifiesto el carácter esencial de la concepción de causalidad entre los “primitivos” (es decir, de un pueblo incapaz aún de distinguir entre su propio yo y el mundo exterior). La “corporalización” de la impresión sensorial.

I. *Incorporación (magia de la medicina)*

II. *Introyección corporal (animal, imitación)*

III. *Anexión corporal (simbolismo de los instrumentos)*

IV. *Adición corporal (alfarería ornamentada). (En realidad, pertenece al III)*

Creo haber encontrado por fin la fórmula de mi ley psicológica, la que llevaba buscando desde 1888. (Warburg, A. M., en Gombrich, E., [1970]1992:95)

Observemos, en el fragmento interior, que dentro del *campo de visión* de la religión de los Pueblo se marca un aumento de la *distancia* entre el “yo” y el mundo exterior, desde el punto I hasta el punto IV, es decir, desde la *incorporación* de la causalidad hasta su primera ex-corporación: la *adición corporal*². Observemos, también, que el primer caso coincide con la magia, mientras que en el segundo se interpone una *distancia* entre “yo” y la causalidad: nace el arte y, con ella, la forma; el instrumento y el ornamento. De ahí la índole necesariamente formal del símbolo.

Warburg, en los cuadernos de notas *Handelskammer*, del 1928, escribe sobre *el destino del artista*, pero, también, sobre el de sí mismo:

El destino del artista se puede encontrar realmente en una distancia igual entre el caos de una excitación dolorosa y la evaluación equilibrada de la actitud estética”. (Warburg, A. M., en Gombrich, E., [1970]1992:238)

Warburg, hacia el final de su vida, después de la conferencia sobre *El ritual de la serpiente* y mientras estaba trabajando en el *Atlas Mnemosyne*, dedicó a la influencia de las fiestas de los Medici en la corte de Valois a los tapices flamencos de la *Galleria degli Uffizi* una conferencia bajo el título *Mediceische Feste am Hofeder Valois auf flandrischen Teppichen in der Galleria degli Uffizi*, pronunciada en Florencia en 1927. No obstante, el interés de Warburg por la influencia de los festejos, estos ritos seculares, portadores de *memoria colectiva*, al arte representativo está ya presente en los inicios de su trayectoria. Consta ya en la tesis sobre Botticelli, del 1893, su primer estudio extenso de erudito, elaborado tres años antes del viaje a Norteamérica; allí iba a tener indicios directos y de primera mano de aquella *transición entre la*

vida y el arte, que hasta entonces había supuesto en términos teóricos. A ello hay que añadir, además, que justo después de escribir la tesis sobre Botticelli, en 1893, Warburg realiza su segundo viaje a Florencia, con la intención explícita de profundizar en el estudio de las fiestas florentinas del siglo XVI. En el texto del 1927, pues, y en referencia a las fiestas de la Italia renacentista, encontramos:

Si se permite suponer que las fiestas traían ante los ojos del artista a aquellas figuras (las ninfas) en carne y hueso, como partes orgánicas de la vida real en movimiento, parecería el proceso de la formación artística mucho más cercano a entender. Entonces, el programa del estudioso mentor pierde su resabio pedante; el inspirador no habría insinuado el objeto de la imitación, sino sólo facilitado su expresión. Se reconoce aquí lo que Jakob Burckhardt, una vez más infalible adelantándose en líneas generales, ha dicho: "Las fiestas italianas en su forma más elevada son una verdadera transición de la vida al arte". (Warburg, A. M., [1932]1998:37)³

Aparte de lo mencionado, Gombrich cita fragmentos de la carpeta de Warburg *Festwesen* (fiestas), una colección de borradores y notas diversos escritos entre 1903 y 1906 (Gombrich, E., [1970]1992:317). Este hecho junto con los trabajos de los dos casos anteriores, que coinciden aproximadamente con el inicio y el fin de la trayectoria warburgiana, demuestra un interés en el tema que tiene cierta continuidad. Las fiestas, según esta consideración, serían el *vehículo* – aunque en sentido distinto que el posterior grotowskiano– de la supervivencia de las figuras antiguas, por un lado, y, por el otro, el terreno intermedio entre vida y arte. Un *in-between space*, anticipando a Van Eyck, en el que la forma de la vida está a punto de desembocar en arte, en forma ex-corpórea.

Este *espacio intermedio*, que permite la reciprocidad entre vida y arte, es aquél que, a la vez, permite que la nueva creación artística se desarrolle orgánicamente; en otras palabras, es el terreno que permite que la vida no se limite a ser una referencia exterior de la obra, sino que se introduzca en ella. Parece, verdaderamente, un anacronismo poner en boca de Warburg la palabra *organicidad*, que pertenecería a la época en la que encontramos a Van Eyck y Grotowski; sin embargo, Warburg mismo la utiliza el término, concretamente el de *polaridad orgánica* (*organische Polarität*) y el de *evolución orgánica del estilo* (*organische Stilentwicklung*), en el texto *La última voluntad de Francesco Sassetti*, incluido en las *Gesammelte Schriften*. Leemos, en relación con el tema de la unión entre opuestos, que trataremos más adelante:

De este modo podemos ver en conjunto las oposiciones, en apariencia irreductiblemente extrañas, entre las ropas flamencas de los pastores y los trajes imperiales (referencia a la Adoración de los pastores de Ghirlandaio), entre Dios y la Fortuna, entre el David con la honda y el centauro, el "mitia fata mihi" y el "à mon pouvoir", entre la muerte del santo y la muerte de Meleagro, y concebirlas como polaridad orgánica de la amplia capacidad de oscilación propia de un hombre culto del Renacimiento temprano, que perseguía su propio equilibrio sustancial en la época culminante de la metamorfosis de la autoconciencia energética.

Los momentos decisivos de resistencia de la evolución orgánica del estilo se nos clarifican en un principio a través del tratamiento histórico-analítico de tal búsqueda de equilibrio; (...).

(Warburg, A. M., [1932]1998:158)⁴

En Warburg, además, la organicidad adopta el sentido opuesto a la aproximación estética. Así termina el texto en cuestión:

(...) espero haber mostrado, que, desde la riqueza inagotable del archivo florentino de la humanidad, se deja restituir con suficiente claridad el trasfondo del tiempo, para que se regule históricamente la contemplación estética unilateral. (Warburg, A. M., [1932]1998:158)⁴

El que, ciertamente, sería un anacronismo y, además, fructífero es el de proyectar el intervalo entre impulso y acción en el sentido grotowskiano al dipolo correspondiente warburgiano. Veamos como Warburg mismo habla de este intervalo de respiración, en un fragmento de su conferencia sobre Rembrandt del 1926:

El ascenso con Helios hacia el sol y el descenso con Proserpina a las profundidades simbolizan dos estados que pertenecen tan inseparablemente al ciclo vital como la alternancia de la respiración. Lo único que podemos llevar con nosotros en este viaje es el intervalo siempre fugitivo entre el impulso y la acción; a nosotros nos compete decidir cuánto podemos extender este espacio respiratorio con la ayuda de Mnemosyne. (Warburg, A. M., en Gombrich, E., [1970]1992:223)

2 Re-invencción del oficio a través del montaje

Hemos planteado el montaje como modo de creación y, también, como modo de acceso al conocimiento. Hemos observado, en este sentido, que en el caso del *Atlas Mnemosyne* los dos confluyen: el *Atlas* es un montaje –es una “construcción”, aún sin pretensión alguna de ser una obra de arte– que *sirve* de algo: leer la historia de la cultura humana bajo la lente de la psicología de la expresión corporal humana, “dada” en imagen.

Como hemos comentado acerca de la cuestión “metodológica” en Warburg, la suya es una empresa de reinterpretar –o “invertir”– la historia del arte desde el fondo. Quiere liberarla de la condena de ser un campo de actividad intelectual cuyas afirmaciones no pueden ser sólidas porque se basan en el relativismo –no confundamos con *relatividad*– del juicio del gusto. El resultado era una, hasta entonces inevitable, orientación prevaleciente esteticista de la historia del arte, cuya auto-referencia impedía su proyección en la pantalla más amplia de la historia de la cultura y cuyo relativismo impedía que *se quedara en ridículo quien se atrevía a hablar de ella sin ser especialista, como pasaría al hablar de medicina sin ser médico* –parafraseando a Warburg–. Él mismo, en el borrador de conferencia sobre *El ritual de la serpiente*, explica:

(...) había tomado verdadero asco a la historia del arte de orientación estetizante. En enfoque formal de la imagen –desprovisto de la comprensión de su necesidad biológica como producto intermedio entre la religión y el arte–...me parecía que no conducía más que a un estéril traficar con palabras... (Warburg, A. M., en Gombrich, E., [1970]1992:93)

Dadas estas circunstancias, la inversión que emprende Warburg en su propio planteamiento tiene fundamentalmente dos líneas: por un lado, otorgar a la historia del arte el rigor y la autoridad de una ciencia y, por el otro lado y al mismo tiempo, abrir las fronteras entre ella y otras disciplinas, junto a las cuales se puede reconstruir *la vida de la cultura* en su evolución. Uno de los nombres que Warburg elige para la “invencción” de su oficio, la *Kulturwissenschaft*, la ciencia de la cultura, incorpora estas dos líneas que acabamos de esbozar.

Paso siguiente: ¿cómo se plantea una “ciencia” que no pertenece a las ciencias positivas, no quiere ser positivista y cuyo objeto de estudio ya lleva encima la “condena” esteticista? Warburg para ello acude a varios puntos de anclaje. Por un lado, a la recién estrenada “ciencia” de la psicología:

*Warburg apuntaba ni más ni menos que a una “estética monística”, una interpretación del arte a la luz de la psicología. Pero la psicología no bastaba por sí sola; si se pretendía que fuese científica, tenía que basarse en una explicación de las reacciones del organismo a los estímulos. (...) Warburg soñaba con una “física del pensamiento” –una teoría de los “reflejos”– y tomó nota detallada de un pasaje de la obra de H. v. Stein *Entstehung der neueren Ästhetik* (...) que predecía el descubrimiento en estética de “leyes tan poderosas como la ley de la gravitación”. (...) [referencia a los cursos sobre psicología del profesor Ebbinghaus en Berlín] *A través de sus apuntes podemos ver que estudió la estructura del sistema nervioso central y que siguió un seminario sobre ilusiones ópticas.* (Gombrich, E., [1970]1992:89)*

Vemos, pues, que dado el propósito que Warburg se había marcado, la psicología no era lo suficientemente “científica” para sostenerlo. Comprometido con su búsqueda de *una explicación*

de las reacciones del organismo a los estímulos Warburg, por un tiempo, se planteó seriamente dedicarse a la medicina (marzo 1892):

(...) Warburg se había trasladado a Berlín, donde asistía a cursos sobre psicología con vistas a dedicarse a la medicina. (Gombrich, E., [1970]1992:75)

Warburg, finalmente, no abandonó la historia del arte para la medicina, sino que siguió adelante con su lucha particular de reinterpretar su oficio sobre una base “científica”. Si aquella base no se la proporcionaba –o, por lo menos, no del todo– la ciencia de la medicina, y si la psicología tampoco le ofrecía la solidez inicial buscada, habría que buscar para más puntos de referencia, mientras que, al mismo tiempo, cada vez abría más la frontera de la historia de arte a la interacción con otras disciplinas, como también lo será la lingüística. También acudirá al terreno de la antropología, dirigido allí por Usener: tendrá un contacto directo con las condiciones bajo que nace la mitopoiética humana –con los Pueblo– y conocerá, en nivel teórico, la antropología moderna, donde encontrará, entre otros y como vimos, a Franz Boas. Busca, resumiendo, de qué modo sería *visible*, constatable y documentable el principio de causalidad en la producción artística del hombre.

Pero ¿cómo hacer esto? Dicho de otra manera, ¿en qué puede ser visible este principio de causalidad? ¿Sobre qué soporte? Para responder a esta pregunta Warburg tiene que llevar su “cosecha” a su propio terreno e intentar descifrarla con herramientas propias de su oficio. Este es el camino a través del cual llega a la imagen, su objeto de trabajo y el núcleo de su principio de la *causalidad virtual*, prestándonos el término de Vignoli (Gombrich, E., [1970]1992:77). Esta imagen particular, en el contexto warburgiano, no se desgasta en el modo de ser captada por la lente ocular, sino que es una imagen que “llega al ojo” a través de la mediación del intelecto⁶. De esta manera, el lema *en la imagen la palabra* se interpreta como “la imagen que sustituye –pero no equivale a– la palabra en el proceso de la reflexión”. Warburg, pues, logra para él mismo aquél *desapego que presupone para el artista estabilizar y clarificar una imagen*.

(...) el hombre se halla rodeado por el caos y el miedo, la serenidad prometida por la actividad del arte no es menos inestable que la racionalidad lograda por medio de las explicaciones causales de la ciencia. El logro de un artista al estabilizar y clarificar una imagen presupone un *desapego, tan raro como el análisis desapasionado del científico*. (Gombrich, E., [1970]1992:85)

Asimismo, la imagen-núcleo, el objeto de estudio de Warburg, no es una imagen convencional y no la puede ver “cualquier ojo”; es una imagen que remite a su “radiografía”, podríamos decir; en esta imagen es lo menos visible lo que más importa: el “dibujo” del contorno de las *fórmulas de pathos*, y los detalles minúsculos, en los que se esconden los datos que permiten reconstruir las condiciones vivenciales en las que las *imágenes* en cuestión vieron la luz. Finalmente, el soporte definitivo de la *causalidad virtual* warburgiana en su despliegue total será un montaje: el *Atlas Mnemosyne*.

La iconología del intervalo: el material histórico del arte hacia una psicología evolucionista de la oscilación entre la proyección de causas como imágenes y como signos. (Warburg, A. M., *Publicación*, VII, 1929, en Gombrich, E., [1970]1992:237)

El montaje en la concepción warburgiana, y fijándonos en el *Atlas Mnemosyne*, es, a la vez, modo de investigar y modo de crear. Sin embargo, *Mnemosyne* anticipa un planteamiento del montaje de carácter vivencial-antropocéntrico, que saldrá definitivamente al proscenio en los sesenta y que justifica por adelantado la concepción del arte como *vehículo* de la autoconciencia colectiva. Al mismo tiempo, el montaje así concebido supone, primero para Warburg, re-inventar el oficio “tradicional” de la historia del arte sobre nueva base.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *Bewußtes Distanzschaffen zwischen sich und der Außenwelt darf man wohl als Grundakt menschlicher Zivilisation bezeichnen; (...).*(Warburg, A. M., *Einleitung. Bilderatlas Mnenosyne*, 1929)
El logro consciente de la distancia entre el yo y el mundo exterior se puede señalar como el acto fundamental de la civilización humana; (...). (Fuente: Revista *Engramma*)
2. Las etapas de la corporalización de la impresión sensorial que Warburg distingue se pueden considerar en paralelo con el objeto de estudio del urbanismo semiológico, que según Lagopoulos se articula de la siguiente manera: valores (cosmología) – funciones (sociedad) – formas (arquitectura), donde cada elemento funciona como “significante” respecto a su anterior (Lagopoulos, A. F., *Semiological Urbanism: An Analysis of the traditional Western Sudanese Settlement*, en Oliver, P., 1975:206-218). El sistema de Lagopoulos es, por supuesto, demasiado complicado para resumirlo en poco espacio y por ello optamos por hacer hincapié sólo en el esquema abstracto anterior. En la clasificación de Lagopoulos, tal como en la de Warburg, se puede observar el aumento paulatino de la distancia entre “yo” y la causalidad. En este proceso, la causalidad de divina pasa a ser corpórea hasta, finalmente, su desapego del “yo”, convirtiéndose en obra de creación. Un proceso semejante encontramos también en el estudio de Griaule sobre los Dogon, el cual de Aldo van Eyck tuvo muy en cuenta. Su *tabla de correspondencias* (Griaule, M., [1966]2000:210-211) se puede leer a base de una sistematización semejante a la de Lagopoulos, de la siguiente manera: calidad (herrero, palabra – correspondencia con la *cosmología*) – técnica/situación/cuerpo (agricultura/ derecho/abajo –correspondencia con la *sociedad*) – huella material (división campo, mortaja, granero, casa de consejo, casa, aldea, fachada de casa –correspondencia con *arquitectura*).
3. Fragmento original:
Darf man annehmen, daß das Festwesen dem Künstler jene Figuren körperlich vor Augen führte, als Glieder wirklich bewegten Lebens, so erscheint der künstlerisch gestaltende Prozeß naheliegend. Das Programm des gelehrten Ratgebers verliert alsdann den pedantischen Beigeschmack; der Inspirator legte nicht den Gegenstand der Nachahmung nahe, sondern erleichterte nur dessen Aussprache. Man erkennt hier, was Jakob Burckhardt, auch hier unfehlbar im Gesamturteil vorgehend, gesagt hat: “Das italienische Festwesen in seiner höheren Form ist ein wahrer Übergang aus dem Leben in die Kunst”.
4. Fragmentos originales:
So können wir die anscheinend unvereinbaren und bizarren Gegensätze zwischen der flandrischen Hirtentracht und der Imperatorengewandung, zwischen Gott und der Fortuna, dem David mit dem Schleuder und dem Kentaur, dem “mitia fata mihi” und dem “à mon pouvoir”, dem Sterben des Heiligen und Meleagers Tod, zusammensehen uns als organische Polarität der weiten Schwingungsfähigkeit eines gebildeten Frührenaissancemenschen begreifen, der im Zeitalter der Metamorphose des energetischen Selbstbewußtseins charaktervollen Ausgleich anstrebte. Die entscheidenden Widerstandsmomente organischer Stilentwicklung werden uns erst durch die historisch-analytische Behandlung solcher Ausgleichsversuche klar; (...).
(...) so hoffe ich doch gezeigt zu haben, daß sich aus dem unerschöpflichen Reichtum des florentinischen Archivs der Humanität der Hintergrund der Zeit deutlich genug wiederherstellen läßt, un einseitig ästhetische Betrachtung historisch zu regulieren.
5. Gombrich insiste en leer en ello la influencia determinante de la teoría de la evolución de Darwin a Warburg, uno de los libros, de hecho, que más le impresionaron en su etapa de estudiante.
6. La forma en cuestión se puede considerar que coincide con la *forma E* de Tatarkiewicz, que, a su vez, se basa en la *forma a priori* de Kant. Se trata de la *contribución de la mente al objeto percibido* y su opuesto es *lo que se da desde la experiencia*. Volveremos a acudir a la clasificación de Tatarkiewicz en el párrafo dedicado a los arquetipos.

Relaciones dinámicas bipolares

1 Influencias en la formación de la idea de la bipolaridad

1.1 Estructura bipolar del símbolo y lingüística

Hemos analizado el *Atlas Mnemosyne*, en cuanto que Actioformel, a base de relaciones dinámicas bipolares. También, en el capítulo acerca a la alegoría y el símbolo en Warburg, se ha examinado la presencia de ambos en la aproximación warburgiana a base del mismo “mecanismo” de unión entre opuestos, habiéndose diferenciado el tipo de dicha unión en cada caso. Referencia fundamental para ello ha sido la teoría del símbolo propuesta por F. Th. Vischer, que Warburg adopta. Aquí intentaremos englobar en una escala más amplia todavía las “proyecciones” posibles de este mecanismo minúsculo, el dipolo, en varios niveles de la configuración de la *ciencia de la cultura*, intentando, al mismo tiempo, encontrar el origen de esta concepción en Warburg.

Como hemos comentado anteriormente, pero sin entrar en más explicaciones, entre las influencias interdisciplinarias de Warburg cuenta aquella de la lingüística. Teniendo en cuenta este hecho y la presencia de la imagen en cuanto que bipolaridad en su obra, antepone la idea de la bipolaridad del símbolo en Warburg con la idea “estructural” correspondiente de Saussure. Dada la primera –y póstuma– edición del *Curso de lingüística general* en 1916, la poca repercusión del sistema propuesto por Saussure en su tiempo, y su no mención por parte de Warburg, lo más probable es que él o bien no tuvo conocimiento del planteamiento del lingüista o, quizás, que lo tuvo y no le interesó lo suficiente para comentarlo. A su vez,

(...) Saussure parece haber sido sensible al hegelianismo, y Jakobson opina que la teoría saussureana de las oposiciones binarias, típicamente estructuralista, sería, en última instancia, una herencia de la teoría hegeliana de las antinomias, que habría llegado a Saussure a través del tratado sobre las Antinomias lingüísticas del hegeliano V. Henry. (Llovet, J., en Mukařovský, J. [1975]1977:12)

No obstante, Warburg, en su referencia a la lingüística en la *Einleitung* (Introducción) al *Atlas Mnemosyne*, el que menciona es Osthoff, haciendo el siguiente paralelismo:

*Ya en 1905 vino a la ayuda del autor en tales investigaciones el escrito de Osthoff sobre la naturaleza del grado superlativo de las lenguas indogermánicas: él demostró de modo concluyente que se puede introducir en adjetivos y verbos un cambio del tema de la palabra en la comparación o en la conjugación, no sólo sin que la representación de la identidad energética de la cualidad o de la acción sufra consecuencias, aunque la identidad formal de la expresión fundamental construida por palabras deje de existir, sino que la introducción de una expresión de raíz diversa produce una intensificación del significado original. Mutatis mutandis se manifiesta un proceso similar en el territorio del lenguaje gestual expresado en forma artística, cuando tal vez entra en escena la Salomé danzante de la Biblia como una Ménade griega, o cuando una criada con una cesta de frutas en la cabeza, de Ghirlandajo, acude rápidamente en el estilo de una totalmente consciente e imitada Victoria de un arco de triunfo romano. (Warburg, A. M., *Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne*, 1929)¹*

Vale la pena abrir aquí un paréntesis para intentar solucionar esta –aparente– contraposición, porque nos ayudará, a la vez, profundizar más en el tema que tratamos en el presente parágrafo. Tenemos que hablar, pues, de “contraposición” por la polémica lanzada por parte de los *neogramáticos* de la Universidad de Leipzig, y sobre todo por Osthoff, contra Saussure, a raíz de su tesis, *Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes*, publicada en 1878². Ambas aproximaciones, hay que subrayar, cuestionan la “tradicción” de la aproximación lingüística en cuanto que gramática comparada. La diferencia fundamental entre las dos, dentro de este marco, está en el hecho de que para Osthoff y los

neogramáticos se descubre como nuevo campo de investigación la lengua hablada, la *parole*, según la terminología de Saussure. La *palabra* corresponde a la *forma* de la lengua, que se somete a una interpretación psicofísica. Saussure no acepta la palabra como elemento constituyente de su sistema, primero, porque no tiene validez objetiva –general– y, segundo, porque es la consecuencia y no el presupuesto de la lengua como sistema de signos³. La operación de Saussure consiste en establecer un sistema a partir de la noción del signo –su núcleo estructural– en su intento de responder a la pregunta de “qué es” la lengua. El signo de Saussure es un “mecanismo” bipolar entre significante (que tiene calidad de forma-imagen acústica) y significado (el concepto al que remite el significante).

Volvamos a Warburg. Es cierto que no podemos confirmar ni desmentir que Warburg tenía conocimiento de la teoría de Saussure y, por lo tanto, mucho menos una posible influencia directa a su modo de concebir la *Kulturwissenschaft*. No obstante, hay hechos que demuestran un parentesco conceptual cercano entre la aproximación de Warburg y la de Saussure. Primero de todo, los dos tratan de establecer un *sistema científico*, independientemente del matiz del término según sus respectivas aproximaciones. Osthoff y los neogramáticos intentan lo mismo. Sin embargo, contrariamente a ellos, tanto Saussure como Warburg logran concebir el núcleo constituyente de tal sistema; en Saussure es el signo, mientras que en Warburg es el *engrama-Pathosformel*. Ambos núcleos comparten la estructura bipolar, la calidad de imagen y la objetividad. Hay que tener en cuenta, además, el uso de la palabra *signo* por parte de Warburg en *Mnemosyne* y, concretamente, en el título de la lámina C, la tercera y última de las láminas-hipótesis: *Desarrollo de la representación de Marte. Abandono de la concesión antropomorfa de la imagen – sistema armónico – signo*. ¿Corresponden a *signo* las tres fotografías-recortes de periódicos del Zeppelin (5¹, 5², 5³)? Nosotros tampoco añadiremos comentario alguno. Sólo mencionamos que *signo* en Warburg, opuesto a *imagen*, tiene connotación matemática-científica. No obstante, y tal como hemos aclarado, la *Pathosformel* tampoco es la imagen tal y como se percibe por los sentidos. Además, concluyendo con nuestro itinerario de similitudes, para Saussure también, *todo en la lengua es esencialmente psicológico*:

A key point in Saussure's new way of looking at language is that "Everything in language is basically psychological". (Kemmer, S., The subject matter and aims of Linguistics; relations to other fields, 2008-2009)⁴

1.2 Influencias a Warburg

Cerrado el paréntesis, hay más posibles influencias a la formación de la idea de la polaridad en Warburg. Gombrich menciona la proyección de la lingüística en la formación de los dipolos warburgianos en cuanto que llegada a través de Osthoff, sin explicación de en qué consistiría el concepto de la bipolaridad en la teoría de él, y, a continuación, precede a un paralelismo entre Warburg y Freud a base del mismo concepto⁵. Tenemos que apuntar, de todas maneras, que la mención de Warburg a Osthoff en el fragmento anterior de la *Einleitung* se limita más bien a una explicación de la ascendencia psicofísica de la imagen (Warburg) o fonema (Osthoff), sin que se incluya en ella remisión alguna a la formación de los *fenómenos gemelos*. No obstante, la que queda evidente es la influencia del dipolo nietzscheano apolíneo-dionisiaco en la formación del pensamiento de Warburg, tal como él mismo lo expresa en el siguiente fragmento de la *Einleitung* a *Mnemosyne*, donde *organicidad* se vincula con la *función polar*:

Para visualizar la esencia de lo antiguo en el símbolo de una doble Herma del Apolo-Dionisos, ya no hace falta, desde los días de Nietzsche, ninguna actitud revolucionaria. Por lo contrario, el uso cotidiano y superficial de esta doctrina de la oposición impide, en la observación de la creación artística pagana, que se aclare seriamente que Sophrosyne y Éxtasis se conciben mucho más

firmemente en la unión orgánica de su función polar en la creación de valores limítrofes de la voluntad expresiva humana. (Warburg, A. M., Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne, 1929)⁶

La influencia de Nietzsche, que destaca, como hemos visto, en *El ritual de la serpiente*, confirma, también Wind:

(...) para él la palabra "antiguo" (...) lo mismo que para Nietzsche y para Burckhardt, denotaba un rostro bifronte de calma olímpica y terror demoníaco. (Wind, E., [1983]1993:72)

Otra posibilidad sería conectar el principio de la bipolaridad con el evolucionismo de Herbert Spencer y su término de "compatibilidad":

El gran adalid del evolucionismo, Herbert Spencer, fue quien acuñó un término para esta unión de opuestos: habla de la "compatibilidad", palabra (...) que (...) Warburg utilizaría más tarde en su forma inglesa. Así pues, se encontró el camino preparado para aplicar la idea de la armonización de opuestos a su estudio especial del arte y el mecenazgo de la Florencia de Lorenzo de Medici. (Gombrich, E., [1970]1992:161)

No obstante, Gombrich asegura que Warburg creía que la idea de la polaridad del símbolo era suya, hasta que la encontró en Goethe.

Warburg fue considerando progresivamente estos símbolos en términos de "polaridad", concepto que (...) creyó haber creado él hasta que lo encontró en Goethe. (...) este concepto predilecto de los filósofos románticos fue muy discutido en los primeros años del siglo XX. (Gombrich, E., [1970]1992:174)

Hay que tener en cuenta, de todos modos, que la fecha de la nota del diario de donde sale la afirmación anterior, según Gombrich, es el 25 de abril de 1907, lo cual significa que Warburg hacía tiempo ya que estaba bien informado sobre la apariencia y el modo de función del "mecanismo" de la bipolaridad en las disciplinas que mencionamos antes.

Sea como fuere, el principio de la bipolaridad ha sido el núcleo estructural del sistema de su modo de pensar y de *montar* su propio mapa imaginario, aparte de una solución organizativa para ordenar su material y "demostrar" sus hipótesis. Es, más bien, la herramienta clave a partir de la cual se puede ir descifrando el universo caleidoscópico de Warburg, en toda su complejidad. Gombrich, al explicar sus dificultades como investigador al examinar las anotaciones manuscritas de Warburg, ofrece un testimonio de primera mano de hasta qué punto este "mecanismo" ha sido interiorizado por Warburg. En el siguiente fragmento lo vemos trazando diagramas de formulaciones a base de *pares opuestos*; de nuevo aparece el montaje en cuanto que Actioformel y modo de pensar y/o de acceder al conocimiento.

(...) la segunda dificultad deriva del método del trabajo de Warburg, de su manera de pensar con la pluma en la mano, intentando experimentar con formulaciones mediante un método de permutación y recombinación de conceptos ordenados en pares opuestos o en diagramas esquemáticos. (Gombrich, E., [1970]1992:75)

2 La bipolaridad simbólica en ejemplos

Veamos, pues, ejemplos del contexto temático en los que Warburg pone en función el "mecanismo" de la bipolaridad para descifrar los *rebus* del pasado que atraen su atención. En el texto *El arte del retrato y la burguesía florentina*, del 1902, incluido en las *Gesammelte Schriften*, encontramos la huella de una de las grandes líneas de su planteamiento, expresada a base del dipolo cristiano-pagano y enfocada en el Renacimiento:

Cuando distintas y hasta contrarias visiones del mundo se acomodan en las almas de los miembros de una misma sociedad, batiéndose a vida o muerte, se produce una inevitable decadencia social; pero no dejan de ser estas mismas fuerzas que generan el más elevado florecimiento cultural cuando, equilibradas en el interior de un mismo individuo, en lugar de aniquilarse una a la otra, se fecundan mutuamente ampliando con ello las fronteras de su

personalidad. El florecimiento cultural del primer Renacimiento florentino se levantó sobre esta base. (...) El florentino se negaba a la elección pedante entre el “esto o aquello”, y lo hacía no porque dejara de experimentar las contradicciones en toda su crudeza, sino porque las consideraba compatibles. Fue exactamente esta actitud, esta fuerza entusiasta y, al mismo tiempo, reprimida la que alimentó los frutos artísticos nacidos de la conciliación entre Iglesia y mundo, entre pasado antiguo y presente cristiano. (Warburg, A. M., [1932]2005:151-152)⁷

En la misma línea, Warburg leerá la transición entre viejo-medieval y nuevo-renacentista como una síntesis entre opuestos y ningún caso como un enfrentamiento de carácter dualista entre ellos, visión análoga, adelantamos, a la de los *fenómenos gemelos* de Van Eyck y su renuncia al dualismo. Para Warburg, ni la Edad Media representaba del todo la oscuridad ni tampoco el Renacimiento el sol naciente de la cultura. Lo que en realidad sucedió ha sido una transición de una situación a otra a través de los símbolos, el bagaje de *la memoria colectiva*. No obstante, para él este intento de relacionar los opuestos entre sí no es un camino listo para ser descubierto, sino uno que él mismo tendrá que construir. Él mismo, dándose cuenta de ello, encuentra la mejor manera de autodefinirse en esta situación, que, una vez más, nos acerca a la concepción *sintética* de la obra warburgiana: un *dramaturgo latente*. ¿Será el dramaturgo, pues, el que sintetiza fuerzas contradictorias?

Diario, 28 de abril de 1909: “Me siento emparentado con Shaw como dramaturgo latente” (...). (Warburg, A. M., en Gombrich, E., [1970]1992:144)

2.1 Capilla Sassetti

Uno de los escenarios en los que el Warburg-*dramaturgo* pondrá en función el “mecanismo” bipolar entre Edad Media y Renacimiento será el de la capilla Sassetti, viéndola como materialización de un intento del hombre renacentista de reconciliar fuerzas opuestas. Este tema ha sido uno de los puntos de enfoque de Warburg a lo largo de su investigación, habiéndole dedicado el texto *La última voluntad de Francesco Sassetti*, del 1907, incluido en las *Gesammelte Schriften* y, también, la lámina 43 del *Atlas Mnemosyne*, casi veinte años después. Rescatamos del texto de Warburg en cuestión:

Las propias palabras de Francesco [Sassetti] son la voz adecuada a la muda devoción de los donantes del fresco de Ghirlandaio; ellas nos hablan con toda credibilidad de las sutiles, pero firmes, raíces medievales del donante. Pero gracias a este testamento también recuperamos en su auténtica expresión otra faceta de este florentino a caballo entre la Edad Media y la Edad Moderna; a saber, su mirada vuelta hacia el mundo (...). (Warburg, A. M., [1932]2005:185)⁸

En la situación más crítica de toda su vida, que exigía todas sus energías, Francesco proyectó simultáneamente las dos fuerzas opuestas que conformaban su capacidad ofensiva: la audacia del individualismo humanístico vino en auxilio del cabeza de familia gibelino cuya hombría se enraizaba en el instinto de autoconservación propio de la consorte medieval, en el valor caballeresco y en el sentido del linaje. (...) En aquella época de tránsito hacia una sensibilidad más subjetiva, tanto Sassetti como Rucellai revelaron en la utilización simbólica de imágenes antiguas su persecución de un equilibrio de energías, enfrentándose al mundo con una creciente confianza en sí mismos, pero buscando compatibilizar el culto ascético-cristiano de la memoria con el espíritu heroico de la Antigüedad; y todo ello a pesar de que eran plenamente conscientes del conflicto entre la fuerza de la personalidad individual y el poder misterioso del destino. (Warburg, A. M., [1932]2005:191)⁹

La conjunción entre los mundos opuestos de la Edad Media y del Renacimiento Warburg vio encarnada en el símbolo de la diosa antigua de la Fortuna:

Ahora comprendemos sintomáticamente por qué la Fortuna, la diosa del viento, cruzaba el umbral de la conciencia de Sassetti en la crisis del 1488 convertida en el indicador de la más extrema tensión vital. Para Rucellai, lo mismo que para Sassetti, se trataba de la representación

plástica del equilibrio entre la confianza "medieval" en Dios y en confianza en uno mismo propia del hombre del Renacimiento. Pertenecientes, por edad y temperamento, a aquella generación de los Medici que comenzaba sus contratos comerciales ultramarinos con la fórmula: "Col nome di Dio e di Buonaventura", perseguían instintiva o conscientemente un nuevo estado de equilibrio, un nuevo medio de salvación equidistante del ascetismo monástico y de la fama mundana.

(Warburg, A. M., [1932]2005:193)¹⁰

Además, Warburg ve en la traducción de Aristóteles, que el griego-bizantino Argyropoulos introdujo en la Florencia del Primer Renacimiento, un precedente de la búsqueda del "punto medio", donde los opuestos se concilian entre sí a favor del equilibrio anhelado.

La doctrina moral de Aristóteles fortaleció el ánimo individualista del hombre del primer Renacimiento al equiparar la felicidad ética con la energía virtuosa. Pero al mismo tiempo, las palabras de Argyropulos, al poner el acento en el ideal del "punto medio", posibilitaron que los espíritus conservadores contrarios a los excesos del individualismo, persiguieran "pace e tregua" en el nombre de Aristóteles –por ejemplo Rucellai y Ficino siguiendo a Platón– una línea más moderada entre la ética antigua y la cristiana. (Warburg, A. M., [1932]2005:195)¹¹

Volvamos a la etapa de la creación de los símbolos de *El ritual de la serpiente*. Como apuntábamos antes, Warburg encontró y pudo detectar entre los Pueblo las condiciones vivenciales de la creación de los símbolos. Dicho de otra manera, tuvo la oportunidad de comprobar "en carne propia" la teoría del símbolo de F. Th. Vischer, que había marcado definitivamente su modo de concebir el símbolo, la alegoría y la relación dinámica entre ellos. Wind confirma dicha influencia:

Warburg llegó a su estructura conceptual estudiando la estética psicológica de su época y, sobre todo, llegando a una conciliación con los postulados estéticos de Friedrich Theodor Vischer. (...) la obra de Vischer ofrece la mejor vía de acceso para el estudio del sistema conceptual de Warburg, considerado como un todo. (Wind, E., [1983]1993:69)

En el capítulo acerca del "como" de la metáfora en el Atlas Mnemosyne nos hemos aproximado al símbolo warburgiano a través, fundamentalmente, de la teoría del símbolo de Vischer y las teorías románticas. En este punto retomamos la "estructura" propuesta por Vischer, porque ella resume se manera elocuente la índole de las relaciones bipolares interactivas, tal como ellas cobran vida en Warburg. Recordamos que Vischer distingue en la cadena cultural humana dos polos o condiciones: la primera es la simbólica, que convencionalmente podríamos llamar "primitiva", en la que imagen y significado simbólico coinciden.

Vischer define el símbolo como una conexión entre la imagen y el significado a través de un punto de comparación. Por "imagen" entiende un objeto visible y por "significado" un concepto, cualquiera que sea el área del pensamiento de la que haya podido extraerse; por ejemplo, un haz de flechas es un símbolo de unidad; (...). (...) tanto el concepto de imagen como el significado cambian según varía la naturaleza de la conexión. Vischer continúa distinguiendo tres tipos de conexiones. Al primero, que corresponde exclusivamente a la experiencia religiosa, lo califica de "oscuramente confuso", y es el tipo que Warburg denominó luego "vinculación mágica". Imagen y significado se convierten en la misma cosa. (Wind, E., [1983]1993:70)

Gombrich, refiriéndose a la astrología en Warburg, explica la idea de la creación del símbolo de la siguiente manera:

En el mundo onírico del pensamiento mágico el signo empleado para la orientación tiende a fundirse con la cosa que se suponía que significaba. (...) Lo que no era más que una metáfora visual se fragua en una creencia mágica. Una vez que se da este paso se desencadena el proceso de la lógica primitiva. A esta fase del desarrollo se puede aplicar lo que Lévy-Bruhl ha llamado la loi de participation. Si hay un carnero en el cielo, dicho carnero ha de poseer todas las cualidades del carnero. (...) El signo creado en un principio por pura comodidad resulta magnificado a

posteriori como causa de todos los fenómenos del mismo tipo (los pasados, los presentes y los futuros). (Gombrich, E., [1970]1992: 185-186)

En esta etapa, la *mágico-asociativa*, imagen es significado y viceversa, concibiéndose el símbolo como un dipolo; sus partes son inseparables pero, al mismo tiempo, distinguibles entre sí. Entre los polos del símbolo interviene la *disociación lógica* que, en su extremo, conduce a la alegoría. Allí la escisión entre imagen y significado es completa.

La controversia sobre si en el momento de la distribución el pan y el vino son realmente el cuerpo y la sangre de Cristo o sólo lo simbolizan, es decir, si las palabras de Cristo "este es mi cuerpo" deben entenderse en sentido figurado o metafórico, refleja una crisis en la que se han planteado dos concepciones encontradas de la naturaleza de un símbolo: una, la mágico-asociativa, que une la imagen y el significado; otra, lógico-disociativa, que introduce explícitamente la palabra significativa "como". (...) la primera concepción (...). Da, pues, una connotación milagrosa al pan y al vino, sustancias que en sí mismas, (...), son totalmente neutras. (Wind, E., [1983]1993:70-71)

Sin embargo, símbolo y alegoría forman, a su vez, un dipolo interactivo entre ellos, con matices intermedios. El mecanismo regulador del "grado de escisión" del símbolo es la metáfora, señalada por el "como".

(...) entre esos dos extremos hay un tercer tipo de conexión que Vischer denomina "conexión con reserva". Esta se produce cuando el espectador no cree realmente en la animación mágica de la imagen pero está, con todo, ligado a ella (...). (...) "a la uva le gusta el calor, el clavo no quiere salir de la tabla (...)". Si disolviéramos todas esas metáforas sin excepción, el lenguaje se convertiría en un sistema inerte de signos alegóricos. Por otra parte, si permitiéramos que el poder vivificador de la metáfora nos afectara hasta el punto de no percibir su significado no metafórico, caeríamos en el modo de pensamiento mágico. (Wind, E., [1983]1993:71)

La investigación de Warburg nos demuestra que no se trata de dos etapas históricamente aisladas en la cadena de la civilización. Se trata de dos fuerzas contrarias pero, a la vez, estrechamente relacionadas, que en Warburg se traducen en la lucha constante de la civilización, en todas sus etapas, para lograr aquel estado de equilibrio inestable entre lógica y superstición, lucha, repetimos, también propia del autor.

Warburg experimentó, en este sentido, la lucha entre las fuerzas contradictorias de la tradición y del "hombre occidental civilizado": la primera intenta exorcizar el miedo ctónico por la serpiente, convirtiéndolo en símbolo; el segundo da la lucha por concluida:

La serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. (Warburg, A.M., 2004:65)

En el mismo contexto, pero enfocado en otra temática, Warburg, a través de su estudio sobre la capilla Sassetti, llega a una conclusión que se asemeja a aquella alrededor de la *distancia*, con la que termina *El ritual de la serpiente*:

Mientras que en aquella ocasión [estudio sobre la "Ninfa"] Warburg insistía en las peculiaridades de la psicología renacentista y su capacidad para mantener el equilibrio entre los opuestos, ahora parece abrirse paso a otra valoración. Es el estado mismo de equilibrio el que representa el valor humano más alto. Todo lo que suponga una amenaza para dicho estado se considera un influjo negativo (...). (Gombrich, E., [1970]1992: 168)

2.2 Astrología

Este estado de equilibrio que representa el valor humano más alto es el objetivo de Warburg en su estudio sobre Luther. Este texto se puede considerar como uno de los frutos del giro de la investigación de Warburg hacia la astrología, a partir del 1912 aproximadamente, con su trabajo sobre el *Palazzo Schifanoia* de Ferrara –*Arte italiano y astrología internacional en el Palazzo Schifanoia de Ferrara* –, incluido en las *Gesammelte Schriften*. Marcamos que la ponencia sobre Luther ha

sido el último trabajo de Warburg antes del deterioro crítico de su estado de salud y de su ingreso en la clínica *Bellevue*. El *hombre civilizado* de Warburg, y en ello se distingue la índole moral que Gombrich atribuye a la *Kulturwissenschaft*, como podría ser Luther o Dürer, es aquél que logra armonizar la superstición con la lógica y en ningún caso *el Tío Sam*, de la última fotografía de *El ritual de la serpiente*, que opta por aniquilar la primera. En la astrología Warburg encontró el terreno más fértil para visualizar la bipolaridad de la imagen. Ejemplo de tal imagen es, en el caso del texto en cuestión, la de Saturno: fuente de inspiración sólo para aquellos que hayan logrado neutralizar su impacto maligno. Así concibe Warburg el dipolo magia-lógica en el contexto de la Reforma:

El astrólogo de la época de la Reforma mezclaba estos extremos opuestos –la abstracción matemática y la devoción religiosa–, irreconciliables para el científico de hoy en día, como si fuera el punto desde el cual regresar hacia un estado del alma unitario, primitivo e intensamente vibrante. La lógica, que mediante un abstracto proceso de definición y distinción crea un espacio de pensamiento entre el hombre y los objetos, y la magia, que destruye ese mismo espacio aglutinando hombre y objeto a través del vínculo –ideal o práctico– de la superstición, son los elementos que observamos en el pensamiento profético de la astrología; con este instrumento unificante y primitivo, el astrólogo podía al mismo tiempo realizar mediciones y practicar la magia. (Warburg, A. M., [1932]: 2005: 446-447)¹²

2.3 Ninfa

El símbolo de la serpiente, a su vez, es la encarnación de la oscilación entre energías positivas y negativas; de recreación y curación, por un lado, y de aniquilación, por el otro. El mismo “modo de función” del símbolo proyecta Warburg en la *ninfa*.

Entre los antepasados de la “Ninfa” Warburg encontró a la Victoria romana y a la ménade griega, ambas figuras femeninas en rápido movimiento que expresaban el triunfo de la conquista y el clímax del éxtasis báquico. (...) Warburg (...) vio estas acuñaciones de la escultura antigua [productos del arte triunfal romano y antiguos sarcófagos] como “dinamogramas”, como precipitaciones de las energías psíquicas (...). Ya por herencia ya por contacto, el artista que conecta con estos símbolos experimenta de nuevo las “energías mnémicas” con las que se hallaban cargados (...). (Gombrich, E., [1970]1992: 229)

El fragmento anterior, con motivo de la ninfa, nos advierte sobre un hecho-clave para entender en qué consiste exactamente la bipolaridad del símbolo en Warburg. A la pregunta ¿qué es el símbolo de la ninfa?, la respuesta que da Warburg tiene índole de imagen: el símbolo es su imagen. Pero ¿qué imagen? O ¿cuál de todas existentes y por existir es la imagen-símbolo de la ninfa? Para responder a esta segunda pregunta nos tenemos que acordar de la idea de la forma-contorno (forma C de Tatarkiewicz) en Warburg y de su relación con la concepción de las *Pathosformeln*.

Esta imagen-contorno dinámica no corresponde a ninguna de las imágenes concretas de ninfas que aparecen en el arte; es una imagen que teóricamente podría surgir como contorno a través de la “superposición ficticia” de todas las imágenes de ninfas de nuestro imaginario colectivo. Esta “imagen neutral” equivale a su *descripción*, palabra, apuntamos, de importancia primordial en la presente tesis. La imagen-símbolo de la ninfa, en este caso, corresponde a la imagen de “figura femenina drapeada en rápido movimiento”. El símbolo se activa como dipolo cuando entra a formar parte de una nueva creación. La “matización cultural” es la que pone en marcha el “mecanismo” bipolar –o, en términos más cercanos a nuestra contemporaneidad– el “mecanismo” de la semiosis: la ninfa puede tener aspecto apolíneo y aparecer como Victoria o, por el otro lado, dionisiaco y emerger como Ménade. El símbolo, o la imagen-contorno, permanece la misma en ambos casos, mientras que su significado oscila entre dos extremos; no obstante, siempre están potencialmente presentes en ella los dos.

3 A partir de *Mnemosyne*

3.1 Apariencias de la bipolaridad de la imagen en *Mnemosyne*

Pasamos de la imagen-símbolo a la imagen-palabra del *Atlas Mnemosyne*. En el capítulo anterior vimos la configuración del *Atlas* en cuanto que Actioformel a base de fenómenos bipolares. En el capítulo presente recuperamos este análisis y la completamos, insistiendo más en la bipolaridad de la imagen –leída como *Pathosformel*– y en las grandes líneas del planteamiento conceptual del *Atlas* a base del mismo principio. Como hemos podido comprobar hasta ahora, el *Atlas* es el terreno donde definitivamente se pone en función el “mecanismo” de la bipolaridad en el estudio de la vasta amplitud de la cultura humana, desde sus orígenes hasta la contemporaneidad de Warburg. El *Atlas* se dedicaría, desde el principio, al siguiente “proceso gemelo”:

(...) *el de la restauración de los dioses de Olimpo y el de la restauración del movimiento expresivo.* (Gombrich, E., [1970]1992: 270)

La *imagen dialéctica* es el núcleo y, a la vez, la condición de posibilidad del montaje del *Atlas*. Su laconicidad, es decir, su función de “condensador de significado”, es la cualidad que permite a Warburg llevar a cabo un montaje tan complejo, el cual con medios discursivos sería imposible de existir.

Fue la filosofía de la “bipolaridad” en particular lo que Warburg experimentó y desarrolló en estas permutaciones caleidoscópicas (...). El hecho de que cada imagen pareciera cargada de fuerzas conflictivas y contradictorias, de que la misma “fórmula pathos” significase “liberación”, por un lado, y “degradación”, por otro, hizo que a Warburg le resultase más difícil presentar la complejidad de su visión histórica en un lenguaje discursivo. (Gombrich, E., [1970]1992: 264)

A continuación procederemos a esbozar la imagen en cuanto que fenómeno bipolar, en ejemplos de sus apariencias en el *Atlas Mnemosyne*. En el capítulo anterior examinamos la configuración del *Atlas* a base de *fenómenos gemelos*, es decir, a la base de la *ley de la buena vecindad*; aquella podría sonar tan sencilla como: “siempre hay algo que se coloca al lado de algo”, o: “siempre hay algo que poner al lado de algo”. Dicha ley, como hemos visto, es la que rige, a la vez, el “montaje” de la Biblioteca misma de Warburg. Este “algo” que se pone al lado de “otro” tiene que cumplir con el siguiente presupuesto: compartir con el “vecino” una –por lo menos– característica en común y una –por lo menos– distinta. Ejemplo de ello encontramos en la tabla 34 entre las imágenes 12, 13 y 14, en la *vecindad* entre Apolo, Narciso y Cristo. El “mecanismo” suele ser: *Pathosformel* compartido, contexto distinto (tabla 34) o, menos frecuentemente, contexto compartido, *Pathosformel* distinto. Este último sería el caso de Paris de la tabla 35, o el de la comparación entre distintas *Pathosformeln* de Orfeo de las tablas 36 y 33. La misma lógica, habíamos apuntado, se desarrolla en escalas distintas: entre una tabla, su anterior o su siguiente, entre un recorrido, su anterior y su siguiente.

Tanto la imagen-elemento –*Pathosformel*– de la configuración de las láminas del *Atlas*, como la estructura configurativa de las mismas –Actioformel– se rigen por la misma ley, la de la interacción. Este hecho hace que sea prácticamente imposible marcar una línea que distinga claramente entre “elemento” y “montaje”. Más bien sería el primero el “núcleo estructural” del segundo o el segundo el resultado de la “multiplicación” del primero. Recordemos: el *Atlas* es un montaje caleidoscópico, cuya estructura bipolar fundamental está presente en todas las escalas. A base de esta consideración podemos resumir los modos de aparición de los *fenómenos gemelos* en el *Atlas* en los siguientes tres: en el primer caso, tenemos el trazado de relaciones bipolares como canon del montaje de las láminas a partir de imágenes –y del *Atlas* a partir de láminas–. Ejemplos de ello tenemos en la tabla B –geometría cósmica (magia) vs. geometría abstracta (matemática, Da Vinci - Dürer) proyectada al hombre–, en la C –antropomorfía de la divinidad astral vs. conquista intelectual y material del cielo–, en la 41a –representación de Laocoonte antes y después del descubrimiento del grupo escultórico–, en las 1, 2 y 3 –

cosmología griega vs. cosmología babilónica-, y en el grupo de las 25, 26 y 27 –*Tempio Malatestiano* vs. *Palazzo Schifanoia*–.

En el segundo caso, aparte de canon de montaje de láminas, el *fenómeno gemelo* se proyecta en una “entidad”, como su condición constituyente. Dicha “entidad” puede ser una obra arquitectónica o un acto ritual. Así pues, tenemos como ejemplos el *Tempio Malatestiano* de la lámina 45, *coincidentia oppositorum* entre la arquitectura *apolínea* de Alberti y la pintura *dionisiaca* de Agostino di Duccio y el rito del sacrificio de la lámina 5 y de la 41, compuesto por la figura del agresor –Medea, Ménade, Ecate, hechicera– y la de la víctima –Orfeo o Cristo, Políxena, Hércules–.

El tercer caso concibe el *fenómeno gemelo* incorporado en una *Pathosformel* –la que convencionalmente llamamos “mónada” o “elemento” del montaje. Claro ejemplo de ello es la ninfa. En la tabla 25, la “ninfa pagana” –Ménade de la imagen 12¹ se contrapone a la “ninfa cristiana” –María Magdalena de la 12²; en la lámina 47 la ninfa puede ser, por un lado el ángel protector, de las imágenes 12 y 13 o la *cazadora de cabezas* Salomé, de la imagen 19, o Judith, de la imagen 21. En una “metáfora” de la *Pathosformel* a la arquitectura, a propósito del capítulo correspondiente de la tesis, en la lámina 45 el arco de triunfo romano se convierte en el escenario, por un lado, interior de un “triumfo cristiano” –la anunciación a Zacarías del nacimiento de San Juan, de la imagen 4^B– y, por el otro, exterior, de una “matanza de inocentes” –imagen 10–, ambas referencias a obras de Doménico Ghirlandaio. En estos casos, y tal como explicamos anteriormente en el presente párrafo, la respuesta a la pregunta “qué es la ninfa” equivaldría a una imagen contorno –*Pathosformel*– o a la “descripción neutral” de la misma: figura femenina drapeada en movimiento rápido. El “contenido” de la imagen, término inaceptable para Warburg, que utilizamos ocasionalmente como *vehículo* del entendimiento, puede oscilar entre dos polos opuestos.

3.2 El núcleo bipolar del rito; apariencias del rito en y a partir de *Mnemosyne*

Según Warburg,

La experiencia del ritual religioso sirve de forja original de los sistemas expresivos de las pasiones trágicas. (Warburg, A. M. *Briefmarke*, Cuaderno de notas, 1927, en Gombrich [1970]1992: 229)

Esta convicción que, como vimos antes, está presente a lo largo de toda la obra de Warburg, no podría faltar del *Atlas Mnemosyne*. Así se explica la apariencia del ritual, sea arcaico-religioso o renacentista/barroco secular, entre sus láminas. Aparece, en la tabla 5, el tema del *lamento fúnebre* –*Muerte de Alcestis*, imágenes 16 y 17^A –. En la lámina 6 aparecen la *danza del sacerdote* –imagen 11–, *Aquiles ¿como conductor del coro?* –imágenes 14^A y 14^B –, el *sacrificio de Políxena* –imágenes 1 y 2–, *danzas macabras* –imagen 12–, o la *Ménade en el acto de sacrificar*, como sacerdotisa –imágenes 4, 13–. Por el otro lado, en la tabla 28-29 empezamos a tener imágenes de “rituales seculares”: de torneos y juegos –imágenes 1–, fiestas –imágenes 4^A y 4^B, caza –imágenes 6, 7–, batalla –imágenes 8, 9, 10, carreras –imagen 2–. En la misma línea, aparece en la lámina 32 el tema de la danza alrededor de una mujer en: *danzas moriscas* –imágenes 1^B, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 16-18, 19–, *danza alrededor de la “Frau Welt”* –imagen 7–, “rituales” grotescos como la *pelea por el calzón* –imágenes 21, 22, 23, 24– y el carnaval –imágenes 20, 25–. En la tabla 34 tenemos representaciones de caza, fiestas y trabajo campesino –imágenes de 1 a 7–. En la tabla 38 vuelven a aparecer temas de las 28-29 y de la 32: caza –imágenes 18, 20–, *danza morisca* –imagen 22– y *pelea por el calzón* –imagen 21–. En la tabla 42 tenemos el tema del ritual fúnebre: *sepultura de Cristo* –imágenes 2, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 15, 16–, *muerte de Francesca Tornabuoni* –3^A, 3^B–, *muerte de Meleagro* –imagen 4–. En la tabla 50-51 vuelve a aparecer la Ménade–danzante macabra, en la imagen 2.

De los ritos seculares del Renacimiento pasamos a los del barroco. En la tabla 70 se introduce el tema del rapto en referencia al teatro como el arte oficial del barroco, tal como queda reflejado en la *gestualidad al grado superlativo* del rapto de Proserpina de Rubens –opuesta al modo “interiorizado”, sutil, de “acción en potencia” de Rembrandt al tratar el mismo tema–. En la tabla 71, mientras seguimos en el barroco, aparecen los *tableau vivants* –serie de imágenes 7–: representaciones, es decir, de la acción representada. En la lámina 75 tenemos la lección de anatomía como “puesta en escena”, en las imágenes 11 y 12 de Rembrandt, tema al que volveremos en relación con *El príncipe constante* de Grotowski. Apuntamos que en la versión de *Engramma* de los títulos de las láminas de *Mnemosyne*, aparece la palabra *teatro* –*Teatros de la muerte entre logos y pathos*–.

Warburg, después del barroco, vuelve al tema del rito secular en la tabla 78, referente a su propia contemporaneidad, dedicada al tratado de Laterano y titulada *La Iglesia y el Estado. El poder eclesiástico renuncia al poder secular*. Las imágenes son fotografías del evento. Finalmente, la última aparición del rito entre las imágenes del *Atlas* está en la última lámina, la 79. El *Atlas Mnemosyne* cierra con la secularización del ritual religioso. La tabla 70 tiene como título *Misa. La consumación de Dios. Bolsena, Botticelli. El paganismo en la Iglesia. El milagro de la transustanciación. Criminal italiano antes de la última unción* –el subrayado aparece en el título– y gran parte de las imágenes que la componen son fotografías de la procesión eucarística en la Plaza de San Pedro en 25 de julio del 1929 y dos páginas enteras del foto-reportaje alrededor del mismo tema, del periódico *Hamburger Fremdenblatt*, del 29 y del 30 de julio del mismo año. Warburg moriría casi tres meses después, el 26 de octubre del 1929.

Tal como Warburg mismo ha afirmado, en el ritual religioso se encuentra la fuente, o la pre-forma, de las *fórmulas de pathos*, que se reavivan en las obras de la creación humana a lo largo de su historia. Warburg, concretamente, habla de *sistemas expresivos de las pasiones trágicas*. ¿Por qué hablará de *sistemas expresivos* y no, directamente, de *fórmulas de pathos*? Una posible respuesta se podría articular si observásemos con atención los ejemplos dados en el párrafo anterior. Nos damos cuenta que todos ellos se pueden desglosar en cuanto que *fenómenos gemelos*: en el sacrificio está, al mismo tiempo, la sacerdotisa-Ménade-Medea y la víctima-Orfeo-Cristo; en el rito fúnebre encontramos a la víctima y a la Ménade-Magdalena; en el rapto, a Plutón y a Proserpina. Es cierto que, a partir de este punto, la atención de Warburg se centra en cada una de las *fórmulas corporales de pathos* que derivan de este *sistema* y en la supervivencia y metamorfosis de ellas.

Hay que apuntar que tenemos, también, una excepción: la referencia en la tabla 32 a las danzas alrededor de una mujer, reflejada, también, en parte de su título: *En el centro el cortejo de la mujer*, no es a una *Pathosformel* sino a una *Actioformel*. No obstante, y tal como se aprecia en los ejemplos de dipolos que damos, está en la raíz misma de dicho *sistema* la conjunción entre opuestos. Aquella, a su vez, está conectada con la acción; la acción ritual o derivada del ritual, “describible” en cuanto que *Actioformel*; la forma de la acción. Esto, adelantamos, es lo que confirman las teorías de Van Gennep y, a posteriori, de Turner sobre la estructura del ritual.

La existencia de este dipolo irreducible, que constituirá el núcleo estructural del montaje de acciones en el caso de Grotowski y en el de Van Eyck, es aquél que nos permitiría atribuir –*anacrónicamente*– al ritual calidad de montaje. Se trata, aprovechamos para repetir, del mismo “mecanismo” que constituye el núcleo estructural de la configuración del *montaje* del *Atlas* –en cuanto que *Actioformel*–.

¿A qué corresponde, pues, precisamente el término “acción ritual”? Teniendo en la mente, y en un giro *anacrónico*, a Van Eyck y a Grotowski, lo que podría significar es: “estructura consolidada de acciones repetibles, que sirve como *vehículo*”. *Vehículo*, repetimos, en el sentido de que sirve algo fuera de ella misma; en el caso del ritual religioso, el *ritual-vehículo* dirige hacia la divinidad; en el caso de las *artes rituales* –el primer nombre del *arte como*

vehículo- de Grotowski, la “estructura consolidada de acciones repetibles” es el *vehículo* hacia el actuante *-doer-* mismo. Ambos casos podrían ser respuestas a la pregunta que dirige Van Eyck a sus estudiantes en 1967: ¿Tiene forma la sociedad?

4 Precursores de la unión entre opuestos

Concluyendo este recorrido a las relaciones bipolares en Warburg, la referencia a Heráclito es obligatoria. Su doctrina de la unión entre opuestos convive con la idea del carácter cambiante e interminable del devenir. En ambas encontramos también a Warburg.

No es el devenir de Heráclito un continuo y concatenado resbalar de algo siempre nuevo, sino una sintética pervivencia de los contrarios; “no comprenden cómo lo discorde, no obstante, concuerda. Es una armónica junta de opuestos como en el arco y la lira” (frag.51).

(Hirschberger, J., 1968: 53)¹³

*No se puede entrar dos veces en el mismo río (...)*¹⁴. (Heráclito)

No obstante, y a su vez, Heráclito es el anti-polo de Parménides, el representante de la verdad eterna, no sujeta a transformaciones y cambios:

Toda forma de racionalismo en especial caminará por las vías descubiertas por Parménides.

Frente a Heráclito ha mostrado Parménides el camino que lleva a las verdades fijas, no siempre idénticas a sí mismas; es el pensamiento abstractivo. (...)

Exactamente en esta misma dirección y espíritu desvirtúan más tarde lo individual pensadores como Spinoza y Hegel, porque también para ellos el todo absorbe todas las cosas y lo particular tan sólo es un “momento” del proceso cósmico, no una substancia. Sólo lo universal es para Parménides esencial. Para los heraclitianos sólo lo individual. ¿Quién tiene razón?

(Hirschberger, J., 1968: 58)

Evidentemente, no estaríamos en lo cierto si supusiéramos que no hay lugar también para las verdades fijas en el firmamento warburgiano. A ellas correspondería su planteamiento de las grandes líneas de la *Kulturwissenschaft*, como, por ejemplo, el carácter no cambiante del ser humano creador de símbolos¹⁵, por no mencionar su empeño en otorgar a su empresa calidad científica. Bajo este punto de vista, pues, Warburg es, a la vez, heraclitiano y parmenidiano; pertenece, a la vez, al mundo del pensamiento y al mundo de los sentidos.

(...) podemos asentar con Parménides que la verdad científica, si realmente es verdad, permanece eternamente, mientras que es justo reconocer a Heráclito que el mundo real, contenido como está en el marco del espacio y del tiempo, fluye eternamente. Aquél es el mundo del pensamiento; éste es el mundo de los sentidos. (Hirschberger, J., 1968: 58)

La idea heraclitiana de unión entre opuestos re-emerge en la filosofía neoplatónica en cuanto que *coincidentia oppositorum*, en el libro *De docta ignorantia*, del 1440, de Nicolás de Cusa. Este término, que se define como el punto en el que los opuestos confluyen, supuso, a su vez, el polo opuesto a la doctrina dualista medieval. Esta oposición la vimos “encarnada” en el caso de Sasseti, tal como se plantea por Warburg. A su vez, en alquimia *coincidentia oppositorum* equivalía a *conjunción* entre opuestos.

Nicolas de Cusa, para quien Dios, el unum metafísico, y la razón humana, el unum lógico, lo abarcan todo en sí en una coincidentia oppositorum, muy parecidamente a como ocurre en la mónada de Leibniz. El punto de enlace entre el pensamiento del Cusano y Leibniz es Giordano Bruno. (...) para Leibniz, lo mismo que antes para el Cusano, las ideas y las verdades eternas son objetos ya dados y encontrados por la mente, algo así como entenderá modernamente en la intuición de la esencia del método fenomenológico de Husserl. (Hirschberger, J., 1968: 98-99)

Por el otro lado, la resonancia de la *coincidentia oppositorum* también está presente en la obra de Mircea Eliade, en el campo de la historia de la religión, definiéndola como *el patrón mítico*, y en la psicología de Jung.

Acercándonos al “mecanismo” del montaje warburgiano, descubrimos las relaciones dinámicas bipolares como su núcleo. La bipolaridad remite tanto al modo de relacionar las imágenes entre sí en el montaje del *Atlas*, como a la noción bipolar del símbolo en Warburg. Aquella se vincula, principalmente, con la teoría del símbolo de Vischer, con Nietzsche y con Goethe. Entre los ejemplos en la obra warburgiana que se ofrecen para detectar el “mecanismo” bipolar se encuentran sus investigaciones acerca de la *Capilla Sassetti*, la astrología –a propósito del *Palazzo Schifanoia*– o la ninfa, aparte de los que aparecen en el *Atlas*. El rito es, para Warburg, la fuente del símbolo; aparte de ello, la bipolaridad es detectable en la “configuración” del rito –de paso–, como su núcleo constituyente. La idea de la unión de opuestos, finalmente, tiene su origen en Heráclito y se reinterpreta, en el contexto de la filosofía neoplatónica, por Nicolás de Cusa.

1. Fragmento original:
Schon 1905 war dem Verfasser bei solchen Versuchen die Schrift von Osthoff über das Suppletivwesen der indogermanischen Sprache zu Hilfe gekommen: er wies zusammenfassend nach, daß bei Adjektiven und Verben ein Wortstammwechsel in der Komparation oder Konjugation eintreten kann, nicht nur ohne daß die Vorstellung der energetischen Identität der gemeinten Eigenschaft oder Aktion darunter leidet, obwohl die formale Identität des wortgeformten Grundausdrucks wegfällt, sondern daß der Eintritt eines fremdstämmigen Ausdrucks eine Intensifikation der ursprünglichen Bedeutung bewirkt. Mutatis mutandis läßt sich ein ähnlicher Prozeß auf dem Gebiet der kunstgestaltenden Gebärdensprache feststellen, wenn etwa die tanzende Salome der Bibel wie eine griechische Mänade auftritt, oder wenn eine fruchtkorbtragende Dienerin Ghirlandajos im Stil einer ganz bewußt nachgeahmten Victorie eines römischen Triumphbogens herbeieilt. (Fuente: revista Engramma)

2. (...) Saussure (...) fue la víctima de la incomprensión e incluso de la difamación, lo que se refleja en los Souvenirs de su juventud y primeros estudios, publicados en estado fragmentario por Godel en 1960, que relatan las tensiones entre Saussure y sus profesores alemanes, tensiones que culminarían en una "conspiración de silencio" acerca de la publicación de la tesina del ginebrino, Mémoire sur le système primitif des voyelles dans les langues indo-européennes en diciembre de 1878 (...).
 (...) [nota a pie de página]: Las tensiones entre Saussure y los jóvenes profesores de Leipzig tienen su reflejo en las duras críticas que Osthoff dirige tanto a la persona como a la obra de Saussure, a la que llega a calificar de "fracaso", "aborto" o "craso error" (Osthoff, H., Morphologie Untersuchungen, auf der Gebiet der idg. Sprachen, vol.II, Leipzig, 1879, págs.. 125-126) (Casteleiro Oliveros, L., 2000:18)

3. Osthoff and Brugmann stress that language is not just about articulation and its mechanisms; it is 'psychophysical', which, in modern terms, means it has a crucial cognitive dimension. (...) But Osthoff and Brugmann mean a different sort of generalization, one going beyond the particular historical facts of a language and which embraces how languages in general can and do change. In this way they foreshadow the later idea of a theory of diachronic typology first proposed by Greenberg almost a century later. (...) Second, O&B want to create a larger framework of understanding in which regular sound change is just one process of change. They presented analogy as a kind of opposing force, which, in effect, can 'mess up' the results of regular sound change so that forms appear that are unexpected given the predictions made by regular sound laws. They feel that simply invoking 'exceptions' to the sound laws is, although common among comparatists, an unacceptable practice. So they urge a search for motivated exceptions, and a study of the psychological motivations for such exceptions.
 (Kemmer, S., Observations on the "Neogrammarian Manifesto", 2008-2009)

Specifically, the early comparativists thought that ancient languages went through stages of development; and then after that, the languages began to decay, and modern languages are essentially degenerate versions of earlier ideal structures. (We saw the Neogrammarians in the Osthoff and Brugmann article making the same complaint about the same 'early period' of comparative linguistics). (...) the Neogrammarians (...) realized that language is not an organism that develops independently of people, but only as a product of the collective mind of linguistic groups. (...) Despite their breakthroughs and move toward a more scientific methodology in reconstruction, the Neogrammarians never addressed the fundamental problem of what language IS.

(Kemmer, S., Guided commentary on the Saussure's Course in Modern Linguistics, 2008-2009)

Osthoff and Brugmann (1878) had made the point that no languages were superior to others in bringing historical evidence to bear on Indo-European; the modern dialects should be studied as much as the ancient languages. Saussure's idea was just as uniformitarian, but was no longer pointing just towards the sameness of historical processes. His implication seems to be modern: no languages should be studied because we prefer their cultures, while others are left out, due to the lower social status of their speakers. (...) The Neogrammarians certainly did attempt to generalize. Their aim was historically accurate generalizations of the processes of change that led from the parent language to the ancient written languages to (ideally, but hardly in practice) the modern languages. (...) scholars were tracing historically-particular paths and not going any further in generalization than what happened in a specific language and what order particular sound changes happened in.

[Referencia a Saussure] No matter the viewpoint we take, he stresses, the linguistic phenomenon always has two interdependent sides, like a piece of paper. No matter what aspect of language we consider, there is some opposition of two aspects, each of which 'deriv[es] its values from the other'. (...) So, the Saussurean Sign is the basis of what for him should be the new field. It is the true object of study of the field of Linguistics. (...) Going beyond isolated sounds, we also need to invoke some way of putting them together: this requires what Saussure calls the "associative and co-ordinating faculty". These are similar to Langacker's notions of 'correspondence' and 'composition': the mechanisms we have for coordinating items which fill different roles, and mechanisms for putting together simpler units into more complex units. (...) Saussure also saw the essence of each sign as ONLY its contrast with other related units. (...) A vast amount of productive descriptive analysis of various grammatical systems has resulted from this insight about the importance of contrast in a linguistic system. (...) But Saussure was apparently the first in linguistics, and perhaps in any social science, to claim that the structure of a semiotic system and the relations of its component parts are paramount, and that individual elements therefore take a back seat to the system as a whole. (...) Comparative linguistics as developed by the Neogrammarians, and also the new fields of dialect geography whose development was encouraged in Osthoff and Brugmann's "Neogrammarian Manifesto", both focused on the sounds of language -the form, rather than the content, of linguistic signs. (...) Obviously this view is directly contrary to the Neogrammarians' take on what the

scientific study of language must be; they were deeply and fundamentally historically-oriented, and either never thought of the idea of a synchronic linguistics, or if they did, denied even the possibility of it.
(Kemmer, S., *The subject matter and aims of Linguistics; relations to other fields*, 2008-2009)

4. *Punto-clave en el Nuevo modo de Saussure de indagar en la lengua es que "Todo en la lengua es básicamente psicológico".*
5. *(...) se da un curioso paralelismo entre la creencia de Warburg en la "polaridad" asociada a su uso de nociones lingüísticas, derivadas de Osthoff, y el uso por parte de Freud del artículo "Vom Gegensinn der Urworte" de K. Abel, del cual concluyó Freud que incluso las palabras tuvieron originariamente significados contradictorios y que conservaron dicha polaridad en nuestro inconsciente. Warburg no parece haber tenido conocimiento de Freud hasta mucho más tarde, cuando mostró su disgusto y rechazo por el hincapié de este en la sexualidad. Probablemente, su idea deriva de la concepción nietzscheana de la antigüedad como polaridad entre los aspectos dionisiacos y los apolíneos de la mente griega. (...) sin embargo, Warburg se mantuvo igualmente alejado de Nietzsche que de Freud.. (Gombrich, E., [1970]1992:174-175)*
6. **Fragmento original:**
Um das Wesen der Antike im Symbol einer Doppel-Herme des Apollo-Dionysos zu erblicken, bedarf es seit Nietzsches Tagen keiner revolutionierenden Attitude mehr. Im Gegenteil verhindert eher der oberflächliche Tagesgebrauch dieser Gegensätzlichkeitslehre bei der Betrachtung paganer Kunstgebilde insoweit ernst zu machen, daß man Sophrosyne und Ekstase vielmehr in der organischen Einheitlichkeit ihrer polaren Funktion bei der Prägung von Grenzwerten menschlichen Ausdruckswillens begreift. (Fuente: revista Engramma)
7. **Fragmento original:**
Gegensätze der Lebensanschauung , wenn sie, die einzelnen Mitglieder der Gesellschaft mit einseitiger Leidenschaft erfüllend, zum Kampfe auf Leben und Tod anstacheln, sind die Ursache des unaufhaltsamen gesellschaftlichen Verfalls und doch zugleich die zur höchsten Kulturbüthe treibenden Kräfte, wenn ebendieselben Gegensätze innerhalb eines Individuums sich abschwächen, ausgleichen und, anstatt sich gegenseitig zu vernichten, sich wechselseitig befruchten und damit den ganzen Umfang der Persönlichkeit zu erweitern lernen. Auf diesem Grunde erwächst die Kulturbüthe der florentinischen Frührenaissance. (...) El verneint die hemmende Pedanterie des "entweder - oder" auf allen Gebieten, nicht etwa, weil er die Gegensätze nicht in ihrer Schärfe spürt, sondern weil er sie für vereinbar hält; darum entströmt gerade den künstlerischen Ausgleichserzeugnissen zwischen Kirche und Welt, antiker Vergangenheit und christlicher Gegenwart die enthusiastische und doch gesammelte Kraft des frisch gewagten Versuches. (Warburg, A. M., [1932]1998:100-101)
8. **Fragmento original:**
Francescos eigene Worte verleihen somit der stummen Donatorenandacht im Fresko Ghirlandajos die angemessene Stimme, die uns von der feinen und festen mittelalterlicher Wurzelechteit des Stifters glaubwürdig erzählt; aber auch die andere Seite dieses Florentiners aus der Übergangsepoche zwischen Mittelalter und Neuzeit, seine weltzugewandte Intelligenz (...). (Warburg, A. M., [1932]1998:139)
9. **Fragmento original:**
*In dieser kritischsten Lebenslage, welche die unbedingte Anspannung aller Energien erheischt, projiziert also Francesco unwillkürlich nebeneinander die beiden entgegengesetzten Bildungsmächte seine Wehrhaftigkeit; dem ghibellinischen Familienhäuptling, dessen Mannhaftigkeit triebhaft in den idealistischen Selbsterhaltungstugenden der mittelalterlichen Consorteria, in ritterlichem Standesgefühl und Familiensinn wurzelt, kommt der bewußte Wagenmut der humanistisch gebildeten Individualität zu Hilfe; (...).
(...) Denn in der sinnbildlichen Verwendung antiker Gebilde offenbaren sowohl Sassetti wie Rucellai, wie sie in jener Übergangsepoche des subjektiven Empfindens einen neuen energetischen Gleichgewichtszustand anstreben, indem sie in noch ungestörter Vereinbarkeit von Christlich-asketischem und antikisierendheroischem Erinnerungskultus der Welt ein gesteigertes Selbstvertrauen entgegensetzen, obwohl sie sich des Konfliktes zwischen der Kraft der Einzelpersonlichkeit und rätselhaft zufälliger Schicksalsmacht klar bewußt sein. (Warburg, A. M., [1932]1998:148-149)*
10. **Fragmento original:**
Wir fühlen jetzt, warum bei Francesco Sassetti in der Krisis von 1488 die Windgottin Fortuna symptomatisch als Gradmesser seiner höchsten energetischen Anspannung über die Schwelle seines Bewußtseins tritt; sie funktioniert bei Rucellai wie bei Sassetti in gleichem Sinne als plastische Ausgleichsformel zwischen "mittelalterlichem" Gottvertrauen und dem Selbstvertrauen des Renaissancemenschen. Innerlich und äußerlich noch zu jener älteren Generation der Medici gehörig, die über seelischen Geschäftskontrakte mit der Formel: "Col nome di Dio e di Buonaventura" beginnen konnten, strebten sie in noch ungestörter Ausgleichshoffnung instinktiv und bewußt einen neuen mittleren Zustand der Selbstbehauptung an, gleich weit entfernt von monchschriftflüchtiger Askese, wie von weltbejahender Renommage. (Warburg, A. M., [1932]1998:151)
11. **Fragmento original:**
Die Sittenlehre des Aristoteles verstärkte, ethische Glückseligkeit mit tugendhafter Energie gleichsetzend, den individuellen Lebensmut des Frührenaissancemenschen; zugleich aber gaben die Worte des Argyropulos auch den konservativeren Gemütern, die jene feine Scheu vor individualistischer Vermessenheit besaßen, durch das aufgestellte Tugendideal des "Mittelmaßes" Gelegenheit, im Namen des Aristoteles -wie Rucellai und Ficino in Sinne Platons- "pace e triegua", eine mittlere Linie zwischen antiker und christlicher Ethik anzustreben. (Warburg, A. M., [1932]1998:153)
12. **Fragmento original:**

Der Sternkundige der Reformationszeit durchmisst eben diese dem heutigen Naturwissenschaftler unvereinbar erscheinenden Gegenpole zwischen mathematischer Abstraktion und kultlich verehrender Verknüpfung wie Umkehrpunkte einer einheitlichen weitschwingenden ertümlichen Seelenverfassung. Logik, die den Denkraum –zwischen Mensch und Objekt– durch begrifflich sondernde Bezeichnung schafft, und Magie, die eben diesen Denkraum durch abergläubisch zusammenziehende – ideele oder praktische– Verknüpfung von Mensch und Objekt wieder zerstört, beobachten wir im weissagenden Denken der Astrologie noch als einheitlich primitives Gerät , mit dem der Astrologe messen und zugleich zaubern kann. (Warburg, A. M., [1932]1998:491)

13. 51. ΠΠΠΠΠΠΠΠΠΠ, IX 9. (...) οὐ ξυνιασσειν ὁκως διαφορόμενον ἕωπτῶι ὀμολογέει· παλίντροπος ἄρμονιή ὀκωσπερ τόξου και λύρης. (Προσωκρατικοί, Τόμος 8, Ηράκλειτος, 1992:74)
14. 91. ΠΠΠΠΠΠΠΠΠΠ, ΠΕΡΙ ΤΟΥ ΕΙ ΤΟΥ ΕΝ ΔΕΛΦΟΙΣ 392B. ποταμῶι γάρ οὐκ ἔστιν ἔμβηλαι δις τῶι αὐτῶι (...). (Προσωκρατικοί, Τόμος 8, Ηράκλειτος, 1992:86)
15. Lo inmutable de la identidad psicofísica del hombre afirma, aparte de Franz Boas , también Mukařovský, en el siguiente fragmento:
(...) *no sólo los distintos actos del hombre, sino también las distintas funciones que rigen directamente esos actos pueden ser reducidas a las orientaciones fundamentales, o funciones primarias, que radican en la propia constitución antropológica del hombre. Podemos suponer que, a pesar de lo variables que son las posturas que el hombre adopta frente a la realidad de las épocas, lugares y bajo condiciones sociales diferentes tienen todas algo en común: en la manera en la que el hombre reacciona activamente frente a la realidad (...) se manifiestan (...) algunas manifestaciones fundamentales, que proceden del hecho de que la constitución psicofísica del hombre es, en rasgos generales, constante.* (Mukařovský, J., *El problema de las funciones en la arquitectura*, 1937, en Mukařovský, J., 1977:174-175)

Mónada del montaje: *Pathosformeln* en su contexto terminológico

1 Planteamiento

Dado el planteamiento anterior respecto a los *fenómenos bipolares*, que constituyen el núcleo de la “construcción” warburgiana desde la más minúscula hasta la mayor escala, cualquier distinción que hagamos entre “elemento” y “totalidad” del montaje será puramente convencional. La doctrina bipolar, en la que Warburg se inscribe, implica la capacidad del dipolo de autoreproducirse, formando organismos más complejos –*caleidoscópicos*– cuanto más se amplía su escala. No obstante, será precisamente a partir de la noción de la escala desde donde nos permitiremos la referencia, convencional, al elemento. Hablamos de la escala de nuestra percepción óptica; de la “propiedad” del ojo de llegar a distinguir la “parte elemental” dentro de una entidad abarcable como totalidad. En términos gestaltianos, el “elemento” sería observable dentro de la *Nachbild*, la imagen cercana, mientras que la totalidad del montaje dentro de la *Fernbild*, la imagen lejana, remitiendo a la distinción de Zimmermann a la que ya hicimos hincapié. Pero así tampoco estamos completamente en lo cierto, aún estando dentro los límites de nuestra convención. Porque el “elemento” al que nos hará falta referirnos no es –o no lo es necesariamente– la imagen más minúscula que el ojo puede captar sin la ayuda de ningún órgano exterior. Tal pretensión “científica”, además, estaría fuera del contexto de la “ciencia” por la que Warburg apuesta. Sin embargo, hemos dejado escapar que nuestro “elemento” tiene calidad de imagen.

Seguimos, recuperando el hilo warburgiano: esta imagen que estamos definiendo no es aquella que recibe directamente el ojo, la imagen B de Tatarkiewicz, sino una imagen que se ha desglosado a través de un proceso mental de abstracción: la imagen-contorno. En este sentido, e interviniendo en la clasificación de Tatarkiewicz, la interferencia del proceso mental nos remite a otra de sus formas: a la forma E, planteada por Kant, es decir, *la contribución de la mente al objeto percibido*, cuyo polo opuesto sería *lo que se da por la experiencia*. Por el momento, guardemos que en nuestra referencia a la imagen-contorno tenemos en cuenta también la forma E. Esta imagen-contorno ve Warburg cuando habla de *Pathosformeln*. En este sentido, nuestro “elemento convencional” será “la imagen-contorno irreducible que podemos percibir como entidad autosuficiente”, entendiendo, además, potencialmente este “autosuficiente” en el sentido de la mónada de Leibniz. No obstante, podemos encontrar un término alternativo, *sencillo* pero eficaz, en el siguiente comentario de J. J. Lahuerta respecto a la *operación freudiana*:

La interpretación siempre es cómplice (...) de esta verdad establecida, presupuesta, que nos ofrecen sus elementos sencillos. (Lahuerta, J. J., 1989:16)

Así pues y en el contexto del *Atlas*, los “*elementos sencillos* del montaje” serían las *fórmulas de pathos* que *aparecen* en las imágenes que lo componen; aparecen como contornos, a partir de su contraposición con sus imágenes colindantes, tienen índole bipolar, y equivalen a su descripción; recordemos, por ejemplo, aquella de la ninfa.

2 *Pathosformel* vs. *dinamograma*, *engrama*, *Vorstellung*, *símbolo* y *signo*

La mejor manera de adentrarnos al terreno esbozado es, siguiendo los pasos de Warburg, contraponer términos –aparentemente– similares entre sí. A propósito de la ninfa, precisamente, recuperamos el término *dinamograma* (Gombrich, E., [1970]1992: 229). En aquel fragmento, la ninfa-contorno (figura femenina drapeada en rápido movimiento), en cuerpo tanto de Victoria romana como de Ménade griega, equivale a un *dinamograma*, es decir, *precipitación de energía psíquica*. Es a partir de esta forma que el artista recupera la *energía mnémica* que le es propia. *Dinamograma* es un término que Warburg usa.

Los dinamogramas del arte antiguo se transmiten en un estado de máxima tensión, pero sin polarizar con respecto a la carga energética activa o pasiva, a los artistas sensibles, imitadores o recordadores. Sólo el contacto con la nueva era da como resultado la polarización. Dicha polarización puede conducir a una alteración (inversión) radical del auténtico significado de la antigüedad clásica. (Warburg, A. M., Allgemeine Ideen, cuaderno de notas, 1927, en Gombrich, E., [1970]1992:233)

Esta idea había expresado “oficialmente” Warburg en el primero de sus textos escritos para ser publicados, en su tesis sobre Botticelli –*El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli, 1493–*, y, concretamente, en la tercera de sus *Cuatro tesis. Fijémonos, de nuevo, en la índole formal del dinamograma*, que, en la siguiente cita, equivale a *imagen recordada de estados dinámicos generales*:

III. La imagen recordada de estados dinámicos generales, a través de la cual se percibe una nueva impresión, será inconscientemente proyectada más tarde sobre la obra de arte en la forma de un contorno ideal. (Warburg, A. M., [1932]2005:113)¹

Y ¿cómo llega esta forma al artista? *Por herencia*, es decir, por la herencia de los “documentos” de las artes representativas que sobreviven hasta su época o *por contacto*, es decir, por el contacto directo del artista con la forma vivencial, en los ritos seculares, portadores, a su vez, de *memoria colectiva*. El término *dinamograma* es idóneo para acercarnos a la calidad neutra de nuestra imagen-contorno-elemento –correspondiente, como hemos dicho, a su *descripción*– que contiene la *vida en potencia*. Esta imagen recobra vida, vuelve a ser imagen B de Tatkiewicz, cuando se ve de nuevo incorporada en una creación artística. De ahí, pues, el sentido de la “imagen-fantasma” atribuida a menudo a Warburg, teniendo presente, sin embargo, el hecho de que la imagen warburgiana no es producto de la fantasía ni del delirio. *Dinamograma*, pues, significaría, al mismo tiempo, *imagen dialéctica*, visualizada por Benjamin. Además, equivaldría, en el contexto de *Mnemosyne*, a la *Pathosformel*, y, ampliando, en el contexto de la presente tesis, a la *Actioformel*. Las *Pathosformeln*, junto a los términos *Vorstellung*, *pre-creación*, *pre-concepción antigua*, *contorno*, consideramos que pertenecen a la “familia” de *engrama*.

Engrama es un término de Semon, del campo de la psicología, que Warburg “rescata” y reinterpretar para incorporarlo en su operación. *Engrama* sería un sinónimo para símbolo (Gombrich, E., [1970]1992:233), de *carga neutral*, igual que el *dinamograma*, *polarizada* una vez incorporada en una nueva interpretación artística, según Warburg. Deducimos, por lo tanto, que se trata de términos sinónimos, aunque con una matización: Warburg, como veremos, extrae el término *engrama* de la esfera de su referencia original, es decir, la psicológica (Semon) y lo amplía para que pueda caber en él su propia versión de *dinamograma* o *Pathosformel*. Según la teoría de Semon, la memoria es:

(...) una forma de conservar y transmitir la energía desconocida para el mundo psíquico. Todo acontecimiento que afecte a la materia viva deja una huella que Semon denomina un “engrama”. La energía potencial conservada en dicho “engrama” puede, en las condiciones adecuadas, ser reactivada y descargada: entonces vemos actuar al organismo de una manera específica porque recuerda al acontecimiento anterior. (...) Este concepto de energía mnémica, conservado en “engramas”, pero que obedece a leyes comparables a las de la física, fue el que atrajo a Warburg cuando retomó las teorías de su juventud sobre la naturaleza del símbolo y su función en el organismo social. Unida a la noción de Lamprecht de la psicología social, en la cual se trataba al cuerpo social más como la mente del individuo que como un conjunto de estímulos (Reize), dicha teoría sirvió de marco de trabajo para su psicología histórica. (Gombrich, E., [1970]1992:228)

El término, llevado al terreno de Warburg, se desglosa de la siguiente manera:

“La consciencia heredada de impresiones maximalizadas grabadas en la mente (engrama). (...) El conferir un significado nuevo a estas energías sirve de pantalla protectora”. (Warburg, A. M., *Publicación*, VII, 1929, en Gombrich, E., [1970]1992:233-234)

Podemos considerar la *pantalla protectora* de la afirmación anterior como equivalente de “medio para guardar la *distancia*”, en el sentido warburgiano de la palabra. *Engrama* es un concepto estrechamente vinculado, en Warburg, con la teoría de la memoria social y que le ofrece la base para fundamentar el concepto de las *Pathosformeln*, tal como se especifica en la siguiente definición de *Engramma*:

engramma (dal gr. engràpho, "incido"): registrazione, traccia, impronta che un evento lascia nella memoria, intesa come tabula rasa. Questo, che Semon nel 1908 aveva in campo psicanalitico limitato al sistema nervoso dell'individuo, viene da Warburg esteso alla memoria sociale; gli engrammi si configurano come immagini di forte impatto espressivo sopravvissute nel patrimonio ereditario della memoria culturale occidentale e riemergenti in essa in modo frammentario e discontinuo. In particolare sono engrammi le Pathosformeln tratte dall'antico da parte degli artisti del Rinascimento, che sentivano per queste figure un' empatia non solo formale ma anche spirituale².

Las *Pathosformeln* o *dinamogramas*, pues, son aquellos *engramas* particulares que Warburg, a su vez, hará servir como *vehículos* de su propia lectura del recorrido de la cultura en el marco de la *Kulturwissenschaft*. El autor termina la *Introducción* al *Atlas Mnemosyne* con una referencia explícita a sus *fórmulas de pathos*:

Pertenece al proceso de la creación artística en la época del así llamado Renacimiento, que la superioridad de la dramática claridad de contorno de los antiguos gestos individuales triunfales de la época de Trajano no sólo fue sentida por encima de la imprecisa épica masiva de los epígonos de Constantino, sino que, ni más ni menos, se volvió a establecer inmediatamente y de modo ideal en cuanto que fórmulas de pathos canónicas en el lenguaje formal del Renacimiento europeo desde el decimoquinto hasta el decimoséptimo siglo, tan pronto como apareció como tarea la representación de la vida-en-movimiento-humana.(Warburg, A. M., *Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne*, 1929)³

Warburg, en el texto *Dürer y la Antigüedad italiana*, se refiere a la *Pathosformel* en cuanto que *fórmula arqueológica del patetismo* (Warburg, A. M, [1932]2005:404). *Engramma*, a su vez, da la siguiente definición del término warburgiano:

*Pathosformel (dal gr. pathos, ted. Formel, "formula di pathos"): immagine che identifica forma e contenuto in una superiore unità di valenza espressiva al di là delle modificazioni stilistiche: la Pathosformel esprime l'intensità emotiva del "gesto al grado superlativo" e non può dunque che esplicitarsi in un'unica forma sempre pronta a riemergere nella memoria culturale come engramma. Le "formule di pathos" sono il modulo di lettura fondamentale delle tavole dell'Atlante della Memoria di Warburg.*⁴

Al definir el término *Pathosformel*, surge la cuestión acerca de su historicidad. La opinión que visualiza la *Pathosformel* como entidad histórica, capaz de transformarse a lo largo de la historia de la civilización, está compartida por varios estudiosos. El fragmento a continuación hace hincapié, por un lado, al artículo *Aby Warburg y la ciencia sin nombre* de Agamben, incluido en el volumen *Potentialities* y, por el otro, al grabado de Dürer *Muerte de Orfeo*, objeto de estudio de Warburg en *Dürer y la Antigüedad italiana*, incluido en los *Gesammelte Schriften*.

Comme Giorgio Agamben l'a si bien montré, la Pathosformel grecque n'est pas une formule archétype a-historique. C'est, au contraire, une tentative de solution, voire de thérapie de la «schizophrénie de l'homme occidental» qui s'est produite à un moment déterminé de son histoire et que son histoire n'a pas cessé de reformuler. La Pathosformel est la mise en forme d'une situation existentielle qui se mesure à la limite de la condition humaine telle qu'elle est conçue en

*Occident, elle présente la figuration plastique, textuelle ou performative d'une épreuve et propose une modalité de la compréhension du «destin», que les Grecs appelaient πάθημα: une sorte de travail du deuil étendu à l'intelligibilité du monde. (...) Le développement de l'argumentation composée par Warburg autour du dessin de Dürer montre comment la reprise d'un geste antique peut «faire revenir» quelque chose qui était éloigné dans le temps, mais qui était demeuré toujours présent. L'orchestration du dialogue entre le théâtre et les survivances folkloriques, que le spectacle de cour capte et transforme, nous a permis de saisir un moment important de la mise en forme de ce «quelque chose» que Warburg nommait «la conception de la vie» de l'homme de la Renaissance. (Careri, G., *Aby Warburg; Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, 2003)⁵*

No obstante, Warburg mismo en la Introducción a *Atlas Mnemosyne* pone en duda esta estimación. A continuación se refiere al Renacimiento:

*Caracterizar la restitución de lo Antiguo como una consecuencia emergente e historizante de la conciencia de la realidad y de la empatía artística inconsciente, permanece una doctrina evolucionista insuficiente, si no se asume al mismo tiempo el riesgo de la búsqueda de descender en profundidad en la elocuencia instintiva del espíritu humano, con la materia acronologicamente almacenada. Allí se reconoce, antes que todo, la forja de moldes, que acuña los valores expresivos de la exaltación pagana, de la cual emana la vivencia originaria orgiástica: el Thiasos trágico. (Warburg, A. M., *Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne*, 1929)⁶*

Una fórmula que aspiraría a ser aceptada al respecto sería que, si bien el punto de partida de Warburg no puede sino ser histórico –ya que su material de estudio son los “hechos”, los documentos de la cultura–, su finalidad es definitivamente a-histórica. Esto se ve demostrado tanto en *El ritual de la serpiente* como, sobre todo, en el mismo *Atlas Mnemosyne*. La *Pathosformel*, asimismo, no es histórica, sino que lo es su materialización concreta y en un momento dado en una obra de arte. Como tal “materialización concreta”, evidentemente, se considera también la primera apariencia de una *fórmula de pathos*, en la *forja originaria de los símbolos*, que constituye el ritual según Warburg, cuyos inicios, sin embargo son a-históricos en cuanto que pre-históricos.

Como vimos antes, a propósito de las *Cuatro tesis sobre Botticelli*, aquella “forma de vida en potencia”, que antes se llamó *dinamograma* y ahora podemos también encontrar como *Pathosformel*, llega al artista *por herencia* o *por contacto*. Como hemos explicado, los artistas renacentistas tienen la oportunidad de recuperar la forma de la vida en movimiento por contacto con los festejos, los ritos seculares de su época, y el teatro. En la primera de las *Cuatro tesis*, concretamente, Warburg dicta:

I. En el “gran” arte autónomo, la manipulación artística de formas accidentales dinamizadoras se desarrolla a partir de la imagen de situaciones dinámicas individuales observadas originariamente en la realidad. (Warburg, A. M., [1932]2005:113)⁷

No obstante, se puede apreciar *a posteriori* que él mismo está incluido entre aquellos que reciben, y reinterpretan en su propia actividad creativa, aquella forma de vida en movimiento *por contacto*. En el caso de Warburg, encontramos un ejemplo de tal contacto ha sido Isadora Duncan, aunque la impresión que se llevó de ella ha sido la de una ninfa vulgar, refiriéndose a ella con sutil ironía como *la americana descalza*.

Muy pronto [alrededor del 1900], (...), las audaces representaciones de Isadora Duncan con prendas sueltas y descalza harían pensar al público en un nuevo código de conducta.

[Nota a pie de página] *Warburg asistió a una de sus representaciones y comentó con ironía sus pies descalzos y su “santa expresión”. (Gombrich, E., [1970]1992:110)*

Sea cual fuere la apreciación estética de Warburg, este hecho no impide que esta experiencia le sirviera como una motivación o un *documento* más, igual de válido como cualquier otro, para su investigación. De hecho, según propone el siguiente fragmento, podrían ser las mismas observaciones de Warburg sobre la danza de su “contemporaneidad” las que le condujeron a concebir las *Pathosformeln*.

*L'interesse di Warburg per l'argomento era inoltre, (...) particolarmente motivato poiché la danza era una disciplina artistica direttamente coinvolta nelle elaborazioni teoriche che lo studioso stava maturando in quegli anni. È questo il periodo, infatti, in cui Warburg lavora intorno al concetto di Pathosformel. L'elaborazione di questa idea, che segna un momento fondamentale delle ricerche di Warburg, risale proprio a quel torno di anni: il termine infatti è utilizzato per la prima volta nel 1905 all'interno del saggio Dürer e l'antichità italiana. La formula emotiva, come è concepita da Warburg e precisata nel corso degli anni, non è solo un gesto o una posizione, ma un movimento che coinvolge tutto il corpo e che lo investe di un pathos intensamente espressivo. Le formule che lo studioso individua non sono mai semplici situazioni "mimiche" ma gesti di eloquenza più complessa che richiedono un'analisi che consideri insieme l'esito formale e il pathos che lo genera. (Selmin, L., *L'americana scalza; Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan*)⁸*

A la vez, y trasladándonos momentáneamente a lo que podría ser el polo “documental” opuesto y conectando con puntos al que hicimos hincapié anteriormente, recordaríamos el origen ritual de la danza misma. Así pues, la danza, que constituye uno de los “elementos” de los ritos seculares –festejos–, se remonta, de por sí, al ritual:

*La danza, que originariamente no era más que un perfeccionamiento del disfraz animal con movimientos y gestos apropiados, fue probablemente suplementaria de la iniciación o de otros ritos. (Jaffé, A. *El simbolismo en las artes visuales*, en Jung, C. G. [1966]1969:236)*

Incluimos, volviendo a nuestra “terminología comparada”, en la “familia” de *engrama* términos como *dinamograma*, *Pathosformel*, *contorno*, *Vorstellung*, *pre-concepción antigua*. Al contorno ya nos hemos referido y hemos visto un ejemplo de su empleo por parte de Warburg en la *tercera tesis* sobre Botticelli. Más cercana a la definición de la *Pathosformel* es aquella de la *Vorstellung*, imagen mental, que menciona Gombrich:

Fiel a su primera formación con Lamprecht y Usener, Warburg vio en todas las representaciones pictóricas el reflejo de las imágenes mentales, Vorstellungen, a través del medio de la pintura, el arte decorativo o los festejos. (Gombrich, E., [1970]1992:289)

A su vez, pues, el uso del término *Vorstellung* refuerza nuestro argumento de vincular, en el caso de Warburg, el concepto de la forma-contorno con aquél de la forma kantiana o *contribución de la mente al objeto percibido*, cuyo polo opuesto sería *lo que se da por la experiencia* (forma C y forma E de Tatkiewicz respectivamente). Además, la propia etimología de la palabra, que literalmente significa “la puesta ante”, se adapta perfectamente a la índole de dicha imagen de ser reavivada una vez *puesta ante* los ojos del artista en forma de vida en movimiento.

Mnemosyne ofrece el terreno definitivo para que se ponga en prueba la función de estos, y otros similares, términos, siempre apuntando hacia la misma dirección. Aparte del texto introductorio de Warburg al *Atlas*, la única vía que queda a las palabras para que hagan acto de presencia en su montaje son los títulos-oráculos de las láminas y, evidentemente, sin más explicaciones. El término, antes de todo, *Pathosformel*, aparece en el título de la lámina 40 – *Surgimiento del temperamento antiguo. Representación continuada (¿como cortejo triunfal de figuras antiguas? = friso). Infanticidio = ¿madre furiosa? Exceso de la Pathosformel–* y en el de la 57 – *Pathosformeln en Dürer. Mantegna. Copias. Orfeo. Hércules. El rapto de mujeres. Arrollar cabalgando en el Apocalipsis. Triunfo–* (Warburg, A. M., [2000]2002). No obstante, entre las primeras láminas de *Mnemosyne* el término escogido es el de *pre-concepciones antiguas*. Concretamente, aparece en el título de la lámina 4 –4-8 *Pre-concepciones antiguas. Combate. (Gigantes) rapto. Fatigas de Hércules. ¿Los infiernos? Vínculo con la tierra (divinidad fluvial, juicio de Paris) e ascenso al cielo. Ascenso al cielo y caída (Faetón). El redentor sufriente. (Prometeo. Rapto del fuego. Soberbia)–*. En el título de la lámina Warburg anuncia que la 4 será la primera del círculo 4-8 de láminas, en el cual se plantea el imaginario de las *Pathosformeln* que veremos en sus numerosas apariencias y

transformaciones a lo largo del desarrollo del *Atlas*, es decir, a lo largo del desarrollo de la cultura occidental.

Así configura Warburg el “inventario” de las *Pathosformeln*: Combate (Gigantes), Hércules, divinidad fluvial, juicio de Paris, ascenso al cielo y caída (Faetón), el redentor sufriente (Prometeo), *Magna Mater* (Cibeles), madre derrumbada (Niobe) madre destructiva (Medea), mujer furiosa (Ménade contra Orfeo, Penteo), lamento fúnebre, rapto (Proserpina), la cabeza aferrada (Ménade, Casandra, sacerdotisa), sacrificio (Políxena), ménade en acto de sacrificar (sacerdotisa), muerte del sacerdote (Laocoonte), danza del sacerdote (Isis), danzadores macabros, el *pathos* del vencedor (el arco de triunfo, Nike), apoteosis (ascenso al cielo, elevación sobre el escudo), arrollar cabalgando, coronar, carro como símbolo del Sol (tablas 4-8 en Warburg, A. M., [2000]2002). En *Engramma* encontramos el siguiente comentario al respecto:

En continuidad temática con los paneles precedentes, este grupo se presenta como un repertorio compacto de modelos helenísticos: “preformaciones antiguas”, o bien formulas de diversos grados del pathos (Pathosformeln) legados (enviados) a experiencias primigenias –éxtasis, delirio, ritos sacrificiales cruentos (cruelos) (Dioniso, Orfeo, Mitra) – impresos en la memoria colectiva. La re-emersión de tales huellas, reutilizadas y diversamente sistematizadas en el curso de la historia, ofrece indicios para la reconstrucción de un “código genético” de la transmisión cultural occidental.

No obstante, y según se ha visto, entre los términos que Warburg usa se encuentran algunos de resonancia más general, y que no hace falta escribir en *cursiva*, como son el símbolo y el signo. En nuestro comentario anterior acerca de la relación de Warburg con el nuevo planteamiento de la lingüística de su época hemos hecho hincapié al signo saussureano. Hemos leído su posible conexión con Warburg a raíz de la bipolaridad semántica en la que el sistema del lingüista se fundamenta. Además, hemos señalado la aparición de la palabra *signo* en la tabla C del *Atlas* warburgiano, apuntando, sin embargo, que su uso es distinto que el planteado por Saussure; el signo, en el contexto warburgiano, es la cara –matemática, lógica, científica– opuesta a la representación –mágica– antropomórfica del universo. A pesar de las cercanías observables, hay que matizar, sin embargo, que Warburg nunca llega a concentrarse meramente en el modo de función del “mecanismo” bipolar alejado de su proyección en vida –hacia la que él se dirige y desde la que surge–.

De todos modos, el concepto que asume la función semántica en Warburg es el del símbolo. En el comentario de *Engramma* acerca del, según su clasificación, *recorrido XII* de *Mnemosyne*, que consiste en las tablas 76 y 77, leemos:

En las obras de Rubens y Delacroix, en estampas del siglo dieciocho, sellos de correos, retales de diarios, encuentran espacio Madres y Ninfas, desamentizadas o inconscientemente llamadas a prestar su figura al servicio del poder (el coche triunfal de Neptuno) o de la publicidad (la Nike (...)).

El planteamiento del símbolo, tal como se ha dejado ver hasta aquí a través de *El ritual de la serpiente*, es uno de los pilares de importancia primordial de la “construcción” del autor. Así se ha confirmado también en el capítulo dedicado al símbolo y a la alegoría en Warburg, donde, entre otras consideraciones en paralelo, ha habido aquella entre el símbolo romántico y el vischeriano-warburgiano. En el presente capítulo nos fijamos en la índole formal del símbolo, calificado como sinónimo de *engrama* por Gombrich. De nuevo, hace falta matizar: la sinonimia entre símbolo y *engrama* supone –literalmente– la “metáfora” del término psicológico a la *vida de las civilizaciones*. El autor de la *Biografía intelectual* ofrece las siguientes pautas de la *psicología histórica* de Warburg, acercándose al símbolo a través de la vía del *engrama*:

En la vida de las civilizaciones es el símbolo lo que corresponde al “engrama” de Semon. En el símbolo (...) se conservan las energías de las que el mismo es el resultado. Estas energías (...) derivaban de las intensas experiencias básicas que también conformaron la vida del hombre

primitivo. (...) En un principio, el puño apretado se vio en un determinado momento apto para golpear y el ceño servía de protección de los ojos en los combates. Lo que ahora es una acción simbólica, una "expresión", deriva de un movimiento corporal mucho más fuerte. (...) para Warburg (...) es (...) el hombre primitivo el que se entrega por completo a las emociones y las pasiones (...) y él que (...) acuñó esos símbolos tan cargados de las reacciones básicas que perduran en la tradición como los arquetipos de la experiencia humana. (Gombrich, E., [1970]1992:228)

El símbolo, pues, en el proyecto de Warburg tiene origen psicológico y en esta concepción está enraizada la "naturalidad" de su creación. Saxl, en *La vida de los símbolos* acierta refiriéndose a la raíz de la que proviene el símbolo, afirmando que *el símbolo sirve para poner límites a un terror sin forma*. Curiosamente –o no– Paul Oliver, desde el punto de vista de su propia "disciplina" –del urbanismo semiológico– y mucho más tarde llega a la siguiente conclusión:

To make the unknown known, to make the incomprehensible at least recognisable, to make the unknowable identifiable, to make the unseen visible he has read, identified and named the signs of his experience. (Oliver, P., 1975:9)⁹

Recordemos que la "naturalidad del símbolo" ha sido denominador común de la mayoría de las teorías románticas del símbolo. Es bajo esta lente como debemos leer el siguiente fragmento, alrededor de la simbología de la serpiente; la serpiente corresponde a un *engrama fóbico*:

La serpiente desaparece debajo de la tierra y pronto vuelve a aparecer en la superficie. El regreso desde el subsuelo, que es el lugar donde descansan los muertos, en combinación con su facultad para renovar la piel, convierte a la serpiente en el símbolo más natural de la inmortalidad y de la resurrección de una enfermedad o de un peligro mortal. (Warburg, A. M., 2004:53)

Su bipolaridad, es decir, su oscilación potencial entre energía negativa y positiva, se revela, como en el caso de su sinónimo *dinamograma*, una vez haya sido reactivada por *la voluntad selectiva de la época*. Aun así, la suya es una carga neutra en calidad de imagen:

(...) mientras la energía de la experiencia pasada permanece encerrada en los "engramas" o símbolos, dicha energía se puede canalizar en diferentes temas de expresión. Aquí es donde la filosofía de Warburg sobre la polaridad halló su más clara aplicación. El símbolo o "engrama" es una carga de energía latente, pero la forma en que se encarga puede ser positiva o negativa –como el asesinato o la salvación, el temor o el triunfo, la ménade pagana o la Magdalena cristiana-. En este sentido, Warburg consideró que los "engramas" tenían una carga "neutra". Sólo a través del contacto con la "voluntad selectiva" de una época se "polariza" en una de las interpretaciones de que es potencialmente capaz. (Gombrich, E., [1970]1992:232)

Resumamos, hasta aquí. Todos los conceptos alrededor del "elemento del montaje" de Warburg que hemos visto, con la excepción del *signo*, están vinculados, de maneras ligeramente distintas entre sí, con el de *engrama*. Conceptos como el *dinamograma* o la *Pathosformel* surgen como "metáfora" del *engrama* de la psicología a la *Kulturwissenschaft*, mientras que precisar el símbolo consiste en la misma operación, pero llevada a la *vida de las civilizaciones*. Además, hace falta subrayar que hasta el momento hemos comentado sólo términos que Warburg mismo usa.

3 Warburg vs. Jung; Warburg vs. Freud

3.1 *Pathosformel* vs. arquetipo; Warburg vs. Jung

No obstante, hay un término que Warburg no nombra pero que sería proyectable en su planteamiento. Además, tratándose de un concepto que especialmente –y últimamente– suele a suscitar polémica, vale la pena pararse más detenidamente ante él. El concepto en cuestión es el

del *arquetipo*, introducido a nuestro imaginario colectivo por Jung¹⁰. Dejemos, para empezar, que él mismo defina dicho término, en fragmentos de tres textos diferentes:

El concepto del arquetipo...se deriva de la observación repetida varias veces de que por ejemplo los mitos y los cuentos de la literatura universal contienen siempre en todas partes ciertos motivos. (...) Estas imágenes y conexiones típicas se designan como representaciones arquetípicas. Tienen, cuanto más claras son, la propiedad de ir acompañadas por vivos matices afectivos. (...) Proviene de un arquetipo imperceptible en sí mismo, una pre-forma inconsciente que parece pertenecer a la estructura heredada de la psique, y puede, a causa de ello, manifestarse en todas partes como fenómeno espontáneo. (Das Gewissen in psychologischer Sicht, en Das Gewissen, Estudios del Instituto C. G. Jung de Zurich, 1958)

Una y otra vez tropiezo con el equívoco de que los arquetipos son determinados en su contenido, es decir, una especie de representaciones inconscientes. Por ello debo destacar una vez más que los arquetipos no están determinados en su contenido, sino meramente de un modo formal, y esto último, además, de modo muy condicionado. Determinada en contenido lo es una imagen primitiva (...) cuando es consciente y por ello ha sido completada con material de la experiencia consciente. Su forma, por el contrario es... algo así como el sistema de ojos de un cristal, que prefigura en cierto modo y manera de cristalizarse los iones y luego las moléculas. El arquetipo es un elemento vacío en sí, formal, que no es sino una facultas praeformandi, una posibilidad dada a priori de la forma de representación. Lo que se hereda no son las representaciones, sino las formas que en este aspecto corresponden exactamente a los instintos determinados también formalmente. (...). (Von der Wurzeln des Bewußtseins, 1954)

*No se puede ni por un instante creer que un arquetipo podría explicarse definitivamente y por ello quedaría suprimido. Aun el mejor intento de explicación no es sino una traducción más o menos acertada en otro lenguaje de imágenes. (Zur Psychologie des Kind-Archetypus, en Jung-Kerényi: Einführung in das Wesen der Mythologie, 1951)
(Jung, C. G., [1961]2004:472-473)*

Aparecen, ya desde un principio, afinidades con el modo en el que Warburg concibe el *engrama*, la *Pathosformel* y el *símbolo*, para resumir la lista anterior de términos en los más significativos y/o familiares. Apuntemos, no obstante, que arquetipo es un término no sólo no desconocido, sino también empleado por Warburg, concretamente, en su *Conferencia sobre Rembrandt*, del 1926, en la que se refiere a Medea como *arquetipo de la bruja pagana* (Warburg, A. M., *Conferencia sobre Rembrandt*, 1926, [2000]2010:177). A continuación, y por razones de “economía discursiva” escogeremos, entre los sinónimos, el término de la *Pathosformel* para referirnos a ellos, ya que, además, es un término originalmente aportado por Warburg. Esbozemos, pues, estos puntos en común que aparecen entre el *arquetipo* jungiano y la *Pathosformel* warburgiana. Lo primero que cabe anotar es que, tanto uno como otra, tienen índole de imagen; es más, caben en la consideración de la “imagen dialéctica”, tal como la hemos definido anteriormente, es decir de “imagen neutral”: *El arquetipo es un elemento vacío en sí, formal, (...) una posibilidad dada a priori de la forma de representación*, aunque, para facilitar nuestra “superposición”, tengamos que poner entre paréntesis este *a priori*. O, más cerca a una posible articulación warburgiana, aunque desde otro contexto –relacionado con Tessenow y su voluntad de “construir” el arquetipo de la forma de vida burguesa, según la lectura de Lahuerta–:

(...) el arquetipo debe ser siempre una idea original y ausente, independiente de las contingencias de los hombres. (Lahuerta, J. J., 1989:180)

El por qué lo encontramos en la primera frase de la primera definición; no nos interesa aquí si el arquetipo, el símbolo o la *Pathosformel* es o no es una *forma a priori* –tampoco entraremos en el modo que aquella se delimita por Kant–, sino cómo se deriva: a través de la “superposición” o, según Jung, *de la observación repetida varias veces de que por ejemplo los mitos y*

los cuentos de la literatura universal contienen siempre en todas partes ciertos motivos. Una superposición así es la que “pone en evidencia” Warburg en *Mnemosyne*. Tenemos que detenernos en dos más coincidencias, siempre conectadas con la índole formal que reconocemos al arquetipo. En la última de las tres definiciones del arquetipo vemos “justificados” tanto el lema- base de *Mnemosyne zum Bild das Wort* (en la imagen la palabra), como también el por qué de la transmisión de las *Pathosformeln* a través del arte, de las *Cuatro tesis* sobre Botticelli de Warburg: el arquetipo no puede ser sujeto a explicación alguna; su única *explicación* posible *no es sino una traducción más o menos acertada en otro lenguaje de imágenes*, en una obra de arte o en el *Atlas* mismo. No obstante, se puede *describir*, en cuanto que forma neutra. Un proceso parecido al de la reinterpretación artística de las *Cuatro tesis* describe Jung, fijémonos, citado por Benjamin en el *Libro de los pasajes*:

The unequivocally regressive function which the doctrine of archaic images has for Jung comes to light in the following passage from the essay “Über die Beziehungen der analytischen Psychologie zum dichterischen Kunstwerk”: “The creative process...consists in an unconscious activation of the archetype and in an ...elaboration of this original image into the finished work. By giving it shape, the artist in some measure translates this image into the language of the present. ...Therein lies the social significance of art: it conjures up the forms in which the Zeitgeist, the spirit of the age, is most lacking. The unsatisfied yearning of the artist reaches back to the primordial image in the unconscious which is best fitted to compensate the...one-sidedness of the spirit of the age. This image his longing seizes on, and as he...brings it to consciousness, the image changes its form until it can be accepted by the minds of his contemporaries, according to their powers.” (Benjamin, W., [1982]2002: 471-472)¹¹

El último punto del fragmento anterior que vamos a iluminar concierne la referencia al arquetipo por parte de Jung como *pre-forma*, análoga a la consideración de las *Pathosformeln* por parte de Warburg como *pre-creaciones* o *pre-concepciones antiguas*, términos que antes comentamos. Esta concepción, a su vez, concuerda con la índole, tanto del arquetipo como de la *fórmula de pathos*, de imagen en suspenso y tiene proyección histórico-cultural, aparte de Warburg, también en Jung:

En primer lugar hube que procurarme la prueba de la prefiguración histórica de las experiencias internas, es decir, hube de responder a la pregunta: “¿Dónde se encuentran mis premisas en la historia?” (Jung, C. G., [1961]2004:238)

Ahora comenzaba a comprender qué significan los contenidos en su aspecto histórico. Mi comprensión de su carácter típico, que se había iniciado a través de mis investigaciones sobre los mitos, se profundizaba. Las prefiguraciones y la esencia del arquetipo se situaron en el centro de mis investigaciones (...). (...) La explicación de la neurosis requiere una anamnesis que profundice más en el conocer de la consciente, y si durante el tratamiento se llega a inusitadas decisiones se presentan sueños cuyo significado exige algo más que reminiscencias personales. (Jung, C. G., [1961]2004:244)

La analogía anterior nos lleva, a su vez, a otra consideración. Se trata de la proyección recíproca entre la esfera individual-psíquica y colectiva-histórica, a través de la lente del símbolo, derivado, en Jung, del arquetipo.

(...) lo inconsciente es un proceso y (...) la relación del yo con los contenidos del inconsciente motiva una transformación o evolución de la psiquis. En el caso individual puede comprobarse en los sueños y en las fantasías. En el mundo de lo colectivo tiene su expresión principalmente en los diversos sistemas religiosos y en la transmutación de sus símbolos. (Jung, C. G., [1961]2004:248)

No obstante, hay que subrayar una diferencia sustancial entre las dos aproximaciones. El campo de referencia de Warburg, es decir, el “almacén de material” para su investigación, es el histórico-colectivo; en cambio, el de Jung es el individual-psíquico. Esta distinción tiene sus

consecuencias: la dirección de la investigación de Jung es desde el consciente al inconsciente, desde la razón al instinto. Su propuesta curativa concierne al individuo y consiste, *a grosso modo*, en desbloquear el inconsciente, la parte *dionisiaca*, resonando a Warburg, de nuestra psique. En cambio, la investigación de Warburg tiene la dirección contraria, es decir, desde el inconsciente primitivo-dionisiaco al consciente lógico-apolíneo. La “propuesta curativa” de Warburg concierne a la civilización humana y consiste en la conquista del equilibrio entre los dos polos de superstición y lógica, apostando, sin embargo por el poder de la razón y de la conciencia para llevar a cabo dicha tarea.

There is, however, a basic difference between the two approaches. Jung's ultimate research for the collective unconsciousness directed him to try to clear away everything that hid or covered it, so his exploration led him from consciousness to unconscious, a realm in which reason, logic, and decision had no role to play. Warburg, on the other hand, opted for reason, a deliberate self-realization of the human being. (Szonyi, G. E., Warburg's intuitions in the light of postmodern challenges, 2001)¹²

De esta manera, podríamos proyectar a Warburg mismo su propio “inventario de símbolos”. A raíz de la oscilación entre el *pathos* dionisiaco y la “sublimación energética”, la figura misma de “Warburg-mediador” se concebiría como una oscilante entre opuestos: aquella de Orfeo, que opta por mantener su mirada fija, metafóricamente hablando, hacia el “polo” de Cristo. Subrayamos que *lo que más valoraba Warburg de la cristiandad era precisamente este rechazo al sacrificio*. (Gombrich, E., [1970]1992:258)

(...) A la vez como buen pastor y mediador, Orfeo representa el equilibrio entre la religión dionisiaca y la religión cristiana, ya que encontramos a Dioniso y a Cristo en papeles análogos, aunque (...) diferentemente orientados respecto al tiempo y dirección en el espacio: el uno, una religión cíclica del mundo inferior; el otro, celestial y escatológico o final. (...)

El ritual de la comunión es en todas partes el mismo, ya se exprese bebiendo de la copa de Dioniso o del sagrado cáliz cristiano; pero es diferente el nivel de conocimiento que cada uno aporta al participante individual. El participante dionisiaco mira hacia el pasado origen de las cosas, hacia el “nacimiento terrible” del dios que sale lanzado del poderoso seno de la Madre Tierra. (...) En contraste con esta mirada retrospectiva, con su enfocamiento en el eterno ciclo de la naturaleza de nacimiento y de muerte, el misterio cristiano señala hacia adelante, hacia la esperanza definitiva del iniciado en una unión con el Dios transcendente. (Jung, C. G., [1961]2004:143-144)

Además, en el contexto de la oscilación del creador entre consciente e inconsciente, y retomando hilos anteriores, aprovechamos para arrojar nueva luz a la contraposición entre Breton y Warburg a base del planteamiento de sus proyectos:

Breton captó admirablemente la cuestión. Lo que él buscaba era una reconciliación de los opuestos, conciencia e inconsciente. Pero el camino que tomó para alcanzar su meta sólo podía desviarlo. Comenzó a experimentar con el método de libre asociación de Freud, así como con la escritura automática, en el que las palabras y las frases surgen del inconsciente y se escriben sin ningún control consciente. Breton lo llamó: “Dictado del pensar con ausencia de todo control ejercido por la razón y al margen de toda preocupación estética o moral.” Pero ese proceso significa sencillamente que el camino está abierto al torrente de las imágenes inconscientes, y se ignora el papel importante, incluso decisivo, que ha de empeñar la conciencia. (Jaffé, A. El simbolismo en las artes visuales, en Jung, C. G. [1966]1969:257)

Otra diferencia, en coherencia con la anterior, encontramos en la consideración de la imagen como entidad; mientras que para Warburg la imagen que constituye su punto de partida es la imagen-documento, histórica y tangible, aquella de Jung es a-histórica e in-material. El uso de imágenes por parte de Jung –en *El Hombre y sus Símbolos*, para dar un ejemplo– es una proyección *a posteriori* de los arquetipos a la realidad “material” del arte. Se

trata, recordemos, de una conclusión similar a la que llegamos por la contraposición entre Warburg y los surrealistas a base de la concepción de la imagen. De todos modos, tanto en el caso de Jung como en el de Warburg no es cuestionable la calidad del *arquetipo* y/o *Pathosformel* de portador de *memoria colectiva*.

(...) *la teoría de la Mneme exigía la existencia de (...) cadenas de tradición continuas. En la interpretación de Warburg, el símbolo era la contrapartida, en el espíritu colectivo, del "engrama" en el sistema nervioso del individuo.* (Gombrich, E., [1970]1992:243)

No termina aquí el trazado de hilos-vínculos entre Jung y Warburg a base de sus conceptos del arquetipo y *Pathosformel*, respectivamente. Enfocamos, pues, en uno que pasa por Goethe y otro por Burckhardt. Hemos mencionado anteriormente que, según Gombrich, Warburg pensaba suya la concepción de la polaridad del símbolo, hasta que la encontró en Goethe. Goethe constituye, a la vez, uno de los puntos-clave de referencia de Jung. En el fragmento siguiente de *Recuerdos, sueños, pensamientos* se refiere a *Faust*:

El secreto de Goethe era que estaba afectado del proceso de transmutación arquetípica, que evoluciona durante siglos. (Jung, C. G., [1961]2004:244-245)

Pero, aparte de la concepción original del símbolo en cuanto que dipolo, también es remitible a Goethe –a su *Urphänomen*– la idea del arquetipo jungiano y, también, la de la *Pathosformel* warburgiana como *pre-creación* o *pre-concepción antigua*. Recordemos, en este sentido, la apariencia paralela en Warburg –Introducción al *Atlas Mnemosyne*– y en Benjamin del prefijo *Ur-*, que señala, precisamente, el “origen”.

Per ciò che concerne Warburg, al concetto di "polarità" (...) si aggiungeva anche quello della dottrina delle forme o tipi originari, ossia quella stessa Urbild desunta da Jung. Quanto a Jung, nel 1955 poteva dichiarare di voler "confermare su base sperimentale le intuizioni di Goethe" (...). Gli archetipi sembrano infatti riprodurre nella dimensione dell'immagine l'Urphänomen osservato da Goethe nelle scienze naturali. (Sacco, D., *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto in Engramma*)¹³

La *Urbild*, o imagen originaria, que, según el fragmento anterior, Jung deduce a partir del *Urphänomen*, fenómeno originario, de Goethe es, en realidad, el término que precede el del arquetipo. No obstante, la *Urbild* es a la vez remitible a la *imagen primitiva* de Burckhardt. En el glosario adjunto a la autobiografía de Jung –*Recuerdos, sueños, pensamientos*–, de hecho, encontramos:

Imagen primitiva. (Jakob Burckhardt.) *Empleado originariamente por Jung para el concepto de «arquetipo».* (Jung, C. G., [1961]2004:476)

Recordamos que Burckhardt ha sido una de las referencias primordiales de Warburg, dentro de su propio “campo de oficio”, hecho que hace evidente la conexión de la *Pathosformel* con la *imagen primitiva*.

Il termine "immagine primordiale", che appare in Simboli della trasformazione (Jung 1912) come prima espressione del più tardo concetto di archetipo, è mutuata da Burckhardt che, in una lettera a un allievo, definisce il Faust un'autentica Urbild, servendosi a sua volta di un'espressione propria di Goethe. In Warburg, che riconosce in Burckhardt un maestro, il concetto di Pathosformeln consiste nell'ipotesi secondo cui dove appare qualche manifestazione di pathos, se ne può rintracciare una formula antica. (Sacco, D., *Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto in Engramma*)¹⁴

Jung, pues, según el fragmento anterior, no inventa la *Urbild*, sino que la encuentra en un comentario de Burckhardt, precisamente, sobre el *Faust* de Goethe. En realidad, pues, nos damos cuenta de que no se trata de dos hilos distintos que relacionan a Warburg con Jung, sino de uno, que pasa por Burckhardt y se extiende hasta Goethe. Además, remitiendo al capítulo dedicado a la alegoría y símbolo en Warburg, hacia Goethe apunta retrospectivamente, además, la concepción del símbolo, presente tanto en Warburg como en Jung, de identificación forma-

contenido y de “núcleo” de vida en potencia, opuesta a la disociación lógica que caracteriza, por el otro lado, la alegoría. En Warburg, no obstante, no hay calificación alguna de la alegoría como “género inferior” que el símbolo; como en *Mnemosyne* se deja “leer entre imágenes”, la alegoría es la condición de posibilidad de la “reinterpretación artística”. Dejaremos este tema para tratarlo más adelante.

Sólo apuntamos, para cerrar esta consideración paralela entre el arquetipo y la *Pathosformel*, que Jung también buscó identificar su arquetipo en términos fácticos. Treinta años después de Warburg, Jung emprende su propio viaje a los Pueblo de Nuevo México.

Visité los indios de Nuevo México, y concretamente a los pueblos indios constructores de ciudades. (Jung, C. G., [1961]2004:291)

Cinco años antes, en 1925, viajó a África. El modo en el que describe la finalidad de este viaje está asombrosamente cerca al de Warburg de concebir el suyo a Nuevo México, tal como hemos visto:

Al viajar a África para hallar un lugar psíquico al margen del europeo quiero con ello hallar en mí inconscientemente aquella parte de la personalidad que se ha hecho imperceptible bajo la influencia y presión del modo de ser del europeo. (Jung, C. G., [1961]2004:288)

Veremos, adelantándonos, que África y Nuevo México también constituyen lugares de referencia de Van Eyck; primero, por la influencia temprana tanto de los estudios de Ruth Benedict sobre los Pueblo como los de Marcel Griaule sobre los Dogon y, segundo, por sus propios “viajes de iniciación” a África.

Los viajes nos “llevan”, de nuevo, al origen ritual del símbolo y a la serpiente como símbolo de muerte y resurrección. En este sentido, y según la referencia siguiente a la *iniciación*, el rito se confirma como fuente de las *pre-concepciones antiguas*, tal como Warburg había constatado:

Tiene que estar dispuesto a sufrir esa prueba sin esperanza de triunfo. De hecho, tiene que estar dispuesto a morir; y aunque la señal representativa de esa prueba pueda ser moderada (de un período de ayuno, la extracción de un diente o un tatuaje) o muy dolorosa (las heridas de la circuncisión, incisiones profundas, o diversas mutilaciones), la intención siempre es la misma; crear la sensación simbólica de la muerte de la que surgirá la sensación simbólica del renacimiento. (Henderson, J. L., *Los mitos antiguos y el hombre moderno* en Jung, C. G. [1966]1969:132)

3.2 Ninfa vs. Gradiva; Warburg vs. Freud

Pasemos a otra “superposición”. Acabamos de trazar conexiones entre Warburg y Jung o *Pathosformel* y arquetipo. Anteriormente examinamos la posibilidad de afinidad entre Warburg y Freud, en términos de montaje, a base de la concepción del *análisis interminable* tanto en el *Atlas Mnemosyne* como en el psicoanálisis. Obviamente, trazar relaciones, en tercer lugar, entre Jung y Freud apenas hace falta –además de tratarse de una tarea que no concierne la presente tesis–. Sin embargo, en un cruce de caminos entre los tres se encuentra una figura ya reconocible. Se trata de la ninfa; de la *figura femenina drapeada en movimiento rápido* de Warburg, tanto Ménade como Victoria y/o de la *Gradiva* freudiana. Warburg da su “seña de identidad” en su texto del 1895 *El vestuario de los intermezzi de 1589*:

La ninfa fue una de estas afortunadas creaciones con las que el Quattrocento italiano supo fundir de un modo tan feliz como absolutamente propio el genio del arte con la arqueología. La encontramos en las obras de arte bajo la forma de una joven desenvuelta, caminando ligera con los cabellos sueltos y su traje ondeante ceñido a la antigua; o bien como personaje vivo en los festejos. (Warburg, A. M., [1932]2005:315)

Y, más adelante:

(...) *ninfa, nacida en el Quattrocento del deseo de devolver a la vida a las figuras de la Antigüedad.* (Warburg, A. M., [1932]2005:316)

El artículo de Freud *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen* se publica en 1907. Se trata de un estudio, inusual por ocuparse de un caso ficticio, motivado por la novela de Jensen *Gradiva: ein pompeyanisches Phantasie* (Gradiva: una fantasía pompeyana), publicada en 1903. Freud la leyó después de que se lo sugiriera Jung, el cual, además, se muestra entusiasmado con el análisis posterior de su maestro, en su carta a él del 24 de mayo de 1907. La novela de Jensen tiene como protagonista un joven arqueólogo, Norbert Hanold, cuya atención capta un bajorrelieve antiguo, que encuentra en un museo de Roma. La siguiente descripción de la obra coincide perfectamente con la *Schnellbring*, la *ninfa apresurada* warburgiana, cuyas versiones en imágenes tenemos, entre otras, en las láminas 25 y 46 de *Mnemosyne*:

Figura a una joven doncella, pero ya no es una niña, en tren de andar; recoge poco su vestido, que le cae en abundantes pliegues, de suerte que pueden verse sus pies calzados con sandalias. Uno descansa de lleno sobre el piso, mientras el otro, en el amago de seguirlo, apenas roza el suelo con la punta de los dedos en tanto la planta y el talón se elevan casi verticalmente.
(Freud, S., *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, 1907)

Hanold se obsesiona con el bajorrelieve y encarga una copia de él en escayola, que lleva consigo de vuelta a Alemania. La descripción anterior de Freud no es meramente una reproducción de la que da Jensen en su novela. Freud, esta vez en la realidad, tenía colgada en una de las paredes de su consulta una copia del bajorrelieve en cuestión, que no es una obra de arte ficticia. Concretamente, en el posfacio de la segunda edición del estudio, del 1912, Freud apunta:

El bajorrelieve que Jensen presenta como romano y figura a la doncella que así camina, y a quien hizo llamar "Gradiva", pertenece en realidad al florecimiento del arte griego. Se encuentra en el Museo Chiaromonti, del Vaticano, catalogado bajo el número 644, y ha sido restaurado e interpretado por Hauser (1903). Componiendo a "Gradiva" con otros fragmentos, conservados en Florencia y en Múnich, se obtuvieron dos bajorrelieves, cada uno de los cuales presenta tres figuras en que se puede discernir a las Horas, las diosas de la vegetación, y las divinidades, emparentadas con ellas, del rocío fecundante. (Freud, S., *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, 1907)

Gradiva, evidentemente, no es el nombre con el que se podría buscar la obra en el catálogo del museo donde se encuentra, sino el nombre en latín que inspira al héroe de la novela: *la que avanza*.

Confiere a la doncella antigua el nombre de "Gradiva", que forma siguiendo el apelativo del dios de la guerra cuando redobla el paso empujando a la batalla, Mars Gradivus; (...). (Freud, S., *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, 1907)

Hanold empieza a confundir la fantasía con la realidad. Freud interpreta su tener la impresión de ver a la doncella *Gradiva*, viva y actual, por la calle como síntoma psicopatológico, del delirio al que llegará el protagonista más adelante. Sin embargo, para nosotros, y a base de las *Cuatro tesis* sobre Botticelli, esta *impresión en vivo* sería una metáfora de la relación con la *Pathosformel* del artista-creador *por contacto*, es decir, a través de una experiencia vivencial. Tal vez el hecho de que Hanold siente la necesidad de *nombrar* la figura se puede considerar, a su vez, como el impulso hacia un acto creativo.

(...) *su fantasía se ocupa sin descanso de esa imagen. Él le descubre un cierto "ahora", como si el artista hubiera fijado su visión "del natural" por la calle. Confiere un nombre a esta doncella figurada en el acto de andar: "Gradiva", "la que avanza"; (...).* (Freud, S., *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen*, 1907)

El oxímoron que representa tanto un arquetipo como una *Pathosformel* de "inactualidad actual" y de "vida en potencia encapsulada en forma inmaterial" se proyecta en el nombre, esta

vez real, de la *Gradiva* “reencarnada”: Zoe Bertgang, es decir, *vida, de andar resplandeciente*. La encuentra nuestro protagonista, en carne y hueso, al emprender un viaje a Pompeya, llamado por su fantasía, siendo Zoe, curiosamente, su vecina en su ciudad de residencia. ¿Sería, para nosotros, una especie de inversión del *zum Bild das Wort* warburgiano al *en la palabra la imagen* o es un indicio más hacia nuestra hipótesis de que la *Pathosformel* corresponde a su “descripción neutra”?

(...) *tras la impresión de haber sido tomada “del natural” o en vivo, y tras la fantasía se su linaje griego, se esconde el recuerdo de su nombre Zoe, que en griego significa vida; Gradiva es, como al final nos lo esclarece él mismo, curado del delirio, una buena traducción de su apellido Bertgang, que viene a significar algo así como “la de andar resplandeciente o precioso”; (...).*

(Freud, S., *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen, 1907*)

Refiriéndose a esta especie de “resurrección”, Freud utiliza para *Gradiva* el término *Urbild*, imagen originaria. No obstante, como vimos anteriormente, se trata del mismo término que usa Jung, antes de sustituirlo por *arquetipo*, que se presta de Burckhardt y que, a su vez, se remonta a Goethe.

(...) *el joven arqueólogo se vio llevado, por su fantasía, a situar en Pompeya la figura primordial (Urbild, la imagen original) del bajorrelieve que le evocaba a su amada la juventud olvidada. Y en cuanto al poeta buen derecho tuvo para extenderse sobre la valiosa semejanza que su fina sensibilidad percibió entre un fragmento de acontecer anímico individual y un episodio histórico singular de la historia humana.* (Freud, S., *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen, 1907*)

¿Tuvo el poeta de *Gradiva*, en paralelo al artista –a Botticelli y a su propio héroe– la posibilidad de un encuentro *por contacto* con su *Urbild*? En el caso de Jensen, no lo sabemos. Sin embargo, podría ser cierto en el caso de Warburg. Él encuentra también por primera vez a Mary Hertz en Florencia, el foco de sus estudios, en vez de en Hamburgo, ciudad donde los dos vivían. Sin necesidad de articular hipótesis alguna sobre la “realidad” del relato de Jensen proyectado a Warburg, exponemos los siguientes datos: Warburg emprende su primer viaje a Florencia en 1888, en el que encuentra a Hertz, escribe la tesis sobre Botticelli entre 1891 y 1892 y en 1893 vuelve a Florencia para estudiar las fiestas florentinas del siglo XVI.

Como hemos visto antes, el hecho de que Freud se ocupara de un personaje ficticio también se puede interpretar como un “juego” entre realidad y ficción. En realidad, *Gradiva* era una *creación* que vino a corroborar aquella al que él había llegado *por contacto*. A la inversa, el *contacto* de Warburg con la *ninfa* de Isadora Duncan vino a revalidar la *construcción* del estudioso a base de documentos *heredados*.

Cuando en los años que siguieron a 1893 profundizaba en estas investigaciones sobre la génesis de las perturbaciones anímicas, al autor verdaderamente no se le ocurrió buscar en los poetas corroboración de sus conclusiones, y por eso no fue poca la sorpresa al descubrir en Gradiva, publicada en 1903, que el poeta basaba su creación en eso mismo que él suponía haber creado desde las fuentes de su experiencia médica. (Freud, S., *El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen, 1907*)

Mantenemos nuestra referencia a la *Pathosformel* como “representante” de la familia de los términos “engramáticos” de Warburg, teniendo, no obstante, en cuenta los matices distintos de cada uno. La *Pathosformel* como “elemento esencial” de la construcción warburgiana tiene índole formal, la cual comparte con la *Urbild* burckhardtiana-jungiana, según las definiciones dadas del arquetipo por Jung. Preferimos la *Urbild* “pre-arquetípica” porque en ella queda más evidente el vínculo con la imagen y con el arte. La de la *Pathosformel* es una forma que se podría definir como: “la imagen-contorno irreducible que podemos percibir como entidad

autosuficiente". *A partir de la forma* se activa su calidad bipolar simbólica, para volver a incorporarse/reinterpretarse en una nueva creación y *como forma* llega, *por herencia* –a través de “fuentes documentales y documentables”– o bien *por contacto* – por la experiencia vivencial directa–, al artista creador. Este “mecanismo” de supervivencia de las formas elementales hemos detectado ya en las “creaciones” tanto de Warburg como de Jung y las veremos proyectadas, a continuación, a aquellas de Van Eyck y Grotowski. En todos estos casos, además, y a propósito de la “forma-elemento”, coexisten el montaje como modo de acceso al conocimiento y el montaje como modo de creación. Tanto Warburg como Jung, de los que, de momento, podemos hablar, “desmontan para volver a montar”; buscan el significado en las relaciones entre “elementos” y en la configuración del “elemento” en sí. Apuntemos que el texto de donde proviene el siguiente fragmento se escribe en 1964, aunque lo que manifiesta fue, en realidad, planteado por Warburg, cuatro décadas antes, al empezar a *montar* el *Atlas*

Mnemosyne:

(...) *concepto de Jung acerca del significado. Donde los hombres buscaban antes explicaciones causales (es decir, racionales) de los fenómenos, Jung introdujo la idea de buscar el significado (o, quizá podríamos decir, el “propósito”). Es decir, en vez de preguntar por qué sucedió algo (es decir, qué lo causó), Jung pregunta: ¿Para qué sucedió? Esta misma tendencia aparece en la física: muchos físicos modernos buscan ahora más las “conexiones” en la naturaleza que las leyes causales (determinismo). (Von Franz, M. L., La ciencia y el inconsciente, en Jung, C. G.*

[1966]1969:307)

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto, como en las notas, son de la autora.

1. Fragmento original:
III. Das den neuen Eindruck apperzipierende Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände wird später beim Kunstwerk unbewußt als idealisierender Umrieß projiziert.
(Warburg, A. M., [1932]1998:58)
2. Fragmento original:
Engramma (del griego ἐγγράφω, "inscribo"): registraci3n, huella, imprenta que un evento deja en la memoria, entendida como tabula rasa. Aquello, que Semon en el 1908 habfa limitado en el campo psicoanalftico en el sistema nervioso del individuo, se extiende por Warburg a la memoria social; los engramas se configuran como imfgenes de fuerte impacto expresivo, que sobreviven en el patrimonio hereditario de la memoria cultural occidental y re-emergen en ella de modo fragmentario e discontinuo. En particular son engramas las Pathosformeln, traídas de la antigüedad por parte de los artistas del Renacimiento, que sentfan por aquellas figuras una empatfa no sólo formal sino también espiritual.
3. Fragmento original:
Es gehört zu den eigentlich künstlerisch-schöpferischen Vorgängen im Zeitalter der sogenannten Renaissance, daß die Überlegenheit der dramatischen Umrifklarheit der antik sieghaften Einzelgebärden aus der Trajans-Epoche über die unklare Massen-Epik konstantinischer Epigonen nicht nur herausgeföhlt, sondern geradezu als kanonische Pathosformeln in die Formensprache der europäischen Renaissance vom 15. bis 17. Jahrhundert unmittelbar vorbildlich ideal in Umlauf circula3n rotaci3n gesetzt werden, sobald die Darstellung menschlich-bewegten Lebens als Aufgabe vorlag. (Fuente: revista *Engramma*)
4. *Pathosformel (del griego pathos y alemán Formel, fórmula de pathos): imagen en la que se identifica forma y contenido en una unidad superior de valor expresivo al otro lado de las modificaciones estilísticas: la Pathosformel exprime la intensidad emotiva del "gesto al grado superlativo" y no puede sino explicitarse en una única forma siempre dispuesta a reemergir en la memoria cultural como engramma. Las "fórmulas de pathos" son el módulo de lectura fundamental de las tablas del Atlas de la Memoria de Warburg.*
5. *Como Giorgio Agamben ha demostrado claramente, la Pathosformel griega no es una fórmula-arquetipo a-histórica. Es, por lo contrario, una tentativa de soluci3n, incluso una "terapia de la esquizofrenia del hombre occidental", que ocurri3 en un momento dado de su historia y que su historia no ha dejado de reformular. La Pathosformel estf dando forma a una situaci3n existencial que se mide en el límite de la condici3n humana como se concibe en el Occidente, tiene la figuraci3n plástica, textual o performativa de una prueba y propone una modalidad de la comprensi3n del destino, que los griegos llamaban πάθημα: una especie de proceso de duelo extendido a la inteligibilidad del mundo. (...) El desarrollo del argumento presentado por Warburg alrededor del dibujo de Dürer muestra cómo la recuperaci3n del gesto antiguo puede "hacer volver" algo que estaba lejos en el tiempo, pero se mantuvo siempre presente. La orquestaci3n del dialogo entre el teatro y las supervivencias folclóricas, que el espectáculo capta y transforma, permite captar un momento importante en la conformaci3n de aquel "algo" que Warburg llama "la concepci3n de la vida" del hombre del Renacimiento.*
(Apuntamos que en el texto original aparece *patheimatos* en vez de πάθημα. Se ha optado por sustituirla, ya que el uso de *patheimatos* es erróneo, por dos razones: primero, porque es el caso genitivo de la palabra πάθημα -πάθημα/πάθηματος - y, segundo, porque su ortografía no es correcta; se escribe con "η" y no con "ει", por lo tanto se debería transcribir como *pathema* y no *patheima*)
6. Fragmento original:
Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neuereintretenden historisierenden Tatsachenbewußtseins und der gewissenstfreien künstlerischen Einföhlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinauzusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägework, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos.
7. Fragmento original:
I. Die künstlerische Handhabung mit dynamisierenden Zusatzformen entwickelt sich in der selbstständigen "großen" Kunst aus dem ursprünglich im einzelnen wirklich geschauten dynamischen Zustandsbild.
(Warburg, A. M., [1932]1998:58)
8. *El interés de Warburg por el argumento era otro, (...) particularmente motivado por el hecho de que la danza era una disciplina artística directamente implicada en las elaboraciones teóricas en las que el estudioso estaba inmerso en aquellos años. Es este el período, de hecho, en el cual Warburg trabaja alrededor del concepto de Pathosformel. La elaboraci3n de esta idea, que señaala un momento fundamental de la investigaci3n de Warburg, resalta precisamente en torno a estos años: el término, de hecho, es utilizado por primera vez en 1905 en el contexto del ensayo Dürer y la antigüedad italiana. La fórmula emotiva, como es concebida por Warburg y precisada a lo largo de los años, no es sólo un gesto o una posici3n, sino un movimiento que envuelve todo el cuerpo y lo inviste de un pathos intensamente expresivo. Las fórmulas que el estudioso individualiza no son nunca simples situaciones "mímicas" sino gestos de elocuencia muy compleja que requieren de un análisis que considere conjuntamente el resultado formal y el pathos que lo genera.*
9. *Para hacer lo desconocido conocido, para hacer lo incomprensible por lo menos reconocible, para hacer identificable lo que no se puede conocer, para hacer lo no visto visible, leyó, identifiqué y nombró los signos de su experiencia.*

10. Encontramos, sin embargo, en la *Crítica del Juicio Teleológico* de Kant el término *intellectus archetypus* contrastado al *intellectus ectypus*. El *Intellectus ectypus* corresponde a un modo de conocimiento sólo a través de la imagen, lo cual impide que el objeto y su finalidad se conciban al mismo tiempo. En el polo opuesto, el *intellectus archetypus* remite al conocimiento directo a través del origen, en cual caso no de distinguiría entre percibir una cosa, entenderla y la cosa en sí.

Why is it the case that a proper concept of a natural purpose is impossible for us, and has to be supplemented with the concept of production according to a separate purpose? It is because of a fundamental 'peculiarity' of the human understanding, according to Kant. Our minds he describes as 'intellectus ectypus', cognition only by way of 'images'. That is why it is impossible for us to understand something that is at the same time object and purpose. Kant then claims that this characterization of the human intellect raises the possibility of another form of intellect, the 'intellectus archetypus', or cognition directly through the original. In such a case, there would be no distinction between perceiving a thing, understanding a thing, and the thing existing. This is as close as our finite minds can get to understanding the mind of God. (...) Ours, in other words, is an understanding which always 'requires images (it is an intellectus ectypus)' (sect.77). (...) This peculiarity of our understanding poses the possibility of another form of intelligence, the intellectus archetypus, an intelligence which is not limited to this detour of presentations in its thinking and acting. Such an understanding would not function in a world of appearances, but directly in the world of things-in-themselves. [Burnham, H. D., Immanuel Kant (1724-1804); Theory of Aesthetics and Teleology (The Critique of Judgement), 2006]

Queda suspendido el cómo es el arquetipo, la cosa en sí. ¿Tendría, a su vez, índole de imagen, como suponemos, sumándonos a la consideración de Warburg de las *Pathosformeln*? Lo que se puede afirmar es que tanto las *Pathosformeln* como los arquetipos incorporan, al mismo tiempo, forma y contenido en el sentido de "remisión directa al origen".

L'espressione "formule del pathos", avendo la caratteristica di essere sempre indicativa di immagini e rivelativa della loro essenza emotiva, non distingue tra forma e contenuto. In questo modo, il significato del termine si avvicina a quello originario di archetipo dato da Jung, sgombrando il campo da tutte le disquisizioni tra fenomeno e noumeno, tra immagine archetipica e archetipo in sé, che hanno spesso diviso i suoi esegeti. (Sacco, D., Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustav Jung a confronto)

11. La función inequívocamente regresiva que tiene para Jung la doctrina de las imágenes arcaicas sale a la luz en el siguiente fragmento del ensayo: "Sobre las relaciones de la Psicología analítica con la obra de arte poética": "El proceso creativo...consiste en una activación inconsciente del arquetipo...en la elaboración de esta imagen original en la obra acabada. Dándole forma, el artista en cierta medida traduce esta imagen en el lenguaje del presente. ... Allí se halla el significado social del arte: evoca las formas que al Zeitgeist, el espíritu de la época, le faltan. El anhelo insatisfecho del artista se remonta a la imagen primordial en el inconsciente que más adecuada es para compensar la...univoquidad del espíritu de la época. Esta es la imagen que se apropia, y al llevarla a la consciencia, la imagen cambia su forma hasta que pueda ser aceptada por las mentes de sus contemporáneos, según su potencial".
12. Existe, sin embargo, una diferencia básica entre las dos aproximaciones. La búsqueda esencial de Jung del inconsciente colectivo le dirigió a limpiarlo de todo lo que lo ocultaba o lo cubría, por lo tanto su exploración le llevó de la consciencia a lo inconsciente, un territorio donde no había papel alguno para la razón, la lógica y la decisión. Warburg, por lo contrario, optó por la razón, una auto-liberación deliberada del ser humano.
13. Por lo que concierne a Warburg, al concepto de "polaridad" (...) se añade aquello de la doctrina de las formas o tipos originarios, o sea aquella misma *Urbild* deducida por Jung. En cuanto a Jung, en 1955 pudo manifestar querer "confirmar sobre base experimental las intuiciones de Goethe" (...). Los arquetipos parecen, en efecto, reproducir en la dimensión de imagen el *Urphänomen* observado por Goethe en las ciencias naturales.
14. El término "imagen primordial", que aparece en *Símbolos de la transformación* (Jung 1912) como primera expresión que concepto más tardío del arquetipo, es prestado de Burckhardt que, en una carta a un discípulo, define el Faust como una auténtica *Urbild*, sirviéndose, a su vez, de una expresión propia de Goethe. En Warburg, que reconoce en Burckhardt un maestro, el concepto de las *Pathosformeln* consiste en la hipótesis según la cual donde aparece cualquier manifestación de pathos, se puede re-trazar una fórmula antigua.

El fenómeno de la inversión

1 Planteamiento

1.1 La alegoría como condición de posibilidad de la inversión

Inversión es un término que Warburg utiliza en varias ocasiones, en primer lugar, en nuestro montaje de referencia por excelencia, el *Atlas Mnemosyne*. Sin ir, todavía, más lejos *inversión* aparece en el título de la lámina 42 –*Pathos del sufrimiento como inversión energética (Penteo, Ménade en la cruz). Lamento fúnebre burgués, heroizado; lamento fúnebre religioso. Muerte del Salvador [cf. tabla 4]. Sepultura. Meditación fúnebre*–, en el de la 52 –*Justicia de Trajano = inversión energética del acto de ‘arrollar cabalgando’*. *Inversión ética del pathos del vencedor. Continencia de Escipión*– y en el de la 77 –*Delacroix: Medea y el infanticidio. Sello de correo: Barbados – Quos ego tandem, Francia – Semeuse, Aretusa. Nike y pequeño Tobías en la publicidad. Monumento a Hindenburg como inversión de la apoteosis. Goethe “24 piernas”*–. No obstante, antes de indagar en qué el término en sí concierne, tenemos que hablar de alegoría. Concretamente, retomando el hilo anterior en relación con la alegoría y el símbolo en Warburg, enfocamos en la *escisión alegórica*. En el esquema de Vischer, recordamos, el símbolo deriva en alegoría a través del “mecanismo” de la metáfora, a lo largo de la historia de la cultura. Es decir, los dos polos que constituyen el símbolo y que originalmente se encuentran identificados entre sí, imagen y significado, en la alegoría se distinguen. La relación evidente, “natural”, directa que corresponde a los polos del símbolo, en la alegoría se tiene que *trazar*; trazar *a posteriori* y con la razón como *vehículo*.

Su esencia, pues, tiene características de un *montaje* esencial: reside precisamente en la índole de la *conjunción entre opuestos*. A su vez, la conjunción entre opuestos, traducida como *ley de la buena vecindad*, es el núcleo constituyente del montaje del *Atlas Mnemosyne*. Desmontar es la condición de posibilidad de volver a montar; no sólo desmontar la unión entre imagen –o *Vorstellung*– y significado, sino descontextualizar la imagen-elemento y volverla a contextualizar en una nueva red de relaciones, hecho que afecta, evidentemente y a su vez, al significado. Asimismo, la anterior podría ser una descripción del “mecanismo” alegórico, identificándose con el proceso *interminable* de la *reinterpretación* creativa. En *Mnemosyne* esta cadena de transformaciones con punto fijo de referencia la imagen-*engrama*, refleja un proceso de *sutilización energética* de la gestualidad, desde lo pagano-salvaje hacia lo cristiano-espiritual. Este proceso se entiende en cuanto que inversión.

Mientras que en los primeros escritos de Warburg se hace hincapié fundamentalmente en la liberación de las energías de los gestos expresivos paganos, en Mnemosyne se fija el interés en las influencias espiritualizadoras a través de las cuales estos impulsos primitivos originales experimentan un proceso de sublimación, un proceso de “inversión” por el que los motivos y los símbolos del salvajismo pagano se asimilan a la tradición cristiana. (Gombrich, E., [1970]1992: 274)

Según los términos que hemos utilizado hasta aquí, el que más afín a la inversión sería, es el de la *metáfora*. Maticemos: la inversión rompe con cualquier vínculo natural o evidente de la imagen o forma y su significado, es decir, descompone la unión simbólica. No rompe, sin embargo, con la necesidad de que la imagen encuentre de nuevo un significado, es decir, de entrar a formar parte de otra bipolaridad, esta vez construida. La inversión, además, no rompe con la imagen, como veremos a continuación, aunque pueda romper la imagen.

La inversión se caracteriza por marcar su vínculo con el origen, es decir, con el contexto primario de la imagen o forma, de la *Pathosformel*, en lenguaje warburgiano. Es más: tal origen es el punto de anclaje para que la inversión funcione. Y ¿cuándo es eficaz la inversión? Lo es, precisamente, cuando logra remitirnos al origen de la forma. En este sentido, funciona exactamente igual que la *blasfemia*, presente, adelantamos, en la obra grotowskiana. Asimismo

podemos considerar que, a pesar de que la inversión se ve potencializada por la escisión alegórica –porque si no, simplemente no podría existir–, su intención es simbólica; tiene el símbolo como punto de partida y aspira a recuperar su *inmediatez*. En un oxímoron, la inversión, siendo alegórica, anhela recuperar el símbolo; mejor dicho, y más acorde con Warburg, anhela recuperar *la vida* del símbolo. Al revés, a través del proceso de la inversión, la forma simbólica se desprende de su significado efímero, “automático” y banalizado; gracias a la inversión, su “contenido original” vuelve a salir a la luz renovado, recobrado. Ejemplos de ello tenemos en el *dios fluvial* de *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, en el Saturno *domado* de Dürer en *Melencolia I* o en las *Ménades en un templo cristiano*, es decir, en el *Templo Malatestiano*, todos temas que tienen cabida en *Mnemosyne*. En todos ellos la imagen es la que permanece eternamente viva, en una visión que compartirá Dalí en su *método paranoico-crítico*:

(...) *las imágenes parecen tener una misteriosa persistencia a través del tiempo, como si en cada una de ellas latieran todas las demás.* (Ramírez, J. A., *El método iconológico y el paranoico-crítico*, 1991)

1.2 Distinción entre “contenido” y “significado” de la imagen

Así pues, si la inversión es el *vehículo* tanto de la creación como de la supervivencia de los símbolos –entendida la creación humana como una cadena interminable de reinterpretación de los símbolos–, el *vehículo*, a su vez de la inversión es la imagen. La imagen vuelve a emerger como soporte de *memoria colectiva*. El símbolo tiene garantizada su supervivencia gracias a su índole de imagen.

(...) [Warburg] *nunca renunciaría a la noción de que las imágenes poseen un significado intrínseco, una carga emocional fija que las hace independientes del contexto en que son utilizadas. En realidad, recurrió a la idea de la polaridad y a la hipótesis de que la fuerza dinámica de la carga permanece fija, pero su significado se “invierte”, con el fin de acomodar estas interpretaciones en conflicto.* (Gombrich, E., [1970]1992: 294)

El fragmento anterior nos revela un punto importante, que clarifica bastante cualquier alusión, dentro de los confines warburgianos, al “contenido” correspondiente a la imagen. Al mismo tiempo, nos ayuda a profundizar en la función precisa de la inversión. Según Warburg, subrayamos una vez más, la imagen *es* su contenido y viceversa. Surgen, entonces dos cuestiones a resolver. La primera: ¿son todas las imágenes símbolos? Y la segunda: ¿a qué nos estamos refiriendo, precisamente, con la palabra “contenido”?

La primera se tiene que dejar, de momento, sin contestar. Sin embargo, a la segunda pregunta el fragmento anterior nos ofrece una posible respuesta. Una que, además, cobra más sentido todavía, una vez puesta al lado de las *Cuatro tesis* sobre Botticelli. Así pues, “contenido” se tiene que desvincular del sentido convencional de “significado”, es decir, desglose verbal de lo que la imagen “quiere decir”, dentro de un contexto determinado. El “contenido”, que según Warburg acompaña a la imagen a lo largo de su viaje interminable a través de la civilización es un contenido *energético*, una *carga dinámica que permanece fija* o, en términos de Van Eyck, una *textura* determinada. Esta es la *vida de la imagen* con la que se encuentra el artista, en las *Cuatro tesis* a través de los ritos seculares y el teatro de su época, o sea, *por contacto*. Es crucial advertir que entre imagen y contenido –así definido– no hay escisión posible. Donde, en cambio, puede surgir la escisión (alegórica) es entre imagen/*contenido* y *significado*. El significado no pertenece al bagaje propio de la imagen, sino a las condiciones culturales concretas en las que aquella se vuelve a “encarnar” en una nueva creación artística. Esta es, pues, la “brecha” que se ofrece a la inversión; es decir, la inversión concierne el dipolo “imagen/*contenido* – significado” y no el de “imagen – contenido”.

Revisemos, pues, a raíz de esta observación la descripción del “modo de función” de la inversión que habíamos dado, antes de clarificar la diferencia entre “contenido *energético*” y

“significado cultural”. El hilo que rompe, pues, la inversión es, justamente, aquél entre imagen/contenido y significado, devolviendo la atención al núcleo original e inmutable de imagen/contenido. A su vez, en la etapa simbólica de la civilización, la imagen/contenido formaba un dipolo indisoluble con el significado. Cuando hablábamos, pues, del vínculo de la inversión con el origen, nos estábamos refiriendo a su relación con la “condición” de unión absoluta entre imagen-vida-significado, es decir, símbolo. Una vez desactivada o perdida esta unión aquel “primer significado”, en el curso de la historia, la inversión pretende recuperar la inmediatez y la vida del símbolo devolviendo el foco de la atención, *iluminando*, a la “imagen – contenido energético”.

El oxímoron que articulamos anteriormente, es decir, que la inversión recupera el símbolo a través del “mecanismo” alegórico, puede dejar de serlo; primero, por lo inevitable de “acudir” a la alegoría en el proceso de la reinterpretación artística de la imagen en una nueva creación, habiéndose perdido el “significado cultural original” y, segundo, por la capacidad propia de la imagen/contenido de ser “habitada” por otros significados, metafóricamente, de la misma manera que una caracola puede tener varios “habitantes” –y, por lo tanto, varias “vidas”– en el fondo del mar. Así lo vemos explicado en Gombrich:

(...) sus investigaciones en la historia concreta de los “enramas” clásicos sugirieron a Warburg otro modo de absorción: el de la re-interpretación. El artista que utiliza los peligrosos “superlativos” de origen tiasótico puede recurrir a la energía total de estos símbolos sin dar rienda suelta al mismo tiempo a su mentalidad arcaica. Puede usarlos en un contexto diferente, “invertir” su significado salvaje original y, sin embargo, beneficiarse de su valor como fórmulas expresivas. (Gombrich, E., [1970]1992: 232)

Así pues, podríamos ahora intentar dar una respuesta a la pregunta de si todas las imágenes artísticas son símbolos o no. Si aceptamos la convención de que símbolo es la unión entre imagen y contenido energético, entonces la respuesta es afirmativa. En cambio, si símbolo es el dipolo original e indisoluble entre imagen/contenido y su significado cultural, la respuesta es negativa.

Para indagar más, sin embargo, hace falta precisar cuáles y cómo son “todas las imágenes artísticas”. La imagen en cuestión no corresponde al “cuadro”, o, más generalmente, a la totalidad del *montaje* que el artista entrega como “obra”. Corresponde, en cambio, a la *fórmula de pathos* individual “re-encarnada” en “elemento” del montaje, es decir, a una figura del cuadro o a un detalle gestual concreto de la misma; este enfoque en el “elemento”, por el otro lado, nos da el motivo de volver a insistir en la relatividad de la distinción entre elemento y montaje, aceptable sólo en términos de “grados de sencillez perceptibles” o de *Nachbild* y *Fernbild* gestaltianas, respectivamente. En el sentido, pues, del *elemento sencillo* toda imagen sería símbolo, en la medida que tenga un contenido energético y remita a un significado cultural original. La negativa, por lo contrario, surge si desenfocamos, considerando como “imagen” las *Pathosformeln* en el contexto concreto, el *escenario*, de la obra. Esta imagen no es calificable como símbolo. Esta nueva configuración artística es comprensible sólo en el marco de su propio contexto cultural, donde se halla su significado. Por esta vía llegamos a la conclusión de que toda obra “nueva” es, inevitablemente, una alegoría compuesta a partir de símbolos, donde “alegoría” es sustituible por “montaje” y “símbolo” por “elemento”. Ahora podemos describir mejor el sentido de la inversión. Decir que la creación “nueva”, siendo alegórica, se dirige al símbolo, significa que el nuevo montaje aspira ser un *vehículo* de comunicación inmediata, es decir, sin la intervención del razonamiento, *sin palabras*; aspira formar parte de la cadena de la simbolización, inaugurada por el *hombre – creador de símbolos* de *El ritual de la serpiente*.

1.3 El “mecanismo” de la inversión

¿Cómo se “fabrica” tal obra? A través del “mecanismo” de la inversión, es decir, a través de alterar la configuración convencional entre elementos (símbolos) y/o re-colocando el “elemento” en contexto distinto de su original. Guardamos, entonces, las siguientes correspondencias: la nueva creación o *montaje* no puede sino ser alegórica –re-contextualiza habiendo descontextualizado– y su “elemento” es simbólico, siendo transportado como forma a través de la *memoria colectiva*. Esta apreciación es acorde con la “puesta en escena” del símbolo y de la alegoría entre las láminas de *Mnemosyne*. El símbolo se vincula con la imagen individual –a-crónica, neutra, contorno– (*Pathosformel*), como es el caso de la *Fortuna* de la lámina 48: *Fortuna. Símbolo del conflicto del hombre que se libera (comerciante)*. Por el otro lado, la alegoría señala el contexto de la obra –histórico, “coloreado”, concreto– como en los ejemplos de las *alegorías mitológicas* de Pollaiuolo y de Botticelli, de las tablas 37-39. Surge, a su vez, otra cuestión que el planteamiento anterior tiene que responder: ¿una figura individual, tal como la definimos, no puede ser alegórica? Será alegórica, a raíz de su “vestimenta contemporánea”, es decir, su re-contextualización; sin embargo, se reconoce como simbólica, en su “desnudez” neutra, a-crónica.

No obstante, habiendo trazado el esquema anterior, queda otra cuestión por aclarar. El punto de partida para ello se halla, precisamente, en la calidad de la imagen simbólica como “dialéctica en suspenso” o como condensador de vida en potencia, oscilante entre dos polos. Nos damos cuenta de que aquellos dos polos, que Warburg resumía en apolíneo y dionisiaco, no son los mismos que tratamos aquí, es decir, los de imagen – contenido energético e imagen – significado cultural. Hemos ubicado la escisión alegórica entre imagen y significado. La primera cuestión es: ¿en qué parte de nuestro esquema anterior tiene cabida el dipolo apolíneo-dionisiaco? Antes otorgamos al “contenido” calidad *energética* y al “significado” calidad histórica. Y es precisamente cada uno de estos dos conceptos el que puede ser legible a base del dipolo apolíneo-dionisiaco. En primer lugar, y según las pautas de Warburg en *El ritual de la serpiente*, el dipolo en cuestión corresponde a calidades *energéticas* y, por lo tanto, al “contenido”. Por el otro lado, y al mismo tiempo, el mismo dipolo puede tener también carácter histórico, buen ejemplo del cual nos da Warburg en la figura de Sasseti y de Lutero.

La segunda cuestión sería: ¿tendría lugar la escisión alegórica, igualmente, entre estos dos polos? En el caso del contenido energético de la imagen, y como hemos repetido con anterioridad, no hay lugar ni sentido para escisión alguna. Es decir, la imagen, siendo identificada con su contenido energético, “lleva dentro” de sí la bipolaridad propia de aquél. Dicho de otro modo, la *Pathosformel* de la ninfa no puede dejar de ser al mismo tiempo Ménade y Victoria. No obstante hay lugar para la polarización, si nos referimos al significado. El símbolo –imagen/contenido–, hemos visto, se polariza una vez haya entrado en contacto con el contexto de la época que lo “reclama”, incorporándolo en una nueva creación. Se polariza, porque en su “re-encarnación” pierde su abstracción; abstracción en cuanto que infinitud de versiones formales en potencia, ya que tiene que concretarse en *una* apariencia, según el contexto de la “nueva” obra, descartando uno de los dos polos. En otras palabras, en una *Pietà*, y tal como nos muestra Warburg en la lámina 42 de *Mnemosyne*, la figura de María Magdalena no puede tener a la vez la “vestimenta” de una Ménade y de una Santa, independientemente si la “radiografía” de la misma figura, la *Pathosformel*, tiene, a la vez, remitente “terrenal” y “celestial”. “Oscila entre” y no “contiene” ambos polos porque se trata de un equilibrio *anhelado*, no de uno que se da *a priori*. En lograr este equilibrio consiste, ni más ni menos, la finalidad de la civilización, como Warburg la concibe. Además, en la *coincidentia oppositorum perfecta* consiste precisamente la calidad del aporte cultural de una “nueva” creación.

2 Inversión y “gran artista”; ejemplos en *Mnemosyne*

En uno de los fragmentos warburgianos al que hicimos hincapié anteriormente (Warburg, A. M., *Allgemeine Ideen*, cuaderno de notas, 1927, en Gombrich, E., [1970]1992:233) y a propósito del “proceso de activación” de los símbolos (imagen/contenido) cuando entran en contacto con un contexto cultural concreto en una “nueva” creación, Warburg utiliza la palabra *inversión* como sinónimo de la *alteración radical* que sufre a través de dicho proceso *el auténtico significado de la antigüedad clásica*. A su vez, la inversión como “modo de hacer” creativo es proyectable al propio Warburg: está en su renuncia al concepto del *Zeitgeist* y en su “reinterpretación” de Botticelli, opuesta a la prevaleciente de finales del siglo XIX. Warburg orienta su mirada hacia el origen, de la misma manera que los “grandes artistas” que conforman su inventario. ¿Cómo es compatible este concepto, nos preguntaríamos, con el hecho de que Warburg se caracteriza, precisamente, por hacer útil aún el más “insignificante” “documento cultural” en su proyecto? La respuesta se tendría que buscar en la cuestión del equilibrio energético *a lograr* en la obra. Precisamente por su “imperfección”, en este sentido, las obras menores dejar ver con más claridad los polos *a reconciliar* en cuestión. Por lo tanto, su aportación es la de *vehículo* para, después, acceder a “leer” las obras grandes a base de estos dipolos, menos inteligibles allí justamente por estar ellas más cerca al equilibrio perfecto, la armonía lograda entre fuerzas opuestas. Hay otra calidad, además, que caracteriza al “gran artista” en el contexto warburgiano: no en toda “nueva” creación es legible la “aspiración al símbolo”, que antes comentábamos, ni tampoco cualquier artista es capaz de convertir su obra en una “ventana abierta a la diacronicidad”, calidad que atribuimos a Dürer. La primera calidad del “gran artista” depende de cómo maneja la *distancia*; la segunda, de cómo maneja la *inversión*.

La inversión en Warburg, pues, está estrechamente conectada, con el “gran artista”, tal como él mismo manifiesta en sus textos y conferencias, además del *Atlas*. En la penúltima de ellas, en la Biblioteca Hertziana de Roma, del 1929, sobre *Mnemosyne* trata la “*inversión*” en *Donatello y otros artistas* (Gombrich, E., [1970]1992:233). Veamos más ejemplos.

2.1 Botticelli

Primero entre ellos, el de Botticelli, que, a pesar de su consideración, por parte de Warburg, al lado de Da Vinci de un *artista menor*; no obstante, ha ocupado el primer gran capítulo de su trayectoria y, además, uno –como otros temas-referencia– al que Warburg seguía volviendo a lo largo de su vida. Una de estas vueltas a Botticelli tenemos ya en 1908, es decir aproximadamente quince años después de la tesis sobre Botticelli, en la conferencia *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden* (El antiguo mundo de los dioses y el Renacimiento temprano en el sur y en el norte). Allí, refiriéndose al *Nacimiento de Venus* usa, en vez de *inversión*, la palabra *reforma*, oponiéndola a la *revolución*. Botticelli:

(...) *logró la libertad del genuino espíritu clásico, no mediante la revolución, sino mediante la reforma.* (Warburg, A. M., *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden*, 1908, en Gombrich, E., [1970]1992:180)

La *reforma*, que mantiene su vínculo con lo “heredado”, es la vía de la renovación creativa y no la rotura que la *revolución* supone, postura acorde con el argumento de que la inversión mantiene la mirada fija en el origen. Este punto de vista esclarece Warburg más todavía, en sus textos sobre otro “gran artista”, Manet, dictados a Gertrud Bing también en 1929, poco antes de morir.

(...) *el impacto inmediato de su obra diría al mundo que sólo quienes compartieron el legado espiritual del pasado tuvieron la posibilidad de hallar un estilo creando nuevos valores expresivos. El vigor especial de tales valores no deriva de la liquidación de las viejas formas, sino del matiz de su transformación. Para el artista medio, esta compulsión suprapersonal puede*

significar una carga insoportable; pero para el genio, una prueba de esta índole resulta un acto misterioso de magia anteica que confiere a sus nuevas acuñaciones ese poder de convicción que arrastra todo a su paso. (Warburg, A. M., Manet, 1929 en Gombrich, E., [1970]1992:255)¹

Específica, pues, Warburg: *revolución significa liquidación de las viejas formas*, mientras que *reforma significa transformación*. Sólo el genio es capaz de crear nuevos valores expresivos, manteniendo su vínculo con el *legado espiritual del pasado* y soportando sobre sus hombros, como Atlas, la carga de la *transformación*, o de la *inversión*.

2.2 Da Vinci

Warburg nos sigue guiando a lo largo de la huella de la inversión, con sus comentarios acerca de “grandes artistas”. Entre ellos no podría faltar Da Vinci, cuya presencia en *Mnemosyne*, hay que decir, se limita en su faceta de “cosmólogo” (tabla B) sin apariencia alguna del “artista” propiamente dicho. No obstante, Warburg pronuncia tres conferencias sobre Da Vinci, en septiembre del 1899. En la segunda de ellas, de donde proviene el fragmento siguiente, parece que dibuja el proceso de inversión llevada a cabo por el artista en su propia creación “nueva”. Fijémonos en un punto significativo: tal como habíamos advertido, el terreno en el que la inversión tiene lugar es el del (nuevo) montaje; en palabras de Warburg, el artista *busca una sintaxis nueva*, habiendo asimilado las herramientas heredadas del pasado. Retrospectivamente, pues, apreciamos la necesidad de un “fundamento estructural” para que se active la inversión.

Una vez dominado el trazo lineal definido del cuerpo en movimiento y la clara articulación del cuerpo en reposo (...), Leonardo se orientó hacia problemas muy diferentes; es como si hubiera aprendido el vocabulario y la gramática de un lenguaje y buscara ahora una expresión concisa y abreviada, una sintaxis nueva. En vez del contorno descriptivo detallado, busca la anotación breve y acentuada con las luces y las sombras (...). (Warburg, A. M., Leonardo 2, 1899 en Gombrich, E., [1970]1992:104-105)

En el caso de *su polo opuesto*, Michelangelo, la inversión se lee a partir del enfoque en el *engrama*, el “elemento”:

En los sarcófagos antiguos no hay santos, por lo que se puede afirmar que el uso por parte de Miguel Ángel del motivo pagano es otro ejemplo de la “inversión” de estos “engramas” en el arte cristiano. (Gombrich, E., [1970]1992:277)

2.3 Piero della Francesca

En la *nueva sintaxis* se observa la inversión en la *Batalla de Constantino* de Piero della Francesca, a la que se dedica la tabla 30 de *Mnemosyne*, además del texto *La Batalla de Constantino, de Piero della Francesca, según una acuarela de Johann Anton Ramboux, del 1912, incluido en las Gesammelte Schriften*². Apuntemos que la de Della Francesca es la primera apariencia de “gran artista” en el *Atlas*, acompañada por otra “primicia”: la de la palabra *distancia* en el título de una lámina –*Piero della Franc[esca]. Monumentalización y conquista de la distancia. (...)*-. ¿Señalará este hecho la irrupción de la alegoría en la historia de la cultura? La mirada de Warburg a la obra y al artista en cuestión es acorde a la que tendrá, más adelante, en la tabla 72, conforme a Rembrandt y su *Claudius Civilis*, trasladándose al barroco. La inversión de Della Francesca consiste en una configuración nueva – o *sintaxis nueva*– de la escena “convencional” de batalla. En vez de representar la batalla como exaltación de *pathos*, realiza un paso más hacia la *sutilización energética*: dirige la atención al significado espiritual de la escena, “proyectando” el signo de la cruz en la victoria del emperador. Al mismo tiempo, pues, que se activa la inversión, y tal como advierte el título, aumenta la *distancia*.

2.4 Dürer

Pasemos a examinar más detalladamente el fenómeno de la inversión en “grandes artistas” y “grandes obras”, que constituyen puntos de referencia fundamentales del firmamento warburgiano. Entre ellos encontramos también a Dürer. En el capítulo dedicado al ensayo sobre Luther nos acercamos a él a través de, principalmente, dos de sus grabados: el de *La cerda de Landser* y el de la *Melencolia I*. En la época de la Reforma, la encargada de llevar a cabo la inversión, en escala colectiva, es la ciencia. Aún así, y tal como Warburg ya había advertido, inversión no significa ruptura. Así se explica la supervivencia de la idea de los sólidos platónicos en Kepler, los cuales suponen en su obra, a la vez, un obstáculo y un *vehículo* para interpretar los mecanismos de los movimientos planetarios. De esta manera, Kepler se pone, a su vez, al lado del “gran artista”, cargado con el peso de llevar a cabo la inversión y de lograr el equilibrio entre opuestos en su “nueva creación”.

En definitiva, la ciencia “reformó” de tal manera la idea del gobierno de los números que le permitió al hombre dominar el miedo y desterrar los demonios. (...) Warburg llamó la atención sobre el hecho de que la idea de los sólidos platónicos seguía dominando en la obra de Kepler, para quien supuso a la vez un obstáculo y una invitación a establecer las leyes de los movimientos planetarios. (Gombrich, E., [1970]1992:191)

El cambio de la mentalidad colectiva de la época en cuestión, gracias al terreno ganado a la superstición por la ciencia, se traduce, a su vez, en inversión en una “nueva” obra de arte, la *Melencolia I* de Dürer. Encontramos, al respecto, en *Profecía pagana en palabras e imágenes en la época de Lutero*, del 1920:

El acto propiamente creativo que hace de la Melencolia I de Durero un documento de consuelo humanista frente al miedo a Saturno sólo puede entenderse si reconocemos en esta mitología mágica el auténtico material que es espiritualizado en la transformación artística. El lúgubre demonio planetario que devora a sus hijos, de cuya lucha con otros planetas regentes depende el destino de la criatura radiante, se convierte en Durero, gracias a una metamorfosis humanizadora, en la encarnación plástica del hombre trabajador reflexivo. (Warburg, A., M., [1932]2005:483)

Estamos asomándonos a la esencia de ese proceso de renovación que denominamos Renacimiento. La Antigüedad clásica comienza a emerger frente a la árabe-helenística.

(...) En Durero, el demonio saturniano ha perdido su carácter maligno gracias a la facultad racional que posee la criatura radiante; el hijo del planeta intenta escapar de la maldición astral y demoníaca de la “complexión innoble” mediante la actividad contemplativa. En la mano de la Melancolía aparece el compás del genio en el lugar que antes ocupaba la vulgar pala cuadrada (cf. fig. 125: Hijos de Saturno). (Warburg, A., M., [1932]2005:485)

2.5 Agostino di Duccio y Alberti

Seguimos en el Renacimiento. El próximo ejemplo de nuestro interés concierne una obra llevada a cabo por dos artistas, o, si se prefiere, de un artista y un arquitecto. La obra en cuestión es el *Tempio Malatestiano* y los creadores en cuestión son Agostino di Duccio y Alberti, tema al que se dedica la tabla 25 de *Mnemosyne*, y, también, uno de los capítulos anteriores. Además, Warburg lo había tratado en su tesis sobre Botticelli –*El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli*–, donde leemos:

El arquitecto de esta iglesia fue Alberti y supervisó su construcción hasta sus más pequeños detalles; es imposible negar que fuera él quien inspiró la elaboración de estas figuras, cuyo movimiento se corresponde con sus propias ideas. En el caso de una de las figuras femeninas del relieve de Agostino de Duccio situado en la fachada de San Bernardino en Perugia, en concreto, en los ropajes en movimiento de una figura femenina del relieve superior de la fachada en la parte

izquierda, Winter nos remite a un modelo antiguo –una Hora vista de espaldas– que aparece en la conocida crátera de Pisa. (Warburg, A., M., [1932]2005:79)

Warburg transfiere lo que al principio se articula como una *coincidentia oppositorum* entre Alberti y Duccio o entre *arquitectura apolínea* y *relieves paganos* a Alberti mismo. Según Warburg, suya ha sido la sugerencia de la idea de estos relieves, suposición que encuentra su fundamento, precisamente, en el *Libro della Pittura* de Alberti. La inversión, atribuida a Alberti o, simplemente, leída en el resultado, consiste en dos niveles; en primer lugar, re-contextualizando la Ménade para introducirla en un templo cristiano; en segundo lugar, el canon *apolíneo* de la *tectónica* se quiebra por la introducción de la *línea agitada dionisiaca*. En su texto sobre Burckhardt y Nietzsche, del ciclo de seminarios sobre Jacob Burckhardt de entre 1926 y 1927 Warburg traduce de la siguiente manera la conjunción entre los opuestos, materializada en términos de inversión:

*Così vediamo insieme l'influsso del mondo antico in ambedue le correnti, la (...) apollinea e la dionisiaca. (...) Da una parte Agostino di Duccio e Nietzsche, dall'altra Burckhardt e gli architetti: tettonica contro linea.*³

Gombrich, refiriéndose a la *Crucifixión* de Bertoldo di Giovanni y a *San Antonio curando al joven irascible* de Donatello, clarifica como Agostino di Duccio pone en función la inversión en el bajorrelieve *Milagros de San Bernardino*, del portal de la fachada del Oratorio de San Bernardino de Perugia, a cual corresponden las imágenes 10^A y 10^B de la lámina 25 de *Mnemosyne*:

Donde el frenesí pagano representó una pierna arrancada por las despiadadas mujeres, el artista cristiano "invirtió" el esquema para glorificar la curación de una pierna rota. De forma similar, el relieve de Agostino di Duccio que representa la salvación de dos niños por san Bernardino (...) adapta las formas, pero "invierte" el significado de un sarcófago clásico que representa la terrible leyenda del asesinato por Medea de sus hijos. (...) El más complejo de estos ejemplos de "inversión dinámica" se refiere a la leyenda de la clemencia de Trajano, que es celebrada por Dante y que forma parte de la tradición de la virtud romana. (Gombrich, E., [1970]1992: 232)

2.6 Manet

El siguiente "gran artista" del firmamento warburgiano que nos va a ocupar, poniendo, por el momento, en paréntesis el barroco y trasladándonos hacia la contemporaneidad de Warburg, será Manet. La obra que atrae la atención de Warburg es *Le Déjeuner sur l'herbe*, imagen de la cual se incluye en la lámina 55 de *Mnemosyne* (*El juicio de Paris priva de la ascensión. Según el sarc[ófago]: Peruzzi y Marcantonio. Ascensión y caída. Narcisismo. Plein air como sustitución del Olimpo. Préstamo Manet-Carracci. La pareja que pasea*). Al mismo tiempo, este hecho atrae nuestra atención, para detectar la postura de Warburg frente a los *modernos*. Según Gombrich, es el historiador de arte y amigo de Warburg Pauli quien lo advierte sobre la "presencia" de las *Pathosformeln* del dios fluvial y de la ninfa en el cuadro. La observación de Pauli da la oportunidad a Warburg de poner en función la cadena retrospectiva de reinterpretaciones de las *Pathosformeln*, partiendo por Manet, pasando por Rafael y hasta llegar a los sarcófagos clásicos:

Un hallazgo casual de su amigo, el historiador de arte hamburgués Pauli, dio origen a las nuevas investigaciones. Se trató (...) del sorprendente hecho de que Manet había modelado la composición de su "Déjeuner sur l'herbe" basándose en el grupo formado por dioses fluviales y una ninfa de un famoso grabado del "Juicio de Paris" de Marcantonio Raimondi a imitación de Rafael. Esta composición, a su vez, deriva de unos sarcófagos clásicos, es decir, la clase de monumentos a los que Warburg había concedido el rango de "engramas" de emociones paganas. Aquí había, pues, otra cadena que forjar, que llevaba desde un monumento helenista hasta el pionero del Modernismo pasando por el Renacimiento. (Gombrich, E., [1970]1992: 254)

Warburg indaga en la postura corporal del dios fluvial griego, relacionándolo con Saturno. Esta relación lo llevará a la *Melencolia I* de Dürer. La pasividad, opuesta al frenesí de la ninfa, cambia de significado en Manet: de encarnación de la depresión saturniana, llega a significar libertad. Este hecho, por un lado, reafirma la inversión como “motor” de la continuidad creativa, y, por el otro, confirma la hipótesis de Warburg sobre la sutilización *energética* progresiva de las *Pathosformeln* en el curso de la civilización:

[Warburg] *Se hallaba familiarizado con una divinidad similar de la imaginería astrológica, en la que el dios fluvial Eridano está relacionado con Saturno. (...) también se podría establecer un vínculo entre la pose reclinada y la de cautiva afligida de la “Melancolía” de Durero, esa quinta esencia de la imagen saturnina. El antiguo dios fluvial, pues, se convirtió para Warburg en la encarnación de la depresión y pasividad, la oposición total de la apresurada “Ninfa” con sus volátiles prendas y su afinidad con la ménade frenética. Se trata, pues, del engrama “fóbico” original que Manet conservaría finalmente en una imagen de la humanidad amante de la libertad. No obstante, dicha transformación no se produjo inmediatamente. Se hallaba preparada ya por los ligeros cambios introducidos en la composición de Rafael (...).* (Gombrich, E., [1970]1992: 256)

Nos recuerda la observación anterior sobre el papel de las “obras menores” en Warburg, el hecho de que él haya encontrado una versión alemana barroca de los dioses fluviales de Raimondi, en cuya escena los dioses, habiendo “aterrizado”, disfrutan de la vista de unas vacas:

A Warburg le agradó sobremanera hallar una versión alemana del siglo XVII de la misma composición, en la cual los dioses fluviales ya no miran al Olimpo, sino que la única escena en movimiento que contemplan es una manada de vacas. (Gombrich, E., [1970]1992: 256)

Respecto a su opinión de los *modernos*, Warburg, a pesar de sus oscilaciones, parece haber depositado en ellos todas sus esperanzas acerca de la liberación del espíritu humano. Liberación, por cierto, no en el sentido rompedor del *tío Sam* de *El ritual de la serpiente*, sino en cuanto que pasión domada por el intelecto, en un equilibrio logrado. Esta confianza en lo venidero contrastará radicalmente con la visión al respecto de los *sesenta*, donde la esperanza mira hacia atrás: hacia recuperar a la raíz con la que se había querido romper. Warburg, al final de su vida y a pesar de la crisis personal grave que supuso para su “mundo” la primera gran guerra, insiste en dejarse guiar por la antorcha de Manet; la conferencia a la que se refiere Gombrich en el siguiente fragmento es su penúltima, la de la Biblioteca Hertziana del 19 de enero del 1929, y es sobre *Mnemosyne*:

(...) él nunca puso en duda que el movimiento moderno en arte representaba un acto de liberación. Teniendo esta idea presente, escribe en su publicación poco después de la conferencia en la Hertziana: “Manet camina delante de mí con la antorcha guía, y yo lo seguiré”. (Gombrich, E., [1970]1992: 254)

2.7 Rembrandt

Antes dejamos entre paréntesis el barroco y su representante que más atrae el interés de nuestro autor: Rembrandt. La opción de tratarlo separadamente tiene dos razones, que se aclararán más una vez nos hayamos acercado a ejemplos concretos: primero, Rembrandt representa la encarnación más concisa del fenómeno de la inversión en la “construcción” warburgiana; segundo, el barroco, según nuestra aproximación del capítulo anterior a propósito del *Trauerspiel* benjaminiano, se reconoce como el terreno de la alegoría por excelencia. Warburg dedica al pintor holandés el ciclo 70-75 de láminas de *Mnemosyne*, además de pronunciar la conferencia titulada *Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts* en Hamburgo, en mayo del 1926. Como todas las conferencias de Warburg, el único documento que queda de ella son notas y fragmentos de textos, que permanecen en *The Warburg Institute* de Londres, sólo parcialmente asequibles, hasta hace poco, a través de la *biografía intelectual* de Gombrich.

2.7.1 Alegoría barroca en el *Trauerspiel* de Benjamin

En nuestro recorrido retrospectivo, y en búsqueda de los inicios de la concepción del montaje como “el modo de crear *moderno*” habíamos llegado hasta el barroco. Allí encontramos a Benjamin, en una de las iluminaciones del *pasado, que el presente crea*. Volvemos al *Trauerspiel*, esta vez, para *iluminar* las tablas de *Mnemosyne* dedicadas a la inversión en Rembrandt. En primer lugar, y tal como se ha podido apreciar hasta aquí, el fenómeno de la inversión está estrechamente conectado con la “estructura bipolar” tanto del símbolo como de la alegoría. Esta es una conexión que, también, detecta Benjamin, citando a Hausenstein:

“Hasta las más íntimas inflexiones lingüísticas del Barroco, hasta sus detalles (quizá sobre todo estos) resultan antitéticos”. (Hausenstein, W., *Vom Geist des Barock*, 1921, en Benjamin, W., [1963]1990:41)

Benjamin, en lo que parece ser una alusión al símbolo romántico, atribuye su “degeneración” al hecho que el contenido *–energético*, según Warburg– se sustituye por un producto de la razón, la idea. En el primer caso, el referente es el símbolo teológico, en el cual, tal como advertía Warburg, manifestación y contenido se encuentran en unión indisoluble. Allí reside la *paradoja* que detecta Benjamin, reflejable, por ejemplo, en el símbolo de la Santa Trinidad, del imaginario cristiano. El símbolo “distorsionado”, en cambio, disuelve la unión y en él imagen y esencia constituyen entidades distinguibles entre sí.

(...) “símbolo” (...) de un modo casi imperativo se refiere a una ligazón indisoluble entre forma y contenido (...). Pues este abuso tiene lugar siempre en que en la obra de arte la “manifestación” de una “idea” se considera un “símbolo”. La unidad del objeto sensible y el suprasensible, que constituye la paradoja del símbolo teológico, se distorsiona en una relación entre la manifestación y la esencia. (Benjamin, W., [1963]1990:152)

La pregunta que surgiría es cuál es, entonces, el lugar propio de la alegoría. Benjamin explica que, históricamente, el concepto de lo alegórico encuentra su caldo de cultivo idóneo el barroco. Dicho concepto tiene fundamento bipolar, tal como el símbolo; no obstante, en cuanto que calidad, es su polo opuesto. El por qué nos lo explica Goethe (*Sämtliche Werke, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen*), citado por Benjamin. La diferencia no consiste en el carácter dialéctico, tanto de la alegoría como del símbolo “distorsionado”, sino en la *dirección* de la relación entre los polos; la alegoría supone el punto de partida del *poeta* en lo particular – manifestación en obra–, con vistas a lo general –concepto–, mientras que, por lo contrario, el punto de partida en el caso del símbolo es lo general, que se proyecta en lo particular. Salvando las distancias, podríamos decir que el camino de la alegoría es el inductivo, mientras que el del símbolo es el de la deducción. Además, Benjamin nos deja leer entre líneas una diferencia más, de importancia destacada para nuestro planteamiento: a la alegoría, contrariamente al símbolo, es atribuible, *anacrónicamente*, el *proceso, no producto*; la *revolución recíproca de los extremos* es un proceso de acción interminable, productora de la semiosis.

(...) la apoteosis barroca es dialéctica. Se lleva a cabo mediante la revolución recíproca de los extremos. (...) Al mismo tiempo que el concepto profano del símbolo, característico del Clasicismo, se va formando su réplica especulativa: el concepto de lo alegórico. La siguiente afirmación ocasional de Goethe puede considerarse una caracterización, retrospectiva y de signo negativo, de la alegoría: “Hay una gran diferencia entre el hecho de que el poeta busque lo particular con vistas a lo general y el hecho de que vea lo general en lo particular. De aquel primer modo de proceder surge la alegoría, donde lo particular sólo cuenta como instancia, como ejemplo de lo general; (...)” (Benjamin, W., [1963]1990:153)

El punto de partida de Warburg será, en el caso de Rembrandt, una serie de obras del pintor que el erudito escoge para *iluminar* en ellas la inversión. Para nosotros, tal empresa requiere como herramienta de desglose la alegoría, en primer lugar, en su sentido literal: la

obra-imagen *dice* algo fuera de lo que parece ser. El camino de Warburg no puede sino ser inductivo: a partir de lo particular con vistas a lo general. Gombrich, en el fragmento siguiente y refiriéndose a la conferencia de Warburg sobre Rembrandt, lo define como *la reacción personal de Rembrandt ante la herencia clásica* contra el *fondo de las ideas y formas en las que el siglo XVII acostumbraba a visualizar los temas antiguos*. De nuevo, y con ello conectamos con hilos anteriores, la *fuentes* donde se *visualizan* estos *temas antiguos* no es otra que aquella de los festejos, de los ritos seculares de la época, entre los cuales destaca significativamente el teatro.

El objetivo de Warburg era hacer resaltar la reacción personal de Rembrandt ante la herencia clásica situándola sobre el fondo de las ideas y formas en las que el siglo XVII acostumbraba a visualizar los temas antiguos. Estos lugares comunes (...) sólo se pueden reconstruir a partir de fuentes generales descuidadas por los historiadores del arte. Para comprender lo que un hombre medio entendía por tema antiguo, debemos acudir a (...) las producciones teatrales de dramas clásicos y a sus imitaciones, y, sobre todo, a los festejos en los que los dioses, héroes y alegorías habían llegado a ser indispensables. (Gombrich, E., [1970]1992: 217)

2.7.2 La inversión en Rembrandt; Rembrandt vs. Rubens

Veamos, pues, dado el “escenario”, en qué consiste la inversión en Rembrandt. La inversión, en el marco del barroco, tiene índole concreta. En la primera de las láminas de *Mnemosyne* en la que aparece Rembrandt, la 70, su *Rapto de Proserpina* (imagen 11) se contrapone a la obra bajo el mismo título de Rubens (imagen 3), el máximo representante de los *superlativos del lenguaje gestual* del barroco. Warburg lee la adopción de tales superlativos, por parte de Rubens, como la contra-partida al hecho de que la imagen, la *Pathosformel*, llega vaciada de su significado al artista. El camino de Rembrandt es el inverso. Re-contextualiza la manifestación antigua en un nuevo “montaje” o *sintaxis*; en la nueva “encarnación” de la *Pathosformel* el contenido energético está “contenido”, interiorizado, sin llegar a desgastarse en superlativos y, precisamente por ello, recobrando el auténtico pulso vital “simbólico”. Warburg, además, lee la inversión en la *Proserpina* de Rembrandt en relación con la resonancia de la *Pathosformel* del rapto, que le llega a través de Italia; concretamente, a través de Antonio Tempesta.

Si ahora nos fijamos en Rembrandt (...) apreciamos en la concepción del mito tres divergencias que lo muestran abandonando el insulso y afectado lenguaje gestual del sarcófago, camino de una esfera superior sin que el contenido mítico pierda, si se mira bien, fuerza poética. El vehículo se precipita en el mundo subterráneo. Proserpina no exhibe la común gesticulación lamentosa, sino que araña con fuerza el oscuro rostro de Plutón. As sus ropajes se aferran, como surgiendo de las aguas, sus compañeras, cuyos cuerpos la vegetación cubre. No cabe duda que el carro de Rembrandt está fabricado en el mismo taller que el de Tempesta, pero los gestos se han transformado y están más cerca de los de una máscara leonina. (Warburg, A. M., Conferencia sobre Rembrandt, 1926, [2000]2010:174)

Prescindiendo de cualquier elemento innecesario, en un proceso que anticipa a Grotowski en su *teatro pobre*, la “excavación psicológica” a raíz de la imagen, a la que Rembrandt precede, tiene como único objetivo el de reavivar su contenido *energético*. Warburg lo explica de la siguiente manera, refiriéndose a la *Proserpina* de Rembrandt:

Se han suprimido los adornos sentimentales. Notamos un soplo de esa misteriosa aura de Hades que había recorrido imperceptiblemente la escultura y la pintura desde el despertar de la antigüedad a principios del Renacimiento. La nueva naturalidad de Rembrandt se impuso a la hueca fórmula pathos clásica que, surgida en Italia del siglo XV, dominó los superlativos del lenguaje gestual de Europa. (Warburg, A. M., Italienische Antike im Zeitalter Rembrandts, 1926, en Gombrich, E., [1970]1992: 218)

Antes de seguir con su próximo enfoque en lo particular, en lo que se refiere a Rembrandt, es decir al *Claudius Civilis* y a la tabla 72, Warburg interpone la 71, lámina que, dado su enfoque en el teatro barroco, cobra importancia especial en el panorama de nuestras *afinidades electivas*. En la lámina en cuestión no se incluye imagen de obra alguna de Rembrandt. Sin embargo, su objetivo es indagar en la índole “de *pathos*” del teatro, en su proclamación como *art officiel* del barroco. Al mismo tiempo, la lámina se puede considerar como “exegesis” de la reciprocidad entre pintura de Rubens, de la tabla anterior, y teatro barroco. Warburg considera la “elevación apoteósica sobre el escenario”, del teatro barroco, como una reinterpretación de las escenas triunfales antiguas donde se forja la *Pathosformel* de la *elevación sobre el escudo*. Fijémonos en un detalle significativo: en las representaciones pictóricas barrocas de *elevación sobre el escudo*, ofrecidas en la lámina 71, como en los ejemplos de las imágenes 5^A, 5^B, 10¹, 10², la escena de la temática en cuestión se “alberga” en una forma arqueada de cuadro, fácilmente “traducible” en boca de escenario, en las imágenes de *tableau vivants* del ciclo 7 en la misma tabla. En este sentido, pues, la inversión de Rembrandt excede los límites de su propio campo de actividad, en cuanto que modo de incorporación de las fórmulas antiguas en sus obras, y toma dimensiones de postura frente a su propio *Zeitgeist*.

El historicismo que compara imágenes no pudo por menos de reconstruir los bastidores sobre los cuales se desarrollaba la tragedia de Claudio Civil; una actividad secundaria, ciertamente, pero guiada por la firme voluntad de no mirarse en el espíritu de los tiempos como en un espejo, sino captar, por medio de una síntesis de todas las manifestaciones figurativas, el elemento epocal en el momento suprapersonal de su influencia en la constitución del estilo. (Warburg, A. M., Conferencia sobre Rembrandt, 1926, [2000]2010:177)

Si el teatro de su época se considera como punto de referencia significativo dentro del tal *espíritu*, entonces el *teatro* de Rembrandt no es de carácter triunfal, de *elevación sobre el escudo*, sino un *teatro interior*.

En la tabla 72 Warburg se confronta con *La conjura de Claudius Civilis* de Rembrandt. Aquí la inversión funciona de la siguiente manera: Rembrandt renuncia a la retórica y a la exuberancia teatral, habituales en las representaciones del mismo tema.

Vemos que ya 68 años antes del nacimiento de Rembrandt era Claudio Civil un símbolo de Holanda en el arte del recibimiento nacional. Y, como se desprende de esta breve descripción, no sin retórica muscular como figura guerrera, pues Claudio Civil parece tratar a los romanos que se retuercen bajo sus pies como san Jorge al dragón o el arcángel san Miguel a Lucifer. (Warburg, A. M., Conferencia sobre Rembrandt, 1926, [2000]2010:175)

En cambio, a Rembrandt le interesa profundizar en algo muy concreto: un solo instante; el momento solemne, silencioso, del juramento antes de la rebelión. Rembrandt, dicho de otro modo, prefiere poner en imagen el impulso que llevará a la acción, antes que la acción misma. Para contrarrestar la “teatralidad”, en este sentido, acude a una *fórmula*, que tiene significado distinto pero el mismo contenido *energético* que quiere dar a su escena. Su fuente, pues, será la *escena sacramental* de *La última cena* de Da Vinci, la cual Rembrandt estudió y copió en dibujo. Warburg se ocupa de dejar clara la huella de esta referencia en la tabla 72, contraponiendo, en su parte central, una imagen del *Claudius Civilis* con una del dibujo en cuestión. Warburg, refiriéndose a *Claudius Civilis* en su conferencia sobre Rembrandt, vuelve a hacer hincapié a la capacidad del genio de llevar a cabo la inversión, oponiéndose al desgaste del símbolo:

El Claudio Civil de Rembrandt (...) simboliza un momento en el que la narración histórica antigua de épocas remotas nuestras, fijada en la memoria a través de la palabra y la imagen, por un lado, y la representación dramática viva y corporal en cuadros vivientes o en el teatro, por otro, no consiguen incitar al genio ni a la elocuencia romana ni a la pose teatral. (Warburg, A. M., Conferencia sobre Rembrandt, 1926, [2000]2010:177)

Además, en la misma lámina, tiene lugar otra imagen de Rembrandt: una de su *Sansón cegado por los filisteos* (imágenes 2^A y 2^B). Tal como, de nuevo, indica Warburg con el enfoque de la imagen 2^B en el detalle de la punta de la lanza ante el ojo de Sansón, Rembrandt se concentra, también en este caso, en el impulso antes de la acción, manteniendo la vida de la imagen por no haberse desgastado su contenido *energético*.

La misma intención, de plasmar en imagen el impulso antes de la acción, persiste en el siguiente enfoque particular en Rembrandt por parte de Warburg, en su *Medea*, (*Nupcias de Creúsa y Jasón*) tratada en la tabla 73 de *Mnemosyne*. No obstante, el caso de *Medea* reaviva la dialéctica entre Rembrandt y el teatro de su época y hace necesario que recuperemos a la lámina 71, contraponiéndola a la 73. La razón es que en el grabado de Rembrandt está representado un “escenario”, pero al revés. La escena que el pintor quiere que miremos no es la “escena principal” representada en el cuadro, es decir, la boda entre Creúsa y Jasón, sino aquella que se está gestando en nivel de impulso, todavía oculta, que finalmente desembocará en tragedia. La inversión en la que precede aquí Rembrandt, pues, tiene dos coordenadas: una en nivel de *Pathosformel*, no “vertiendo” a su *Medea* en un molde de Ménade, que sería más acorde con el espíritu convencional –“teatral”– de la época, sino en uno de *continencia*; asimismo, su *Medea* se remonta a prototipos antiguos como los de *Medea antes del asesinato de sus hijos* de las imágenes 7 y 8 de la tabla 5 de *Mnemosyne*, una de las del “registro” de dichas fórmulas al principio del *Atlas*, de frescos de Pompeya y de Ercolano, respectivamente. No obstante, y tal como Warburg confirma en su *Conferencia sobre Rembrandt*, no hay manera de que el pintor haya podido tener conocimiento de dichos frescos mientras grababa su *Medea*, ya que aquellos volvieron a salir a la luz casi un siglo después de la época de Rembrandt, es decir, en 1748. En Gombrich encontramos, respecto a la “teatralidad” particular de Rembrandt:

El público se había acostumbrado a esperar y pedir este tipo de efectos teatrales, surgidos de los festejos italianos. (...) Si comparamos la “Medea” de Rembrandt con las aparatosas versiones al uso del mismo tema, notaremos que (...), como en el “Claudio Civilis”, su interpretación señala el camino hacia la espiritualización. (...) Al renunciar a los crudos “superlativos” del barroco helenista Rembrandt redescubrió el auténtico contenido humano del mito (...). (Gombrich, E., [1970]1992: 221-222)

Tanto en su *Medea* como en *Claudius Civilis*, el decidir poner ante el “espectador” el instante en el que el impulso está a punto de desembocar en acción, por parte de Rembrandt, se traduce por Warburg en términos teatrales. Pero, siguiendo el paradigma del pintor, acude a Shakespeare y a la vacilación eterna de su Hamlet entre reflexión y acción; o, como diría Grotowski, entre movimiento y reposo:

Lo que la desesperada síntesis interior, que se prepara para un futuro incierto y lleno de peligros, pide interiormente a los amantes del arte; el eterno problema de Hamlet de la conciencia atormentada entre el movimiento reflejo y la reflexión, pudo haberse planteado en la Medea o en el Claudio Civil, pero las figuras de culto que, como estas, reclaman moralidad, siempre correrán el peligro de que la afirmación triunfal del presente sea vencida por los que proporcionan tales figuras. (Warburg, A. M., *Conferencia sobre Rembrandt*, 1926, [2000]2010:177)

Además, Warburg se posiciona a sí mismo y a través de *Mnemosyne* nos invita a hacerlo, en este intervalo entre impulso y acción:

En este viaje podemos llevar como único equipaje la pausa siempre pasajera entre impulso y acción, y de nosotros depende cuánto demos en alargar con ayuda de Mnemosyne esta pausa respiratoria. (Warburg, A. M., *Conferencia sobre Rembrandt*, 1926, [2000]2010:178)

La segunda coordenada de la inversión en la *Medea* de Rembrandt concierne, precisamente, el *espacio*, la “puesta en escena” o, acorde con los términos usados hasta aquí, el contexto en el que la *fórmula de pathos* se encuentra “re-encarnada”: el escenario (teatral) invertido, el arco de la “boca” visto desde atrás, la escena del enfoque del cuadro en primer

plano y a oscuras, mientras que la escena principal del acontecimiento que realmente se está desarrollando se ilumina, queda en un segundo plano y de espaldas hacia el “público del cuadro”. Surge como protagonista invisible del cuadro –de la misma manera que en *Las meninas* de Velázquez o en *La lección de anatomía de Doctor Tulp* del mismo Rembrandt, protagonista de la lámina 75 de *Mnemosyne*– la “lente del pintor”.

A la vez, se está concretando la lente bajo la que Warburg observa a Rembrandt. La suya es la postura del genio que se opone a la corriente de su tiempo, llevando a cabo un paso del arte hacia adelante y, sin embargo, manteniendo la mirada fija hacia atrás. La dirección de “hacia adelante” es aquella que Warburg indica como proceso de utilización energética de la forma artística. La herramienta para tal empresa es la imposición de la *distancia*: el intervalo de reflexión entre impulso originario y acción desembocada en *pathos*.

Warburg, mientras que en la tabla 73 muestra la confrontación de Rembrandt con sus contemporáneos en términos de “teatralidad”, en la 74 lo contrapone a sus predecesores, trazando un pequeño recorrido de “arqueología del gesto” de la *continencia* y “definiendo” de nuevo en qué consiste la inversión que esta vez lleva a cabo Rembrandt. Warburg lee el gesto curativo de Cristo, de *Cristo bendice a los niños y cura a los enfermos* de la imagen 10, como supervivencia de la fórmula antigua de la *continencia de Escipión*, que le llega ya “recontextualizada” y “cristianizada” a través de Masaccio (imagen 1, *San Pedro sana con la sombra* e imagen 8, *El tributo*) y Rafael (imagen 9, *La consigna de las llaves a San Pedro*). Warburg ya se había ocupado del tema de la *justicia de Trajano* y de la *continencia de Escipión* en la lámina 52 (*Justicia de Trajano = inversión energética del acto de ‘arrollar cabalgando’. Inversión ética del pathos del vencedor. Continencia de Escipión.*), en términos de *inversión*, como vemos en el título, *energética y ética del pathos del vencedor*, el cual en las láminas 9 y 44 *arrollaba cabalgando*.

Además, en la lámina 74 tenemos dos imágenes, las 11 y 12, de reinterpretación barroca de la fórmula clásica de Escipión, en cuanto que escena apoteósica y “teatral”. No obstante, Rembrandt opta por vestir a Escipión con la túnica de Cristo. Pero su inversión no consiste en ello, sino en lo que se advierte en el título de la lámina: *transformación en Rembrandt = transformación interior*. En otras palabras, lo que Warburg, de nuevo, pretende *iluminar* es el “espacio interior de la acción interior”; el espacio interiorizado y tenebroso en el que el “escenario” de Rembrandt se monta, en sentido literal, en cuanto que contexto en el que la escena tiene lugar y, también, en sentido metafórico, en cuanto que “espacio interior psicológico” de los participantes en la escena. En ello consiste la inversión, además, en el caso de los grabados de Rembrandt *Las tres cruces*, de las imágenes 6 y 7 de la misma lámina, aparte de los ejemplos de láminas anteriores que comentamos, es decir, *El rapto de Proserpina*, *La conjura de Claudius Civilis*, *Sansón cegado por los filisteos*, *Nupcias de Creúsa y Jasón*. Finalmente, la distancia impuesta en cuanto que “guardián del impulso” se traduce, en las imágenes 2 y 3 de *San Pedro* y *San Juan curan el cojo en la puerta del templo*, también de Rembrandt, en acercamiento sin contacto físico.

3 Cúpula barroca vs. arco y bóveda renacentistas; inversión en *Pathosformeln* “arquitectónicas”

A propósito del barroco, queda una “versión” de la inversión que nos interesa, esta vez en conexión con el tema de la imagen de/en la arquitectura en el *Atlas Mnemosyne*, tratado en el capítulo homónimo y teniendo como referencia principal la lámina 45. La mención concierne el significado de la cúpula barroca, contra-puesta al arco y la bóveda renacentistas, en una *coincidentia oppositorum* desarrollada entre las láminas 53 y 56. En este ciclo de láminas, dos elementos arquitectónicos están tratados con los mismos términos que unas *Pathosformeln*. También, como una *Pathosformel* re-activándose en un nuevo montaje, dichos elementos, tal y

como comprobaremos, están sujetos al fenómeno de la inversión. En la lámina 53 el arco y/o bóveda se conecta a la *ascensión*, palabra que encontramos subrayada en el título. Esto es algo que Warburg nos deja entender, a partir de la consideración conjunta del título al lado del modo del montaje de la lámina, en el que destacan, por tamaño y posición, tres imágenes de arcos renacentistas; el pintado, de la imagen 8 –de *La Escuela de Atenas* de Rafael– y dos dinteles de puertas construidos, que “albergan” escenas pintadas, en las imágenes 9 –*El Parnaso* de Rafael– y 6¹ y 6² –*Naso y su futura mujer* de Michelangelo–. Como habíamos observado acerca de la presencia del arco en la lámina 45, Warburg remonta su origen en el arco de triunfo romano.

En la tabla 54, cuyo montaje se centra en la capilla fúnebre de Agostino Chigi, la *ascensión* vuelve a aparecer en el título y a conectarse, según muestran las imágenes escogidas, con el tema de la bóveda y la cúpula arquitectónica. Esta vez, sin embargo, el significado está invertido: la bóveda celeste se “convierte al cristianismo”, rigiéndose por Dios Padre y los ángeles, sin “expulsar del templo”, a pesar de ello, las divinidades astrales, olímpicas y demoníacas a la vez, que “rellenan” las intersecciones entre bóvedas y la cúpula. De la misma manera, pues, que la *Pathosformel* antigua de la *continencia de Escipión*, de la lámina 52, se recontextualiza, adquiriendo significado cristiano, lo hacen la cúpula y las bóvedas de la capilla Chigi. En cuanto a la tabla 55, la mención a la bóveda celeste tiene que ser literal: no será ningún elemento arquitectónico, sea pintado o construido, sino el cielo mismo, pintado. Tal *inversión* se advierte en el título –*Plein air como sustitución del Olimpo*–, donde, además, persiste *ascensión*, acompañada por *caída*. Recordamos que se trata de la misma lámina en la que, como comentamos antes, aparece la imagen de *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet, en *plein air*. Apuntemos, finalmente, que el “como”, que en tablas anteriores (45 y 49) señalaba la metáfora, aquí está seguido por *sustitución* e indica hacia la inversión.

En el título de la lámina 56 se subraya el papel de la imagen de bóveda barroca, la 12: *Ascensión y caída* (Michelangelo). *Apoteosis de la muerte sobre la cruz*. *Juicio Universal y caída de Faetón*. *Ahondamiento de la bóveda*. La imagen en cuestión es una fotografía del interior de la cúpula de la *Sala di Davide* de la *Galleria Borghese*, decorada por *La caída de Faetón* de Caccianiga; es la última de la columna derecha de la lámina, contrapuesta, por su posición e índole, con la última de la columna izquierda, la 4^A: una fotografía del interior de la *Cappella Sistina*, con *El Juicio Universal* de Michelangelo en el fondo. La referencia a la índole compartida por las dos imágenes consiste en que son las únicas fotografías de espacios interiores de la lámina. Warburg mismo en el título nos ha dado la pista de la inversión en este caso: la bóveda se ahonda. Sin embargo, no es en el ahondamiento en sí donde se lee la inversión, sino en el cambio de perspectiva que él sugiere: la bóveda barroca absorbe la mirada hacia arriba, abriendo el espacio infinito del barroco, del que nos hablará Bollnow en los sesenta, al “cielo”, donde se representa la caída del hijo del Sol⁴.

En cambio, la bóveda no ofrece más que el marco para la *ascensión y caída* de Michelangelo. Esta inversión entre la bóveda renacentista y la barroca es completamente acorde con la perspectiva desde la que han sido tomadas las fotografías en cuestión: la del interior de la *Cappella Sistina* desde una perspectiva horizontal y con dirección hacia el fondo, la misma del interior de los Mitreos de la tabla 8 o del *Salone dei Mesi* de Padova; la de la cúpula de la *Sala di Davide*, desde una perspectiva que *tiende hacia* lo vertical y con dirección hacia arriba. Especificamos *tiende hacia*, porque la manera de la que la fotografía ha sido tomada delata su intención de *dirigir* la mirada hacia arriba, y se opone, en este sentido, a la fotografía de la cúpula renacentista de la capilla Chigi, de la lámina 54, de fin “documental”. Apuntemos que con toda probabilidad las dos fotografías de nuestro enfoque, de la tabla 56, han sido tomadas por Warburg mismo, dada su larga estancia en Roma, trabajando sobre *Mnemosyne*, durante la última etapa de su vida, además de su gran afición a la fotografía.

Habiendo reconocido en la alegoría la condición de posibilidad del montaje, tal y como lo percibimos hoy, no podemos obviar la consideración del *Atlas Mnemosyne* mismo como un montaje alegórico. En primer lugar, y según lo observado al respecto tanto aquí como en el capítulo anterior, la alegoría del *Atlas* consiste en “descontextualizar para volver a contextualizar”, en una nueva “construcción” o sintaxis. No obstante, tenemos que hacer hincapié, de nuevo, al significado literal de la palabra *alegoría*, es decir, de *decir otra cosa*. En este sentido, y tal como remarcamos en su tiempo, los surrealistas concibieron el arte como *vehículo* de la vida. El *vehículo*, a su vez, es una palabra que Warburg emplea en sus títulos-oráculos de *Mnemosyne*, concretamente en el de las tablas 32 y 34, en el contexto del arte como *vehículo* de transmisión de las *fórmulas de pathos*. El *Atlas* mismo, pues, es, por su propia cuenta, también un *vehículo*; *sirve* para algo fuera de lo que *parece*, es decir, un *collage* de imágenes. Esta observación es la primera que permite su consideración como montaje alegórico. ¿De qué sirve? La primera respuesta a ello sería probablemente: es un *vehículo* para la autoconciencia colectiva, de carácter histórico-cultural. En nuestro recorrido anterior, hemos delimitado la inversión como un modo compositivo específico de alegoría, en la cual se engendra, según nos revela Warburg, el “mecanismo” de la renovación creativa de los símbolos y, por lo tanto, el arte que tiene cabida y sentido dentro de *Mnemosyne*. Allí hemos podido ver al gran artista como *vehículo* de la inversión y a la forma como *vehículo* del proceso de la simbolización humana perpetua; la forma, inseparable de su contenido energético, que precede su significado cultural efímero y que constituye la mónada de transmisión de la *memoria colectiva*.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora.

1. Los fragmentos de textos, conferencias y cuadernos de notas que citamos a través de Gombrich pertenecen al material que no se incluye en las *Gesammelte Schriften*.
2. El texto en cuestión se conecta con un enigma que en *Mnemosyne* queda pendiente, es decir, qué sentido tiene contraponer en la misma lámina y en el mismo tamaño las imágenes de los originales de Della Francesca y de sus copias en acuarela por Ramboux. Encontramos, pues, en el texto que lo que interesa a Warburg de estas copias es la impresión producida por unos colores mucho más cerca a los originales que el pintor renacentista empleó. Leemos, precisamente:
La acuarela de un artista alemán que les muestro en una fotografía a color reproduce la impresión que hubieron de producir los colores y los perfiles ahora desvanecidos del grupo de jinetes. (Warburg, A. M., [1932]2005:281)
Es sabido que Warburg estaba muy familiarizado con los últimos logros tecnológicos acerca de la fotografía en su época y que, ya en aquél entonces, había diapositivas en color en sus conferencias; aun así, aquí se trata de un texto corto que, además, no se incluye en la lista de conferencias de Warburg, ofrecida por Gombrich. No obstante, y aunque esta distinción se pierda en las láminas en blanco y negro de *Mnemosyne*, Warburg mantiene en la lámina el “argumento” del texto. ¿Será porque en las acuarelas se ven, por lo menos, mejor los perfiles? Sea como fuere, este, como el caso del *Claudius Civilis* y de la copia de la obra a escala que Warburg pidió, podrían constituir indicaciones para poner sobre la mesa la cuestión sobre si el *Atlas* hubiera sido o hubiera podido ser en color. Nuestra apreciación es, por el modo de la concepción *de la imagen como vehículo* en el *Atlas*, que no, postura que, además, Gombrich suscribe en el fragmento siguiente:
(...) aunque no sólo fue el contenido lo que interesó a Warburg, fue la imagen visual más que la obra de arte lo que consideró como documento de la civilización humana. (Gombrich, E., [1970]1992:291)
3. *Así vemos siempre el influjo del mundo antiguo en ambas corrientes, la (...) apolínea y la dionisiaca. (...) De una parte Agostino de Duccio y Nietzsche, de la otra Burckhardt y los arquitectos: tectónica contra línea.*
4. La pintura del interior de la cúpula es del 1778, o sea de resonancia barroca tardía. Sin embargo, el edificio de la *Galleria Borghese* se construyó entre 1613 y 1615, en pleno auge del barroco, tal como afirma Wittkower (*Arte y Arquitectura en Italia 1600-1750*):
El entusiasmo del cardenal (Scipione Borghese) se centró en la construcción de su Villa en el Pincio (la actual Galleria Borghese), que deseaba que fuera construida por Ponzio. Pero una vez más la muerte se interpuso, y fue Vasanzio el arquitecto de la estructura que se levantó entre 1613 y 1615. (Wittkower, R., [1958]2007:34)

La forma *ritual* en Warburg: a partir de la forma a su contenido vivencial

1 Introducción

Siguiendo el hilo de la inversión, enfocamos en la forma en cuanto que *vehículo* de transmisión de la memoria cultural, capaz de evocar su propio contenido *energético*. Tenemos que aclarar que esta hipótesis fundamental warburgiana no sólo no puede considerarse como un derivado de la concepción formalista de la historia del arte, anterior y contemporánea a él, sino todo lo contrario. Para Warburg la forma artística no es un fin en sí misma, sino el punto de partida, o el medio, “hacia otra cosa”, en el sentido que le dimos con anterioridad. Sin embargo, siendo este su papel, su importancia en Warburg es primordial, ya que, como hace definitivamente evidente con el *Atlas*, sin forma no sería posible la existencia, y mucho menos la supervivencia, de los símbolos, ni la creación artística, ni tampoco, al fin y al cabo la civilización en sí. La forma es la única vía disponible para poder acceder al contenido y de entrar en interacción con el mundo que nos rodea, tanto en la etapa de la génesis de los símbolos como en nuestra contemporaneidad. Así pues, y tal como habíamos apuntado en el recorrido hasta aquí trazado, la *forma que precede la función*, tomando *función* la dimensión de “reactivación vivencial de la forma”, sería, en realidad, el “manifiesto” de Warburg contra el formalismo.

A partir de reconocer a la forma tal índole, de abren dos direcciones acerca de la lectura de Warburg respecto al ritual. Además, entre sí son intercomplementarias, aunque contrarias; forman, en efecto, un dipolo. Por un lado, en el ritual encuentra Warburg la *forja originaria de los símbolos*, como leemos en su Introducción a *Mnemosyne*. En este caso se trata de, a partir de los documentos de la cultura, acceder al origen de la creación de los símbolos. Lo que Warburg buscaba en Arizona, destilándose la cosecha de este viaje en *El ritual de la serpiente*, se inscribe en esta dirección, que podríamos resumir en: de la obra-documento al origen y/o de la forma a la acción. Asimismo, nos referimos al ritual en cuanto que configuración consolidada y repetible de acciones con finalidad concreta. Por el otro lado, constituyen para Warburg objetos de estudio los ritos seculares y el teatro renacentistas, en los que sobreviven y/o se reavivan las *Pathosformeln* antiguas a partir de fuentes literarias. Estas representaciones ponían *en vivo* ante los ojos del artista –plástico– renacentista dichas fórmulas, que, a su vez, reproduciría en sus obras. Ejemplo de ello, en un esquema que desglosaremos a continuación, es la cadena “Ovidio-Poliziano-Botticelli” y, al mismo tiempo, “ritos báquicos-danza de la morisca-Poliziano-representaciones renacentistas de la muerte de Orfeo”. La dirección contraria, asimismo, consiste en: del origen a la obra-documento y/o de la acción a la forma.

2 *Pathosformeln*: de los ritos y teatro renacentistas a la pantalla del pintor

La forma simbólica se forja originalmente en el ritual y sobrevive en y gracias al rito, secular o religioso. La restitución de la unión entre forma y vida, en este contexto, deja de tener carácter filológico o romántico, pasando a ser absolutamente literal y *objetiva*. Pasemos a releer, esta vez enteras, las *Cuatro Tesis* sobre Botticelli, como un proceso de reavivación de la forma, a partir de la forma y su origen *tiasótico*:

I. En el “gran” arte autónomo, la manipulación artística de formas accidentales dinamizadoras se desarrolla a partir de la imagen de situaciones dinámicas individuales observadas originalmente en la realidad.

II. El alejamiento del artista del contexto del objeto facilita el desarrollo del accesorio dinamizador; por esta razón, el último aparece primero en las denominadas obras de arte simbólicas (o alegóricas), ya que en ellas el contexto real es suprimido, por “comparación”, desde el principio.

III. *La imagen recordada de estados dinámicos generales, a través de la cual se percibe una nueva impresión, será inconscientemente proyectada más tarde sobre la obra de arte en la forma de un contorno ideal.*

IV. *El Manierismo o Idealismo artístico es tan sólo un caso particular del reflejo automático de la imaginación artística.* (Warburg, A. M., [1932]2005:113)¹

Según Warburg, el artista renacentista tenía a su disposición dos fuentes directas de *Pathosformeln*: aparte de los ritos seculares, el teatro de la época también las ofrecía. Además, entre ritos y teatro existe conexión. Tanto el primer como el segundo agrumento trata Warburg, principalmente, en *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli*, del 1893, en *El vestuario de los intermezzi de 1589*, del 1895 y en *el Dürer y la Antigüedad italiana*, del 1905, los tres incluidos en las *Gesammelte Schriften*; a la misma finalidad se dedican, además, tres láminas de *Mnemosyne*: las 32 (*Grotesca. En el centro el cortejo de la mujer. Væu du Paon. Quaresma. La copa de los monos. Grotesca de los monos. Danza de las mujeres que pelean por el calzón [cfr. Danza del sacerdote, muerte de Orfeo]. El utensilio como vehículo*), 38 (*Estilo mixto en relación con lo antiguo: vida de corte y simbolismo de amor. Etapa preliminar a Botticelli en la relación con lo antiguo. Tapiz sustituido por grabado (escenas de caza); arcones. Captura de la distancia en el cortejo: punición del amor (Noli me tangere). Frialdad amorosa castigada y corazón devorado por los perros (Nastagio degli Onesti): Triunfo del Amor. Rituales folclóricos*) y 57 (*Fórmulas de pathos en Dürer. Mantegna. Copias. Orfeo. Hércules. El rapto de mujeres. Arrollar cabalgando en el Apocalipsis. Triunfo*).

En *El vestuario de los intermezzi de 1589* Warburg califica los ritos seculares renacentistas, que reavivaban figuras antiguas, como *géneros intermedios entre arte y vida*.

Todos aquellos géneros intermedios hoy extinguidos, que se situaban entre la vida real y el arte dramático, tan frecuentes en los siglos XV, XVI y XVII –por ejemplo las mascaradas del Carnaval, los sbarre, giostre y bufole–, proporcionaban a la sociedad una oportunidad única para contemplar en carne y hueso las figuras más famosas de la Antigüedad. (Warburg, A. M., [1932]2005:306)

Como tales considera las danzas carnavalescas y se fija sobre todo, en dos: la *morisca* y la *lucha por el calzón*. En ellas, y en otros ritos como la Taranta del sur de Italia, sobrevive el elemento dionisiaco, que encontrará, de nuevo salida en el teatro; concretamente, en la danza de las bacantes de la puesta en escena del *Orfeo* de Poliziano, *el primer drama italiano*, según Warburg.

(...) *Warburg en souligne l'origine culturelle. En effet, pendant le Moyen Âge la moresca était la plus célèbre des danses armées, l'occasion de rejouer la lutte entre les chrétiens et les Maures. Cependant, dans cette première phase, les sources arabes de la moresca et les jeux scéniques inspirés par la division et par le contraste entre les «Blancs» et les «Noirs» se confondent avec les souvenirs de danses tribales de fertilité exécutées avec des bâtons ou sur des échasses, avec des sonnettes aux pieds ou aux épaules, parfois autour d'un «homme noir», d'un «fou» ou d'un «bouffon». Ces danses du sabre culminaient dans une mise à mort symbolique suivie d'une résurrection. Elles ont été mises en rapport, pour cette raison, avec les danses de transes des tarantolati du Sud de l'Italie, voire même avec des rituels plus anciens. La relation entre la danse des bacchantes de l'Orfeo de Poliziano et la longue histoire de la moresca est très féconde (...).* (Careri, G., *Aby Warburg; Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, 2003)²

Estos ritos seculares de origen antiguo y de carácter dionisiaco representaban, para Warburg, la naturaleza instintiva del hombre. Encontrar un grabado de la *morisca* en el inventario de las posesiones artísticas de los Medici (Warburg, A. M., [1932]2005:246)³, coincidiendo con la temática de la lámina 32, dirige a Warburg hacia suponer que el polo apolíneo de la cultura florentina renacentista coexistía e interactuaba con el dionisiaco. De esta manera se garantizaba aquel equilibrio de fuerzas que Warburg creía fundamental para el desarrollo de la civilización.

Ici, comme dans la lutte pour le caleçon, la moresca met en scène pour Warburg le déchaînement des appétits les plus bas. La présence de ce type de gravure dans la collection des Médicis signale, à ses yeux, la tenace survie d'une sorte de force régressive à laquelle s'oppose l'idéalisation de l'amour affirmée par la poésie de Pétrarque, par la philosophie néoplatonicienne de Marsile Ficin, et par la peinture de Botticelli. Cependant, comme souvent chez Warburg, à cette conception régressive de la moresca s'accompagne une évaluation positive qui fait des représentations bourguignonnes et nordiques de cette danse un signe qui va dans le sens de la survivance du pôle dionysiaque de l'Antiquité classique, selon le mode de la libération du mouvement. (Careri, G., *Aby Warburg; Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire*, 2003)⁴

El polo dionisiaco del Orfeo de Poliziano se desglosa, por parte de Warburg, en el texto *Dürer y la Antigüedad italiana*. Según su hipótesis, la danza de las bacantes, inspirada en la *morisca*, ofrece el prototipo para la representación pictórica de la muerte de Orfeo a los artistas renacentistas, la cual, a su vez, constituirá el prototipo para el grabado homónimo de Dürer. La referencia a continuación es a la xilografía de una edición veneciana de Ovidio de 1497.

Resuena aquí en forma de imagen la verdadera voz, tan íntima para el renacimiento, de la Antigüedad: la muerte de Orfeo no es un mero recurso formal de taller, sino una experiencia anclada en el oscuro misterio de la saga dionisiaca con el cual reviven apasionadamente el espíritu y la palabra de la Antigüedad pagana; así lo demuestra el más antiguo drama italiano debido a Poliziano, el Orfeo, que hablando en estilo ovidiano fue representado por primera vez en 1471 en Mantua. Es así como la muerte de Orfeo recobra la claridad de su acento, ya que en esta danza trágica –la primera obra del famoso erudito florentino– el sufrimiento de Orfeo aparecía dramáticamente encarnado, dirigiéndose persuasivamente en su propia lengua italiana a la sociedad renacentista de Mantua, la cual conocía la imagen de la muerte de Orfeo por la estampa del anónimo grabador italiano. (Warburg, A. M, [1932]2005:404)

No obstante, el polo dionisiaco, en el mismo Orfeo de Poliziano, convive con el apolíneo. En la línea que traza Warburg en *El Nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli* de Ovidio a Poliziano y de Poliziano a Botticelli, el pasaje de Ovidio de la persecución de Dafne por Apolo da pie para una descripción de Poliziano que constituye para Botticelli el prototipo del movimiento del cabello y ropajes para el *Nacimiento de Venus*, la encarnación artística del amor platónico. Las representaciones teatrales permitían a los artistas disfrutar sobre el escenario semejantes escenas de persecución (Warburg, A. M, [1932]2005:100).

Si (...) recordamos que Poliziano había tomado precisamente este pasaje de Ovidio para componer la descripción del movimiento del cabello y ropajes en su relieve imaginario del rapto de Europa, podemos admitir también la hipótesis de que Poliziano inspirara esta imagen. A esto hay que añadir que Poliziano, en su Orfeo, la "primera tragedia italiana", en el pasaje en el que Ariste persigue a Eurídice, pone en su boca las mismas palabras que Apolo dirige a Dafne en la obra de Ovidio. (Warburg, A. M, [1932]2005:98)

Así pues, el teatro justifica su papel como género intermedio, también a lo que respecta los dos polos opuestos entre sí: el drama de Poliziano esta en el cruce de caminos desde Ovidio a Botticelli y desde los ritos báquicos a las representaciones renacentistas de la muerte de Orfeo.

La experiencia propia de Warburg de contacto con una reavivación de *Pathosformel* antigua, como ha sido el suyo con una representación de Isadora Duncan, nos ofrece una perspectiva "tridimensional" del terreno intermedio en el que Warburg visualiza las artes escénicas. Además, esta visión "contemporánea" nos ofrece el paso intermedio para conectar con el papel del ritual en el teatro grotowskiano y su conexión directa con la noción de la acción.

A Duncan nos referimos en el capítulo dedicado a la presencia del arquetipo en Warburg. Sin embargo, vale la pena insistir en un punto significativo. Su espectáculo *Tanzidyllen* (idilios de danza) al que, con toda seguridad, Warburg asistió en 1903, abría con una composición inspirada en la *Primavera* de Botticelli, titulándose, asimismo, *Primavera. Tanz*

nach einem Motiv von Sandro Botticelli (Primavera. Danza según un tema de Sandro Botticelli). En este montaje Duncan intentaba re-avivar la gestualidad “inmovilizada” en el cuadro, de la misma manera que, desde los inicios de su carrera, hizo respecto a las *Pathosformeln* antiguas griegas. Como acabamos de ver, al revés, la imagen de Venus de Botticelli, fue inspirada, según Warburg, en la descripción de Poliziano, inspirada, a su vez, en una escena de persecución de Ovidio (Warburg, A. M., [1932]2005:98); de este modo, el teatro de la época ofrecía imágenes de tales escenas en vivo a los artistas plásticos. La opinión de Warburg, pues, sobre el intento de reavivación de *Pathosformeln* por parte de Duncan se refleja en la siguiente carta dirigida a su esposa:

La tarde anterior fui, además, con Mayer a ver a la Duncan danzar; inicio muy agradable, un refrescamiento de la mímica del ballet, pero nada grande, sino sólo algo delicado, buscadamente decorativo; de hecho, demasiado decorativo; porque es correcta en el estilo cuando es divertida y salta alrededor como una conejita divertida: para las cosas más serias (...) de manera más formal a través de una expresión facial de dolor encima de sus piernas desnudas. Además, debería danzar junto a otros, ya que su actuar en solitario delante de la cortina es realmente demasiado estúpido. (Carta de Aby Warburg a Mary Hertz, 17.11.1903, en Selmin, L., L'americana scalza; Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan)⁵

La crítica de Warburg, se centra, precisamente, en el hecho de que se trata de una mímica cuidada pero decorativa, que queda en la superficie de una reproducción pictórica, sin buscar penetrar en el impulso que se exterioriza no en movimiento, sino, según confirmaría Grotowski, en *acción*, o sea exteriorización corpórea de un *impulso*. Recordamos que podemos poner la palabra *impulso* en la boca de Warburg a raíz de su lectura de Rembrandt y su referencia al *espacio intermedio entre impulso y acción* de la *Einleitung*. Se intuye, asimismo, una posición paralela a la de Grotowski hacia el *teatro cortesano* de su época, del *Hacia un teatro pobre*. Esta hipótesis no queda sin respaldo; en *El vestuario de los intermezzi de 1589* Warburg reconoce como *medios propiamente teatrales, la palabra y la acción* (Warburg, A. M., [1932]2005:303). Además, atribuye, precisamente, a los gustos cortesanos la incapacidad del arte dramático renacentista de conseguir la *unidad psicológica*. Aquella estará en el foco de atención de Grotowski, como veremos de cerca, a lo largo de su recorrido dentro y fuera del teatro.

Porque la “varietà” que despertaba el entusiasmo del público cortesano era justamente el principal obstáculo para el desarrollo de una música y un arte dramático que tendía a la unidad psicológica. (Warburg, A. M., [1932]2005:292)

3 El ritual en cuanto que forja originaria de los símbolos

Para poder indagar en el ritual en cuanto que forja originaria de los símbolos, según lo concibe Warburg, hace falta insistir más en definir el “contenido *energético*”, término que se ha otorgado a la “otra cara” de la forma en la bipolaridad del símbolo. La perspectiva de Warburg en *El ritual de la serpiente*, nos conduce a re-nombrar el “contenido *energético*” como “contenido *vivencial*” de la forma. Este contenido se forja, junto a la forma, en los ritos, creando los símbolos, en la etapa de la simbolización de la civilización, tal como se articula en el fragmento de los *Briefmarke* al que nos referimos en relación con los fenómenos bipolares. Allí el ritual surge como pre-forma de los *sistemas expresivos de las pasiones trágicas*.

Además, la perspectiva a *partir de* la forma *hacia* el origen ritual nos vuelve a acercar a dos conexiones atribuibles a Warburg, a las que ya hemos hecho hincapié. Se trata de leer en los inicios de la aproximación warburgiana, a raíz de la forma, la remisión a un cruce de caminos entre la lingüística y la teoría evolucionista de Darwin. Usener, hemos visto, cuenta entre las primeras y más importantes influencias de Warburg. En su teoría, el principio de causalidad que conecta la palabra con el concepto, en el mundo primitivo, está invertido; es decir, no se atribuye un nombre a la divinidad concebida, sino, por lo contrario, es el nombre el que

conduce al concepto. En su *morfología de las ideas religiosas*, pues, el acto de nombrar –o de dar forma comunicable– *predica* un contenido, y no lo contrario.

[Usener] *Dedicó una clase a esta "morfología de las ideas religiosas" o relación entre palabra y concepto en la vida religiosa, pues la teoría por la que se inclinaba se basaba en la idea de que los dioses se derivaban de sus nombres. Las emociones de cualquier impresión fuerte se descargan en una exclamación. Y la repetición de esta experiencia conduce a su nombramiento. Este nombre no es sino "el predicado de un sujeto desconocido".* (Gombrich [1970]1992: 41)

Por el otro lado, y al mismo tiempo, en intentar hallar, retrospectivamente, el contenido original del gesto, es decir, de la forma corporal inscrita como *engrama* en el registro de nuestra memoria colectiva, Warburg tiene en la mente *La expresión de la emoción en el hombre y en los animales* de Darwin. Según su teoría:

El ceño sirvió en otra época para proteger los ojos de los animales en el combate. (...) Nuestras expresiones faciales son los residuos simbólicos de lo que otrora fue un acto biológicamente útil. (Gombrich [1970]1992: 79)

No obstante, Warburg distingue su tarea de aquella de encontrar el referente biológico de la forma. La suya es seguir, retrospectivamente, la huella de la forma hasta llegar a su origen psicológico-cultural y es por ello que, ya en los inicios de su trayectoria, acude al contacto directo con la mentalidad primitiva en el ritual para encontrarla. Bajo el punto de vista, pues, de la "forma que predica su contenido", se vierte luz nueva a la definición que Warburg mismo da a su "misión", justo antes de empezar a trabajar sobre *Mnemosyne*, que aportamos a propósito de la cuestión sobre el origen, en la carta a su hermano Max del 16.4.24: *Teoría general del movimiento humano como fundamento de una ciencia general de la cultura*. En esta consideración, hay que tener en cuenta que la forma, sea gestual o lingüística, interesa a Warburg en cuanto que "hecho". La forma "recibida" constituye su material de estudio, independientemente de su procedencia expresiva o creativa. Lo que realmente importa es la índole de la forma "recibida", en imagen, de *vehículo* para que el hombre logre apropiarse, a través de ella, de su entorno desconocido.

El modo en el que Warburg mismo auto-delimitó su tarea, y según afirma, surge después de una conversación con Cassirer, en una visita a Kreuzlingen. De nuevo, Cassirer entra en el proscenio desde la "puerta" de la forma simbólica, que precede su contenido y que, descontextualizada de su significado religioso, se ofrece a la conexión *estética* con aquél (el contenido). Nos damos cuenta, pues, de otra conexión: la de la contemplación estética con el "modo de hacer" alegórico.

En su conferencia "Der Begriff der symbolischen Form im Aufbau der Geisteswissenschaften" (El concepto de la forma simbólica en la construcción de las creencias del espíritu) de 1921, Cassirer describe el "desarrollo de la conciencia religiosa" y lo ilustra a partir de las distintas posturas que ésta adopta ante las imágenes: de la aproximación mágico-demoníaca a la contemplación estética. El pensamiento religioso (...) no logra establecer un equilibrio entre "el eterno intento de separarse de la pura imagen y la eterna necesidad de regresar permanentemente a ella". Sólo la visión estética del mundo tiene éxito en esta empresa. El arte (...) "el cumplimiento de aquello que en otros ámbitos del espíritu, en otras formas de simbolización, está presente como exigencia". (...) el pensamiento mítico no carece en absoluto del concepto de la causalidad, sino que solamente lo aplica de forma distinta que el primero [el científico]. (Raulff, U., en Warburg, A. M., 2004:104)

Ciertamente, hay gran coincidencia entre Warburg y Cassirer en relación con la perspectiva de ambos a partir de la forma simbólica y con la "reinterpretación" de la estética. El enfoque de la *Kulturwissenschaft* warburgiana, al que nos referimos antes, en la imagen como "hecho", coincide con la siguiente convicción de Cassirer, para su *Kulturphilosophie*, o filosofía de la cultura:

(...) una filosofía de la cultura no debe plantear la misma cuestión que un sistema metafísico o teológico. No nos compete investigar en la materia misma sino en la forma de la imaginación mítica y del pensamiento religioso. (Cassirer, E., 2004:114)

La cuestión sobre la estética en el caso de Warburg es un tema delicado y, a la vez, especialmente intrigante, al que vale la pena acercarse. Botticelli recobra el contenido vivencial de la forma *por contacto*, según la hipótesis de Warburg. En el tipo de conexión no-intermediada resuena el modo en el que plantea Kant su *Crítica de la facultad de juzgar* y al por qué de la calificación de la estética por parte de Peirce como primera entre las ciencias normativas. En este sentido, pues, la conexión de Warburg con la estética, término “tradicionalmente” vetado en el contexto de la *Kulturwissenschaft*, constituye, en sí misma una inversión. Warburg ofrece el motivo para solucionar el “malentendido” de la consideración de la estética en cuanto que apreciación subjetiva que empieza y acaba dentro de los confines de la obra y que conlleva la acusación de la superficialidad.

(...) [a Warburg] no le interesa tanto la identificación del contenido pictórico como las imágenes mentales y su aura emocional. Aquí estaba fuera del lugar el establecer una separación entre forma y contenido. (Gombrich [1970]1992: 72)

Warburg devuelve, en cambio, la estética al estado de su planteamiento *original*, en el cual el juicio estético no es la finalidad sino el resultado del proceso o conexión, que constituye la *función estética*. Ella es la que se pone bajo la lente warburgiana. Bajo este de punto de vista “herético”, pues, la finalidad de la obra de Warburg se puede considerar como *originalmente* estética. Una razón más para tal consideración nos ofrece Mukařovský en los siguientes fragmentos:

Puesto que, siendo antítesis de las demás funciones, tiene la misma relación con todas, la función estética es útil para establecer durante los cambios evolutivos, un puente entre la anterior jerarquización de las funciones y la futura, resultando que (...) la función estética suele ser factor de la evolución y anunciadora de cambio. (Mukařovský, J., *El problema de las funciones en la arquitectura*, 1937, 1977:180)

(...) cuando hace falta lograr un objetivo nuevo, sin precedentes –y en eso consiste la esencia de la creación práctica– hace falta aprovechar nuevos aspectos de la realidad, hasta entonces omitidos. Estos aspectos los puede descubrir sólo la actitud estética. (Mukařovský, J., *Las tareas de la estética general*, apr. 1940, en Mukařovský, J., 1977:142)

Cassirer, tal como Warburg, pretende poner en función, a partir de la forma simbólica, un “mecanismo” analítico-sintético, que aspira a ser “científico”. La diferencia es que Warburg no trata distintamente a los *objetos* y a los *motivos* del pensamiento mítico, como propone Cassirer. En la *Kulturwissenschaft* la unión simbólica permanece en todo momento unión. Sin que quede del todo claro en el siguiente fragmento a cuál de los términos que hemos estado usando correspondería el de *objeto* de Cassirer, si es que lo haya, más evidente queda la relación del *motivo* con la imagen-contorno de *Mnemosyne*. En vez de distinguir entre objetivo y subjetivo, Warburg proyecta –¿en resonancia kantiana?– en *Mnemosyne* un terreno de “subjetividad objetiva”.

Aunque el mito es ficticio se trata de una ficción inconsciente. La mente primitiva no se daba cuenta del sentido de sus propias creaciones. A nosotros, al análisis científico corresponde revelar este sentido, desvelar el rostro verdadero tras esas máscaras innúmeras. El análisis puede proceder en una dirección doble, aplicar un método objetivo o subjetivo. En el primer caso, tratará de clasificar los objetos del pensamiento mítico; en el segundo intentará lo mismo con sus motivos. Una teoría parece tanto más perfecta cuanto más lejos camine en este proceso de simplificación. Si al fin consigue descubrir un solo objeto o un solo motivo simple que contenga y comprenda a todos los demás, habrá alcanzado su meta y cumplido su tarea. (Cassirer, E., 2004:116)

Esta mención al proceso de la teorización nos acerca, de nuevo, al análisis freudiano, al que Cassirer critica en su *Antropología filosófica*. Además, la manera en la que lo hace, posibilita que se considere como la respuesta nunca articulada de Warburg a Freud. Como habíamos supuesto, la objeción, de Warburg y –además– de Cassirer no concierne el carácter interminable del análisis, sino su reducción en un solo concepto.

En la teoría psicoanalítica del mito que nos ofrece Freud las creaciones míticas no serían sino variación y disfraz de un mismo tema psicológico, la sexualidad. No necesitamos examinar al detalle estas teorías; por mucho que difieran de contenido nos revelan todas la misma actitud metódica. Pretenden hacernos comprender el mundo mítico por un proceso de reducción intelectual; pero ninguna de ellas puede lograr su fin sin constreñir y mutilar constantemente los hechos al efecto de convertir la teoría en un todo homogéneo. (Cassirer, E., 2004:116)

Al mismo tiempo, tenemos aquí una interpretación posible del por qué no podemos hablar de “método” en el caso de Warburg, reforzada, asimismo, por la siguiente observación *heraclitiana*, proyectable a la *vida de las imágenes*:

(...) lo que primariamente percibe el mito no son caracteres objetivos, sino fisiognómicos. (...) No es posible hablar de las cosas como de una materia muerta o indiferente. (Cassirer, E., 2004:119)

No podemos reducir el mito a ciertos elementos estáticos fijos, sino intentar captar su vida interna, su movilidad y su versatilidad, sus principios dinámicos. (Cassirer, E., 2004:118)

De la *marca tiasótica* que llevan encima las *fórmulas de pathos* habla expresamente Warburg en la Introducción (*Einleitung*) a *Mnemosyne*. La *marca tiasótica* buscará Grotowski casi tres décadas después *por contacto* con sus fuentes, para reinterpretarla, más tarde en las estructuras o montajes de acciones de las etapas del *Drama Objetivo* y del *arte como vehículo*. No podemos dejar sin mencionar, en este contexto, el origen tiasótico-ritual del teatro mismo, teniendo en cuenta, además, que en la lengua griega sobrevive todavía *thiasos* (θιασοῦς) para decir *compañía teatral*.

Caracterizar la restitución de lo Antiguo como una consecuencia emergente e historizante de la conciencia de la realidad y de la empatía artística inconsciente, permanece una doctrina evolucionista insuficiente, si no se asume al mismo tiempo el riesgo de la búsqueda de descender en profundidad en la elocuencia instintiva del espíritu humano, con la materia acronologicamente almacenada. Allí se reconoce, antes que todo, la forja de moldes, que acuña los valores expresivos de la exaltación pagana, de la cual emana la vivencia originaria orgiástica: el Thiasos trágico. (...) El desencadenamiento desinhibido del movimiento expresivo corporal, como se desarrolló específicamente en Asia Menor entre los seguidores de los dioses paganos de la embriaguez, abarca la escala total de la apertura vital cinética de la humanidad fóbicamente sacudida, desde el ensimismamiento desamparado hasta el torbellino homicida y todas las acciones mímicas, que se encuentran entremedio, como caminar, correr, danzar, agarrar, traer, en el culto tiasótico, dejan que se sienta en la representación artística el eco de tal abandono a las profundidades. La marca de la forja tiasótica es consecuentemente un signo esencial e inquietante de estos valores expresivos, como ellos hablaron acaso desde los sarcófagos antiguos al ojo del artista del Renacimiento. (Warburg, A. M., *Einleitung. Bilderatlas Mnemosyne*, 1929)⁶

La cuestión que surge es cómo se forja la forma simbólica en el contexto *tiasótico* que Warburg concibe. En otras palabras: ¿cuál es la fase intermedia entre acción y consolidación de la forma en *Pathosformel*? Allí es precisamente donde encontramos el rito y su sentido de *forja tiasótica de moldes de valores expresivos y fuente de pre-formaciones antiguas*, en vocabulario de *Mnemosyne*. El rito se ofrece, antes que todo y a su vez, como primer elemento canalizador para la exaltación orgiástica descontrolada, fuente, por ello, de la experiencia fóbica; en este sentido, y tal como Warburg diría, supone la primera imposición de *distancia* entre el hombre y las energías abrumadoras dionisiacas. La *distancia* no aparta la vista de tales energías, como

Warburg mismo enseña en *El ritual de la serpiente*, sino que aspira a controlarlas. El ritual es una primera imposición de “orden”, es decir, de la voluntad de delimitar lo desconocido dándole forma, en términos de estructura de acciones; forma de acciones en la que, a su vez, se moldean las pre-formaciones antiguas, que se consolidarán –“gráficamente”– en símbolos.

En esta aproximación al ritual como “primer intento” de dar forma al éxtasis, la forma es, a su vez, interpretable como “producto” de la intervención de la “voluntad delimitadora” al frenesí caótico; no de la voluntad consciente del hombre de analizar, explicar y entender, sino de aquella de apropiarse de su entorno hostil; en última instancia, de *habitar*. No obstante, repetimos, en la estructura ritual no sólo hay lugar para el éxtasis, sino que la primera se “construye”, precisamente, como canal de la segunda. En este sentido, llegaríamos a una conclusión que, a primera vista, parece una paradoja: no tendríamos por qué considerar que la “invasión” de la *tectónica apolínea* de Alberti por la Ménade de Duccio sea una inversión, en el caso del *Tempio Malatestiano*, ya que en el ritual mismo convive la estructura (“lógica”, de acciones) con el éxtasis báquico.

“Dar forma”, pues, se convierte, siguiendo el mismo hilo, en un *vehículo*; en el medio a través del cual el hombre *habita* su mundo, tanto en sentido metafórico como también literal de la palabra, confirmándose el segundo en la antropología del espacio de Bollnow. Al mismo tiempo, la forma ritual es, en su origen, el *vehículo* de conexión con la divinidad. *Sirve*, como vimos en el caso del “montaje” alegórico, de algo fuera de lo que es, salvando las distancias contextuales e históricas y limitando la conexión en la “fotografía” del elemento citado, para evitar la “blasfemia” anacrónica. Grotowski es el que nos ayudará a entender mejor la estructura de acciones como equilibrio entre espontaneidad y control y como *vehículo* de la *verticalidad*, habiéndose sustituido por ella la divinidad a la que se dirigía originalmente el ritual. Explicaremos el término más adelante, limitándonos, por el momento, a subrayar su referencia al *doer*, *hacedor* o participante en la estructura, mismo. Asimismo, la *eficacia* exigida del acto ritual está vinculada con la divinidad, mientras que en el ritual “reinterpretado” de Grotowski la eficacia del acto vuelve al *doer* mismo. Ahora bien: el rito no es un montaje cuya estructura “se decide” en un momento dado para que de allí en adelante se repita. Por lo contrario, es a partir de la repetición que se llega a la repetitividad; tal hecho que, de nuevo, se confirma en la “práctica” Grotowski, en el modo de desarrollar sus *opuses* en el contexto de sus *Artes Rituales*. El ritual, en este sentido, es una acción cuyos “autores” se pierden en las profundidades del tiempo y cuya forma sobrevive gracias al hecho de que haya sido repetida tanto, como para dejar su huella permanente en nuestra *memoria colectiva*.

4 De la huella ritual hacia la nueva creación

En Warburg, la huella ritual se traduce en un “repertorio” de *Pathosformeln*, que, por su índole formal, sobreviven en estructuras consolidadas de acciones, sean ritos religiosos o seculares y cuyas “instantáneas” se reproducen –reinterpretadas– en obras de creación artística. Warburg, sin embargo, se limita a “contemplar” el rito a través de una lente ocular o fotográfica, como si estuviera proyectado en una pantalla. Se refiere al rito como forja de las *Pathosformeln*, gracias a su repetitividad, pero no se fija en lo que sería la forma del ritual en sí, la estructura de acciones como totalidad –“desde arriba”–, hecho entendible dada su auto-calificación como *psicólogo* –y no *teórico de la arquitectura*– de la cultura. Esta forma, nunca representada como tal, está también sujeta a las mismas leyes de transformación y supervivencia que las *Pathosformeln* y es la que llamamos Actioformel. En el ritual visto como “voluntad de delimitar lo desconocido”, este “delimitar” puede reflejarse tanto en la clarificación de *contornos* de formas de expresión corporales, *Pathosformeln*, las cuales constituyen el material de análisis-síntesis warburgiano, como en *contornos* de acciones vistos en “planta”, como, por ejemplo la condición de “estar alrededor de” del teatro griego o la

interpretación ritual de la forma laberíntica por parte de Kerenyi. En este sentido, tendríamos que matizar la afirmación anterior sobre la falta de representaciones de las *Actioformeln*. En la presente tesis, es una de las finalidades mostrar la arquitectura como (re)presentación posible de la forma que llamamos *Actioformel*. Como término “previo”, sin embargo, nos sirve la *descripción* como sustituto de una representación posible de una estructura de acciones. Una, de la danza *humiscachina*, es decir, de la danza del trigo, de Oraibi nos ofrece Warburg mismo en *El ritual de la serpiente*:

El coro efectúa dos ceremonias diferentes. O bien las mujeres se sientan enfrente de los hombres y hacen música con sus sonajas y un trozo de madera, mientras que éstos ejecutan una figura coreográfica que consiste en girar una y otra vez en torno a sí mismos; o bien se levantan y proceden a imitar los movimientos de los hombres, rotando de la misma manera. (Warburg, A. M., 2004:36)

Por el otro lado, la definición de los movimientos expresivos del hombre, tiene para Warburg su raíz en la naturaleza mimética del hombre. La vía mimética, apuntamos, nos reconduce al rito, esta vez como predecesor del teatro. El modo en el que el hombre se abandona a y se retrae del impulso vital tiene que ser, para Warburg, la *llave científica* de su cualidad “imago-poética”. Estos intercambios entre *movimiento y reposo*, prestándonos terminología grotowskiana, tal como se dejan apreciar en sus huellas “gráficas”, *Pathosformeln*, constituyen la base de la *Kulturwissenschaft*, entendida como ciencia de la psicología del estilo.

(...) el enfoque “científico” que él [Warburg] reclamaba fue el estudio de “las condiciones limitadoras que surgen de la naturaleza del hombre mimético” (“Bedingtheiten durch die Natur des mimischen Menschen”). (...) Para el autor del fragmento sobre la “Ninfa”, el estilo y la gesticulación no podían ser separados: la manera en que el hombre cede al impulso en el arte y en la vida debe ser, de algún modo, la clave “científica” para las imágenes de su imaginación y, por tanto, para las de su arte. El contraste entre la inmovilidad impasible y el movimiento superexcitado debe proporcionar de algún modo la clave para la “psicología del estilo”. (Gombrich [1970]1992: 141)⁷

Veamos, pues, como Warburg mismo desglosa esta *clave científica* en dos ejemplos concretos de *Pathosformeln*, la de Laocoonte y la de Asclepio, en “imagen en palabra”, esta vez; en *El ritual de la serpiente*.

[referencia a Laocoonte] *En esta famosa escultura de la antigüedad, la venganza de los dioses es ejecutada por una serpiente que sofoca al sacerdote junto con sus hijos, convirtiéndose de esta manera en la personificación por antonomasia del sufrimiento humano. El adivino que intentó proteger a su pueblo de la malicia de los griegos, sufre la venganza de unos dioses parciales. De esta manera, la muerte del padre y de sus hijos surge como símbolo de la Pasión de la antigüedad: la venganza de los dioses ejecutada por el demonio vengativo, sin justicia y sin esperanza de redención. (Warburg, A. M., 2004:50-51)*

[Referencia a Asclepio] *Este dios muestra los rasgos característicos que califican al salvador del mundo en el arte plástico de la antigüedad. (Warburg, A. M., 2004:53)*

En el *inventario pictórico de movimientos expresivos* que pretende ser *Mnemosyne*, la imagen, la huella gráfica de la forma, representa una estampa cargada de *memoria colectiva*, de la misma manera que un *engrama* de memoria individual, atribuyendo a dicha memoria calidad *energética*, vivencial. A partir de la imagen, vista en este contexto, y gracias a su propia índole, se pueden trazar dos caminos: uno hacia el origen de sus transformaciones a lo largo de la civilización, el que emprende Warburg, y otro hacia las futuras, el del artista-creador. Es nuestra convicción que el segundo es de Warburg también, a la vez que el primero, independientemente de haber sido él consciente de ello o no.

Warburg concibe el ritual como forja originaria de los símbolos, es decir, fuente en la que los símbolos se encuentran en estado latente antes de consolidarse en formas definitivas. Esta es la razón por la que busca el contenido vivencial originario de los símbolos en el ritual. Es importante destacar que, en este sentido, se fija en los festejos y el teatro renacentistas como medios de supervivencia de elementos de rituales originarios, disponibles a los artistas coetáneos *por contacto* directo. A su vez, Warburg mismo buscó el contenido vivencial de la forma simbólica *por contacto*, paralelamente a lo que suponía de los artistas renacentistas.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora.

1. Fragmento original:
I. Die künstlerische Handhabung mit dynamisierenden Zusatzformen entwickelt sich in der selbstständigen "großen" Kunst aus dem ursprünglich im einzelnen wirklich geschauten dynamischen Zustandsbild.
II. Die Abkehr des Künstlers vom wirklichen Milieu des Objekts erleichtert den dynamisierenden Zusatz; daher tritt letzterer bei den sogenannten symbolisierenden (allegorisierenden) Kunstwerken zuerst ein, das das reale Milieu bei diesen von vorneherein in Wegfall kommt, "verglichen" wird.
III. Das den neuen Eindruck apperzipierende Erinnerungsbild an allgemeine dynamische Zustände wird später beim Kunstwerk unbewußt als idealisierender Umriß projiziert.
IV. Der künstlerische Manierismus oder Idealismus ist nur ein besonderer Fall des automatischen Reflexes der künstlerischen Einbildungskraft.
(Warburg, A. M., [1932]1998:58)
2. (...) Warburg hace hincapié al origen del culto, de hecho, durante la Edad Media la morisca fue el más célebre de los bailes militares, la oportunidad para jugar de nuevo la lucha entre cristianos y moros. Sin embargo, en esta primera fase, las fuentes árabes de la morisca y los juegos escénicos inspirados en la división y el contraste entre los "blancos" y los "negros" se confunden con los recuerdos de las danzas tribales de fertilidad realizadas con palos o pilotes, con campanas en el pie u hombros, a veces entorno a un "hombre negro", un "loco" o "bufón". Estas danzas de espadas culminan en un asesinato seguido de una resurrección simbólica. Ellas han sido comparadas, por la misma razón, con la danza de trance de los tarantolati del sur de Italia, incluso con rituales más antiguos. La relación de la danza de las bacantes del Orfeo de Poliziano y la larga historia de la morisca es muy fructífera (...).
3. Referencia al texto *Arte flamenco y arte florentino en el círculo de Lorenzo de Medici hacia 1480, del 1901.*
4. Aquí, como en la lucha por el calzón, la puesta en escena de la morisca era para Warburg el desencadenamiento de los apetitos más bajos. La presencia de este tipo de grabado en la colección de los Medici señala, a sus ojos, la resurrección tenaz de una especie de fuerza regresiva, que se opone a la idealización del amor afirmado por la poesía de Petrarca, la poesía neoplatónica de Marcilio Ficino y por la pintura de Botticelli. Sin embargo, como es habitual en Warburg, esta concepción regresiva de la morisca se acompaña de una evaluación positiva, que hace de las representaciones borgoñesas y nórdicas de estas danzas un signo, en el sentido de la supervivencia del polo dionisiaco de la Antigüedad clásica, según el modo de la liberación del movimiento.
5. Fragmento original:
Den Abend vorher habe ich übrigens mit Mayern die Duncan tanzen gesehen; sehr netter Anfang einer Erfrischung der Balletmimik, aber nicht grosses, sondern nur sehr was feines, gesucht anständiges; eigentlich zu anständiges; denn richtig im Stil ist sie wenn sie vergnügt wird und wie ein vergnügtes Kanninchenfräulerin herumhoppelt: bei den ernsteren Sachen (...) immer offiziell durch einen schmerzlichen Gesichtsausdruck oben ihre neckten Beine da unten. Ausserdem müsste sie doch mit Mehreren zusammen mimen, dieses alleinige Herumgerasse gegen Papcoullissen ist doch zu dumm.
6. Fragmento original :
Die Restitution der Antike als ein Ergebnis des neueintretenden historisierenden Tatsachenbewußtseins und der gewissenhaftesten künstlerischen Einfühlung zu charakterisieren, bleibt unzulängliche deskriptive Evolutionslehre, wenn nicht gleichzeitig der Versuch gewagt wird, in die Tiefe triebhafter Verflochtenheit des menschlichen Geistes mit der achronologisch geschichteten Materie hinabzusteigen. Dort erst gewahrt man das Prägewerk, das die Ausdruckswerte heidnischer Ergriffenheit münzt, die dem orgiastischen Urerlebnis entstammen: dem tragischen Thiasos. (...) Die ungehemmte Entfesselung körperlicher Ausdrucksbewegung, wie sie besonders in Klein-Asien im Gefolge der Rauschgötter sich vollzog, umfängt die ganze Skala kinetischer Lebensäußerung phobisch-erschütterten Menschentums von hilfloser Versunkenheit bis zum mörderischen Taumel und alle mimischen Aktionen, die dazwischen liegen, wie sie im thiasotischen Kult gehen, laufen, tanzen, greifen, bringen, tragen, lassen in der kunstwerklichen Darstellung den Nachhall solch abgründiger Hingabe verspüren. Der thiasotische Prägerand ist geradezu ein wesentliches und unheimliches Kennzeichen dieser Ausdruckswerte, wie sie etwa auf antiken Sarkophagen zum Auge der Renaissance-Künstler sprachen.(Fuente: revista Engramma)
7. La parte del fragmento entre paréntesis es traducción de la autora, preferida ante la ofrecida en la traducción de Gombrich al español, que es la siguiente: "las condiciones limitadoras enraizadas en los movimientos expresivos del hombre".

Introducción: Antropreferencia, organicidad, origen en Van Eyck y Grotowski

ἔδιζήσάμην ἐμειωτόν
(Heráclito, 101)¹

Llegando a los sesenta enfocamos en los dos autores, uno del campo de la arquitectura y otro del teatro, que examinamos desde el punto de vista del montaje y bajo la luz warburgiana. Aparte de ello, y a la vez, nuestros dos autores no se consideran como dos casos aislados entre sí, sino que, en el *montaje* del presente proyecto, forman un dipolo interactivo, cuyos polos se complementan mutuamente, en primer lugar, por ser inter-complementarias ya de por sí sus respectivas “disciplinas”: la arquitectura y el teatro –o el teatro y la arquitectura–. Sin embargo, y como veremos a continuación, la *afinidad electiva*, en particular entre Van Eyck y Grotowski, excede los límites de la simple –y, hasta cierto punto, banalizada– conexión entre disciplinas. Desglosar sus respectivos planteamientos, tanto en la teoría como en la praxis del *montaje creativo*, revela una estrecha conexión entre los dos en nivel de cómo se concibe en términos compositivos una nueva creación. Nos pondremos, para ello, en una posición semejante a la de Warburg frente a Botticelli, en sus *Cuatro tesis*.

No obstante, nuestra cercanía temporal con ambos autores, hace que podamos tener todavía experiencia de contacto directo con sus *obras en proceso*. Así pues, aquel tipo de *herencia por contacto* de la *Pathosformel* –que nos permitimos parafrasear como *forma arquetípica*–, que Warburg supone en el caso de los artistas renacentistas, nosotros estamos en condiciones de palparla, teniendo así la oportunidad de un énfasis mayor en el aspecto vivencial de la (re)creación de la forma artística. Como *obras en proceso* concibe Grotowski sus montajes desde el período del *arte como representación*, conocido como *teatro pobre*, hasta el último, el del *arte como vehículo*; además, como tal puede considerarse su propia trayectoria, atravesada por el hilo del ritual en contexto artístico. Por el otro lado, Van Eyck también nos dirige a una consideración de sus *obras* como *en proceso*, primero por verse completadas sólo en interacción con la vida que albergan, a base del *fenómeno gemelo* arquitectura-sociedad, y, en segundo lugar, por ser “versiones” de la concepción del autor frente al “cómo hacer” arquitectura, bajo el nombre *disciplina configurativa*. Esta concepción permite considerar como un todo el recorrido de Van Eyck, siendo cada uno de sus proyectos “entregados” un “corte” en el mismo film, como en el caso de Grotowski.

Visualizando a Van Eyck y a Grotowski a través de la lente warburgiana, nos atrevemos a imaginar el lugar que se destinaría para ellos dentro de una posible, por incluirse en sus propios “genes”, expansión del “fractal” de la *ciencia de la cultura* que constituye *Mnemosyne*. Hemos tenido la oportunidad de apreciar el hecho de que tanto el ritual –*la forja original de los símbolos*, de Warburg– como la arquitectura –visualizada en términos *Pathosformel* en el *Atlas*– tienen cabida en la construcción warburgiana. No obstante, de la misma manera que Van Eyck y Grotowski son conectables entre sí en un nivel que supera las afinidades desgastadas entre “disciplinas”, la proyección de Warburg en ambos excede los límites de un vínculo genérico –y obligatorio– de la *Kulturwissenschaft* con la arquitectura y el teatro y/o el ritual; la conexión es, también aquí, una en nivel de cómo se concibe la propia disciplina en términos de montaje. Es decir, el *recorrido* que nos interesa trazar es, más que el de *Kulturwissenschaft*-arquitectura-teatro/ritual, el específico de Warburg-Van Eyck-Grotowski, bajo la misma serie de criterios *hacia* la composición, a los que hicimos hincapié en la parte anterior de la tesis y a propósito de Warburg. Por lo tanto, nos ocupamos principalmente del planteamiento teórico *hacia* la composición, por parte de Van Eyck y Grotowski. Quedará por ver, entre las demás cosas, si el modo de cada uno de manejar la inversión permitiría su consideración al lado de los “grandes artistas” del panorama warburgiano.

Sin duda, la primera respuesta, casi espontánea, que se nos ocurriría a la posible pregunta de “¿cuál es el punto de arranque de la conexión *anacrónica* entre Warburg, Van Eyck y Grotowski?”, sería el enfoque antropocéntrico. Una vez más, advertimos sobre nuestro distanciamiento de la referencia vaga al término, que, ciertamente, en ninguno de los casos que tratamos implica grado alguno de “romanticismo” gratuito. Por lo contrario, la remisión a lo humano, como hemos visto en el caso de Warburg, tiene entidad precisa y constituye una referencia a la que el autor se empeña en volver constantemente, definiéndola cada vez de nuevo al volver a cada uno de los temas concretos de su “repertorio”. Además, en su concepción *precisa* de lo humano se basa la aspiración *científica* para su *Kulturwissenschaft*. Y, recordémonos, ¿en qué consiste esta concepción precisa? Consiste, por un lado, en aproximarse al ritual como fuente vivencial originaria de los símbolos o *Pathosformeln* y al rito secular contemporáneo del artista como *vehículo* de supervivencia de los símbolos y estímulo de su reavivación en nuevas creaciones artísticas; por el otro, en trazar la huella de esta forja originaria en la obra de arte –renacentista, barroca y/o “contemporánea”– en la variedad de sus transformaciones.

Mismamente, el factor humano constituye una constante precisa y meticulosamente planteada, en el caso de Van Eyck y Grotowski. Van Eyck no se limita a traducir el factor humano como “función”. Este hecho queda evidente, por ejemplo, en el modo que plantea teóricamente y concibe en términos compositivos el *Kindertehuis* (1955-1960), como explicaremos detenidamente en el capítulo correspondiente. En este proyecto se culmina la concepción de la obra arquitectónica a base de relaciones bipolares recíprocas, a partir de las cuales el arquitecto articula su *disciplina configurativa*. Además, desde muy temprano mostró un interés vivaz en aproximarse a la arquitectura a través de la vía antropológica, de la manera que, por su lado, ya había inaugurado Warburg. Su concepción de “cómo hacer” arquitectura se ve marcada por sus lecturas, principalmente, de Ruth Benedict sobre los Indios Pueblo y de Marcel Griaule sobre los Dogon, y, sobre todo, por la experiencia vivencial propia de arquitectura *vernacular* que buscó repetidamente en sus viajes a África (Sahara argelina 1951, Sudan 1952, Mali-país Dogon (1960) y Arizona (1961), habiendo sido este último el mismo lugar que Warburg escogió para su re-encuentro con el origen de la civilización occidental. Tal enfoque antropológico, a su vez, encuentra su expresión más lacónica y *eficaz* en la articulación, por parte de Van Eyck, del dipolo interactivo *arquitectura-sociedad*; se trata de la condición de posibilidad de la organicidad, que se propone recuperar para la arquitectura.

La totalidad de la trayectoria de Grotowski, por su parte, se rige por la búsqueda de la autorevelación del hombre mismo a través del arte. Al principio, encuentra el terreno de esta búsqueda en el teatro, en el *período de los espectáculos*, o *teatro pobre*, el primero de su trayectoria (1957-1969). Ya entonces articula la dirección de su búsqueda de la siguiente manera, en el texto-manifiesto *Hacia un teatro pobre*, publicado por primera vez en 1965:

¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. (Grotowski, J., [1968]1974:16)

En el *teatro pobre* Grotowski toma definitivamente distancias del concepto convencional del teatro interpretativo, introduciendo *el trabajo del actor sobre sí mismo*, modo de trabajo al que permanece fiel y desarrolla durante toda su vida. Sin embargo, y en este mismo contexto, el foco central de su atención ha sido, ya desde entonces, y cómo él mismo afirma, el ritual, que llega a ocupar abiertamente el lugar de “proscenio” de su obra en su último período de trabajo (1986-), originalmente llamado por él mismo *artes rituales* y conocido con el nombre dado por Peter Brook, *art as vehicle*, o *arte como vehículo*. El ritual le ofrece el terreno fértil para indagar en el impulso originario de la acción, el mismo que, según Warburg nos enseña, desembocó en la formación de los símbolos y/o las *Pathosformeln*. Los elementos vivos del ritual, con los que se

pone *en contacto* durante el período del *Teatro de las Fuentes* (1976-1982) y descontextualiza como material potencialmente artístico en el *Drama Objetivo* (1983-1986), vuelven a conjuntarse en nuevos montajes, esta vez artísticos, en la etapa del *arte como vehículo*. Grotowski, igual que Warburg, busca los residuos del material ritual de la antigua cuna del Mediterráneo en los únicos lugares en los que, según él, todavía permanecían vivos, es decir, en África y en Caribe, sobre todo Haití, con cuya tradición ha tenido un largo e intenso contacto *in situ*.

Podemos empezar a averiguar, pues, que tanto Van Eyck como Grotowski toman distancias de la referencia corriente a “lo humano” de los sesenta –quizás de manera semejante a la que Rembrandt toma distancia de su propio *Zeitgeist*, según Warburg–. Intentando cumplir con las exigencias de concreción warburgiana al referirse a tal “molesto” término, la referencia anterior tendría como representante a Foucault, “heredero” de la tradición fenomenológica, a través de Merleau-Ponty, en cuya versión de lo humano perdemos el rostro del hombre.

En 1966, Foucault resumiría la catástrofe del humanismo en la famosa predicción con la que concluye “Les Mots et les choses”: “El hombre será borrado, como un rostro dibujado en la arena al borde del mar”. En esta situación de “congelamiento” de los valores sociales y políticos entre los intelectuales de vanguardia, poco más sobrevivió al naufragio que la ironía, el absurdo o la búsqueda de una mítica libertad artística. En el lugar en el que antes residía la figura humana, que había sido expulsada y perdido su carácter central, aparece ahora un vacío descrito por Derrida en 1967 como “un abismo innombrable y sin fin, cuyo antiguo símbolo era el centro”. (Spector, J., 2003:291)

No obstante, ni en Van Eyck ni en Grotowski la referencia al hombre tiene carácter masificado o abstracto. La *nueva realidad* del artista, además, pasa por recuperarse a sí mismo en cuanto que ser humano:

(...) los artistas jóvenes (...). Buscando lo nuevo, lo encontraron en lo que tenían más cerca. Pero que se había perdido: en la naturaleza y el hombre. (...) El pintor francés Alfred Manessier definió las metas de su arte con estas palabras: “Lo que tenemos que reconquistar es el peso de la perdida realidad. Tenemos que hacernos por nuestra cuenta un nuevo corazón, un nuevo espíritu, una nueva alma a la medida del hombre. La verdadera realidad del pintor no reside en la abstracción ni el realismo, sino en la reconquista de su peso como ser humano. (...)”. (Jaffé, A., El simbolismo en las artes visuales, 1961, en Jung, C. G., [1964]1966:268)

Al mismo tiempo, sus enfoques antropológicos no tienen el carácter de curiosidad para conocer al “salvaje lejano”, de las expediciones del siglo XIX, objeto de curiosidad de los “occidentales” –excluyendo a Warburg–; este hecho se reflejará, por ejemplo, en el rechazo completo por parte de Van Eyck hacia la palabra *primitivo*. Tampoco tienen que ver con el afán del universalismo entusiasta y gratuito *de moda* en los sesenta. El empeño de Van Eyck y Grotowski, y antes que ellos, de Warburg, en ponerse en contacto con el origen vivo de la tradición tiene, primero, un carácter marcado de búsqueda vivencial propia. La suya, además, lejos de una referencia *sin forma* a lo humano, es una cuidada operación quirúrgica de extraer, desde la riqueza del fondo tradicional de su alcance, los elementos precisos que necesitan para construir, cada uno por su cuenta, sus propios *montajes*; como el principal entre ellos podemos considerar la trayectoria misma de cada uno de los tres.

Estas observaciones, a su vez, no son irrelevantes al hecho que tanto Warburg con su *Kulturwissenschaft*, Van Eyck con su *método configurativo* y Grotowski, inicialmente, con su *teatro pobre* intentan, ni más ni menos, re-interpretar o re-fundar sus propias “disciplinas” desde el fondo, siendo las comillas igualmente validas para Van Eyck y Grotowski como para Warburg. El enfoque particular, pues, en lo humano, en el que los tres autores coinciden, es uno que siendo universal, no pierde su carácter individual. Se dirigen a una colectividad formada por individuos, en cada uno de los cuales nuestros autores se reflejan ellos mismos. Se empeñan, en otras palabras, en *recuperar el centro* –perdido, según Derrida–. Este espíritu resumiría Van Eyck

en su frase *The architect is the ally of all men or of no man* (El arquitecto o bien es el aliado de todos los hombres o de ninguno), en 1967.

Tanto Van Eyck como Grotowski, a través del contacto vivencial con el origen, recuperan la organicidad en y para sus propios montajes. La reivindicación de la organicidad en y para el montaje es, sobre todo, lo que lleva a Van Eyck a oponerse a la línea de los CIAM de postguerra, en el caso de la arquitectura, y a Grotowski a enfrentarse al *teatro cortesano* de su época. Dichas “roturas” se concretan en manifiestos, en *The Story of Another Idea* y *Hacia un teatro pobre*, de Van Eyck y de Grotowski, respectivamente. La organicidad se refleja, en primer lugar, en el dipolo vaneyckiano arquitectura-sociedad pero, también, en el *proceso, no producto* de Grotowski, remitiendo al concepto de la *obra en proceso* que mencionamos antes. Habiéndose transformado la “obra terminada” en organismo, ella incluye su propio “mecanismo” de autogenerarse, percepción que, dado nuestro recorrido a través de *Mnemosyne* suena familiar. Al mismo tiempo, el énfasis en el *proceso, no producto* aparece junto al montaje como modo *moderno* de creación en entreguerras, como vimos en el capítulo correspondiente. Con la introducción de la *organicidad*, la infinitud del proceso creativo que supone el montaje deja de ser una cuestión de posibilidad mental de combinación de partes entre sí, y se convierte en infinitud de posibilidades de *hacer*, leer y/o vivir un montaje a base de la interrelación dinámica entre obra y vida.

Asimismo, la respuesta a la pregunta ¿qué de nuevo aporta la “re-inención” del montaje de los sesenta frente al de los veinte?, pasaría inevitablemente por el ritual, concretamente en el desglose antropológico de su estructura por parte de Van Genep y Turner. Podríamos decir que la finalidad de la “operación” tanto de Van Eyck como de Grotowski ha sido, en gran medida, recuperar la organicidad –contrastada al concepto de la “funcionalidad” – del ritual para el montaje. O, dicho de modo contrario y siguiendo a Mukařovský, se trataría de reinterpretar el significado propio de la palabra “función” (*El problema de las funciones en la arquitectura*, 1937, en Mukařovský, J., 1977:20).

Falta, por supuesto, definir exactamente a qué nos referimos con la palabra *ritual*, en el contexto creativo inaugurado en los sesenta. El ritual, en este sentido, se define como “partitura consolidada de acciones dirigida hacia una finalidad no-utilitaria”. No obstante, la definición anterior es una del ritual como entidad descontextualizada de sus circunstancias originales; la finalidad del ritual re-contextualizado, a base de la re-interpretación y re-estructuración de sus elementos constituyentes en un nuevo *montaje*, ya no tiene como finalidad a la divinidad, sino al hombre mismo. Desglosando el sentido de dicha finalidad, completamos la definición anterior del ritual añadiendo que se trata de una estructura de acciones de la que se exige *eficacia*. En el contexto artístico, dicha eficacia de la acción no tiene, naturalmente, como medida la llegada de la lluvia, sino la *acción interior*, que concierne al actuante (*doer*) mismo. Hacia esta finalidad, pues, el *arte funciona como vehículo*, primero de todo, nos atrevemos a sugerir, en cada uno de nuestros tres autores, considerados como *doers* en sus respectivos campos; además, hay que recuperar la versión del *arte como vehículo* que Warburg nos enseñó, y que tiene dimensión universal: la supervivencia de los símbolos.

El ritual llega a consolidarse como partitura de acciones a través de la repetición, que potencializa la repetitividad, modo que Grotowski recupera para crear sus propios *montajes*. De esta manera, vuelve a justificarse la consideración del ritual, por parte de Warburg, como forja de creación y supervivencia de las *pre-formaciones* antiguas, es decir, de los símbolos pre-gráficos. Del modo análogo, tal como veremos, cabe a la vez el planteamiento del ritual como pre-espacio, considerando el espacio mismo, en definitiva, como consolidación literal de una partitura de acciones. Aquí es precisamente donde nos hace falta el concepto de la Actioformel como territorio común entre partitura-de-acciones/pre-espacio (rito y *artes rituales*) y partitura-de-acciones/espacio (arquitectura). El mejor ejemplo de esta área limítrofe tenemos en las

ruinas de espacios rituales, identificados con el proceso de acciones que se llevaban a cabo dentro de ellos, como en el caso de Eleusis o del oráculo de Efyra. Recordemos, además, el reconocimiento como Actioformel de la planta arquitectónica y, al revés, la posibilidad de uso de la planta arquitectónica como partitura de acciones. Así pues, y según esta reflexión, podemos imaginar cuál sería el título de un manifiesto que firmarían en común tanto Van Eyck como Grotowski y que supondría una *superposición* entre *The Story of Another Idea* y de *Hacia un teatro pobre*: “Hacia un montaje orgánico”.

Un acto creativo de gran calidad puede surgir únicamente si se nutre de organismos vivos.
(Grotowski, J., *Declaración de principios*, en Grotowski, J., [1968]1974:219)

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *Indagué en mí mismo*. Fragmento 101, ΠΛΟΥΤΑΡΧΟΣ, ΠΡΟΣ ΚΟΛΩΤΗΝ 1118C. (Προσωκρατικοί, Τόμος 8, Ηράκλειτος, 1992:89).

Cuestión sobre el origen en Grotowski

1 Afinidades electivas a base de la cuestión sobre el origen

Antes de proceder a examinar la cuestión sobre el origen por etapas en la trayectoria grotowskiana, trazaremos las líneas que la atraviesan y que constituyen puentes de conexión con los demás autores. Consideramos la trayectoria grotowskiana como un *continuum* de desarrollo, en etapas, entre aquello que se plantea en el período del *teatro pobre* y lo que llega hasta nuestros días –según la lectura de Sais en *Grotowski: del Teatro a L'art com a vehicle*–. Asimismo, no nos limitaremos a examinar sólo aquel primer período, que coincide con el marco temporal de los sesenta; por lo contrario, nos extenderemos de manera selectiva a referirnos a etapas siguientes, para poder ver, precisamente, cómo llega a tomar forma “definitiva” lo que Grotowski se propone en el *teatro pobre*. Lo que, en este sentido, hace obligatorio el paso a través de la totalidad de la trayectoria grotowskiana es un hecho, para nosotros excepcionalmente significativo: sólo es en el *período de los espectáculos*, el primero, y en el del *arte como vehículo*, el último, cuando estamos ante montajes de estructuras de acciones. Asimismo, haremos especial hincapié en el período del *arte como vehículo*, que sigue –por el momento– en pie once años después de la muerte de Grotowski, un trabajo con el que la autora ha tenido un contacto directo durante dos años¹.

Mirar hacia el origen tiene en Grotowski, siendo director de teatro –o, por lo menos, empezando por siéndolo–, doble significado: por un lado, el re-encontrar el origen de lo humano y, por el otro, el rito como origen del teatro. En el primer caso, el enfoque es el hombre mismo; aquél hombre universal creador de los símbolos, que, en el caso de Grotowski, hay que definir como *hombre de acción*. En su corporalidad, tal como Warburg supone en *El ritual de la serpiente*, es decir, en el mero hecho de la postura corporal de “estar de pié”, está la semilla del recorrido de su civilización. Además, se conecta con el concepto de la *verticalidad*, que Grotowski desarrollará hacia la última de las fases de su trayectoria, la del *arte como vehículo*. *Verticalidad* o *acción interior* significa el proceso interior de un *doer*- participante de un *opus* (nombre para el montaje en el *arte como vehículo*), que implica una transformación cualitativa de energía, desde lo burdo –instintivo, terrenal– hacia lo sutil, a través del *canal* del cuerpo. Se puede suponer que en la concepción de la *verticalidad* ha desembocado finalmente lo que se planteó en el *período de los espectáculos* como *el trabajo del actor sobre sí mismo*. De manera paralela describe Warburg, esta vez en escala pan-humana, el proceso del desarrollo de la cultura humana, desde lo salvaje (sacrificios sangrientos) a lo sutil (misa cristiana).

Invirtamos la perspectiva, mirando a Grotowski bajo la lente de Warburg: otra referencia de raíz fisiológica que, en el contexto warburgiano, remite al origen es la respiración como intervalo entre impulso y acción. A su vez, se ve reflejado en la noción fundamental de *distancia* en Warburg: cuanto más aumenta el intervalo, más grande es la *distancia* entre creador y creación –o creador y *Pathosformel*– y más cerca se está a la “sutilización de la energía contenida en los símbolos”. En este sentido, el papel de Rembrandt en *Mnemosyne*, es ejemplo destacado de aumento de distancia entre impulso y acción. A su vez, el intervalo entre impulso y acción está muy presente en la concepción de los montajes teatrales de Grotowski. Como vemos en el fragmento siguiente, en sus indicaciones hacia el actor y de cara a la acción, insiste en cómo comprimir una acción desarrollada extensivamente en una secuencia de pequeños impulsos; la *Medea* de Rembrandt, pues, podría ser visualizada como una actriz grotowskiana:

En concreto: en la secuencia que no es necesaria, el actor hace un discurso lleno de sentimiento a su hijo por todas las tonterías que éste ha cometido. Durante esta secuencia él se levanta, se mueve, golpea el puño sobre la mesa, sacude las manos, etc. Entonces ustedes le dicen que haga las mismas cosas casi sin moverse, buscando sólo a comenzar dentro del cuerpo los pequeños

*impulsos hacia estos movimientos. Así, por ejemplo, en lugar de golpear el puño sobre la mesa, les hace ver solamente un pequeño impulso de la espalda. El actor comienza estos pequeños impulsos, pero casi sin moverse. Si en esta secuencia decía algo, el actor al inicio cumple estos pequeños impulsos dejando fluir el texto. Después comienza a decir estas frases en la mente, sin pronunciar las palabras, en su cabeza, y cuando llega a aquel fragmento que necesita realizar, lo hace en plena acción. Tal preparación, en verdad casi estática, diría caracterizada por una retención de los impulsos (...). (...) será como una catapulta que lo lanza. (Grotowski, J., *El director como espectador de profesión*, 1985)*

La remisión al origen del teatro, consiste, en principio, en la relación actor-espectador, hecho que nos conecta de también con la *distancia*, esta vez en sentido táctil. Durante su primer período, Grotowski se dedicó a experimentar sobre las diferentes posibilidades de interacción entre actores y espectadores. La última etapa es la de la distancia física máxima entre los dos conjuntos, que ahora se llaman *doers* y testimonios, respectivamente.

En los dos casos anteriores, el origen del hombre de acción y el origen del teatro, podríamos sustituir “origen” por “esencia”, sin mayor peligro de caer en malentendidos. En el período de los espectáculos se ve definida una voluntad de prescindir de todo lo prescindible, menos del “hombre en acción” y de la relación actor-espectador. Desde el *Teatro de las Fuentes* y hacia el *arte como vehículo*, la voluntad se convierte en conciencia y conocimiento, resultado de una larga búsqueda de técnicas y herramientas de trabajo en la tradición. El *Teatro de las Fuentes* proporcionaría el “material de construcción” de las dos siguientes –y últimas– etapas: las del *Drama Objetivo* y el *arte como vehículo*. Por ello, la palabra “origen”, en el estricto sentido antropológico, sólo tendría cabida desde el período del *Teatro de las Fuentes* y en adelante. Sin embargo, hay un componente más al que antes no nos referimos; se trata del mito, cuyo campo de proyección son los montajes textuales para los espectáculos del primer período.

Dados los tres puntos de conexión entre la cuestión sobre el origen y la obra de Grotowski, la pregunta que surgiría sería: ¿y de qué manera encuentra “el pasado” su lugar en una obra “presente”? Nos tenemos que preguntar, pues, sobre la cabida en la aproximación grotowskiana de la proyección benjaminiana de todo pasado en presente. Ciertamente, tal consideración es lícita en el caso de Grotowski, en primer lugar por el tipo de confrontación con el mito que lleva a cabo en el primer período de su trayectoria; nos referimos, precisamente, en los textos que elige para (re)presentar.

*Aunque hayamos utilizado a menudo textos clásicos, el nuestro es un teatro contemporáneo en el sentido en que confronta nuestras más íntimas raíces con nuestra conducta corriente y con nuestros estereotipos, y de esta manera nos muestra cómo somos “ahora” en perspectiva con nuestro “ayer”, y este “ayer” con nuestro “ahora”. (Grotowski, J., *El nuevo testamento del teatro*, 1964, en [1968]1974:47)*

En segundo lugar, y más cerca al *arte como vehículo*, dicha proyección también se puede plantear de modo más cercano a la *Kulturwissenschaft*: es la del hombre universal –el mismo de Warburg, de Boas, de Bollnow o, como veremos, de Van Eyck– del que atraviesa el tiempo y lleva dentro de sí la semilla de la *memoria colectiva*, que se activa *por contacto* con su propia realidad vital. A raíz de ello volvemos a encontrarnos en el camino –evidente– que lleva a Grotowski al ritual. Sin embargo, la reactivación de la *memoria colectiva* en el contexto del montaje de acciones, tal como Grotowski propone, es algo que Warburg no hubiera podido anticipar. Por eso mismo es una tentación imaginarse qué lugar guardaría para él el fundador de la *ciencia de la cultura*, en una de las láminas de *Mnemosyne* que seguirían la 79. De todas maneras, quizás no hace falta demasiada imaginación para ello. De hecho, hay un sendero que nos conduce de Warburg, a raíz de sus estudios sobre los festejos renacentistas y a través de Benedetto Croce y su alumno, De Martino, a Grotowski. En este tema profundizaremos al ocuparnos del ritual en Grotowski.

Esta manera de considerar lo humano como *la desconocida raíz común*, con permiso de Martínez Marzóa, que cada uno lleva dentro, queda evidente, antes que todo, en el vínculo vivencial de cada uno de nuestros autores con la búsqueda de dicha raíz. Aparte de la obiedad de tal suposición que demuestran los viajes que los tres realizaron con este fin, cabe una consideración menos aparente: la necesidad personal de cada uno de los tres de palpar el origen, de darle forma y, por lo tanto, entidad concreta. Es decir que, antes que todo, su propio arte ha funcionado como *vehículo* de búsqueda de ellos mismos. Aumentando la escala, y tal como habíamos subrayado, no podemos evitar la consideración de la obra tanto de Warburg, como de Grotowski y de Van Eyck en cuanto que propuesta –más o menos encubierta– de una “medicina” desde sus respectivos campos. El no protagonismo de la palabra limita la posibilidad de interpretación moralista de sus creaciones. En el caso de Warburg, hablamos precisamente del *Atlas* sin dejar de lado el hecho de que aún en sus textos no interpreta, sino simplemente ante-pone los “documentos de la cultura” que logra encontrar. En el caso de Grotowski, esta finalidad “terapéutica”, no doctrinal, del teatro es más explícita:

El teatro ofrece una oportunidad para lo que podríamos llamar integración, mediante la técnica del actor, mediante su arte que le permite al organismo vivo luchar para encontrar objetivos más altos si descartamos las máscaras; si se revela la sustancia verdadera se logra una totalidad de reacciones físicas y mentales. (...) En ello podemos encontrar las posibilidades terapéuticas que el teatro encierra para la gente de la civilización actual. Es cierto que el actor lleva a cabo ese acto, pero puede hacerlo sólo mediante un encuentro con el espectador (...) en la confrontación directa con él y hasta “a pesar de él”. (Grotowski, J., Declaración de principios, en Grotowski, J., [1968]1974:213-214)

Como vemos, la *terapia* que propone Grotowski a través del teatro no tiene que ver con el carácter pedagógico, por ser verbal, del teatro griego; por lo contrario, tiene su sede en el modo de montaje mismo, a raíz de relaciones bipolares: actor-actor, actor-espectador, actor-espacio, director-actor. Es, diríamos, el modo *configurativo* de Van Eyck, cuyo núcleo es la bipolaridad, proyectado en el teatro.

Nuestra referencia anterior al *vehículo*, palabra-clave del “diccionario” grotowskiano, hace necesario indagar más en lo que dicha palabra significa, tanto para Grotowski, como, también para Warburg. Como hemos subrayado en capítulos anteriores, Warburg también usa la palabra *vehículo* en sus títulos-oráculos de *Mnemosyne*. Según el sentido warburgiano, pues, de la palabra, los festejos del Renacimiento, por ejemplo, han sido un *vehículo* de la supervivencia de los símbolos –o *Pathosformeln*– desde su origen ritual hasta la “contemporaneidad” renacentista. Aunque Grotowski no utiliza este término con esta finalidad, no podemos negar el hecho de que, en el período del *Teatro de las Fuentes*, las técnicas de las fuentes en las que él profundiza pueden considerarse como *vehículos*, en el sentido warburgiano.

Les tècniques de les fonts, motiu de recerca grotowskiana durant el Theater of sources estan lligades, en certa manera, al camí del coneixement, molt més que al teatre en sentit estricte: són les “tècniques com a vehicle” de l’èsser humà. (Sais, P., Proposta per a un diccionari de terminologia grotowskiana, 2008)

No obstante, cuando Grotowski, siguiendo la sugerencia de Brook, cambia el nombre de la última etapa de su trayectoria de *Artes rituales* a *arte como vehículo*, no es la anterior noción de la palabra *vehículo* la que tiene en mente. En cada caso, *vehículo* significa “medio para otra cosa”; su objetivo –como en el planteamiento de la obra de arte por parte de los surrealistas– está fuera de la obra, por lo tanto, la obra deja de tener sentido como entidad autosuficiente. En el caso concreto, pues, de la utilización del término por Grotowski, tanto el montaje (*opus*) como sus “elementos” (cantos de la tradición), por su forma y a través de ella sirven como *vehículo* de la verticalidad para el *doer*, el participante en la acción. Guardamos el desglose del papel reservado

por Grotowski para los espectadores –y/o *testimonios*– para la parte del capítulo referente explícitamente al ritual.

A continuación entraremos en la cuestión del origen en Grotowski, refiriéndonos en orden cronológico a los períodos de su trayectoria, “señalados” por correspondientes textos significativos. Asimismo, empezaremos por el *período de los espectáculos* y pasaremos sucesivamente al *Parateatro* (1969-1978), al *Teatro de las Fuentes* (1976-1982), al *Drama Objetivo* (1983-1986) y terminaremos en el *arte como vehículo*².

2 La cuestión sobre el origen por matices particulares y etapas

2.1 *Período de los espectáculos*

Referencia fundamental para el *período de los espectáculos* es el libro-manifiesto de Grotowski *Hacia un teatro pobre*, que se publica por primera vez en inglés en 1968³. Allí declara sus intenciones respecto a la re-fundación del arte del teatro, que pretende hacer:

(...) *amb la seva capacitat de destil·lació, fa seves les “grans preguntes” sobre el teatre, es qüestiona els fonaments de l'ofici mateix, i es llança a la recerca de l'essència de l'art teatral.*

(Sais, P., 2009:11)

Además, textos significativos del período tenemos en el volumen *Teatr-Laboratorium*, publicado en 2001. Aparte de los textos contemporáneos al *período de los espectáculos*, Grotowski vuelve a referirse a él en textos que cronológicamente pertenecen al *arte como vehículo*; es el caso del texto *El montaje en el trabajo del director*, del 1989. Esta visión retrospectiva de Grotowski hacia los inicios de su trayectoria nos puede resultar bastante esclarecedora respecto a los puntos de referencia constante de su trabajo. Asimismo, aprovecharemos la “brújula” fabricada por Sais (Sais, P., 2009) como guía de itinerario a través de la obra de Grotowski y la experiencia de Eugenio Barba de su contacto con el trabajo de esta primera etapa grotowskiana, relatada en su libro *Tierra de ceniza y de diamantes*, del 1998.

En *Hacia un teatro pobre* la cuestión sobre el origen se plantea como vuelta al origen del teatro. ¿En qué sentido? En el sentido planteado a través de la *vía negativa*: el teatro puede prescindir de todo, menos: la acción en sí y la relación entre actor y espectador; de ahí, la remisión al ritual.

(...) *podemos definir el teatro como lo que “sucede entre el espectador y el actor”. Todas las demás cosas son suplementarias, quizá necesarias, pero, sin embargo, suplementarias. No es una mera coincidencia el hecho de que nuestro Laboratorio Teatral se haya desarrollado empezando a ser un teatro rico en recursos en el que las artes plásticas, la iluminación y la música se explotaban constantemente, para convertirse en el teatro ascético de los años últimos: un teatro ascético en el que los actores y el público son todo lo que ha quedado, todos los otros elementos visuales, por ejemplo los plásticos, se construyen mediante el cuerpo del actor; los efectos acústicos y musicales mediante su voz.* (Grotowski, J., *El nuevo testamento del teatro*, 1964, en [1968]1974:27)

Desde el punto de vista del actor, él, desprovisto de todo tipo de “refugio estético”, como escenografía, vestuario, maquillaje, es llamado a reinventarse a sí mismo como actor. Así pues, la búsqueda del origen tiene más bien carácter introspectivo que “universal”, y, como tal, se conecta con la noción expresionista y surrealista del origen.

Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo (...). (...) consideramos que el aspecto medular del arte teatral es la técnica escénica y personal del actor. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en [1968]1974:9)

Esto no excluye que Grotowski acuda tanto a grandes innovadores del teatro, como Dullin, Delsarte, Meyerhold o Stanislavski, como también a diferentes tradiciones de teatro oriental, en búsqueda de una técnica para el entrenamiento del actor. Encontramos, pues, aquí una primera

semilla de lo que desembocará en una investigación profunda y cuidadosamente planteada en el período del *Teatro de las Fuentes*.

*Los más importantes para mi propósito son los ejercicios rítmicos de Dullin, las investigaciones de Delsarte sobre las reacciones de extroversión e introversión, el trabajo de Stanislavski sobre las "acciones físicas", el entrenamiento biomecánico de Meyerhold, la síntesis de Vajtango. También me fueron particularmente estimulantes las técnicas de entrenamiento del teatro oriental, específicamente de la Ópera de Pekín, el Kathakali hindú, el Teatro No de Japón. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en [1968]1974:10)*

La relación entre actor y espectador, piedra angular de la referencia de Grotowski al ritual en cuanto que esencia del teatro, fue objeto importante de su enfoque del primer período.

A més de les profundes motivacions antropològiques, el Grotowski de l'etapa teatral ja fa patent el seu interès per l'element ritual i la confrontació amb el mite, aspectes subjacents al llarg dels períodes de treball posteriors. Veient una arrel comuna entre el teatre i el ritual, busca en el teatre l'acompliment d'un acte ritual: la catarsi, transformació i comunió entre actor i espectador, per mitjà de l'encarnació i profanació del mite. (Sais, P., 2009:22)

Las posibilidades de esta relación se tradujeron, por el arquitecto y estrecho colaborador de Grotowski, Jerzy Gurawski, en diferentes soluciones arquitectónicas para cada montaje, que tenían el papel de regulador de esta interacción⁴.

Sin embargo, el período de los espectáculos visto desde el punto de vista del arte como vehículo, y dado el trayecto recorrido hasta entonces, da a Grotowski la oportunidad de una apreciación más amplia, que intenta definir el origen del teatro respecto al ritual. Así pues, la conexión entre teatro y ritual no es ni tan unívoca ni tan obvia como parece. Grotowski, aparte del ritual, reconoce dos más fuentes del teatro: el arte del cuentista y, ni más ni menos, el juego⁵.

Pienso que la definición en la cual el teatro surgió simplemente del ritual no es exacta; quiero decir que el teatro apareció después del ritual. Pienso que la raíz decisiva haya sido más bien la "story telling" (el arte del cuentista); en las viejas culturas había un cuentista que contaba un cuento; mítico, religioso, histórico, etc. Otra raíz del teatro fue el juego, en el sentido, entre otros, del juego infantil; (...) es sobre esa línea, por ejemplo, que apareció el carnaval. La otra línea, también emparentada con el juego, fue el match: encuentro deportivo, o simulación de combate; todas estas fueron las raíces del teatro. Después está la cuestión de qué tipo de teatro.

*(Grotowski, J., *El montaje en el trabajo del director*, 1989)*

No obstante, tenemos que apuntar que Flaszen, el representante teórico del *Teatr-Laboratorium* de Grotowski y estrecho colaborador suyo, ya anticipaba desde el primer período la remisión del teatro al juego, en relación con el montaje *Akropolis*:

*Se crean mundos con los objetos más ordinarios como en el juego de los niños y en los juegos improvisados. Estamos tratando con un teatro detenido en su etapa embrionaria, en medio de su proceso creativo, cuando el instinto recién despierto elige espontáneamente los instrumentos de su transformación mágica. Un hombre vivo, el actor, es la fuerza creativa que está detrás de todo ello. (Flaszen, L., *Akropolis: tratamiento del texto*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:63)*

Retomemos el hilo de *Hacia un teatro pobre*. El tercer factor que relaciona a Grotowski con el origen, el mito, tiene que ver principalmente con la elección del texto para el montaje. Refiriéndonos detalladamente al montaje grotowskiano, a continuación, entraremos en detalle sobre el papel del texto en el montaje. Lo que aquí nos interesa es la línea origen-mito-texto. Grotowski se siente especialmente atraído por la tradición romántica polaca y, también, por la dramaturgia barroca; ejemplo de la conjunción de las dos tenemos en el caso del texto para el montaje de *El príncipe constante*, del primer período, basado en la versión del gran poeta romántico polaco Slowacki, del drama homónimo de Calderón.

(...) *me interesan mucho los textos que pertenecen a una gran tradición. Para mí son como las voces de mis ancestros y esas voces nos llegan desde las fuentes de nuestra cultura europea.*

(Grotowski, J., *El teatro es un encuentro*, 1967, en [1968]1974:52-53)

Como explicaremos al tratar el tema de la inversión en Grotowski, el director elige, en vez de representar un texto, sirviendo las pretensiones de su autor, confrontarse con él: primero, porque el contenido del mito nos concierne todavía y, segundo, porque la confrontación con él es la garantía de que permanezca vivo. Esta consideración por parte de Grotowski recuerda aquella de Warburg del símbolo como entidad neutra que se reactiva *por contacto* con una “nueva” creación y, además, de la obra de arte como *vehículo* de las supervivencia de los símbolos. Asimismo, el criterio de la elección de un texto no es historicista, ya que no hay intención de “permanecer fiel” a él; en cambio, el criterio es puramente vivencial y concierne el presente:

(...) *evidentemente existe una relación entre el contexto histórico de la obra escrita y la época y el texto mismo. Pero no es el contexto el que decide nuestra inclinación y nuestra voluntad de confrontarnos con estas obras. Es el contexto de mis experiencias actuales lo que decide mi elección. Tomemos un ejemplo: Homero, ¿por qué estudiamos ahora la Ilíada y la Odisea? ¿Para estar familiarizados con la cultura y la vida social del pueblo de esa época? Quizá sí, pero ése es un trabajo para profesores. En la perspectiva del arte esas obras están siempre vivas. Los personajes de la Odisea son todavía actuales porque hay peregrinos todavía. Nosotros somos también peregrinos. Su peregrinaje es diferente al nuestro y es por ello por lo que arrojan una luz sobre nuestra propia condición.* (Grotowski, J., *El teatro es un encuentro*, 1967, en [1968]1974:53)

Flaschen, respecto al montaje de *Akropolis* a base del texto de Wyspianski, nos da el motivo para una apreciación más: la proyección de Wyspianski en Grotowski es directa; se renuncia a la metáfora en términos de *literalidad de la acción*, es decir, en el sentido que los actores no representan ningún papel, sino que se revelan a ellos mismos. No obstante, y a su vez, la noción de la metáfora –en su significado literal de “transferencia”– permanece en nivel de montaje y en relación con el mito, ya que es ella la que hace posible la condición de posibilidad de la “nueva” creación; la reinterpretación.

El autor concibe su obra como una vista panorámica de la cultura mediterránea cuyas corrientes principales se representan en esta Acrópolis polaca. En esta idea de “Cementerio de las tribus”, para citar a Wyspianski, el concepto del director y el del poeta coinciden, ambos desean representar la suma total de una civilización y probar sus valores en la piedra de toque de la experiencia contemporánea. Para Grotowski la palabra contemporáneo indica la segunda parte del siglo XX. (Flaschen, L., *Akropolis: tratamiento del texto*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:56)

La metáfora, en este contexto, tiene que ver con la distinción entre “significados” diferentes del mismo símbolo, según el contexto cultural en el que aquél re-surge. En Benjamin, la *pérdida del “cómo” de la metáfora* es propia de la alegoría. En la referencia siguiente, del *Trauerspiel*, encontramos a la representación de la figura de Cristo en el drama barroco; este, a su vez, nos transporta directamente, sobre todo, a *El príncipe constante* y a las demás “apariencias” de Cristo entre los montajes grotowskianos, incluido el último: *Action*.

La misma “historia de la salvación” favoreció en gran medida el giro de la historia en dirección a la naturaleza, sobre el que reposa la alegoría. (...) Sigmund von Birken. Su Poética cita “las canciones a la muerte de Cristo, a sus bodas espirituales con el alma, a su gloria y a su victoria, como ejemplos de composiciones de ocasión para nacimientos, bodas y funerales, de panegíricos y de himnos de celebración de las victorias”. El instante místico se convierte en el “ahora” actual; lo simbólico se deforma en lo alegórico. De los acontecimientos que integran la “historia de la salvación” se elimina lo eterno y lo que queda es un tableau vivant abierto a todas las

rectificaciones de la dirección escénica. (...) Constituye un gesto de una espectacularidad insuperable el colocar de este modo al propio Cristo en el ámbito de lo provisional, de lo cotidiano y lo inseguro. (Benjamin, W., [1963]1990:176)

No obstante, ni el mito, ni mucho menos el ritual son para Grotowski referentes intelectuales y teóricos. Según anticipábamos, lo que busca es “corporeizar” el mito; sus descubrimientos, a través de un proceso inductivo, emanan de- y, al mismo tiempo, se dirigen a la práctica.

*Es difícil precisar cuáles son los elementos de nuestra producción que resultan de un programa conscientemente formulado y los que se derivan de una estructura de nuestra imaginación. A menudo se me pregunta si ciertos “efectos medievales” indican un regreso intencional a “raíces rituales”. (...) En el momento actual de nuestra intención artística, el problema de las “raíces” míticas de la situación humana elemental tiene un significado definitivo. Con todo, no se trata del producto de una “filosofía del arte”, sino del descubrimiento práctico y del uso de las reglas teatrales. Es decir, las producciones no surgen de postulados estéticos a priori; más bien, como dice Sartre, “toda técnica conduce a una metafísica”. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en [1968]1974:12)*

A pesar de su empeño en el enfoque práctico, Grotowski no sólo no renunció a indagar en las aproximaciones de otras ramas del saber a los temas relativos al origen –mito, ritual, arquetipo, por ejemplo– relacionadas con su campo de interés, sino que las estudió a fondo.

*Tan pronto como mi percepción práctica se convirtió en percepción consciente y cuando el experimento nos condujo al método, me vi obligado a echar un vistazo nuevo a la historia del teatro, en relación con otras ramas del saber, especialmente la psicología y la antropología cultural. Tuve que revisar racionalmente el problema del mito. Entonces advertí con claridad que el mito era a la vez una situación prístina y un modelo complejo con existencia independiente en la psicología de los grupos sociales, y que inspira tendencias y conductas del grupo. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en [1968]1974:17)*

Por mucho que el estudio de antropología, psicología o filosofía le hayan podido aportar herramientas teóricas, Grotowski admite que no ha sido posible invertir este conocimiento en el trabajo práctico.

*Cuando hablo de “raíces” o de “alma mítica” se me pregunta sobre Nietzsche; si me refiero a la “imaginación de grupo” aparece Durkheim; si hablo de “arquetipos”, le toca el turno a Jung; pero mis formulaciones no se derivan de las disciplinas humanísticas aunque pueda utilizarlas para un análisis. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en [1968]1974:18-19)*

En cambio, qué significa exactamente “incorporar” y no representar lo mítico explica Grotowski con el ejemplo de Bejart, en el texto *Teatro y Ritual*:

*(...) se nello spettacolo si cerca il rituale mitico, supponendo che questo fenomeno esista in senso oggettivo, si cade nella creazione di spettacoli “ecumenici” che contengono alusioni, riferimenti, frammenti di tutte le religioni possibili (...). (...) Ho in mente certi lavori di Bejart che pure ha sfruttato differenti immagini, che derivano da diverse civiltà religiose, ma nello stesso tempo è andato al di là di esse, grazie alla materia, grazie alla natura stessa del suo mestiere; non quei motivi hanno deciso del successo artistico della sua opera, ma il suo discernimento e la competenza nel campo della tecnica dalla danza tout court; qui è stata decisiva la parte corporea, addirittura sensuale, legata alle reazioni dell'essere umano, che avvenivano in un ritmo particolare, in non quelle rappresentazioni religiose (...). Il grande artista è dunque in grado di andare in questo limite. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:141-142)⁶*

2.2 Parateatro

En 1969 Grotowski abandona los espectáculos, después de su último montaje teatral, el del *Apocalypsis cum figuris*. Desde entonces y hasta el 1978 el nuevo enfoque de su trabajo se

desarrolla bajo el nombre *Parateatro*, mientras que *Apocalypsis cum figuris* se seguía presentando hasta principios de los ochenta, sin, no obstante, la implicación de Grotowski⁷. El empeño, cada vez más intenso, de él durante el *período de los espectáculos* de concentrar su trabajo en lo humano, tanto en nivel individual –*el trabajo del actor sobre sí mismo*– como colectivo –relación entre actor y espectador–, en el *Parateatro* llega a tomar el papel de protagonista absoluto; tanto, que el teatro ya no es necesario. Al mismo tiempo, esto hace evidente que tampoco durante la etapa del *teatro pobre* el teatro era para el director una finalidad en sí misma; más bien, y aquí también nos llega la resonancia warburgiana, el teatro era un *vehículo* para otra cosa: para lo que realmente interesaba a Grotowski, explorar al hombre mismo. Como terminaremos de ver a continuación, esta exploración es una constante durante toda su obra, mientras que lo que cambia, según el período son sus *vehículos* respectivos. Al mismo tiempo, el movimiento de un período al siguiente refleja una dialéctica incesante entre dominio de la técnica y espontaneidad, que va de la mano de la existencia y ausencia de montajes, respectivamente. En este dipolo se basa la concepción de la *conjunctio oppositorum* en la obra grotowskiana, según la lectura que propone Sais.

Así pues, en el *Parateatro* Grotowski renuncia al teatro, al montaje de estructuras performativas y, también, a la técnica, tan duramente y eficazmente trabajada durante el período anterior, habiendo llegado a su punto culminante con el trabajo de Ryszard Cieslak en *El príncipe constante*. Tal como Grotowski aclara en el texto-manifiesto del período en cuestión, *Holiday*, del 1972, la técnica ahora da su lugar a la espontaneidad. En una referencia explícita al origen, *la fuente*, Grotowski hace el siguiente llamamiento, la versión de la “pobreza”, podríamos decir, correspondiente al *Parateatro*:

To take off one's clothes and spectacles and to dip into the source. (Grotowski, J., *Holiday*, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:218)⁸

La dirección de la atención es hacia la autorevelación del *hombre total* a través del contacto con el otro. La palabra-clave del *Parateatro* es *encuentro*; en ella se fusionan ambas pretensiones del *teatro pobre* respecto al factor esencial de lo humano: se trabaja sobre uno mismo en relación con el otro; ya no hay relación entre dos *conjuntos* diferentes, actores y espectadores, sino entre iguales. Las actividades son eventos con gran número de participación y abiertas a todos, independientemente si provienen o no del teatro, y se desarrollan, sobre todo, en Brzezinka, en las afueras de Wrocław. Tenían lugar tanto al aire libre como en el interior, espacialmente adaptado según la actividad.

El Parateatre és l'esdeveniment de la trobada sincera, directa i no social. Es requereix la presència de "l'altre" per fer realitat aquest encontre. No és un esdeveniment teatral, ja no hi ha actors sinó homes en un procés "humà" de coneixement i re-coneixement que és transportat a la vida. L'home es troba amb "l'altre" desvetllant-se, descobrint-se, deixant caure la màscara social, assolint la seva enteresa i esdevenint home total. (Sais, P., 2009:31-32)

En *Holiday* la remisión de Grotowski al origen concierne ejemplos de la etapa de Cristo y sus discípulos en el desierto, en el yoga y en el budismo. Como sucede respecto a la referencia al origen de la etapa anterior, aquella pasa a través del cuerpo y del *hacer*, sin palabras.

It happened in another epoch and so belongs to another epoch. We can understand them because we have reached a similar point, but we are unable to formulate an answer in words. (...) One can't formulate it, one can only do it. (Grotowski, J., *Holiday*, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:220)⁹

La figura de Cristo es otra constante que atraviesa la obra grotowskiana. Se trata de un tema que aquí sólo mencionamos, ya que sus apariencias en la obra de Grotowski merece un estudio extenso de por sí. En *Holiday*, lejos de alusiones doctrinales de la fe, lo que atrae la atención de Grotowski se resume en *encontrar un sentido*. Presupuesto para llegar a ello es vencer *la experiencia sensorial del miedo*; el miedo contra el que se lucha, según anticipaba Warburg, a

través del rito y del acto de la simbolización. Esta lucha, en la que Warburg mismo también se vio inscrito, Grotowski se presenta como firme candidato para ganarla, a través de la *acción* –en sentido, naturalmente, muy distinto de aquél de Isadora Duncan–. No obstante, repetimos que, contrariamente a Warburg, Grotowski busca el sentido no en lo venidero, sino en lo *fuentista* –lo relativo a la fuente–. Tengamos en cuenta, de todos modos, que en el *Parateatro* todavía no podemos hablar de ritual en términos de estructura de acciones.

(...) if there is a similarity between that time and ours, it consists in the need to find a meaning. If one does not possess that meaning, one lives in constant fear. One thinks that the fear is caused by external events (...), but something we cannot cope with flows from ourselves, it is our own weakness and the weakness is the lack of meaning. This is why there is a direct connection between courage and meaning. (...) what is happening in our century is not happening for the first time and (...) we are not the first who are in the quest. (Grotowski, J., Holiday, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:216)¹⁰

Según Grotowski explica, el soporte de la *memoria colectiva* no es la mente, sino el propio cuerpo, el *cuerpo-vida*. La misma idea, bajo la lente de Warburg, se expresa como herencia *por contacto* de las *Pathosformeln*; contacto del artista con los ritos seculares de su época, donde las fórmulas de pathos antiguas salían de su estado de “contorno dibujado” y volvían a cobrar vida. Sin embargo, tenemos que apuntar que la concepción del cuerpo-vida atraviesa la totalidad del recorrido grotowskiano.

Hay que darse cuenta que nuestro cuerpo es nuestra vida. En nuestro cuerpo, todo entero, están inscritas todas nuestras experiencias. Están inscritas en la piel y bajo la piel, desde la infancia hasta la edad madura, y aún tal vez desde antes de la infancia y desde el nacimiento de nuestra generación. El cuerpo-vida es algo palpable. (Grotowski, J., Lo que fue, 1970)

2.3 Teatro de las Fuentes

Tal como su propio nombre indica, la remisión al origen se hace en esta etapa más explícita y más sistemática que nunca. El período de trabajo conocida como *Teatro de las Fuentes* se extiende desde el 1976 hasta el 1982, es decir, empieza dos años antes de que se dé por terminada aquella del *Parateatro*. La búsqueda de la fuente vuelve a dirigirse hacia la técnica: su *vehículo*, esta vez, son las *técnicas tradicionales de las fuentes*; su finalidad apunta hacia *aquello que precede las diferencias*. El texto que constituye la referencia básica de esta etapa es el homónimo, *Theatre of Sources*, del 1981.

Central to this investigation was a notion that certain fundamental elements of techniques of the body (in the sense invoked by anthropologist Marcel Mauss) remain constant in various traditions and thus could be said to precede differentiation. (Wolford, L., 1996:8)¹¹

El objetivo, de nuevo, es palpar al *hombre total*, *aquél que precede las diferencias*. La perspectiva de Grotowski en esta nueva etapa está incentivada por aquella del antropólogo Marcel Mauss, que constituyó también referencia de Warburg. Trabajar sobre el *descondicionamiento* sería la proyección de la *vía negativa*, del *teatro pobre*, al *Teatro de las Fuentes*.

La recerca de les tècniques de les fonts implica necessàriament l'existència de l'home que precedeix les diferències, que es convertirà en un dels pols del treball al Teatre de les Fonts. El descobriment d'aquest "home fontanal" s'articularà mitjançant la suspensió de les tècniques quotidianes del cos, que són, segons l'antropòleg Marcel Mauss, la primera diferenciació. Es tracta, doncs, de treballar en un descondicionament de la percepció; en certes tècniques de descondicionament, si fem ús de la terminologia de Mircea Eliade. (Sais, P., 2009:40)

Es para Grotowski un período de numerosos viajes en busca de dichas técnicas; a Haití, a México y, de nuevo a la India. Su atención concentra, sobre todo, la tradición afro-caribeña.

The expedition of the Theatre of Sources nucleus was concentrated mainly on Bengal; my individual studies also (...) focused on South India (Kerala, Decan, Tamil Nadu), Central India,

and North India, including traditional centers in the Himalayas. Haiti: the expedition was concentrated not only on a large area around Port-au-Prince, but on middle, and –especially– northwestern Haiti as well. (...) Mexico: many individual contacts were not related exclusively to the Huichol area. (Grotowski, J., *Theatre of Sources*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 268)¹²

Contrariamente al *Parateatro*, ahora el enfoque no es en *el otro*, sino que vuelve a resaltar por encima de él el carácter individual del trabajo.

Theatre of Sources is an investigation about what the human being can do with his own solitude (next to the other, or to others). (...) silence and solitude transformed into force.

(Grotowski, J., *Theatre of Sources*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 261)¹³

Mejor dicho, el *encuentro* se realiza en otro nivel:

(...) in this investigation we are transcending the borderlines of one language, one tradition, one culture. Therefore it is possible to meet together on the terrain where what is important is what is done and not what is said or believed or supposed. (Grotowski, J., *Theatre of Sources*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:258)¹⁴

El proyecto consiste en la aportación de participantes conocedores de diferentes técnicas tradicionales.

The transcultural group includes representatives of different Asiatic traditions, of tradition in origin African, American Indian, European and Judaic. As you can remark, the key word is "tradition". (Grotowski, J., *Theatre of Sources*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:257)¹⁵

La composición del grupo de trabajo, según el lugar, cambiaba. La única condición que siempre se debía cumplir es que participaran en él personas de distintas tradiciones.

The work in the intercultural group –according to the time and place (in Poland, in Haiti, in the reservations of the Huichols in Mexico, in Ife and Oshogbo in the Yoruba territory in Nigeria, in Bengal, India, and other places)– changed its human composition and the quantity of persons, and even to some extent the field of investigation. Some works are conducted with an extremely narrow circle of people. This started even before the official name project –Theatre of Sources– appeared. There exists only one basic rule – the human composition always includes persons from different cultures and traditions. (Grotowski, J., *Theatre of Sources*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 267)¹⁶

El trabajo en sí, y en esto se refleja de nuevo la *vía negativa*, no consiste en sumar dichas técnicas, formando, como decía Grotowski, una *sopa multicultural*, sino en “superponerlas”, con el fin de discernir lo que sería proyectable como una especie, metafóricamente, de “contorno elemental común”. En términos matemáticos, la herramienta “metodológica” no es la *analogía* sino la *reducción a la unidad*. Por una vía paralela llega Warburg a sus propios *contornos*, esta vez literalmente: las *Pathosformeln*.

It is not a synthesis of techniques of sources that we are after. We search for (...) those points that precede the differences. (...) what we search for in this Project are the sources of the techniques of sources (...). (Grotowski, J., *Theatre of Sources*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 261)¹⁷

También en sintonía con *Mnemosyne*, aunque aquí nos referimos a un modo de trabajo y no a un montaje –estructura performativa–, visualizar este fondo elemental común de las *técnicas de las fuentes* se hace a través de ante-ponerlas entre sí, paratácticamente.

Volvamos a la palabra “fuentes” para aclarar cuál es la dimensión que toma en la etapa en cuestión. Lo significativo que subrayaríamos aquí es que Grotowski ya está alejado de la búsqueda de la fuente del teatro. Siendo su enfoque el ser humano, “acerca su lente” para mirar con detalle cosas, aparentemente, tan sencillas como el caminar.

The name Theatre of Sources is simply a code. It is possible to find another name, Apollinaire said that in our time everything should have a new name. (...) For the present, I will leave out the word "theatre", and I will speak about the "sources". But be careful. I'm not talking about the sources of theatre. So what sources? (...) a technique of sources can be something in appearance very primary. Like, for instance, just walking. (Grotowski, J., Theatre of Sources, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:258-259)¹⁸

En este sentido, se tiene que volver a subrayar que no estamos ante una *metáfora* –en términos literales– del pasado al presente, sino de una proyección directa del uno al otro.

Deixa clar que el seu treball no és un retorn al ioga, zen, xamanisme, Eleusis sinó a quelcom que precedeix les diferències i que remet al present. Allò que precedeix és "present", allò que està inscrit en el nostre codi genètic. El principi és present. (Sais, P., 2009:49)

Además de literal, esta conexión directa con el origen tiene dimensión práctica. Uno se posiciona *en el principio*, y a raíz de ello se reaviva la relación entre los opuestos *técnica y espontaneidad*. Concretamente, se trata de renunciar a la técnica, una vez ella haya sido dominada. Para ello, Grotowski remite tanto al *camino del Samurái*, como a las enseñanzas "no públicas" de Cristo.

(...) un cop dominada la tècnica, cal retornar al principi, a un cert estat original o estat del principiant que permet diverses aproximacions. Utilitzant la imatge del camí del Samurai, introdueix el concepte de l'art del principiant (the art of the beginner) (Sais, P., 2009:49)

L'art del principiant és estar en el principi o en els principis. La referència constant a estar en el principi prové d'una antiga font textual anònima lligada als ensenyaments no-públics de Jesús. (Sais, P., 2009:50)

Como siempre, el objetivo es corpóreo y práctico; es la acción. A su vez, aproximarse a la fuente a través de la acción, deja a la palabra un papel casi insignificante, en una especie de "en la acción la palabra".

The word should appear when it is inevitable. (Grotowski, J., Theatre of Sources, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 262)¹⁹

Darse cuenta de ello, es decir, del origen en cuanto que acción, pre-verbal, nos conecta, de nuevo, con el ritual; *la forja original del pre-formaciones antiguas*, según Warburg. Grotowski, en este sentido, apunta hacia "reavivar" el proceso de la creación en sí de los símbolos.

We are dealing with and reacting face to the most elemental components in order to cognize initially, and not through verbalized observations (...). (Grotowski, J., Theatre of Sources, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 268)²⁰

En el texto *Respuesta a Stanislavski*, del 1980, Grotowski es aún más explícito al respecto: *No es necesario escuchar los nombres dados a las cosas –es necesario sumergirse en la escucha de las cosas mismas. (...) No es necesario pensar en esto. Es necesario indagar con el cuerpo-memoria, con el cuerpo-vida. No llamar por nombre. (...) no me interesa el teatro de palabra, porque está basado sobre una visión falsa de la existencia humana. No me interesa tampoco el teatro físico. ¿Porque qué es lo que quiere decir? ¿Acrobacia sobre la escena? ¿Gritos? ¿Rodar sobre el suelo? ¿Prepotencia? Ni el teatro físico, ni el texto de palabras –ni el teatro, sino la existencia viva en su revelarse. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)*

En el mismo texto vuelve a aparecer el tema de la conexión entre miedo y *encontrar un sentido*, que vimos en el *Parateatro*. Sin embargo, Grotowski ahora se da cuenta que ni el miedo es la única razón por la que se crearon las pinturas rupestres, ni tampoco constituyeron ellas un fin en sí mismas; en otras palabras, estamos todavía un paso más cerca al *arte como vehículo*.

No estoy seguro que aquellos que realizaban las pinturas en la gruta Trois Frères quisiesen únicamente hacerle frente al pavor. Tal vez...pero no sólo por eso. Y pienso que ahí la pintura no fuese el fin. La pintura era la vía. En este sentido me siento mucho más cercano a aquél que pintó

ese diseño rupestre, que a los artistas a los cuales les parece crear la vanguardia del nuevo teatro.
(Grotowski, J., *Respuesta a Stanislavski*, 1980)

2.4 Drama Objetivo – arte como vehículo

La siguiente etapa, el *Drama Objetivo*, dura desde el 1983 hasta el 1986 y se considera como puente hacia la final, del *arte como vehículo*. El proyecto del *Objective Drama* tiene lugar durante la estancia de Grotowski en la Universidad de Irvine de California, mientras estaba en los Estados Unidos en auto-exilio. Siendo una etapa-puente, en ella encontramos elementos de la anterior y *pre-formaciones* de la siguiente. Así pues, su característica –que, de hecho, comparte con el *arte como vehículo*– es, primero, que se trabaja sobre el material *fuentista* destilado del período anterior y, segundo, la apariencia de nuevo, por primera vez después de *Apocalypsis cum figuris*, de un montaje de acciones. A este material pertenecen, como vemos en el fragmento siguiente, cantos de la tradición del vudú haitiano como la danza *yanvalou*.

El treball d'aquest període s'enfoca en una sèrie d'activitats concretes. Un dels eixos principals d'aquestes va ser el treball amb cants rituals del vudú haitià així com amb la dansa anomenada yanvalou –una “simple” manera de caminar que parteix de la posició primària o del caçador, que Grotowski associa amb el cervell rèptil o cos antic (...). (Sais, P., 2009:56)

Grotowski concibe estos elementos de trabajo como “herramientas”, utilizando una terminología que parece anticipar el término que pertenece por excelencia al período siguiente: *vehículo*. Se aproxima al origen a través del cuerpo y a raíz de elementos rituales que evocan la corporalidad que les es propia. Se trata de un ligamen de la misma calidad que aquel de las *Pathosformeln* con sus contenidos *energéticos*.

Grotowski concep els organon i yantra, a més de com a objectes de recerca, com a “instruments” pràctics. Els que utilitza són principalment cants de tradició, textos arcaics i danses o formes de moviment lligades a una certa corporalitat antiga. Un d'aquests “instruments” és una certa posició primària de l'ésser humà (...). (Sais, P., 2009:59)

A la vez estamos ante la semilla de algo que se desplegará del todo en el *arte como vehículo* y que, en el contexto de la tesis, es de importancia destacada: recuperar el contenido *energético* a partir de la forma; o, en este caso, a partir del canto, recuperar cómo él se cantó por primera vez. El *estar en el principio* de la etapa anterior llega a ser más consciente y a traducirse en un modo de trabajo comparable a una *excavación arqueológica*.

Es tracta (...) d'anar enrere cap a la font del cant per tal de trobar el cant primari i descobrir, en acció, qui va cantar-lo per primer cop. Per arribar-hi, es procedeix com en una excavació arqueològica, treballant per capes cada cop a més profunditat. D'aquesta manera podem també descobrir en quin espai va ser cantat aquell cant; en la manera de cantar hi ha codificat l'espai, l'entorn i la presència de “l'altre”. (...) Així, doncs, aquesta és la recerca de l'ancestre, fet corpori ara i aquí a través d'aquell que fa, home o dona, i que al descobrir-lo es descobreix a si mateix, desvetllant el seu origen. Grotowski torna a plantejar l'aspecte “home” i la confrontació amb les pròpies arrels; ara aquest aspecte es veu reforçat per la competència en l'ofici.

(Sais, P., 2009:66-67)

Grotowski, intencionadamente pero con pies de plomo, se acerca cada vez más al proceso de la creación de los símbolos; el hombre “construye” el ritual para dar forma a, y por tanto, intentar apropiarse de aquello que no tiene maneras de entender. Recuperar, pues, el ritual en términos de acción pero en contexto artístico, es decir, desligado de la “dirección hacia la deidad”, es una especie de “medicina” contra nuestro propio y “actual” peligro de “pérdida del centro”. La manera para que esta “medicina” tenga efecto es trabajar hacia encontrar el equilibrio entre ambas partes del hombre: según diría Warburg, la apolínea y la dionisiaca.

Aquesta pèrdua de control, en les societats tradicionals, s'equilibra mitjançant l'estructura del ritual. Però en les societats modernes hi ha el perill de perdre el control i cadascú ha de resoldre el

problema per ell mateix. Per afrontar tal perill, segons Grotowski, cal mantenir un equilibri entre els dos aspectes que conformen l'home, és a dir, l'element instintiu o animal i la consciència.
(Sais, P., 2009:62-63)

Las diferencias que podemos destacar en este sentido respecto al *arte como vehículo* son la creación de montajes de acciones en términos de “rituales artísticos”, la estructura de acciones como *vehículo* de la *verticalidad* y la “vuelta a la escena” del papel del espectador. En otras palabras, vuelve, reinterpretado, el planteamiento de las cuestiones fundamentales del *período de los espectáculos* y, entre ellas, la cuestión sobre el origen del teatro. No es por casualidad que es precisamente hacia el final de su vida que Grotowski dirige de nuevo la mirada al teatro y se refiere a la primera etapa de su trayectoria. El *arte como vehículo* empieza en 1986, en Pontedera, Italia, y dura hasta hoy día, después de la muerte de Grotowski en 1999; desde entonces, el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* funciona bajo la dirección de Thomas Richards y Mario Biagini, sus herederos asignados.

Textos fundamentales del período son el *Performer*, del 1990, y *De la compañía teatral a El arte como vehículo*, del 1989. Aprovechamos para aclarar que aquí sólo daremos un esbozo de la conexión del *arte como vehículo* con la cuestión sobre el origen, ya que ella se desarrollará en más detalle en la parte dedicada expresamente al ritual en Grotowski. Retomamos: en esta última etapa, los puntos a los que Grotowski ha estado volviendo a lo largo de su obra, cobran el máximo grado de precisión y madurez. A pesar de la afirmación de que las palabras en este trabajo no son necesarias, es un hecho que a Grotowski la palabra no se le resiste en absoluto cuando se propone articular a través de ella sus pensamientos. Más bien se trata de otra faceta del mismo trabajo sobre *la acción*. Un ejemplo de ello es la definición del concepto de *awareness*:

Awareness quiere decir la conciencia que no está ligada al lenguaje (a la máquina de pensar), sino a la presencia. (Grotowski, J., *De la compañía teatral a El arte como vehículo*, 1989)

El *Performer*, uno de sus últimos textos, no puede evitar tener, a la vez, un carácter de “resumen codificado” de su aportación –a la *ciencia de la cultura*, diríamos, más que al teatro– y, al mismo tiempo, un matiz de oráculo, de legado a lo venidero; el mismo sabor de boca nos deja Warburg con su *Einleitung a Mnemosyne*. En el *Performer*, la cuestión sobre el origen se resume en la búsqueda de *lo olvidado*:

Performer, with a capital letter, is a man of action. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres. Ritual is performance, an accomplished action, an act. Degenerated ritual is a show. I don't look to discover something new but something forgotten. Something so old that all distinctions between aesthetic genres are no longer of use. (Grotowski, J., *Performer*, 1990, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 376)²¹

Como advertíamos antes, en el *arte como vehículo* volvemos a tener montajes de acciones (*opuses*) a base del material recogido y destilado del los dos períodos anteriores. La necesidad de “ordenar” este material de cara a la construcción de una acción va de la mano de dos conclusiones importantes respecto al origen; primero, el darse cuenta de que remontarse a los orígenes “performativos” de la civilización de la cuna mediterránea significa buscarlos allí donde todavía permanecen vivos, es decir, en África y en el Caribe, planteamiento, recordamos, paralelo al de Warburg al emprender su viaje a Arizona; en segundo lugar, obtiene mayor grado de concreción el modo de llegar al origen a través de la ante-posición o parataxis, *corroboración*, en el propio lenguaje de Grotowski.

(...) no se puede comprender verdaderamente su propia tradición (por lo menos es mi caso), sin compararla con otra cuna. Esto se puede llamar la corroboración. (Grotowski, J., *De la compañía teatral a El arte como vehículo*, 1989)

3 Grotowski y Lévi-Strauss

Como si fuera un apéndice de nuestra referencia al origen en relación con Grotowski, vale la pena parar ante un hecho que tiene su importancia en nuestra red de *afinidades electivas*. El motivo para ello nos da Eugenio Barba con su *Tierra de ceniza y de diamantes*, con el que volvemos al principio: al *período de los espectáculos*. En el relato de Barba encontramos, y exponemos a continuación, varias pistas del interés de Grotowski hacia otras ramas del saber y del contacto que ha tenido con estudiosos de su época. Entre ellos, Claude Lévi-Strauss, el padre de la antropología estructural. Sus nombres aparecían a menudo en las conversaciones que Barba mantenía con Grotowski:

(...) passavamo all' alchimia, allo sciamanesimo, alla trance, ai rituali, al misterium tremendum et fascinans, e qui riappariva lo stesso nucleo di autori: Jung, Durkheim, Lévy-Bruhl, Mauss, Lévi-Strauss, Caillois, Bachelard, Eliade. (Barba, E., 1998:58)²²

Barba ha sido la persona a la que Grotowski debe la difusión de su trabajo fuera de la frontera polaca. Realizó varios viajes y se puso en contacto con personalidades destacadas, con este fin. Refiriéndose al 1962-1963 cuenta:

A quel tempo avevo l' abitudine di spedire materiali a persone come Mircea Eliade o Fernando Arrabal. (Barba, E., 1998:74)²³

En sus *peregrinaciones parisinas* visitó a Lévi-Strauss y no dudó en pedirle, ni más ni menos, que escribiera una carta a Grotowski pidiéndole más información sobre su trabajo:

Le mie peregrinazione parigine (...). (...) visitare (...) Claude Lévi-Strauss nel suo ufficio all' Avenue d' Iéna. (...) Lo scopo di queste visite era doppio. Da un lato, volevo raccontare il metodo del Teatr-Laboratorium a persone interessate al mondo degli "archetipi". Dall' altro, pregare che scrivessero una lettera a Grotowski, esprimendo il loro interesse per le sue ricerche e chiedendo ulteriori informazioni. (Barba, E., 1998:78)²⁴

Gran parte del libro de Barba está dedicado a cartas de Grotowski a él, especialmente reveladores, en ocasiones. Por ejemplo, en el fragmento siguiente vemos que Grotowski daba importancia destacada al "respaldo" teórico por parte de profesores de la "escuela" straussiana para la publicación del *Hacia un teatro pobre*. El "encargado", también, de las gestiones alrededor de la publicación del primer libro de Grotowski fue Barba²⁵:

(...) mando la lettera richiesta. Dovrebbe assolutamente essere inviata insieme alle lettere dell' editore e a quelle di qualche eminente professore italiano che sia di scuola legata a Levi-Strauss (se vogliamo veramente ottenere qualche risultato). (Barba, E., 1998:149)²⁶

Finalmente, el encuentro entre Grotowski y Lévi-Strauss se realizó en París, en 1964. En él el director obtuvo la promesa por parte del antropólogo que lo iba a visitar a Polonia. No hemos podido encontrar prueba alguna que este segundo encuentro en la sede de trabajo de Grotowski se produjo de hecho.

Alla Sorbonne, incontri con Caillois, con Lévi-Strauss (che ha promesso di venire a trovarci), con Goldman e altri professori. (Barba, E., 1998:152)²⁷

La cuestión sobre el origen tiene en Grotowski doble significado: por un lado, el re-encontrar el origen de lo humano y, por el otro, el rito como origen del teatro. Los dos constituyen líneas constantes que atraviesan toda su trayectoria, a pesar de la distinción en la misma en etapas. Por un lado, volver a palpar el origen de lo humano ha sido para Grotowski la prioridad, que lo condujo a sobrepasar los confines del teatro. Por el otro, encontrar en el rito el *vehículo* para hacerlo es una "tendencia no-articulada", en el primer período, mientras que llega a su culminación –conscientemente– en el *arte como vehículo*; las dos son las únicas etapas grotowskianas en las que existe la finalidad de crear un montaje de acciones.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Detalles de experiencia del contacto directo con el *Workcenter of Jerzy Grotowski y Thomas Richards*, cfr. bibliografía.
2. Según la distinción en períodos de la obra grotowskiana que propone Pere Sais (Sais, P., 2009).
3. *Hacia un teatro pobre* contiene textos y entrevistas de Grotowski, pero también de algunos de sus colaboradores más estrechos de aquél período, como Ludwig Flaszen y Eugenio Barba; además, es Peter Brook el que firma su prefacio.
4. Al mismo tiempo, no es cualquier espectador el que interesa a Grotowski. Su teatro no es una actividad de ocio, sino un *vehículo* de autoconocimiento. Por eso, no se exige sólo un actor, sino un también un espectador especialmente preparado para ello.
Nuestros postulados no son nuevos, le exigimos a la gente la misma atención que cualquier obra de arte exige, ya sea la pintura, la escultura, la música, la poesía, la literatura; (...). No nos interesa el hombre que va al teatro para relajarse después de un día difícil de trabajo. (...) No hablaron para él El Greco, Norvid, Thomas Mann y Dostoievski; hablaron para aquel cuyo desasosiego no es general sino que va dirigido a una búsqueda de su verdad íntima y de su sentido vital. (...) no nos interesa cualquier tipo de auditorio, sino un auditorio especial. (Grotowski, J., *El nuevo testamento del teatro*, 1964, en [1968]1974:34)
5. A su vez, apuntamos, se puede trazar el itinerario que nos llevaría, a partir del juego y a través de Schiller, al planteamiento de la estética que remite directamente a la esencia de lo humano –Peirce, siguiendo a Kant, plantea la estética como la primera entre las ciencias normativas–; a pesar de ello, *estética* es también en el caso de Grotowski una palabra “vetada”, hecho que, sin duda, está sujeto a una posible reconsideración.
6. (...) *si en el espectáculo se busca el ritual mítico, suponiendo que éste fenómeno existiera en sentido objetivo, se cae en la creación de espectáculos “ecuménicos” que contienen alusiones, referencias, fragmentos de todas las religiones posibles (...). (...) Tengo en mente ciertos trabajos de Bejart, que también ha explotado diversas imágenes derivadas de diferentes civilizaciones religiosas, pero al mismo tiempo, ha ido más allá que estas, gracias a la materia, gracias a la naturaleza misma de su maestría; no son aquellos motivos los que han decidido el éxito artístico de su obra, sino su discernimiento y la competencia en el campo de la técnica de la danza tout court; aquí ha sido decisiva la parte corpórea, hasta sensual, ligada a las reacciones del ser humano que llegaban en un ritmo particular, y no aquellas representaciones religiosas (...). El gran artista, pues, se encuentra en disposición de ir más allá de este límite.*
7. Datos de la única grabación que tenemos disponible (una de las últimas presentaciones de *Apocalypsis*): cfr. bibliografía.
8. *Quitarse la ropa y los espectáculos y sumergirse en la fuente.*
9. *Pasó en otra época y así pertenece a otra época. Podemos entenderles porque hemos llegado a un punto similar, pero somos incapaces de formular una respuesta en palabras. (...) Uno no la puede formular, uno sólo la puede hacer.*
10. (...) *si existe una similitud entre aquellos tiempos y nos nuestros, consiste en la necesidad de encontrar un sentido. Si uno no posee este sentido, uno vive en miedo constante. Uno piensa que el miedo es causado por eventos exteriores (...), pero algo que no podemos controlar emana de nosotros, es nuestra propia debilidad, y la debilidad es la falta de sentido. Por eso hay una conexión directa entre coraje y sentido. (...) lo que está pasando en nuestro siglo no está pasando por primera vez y (...) no somos los primeros que están en la búsqueda.*
11. *Era central en esta investigación la noción de que ciertos elementos fundamentales de técnicas del cuerpo (en el sentido invocado por el antropólogo Marcel Mauss) permanecen constantes en varias tradiciones y, asimismo, se podría decir que preceden la diferenciación.*
12. *La expedición del núcleo del Teatro de las Fuentes estaba concentrada principalmente en Bengala; mis estudios individuales también (...) se enfocaron en la India del sur (Kerala, Decan, Tamil Nadu), la India central y la India del norte, incluyendo centros tradicionales de Himalaya. Haití: la expedición se concentró no sólo en un área alrededor de Port-au-Prince, pero también en Haití central y –especialmente– noroeste. (...) México: muchos contactos individuales no fueron relacionados exclusivamente con el área Huichol.*
13. *El Teatro de las Fuentes es una investigación sobre aquello que el ser humano puede hacer con su propia soledad (al lado del otro, o de otros). (...) silencio y soledad transformadas en fuerza.*

14. (...) en esta investigación estamos trascendiendo las fronteras de un lenguaje, una tradición, una cultura. Asimismo es posible que nos encontremos en el terreno donde lo importante es lo que se hace y no lo que se dice o se cree o se supone.
15. El grupo transcultural incluye representantes de diferentes tradiciones asiáticas, de tradición de origen africano, indio-americano, europeo y judío. Como podéis observar, la palabra-clave es "tradición".
16. El trabajo en el grupo intercultural –según el tiempo y el espacio (en Polonia, en Haití, en las reservas de los Huicholes de Méjico, en Ife y Oshogbo en el territorio Yoruba en Nigeria, en Bengala, India, y otros sitios)– cambió su composición humana y la cantidad de personas, y aún, hasta cierto punto, el campo de investigación. Algunos trabajos se llevan a cabo con un círculo de personas extremadamente estrecho. Esto empezó incluso antes de que el nombre oficial del proyecto – Teatro de las Fuentes– apareciera. Sólo existe una regla básica –la composición humana siempre incluye personas de diferentes culturas y tradiciones.
17. El trabajo sobre la suspensión de las técnicas del cuerpo habituales de la vida diaria es una vuelta a algo tan sencillo como el movimiento del niño. (...) No es una síntesis de técnicas de fuentes lo que buscamos. Buscamos (...) aquellos puntos que preceden las diferencias. (...) lo que estamos buscando en este Proyecto son las fuentes de las técnicas de las fuentes (...).
18. El nombre Teatro de las Fuentes es un simple código. Es posible encontrar otro nombre, Apollinaire dijo que en nuestro tiempo todo debería tener un nuevo nombre. (...) Por el momento, apartaré la palabra "teatro", y hablaré sobre las "fuentes". Pero prestad atención. No estoy hablando de las fuentes del teatro. Entonces ¿qué fuentes? (...) una técnica de las fuentes puede ser algo en apariencia muy primario. Como, por ejemplo, simplemente caminar.
19. La palabra debería aparecer cuando sea inevitable.
20. Estamos tratando y reaccionando frente a los componentes más elementales para conocer inicialmente, y no a través de observaciones verbalizadas (...).
21. El Performer, con mayúscula, es un hombre de acción. Es un hacedor, un sacerdote, un guerrero: está fuera de géneros estéticos. El ritual es una performance, una acción cumplida, un acto. El ritual degenerado es un show. No busco a descubrir algo nuevo, sino algo olvidado. Algo tan antiguo que todas las distinciones entre géneros artísticos ya no son de uso.
22. (...) pasábamos a la alquimia, al chamanismo, al trance, a los rituales, al misterium tremendum et fascinans, y aquí reaparecía el mismo núcleo de autores: Jung, Durkheim, Lévy-Bruhl, Mauss, Lévi-Strauss, Caillois, Bachelard, Eliade.
23. En aquel tiempo solía enviar material a personas como Mircea Eliade o Fernando Arrabal.
24. Mis peregrinaciones parisinas (...). (...) visitar (...) a Claude Lévi-Strauss en su oficina en la Avenue d' Iéna. (...) La finalidad de aquellas visitas era doble. Por un lado, quería contar el método del Teatr-Laboratorium a personas interesadas en el mundo de los "arquetipos". Por el otro, pedirles que escriban una carta a Grotowski, expresando su interés por su búsqueda y pidiendo más información.
25. En este sentido, tenemos que subrayar que Grotowski, por la situación política en Polonia de entonces, no podía salir y entrar del país, sino bajo condiciones especiales, hecho no prohibido para Barba, debido a su pasaporte italiano.
26. (...) envió la carta que me ha pedido. Debería absolutamente ser enviada junto a las cartas del editor y a aquellas de cualquier profesor eminente italiano que sea de la escuela de Lévi-Strauss (si verdaderamente queremos obtener algún resultado).
27. En la Sorbonne, encontré a Caillois, con Lévi-Strauss (que ha prometido venir a visitarnos), con Goldman y otros profesores.

Re-inención del oficio a través del montaje

1 *Afinidades electivas* a base de la concepción del montaje

En el montaje grotowskiano, tanto si hablamos del *período de los espectáculos* como del *arte como vehículo*, la palabra clave es *rigor*. Desde el principio Grotowski se propone, a raíz de ello, re-descubrir el oficio del actor, pero también el del director, además de la razón de ser del teatro mismo. En esta aproximación *rigurosa* al oficio se basa su pretensión “científica” hacia él, paralelamente al contexto de la palabra “científico” que encontramos en el planteamiento de la *ciencia de la cultura* warburgiana. Grotowski, con este motivo, explicará la cabida de la palabra “ciencia” en su trabajo, en *Hacia un teatro pobre*, refiriéndose al Instituto Bohr, donde, apuntemos, trabajó su hermano como investigador. Van Eyck, por su lado, plantea la noción de la *relatividad* en la arquitectura a base de la teoría homónima de Einstein. Tanto en el caso de Warburg como en el de Van Eyck, como se comprobará, la cuestión del rigor está conectada con la interdisciplinariedad; mejor dicho, cruzar las fronteras entre disciplinas no sólo no significa diletantismo, sino, por lo contrario, es la única manera de profundizar en el propio oficio. ¿Cómo? De la manera que, hasta el momento, nos enseñan Warburg y Grotowski: a través de la contra-posición (*Atlas Mnemosyne*) y la corroboración (*Teatro de las Fuentes*). ¿Y cómo es posible que así no se llegue al diletantismo? Porque el “método” de la contraposición no es la analogía, sino la *reducción a la unidad*, que pre-supone una “excavación arqueológica” a fondo, para encontrar la *raíz común* que precede las diferencias entre disciplinas. Como dice Grotowski, refiriéndose al *Parateatro*, conocerse a uno mismo significa conocer al otro.

Veamos, pues, más concretamente que significa *rigor* en el trabajo de Grotowski. En primer lugar, significa no-improvisación. Por consiguiente, la respuesta de Grotowski a cómo lograr, entonces, la organicidad, una vez excluida la improvisación, es una *partitura* de acciones minuciosamente articulada, que sirva, por tener una forma concreta y detallada, como *vehículo* de la autorevelación del actor. Qué significa todo ello se estudiará a continuación. Sin embargo, con ello ya ha aparecido el segundo factor del rigor grotowskiano: el enfoque minucioso en el detalle. La *der liebe Gott steckt im Detail*¹ warburgiano constituye, en este sentido, mención obligatoria. No obstante, como en Warburg, tal enfoque en el detalle convive con las grandes líneas del planteamiento que atraviesan sus trayectorias; y es exactamente aquí dónde aparece la cuestión sobre el método, de modo análogo, como veremos, al de la *disciplina configurativa* de Van Eyck.

Y ¿cuál es el factor que nos obliga plantear el tema del “método” en nuestros autores? Es el hecho de que *existen* grandes líneas que atraviesan cada uno de sus “montajes” y que, sin constituir reproducciones estilísticas, revelan una conexión umbilical con sus autores, basada en criterios, más que obvios, estructurales. Es decir, hablaríamos de “método” como hablaríamos de *rigor*, o sea, no-improvisación. No obstante, como en Warburg, hay una relación no resuelta entre Grotowski y la cuestión sobre el método. Es decir, ni la adopta, pero ni tampoco la renuncia. Por ello, aparte del interés que evoca de por sí, se trata de un tema al que vale la pena profundizar *en detalle*. En ello tendrá mucho que ver el hecho, como subrayamos respecto a la cuestión del origen, de que la trayectoria grotowskiana en su totalidad es interpretable como una cadena en la que *rigor* y *espontaneidad* forman un dipolo en interacción constante. Ejemplo de ello tenemos al anteponer el planteamiento del *Parateatro* frente su período anterior, el de la producción de espectáculos. Sin embargo, hace falta tener muy presente que la cuestión del rigor se ve siempre ligada con la presencia de montajes, es decir de composiciones de estructuras performativas. En el *Parateatro* se abandona el montaje, que, luego, se recuperará en el *Drama Objetivo* y, definitivamente, en el *arte como vehículo*. Aprovechamos para aclarar que cualquier mención a otros períodos de la obra de Grotowski, aparte de los tres –prácticamente,

dos- en los que hay presencia de montajes, será a la totalidad de los elementos especiales de trabajo de cada uno de ellos. Aparte de ello, hay el caso de textos escritos por Grotowski en períodos que no hay producción de montajes, refiriéndose al *período de los espectáculos*.

2 La cuestión sobre el montaje por matices particulares y etapas

Empezaremos nuestro recorrido a través de la obra grotowskiana y a propósito del montaje por el *período de los espectáculos*, el primero en el que tenemos presencia de estructuras performativas. Para ello nos permitiremos dar la primera palabra a Grotowski mismo, montando una especie de “recorridos”, en la pauta de *Mnemosyne*, en las que las imágenes hayan dado su lugar a fragmentos de *palabra*. Los textos de referencia de cada período serán, principalmente, los que ya hemos adelantado en el capítulo anterior. Asimismo, nuestro primer punto de interés se remonta al montaje textual, de las producciones del *Teatr-Laboratorium*.

2.1 Montaje textual

En relación con la cuestión sobre el origen hicimos hincapié a la elección de los textos en los que Grotowski basaba sus montajes. Ahora veremos más de cerca cómo trabajaba con ellos y cómo el montaje empezaba en cuanto que textual, en el sentido literal de la palabra, es decir, de juntar fragmentos entre sí. Este modo de elaborar el texto, adelantamos, llega a su apogeo en el *Apocalypsis cum figuris*. Pero, vayamos al principio.

En una nota del texto de Barba *El Doctor Fausto: montaje textual*, incluido en *Hacia un teatro pobre*, encontramos el siguiente comentario, sobre dicho montaje:

Ni una sola palabra del texto original de Marlowe ha sido cambiada, pero el script se ha rehecho mediante “montajes” en los que la sucesión de escenas fue modificada; nuevas escenas se añadieron y algunas de las originales fueron omitidas. (Barba, E., *El Doctor Fausto: montaje textual*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:65)

En este caso, pues, el montaje del texto se basa, principalmente, en desmontarlo y volverlo a montar, cambiando el orden de sus propios fragmentos. En otras palabras, el texto “se monta” de modo cinematográfico. Esta consideración se ve más reforzada en el hecho de que en el resultado final, la estructura de acciones, son apreciables los “cortes” entre escenas y está muy presente la función de los “flashbacks”.

Es probable, según lo que Grotowski observa en el fragmento siguiente, que la idea del “texto-collage” tenga su raíz en Meyerhold, que cuenta entre sus influencias, además, en más que en este nivel.

El Inspector general de Meyerhold fue una especie de collage de los textos de Gogol.

(Grotowski, J., *El teatro es un encuentro*, 1967, en [1968]1974:50)

Ciertamente, en *Akropolis*, según Flaszen, el montaje textual tiene más el carácter de *collage*: tanto de fragmentos de texto como de modos de expresión incompatibles entre sí.

La mezcla de elementos incompatibles, combinada con la urdimbre del lenguaje, crea reflejos elementales. Restos de sofisticación se superponen a la conducta animal. Los medios de expresión literalmente “biológicos” se unen a las composiciones más convencionales. (Flaszen, L., *Akropolis: tratamiento del texto*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:64)

Esto se justifica por el hecho de que Grotowski, desde el principio renuncia a la “obligación tradicional” del director de permanecer fiel al autor del texto de la obra. El trabajo del director reivindica su índole propia. Él concibe su “tarea” en cuanto que proyectar la obra en la problemática de su contemporaneidad. En este sentido el montaje textual se concibe como “des-contextualización y re-contextualización”, a fin de dar su propia *variación musical*. Esto explica Flaszen a propósito de *El príncipe constante*.

El director no pretende, sin embargo, representar El príncipe constante tal como es. Pretende imprimirle su propia visión a la obra y la relación de ese escenario con el texto original es la relación que existe entre una variación y el tema musical original. (Flaszen, L., El príncipe constante, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:75)

Finalmente, y tal como advertíamos, el texto-collage para *Apocalypsis cum figuris* se compone realmente de fragmentos que no comparten fuente, siendo, por lo tanto aquél que más acentuado tiene el carácter de montaje. En él encontramos a Eliot, a Job, a los Evangelios, a Dostoievski. Se revela, sin embargo, un dato significativo: la composición del texto no es un trabajo que el director acaba por su parte y que, a continuación, se pasa a los actores; por lo contrario, se trata de un trabajo de intercambio, en el que tanto uno como los otros se ven involucrados. Es más; tienen la opción de trabajar sobre un texto significativo para ellos. No obstante, el texto todavía es necesario, aunque estemos a un paso del inicio del *Parateatro*. Añadimos, respecto a este modo de configurar el texto-collage, que semejante práctica sigue en pie en el proceso de creación de los montajes (*opuses*) del *arte como vehículo*; sin embargo, en la *materia prima*, en este caso, prevalecen los cantos. Este factor es uno de los que justifican la consideración del montaje de *Apocalypsis* como puente hacia las etapas venideras, donde reaparecen estructuras performativas (*Drama Objetivo, arte como vehículo*).

We began to search for the texts that were indispensable. (...) in place of the text used by the Simpleton during rehearsals, we found fragments of T.S. Eliot's poems. I asked Cynkutis to find in the Book of Job passages that were alive for him and at the same time remained associated with Lazarus, with the living corpse. I asked Molik to find in the Gospels parables that one could mutilate, break, without finishing them, so that they would sound like denunciations, provocations. I asked Ścierański to look in the material of images of the Apocalypse of John (...). And he liked that text, so he searched in it. And I searched together with them. Now the texts were necessary. (Grotowski, J., On the Genesis of Apocalypsis, 1969, en TDR: The Drama Review 52:2 (T198), 2008)²

2.2 Partitura/Estructura

La partitura, minuciosamente estructurada, se plantea por Grotowski en su primer período como “medicina” contra el diletantismo y a favor de la organicidad del montaje. Lo explica de la siguiente manera, a propósito de Hamlet:

(...) ¿puede usted definir exactamente qué es lo que significa para usted “la partitura” del actor?

De hecho es casi siempre el personaje de un texto: el texto mecanografiado que se da al actor. Es también una concepción particular del carácter del personaje, y con esto caemos de inmediato en un estereotipo. (...) Al principio de las representaciones se evocarán asociaciones normalmente, pero después de 30 representaciones no quedará nada, la actuación será puramente mecánica. Para evitar esto el actor como el músico necesita una partitura. La partitura del músico consta de notas. La partitura del actor consta de los elementos del contacto humano: “dar y tomar”. (...) En estos encuentros humanos, hasta cierta medida íntimos, existe siempre este elemento de “dar y tomar”. Por eso repite, pero siempre hic et nunc: es decir que nunca se repite. (Bablet, D., Grotowski, J., La técnica del actor, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:180-181)

Curiosamente, o no, la manera de Grotowski de tratar el tema de la partitura de acciones implica de por sí la resolución del oxímoron de ¿cómo puede seguir permaneciendo viva una estructura definida hasta el más mínimo detalle? Como posible respuesta, en términos metafóricos, adelantamos la defensa por parte de Van Eyck del espacio concreto frente al espacio *abstracto*: el espacio *abstracto* es un guante que no queda bien a ninguna mano, porque entra a todas. En el caso de Grotowski, la “garantía” de la organicidad de la estructura está en

las pequeñas moléculas de vida que van “habitando” los detalles de la misma. Estos detalles tienen calidad de signos:

La creatividad, especialmente en la actuación, significa sinceridad infinita, pero disciplinada, es decir, articulada mediante signos. (Grotowski, J., Declaración de principios, en Grotowski, J., [1968]1974:220)

Rescapitulemos: la partitura de acciones es una entidad orgánica –o que, por lo menos, aspira a serlo– articulada de manera disciplinada y mediante signos. Veamos más de cerca el sentido de *signo* en Grotowski:

En este proceso es esencial la elaboración de una guía que frene a la forma, es decir, crear la artificialidad. El actor que logra un acto de autopenetración va por un camino que se determina a través de reflejos variados de sonido y de gestos que funcionan como una especie de invitación para el espectador. Pero estos signos deben articularse. La sensibilidad está conectada siempre con ciertas contradicciones y discrepancias. La autopenetración indisciplinada no es liberación, es una especie de caos biológico. (Grotowski, J., El nuevo testamento del teatro, 1964, en [1968]1974:33)

Los signos, pues, son los elementos de la partitura, es decir de una “artificialidad orgánica”. Tienen calidad de sonido y de gesto y son los medios a través de los cuales se comunica con el espectador; ellos son, por así decirlo, el lenguaje específico teatral, en búsqueda del cual está Grotowski. Para que se cumpla con la función de la partitura, es decir, de transmitir algo al espectador y del auto-revelarse del actor, los signos tienen que estar articulados. La estructura es la que conduce a la liberación, si este es el propósito del arte. Amorfa, falta de forma, significa caos, como explica Grotowski a continuación, refiriéndose a los actores del *Teatr-Laboratorium*. En este sentido, el signo en una estructura se configura de manera paralela a la creación –originaria– de un símbolo: tanto uno como el otro tienen carácter de “primera articulación” de la forma. La forma, asimismo, precede el *proceso espiritual*.

En su trabajo diario no se concentran en la técnica espiritual sino en la composición de su papel, en la construcción de la forma, en la expresión de los signos, es decir, en el artificio. No hay contradicción entre la técnica interior y el artificio (articulación de un papel mediante signos). Creemos que un proceso personal que no se apoya no se expresa en una articulación formal y una estructura disciplinada del papel no constituye una liberación y puede caer en lo amorfo. Hemos encontrado que la composición artificial no sólo no limita lo espiritual sino conduce a ello (La tensión tropéica entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él). (Grotowski, J., Hacia un teatro pobre, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:11)

A las cuestiones, sin embargo, ya planteadas desde el principio de cuál es el soporte de estos signos y si se pueden representar gráficamente, Grotowski responderá que es el cuerpo mismo.

El director es bastante explícito cuando describe el montaje de la partitura de *Apocalypsis cum figuris*. El problema es cómo elaborar un montaje de carácter “cinematográfico” sobre *tejido vivo*. Describe, pues, un proceso parecido a un “amasar” continuo de la síntesis de acciones, una vez hechos los “cortes” y sustraído el material innecesario; la finalidad es no perder la vida de la acción original y, a la vez, eliminar la impresión de brusquedad del “corte”:

When one has a 24-hour-long thing and condenses it to one hour, an impression of a sharp form is born. Of course, it is a very difficult problem because quite often during such an operation something dies. One has to do it gradually, slowly, in small fragments, then move some things around, find new connections to the source, and continue, little by little. It is a very painstaking work. What is most important is not to lose the life in it. In those moments I envied film directors; they have film, they can cut. But here, living tissue. (Grotowski, J., On the Genesis of Apocalypsis, 1969, en TDR: The Drama Review 52:2 (T198), 2008)³

Refiriéndose al trabajo largo que supuso la creación de *Apocalypsis*, el director nos revela que, a la hora de proceder a “cortar y quitar” material del montaje, da prioridad al proceso del actor que a la visión total de la estructura que pueda tener en la mente; el interés, pues, está en el *proceso*, no en el *producto*.

These were three years of struggle. If during the work some conflict arose between the creative process of one of my colleagues and the order of the whole, the structure, or the order of the montage, I would always give priority to the process. I never cut what was truly a process, even if I did not see the connection to the whole. We obstinately searched through “drafts”, improvisations, études. (Grotowski, J., On the Genesis of Apocalypsis, 1969, en TDR: The Drama Review 52:2 (T198), 2008)⁴

Pasemos a al papel de la partitura en la última de las etapas grotowskianas, el *arte como vehículo*, en la que la construcción de montajes –*opuses* o estructuras performativas– vuelve a tomar papel protagonista. Grotowski define de la siguiente manera la estructura *Downstairs Action*, *opus del arte como vehículo* que precede al principal del período, *Action*.

Acción: estructura performativa objetivada en los detalles. (Grotowski, J., De la compañía teatral a El arte como vehículo, 1989)

Lo que resulta significativo en esta definición lacónica es la palabra *objetivada*. Como veremos, *objetivo*, que aparece en el título del período anterior (*Drama Objetivo*) y llega a tomar su sentido completo en este último, está ligado a la consideración del *opus* en cuanto que *ritual artístico*. Precisamente a esta “objetividad” se refiere Grotowski en el siguiente fragmento: repetitividad, existencia de principio, desarrollo y fin, secuencia lógica de elementos. El camino hacia la *verticalidad* necesita tener una estructura, de la misma manera que la necesitaba *el trabajo del actor sobre sí mismo, del primer período*.

Si se busca en El arte como vehículo la necesidad de llegar a una estructura que pueda ser repetida, llegar, por así decir, a la “obra de arte” –es aun más grande que el trabajo sobre un espectáculo destinado al espectador. No se puede trabajar sobre sí mismo (para utilizar la fórmula de Stanislavski), si no se está dentro de algo estructurado que sea posible repetir, que tiene un principio, un recorrido y un fin, donde cada elemento tiene su lugar lógico, técnicamente necesario. Todo ello determinado desde el punto de vista de esa verticalidad hacia lo sutil y el descenso de lo sutil hacia la densidad del cuerpo. La estructura elaborada en los detalles –Acción– es la clave; si falta una estructura todo se disuelve, todo se vuelve una sopa. (Grotowski, J., De la compañía teatral a El arte como vehículo, 1989)

Finalmente, esta precisión de estructura deja Grotowski como legado en el texto-oráculo dedicado al *Performer*, es decir, a su *doer* ideal.

Performer should ground his work in a precise structure (...). The things to be done must be precise. Don't improvise, please! It is necessary to find the actions, simple, yet taking care that they are mastered and that they endure. If not, they will not be simple, but banal. (Grotowski, J., Performer, 1990, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 378)⁵

Biagini nos da en el siguiente fragmento su noción de lo que es una estructura en esta última –y actual– fase. Sin embargo, a pesar de que explique lo que *no es* una estructura –*no es una descripción, no es una máquina*– no llega al grado de precisión de Grotowski al definir lo que una estructura *es*; apuntamos que sigue la misma pauta que cuando explica a los *testimonios* qué *no es* la estructura *Action*, antes de su entrada al espacio. Sin embargo, nos da un indicio interesante, que volveremos a encontrar al *describir* espacios para montajes concretos: el espacio como mapa de una estructura de acciones y el ligamen directo entre acción y espacio. Además, persiste el enfoque del trabajo en el detalle.

What you do is not your structure. The structure is not a description of what you are doing. The structure is a map of reminding factors, points of reference. What you do is a process, and what you live is a process. (...) we can use here words related to space, to directions – ‘back’, ‘ascend’

– because we are talking about actions. (...)What can be structured are the elements of performing – the actions, the songs; yes, the small details. The structure can be extremely detailed, really minutely detailed. But not in the sense that you construct a machine. Not in the sense that you construct, for example, a formal composition of movements. (Biagini, M., en *With and After Grotowski*, 2008)⁶

2.3 La cuestión sobre el método

Como advertíamos, no podemos evitar ocuparnos de la cuestión sobre el método, en un texto dedicado al montaje grotowskiano. La palabra “método” ni se adopta pero tampoco se rechaza por parte de Grotowski, hecho que exige su uso, en el presente texto, con extremada precaución –como en Warburg–. Concretamente, en la siguiente serie de fragmentos, de *Hacia un teatro pobre*, podemos observar distintos grados de “distancia” de la palabra “método”, por parte de Grotowski. La renuncia al método significa, prácticamente, renuncia a la *receta*. De hecho, en esto mismo se basa la concepción del *teatro pobre*, es decir, en destruir obstáculos.

No monto una obra para enseñar a los demás lo que ya conozco. (...) Cualquier método que no se proyecte hacia lo desconocido es malo. (Grotowski, J., Exploración metódica, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:92)

No queremos recetas, estereotipos prerrogativa de los profesionales. No tratamos de responder este tipo de preguntas: ¿cómo mostrar la irritación?, ¿cómo caminar?, ¿cómo debe presentarse Shakespeare? (...). En lugar de esto preguntamos al actor: “¿cuáles son los obstáculos que bloquean su camino para alcanzar el acto total que debe comprometer todos sus discursos psicofísicos, desde lo más instintivo hasta lo más racional?” (...) Quiero eliminar, despojar al actor de todo lo que le perturba. Todo lo que es creativo quedará dentro de él. (Grotowski, J., La técnica del actor, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:178)

En la práctica, entonces, la formación del actor debe adaptarse a cada caso.

Sí, no creo en recetas. (Bablet, D., Grotowski, J., La técnica del actor, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:179)

Sin embargo, y al mismo tiempo, hay una faceta del método que cabe en el planteamiento de Grotowski, que se podría resumir en la paradoja de “método de destruir el método”.

Hablo de método, hablo de superación de límites, hablo de una confrontación, de un proceso de autoconocimiento y hasta en cierto sentido de terapia. (Grotowski, J., Exploración metódica, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:93)

Hay de hecho muy pocos métodos de actuación. El más desarrollado es el de Stanislavski. (...) Stanislavski estaba siempre experimentando y no sugería recetas sino medios a través de los cuales el actor podría descubrirse a sí mismo, volviendo siempre, en todas las situaciones concretas, a la cuestión: ¿cómo puede hacerse esto? (Grotowski, J., La técnica del actor, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:175-176)

Todos los sistemas conscientes en el campo de la actuación se plantean la misma cuestión: “¿cómo puede hacerse esto?” Así debe ser, un método es la conciencia de este “cómo”.

(Grotowski, J., La técnica del actor, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:176)

Lo que aquí se llama “método” es el opuesto absoluto de cualquier tipo de receta. (Grotowski, J., Declaración de principios, en Grotowski, J., [1968]1974:221)

A continuación examinaremos la cuestión sobre el método atravesando la trayectoria de Grotowski, empezando con el *período de los espectáculos*. El “método” está ligado, por un lado, con el planteamiento del *teatro pobre*, en relación dialéctica con la “ciencia”, y, por el otro y al mismo tiempo, con la interdisciplinariedad. Recordamos que en Grotowski una no excluye a otra, sino que la hace posible.

La mirada vers el panorama teatral passat i present, i també l'interès que manifestà per diversos camps de coneixement com l'antropologia, la religió i la ciència, caracteritzà i nodrí el seu treball. Grotowski sap extreure dels diversos àmbits els instruments, la terminologia i els principis específics que puguin ser útils en termes pràctics al treball que du a terme en un moment determinat. (Sais, P., 2009:11)

En sintonía, *anacrónicamente* hablando, con la *Kulturwissenschaft*, Grotowski busca en la zona limítrofe entre disciplinas cómo reactivar el núcleo del oficio. Asimismo, explica su versión de la palabra “científico”: no remite a la noción positivista de la palabra, sino a la *precisión y consecuencia necesarias para la investigación científica*:

Eliminamos lo que bloquea al actor, pero no le enseñamos a crear; (...). Para llevar a cabo una investigación semejante es necesario colocarse en la zona limítrofe de disciplinas científicas como la fonología, la psicología, la antropología cultural, la semiología, etcétera. (...) Tomando en cuenta el hecho de que el ámbito al que nuestra atención se dirige no es científico y que dentro de él todo puede definirse (en realidad, muchas cosas no deben ser definidas), tratamos sin embargo de determinar nuestros fines con toda la precisión y consecuencia necesarias para la investigación científica. (Grotowski, J., Exploración metódica, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:90)

El teatro no puede ni pretende ser una actividad científica en el sentido estricto. La implicación de la ciencia viene dictada por la necesidad de renunciar al equívoco de que el teatro es el terreno de la expresión libre y espontánea basada en la inspiración. En Grotowski *inspiración se sustituye por dominio de un método*.

Durante largo tiempo el Instituto Bohr atrajo mi atención como un modelo que ilustra cierto tipo de actividades. El teatro no es por supuesto una disciplina científica y lo es menos aún el arte del actor sobre el que mi atención se concentra. Sin embargo, el teatro, y en particular la técnica del actor, no puede, como confirmaba Stanislavski— estar basado solamente en la inspiración o en otros factores imprevisibles como la explosión del talento, repentino y sorprendente, estallido de posibilidades creativas, etc. ¿Por qué? Porque a diferencia de otras disciplinas artísticas, la creación del actor es imperativa, es decir, se sitúa dentro de un lapso determinado y hasta dentro de un momento preciso. Un actor no puede confiar en un estallido de talento ni en un momento de inspiración. ¿Cómo se puede lograr que estos factores surjan en el momento en que se necesitan? Obligando al actor que intenta ser creativo a dominar un método. (Grotowski, J., Exploración metódica, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:88-89)

¿Qué sentido tendría, entonces, la alusión a la ciencia? O ¿qué tendría de “científico” el *dominio de un método*? *Investigación*, en el sentido que le da Grotowski, está más cerca a la *artesanía*. El trabajo del director se asemeja al del zapatero al buscar *el lugar definitivo del zapato donde pueda encajar el clavo*. Tiene en la mente, en otras palabras, la vuelta a la idea del artista pre-renacentista, cuyo arte se podría calificar como *eficaz*, o no, a base de criterios *objetivos*; en tal idea no hay cabida para el *artista-genio* (renacentista – romántico – contemporáneo).

La palabra investigación no debe plantearnos la idea de una investigación científica. Nada puede estar más alejado de lo que estamos haciendo que la ciencia sensu stricto, y no sólo porque carecemos de calificación para ello, sino también por nuestra falta de interés en ese tipo de trabajo. La palabra investigación implica que nos aproximamos a nuestra profesión más que el artesano medieval que buscaba recrear en su bloque de madera una forma que ya existía. No tratamos de trabajar de la misma manera que el artista o el científico, sino más bien como el zapatero que trata de encontrar el lugar definitivo del zapato donde pueda encajar el clavo. (Grotowski, J., El nuevo testamento del teatro, 1964, en [1968]1974:21)

Y ¿cuál sería la noción de la palabra *objetividad* en el período de los espectáculos? La respuesta que dará Grotowski es que la diferencia entre *subjetividad* y *objetividad* equivale a aquella entre *entiendo* y *creo*.

Nel suo stadio ultimo l'opera dovrebbe evitare tutto ciò che è casuale, l'opera deve possedere una certa struttura, e in questo senso la ricerca della struttura si riduce inevitabilmente all'articolazione degli impulsi che fluiscono dalla vita. È lo stadio oggettivo. In che cosa consiste la differenza fra oggettivo e soggettivo? Non si può arrivare a comprenderla attraverso il calcolo, è piuttosto un modo di procedere. Lavorando come regista, posso dire all'attore: "credo" oppure "capisco". In seguito, quando all'ordine del giorno si pone il problema della strutturazione, uso piuttosto "capisco" o "non capisco". (...) successivamente, se dico "credo", questo significa che hai mantenuto la tua linea della vita, quella linea degli impulsi vivi. (Grotowski, J., Teatro e rituale, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:148-149)⁷

Una mirada exterior, la de Peter Brook, nos puede dar una versión probablemente más objetiva al respecto. Según él, el *Teatr-Laboratorium* funciona, exactamente como su propio nombre indica, en condiciones de un laboratorio científico.

A su teatro lo llama Laboratorio. Lo es. Es un centro de investigación. (...) En el teatro de Grotowski, como en todos los laboratorios, los experimentos son científicamente válidos porque se observan las condiciones esenciales. En su teatro existe la absoluta concentración de un grupo pequeño y tiempo ilimitado. (Brook, P., Prefacio, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:5)

Grotowski, refiriéndose a Artaud, nos revela una de sus herramientas científicas: el "microscopio", o sea, el enfoque minucioso en el detalle –allí donde se esconde el Dios de Warburg–. Fijémonos en un detalle: *todo aquello que es imperceptible exige la precisión, sin embargo, cualquier método que no se proyecte hacia lo desconocido es malo*, como vimos al principio de nuestra referencia al "método".

Artaud utilizó un lenguaje que era en sí mismo intangible y huidizo. Los microorganismos se estudian con un instrumento de precisión: el microscopio. Todo aquello que es imperceptible exige la precisión. (Grotowski, J., No era totalmente él, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:79)

Finalmente, Grotowski resume de la siguiente manera *las condiciones esenciales para el arte de la actuación* a explorar bajo una *investigación metodológica*, en la que son igualmente útiles el "telescopio" –montaje de la partitura– y el "microscopio" –proceso individual del actor–. Esta doble visión está, análogamente, presente en *Mnemosyne* –montaje del Atlas vs. *Pathosformeln*– como también en el *Kindertehuis* de Van Eyck –planta del edificio vs. *artefactos identificantes*– como veremos de cerca.

Estamos convencidos de que las condiciones esenciales para el arte de la actuación son las siguientes y su estudio debe ser objeto de investigación metodológica:

- a) estimular el proceso de autorrevelación, llegando hasta el inconsciente, pero canalizando los estímulos a fin de obtener la reacción requerida;*
- b) ser capaz de articular el proceso, disciplinarlo y convertirlo en signos. En términos concretos esto significa construir una partitura cuyas notas sirvan como elementos tenues de contacto, como reacciones a los estímulos del mundo externo: a aquello que llamamos "dar y recibir";*
- c) eliminar del proceso creativo las resistencias y los obstáculos causados por el propio organismo, tanto físico como psíquico (ya que ambos constituyen la totalidad).*

¿De qué manera pueden exponerse objetivamente las leyes que gobiernan esos procesos individuales?

¿Cómo llegar a definir solamente las leyes objetivas sin caer en las recetas? (Grotowski, J., Exploración metódica, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:89)

Grotowski define su (no)método en cuanto que inductivo; hay que tener en cuenta, a este propósito, que la fenomenología cuenta entre sus principales influencias. Asimismo, ya desde el período de los espectáculos, su estudio "paratáctico" de los métodos teatrales más importantes no tiene como finalidad llegar a un "método-suma" de ellos; la *vía negativa*, en cambio, apunta hacia destilar su esencia, o sea, *reducirlos a la unidad*.

*He estudiado todos los métodos teatrales importantes de Europa y de otras partes del mundo. (...) el método que estamos desarrollando no es una combinación de técnicas obtenidas de distintas fuentes (...). (...) El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la "madurez" del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:10)*

El mismo concepto se traduce en términos del arte del actor de la siguiente manera:

La tècnica pròpia de l'actor del Teatre Pobre es basa en el principi de la via negativa: una via inductiva -d'eliminació de bloquejos- en contraposició a una de deductiva -d'adició d'habilitats. (Sais, P., 2009:14)⁸

Asimismo, Grotowski comenta a Barba en su carta del 6.2.1965, respecto al "método" del trabajo:

(...) il método è entrato in un diverso stadio di sviluppo, il che ha influito sulla scelta degli esercizi, e ha fatto anche sorgere nuove necessità, a volte sorprendenti: come, ad esempio, il precisarsi di un certo tipo di psicologia di lavoro, o una fenomenologia psichica utile per compiti concreti. (Barba, E., 1998:169)⁹

Al explicar esto, Grotowski añade otra *técnica que ilumina la estructura escondida en los signos*: se trata de la *contradicción*; en el lenguaje de Van Eyck, veremos, los *fenómenos gemelos* son el núcleo constituyente de sus "partituras" configurativas.

*En términos de técnica formal, no trabajamos con una proliferación de signos, o por acumulación (como en los ensayos formales del teatro oriental). Más bien sustraemos, tratando de destilar los signos eliminando de ellos los elementos de conducta "natural" que oscurecen el impulso puro. Otra técnica que ilumina la estructura escondida de los signos es la contradicción (entre el gesto y la voz, la voz y la palabra, la palabra y el pensamiento, la voluntad y la acción, etc.); aquí también seguimos la vía negativa. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:12)*

Haciendo hincapié directamente al proceso de trabajo del actor, el director nos da ejemplos concretos. En ellos, su (no)método se revela como intrínseco de la propia inducción - un método que es un (no)método-. Por consiguiente, siendo el "método" un interrogante constante, el énfasis, evidentemente, cae en el proceso en vez que en el producto.

*(...) cuando está trabajando en su papel debe aprender a no pensar en añadir elementos técnicos (resonadores, etc.) sino que debe tratar de eliminar los obstáculos concretos contra los que lucha (por ejemplo, resistencia en la voz). Esto (...) Significa que (...) el actor nunca poseerá una técnica permanentemente "cerrada", porque a cada paso de su autoexamen, a cada desafío, a cada exceso, a cada ruptura de barreras escondidas corresponden técnicas nuevas en un nivel más alto. (Grotowski, J., *El nuevo testamento del teatro*, 1964, en [1968]1974:31)*

*Ninguno de los ejercicios en los distintos campos del entrenamiento del actor debe convertirse en un ejercicio para lograr la habilidad. Se ha de desarrollar un sistema de signos que conduzcan al proceso indescriptible e inasible de la autoentrega. (Grotowski, J., *El nuevo testamento del teatro*, 1964, en [1968]1974:32)*

La alusión por parte de Grotowski a las ciencias sociales -no positivistas- no tiene carácter metafórico. La psicología -principalmente de Jung- y la semiótica están literalmente presentes en su trabajo, por lo menos en nivel de planteamiento. El *arquetipo* es un término que Grotowski no evita al referirse a la posibilidad de plasmarlo en un espectáculo; eso sí: sin regla pre-fija. El fragmento a continuación trata del montaje de *Sakuntala*:

Considero tutto quello che è stato detto finora sul formarsi dell' archetipo nello spettacolo in termini di lavoro e convenzionalmente. Non ritengo nessuna regola degna di essere fissata. Nemmeno il fatto che si debba plasmare nello spettacolo un archetipo; di solito ce ne sono diversi,

si innestano, si diramano, ne prendiamo uno come principale e questo diventa l'asse psichico dello spettacolo. Ma bisogna tener conto di possibilità differenti, per es. della possibilità di formare un archetipo associato (una struttura omogenea che si compone di archetipi equivalenti). Del resto tutto questo è comunque da indagare. (Grotowski, J., La possibilità del teatro, 1962, en en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:62)¹⁰

No obstante, según Barba, la palabra *arquetipo* no se usaba nunca en el trabajo diario. En cambio, se oía mucho la palabra *composición*:

Quando arrivai, gli attori erano già abituati a cercare soluzioni teatrali, "segni" fisici o vocali che manifestassero l' archetipo. Non si usava mai questo termine, mentre ricorreva spesso la parola "composizione": il modo in cui l' attore teatralizzava e rendeva dense le sue azioni. (Barba, E., 1998:48)¹¹

La resonancia de la semiótica en el modo de trabajo de Grotowski del primer período ya habíamos anotado al hablar de partitura. Más explícito se hace Grotowski al respecto en el fragmento a continuación, en el que se refiere a una investigación consciente de *las posibilidades del signo hoy*. Antes, recordamos, los había distinguido en vocales y gestuales; los segundos nos conectan con las *Pathosformeln*. Como veremos al tratar el específicamente el tema de los arquetipos, es la búsqueda de un código sígnico el que lleva a Grotowski a indagar en formas de teatro oriental, que desembocaría en el montaje de *Sakuntala*.

Abbiamo quindi cominciato a esaminare quali sono le possibilità del segno oggi; forse non bisogna cercare i segni una volta per tutte, per tutti gli spettacoli, forse per ciascuno singolarmente bisogna trovare un sistema specifico che possa agire. Ciò che l' attore fa dovrebbe rimanere in relazione con il mondo circostante, in connessione con il contesto culturale; d' altra parte, per evitare il pericolo degli stereotipi, bisogna cercare tutto ciò diversamente, liberando in qualche modo i segni dal processo organico dell' organismo umano. Abbiamo dunque affrontato le ricerche nell' ambito delle reazioni umani organiche, per strutturarle successivamente. (Grotowski, J., Teatro e rituale, 1969, en en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:145)¹²

Sin embargo, una alusión *a posteriori* al *zum Bild das Wort* no sólo concierne la función sígnica de un montaje se acciones, sino el modo del director de comunicarse con los actores durante el proceso creativo. Grotowski explica el por qué de la ausencia de la palabra en el *acto de la creación*.

El acto de creación (...). Exige un máximo de silencio y un mínimo de palabras. En este tipo de actividad discutimos con proposiciones, acciones y organismos vivos, no con explicaciones. (Grotowski, J., Declaración de principios, en Grotowski, J., [1968]1974:217)

Peter Brook, a su vez, será aún más explícito: verbalizar significa destruir el modo de significación propio de la imagen y de la gestualidad.

(...) el trabajo es esencialmente no verbal. Verbalizar significa complicar y hasta destruir los ejercicios que son simples y claros cuando se indican mediante un gesto y cuando son ejecutados por la mente y por el cuerpo como un todo. (Brook, P., Prefacio, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:5-6)

Especialmente interesante resulta la visión de Grotowski de la cuestión del método en el período de los espectáculos desde su experiencia de etapas posteriores. Al mismo tiempo, este hecho demuestra que, a pesar del abandono manifestado del teatro por su parte, nunca lo perdió de vista. En el texto *Respuesta a Stanislavski*, escrito en 1980, es decir, mientras estaba en desarrollo la etapa del *Teatro de las Fuentes*, admite, en primer lugar, que el "método", en el sentido de sistema, no tenía cabida en su trabajo; en segundo lugar, que "método" es una palabra demasiado limitada para definirlo.

Cuando llegué a la conclusión que el problema de la construcción de mi propio sistema era ilusorio y que no existe ningún sistema ideal que sea la llave de la creatividad, entonces la palabra "método" cambió para mí de significado. (...) Entonces el método –en el sentido del

sistema- no existe. No puede existir de otra manera que como desafío o llamado. Y no se puede jamás prever exactamente cuál será la respuesta de algún otro. (...) No creo que mi trabajo en el teatro pueda ser definido con el nombre de nuevo método. Se puede llamar método, pero es una palabra muy limitada. No considero siquiera que se trate de algo nuevo. (Grotowski, J., *Repuesta a Stanislavski*, 1980)

En cambio, al hablar del período de los espectáculos desde la perspectiva del *Drama Objetivo*, en *El director como espectador de profesión*, del 1985, Grotowski deja entrever una “resurrección” de la cuestión sobre el método. Concretamente, examina su modo de montaje teatral paralelamente al cinematográfico de Eisenstein, al referirse al *montaje a través del itinerario de la atención*.

Este es uno de los modos del montaje que por desgracia es completamente desconocido en el trabajo del director: el montaje a través del itinerario de la atención. Pero también el montaje de secuencias a la manera del cine, como lo planteó Eisenstein, en realidad se puede ver en teatro sólo si el director es competente. El principio es este. Han elaborado acciones precisas con los actores, y en cierto momento ustedes cortan un pedazo de la primera acción y la meten en conexión con el fragmento de la otra acción. Así obtienen un montaje de secuencias, con todas las leyes que actúan según Eisenstein. (Grotowski, J., *El director como espectador de profesión*, 1985)

A continuación, y permaneciéndose el paralelismo al cine, Grotowski entra en detalle en cuanto al trabajo del director sobre el montaje, a base de todo el material que tiene disponible en términos de acción. Habla, literalmente, de un “corta y pega” que, sin embargo, implica la tarea añadida de mantener el *flujo interior* de vida entre las partes:

(...) en primer lugar es necesario fijar la improvisación. Pero si se trabaja con la improvisación para hacer un espectáculo, esto dura frecuentemente años. Y el material fijado puede durar veinte o cuarenta horas. Y así deben pasar por el montaje: cortar, cortar, cortar. Y frecuentemente, de manera absolutamente consciente, efectúan conexiones paradójicas como en el montaje cinematográfico “noble”. Y aquí se presenta de nuevo un problema, porque no se trata de una película, que pueden simplemente cortar cuando quieran sobre la moviola. Están obligados a cortar fragmentos de la actuación de los actores, pero de manera tal que éstos no pierdan las motivaciones, el flujo interior de tales secuencias. (Grotowski, J., *El director como espectador de profesión*, 1985)

De nuevo, pues, la prioridad en el proceso del montaje está en mantener la vida de la acción individual más que en una visión de la totalidad que el director pueda tener *a priori*. El montaje va configurándose a base de acciones que nacen de impulsos, y es en el nivel de impulso dónde el papel del director es decisivo.

Durante los ensayos yo espero, no corto, no explico nunca como quisiera ver la acción. Las palabras del director son, mágicamente, palabras de poder. Deben impulsar. (Grotowski, J., *El director como espectador de profesión*, 1985)

Asimismo, en un segundo nivel del montaje y una vez se hayan unido sus “partes”, se vuelve a trabajar con los pequeños impulsos. Además, se dibuja, a raíz de ellos, el *itinerario de la atención*, para el espectador.

(...) para montar, es necesario pensar de manera muy disciplinada. Hacer el primer montaje, hacer la selección de cortes, de los cuales depende si el proyecto que nacerá sea coherente, o si se perderá del todo. Y para poder aplicar entonces el segundo montaje, aquel del itinerario de la atención, es necesario estar ya completamente listo con el primero, y es necesario saber que va completamente bien –pero no hasta el fondo. Ahora es necesario hacer la cosa verdadera. (...) Ahora el mínimo pequeño impulso que se sigue se vuelve importante. (...) Estamos frente a la obligación del dominio perfecto. (Grotowski, J., *El director como espectador de profesión*, 1985)

Al mismo tema, es decir, al “cómo hacer” el montaje teatral en contraposición al cinematográfico, vuelve Grotowski más tarde todavía, es decir, en 1989 y mientras trabaja ya en el ámbito del *arte como vehículo* –cuando el montaje, aunque no en el sentido del espectáculo, se restablece–. El referente es también aquí el cine de Eisenstein. Según Grotowski, la lógica del montaje, en cuanto que *bricolaje*, no es menos necesario en el teatro que en el cine.

Normalmente, cuando hablamos de montaje pensamos en el cine, y es verdad, en el cine hay esta función, este bricolaje del montaje del film, esto es fascinante particularmente si es hecho con aparatos aún poco modernos. (...) Eisenstein tenía perfecta conciencia cuando decía que hacer cine, en cuanto arte, es hacer montajes. (...) En el teatro es necesario ser especialista en montaje, no menos que en el cine, sino aún más. Y no hablo del simple montaje, del montaje primario: qué acción después de qué acción, sino de: ¿cuál es la lógica con la cual se bombardea la percepción del espectador con efectos visuales y sonoros? Una lógica compleja porque se trata del montaje como itinerario de la atención del espectador. (Grotowski, J., El montaje en el trabajo del director, 1989)

En el fragmento anterior reaparece el tema del *itinerario de atención*. Veamos cómo Grotowski mismo explica lo que significa, utilizando como ejemplo una escena de *Sakuntala*:

(...) al final del espectáculo (...) dos jóvenes amantes están en diálogo amoroso (...) cuando uno cerca del otro están en la mitad de la frase y todos los espectadores los miran (la cámara invisible está sobre los dos amantes), en ese momento y en otra parte de la escena, un efecto fuerte captura por un corto momento la atención. Podría ser, por ejemplo, que alguien haya encendido de golpe un fueguito (...). Por una fracción de segundo todos dirigen sus miradas hacia la llama e inmediatamente después vuelven a mirar a los amantes que continúan hablando, y ven a dos viejos, con el cuerpo agobiado que terminan la misma frase. En el momento en el cual distrajeron su atención, pasaron cuarenta años. Es este el montaje a través del itinerario de la atención del espectador. (Grotowski, J., El montaje en el trabajo del director, 1989)

Efectivamente, pues, el modo de concebir el *itinerario de atención* es puramente cinematográfico y remite, como vimos en el capítulo correspondiente, al montaje de Eisenstein, que busca crear un efecto, a base de secuencias de signos, en el espectador. Asimismo, la descripción anterior de Grotowski se puede interpretar, en términos del director ruso, en cuanto que *tercium quid*. Además, tal como Eisenstein, Grotowski monta sus *itinerarios* en la percepción del espectador, es decir, allí donde tiene su sede el montaje teatral, como veremos. Grotowski se ve a sí mismo, en este sentido, como camarógrafo, mientras estaba en la etapa de producciones teatrales. Con ello se refiere no al trabajo individual con los actores, sino a la configuración total del montaje en la percepción de los espectadores. Paralelamente, y a propósito de Warburg, podemos, al revés, proyectar este modo de montaje que describe Grotowski, *anacrónicamente*, en *Mnemosyne*. *Itinerarios de atención* es una expresión acertada para describir lo que Warburg dibuja con sus composiciones de imágenes y con el empleo de la visión macro- y microscópica.

Cuando trabajaba como director de espectáculos, lo hacía continuamente como camarógrafo. No en los períodos que trabajaba con un actor sobre su proceso, esto era otro aspecto, era mucho más la aventura humana, digamos orgánico-psicológica, personal. En cambio trabajé como camarógrafo cuando hice el montaje del espectáculo con los elementos ya elaborados con los actores; desde entonces trabajé como con una cámara invisible consciente siempre de cómo debía indicar al espectador: “¡mira aquí!” y el momento en que mira allí, seguir teniendo también una acción allí, una acción secundaria, discreta. (...) Es como una cámara invisible que fija un detalle. Estas son las reglas del oficio. (Grotowski, J., El montaje en el trabajo del director, 1989)

En la grabación de *Akropolis* Grotowski probó, literalmente, la experiencia del director como camarógrafo. La siguiente hubiera podido ser la guía para la *descripción* de una lámina de *Mnemosyne*.

Cuando se filmó el documental de Akropolis del Teatr Laboratorium y cuando hicimos después el montaje de ese material con el director de la película, me di cuenta que había una limitación y una fuerza en la percepción cinematográfica. (...) Mientras prosigue el espectáculo, veo a una persona, gran plano; las manos, pequeño plano (detalle); aparentemente veo todo lo que ocurre, pero en realidad hago continuamente una selección del detalle (...). (...) el espectador de cine no puede hacer su propio itinerario de la atención, entonces es el montaje que debe hacerlo. (...) Durante el trabajo sobre el montaje de la película de grabación de Akropolis, me dije: "Debemos formar el itinerario de la atención a través del montaje. (...)". (Grotowski, J., *El montaje en el trabajo del director*, 1989)

En el período del *Parateatro*, aunque sin montajes, hay alusiones al "método". Un ejemplo tenemos en el fragmento de *Holiday*, donde se renuncia al "método", en cuanto de establecer un "modo de hacer" determinado. Si un "método" tiene algún sentido para Grotowski en aquél período es, contrariamente, en cuanto que *des-montaje* de cualquier idea de habilidad conquistada. Anticipa, de esta manera, lo que en la etapa siguiente, la del *Teatro de las Fuentes*, se articula como estar *en el principio*, a pesar del dominio de la técnica. Paralelamente, y desde nuestra perspectiva de *afinidades*, la crítica de Binswanger hacia *El ritual de la serpiente* no era, probablemente, otra cosa que fallar en captar la manera de Warburg mismo de *estar en el principio*.

*And when they talk about any method, "my" method for instance, the problem boils down to the same thing: nearly always they see it in the categories of "to know how to do". When they say that Grotowski's method exists as a system, the implication is that it is a false method. If it is a system, and if I myself have pushed it to that direction, I have contributed to a misunderstanding; it follows that I made a mistake and one must not go along that road, because it instructs "how to do", that is to say, is shows how to arm oneself. (...) If a method has any sense at all, it is as a way to disarmament, not as a system. On the way to disarmament it is not possible to foresee any result in advance, to know what and how it will happen, because this depends exclusively on the existence of him who fulfils the deed. (Grotowski, J., *Holiday*, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:223)¹³*

Pasemos al *Teatro de las Fuentes*, un período que, a pesar de la ausencia de montajes, se puede visualizar como un montaje por sí misma. El problema de "cómo hacer" ahora se concentra en cómo trabajar con una gran cantidad de material tradicional heterogéneo. La técnica, término al que Grotowski está mucho menos dispuesto a renunciar que "método", recupera su lugar destacado en el trabajo. Empieza a esclarecerse un punto significativo, que se verá consolidado en el *arte como vehículo*: los cantos de la tradición se estudian *por* su propia vía, es decir, cantándolos. Dicho de otro modo, a partir de su forma (sonora) se (re)descubre su calidad *energética* particular.

*(...) there exists also another line of work (...); this other line of work tries to enter into much more particular – even if very initial– territories of investigation. One of these territories is work on archaic, initiatic texts of which the place and circumstances of arising are questionable, and which in some way relate to those, let's say, living experiences of the sources (...). These texts are as if carrying in themselves the roots of what of what in Poland we call the Mediterranean Culture. We are studying these texts simply by singing them (...). (...) The level of this work – technically and in substance– is very preliminary, but something special seems to be in the far horizon, even if this "something" we don't really recognize. (Grotowski, J., *Theatre of Sources*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 267)¹⁴*

Grotowski, en esta etapa, no monta estructuras, pero sigue pensando en términos de "cómo hacer" un montaje. Da la impresión de que volver a crear estructuras de acciones es algo que, por un lado, sigue teniendo en la mente, pero que, por el otro, se tiene que hacer tras replantearse lo que una estructura *es* y una vez se haya agotado el trabajo minucioso sobre las

fuentes de la *performance*. Busca, pues, *instrumentos de trabajo*, pero, más importante que esto, habla de ellos en cuanto que *estructuras*, que se ven consolidadas a través de la repetición y la repetitividad. Para ello, fijémonos, escoge un ejemplo arquitectónico, tan presente, además, en los planteamientos de las vanguardias de principios del siglo XX –entre ellos, el de la Bauhaus–: la construcción de la catedral medieval.

(...) *an instrument of work which I call organon o yantra. (...) In India, in ancient times, temples were constructed as yantra, that is, the building, the spatial arrangement, had to be an instrument which conducted from sensual excitement to affective void (...). The same precision was worked out in the building of the cathedrals in the Middle Ages (here it was more linked to the questions of light and of sonority). In the realm of performing arts and in ritual arts (...) these instruments are the outcome of very long practices. (...) I have already given you an example of a yantra: the "reptile body", the dance and song which should be executed in a structured and organic manner (...). (...) But attention! There is a big difference between a yantra and a trick. (...) It's like asking yourself whether with the yantra for building a cathedral, you could build a good bordello.* (Grotowski, J., *Tu es le fils de quelqu'un*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 300-301)¹⁵

No obstante, y en el mismo texto, no es esta la única vez que Grotowski habla de arquitectura, pensando en el montaje. Esta vez, en términos más cercanos a nuestro territorio, ya que las reflexiones que expone a continuación se pueden poner al lado de las de Van Eyck, al plantear el *problema de número*, es decir, cómo hacer que se "expanda" un organismo arquitectónico en sentido horizontal, sin perder la organicidad de su núcleo constituyente en pequeña escala; sin perder, como diría Grotowski, su *flujo interior de vida*. Como anti-ejemplo de ello ofrece Grotowski el caso de los edificios de la *Silicon Valley*. Al mismo tiempo, intenta descifrar también el proceso de la creación de un proyecto arquitectónico en términos de montaje cinematográfico, como hace con su propio trabajo.

Como en una configuración arquitectónica, lo que impedirá, según Grotowski, la expansión "horizontal" de la estructura de manera indiferente hacia los lados es no perder de vista su semilla originaria: una primera pequeña línea de acciones, a partir de la cual nace todo lo demás. Después de cada "etapa" de "cortar y pegar" en un montaje, hay que volver siempre a este inicio, *recuperar el centro*, a pesar de Derrida. Esta es la manera para lograr que la totalidad esté en el detalle de la misma manera que el detalle está en la totalidad; Van Eyck, planteando su modo *configurativo*, encontrará una manera elocuente a la vez que lacónica para expresar este mismo principio de la organicidad: *Tree is a leaf, leaf is a tree*, o sea, árbol es hoja, hoja es árbol; fijémonos: no se trata de comparación, sino de identificación.

(...) *Silicon Valley, the big American electronic complex; there are constructions alongside other constructions; the complex developed itself flatwise and in the end became ungovernable. This has nothing to do with the construction of cathedrals, that always have a keystone. (...) You go through periods of work that are "lifeless". (...) Many technical problems have to be solved: for example, the montage, like in film. You must rebuild, and memorize the first proposition (the line of small physical actions), but eliminating all the actions that are not absolutely necessary. You must, therefore, make cuts and then know how to join different fragments. For instance, you can apply the following principle: line of physical actions – stop – elimination of a fragment – stop – line of physical actions. Like in cinema, the sequence in movement stops on a fixed image – we cut – another fixed image marks the beginning of a new sequence in movement. This gives: physical action – stop – stop – physical action. But what must be done with the cut, with the hole? (...) But most often it is the contrary which is valid: the physical actions are the river and modulate the way of singing. You must know what you choose. And this example about the montage concerns only the elimination of a fragment; but there is also the problem of insertions, when you take a fragment from another place in your proposition in order to insert it between*

two stops. As I said before, this type of work passes through moments of crisis. You arrive at elements more and more compact. Then, your body must absorb all this and recover its organic reactions. You must turn back, toward the seed of the first proposition and find that which, from the point of view of this primary motivation, requires a new restructuring of the whole. So the work does not develop "to the side, to the side" but as with a plumb line and always through phases of organicity, of crisis, of organicity, etc. We can say that each phase of spontaneity of life is always followed by a phase of technical absorption. (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu'un, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 302-303)¹⁶

Una vez recuperada la técnica, en el Teatro de las Fuentes, en la etapa del Drama Objetivo se recupera, del primer período, el concepto de la objetividad. Para explicar lo que significa aquí recuperamos la *reducción a la unidad* frente al collage. Asimismo, la objetividad se reduce a "aquello a través del cual todos estamos conectados".

Podríem dir que l'etapa anterior, el Teatre de les Fonts, és una recerca de les possibilitats amb determinats materials lligats a la tradició o tècniques de les fonts. El Drama Objectiu podria mirar-se com una tria inicial de tots aquests materials, una "objectivació" d'elements performatius de diverses tradicions que puguin funcionar fora del seu context cultural. Per tant, "objectivació" i no síntesi o mescla per fer –com diria Grotowski– una bonica sopa multicultural. (Sais, P., 2009:55-56)

Con la mirada ya firme hacia el montaje, Grotowski se ocupa de extraer de todo el material del período anterior aquellos elementos *performativos* que le pueden servir para construir nuevas estructuras. Es decir, se trata de elementos que se des-contextualizan de su contexto cultural original para verse potencialmente re-contextualizados en nuevos montajes.

(...) en el seu intent d'arribar a elements aplicables en l'àmbit performatiu, Grotowski segueix en la recerca de materials tradicionals "objectivables" i que permetin una aproximació "artística"; elements que puguin funcionar com a "instruments performatius" fora del seu àmbit originari, és a dir, que no depenguin d'una estructura mental i d'un context cultural determinat. Mirant en els "derivats" de les tradicions, principalment en aquells africans en origen que han evolucionat de manera autònoma, descobreix que és allà on es poden trobar i extraure aquestes "eines" simples i primàries. Les tradicions afrocaribenyes, i principalment l'haitiana, es converteixen en focus de recerca de diversos "instruments" com, per exemple, la dansa yanvalou. (Sais, P., 2009:60)

Y ¿cuáles son, exactamente, estos elementos objetivos?

(...) el treball amb tots els "instruments objectius", com els cants de tradició, formes arcaiques de moviment i textos arcaics, ha suposat l'inici d'un nou període. (Sais, P., 2009:67)

Para hablar de la cuestión sobre el método en el caso de la última de las etapas grotowskianas, aparte de Grotowski, acudiremos, una vez más, a alguien que conoce a fondo tanto su teoría como la práctica del período en cuestión, habiendo formado parte del *Workcenter de Jerzy Grotowski and Thomas Richards* y participado en ambos opuses del arte como vehículo, Pere Sais¹⁷. El objetivo aquí es "cómo hacer" el trabajo en proceso, sea el opus (estructura) o el propio entrenamiento del *doer* ("hacedor", actuante).

El treball del Workcenter s'articula en dues línies, una d'elles dedicada a la formació en el camp –podríem dir– de les arts performatives; en l'àmbit dels cants, del text, de les accions físiques –anàlogues a les de Stanislavski– i dels exercicis plàstics i "físics" per a actors. L'altra línia es dirigeix cap a l'art com a vehicle, que des del punt de vista dels elements tècnics és similar a les arts performatives; es treballa sobre el cant, les formes de moviment, els impulsos i els motius textuals per arribar a construir una acció, una estructura tan precisa i acabada com un espectacle teatral, però que apunta directament vers un procés interior dels doers, els actants. (Sais, P., 2009:73)

Aparece, en términos de estructura, el ritual. Grotowski mismo conecta, en *De la compañía teatral al arte como vehículo*, el ritual con el concepto de la *objetividad*. Al mismo tiempo, Grotowski admite que este tipo de trabajo realmente remite al teatro.

Se puede decir "El arte como vehículo", pero también "objetividad del ritual" o "Artes rituales". Cuando hablo del ritual no me refiero a una ceremonia, ni a una fiesta; tampoco a improvisación con participación de gente del exterior. No hablo de una síntesis de diferentes formas rituales de diferentes lugares. Cuando me refiero al ritual, hablo de su objetividad; es decir que los elementos de la Acción son los instrumentos de trabajo sobre el cuerpo, el corazón, y la cabeza de los actuantes. Del punto de vista de los elementos técnicos, en El arte como vehículo todo es casi como en las artes teatrales; trabajamos sobre el canto, los impulsos, las formas del movimiento; aún pueden parecer motivos narrativos. Y todo reduciéndose a lo estrictamente necesario, hasta crear una estructura tan precisa y acabada como en un espectáculo: Acción. (Grotowski, J., De la compañía teatral a El arte como vehículo, 1989)

Sin embargo, Grotowski se ocupa también de alertarnos sobre el hecho de que este nuevo acercamiento a las *artes teatrales* no significa en ningún caso vuelta al teatro:

Sin cortarse de un tipo de sed que motivó el Teatro de las fuentes, El arte como vehículo se orienta hacia un trabajo completamente diferente: concentrado sobre el rigor, sobre los detalles, sobre la precisión, comparable con los espectáculos del Teatr Laboratorium. Pero ¡cuidado! no es la devuelta hacia El arte como representación; es la otra extremidad de la misma cadena. (Grotowski, J., De la compañía teatral a El arte como vehículo, 1989)

El elemento en común es la presencia de una partitura minuciosamente articulada y consolidada a través de sus múltiples repeticiones. La diferencia está, y en ello enfocaremos, en *la sede del montaje*: ahora es el *doer* mismo.

Per tal d'establir el procés de la verticalitat (...) en L'art com a vehicle, així com en l'espectacle, és necessària una estructura precisa i repetible: l'opus (obra). Aquest opus s'articula en un principi, un desenvolupament i un final. En el marc de les activitats del Workcenter, aquesta obra s'anomena Action (Acció), una estructura elaborada en els detalls comparable a aquella de l'espectacle, però que no s'esforça en crear un muntatge en la percepció de l'espectador sinó en els que fan, els doers (actuants). La construcció d'aquest opus es determina des del punt de vista de la verticalitat i comporta un treball sistemàtic de llarga duració que comprèn els cants, els models arcaics de moviment, la partitura de reaccions, i la paraula antiga i anònima. Aquests elements que conformen l'Acció, provenen d'una certa font "comuna" que Grotowski concep com a bressol de la tradició occidental. (Sais, P., 2009:79-80)

Están presentes aquí todas las etapas anteriores: el montaje y el *trabajo del actor sobre sí mismo*, del período de los espectáculos; el *encuentro con el otro*, del *Parateatro*; los cantos-instrumentos, del *Teatro de las Fuentes*; la *objetividad*, del *Drama Objetivo*. Además, el trabajo sobre los cantos en el *arte como vehículo* es comparable al trabajo sobre el texto, del primero; en ambos casos, se trata, a la vez de un *enigma* y de un *bisturí*.

(...) per Grotowski, els cants de la tradició, com a "instruments" per a construir l'escala de la verticalitat, són el vehicle que permet fer un treball sobre si mateix. Aproximar-se a ells és com acostar-se a una persona a qui cal descobrir. Tal concepció ens remet a la "trobada-confrontació" amb el text que Grotowski ja proposava en el període del Teatre Laboratori. En aquella etapa, el text era tractat com a bisturí que permet obrir-se, transcendir el propi jo i descobrir allò ocult en un mateix i en els altres. Aquesta aproximació al text com a enigma i com a "instrument" és equiparable, en certa manera, al treball amb els cants de la tradició. (Sais, P., 2009:76-77)

2.4 El montaje como *vehículo* de autoexploración

Indagando en la cuestión sobre el método, descubrimos que ella surge como consecuencia del re-planteamiento del *oficio* que emprende Grotowski –y nuestros demás autores–. Al mismo tiempo, y tal como por primera vez enseñaron los surrealistas, la obra/montaje, habiendo renunciado para sí su auto-suficiencia y auto-referencia, llega a ser *vehículo* de otra cosa.

Breton, quien había insistido reiteradamente en que lo que contaba era el mensaje más que la forma, afirmó (1928) que “la relevancia revolucionaria de una obra, o su simple relevancia, nunca debería subordinarse a la elección de los elementos que la obra pone en juego”. (Spector, J., 2003:292)

Brook lo define con eficacia, empleando, apuntemos, el término *vehículo* en el prefacio del *Hacia un teatro pobre*, antes de utilizarlo para dar nombre a la última etapa grotowskiana.

(...) esta dedicación no hace del arte de la actuación un fin en sí mismo. Al contrario. Para Grotowski la actuación es un vehículo. ¿Cómo decirlo? El teatro no es un escape, un refugio. Una forma de vida es un camino para descubrir la vida. (Brook, P., *Prefacio*, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:6)

Con esto confluye la concepción del montaje como obra en proceso continuo, más que producto acabado. El montaje, en este sentido, ofrece un terreno para la acción, paralelamente a los montajes de *Mnemosyne* del *Kindertehuis*.

La intensidad, la honestidad y la precisión de su trabajo nos plantean fundamentalmente un desafío, pero no para una quincena, no para una vez en nuestra vida, sino para todos los días. (Brook, P., *Prefacio*, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:8)

El “montaje como *vehículo*” se inaugura en el *período de los espectáculos*, mientras que se ve definitivamente consolidado y explícitamente expresado en el caso del *arte como vehículo*, en referencia, en primer lugar, al *doer*. Veamos, pues, como se va concretando esta faceta del montaje a lo largo de las demás etapas.

En el período de los espectáculos, la partitura es el vehículo de llegada del actor al acto total: L'acte total és, doncs, el fet de donar-se completament en un acte d'autosacrifici i autorevelació, articulats rigorosament mitjançant una precisa partitura d'impulsos i accions. (Sais, P., 2009:16)

En este proceso, el papel funciona para el actor como *bisturí* para su propia autoexploración. El montaje, en este sentido, sirve para el des-montaje del actor, con el fin de llegar a revelar *lo más íntimo de su personalidad*.

Debe aprender a utilizar su papel como si fuera un bisturí de cirujano, para disecarse. (...) Lo importante es utilizar el papel como un trampolín, como un instrumento mediante el cual estudiar lo que está escondido detrás de nuestra máscara cotidiana –el meollo más íntimo de nuestra personalidad– a fin de sacrificarlo, de exponerlo. (Grotowski, J., *El nuevo testamento del teatro*, 1964, en [1968]1974:31)

Este *proceso interminable*, que Grotowski compara a una terapia psicoanalítica, es vivido tanto por el actor como por el espectador, con la condición de que ambos cumplan sus respectivas “tareas”. Añadamos, permaneciendo en línea con las premisas grotowskianas: el modo de que el actor se salve de su des-montaje psíquico, es, precisamente, el hecho de que actúa dentro de los límites que le marca la estructura.

Este proceso de análisis es una especie de desintegración de las estructuras psíquicas. ¿No está el actor en peligro de trascender el límite de su higiene mental?

No, siempre y cuando se entregue cien por ciento a su trabajo. (...) Es una confirmación no de lo negativo en nosotros sino de lo positivo, no de lo que es más pobre sino de lo más rico. Nos conduce a una liberación de complejos de la misma manera que la terapia psicoanalítica. Lo mismo se aplica al espectador. (...) la representación significa una forma de psicoterapia social,

mientras que para el actor sólo lo es si se ha entregado completamente a su tarea. (Grotowski, J., Barba, E., *El nuevo testamento del teatro*, 1964, en [1968]1974:40-41)

Finalmente, y como hemos tenido la ocasión de ver, es el interés de Grotowski en el hombre que lo lleva a traspasar los confines del teatro y pasar al *Parateatro*. Tal desenlace, sin embargo, ya se deja ver desde el primer período. El actor, antes que actor, es un ser humano. El terreno que a Grotowski le interesa explorar, a través del montaje, es aquél intermedio entre actor y espectador, sin olvidar que él se define a sí mismo como *espectador de profesión*.

Me intereso en el actor porque es un ser humano; esto plantea dos hechos fundamentales: primero, mi encuentro con otra persona (...); en suma, la superación de nuestra sociedad. En segundo lugar, el intento de comprenderme a mí mismo a través de la conducta de otro hombre, de encontrarme en él. (...) si en el curso de una colaboración estrecha llegamos al punto en que el actor, liberado de sus resistencias cotidianas, se revela profundamente mediante un gesto, considero entonces que desde el punto de vista metodológico el trabajo ha sido efectivo. Entonces me sentiré enriquecido personalmente, porque en este gesto es perceptible una especie de experiencia humana que me ha sido revelada, algo más bien especial que podría revelarse como un destino, como una condición humana. (...) si este concepto se extiende a toda la compañía, una nueva perspectiva se abre hasta los límites de la vida colectiva, hasta el terreno común de nuestras convicciones, nuestras creencias, nuestras supersticiones y las condiciones de la vida contemporánea. Si este terreno común existe, podemos, con toda sinceridad, llegar inevitablemente a la confrontación de la tradición y la contemporaneidad, del mito y de la incredulidad, de lo inconsciente y la imaginación colectiva. (Grotowski, J., *Exploración metódica*, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:91-92)

En el *Parateatro*, en cambio, el *vehículo* de la autoexploración es el “desmontaje de la idea del montaje”. Lo que lo sustituye, podríamos decir, es el encuentro en el *Holiday*, el día santo, que, a su vez, recuerda la imagen correspondiente benjaminiana.

Some words are dead, even though we are still using them. Among such words are: show, spectacle, theatre, audience, etc. But what is alive? Adventure and meeting (...). (...) What is possible together? Holiday. [(nota de los editores) *Holiday: the polish word swieto (...)* is directly related to the word “sacrum” or “holy”.] (Grotowski, J., *Holiday*, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:215)¹⁸

El montaje y, por lo tanto, el montaje como medio de auto-revelarse reaparece en el *Drama Objetivo*. La estructura es el presupuesto para el descubrimiento de la *vida interior* del actor; la técnica es la vía del actor para llegar a lo esencial.

(...) Grotowski maintains that repetition of precise details of physical behaviour provides the necessary framework for the discovery/appearance of the actor's internal life, a premise that clearly links the Polish director's work with the theories of Stanislavski. As Eugenio Barba observes, “Inner lives don't communicate with each other. Technique is not the essential in theatre and dance, yet in order to reach the essential we must pay attention to the problems related to technique”. (Wolford, L., 1996:11)¹⁹

2.5 La sede del montaje

Después de habernos aproximado a algunas de las facetas del montaje como *obra en proceso* y dado el hecho de que la trayectoria de Grotowski empieza por el teatro y desemboca en las *artes rituales*, enfocamos ahora en la diferencia entre teatro y ritual, definida por él mismo. Grotowski distingue entre uno y otro a base de dónde está *la sede del montaje* en cada caso y lo hace, tengamos en cuenta, desde la perspectiva del *arte como vehículo*. Así pues, mientras que en el teatro la sede está en los espectadores, en el ritual está en sus participantes. Y ¿qué significaría, pues, “sede”? Indica a quien va dirigido el impacto –buscado– de una estructura de acciones. Por consiguiente, en el caso del teatro la estructura funciona como un mecanismo

semiótico, encargada a llevar a cabo la “transmisión de su mensaje” a los espectadores. En el ritual no hay voluntad de transmitir algún mensaje, o, mejor dicho, la semiosis no puede ser una finalidad. ¿Por qué? Porque el ritual como forja originaria de las pre-formaciones antiguas corresponde a la fase pre-simbólica.

Normalmente en el teatro (es decir en el teatro de los espectáculos, en El arte como representación) se trabaja la visión que aparece en la percepción del espectador. Si todos los elementos del espectáculo están elaborados y perfectamente montados (el montaje), aparecerá en la percepción del espectador un efecto, una visión, una historia; en cierta manera el espectáculo aparece no en el escenario, sino en la percepción del espectador. Esta es la particularidad de El arte como representación. En la otra extremidad de la larga cadena de performing arts está El arte como vehículo que no busca el montaje en la percepción de los espectadores, sino en las personas que hacen. Eso ya existía en el pasado, en los antiguos Misterios. (Grotowski, J., De la compañía teatral a El arte como vehículo, 1989)

En el otro texto del mismo período, *El montaje en el trabajo del director*, Grotowski añade otra diferencia: el ritual se dirige hacia la deidad mientras que el teatro se dirige al espectador. *Aquí está la diferencia entre ritual y teatro: Cuando el ritual “está hecho a la faz de lo divino”, es ritual; cuando en cambio “está hecho a la faz de los espectadores” es teatro. (...) Cuando el lugar del montaje está en los actuantes eso es el ritual; cuando el lugar del montaje está en la percepción de los espectadores esto es espectáculo. (Grotowski, J., El montaje en el trabajo del director, 1989)*

El ritual, re-contextualizado en cuanto que género artístico, por un lado, y la pérdida de dios en la conciencia colectiva, por el otro, definen las condiciones de la referencia del ritual artístico, al que se dedica Grotowski en el *arte como vehículo*, hacia el sujeto mismo, el *doer*.

No, ningún acuerdo verbal, como ninguna definición verbal; es a través de las acciones mismas que hay que descubrir como uno se acerca, paso tras paso, hacia el contenido que es común. En este caso la sede del montaje está en los actuantes. (Grotowski, J., De la compañía teatral a El arte como vehículo, 1989)

Acerquémonos a cómo describe Grotowski la función semiótica en el caso de la producción de espectáculos. Dice que en el teatro el montaje no aparece sobre el escenario, sino en la percepción del espectador, de la misma manera, además, que en el cine. Concebir el montaje como “proyección en la pantalla propia del espectador” llega hasta el punto de disociar completamente lo que él ve de lo que realmente hace el actor. Invirtiendo el modo stanislavskiano, el actor ya no busca en sí mismo cómo reaccionaría en una situación que le es desconocida; empezaría al revés, es decir, a partir de una situación vivencial propia, que ha tenido un impacto significativo sobre él, hacia una acción que, desde fuera, se perciba como otra cosa, totalmente distinta y acorde con su “papel”. Asimismo, el actor no interpreta, no actúa, no imita; simplemente *hace*, se expone.

Un claro ejemplo de ello tenemos en el caso de trabajo de Cieslak en *El príncipe constante*: lo que desde fuera parecía un proceso desgarrador, que remitía a la Pasión de Cristo, en realidad era una acción desarrollada por el actor a base de un recuerdo amoroso de su juventud. ¿Cuál sería, dado todo esto, la razón por la que Grotowski hace teatro y no cine? Sería la voluntad de crear en terreno de interacción entre actor y espectador, que en el cine se reduce en un cisma insalvable. Como analizaremos al hablar de la relación interactiva espacio-vida en Grotowski, formar este terreno desemboca en el papel significativo del espacio para la acción en las etapas donde hay presencia de montajes.

(...) cada uno tenía cosas propias ligadas a su vida, estrictamente estructuradas y puestas en forma de la historia “según Calderón/Slowacki”. ¿Entonces dónde apareció el espectáculo? En cierta manera toda esta totalidad (el montaje) apareció no sobre la escena, sino en la percepción del espectador. La sede del montaje estaba en la percepción del espectador. Lo que el espectador

captaba era el montaje buscado y lo que los actores hacían es otra historia. (Grotowski, J., *De la compañía teatral a El arte como vehículo*, 1989)

Al mismo tiempo, Barba nos advierte sobre la pluralidad de significados de las estructuras grotowskianas del primer período; por el otro lado, se trata de un hecho destacado en relación con las posibilidades de lectura de las láminas de *Mnemosyne*.

Il fatto di plasmare nello spettacolo l'archetipo e di sottoporlo alla "dialettica della derisione e dell'apoteosi" non dovrebbe dare come effetto strutture univoche, unidimensionali, piatte. Si tratta piuttosto el senso racchiuso nella pluralità di significati. (Grotowski, J., *La possibilità del teatro*, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:56)²⁰

El ritual artístico como territorio que, en primer lugar, no se ofrece a la semiosis se hace palpable en dos hechos fundamentales: en primer lugar, no se establece ningún código signico, anti-diametralmente al *Sakuntala*, y, en segundo, no hay narrativa; en los montajes del *período de los espectáculos* siempre la hay, aunque no en el papel protagonista. El segundo, además, es un punto en el que Biagini insiste mucho en aclarar en sus sesiones introductorias a *Action* para los testimonios: *no hay que buscar ninguna historia; no hay historia en lo que vais a ver*. Por consiguiente, mientras que el teatro no puede renunciar –o, por lo menos, no del todo– apelar al intelecto, por la semiosis, el ritual re-contextualizado en arte se dirige a aquél “fondo común que precede las diferencias”, que empezó a aparecer en el *Teatro de las Fuentes*. Por eso, aunque Grotowski deja que se averigüe, el testimonio no se puede excluir del “efecto” del ritual artístico. Sin embargo, si esto no se manifiesta es por la falta de una manera palpable y rigurosa para hacerlo: ya no se puede a través de desglosar el mecanismo semiótico y no hay medio para poder detectar “objetivamente” el impacto al testimonio. Tal cosa sólo se puede hacer con los *doers*, porque su proceso es, para Grotowski, *objetivamente* desglosable.

A pesar de las diferencias, teatro y *arte como vehículo* comparten su esencia de montaje, es decir, un *trabajo premeditado* en calidad de secuencia de acciones, dirigido a una finalidad. En este sentido, el ritual también se percibe, *anacrónicamente*, como montaje, y como tal se analiza por Grotowski en el fragmento a continuación.

El director que dispone del oficio sabe que debe preparar los elementos de la acción, que debe hacer el montaje en la percepción de los espectadores; quiero decir que es un trabajo premeditado. Cada elemento debe atacar la percepción de los espectadores. En apariencia el espectáculo está sobre la escena, aunque en realidad se desarrolla en la percepción del espectador; (...). El hecho fue que el espectador vivió, a través de los personajes y la historia, el montaje propuesto. Y esto es el fundamento de la puesta en escena. No se puede ser un verdadero director si no se sabe esto. Bien, ahora tomemos el ritual. En numerosas formas de ritual tradicional existe una estructura muy precisa que se adapta siempre a las personas, pero que de todas maneras es conservada. (...) Como observadores podrán (...). (...) definir que los cantos hayan sido ejecutados muy bien; quiero decir que la melodía y las cualidades vibratorias hayan sido bien ejecutadas; pueden también juzgar la complejidad y la organicidad de la danza; en fin, analizar todos los elementos técnicos, pero ninguna "historia" podrá aparecer en su cabeza. (...) El ritual no tiene lugar realmente en una sala o en un lugar material; tiene lugar en los actuantes. (...) en el ritual el montaje de los elementos utilizados está hecho en los actuantes que comparten el mismo sistema de montaje. (Grotowski, J., *El montaje en el trabajo del director*, 1989)

Grotowski, a raíz de la distinción entre teatro y ritual, ofrece la oportunidad de una reflexión que se remonta al *Trauerspiel* benjaminiano y concierne la distinción entre tragedia y drama, “enmascarándose” en ella la de entre símbolo y alegoría. Antes de todo, hay que aclarar que con *drama* se refiere al drama barroco, mientras que con *tragedia*, al género antiguo griego. Mientras que la tragedia es de orden atemporal, y el castigo del héroe tiene procedencia divina, en el drama estamos ante una acción histórica, cuyo héroe se destruye a sí mismo. El destino del héroe trágico es actuar y padecer las consecuencias de sus actos; en cambio, el del héroe

dramático es reflexionar y padecer por su indecisión de actuar. Edipo vs. Hamlet. La tragedia pertenece al mundo simbólico: funciona como unidad de sentido, su efecto es directo y no pasa por el intelecto, su referente es determinado y la referencia unívoca, está presente en ella la divinidad. En el polo opuesto, el drama está inevitablemente ligado a la alegoría: habiéndose bajado el telón del mundo teológico, se descompone también la significación; la denotación se hace ambigua. Con todo ello, podríamos describir la trayectoria de Grotowski desde el teatro al ritual, como un camino *a contrapelo de la historia*: de la alegoría y el drama barroco/romántico, del *período de los espectáculos*, al símbolo y al ritual –cuya primera transformación artística ha sido la tragedia–, del *arte como vehículo*.

La creación de montajes de acciones es, a la vez, el punto de partida de Grotowski, con la etapa del *teatro pobre*, y su punto de llegada, con el *arte como vehículo*. A pesar de las diferencias entre las dos, se pueden leer puntos en común que caracterizarían el montaje grotowskiano en cuanto que entidad: *proceso, no producto*, contacto vivencial con el origen, rigor, trabajo en detalle, relacionamiento de elementos heterogéneos, montaje como *vehículo*, remisión al ritual, el *trabajo del actor sobre sí mismo*.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *El buen Dios está en el detalle.*
2. *Empezamos a buscar textos que eran indispensables. (...) en lugar del texto usado por el Inocente a lo largo de los ensayos, encontramos fragmentos de poemas de T.S. Eliot. Pedí a Cynkutis buscar en el Libro de Job fragmentos que eran vivos para él y al mismo tiempo permanecían asociados con Lázaro, con el cuerpo viviente. Pedí a Molik encontrar en los Evangelios parábolas que uno pudiera mutilar, quebrar, sin terminarlas, para que sonaran como denuncias, provocaciones. Pedí a Ścierski mirar en el material de las imágenes del Apocalipsis de Juan (...). Y le gusto aquél texto, así que buscó en él. Y yo también busqué junto a ellos. Ahora los textos eran necesarios.*
3. *Cuando uno tiene una cosa de 24 horas de largo y la condensa a una hora, nace una impresión de una forma aguda. Naturalmente, es un problema muy difícil, porque muchas veces a lo largo de una operación así algo muere. Uno tiene que hacerlo gradualmente, lentamente, en fragmentos pequeños, después remover algunas cosas, encontrar nuevas conexiones con la fuente, y continuar, poco a poco. Es un trabajo muy meticuloso. Lo más importante es no perder la vida de ello. En esos momentos envié a los directores de cine; tienen película, pueden cortar. Pero aquí, tejido vivo.*
4. *Aquellos eran tres años de lucha. Si a lo largo del trabajo surgía algún conflicto entre el proceso creativo de uno de mis colegas y el orden del total, la estructura, o el orden del montaje, siempre daría prioridad al proceso. Nunca corté lo que realmente era un proceso, aún en el caso de no ver la conexión con el conjunto. Obstinadamente estuvimos buscando a través de "borradores", improvisaciones, études.*
5. *El Performer debe basar su trabajo en una estructura precisa (...). Las cosas por hacer tienen que ser precisas. ¡No improvisen, por favor! Es necesario encontrar las acciones, sencillas, cuidando, sin embargo, que hayan sido dominadas y que perduren. Si no, no serán sencillas, sino banales.*
6. *Lo que haces no es tu estructura. La estructura no es una descripción de lo que estás haciendo. La estructura es un mapa de factores recordatorios, puntos de referencia. Lo que haces es un proceso, y lo que vives es un proceso. (...) podemos utilizar aquí palabras relacionadas con el espacio, a direcciones –"detrás", "ascenso"– porque estamos hablando sobre acciones. (...) Lo que puede ser estructurado son los elementos performativos –las acciones, los cantos; si, los pequeños detalles. La estructura puede ser extremadamente detallada, realmente minuciosamente detallada. Pero no en el sentido de construir una máquina. No en el sentido en el que construyes, por ejemplo, una composición formal de movimientos.*
7. *En su último estadio la obra debería evitar todo aquello que es casual. la obra debe poseer una estructura concreta, y en este sentido la búsqueda de la estructura de reduce inevitablemente a la articulación de los impulsos que fluyen de la vida. Es el estadio objetivo. ¿En qué consiste la diferencia entre objetivo y subjetivo? No se le puede llegar a comprender a través del cálculo, es más bien un modo de proceder. Trabajando como director, puedo decirle al actor: "creo" o "entiendo". A continuación, cuando a la orden del día se pone el problema de la estructuración, uso "entiendo" o "no entiendo". (...) sucesivamente, si digo "creo", esto significa que has mantenido tu línea de vida, aquella línea de los impulsos vivos.*
8. *La diferencia entre "el actor cortesano" y "el actor santificado" es la misma que existe entre la habilidad de una cortesana y la actitud de dar y recibir que surge del verdadero amor: en otras palabras, el autosacrificio. En el segundo caso, el elemento esencial es ser capaz de eliminar cualquier elemento de disturbio, de tal manera que se pueda trascender cualquier límite concebible. En el primer caso se trata de una cuestión de resistencia del cuerpo; en el otro se plantea más bien su no existencia. la técnica del "actor santificado" es una técnica inductiva (es decir, una técnica de eliminación), mientras que la técnica del "actor cortesano" es una técnica deductiva (es decir, una acumulación de habilidades). (...) [el actor santo] debe poder construir su propio lenguaje psicoanalítico de sonidos y gestos de la misma manera en que un gran poeta crea su lenguaje de palabras. (Grotowski, J., El nuevo testamento del teatro, 1964, en [1968]1974:29)*
9. *(...) el método ha entrado en un estadio distinto de desarrollo, que ha influido la selección de los ejercicios, y ha hecho, además, que surjan nuevas necesidades, algunas veces sorprendentes: como, por ejemplo, el precisarse de un tipo específico de psicología de trabajo, o una fenomenología psíquica útil para tareas concretas (...).*
10. *Considero todo ello que ha sido dicho hasta ahora sobre la toma de forma del arquetipo en el espectáculo en términos de trabajo y convencionalmente. No guardo regla alguna digna de ser fijada. Ni siquiera el hecho de que se debe plasmar en el espectáculo un arquetipo; por lo general hay varios, se juntan, se bifurcan, se toman como principales y esto se convierte en el eje psíquico del espectáculo. Pero hace falta tener en cuenta posibilidades diferentes, por ejemplo, de la posibilidad de formar un arquetipo asociado (una estructura homogénea que se compone de arquetipos equivalentes). Además, todo esto queda todavía por investigar.*
11. *Cuando llegué al grupo, los actores ya estaban acostumbrados a buscar soluciones teatrales, "signos" físicos o vocales que manifestasen el arquetipo. No se usaba nunca este término, mientras que se usaba mucho la palabra "composición": el modo en el cual el actor teatralizaba y hacia densas sus acciones.*
12. *Entonces habíamos comenzado a examinar cuáles son las posibilidades del signo hoy; tal vez no hace falta buscar signos de una vez por todas, para todos los espectáculos, tal vez hace falta encontrar para cada uno singularmente un sistema específico que pueda funcionar. Lo que el actor hace debería permanecer en relación con el mundo circundante, en conexión con el contexto cultural; por la otra parte, para evitar el peligro de los estereotipos, hace falta buscar todo ello*

diversamente, liberando de algún modo signos del proceso orgánico del organismo humano. Habíamos, por lo tanto, afrontado la búsqueda en el ámbito de las reacciones humanas orgánicas, para estructurarlas sucesivamente.

13. *Y se habla de cualquier método, "mi" método, por ejemplo, el problema se reduce a la misma cosa: casi siempre lo ven en las categorías de "saber cómo hacer". Cuando se dice que el método de Grotowski existe como sistema, la implicación es que es un método falso. Si es un sistema, y si yo mismo lo empujé hacia esta dirección, he contribuido a un malentendido; por consiguiente, he cometido un error y uno no debe seguir en este camino, porque instruye "cómo hacer", es decir, le enseña a uno como armarse. (...) Si un método tiene, a fin de cuentas, un sentido es en cuanto que modo de desarmarse, no en cuanto que sistema. En el camino de desarmarse no es posible prever resultado alguno de antemano, saber, qué y cómo pasará, porque esto depende exclusivamente de la existencia de quien cumple con la tarea.*
14. *(...) existe también otra línea de trabajo (...); esta otra línea de trabajo intenta entrar en territorios de investigación mucho más particulares –aunque muy iniciales–. Uno de estos territorios es trabajar sobre textos arcaicos, iniciáticos, el lugar y las circunstancias de surgimiento de los cuales son cuestionables, y que de alguna manera se relacionan con aquellas, digamos, experiencias vivas de las fuentes. (...) Estos textos es como si llevaran dentro de sí las raíces de los que en Polonia llamamos Cultura Mediterránea. Estudiamos estos textos simplemente cantándolos (...). (...) El nivel de este trabajo –técnicamente y sustancialmente– es muy preliminar, pero algo especial parece estar en el lejano horizonte, aun si no reconocamos realmente este "algo".*
15. *(...) un instrumento de trabajo que yo llamo organon o yantra. (...) En la India, en tiempos antiguos, los templos se construían como yantra, es decir, el edificio, la distribución espacial, tenía que ser un instrumento que condujera desde la excitación de los sentidos al vacío afectivo (...). La misma precisión se llevó a cabo en la construcción de las catedrales en la Edad Media (aquí estaba más ligada a cuestiones de luz y sonoridad). En el mundo de las artes performativas y de las artes rituales (...) estos instrumentos son el resultado de prácticas desarrolladas a lo largo de los tiempos. (...) Ya os he dado un ejemplo de un yantra: el "cuerpo reptil", la danza y el canto que deben ejecutarse de una manera estructurada y orgánica (...). (...) ¡Pero atención! Hay una gran diferencia entre un yantra y un truco. (...) Es como preguntarse a uno mismo si con el yantra para construir una catedral, puedes construir un buen burdel.*
16. *(...) Silicon Valley, el gran complejo electrónico americano; hay construcciones al lado de otras construcciones; el complejo se desarrolló en sentido horizontal y finalmente llegó a ser incontrolable. Esto no tiene nada que ver con la construcción de las catedrales, que siempre tienen piedra-llave. (...) Se atraviesan periodos de trabajo que son "sin vida". (...) Muchos problemas técnicos se tienen que resolver: por ejemplo, el montaje, como en un film. Hay que reconstruir, y rememorar la primera proposición (la línea de pequeñas acciones físicas), pero eliminando todas las acciones que no son absolutamente necesarias. Hay que, asimismo, hacer cortes y saber cómo juntar fragmentos diferentes. Por ejemplo, se puede aplicar el principio siguiente: línea de acciones físicas –parar – eliminación de un fragmento –parar – línea de acciones físicas. Como en cinema, la secuencia de movimientos para en una imagen fija –cortamos – otra imagen fija marca en inicio de una nueva secuencia de movimientos. Esto da: acción física –parar – parar – acción física. Pero ¿Qué hay que hacer con el corte, con el agujero? (...) Pero la mayoría de las veces lo que es válido es lo contrario: las acciones físicas con el río y modulan la manera de cantar. Hay que saber qué elegir. Y este ejemplo sobre el montaje sólo concierne la eliminación de un fragmento; pero también hay el problema de las inserciones, cuando coges un fragmento de otro sitio de tu proposición para insertarlo entre dos paradas. Como dije antes, este tipo de trabajo atraviesa momentos de crisis. Llegas a elementos cada vez más compactos. Entonces, tu cuerpo tiene que absorber todo esto y recuperar sus reacciones orgánicas. Hay que volver atrás, hacia la semilla de la primera proposición y encontrar aquello que, desde el punto de vista de esta motivación primaria, requiere una nueva reestructuración de la totalidad. Entonces el trabajo no se desarrolla expandiéndose por los lados, sino como si con una plomada y siempre a través de fases de organicidad, de crisis, de organicidad, etc. Podemos decir que cada fase de espontaneidad vital siempre viene seguida por una fase de absorción técnica.*
17. *Pere Sais formó parte como *stagiare* del *Workcenter de Jerzy Grotowski and Thomas Richards* dentro del proyecto *Tracing Roads Across*, desarrollado entre diversos países de Europa y del Mediterráneo. Durante este período ha participado como *doer* (actuante) en los dos *opuses* perteneciendo al área del *arte como vehículo: Action y An Action in Creation*. Ha trabajado, entre otros, con Jim Sloviak y Jairo Cuesta, con Zygmunt Molik, estrechos colaboradores de Grotowski en distintas fases de su trayectoria. Es profesor de técnicas corporales y técnica vocal en el Institut del Teatre de Barcelona, materia sobre la cual imparte seminarios por Europa. Actualmente sigue su investigación sobre los antiguos cantos vibratorios, la resonancia espacio-corporal y el entrenamiento del actor en el marco de su proyecto *Drama Ritual* y del *Doctorat d'arts escèniques* de la UAB. Es escritor del libro *Grotowski: del Teatre a L' art com a vehicle* (cfr. bibliografía)*
18. *Algunas palabras están muertas, aunque todavía las estemos usando. Entre tales palabras se encuentran: *show*, espectáculo, teatro, público, etc. Pero ¿qué es vivo? La aventura y el encuentro (...). (...) ¿Qué es lo que se hace posible una vez juntos? El día sacro.*
19. *(...) Grotowski mantiene que la repetición de detalles precisos de comportamiento físico proporciona el marco necesario para el descubrimiento/apariencia de la vida interna del actor, un principio que liga claramente el trabajo del director polaco con las teorías de Stanislavski. Como observa Eugenio Barba, "Las vidas interiores no se comunican entre sí. La técnica no es lo esencial en el teatro y la danza, y, a pesar de ello, para llegar a lo esencial tenemos que fijar nuestra atención en los problemas relacionados con la técnica".*
20. *El hecho de plasmar en el espectáculo el arquetipo y de presentarlo en la "dialéctica de la burla y de la apoteosis" no debería dar como efecto estructuras unívocas, unidimensionales, planas. Se trata más bien el significado incluido en la pluralidad de significado.*

Relaciones dinámicas bipolares

(Grotowski) *Aveva notato che l'attore cinese comincia un'azione dirigendosi nella direzione contraria a dove deve finire. Si vuole spostarsi a sinistra, fa un passo verso la destra e poi punta sul suo obiettivo a sinistra. Questa osservazione diventò un efficace strumento di lavoro che battezzammo "principio cinese" (...).* (Barba, E., 1998:62)¹

1 Afinidades electivas a base de la *conjunctio oppositorum*

En varios puntos de nuestro recorrido hasta aquí hemos señalado la *unión entre opuestos* como elemento constituyente del planteamiento de cada uno de nuestros tres autores; al mismo tiempo, ha funcionado, como vimos en el caso de Warburg y veremos en los de Grotowski y Van Eyck, como núcleo sintético de sus respectivos montajes. En Warburg la conjunción de opuestos apolíneo-dionisiaco se "encarnó" en el símbolo de la serpiente; en términos cristiano-pagano, constituyó la esencia de la mentalidad renacentista. Hemos comprobado el modo de la configuración del *Atlas Mnemosyne* a base de relaciones bipolares. Se ha esbozado la calidad bipolar del símbolo y de la alegoría en Warburg, en resonancia de la teoría vischeriana: unión indisoluble entre los polos, en el primer caso, escisión entre ellos, en el segundo. Además, hemos profundizado en la concepción del barroco como "terreno" de la alegoría, tanto por parte de Warburg como de Benjamin.

Grotowski adopta el término *conjunctio oppositorum*, que se convierte en una especie de columna vertebral tanto del modo en el que concibe su trabajo como de la lectura *a posteriori* de la totalidad de su trayectoria.

El procés de redescobriment d'aquest "art sense nom" és la causa d'una certa dialèctica constant entre els "pols oposats"; treball i vida, tècnica disciplinada i l'espontaneïtat, teatre i ritual. En els diversos períodes algun d'aquests dos pols serà més o menys emfatitzat i visible, fins que la conjunció dels oposats s'estableixi en un equilibri. (Sais, P., 2009:6-7)

Al mismo tiempo, la *conjunctio oppositorum* como núcleo estructural del modo de entender y de hacer se conecta con la índole de orientación "científica" de su trabajo, tal como vimos anteriormente en relación con el montaje, que lo inscribiría, a su vez, en la "ciencia sin nombre" warburgiana. Recordemos, por ello, la referencia explícita de Grotowski a Niels Bohr; su *principio de complementariedad* constituye referencia de la correspondiente concepción en Grotowski, pero, también, de la investigación de Jung en el campo de la psicología analítica. La referencia a continuación es a las ideas de partículas y de ondas:

Jung (trabajando íntimamente con Pauli) descubrió que la psicología analítica se había visto obligada, por las investigaciones en su propio camino, a crear conceptos que luego resultaron asombrosamente análogos a los creados por los físicos cuando se encontraron ante fenómenos microfísicos. Uno de los conceptos más importantes entre los físicos es la idea de Niels Bohr sobre la complementariedad. (Von Franz, M. L., *La ciencia y el inconsciente*, en Jung, C. G., *El hombre y sus símbolos*, 1966:307)

Este principio, precisamente por su importancia primordial y su omnipresencia en toda la extensión de la obra grotowskiana, ya ha hecho acto de presencia hasta aquí. Sin embargo, por su índole de núcleo estructural de un *corpus* entero, es extremadamente difícil, y hasta cierto punto carece de sentido, extraerlo de su contexto para examinarlo separadamente. Si aquí lo intentamos es para dejar constancia del lugar destacado que merece el concepto en cuestión en un estudio sobre Grotowski. Van Eyck, por su parte, utiliza el término *fenómenos gemelos* (*twin phenomena*) oponiéndose a la escisión dualista y fundamentando, a base de este núcleo, su concepción teórica y práctica de la arquitectura. En términos compositivos del montaje, pues, la antinomia entre símbolo y alegoría se ve traducida en reciprocidad vs. dualismo.

Warburg se auto-declaró *dramaturgo latente*, bajo la concepción del *dramaturgo* como *aquél que sintetiza fuerzas contradictorias*. Grotowski, director de teatro, se propone a sintetizar las fuerzas contradictorias de *disciplina y espontaneidad* hacia lo que él llama *acto total (total act)*.

A great work is an expression of contradiction, of opposites. Discipline is obtained through spontaneity, but it always remains a discipline. Spontaneity is curbed by discipline, and yet there is always spontaneity. These two opposites curb and stimulate each other and give radiance to the action. Our work is neither abstract nor naturalistic. It is natural and structured, spontaneous and disciplined. (Grotowski, J., *I said yes to the past*, 1969, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 86)²

2 La *conjunctio oppositorum* por matices particulares y etapas

A continuación atravesaremos las etapas grotowskianas intentando definir el contexto de la *conjunctio oppositorum* en cada una de ellas. El énfasis, en este sentido, se dará, también en este caso, en los períodos en los que tenemos presencia de montajes o estructuras performativas, es decir, el de los espectáculos y el *arte como vehículo*. Además, por la cantidad de material disponible, principalmente del *Hacia un teatro pobre*, la mayoría de las referencias concernirán al *período de los espectáculos*.

En el texto donde Grotowski desglosa, precisamente, la relación interactiva entre teatro y ritual, del primer período, habla de la necesidad de prescindir del “frenesí dionisiaco”, o sea, de la espontaneidad descontrolada en el teatro:

(...) se si vuole raggiungere la spontaneità originaria, cioè la reazione di gruppo degli spettatori, la loro compartecipazione letterale, che lo si voglia o no, facciamo appello alla spontaneità disordinata, isterica, affine al rotolarsi per terra, alle convulsioni, al caos e simili, a cose tanto stupide quanto prive di senso e che costituiscono la conseguenza del fatto che “qualcosa bisogna pur fare”; in definitiva questo conduce a una barabanda totale. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:141)³

Antes ya había planteado la necesidad de conjuntar la espontaneidad con la disciplina en el trabajo, en un equilibrio difícil:

Con lucidez es posible, dentro de la locura, confrontarnos con nuestras contradicciones para dominar el oficio y llegar al equilibrio difícil de la espontaneidad y de disciplina. Si no hay control, si no hay lucidez, se caerá en una histeria que lo falseará todo. (Grotowski, J., *Entrevista a Jerzy Grotowski*, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:230-231)

Mi consejo es el siguiente: no buscar nunca la espontaneidad en la actuación sin tener detrás una partitura que los apoye. (Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:193)

Finalmente, el equilibrio anhelado se traduce en *técnica interior y artificialidad* y encuentra el *vehículo* que lo hace posible: la estructura:

La destil·lació dels impulsos interiors de l'actor mitjançant la via negativa, engloba una conjunctio oppositorum que conté dos aspectes: la tècnica interior i l'artificialitat. Ambdós depenen l'un de l'altre; tota tècnica interior necessita d'una estructura que la sostingui, o el que és el mateix; l'impuls interior s'articula a través de l'artificialitat dels signes. (Sais, P., 2009:15)

Barba, en *El nuevo testamento del teatro*, entrevista incluida en *Hacia un teatro pobre*, pregunta a Grotowski, concretamente, cómo funciona la *conjunctio oppositorum* ente espontaneidad y disciplina a la hora de montar un espectáculo. Grotowski, respondiendo, habla de *la elaboración de la artificialidad*. Con ello se refiere al proceso de elaboración de una estructura de acciones a base de *ideogramas*, cuyo objetivo es crear una serie de *asociaciones en la psique del público*. La forma, tanto de la totalidad de la estructura como de la línea individual del actor, no se crea para re-presentar, sino para *frenar* la salida incontrolada de las motivaciones escondidas

dentro de él. Se trata de un proceso de creación en detalle, que se compara con el trabajo del escultor. Como un escultor, Grotowski pretende reavivar mediante una *búsqueda consciente* formas que ya están dentro del actor, y *cuya realidad todavía se le escapa*.

Podemos entender mejor esta concepción si la trasladamos al “laboratorio” de Warburg. Si estas *formas que están dentro de nosotros* y cuya realidad todavía se nos escapa son los *engramas* o las *Pathosformeln*, entonces el proceso creativo de descubrirlas y devolverlas la organicidad incorporándolas en una nueva composición es, de hecho, paralela al trabajo del escultor y, también, del pintor que reaviva las *fórmulas de pathos* antiguas en *grisalla*. En este sentido, aparte de la razón que Grotowski da por optar por el ejemplo de la escultura frente al de la pintura, podemos descubrir una más, bajo la luz de Warburg, en un segundo plano: es la *distancia*, como condición de posibilidad de la creación, que el pintor interpone a través de la *grisalla* y el director de teatro a través de la forma de la partitura de acciones minuciosamente elaborada y desnuda de cualquier elemento “en color”; los “colores”, a través de la *vía negativa*, se eliminan, en este trabajo “de escultor” en el teatro, en cuanto que no absolutamente necesarios. Naturalmente, el material del director, contrariamente tanto al pintor como al escultor, es “tejido vivo”.

¿Cómo logra usted combinar la espontaneidad con la disciplina formal?

*La elaboración de la artificialidad es una cuestión de ideogramas –sonidos y gestos– que evocan asociaciones en la psique del auditorio. Nos recuerdan el trabajo de un escultor en un bloque de concreto: el uso consciente del martillo y el cincel. Consiste, por ejemplo, en el análisis de un reflejo de la mano durante un proceso psíquico y su desarrollo sucesivo en el hombro, el codo, la muñeca y los dedos, de tal manera que pueda decidirse cómo expresar cada fase de este proceso mediante un signo, un ideograma, que nos entregue de inmediato las motivaciones escondidas del actor o polemice contra ellas. Esta elaboración de la artificialidad–o la forma de ese freno conductor– se apoya usualmente en una búsqueda consciente dentro de nuestro organismo de formas cuyo sentido sentimos a pesar de que su realidad todavía se nos escape. Uno asume que estas formas existen ya, completas, dentro de nuestro organismo. Aquí tocamos un tipo de actuación que, como arte, está más cerca de la escultura que de la pintura. La pintura implica la suma de colores, en tanto que el escultor elimina lo que está escondido en la forma que ya existe dentro del bloque de pintura, revelándola, no construyéndola. (Grotowski, J., Barba, E., *El nuevo testamento del teatro*, 1964, en [1968]1974:33-34)*

La pregunta que surgiría, a continuación, es: una vez fijada la estructura, y, además, en detalle, cómo es posible garantizar que permanezca viva, es decir, que la espontaneidad no se apague en ella. La clave es, en este, caso, el contacto entre actor y actor. Este es el factor que hace que una partitura fija se re-crea de nuevo cada vez que se repite. Recordemos que la búsqueda de este *contacto* se independizará del teatro y se convertirá, poco más tarde, en el lema del *Parateatro*. En términos de montaje, pues, y refiriéndose al contacto, Grotowski utiliza la palabra *armonía*. *Armonía* proviene de la palabra griega *ἀρμός* (armós), que se utiliza en la arquitectura para definir la línea limítrofe entre dos partes, por lo que armonía significa la conjunción perfecta entre las partes⁴.

El contacto es de lo más esencial; (...). El contacto no es mirar fijamente, sino ver. (...) es el contacto que me fuerza a cambiar mi manera de actuación. El patrón es siempre fijo.

(...) Así, durante la representación, en que la partitura ya se ha fijado –definiendo claramente el texto y la acción–, se debe tener contacto siempre con los compañeros. El compañero, si es un buen actor, seguirá siempre la misma partitura de acciones. Nada deja al azar y no se cambian los detalles. Pero hay cambios minúsculos dentro de la partitura establecida (...). Cuando un hombre dice “buenos días” y otro replica, se produce automáticamente una armonía vocal entre los dos. En el escenario siempre detectamos una falta de armonía porque los actores no escuchan a sus compañeros. El problema no es escuchar y preguntarse lo que significa la entonación, sino

escuchar y responder. (Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:186-187)

A Grotowski no le faltan las referencias exteriores de otras “escuelas” o tradiciones teatrales para llegar a su concepción del equilibrio de los opuestos. En el siguiente fragmento, donde habla de la descripción del teatro balinés por parte de Artaud, ve la armonía y reciprocidad dinámica buscadas entre disciplina y espontaneidad ya lograda en el teatro sagrado. No vale lo mismo, en cambio, ni en el caso de Stanislavski, donde sobresale el impulso, ni tampoco en el de Brecht, en el que la forma de la estructura prevalece.

Pero en su descripción toca algo esencial, sin tener totalmente consciencia de ello. Es la verdadera lección del teatro sagrado, ya sea que hablamos del drama europeo medieval, del drama balinés o del Kathakali hindú: el conocimiento de que la espontaneidad y la disciplina en lugar de contraponerse se refuerzan entre sí. Lo elemental alimenta lo construido y viceversa, para convertirse en la fuente real de un tipo de actuación que destaca brillantemente. Esta lección no fue entendida ni por Stanislavski, que dejó que los impulsos naturales dominaran, ni por Brecht, que subrayó demasiado la construcción de un papel. (Grotowski, J., *No era totalmente él*, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:82)

La unión entre opuestos, que propone Grotowski, no significa en ningún caso fusión entre ellos; en cambio, su *tercium quid* comparte la calidad del *espacio intermedio* de Van Eyck. Es fundamental, para que el equilibrio funcione, que, a pesar de su conjunción, los elementos mantengan su independencia. En el caso contrario, donde no haya tensión entre los polos, la interrelación dinámica muere y, junto a ella, el *motor de la creación* y la capacidad de la obra de comunicar un significado. Ejemplo anti-creativo es, en este sentido, la aspiración del psicoanálisis de conducir al individuo a un falso equilibrio, en el que los polos opuestos, o sea, los complejos, se hayan eliminado del todo, en vez de haberse armonizado entre sí.

(...) todas las escuelas psicoanalíticas buscan una especie de equilibrio ideal dentro del que ya no existan los complejos. La visión del psicoanálisis es la visión del mundo armonioso y liberado de la contradicción, no la visión dramática de la vida. (...) ¿qué ventaja hay en hacer de Dostoiévski un personaje armonioso en el sentido pastoril del término, o qué ventaja de hacerlo con Van Gogh? El problema debe plantearse de la manera siguiente: no se trata de encontrar cierta serenidad primordial, como la serenidad que tiene un embrión en el vientre de su madre, sino de encontrar el camino donde nuestras contradicciones interiores puedan exteriorizarse y a través de ello trascenderse, para que podamos utilizarlas como un motor de creación. Pueden permanecer en nosotros los polos extremos que luchan dentro, pero también podemos alcanzar una especie de cima en el momento mismo en que empieza a actuar esta contradicción, es decir, en el momento en que hacemos una especie de sacrificio. (Grotowski, J., *Entrevista a Jerzy Grotowski*, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:229-230)

La “terapia” que propone, en cambio, es que uno llegue ser consciente de *contradictorio dentro de nosotros*, ya que este es el motor que lleva a la plenitud, *que hay que sublimar siempre*. Sin embargo, esta consideración no excluye su afinidad con otra faceta del psicoanálisis, que vimos a propósito de la *curación infinita* de Warburg, es decir, la freudiana de un proceso *interminable* de conjunción entre opuestos. Reflejado a la *Kulturwissenschaft*, hablaríamos del proceso de *sutilización energética* de la forma en el desarrollo de la civilización, manteniéndose siempre viva, según evidencia el *Atlas Mnemosyne*, la tensión entre los opuestos. A continuación, Grotowski responde a la pregunta de en qué medida se relaciona su modo de trabajo con el psicoanálisis.

El único objetivo no será curarnos, sino sacar al tigre que hay en nuestro motor, como reza uno de esos anuncios comerciales de moda. Sacar el tigre significa encontrar lo que existe de contradictorio dentro de nosotros.

O significa lo que el tigre de Borges, que tanto le entusiasma...

Sí, el tigre de Borges y también el de una historia oriental, ese tigre que simboliza las fuerzas dramáticas y contradictorias de la naturaleza. Para concluir: hay que sacar al tigre que hay en nuestro motor y no curarlo, sino encontrar una plenitud que hay que sublimar siempre. Es un proceso sin final: no es como una visita al dentista cada vez que sale una nueva caries y tenemos que volverla a curar, se trata de un dominio vital muy diferente. (Grotowski, J., Glantz, M., Entrevista a Jerzy Grotowski, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:231-232)

No obstante, Grotowski aclarará que en ningún caso reivindica el papel de analista frente a sus actores. A la vez, renuncia a la *palabra* en esta relación. Es una relación de intercambio –que con gran acierto compara con un *péndulo*– en el que la palabra se ha sustituido por el *esbozo de actuación*; esbozo, cuyo soporte es el cuerpo, pero que nos devuelve, una vez más, al *zum Bild das Wort*.

(...) yo encuentro que en su teoría sobre los actores y hasta en la práctica con ellos se logra en cierto modo lo que hace un analista con su paciente. Se trata de hacer desaparecer los obstáculos que impiden la expresión (...).

(...) *si un director quiere cumplir el papel de analista frente al actor crea una situación enfermiza entre los dos. El director puede ser fecundo si no pretende serlo, esta es una de las paradojas del oficio (...). (...) Es una especie de péndulo que va del director al actor. Es el desafío del director y su conciencia profesional –si la tiene–, su lucidez en el campo de su trabajo lo que sirve como trampolín al actor, pero lo que éste hace, su respuesta, no deberá explicarse nunca con palabras (sólo los malos actores se expresan con palabras, mediante explicaciones teóricas). No, es a través del hecho mismo, de un esbozo de actuación, como el actor dará su respuesta al estímulo que el director le ha planteado. (Grotowski, J., Glantz, M., Entrevista a Jerzy Grotowski, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:231-232)*

De nuestro recorrido a través del *período de los espectáculos* no puede faltar otra apariencia de la *conjunctio oppositorum*, en la que profundizaremos al referirnos en el fenómeno de la inversión. Se trata de la dialéctica *entre la burla y la apoteosis*, motor de la función semiótica de los montajes del período: Fausto es un santo; la santidad consiste en revelarse contra Dios.

Existe una dialéctica entre la burla y la apoteosis. Fausto es un santo y su santidad misma se muestra como un deseo absoluto por buscar la verdad pura. Si el santo quiere integrarse a su propia santidad, deberá revelarse contra Dios, Creador del mundo, por que las leyes del mundo son trampas zahieren la moralidad y la verdad. (...) La dialéctica entre la burla y la apoteosis consiste entonces en un conflicto entre la santidad del mundo y la santidad religiosa, que hace mofa de nuestras ideas usuales sobre los santos. Pero al mismo tiempo esta lucha apela a nuestro compromiso de tipo “espiritual”, y aquí reside la apoteosis. En esta producción, las acciones de Fausto son una paráfrasis grotesca de los actos de un santo; pero revela al mismo tiempo el agudo pathos de un mártir. (Barba, E., El Doctor Fausto: montaje textual, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:66-67)

Además, en el *período de los espectáculos* tenemos que hacer especial hincapié, porque lo hace el mismo Grotowski, en la *conjunctio oppositorum* entre actor y espectador, que concierne la percepción del montaje como totalidad. En este caso, sin embargo, lo hacemos a través de lo que advertía Mukařovský, desde el campo de la semiótica, ya en 1937. Él prevé la relación que se inaugura entre actor y espectador como la apertura de un diálogo continuo, sin fin predeterminado e interminable, que apunta *hacia la realidad vital del espectador*:

El ideal de hoy no es tampoco un dialogo que se abalance hacia un fin determinado, hacia la culminación, dejándose arrebatado por la acción. Un dialogo liberado, interiormente ininterrumpido, está en cualquier momento tanto terminado como no, sobrepasa los límites de la obra y continua potencialmente sin concluirse nunca. (...) El dialogo construido de esta manera abre un camino directo hacia la realidad vital del espectador: este no sale del teatro con la sensación de haber presentado una historia con la que en adelante no tiene nada que ver. El

dialogo continúa dentro del espectador mismo. En un dialogo construido de este modo tiene también una posición especial el aspecto fónico, tan importante en el arte dramático. No hay razón irresistible para que el dialogo liberado se acerque fónicamente al lenguaje práctico, y tampoco hay razón imperativa por la que deba distanciarse de manera permanente y estricta de él. (...) Entre el lenguaje práctico y el lenguaje escénico se mantiene así una tensión continua y duradera en la que el lenguaje práctico, no escénico, asume el rol de criterio con el que se miden las diferencias y los acercamientos mutuos. (Mukařovský, J., El lenguaje escénico en el teatro de la vanguardia, 1937, en Mukařovský, J., 1977:233)

Como ya mencionamos, el concepto de la *conjunctio oppositorum* en el Parateatro se desvincula del montaje teatral y se concentra en el *encuentro* interhumano, paralelamente, para nosotros, con la idea del *espacio intermedio*; en este caso, Grotowski y Van Eyck se encuentran en Buber.

De què parlem? D' experiències de descobriment de l'home total, ja no de l'actor. Parlem de la trobada interhumana, d'un encontre gairebé sacre amb "l'altre" en un procés de desarmament i descobriment recíprocs. (Sais, P., 2009:26)

En este encuentro, pues, junto con el teatro también la palabra se hace prescindible; más bien, la palabra articulada, como, también, la estructura de acciones:

It is not theatre that is indispensable but: to cross the frontiers between you and me; to come forward to meet you, so that we do not get lost in the crowd –or among words, or in declarations, or among the beautifully precise thoughts. (Grotowski, J., Holiday, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:223)⁵

Dado el paso, por parte de Grotowski, cruzando los límites del teatro, estamos, además, ante una nueva configuración de la conjunción entre opuestos: esta vez, entre el Parateatro y el período de los espectáculos, en términos de espontaneidad y estructura, respectivamente. Recordemos: la *conjunctio oppositorum*, aparte de herramienta de trabajo es la llave para “descifrar” la totalidad de su trayectoria.

En el Teatro de las Fuentes la disciplina vuelve a hacer acto de presencia, pero todavía no en el sentido de la construcción de estructuras performativas. Vuelve, pues, en cuanto que investigación rigurosa y práctica en las fuentes de lo performativo en búsqueda de técnicas precisas. El dipolo disciplina-espontaneidad se proyecta en un modo de canto y de danza donde conviven organicidad y estructura. En el fragmento a continuación Grotowski se refiere a rituales haitianos:

(...) it is like being confronted with a technique: very precise, artistic. (...) One should know how to dance and sing in a way that is organic and at the same time structured. (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu'un, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 299)⁶

A su vez, el ritual se concibe en cuanto que estructura, a base de la tensión constante entre los polos del consciente y del instintivo, tal como, a su vez, advertía Warburg.

(...) two different poles: that of instinct and that of consciousness. (...) It is the tension between the two poles which gives a contradictory and mysterious plenitude. (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu'un, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 300)⁷

Tras un largo proceso de destilación de las técnicas relacionadas con las fuentes, Grotowski distingue un núcleo bipolar que atraviesa gran parte de ellas. Se trata del *movimiento que es reposo*: un reposo en que la percepción está en alerta constante. Apuntemos que esta concepción está todavía presente, en el ámbito del *arte como vehículo*, y que, además, aparece textualmente en la partitura de *Action*.

There's a very old expression which one finds in many different traditions: "Movement which is repose". It was in the early Gnosis (...) and in some particular transmission attributed to the not-public teachings of Jesus. But it is also in Tibetan yoga texts. The very same words. (...) So we have two aspects: movement and repose. (...) One can say that our movement is seeing,

hearing, sensing, our movement is perception. (Grotowski, J., *Theatre of Sources*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 263)⁸

El enfoque en el *contacto*, herencia, principalmente, del período anterior, sobrevive en el *Teatro de las Fuentes*, pero influenciada por la concepción del *movimiento que es reposo*. Contacto, en este caso, ya no significa intercambio, sino consideración por el espacio vital del *otro*.

Significa, pues, que se sigue trabajando uno al lado del *otro*, pero el énfasis está en uno mismo.

Looking for connection, one should begin with disconnection. So I don't look anymore for contact with you; I took rather to utilize the common space in such a way that each one can proceed separately without disturbing the other. But if we should proceed without disturbing one another, and if I begin to sing and if you also begin to sing, it should not lead to disharmony. If it should not lead to disharmony, that means that when I sing I must hear you and that I, in some way, must harmonize my melody with your melody. (...) You see that in order to do all this one should be well trained in the movement, the song, the rhythm, etc., which means that in order to tackle the disconnection -without yet grappling with the connection- a real professional credibility is already necessary. (...) It is not goodwill which will save the work, but it is mastery. (Grotowski, J., *Tu es le fils de quelqu'un*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 296-297)⁹

Grotowski, también desde la perspectiva del *Teatro de las Fuentes*, formula una reflexión sorprendente, que excede los límites de su "oficio" y que revela el principio de la *conjunctio oppositorum* como modo de entender la realidad. Grotowski, con la siguiente frase, se pone al lado de Van Eyck, a lo que se refiere a su anti-funcionalismo y su planteamiento de la interacción arquitectura-sociedad.

The Futurists' error was exactly to create images of machines in the age of machines. When machines dominate, look instead for the living. All of life is a complex phenomenon of cointerpoise. (Grotowski, J., *Tu es le fils de quelqu'un*, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 295)¹⁰

En la etapa siguiente, la del *Drama Objetivo*, habiéndose la técnica recuperado su lugar, los opuestos a reconciliar se resumen en *técnica y vida*. Recordemos que tenemos, de nuevo, estructuras de acciones, aunque más de carácter de "esbozos".

De nou ens trobem davant de la conjunctio oppositorum entre "tècnica i vida", que ja hem vist en els períodes anteriors. Així doncs, tota metafísica s'ha de fundar en la tècnica i el mestratge, i "després" de la tècnica, després "d'oblidar-la", cal confrontar-se amb la pròpia qüestió d'home. La interacció entre els dos pols està en el substrat de totes les activitats durant aquesta etapa. (Sais, P., 2009:59)

Finalmente, en el *arte como vehículo* vuelven los montajes. Grotowski advierte, no obstante, que esta vuelta a la partitura detallada de acciones no significa una vuelta a los espectáculos. Más bien, y, una vez más, en sintonía con la concepción de la *conjunctio oppositorum*, esta última con la primera etapa de la trayectoria grotowskiana forman un dipolo interactivo. Como él mismo dirá, en el *De la compañía teatral al arte como vehículo*, son las dos extremidades de la misma cadena de la familia de las artes performativas. Grotowski deja abierta la posibilidad de que exista un *flujo* entre las dos. De todas maneras, siendo los montajes del *arte como vehículo* la "otra cara de la moneda" de aquellos de los espectáculos, concuerda con la necesidad de Grotowski de mantener este trabajo *casi invisible*.

Respecto a la idea de la conjunción entre opuestos en el planteamiento del trabajo del período en sí, aquella se ve encarnada en la figura del *Performer*, que podemos considerar como "producto" de destilación de la totalidad del recorrido de Grotowski. En esta figura concluye su concepción del *hombre total*, que, de esta manera, se revela finalmente como el objetivo verdadero de toda su obra. El *Performer* es la conjunción definitiva entre estructura y espontaneidad.

L'ideal de Grotowski es veu reflectit en la figura del Performer, a la que dedica el text amb el mateix nom (...). Aquesta figura arriba a incorporar l'essència de la recerca antropocèntrica de Grotowski, no només en L'art com a vehicle, sinó en la totalitat de la seva trajectòria. El Performer és l'encarnació plena de l'home total al que ja ens hem referit anteriorment. És un ésser humà que culmina un procés de conquesta del coneixement; coneixement que engloba tots els aspectes humans i de l'ofici, i per tant, on conflueixen els pols de la organicitat i l'estructura. (Sais, P., 2009:82)

Es significativo, en este sentido, el hecho de que el texto homónimo no tiene en absoluto carácter técnico, sino que más bien de parábola, tejida a base de *conjunctio oppositorum*. El guerrero que Grotowski describe aquí, es un ejemplo de lo que él considera como *Performer*.

Among the Indians of the New World it was said that between two battles, the warrior has a tender heart, like a young girl. To conquer knowledge he fights, because the pulsation of life becomes stronger and more articulated in moments of great intensity, of danger. Danger and chance go together. (Grotowski, J., *Performer*, 1990, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 376-377)¹¹

La misma figura se vincula con otra faceta de la unión entre opuestos. Aparte de ser él mismo el ejemplo vivo de esta unión, como vimos, *sirve*, al mismo tiempo, para establecer otra: aquella con el *testimonio*. En referencia al ritual, y, en el mismo sentido, a los *opuses del arte como vehículo*, se vuelve a dedicar consideración especial, por primera vez después del *período de los espectáculos*, a la figura del espectador, nombrado, en este contexto preciso, *testimonio*. El *Performer*, pues, en el ritual es el puente entre lo divino y el testimonio; en el ritual re-contextualizado en cuanto que estructura artística, es el *pontifex* entre el testimonio y lo *fuentista*.

The witnesses then enter into states of intensity because, so to say, they feel presence. And this is thanks to the Performer, who is a bridge between the witness and this something. In this sense, Performer is pontifex, maker of bridges. (Grotowski, J., *Performer*, 1990, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 377)¹²

Grotowski adopta el término *conjunctio oppositorum*, o sea, conjunción de opuestos, que se convierte en columna vertebral tanto del modo en el que concibe su trabajo como de la totalidad de su trayectoria. El énfasis se dará, también en este caso, en los períodos en los que tenemos presencia de montajes o estructuras performativas, es decir, el del *teatro pobre* y el *arte como vehículo*. Grotowski plantea relaciones interactivas entre: teatro y ritual, estructura y espontaneidad, disciplina e improvisación, técnica interior y artificialidad, burla y apoteosis, movimiento y reposo. Ellas, en sus matices distintos, atraviesan toda su obra.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. (Grotowski) *Había notado que el actor chino comienza una acción dirigiéndose a la dirección contraria de dónde ella tiene que acabar. Si quiere moverse hacia la izquierda, hace un paso hacia la derecha y después apunta hacia su objetivo a la izquierda. Esta observación se convirtió en un instrumento eficaz de trabajo que bautizamos "principio chino" (...).*
2. *Un gran trabajo es una expresión de contradicción, de opuestos. La disciplina se obtiene a través de la espontaneidad, pero siempre permanece disciplina. La espontaneidad se limita por la disciplina, sin embargo siempre hay espontaneidad. Estos dos opuestos se limitan y se estimulan mutuamente e iluminan la acción. Nuestro trabajo no es ni abstracto ni naturalista. Es natural y estructurado, espontáneo y disciplinado.*
3. (...) *si se quiere conseguir la espontaneidad originaria, es decir, la reacción del grupo de los espectadores, su co-participación literal, se quiera o no, apelamos a la espontaneidad desordenada, histérica, afín a rodear por la tierra, a las convulsiones, al caos y similares, a cosas tan estúpidas como privadas de sentido y que constituyen la consecuencia del hecho de "hace falta hacer alguna cosa"; en definitiva, esto conduce a un alboroto total.*
4. *Aún así, metafóricamente; el significado original de la palabra armonía es, en griego antiguo, aquél de la piedra-llave que sellaba las bóvedas de las tumbas micénicas, construidas en sistema ecfórico (de proyección).*
5. *No es el teatro lo que es indispensable, sinó: cruzar fronteras entre tú y yo; hacer un paso adelante para encontrarte, para que no nos perdamos en la multitud –o entre palabras, o en declaraciones, o entre los pensamientos maravillosamente precisos.*
6. (...) *es como confrontarse con una técnica: muy precisa, artística. (...) uno debería saber cómo danzar y cantar de manera que sea orgánica y, a la vez, estructurada.*
7. (...) *dos polos diferentes: el del instinto y el de la conciencia. (...) Es la tensión entre los dos polos el que da una plenitud contradictoria y misteriosa.*
8. *Hay una expresión muy antigua que se encuentra en muchas tradiciones diferentes: "Movimiento que es reposo". Estaba en la Gnosis temprana (...) y en alguna transmisión particular atribuida a las enseñanzas no públicas de Jesús. Pero también está en textos de yoga tibetano. Estas mismas palabras. (...) Así pues, tenemos dos aspectos: movimiento y reposo. (...) Uno puede decir que nuestro movimiento es ver, escuchar, sentir, nuestro movimiento es percepción.*
9. *Buscando por conexión, uno debe empezar por la desconexión. Entonces, ya no busco contacto contigo; opto por utilizar el espacio común de tal manera que cada uno puede proceder por separado sin molestar al otro. Pero si procedemos sin molestar unos a otros, y si yo empiezo a cantar y tú también empiezas a cantar, esto no debería conducir a desarmonía. Si no conduce a desarmonía, eso significa que cuando canto te tengo que escuchar y que, de alguna manera, tengo que armonizar mi melodía con tu melodía. (...) Se puede apreciar que para hacer todo esto uno debe estar bien entrenado en el movimiento, el canto, el ritmo, etc., lo cual significa que para palpar la desconexión –sin todavía tratar de resolver la conexión– ya es necesaria una verdadera credibilidad profesional. (...) No es la buena voluntad lo que salvará el trabajo, pero sí que es si la maestría.*
10. *El error de los futuristas era exactamente haber creado imágenes de máquinas en la época de las máquinas. Cuando dominan las máquinas, busca, en cambio, lo que está vivo. Toda vida es un fenómeno complejo de contraposición.*
11. *Entre los indios del Nuevo Mundo se decía que entre dos batallas, el guerrero tiene un corazón tierno, como el de una niña. Lucha para conquistar conocimiento, porque la pulsación de la vida se hace más fuerte y más articulada en momentos de gran intensidad, de peligro. El peligro y la oportunidad van juntos.*
12. *Los testigos entonces entran en un estado de intensidad porque, digamos, sienten la presencia. Y eso gracias al Performer, que es un puente entre el testigo y este "aquello". En este sentido, el Performer es pontífex, hacedor de puentes.*

El arquetipo como elemento del montaje

1 Afinidades electivas a base del concepto del arquetipo

En el caso de Warburg, detectamos las afinidades entre el concepto del arquetipo, en el sentido jungiano, con aquellos de *engrama*, *Pathosformel* y símbolo, principalmente. En este contexto, definimos el arquetipo como entidad que, por condensarse en forma, es transmitible por la *memoria colectiva*.

Warburg, recordemos, traduce el planteamiento de Osthoff acerca de la formación del grado superlativo de los adjetivos, en términos de *Pathosformel* en cuanto que “gesto en grado superlativo”. Es decir, la introducción de una raíz diversa “fuera de lo normal” en tal grado de comparación, en la lingüística, intensifica el significado original de la palabra; el mismo principio proyectado en el arte, consiste en la formación de un lenguaje gestual de *pathos*, fuera de lo cotidiano. Grotowski, a su vez, se presta de la lingüística el término *morfema*. Habla de *morfema del impulso y de la acción* en cuanto que núcleo de la acción, de la misma manera que el tema es el núcleo de la palabra. El *morfema*, pues, sería una especie de *pre-forma* gestual y vocal, una *pre-forma* de acción. En cuanto que *pre-forma* gestual, se acerca a la noción de *engrama*. Warburg, por el otro lado y bajo la influencia de Osthoff, usará el término *fonema* para designar la imagen del “grado superlativo” de la gestualidad barroca. No obstante, precisamente por la alusión a la “estampa” de la forma corporal, el *fonema* de Warburg está más cerca al *morfema* de Grotowski que al *fonema* de Osthoff: el *fonema (parole)* remite a la palabra pronunciada, mientras que el *morfema (mot)* remite a la *forma* –o “estampa”– de la palabra escrita.

El uso por parte de Grotowski del término *morfema* en el contexto que acabamos de esbozar, nos da la oportunidad de expandir nuestro trazado de conexiones. Así pues, haciendo hincapié al *gesto psicológico* de Chejov, hablaríamos, en el caso de Grotowski, de un “pre-gesto psicológico”. No obstante, en el resultado del *trabajo del actor sobre sí mismo*, y podemos visualizar como ejemplo “instantáneas” de Cieslak en el papel del *príncipe constante*, son legibles *fórmulas de pathos*, en el sentido warburgiano. Este hecho, seguramente, tiene que ver con la construcción del montaje, por parte de Grotowski en el *período de los espectáculos*, en cuanto que partitura de signos dirigida al espectador. Por el otro lado, el *teatro pobre* se concibe como *teatro elemental*, cuya finalidad es la autorevelación del actor y el establecimiento de una relación dialéctica con el espectador, que encarna la máxima de Heidegger de *ponerse en obra la verdad*.

Siendo así, quedaría con pocos argumentos la suposición que Grotowski utilizaría las *Pathosformeln* de manera superficial, sólo para manipular la percepción del espectador a base de poner ante sus ojos una partitura de signos reconocibles por él. Mismamente, es difícil sostener que los *morfemas*, tal como el director mismo los define, sean los únicos responsables de una gestualidad que remite directamente y literalmente a *fórmulas de pathos* reconocibles. Esta reflexión nos conduce a la suposición que la gestualidad en el montaje grotowskiano del *período de los espectáculos* es un proceso de dos direcciones: tanto del *morfema* hacia su exteriorización en gesto, como del gesto hacia su interiorización en *morfema* o impulso. El segundo es, recordemos, un proceso que Grotowski mismo describió al referirse a cómo “comprimir” una acción en impulsos, de cara a montar una partitura. Esto quiere decir que Grotowski usa la forma gestual –de calidad de *Pathosformel*– como *anzuelo*, es decir, para evocar el contenido energético ligado a ella.

Hemos encontrado que la composición artificial no sólo limita lo espiritual sino que conduce a ello (la tensión tropística entre el proceso interno y la forma los refuerza a ambos. La forma actúa como un anzuelo, el proceso espiritual se produce espontáneamente ante y contra él).

(Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:11-12)

El fenómeno de la inversión

1 Afinidades electivas a base del fenómeno de la inversión

Inversión es un término que aparece en el *Atlas Mnemosyne* y cuya presencia allí ha sido destacada. En Warburg la inversión se conecta con el modo en el que las *Pathosformeln* hacen acto de aparición en una nueva creación. Además, según nuestro desglose de dicho fenómeno en el caso de Warburg, llegamos a la conclusión de que se trata de un “mecanismo” que comparte características con la alegoría. Recordamos, asimismo, que la inversión consiste en des-contextualizar un elemento de su contexto originario y volverlo a contextualizar en un nuevo montaje. En este sentido, hemos detectado el ligamen entre la inversión y la concepción del montaje como modo *moderno* de creación.

Anteriormente tratamos la cuestión del “elemento”: hablamos de símbolo –*Pathosformel* y/o arquetipo– en el sentido warburgiano de “entidad de carga significativa neutral y de contenido energético concreto que tiene índole de imagen y que obtiene significado según la época en la que re-aparece”. De esta manera, interpretamos, en primer lugar, el mismo *Atlas Mnemosyne* como un montaje concebido a base de la inversión; además, la inversión se lee en nivel de detalle, es decir, de “elemento constituyente del montaje”, como, por ejemplo, el *Tempio Malatestiano*, de la lámina 25.

El fenómeno de la inversión –y la denominamos “fenómeno” para los que la observamos y “mecanismo” para los que la aplican– está estrechamente ligado a la figura del “gran artista”, de presencia acentuada en *Mnemosyne*. Inversamente, Warburg deja abierta a nuestra suposición la posibilidad de que la presencia *eficaz* del fenómeno de la inversión en la obra de un artista es criterio para su consideración entre los “grandes”; calificación que, por cierto, Warburg nunca verbaliza. No obstante, no dejan de ser los “planetas” del “sistema solar” de *Mnemosyne* artistas como Dürer, Botticelli, Rembrandt, Manet.

Hemos dejado escapar anteriormente que la posibilidad de cabida de nuestros creadores, Grotowski y Van Eyck, en una expansión ficticia de *Mnemosyne*, estaría irremediabilmente vinculada con el modo en que llevan a cabo la inversión, suponiendo que aquella es legible en sus montajes. Este hecho, evidentemente, se comprobará a continuación, en el caso de Grotowski, y más adelante, en el de Van Eyck, ya que la inversión constituye elemento estructural de importancia primordial para acceder al “modo de *hacer*” de nuestros autores. Lo que, de momento podemos sugerir en modo de “teorema” tanto para Warburg como para Grotowski, es que ambos están inscritos en el intento de recuperar la conciencia del símbolo a través de la alegoría. A pesar del oxímoron, expresa con bastante precisión dos cosas: primero, que tratándose de montajes, según la definición que le hemos dado en el capítulo correspondiente, no pueden sino ser alegóricos; segundo, que el montaje, es decir, la alegoría, es un *vehículo* hacia la recuperación del símbolo. Asimismo, “recuperar el símbolo” significa, en Warburg, recobrar la conciencia de la unión in-mediata entre opuestos: forma y contenido, *apolíneo* y *dionisiaco*, religión y ciencia, superstición y lógica; en el *arte como vehículo* de Grotowski, llega a significar reavivar al *hombre total*, como equilibrio vivo entre opuestos, o *recuperar el centro*, dado por perdido. En este sentido, intentar recuperar el símbolo en un contexto en la que prevalece la alegoría – análogo, en este sentido, al barroco, según la lectura benjaminiana– es, de por sí, la primera, y gran inversión que podemos reconocer en Grotowski. Además, referencia explícita a la inversión tenemos en la necesidad de Grotowski de dar una *Respuesta a Stanislavski*, del texto homónimo del 1980.

A continuación, y como hemos estado haciendo hasta ahora, atravesaremos todas las etapas grotowskianas en búsqueda de cómo se ve realizada en cada una de ellas la inversión. De nuevo, el enfoque por excelencia se concentrará allí donde tenemos presencia de montajes,

con particular atención en el *período de los espectáculos*. Además, haremos especial hincapié al barroco como referente del mismo período, por ser, a su vez, terreno de la alegoría.

2 La inversión por matices particulares y etapas

2.1 Período de los espectáculos

Hablar de la inversión en el contexto del *período de los espectáculos* implica desglosar el “mecanismo” de la *dialéctica entre la burla y la apoteosis*, característica de los montajes de este primer período. Lo primero por destacar es que la inversión renuncia, “por defecto”, la representación fiel del mito. Grotowski pretende reactivar la relación entre actor y espectador y, al mismo tiempo, introduce *el trabajo del actor sobre sí mismo*. En ambos casos, la esencialidad a la que se llega a través de la *vía negativa*, el proceso de eliminación de obstáculos, tiene que ver con la implicación presente y vivencial de uno, sea actor o espectador, con la partitura de acciones; en ella el actor se expone y, al mismo tiempo, ella se le antepone al espectador. La “blasfemia” a través de la cual Grotowski introduce el mito, provocándolo y profanándolo, es el único modo que el creador tiene para volver a restablecer una relación viva con él y, al fin y al cabo, reivindicarlo como elemento vivo de su propia contemporaneidad. Uno se implica a fondo con el mito cuando lo crea de nuevo; para hacerlo, la única representación posible es *la representación como acto de transgresión*. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:13).

Grotowski (...) proposa transcendir el mite més que identificar-se amb ell. La finalitat és crear una confrontació entre les pròpies arrels –les de la pròpia tradició– i l'experiència contemporània; un “cara a cara” entre passat i present on es destil·la una certa voluntat blasfema i transgressora dels tabús, que s'expressa –en la terminologia grotowskiana– com a col·lisió amb les arrels, dialèctica de la burla i l'apoteosi o religió expressada mitjançant la blasfèmia; amor que parla per mitjà de l'odi. (Sais, P., 2009:22)

Grotowski explicará cómo llegó poco a poco a esta concepción. Primero, se posiciona frente a sus referentes directos: frente al teatro experimental de su época, sin evitar incluir en él sus primeros espectáculos antes de la fundación del *Teatr Laboratorium*, y, también, frente a su gran maestro, Stanislavski. El primer punto de diferenciación de la *otra dirección* que el director propondrá, respecto a su teatro coetáneo, consiste, por un lado, en la renuncia al eclecticismo “wagneriano” para el montaje teatral y, por el otro, en re-construir la relación entre actor y espectador.

*Se supone que en cada ocasión se tiene como resultado una contribución a la escena moderna: escenografía que utilice ideas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyectan independientemente los estereotipos del circo o de cabaret. Conozco ese teatro, formé parte de él. Las producciones de nuestro Laboratorio teatral van en otra dirección. En primer lugar, tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. (...) En segundo lugar, nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:9)*

Stanislavski ha sido una de las influencias primordiales, si no la primordial, de Grotowski, según él mismo aclara; a la vez y por ello mismo, su método constituye para él objeto de inversión. El nombre de Stanislavski aparece en el “manifiesto” del *teatro pobre*, pero Grotowski nunca deja de volver a él; la *Respuesta a Stanislavski* es un texto que cronológicamente corresponde al *Teatro de las fuentes*, período en el que, como hemos visto, la ruptura con los espectáculos ya es definitiva.

Fui entrenado en los métodos de Stanislavski; su estudio persistente, su renovación sistemática de los métodos de observación y su relación dialéctica con sus primeros trabajos, lo convirtieron

en mi ideal personal. Stanislavski planteó las preguntas metodológicas clave. Nuestras soluciones sin embargo difieren profundamente de las suyas; a veces llegan a conclusiones contrarias.

(Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:9-10)

En el marco de las referencias de Grotowski de la *Gran Reforma* del teatro del siglo XX cuentan, aparte de Stanislavski, Dullin, Meyerhold y Artaud. El fragmento anterior y el siguiente ofrecen la oportunidad de añadir una pieza más a nuestra "re-construcción" del fenómeno de la inversión en Grotowski: inversión no significa rotura, no sólo respecto al origen, sino también a figuras-clave de la "generación anterior"; los maestros que introducen a uno en el oficio. Adelantamos, por el otro lado, que Van Eyck, a pesar de su enfrentamiento con los CIAM de postguerra, nunca renunció al Movimiento Moderno.

Cuando enfrentamos la tradición general de la Gran Reforma que en el teatro han realizado Stanislavski y Dullin hasta Meyerhold y Artaud nos damos cuenta de que no hemos empezado de la nada sino que estamos operando en una atmósfera especial y definida; cuando nuestra investigación revela y confirma algunas de las intuiciones rápidas que tenemos, nos llenamos de humildad, nos damos cuenta de que el teatro tiene ciertas leyes objetivas y que la realización es posible sólo dentro de ellas, o como lo expresó Thomas Mann: "dentro de cierto tipo de alta obediencia", a la que debemos otorgar nuestra "atención dignificada". (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:19)

Entre estas figuras-clave, la de Artaud tiene un lugar destacado en el imaginario de Grotowski. Como también mencionamos acerca del origen, Artaud se deja esbozar como una especie de "profeta" para Grotowski. Él, en gran medida, "racionalizó" sus "oráculos", los sistematizó y los puso en práctica. En Artaud, pues, después que en Nietzsche, Grotowski encuentra la idea del mito como punto de anclaje para el teatro, que, por su lado, utilizará como base para activar el "mecanismo" de la inversión. Aquella consistirá, como en Warburg, en mantener la forma (y el contenido *energético*) del símbolo e invertir su significado (cultural), en nivel de montaje.

Artaud se dio cuenta instintivamente de que el mito era el centro dinámico de la representación teatral. Sólo Nietzsche lo adelanta en este dominio; advirtió también que la transgresión del mito renovaba sus valores esenciales y "se convertía en un elemento de amenaza que restablecía las normas que habían sido violadas" (L. Flaszen). No tomó en cuenta, sin embargo, el hecho de que en nuestra época, en la que todos los lenguajes se entreveran, la comunidad del teatro no puede identificarse con el mito porque no existe una sola fe. Sólo la confrontación es posible. (...) Una confrontación es un "ensayo", una prueba de lo que significan los valores tradicionales. Una representación que como un transformador eléctrico ajuste nuestra experiencia a la de las generaciones pasadas y viceversa; una representación concebida como un combate contra los valores contemporáneos y tradicionales (por tanto, la "transgresión"), me parece a mí la única posibilidad de que el mito funcione en el teatro. Una transformación honesta puede encontrarse sólo en este doble juego de valores, en esta cercanía y este rechazo, en esta revuelta y esta aceptación. (Grotowski, J., *No era totalmente él*, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:82-83)

Grotowski continua explicando, en varios de los textos incluidos en *Hacia un teatro pobre*, como llega a su *blasfemia*, puesta en escena. Blasfemia es un término particularmente adecuado para el tema que estamos tratando, porque incluye, a la vez, la inversión como "mecanismo" y la referencia al origen. Se trata de una necesidad que nace de la esencia propia del arte, según Grotowski, de *ponerse en obra la verdad*. El "gran artista", en Warburg, es el que, al poner en función el "mecanismo" de la inversión, plantea de nuevo las grandes cuestiones del arte. Retrospectivamente, la concepción del arte como evolución por parte de Grotowski, comparte raíz con aquella de la *Kulturwissenschaft*.

El arte no es ni un estado anímico (en el sentido de ciertos momentos de inspiración extraordinaria, imprevisible), tampoco un estado humano (en el sentido de una profesión o una

función social). El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz. (...) El teatro sólo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio (...). (Grotowski, J., Declaración de principios, en Grotowski, J., [1968]1974:214-215)

El teatro ofrece el terreno para enfrentarse a los estereotipos, es decir, a las interpretaciones convencionales de los mitos, abriéndose así el camino hacia la *verdad*. El mito proporciona el fondo necesario para esta operación, por pertenecer a nuestra *memoria colectiva*. Esta es la razón por la elección de Grotowski, del *período de los espectáculos*, de enfrentarse a textos clásicos.

Se implica el hecho de que toda representación clásica es como mirarse en un espejo, enfrentarnos a nuestras ideas y tradiciones y no meramente la descripción de lo que los hombres de épocas pasadas han pensado o sentido. Toda representación construida sobre un tema contemporáneo es un encuentro de los rasgos superficiales de nuestro tiempo y sus raíces profundas y sus motivos ocultos. (Grotowski, J., Barba, E., El nuevo testamento del teatro, 1964, en [1968]1974:47-48)

Sin embargo, no cualquier texto, aunque pertenezca a la tradición clásica, es válido para Grotowski. Para implicarse a fondo y dar su propia y personal respuesta a él, tiene que ser un texto *vivo* para él y para los actores.

Las piezas clásicas deben representarse con conciencia de la tradición, porque, si las tradiciones están dentro de uno, actúan. (...) hay que utilizar siempre el texto que está vivo para nosotros, puesto que nos plantea un desafío; (...) un texto de este tipo (...) explica las experiencias de los otros, de nuestros contemporáneos y de las generaciones pasadas, pero estamos obligados a la vez a ofrecer una respuesta personal, es decir, crear la obra que, asociada a la obra literaria (si existe esta, porque también puede escribirse durante el trabajo de creación teatral), permita, gracias a diversos encuentros, el surgimiento de lo infantil que llevamos dentro. (Grotowski, J., Entrevista a Jerzy Grotowski, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:227)

Vivo significa para Grotowski aquello que permite el *surgimiento de lo infantil que llevamos dentro*. Este comentario introduce otra reflexión, de importancia destacada para el planteamiento presente: el fenómeno de la inversión, por su referente *originario*, se conecta con la estética a través del *impulso del juego* de Schiller, "heredero", a su vez, de la tercera crítica kantiana. Según Schiller, en el juego se conjuntan la facultad sensible y la facultad racional. Asimismo, la obra se considera que cumple con su función estética en la medida que asegura la acción recíproca de las dos en el *impulso del juego*. Es a base de esta consideración se puede ver re-abierto el debate sobre el lugar de la estética en la obra grotowskiana.

El impulso de juego (...) en la misma medida en que arrebatte a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos. (Schiller, F., Cartas sobre la educación estética del hombre, Carta XIV, §6)

A este propósito, Mukařovský reconoce al teatro una peculiaridad no atribuible a las demás artes, ligada al *juego*. El actor, *trabajando sobre sí mismo* y aparte de su actuación frente al público, reencuentra la esencia del juego y del niño.

Pensamos únicamente en la obra de arte y en el hecho de que esta obra tiene un autor, ya que sólo por esto se distingue de un objeto natural. (...) ¿por qué el autor ha creado la obra de arte? Las respuestas (...) tendrán una cosa en común: (...) el artista, creando su obra, pensaba en otras personas y creaba para ellas. (...) el actor no actúa y no puede actuar para él mismo.

Sin embargo, existe una "actuación" únicamente para sí mismo, que no sólo no necesita a los espectadores, sino que los rechaza; es la del niño –pero la actividad del niño es precisamente otra cosa que el arte. Es un juego. En el ejemplo del teatro intentamos mostrar sugestivamente algo que es válido para el arte en general: el arte se hace para los otros (...). No obstante (...) la

necesidad de un receptor se manifiesta en ellas como un tono de fondo. (...) La obra de arte comprende, pues, siempre dos partes correspondientes al que la presenta y al que la recibe. (Mukařovský, J. La personalidad del artista, 1944, en 1977:284)

La inversión, según hemos podido comprobar hasta aquí, está estrechamente ligada a la cuestión sobre el origen. Además, entre los equivalentes que da Grotowski a la *dialéctica de la burla y la apoteosis es encuentro con las raíces*¹. A partir de este punto es donde entra en el foco de atención, ya desde el *período de los espectáculos*, el ritual. Según Grotowski, el teatro surge como la alternativa al ritual religioso, en el sentido de contacto vivencial con el mito de cara a una *experiencia de la verdad humana común*, en una época en la que la *identificación del grupo con él* a base de la fe es *virtualmente imposible*. No obstante, esta *experiencia de la verdad humana común* es todavía posible, porque *la percepción del organismo humano permanece*. Se trata de la misma percepción del hombre, cuya estructura psicofísica permanece intacta a lo largo y ancho de su existencia, que, antes que Grotowski, comparten Boas, Warburg y, desde la perspectiva de los sesenta, Bollnow.

Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. (...) No es una casualidad que la Edad Media haya producido la idea de la "parodia sagrada". La situación actual es muy diferente, sin embargo. En la medida en que los grupos sociales se definen cada vez menos por la religión, las formas tradicionales del mito cambian, están desapareciendo y reencarnándose. (...) La identificación del grupo con el mito –la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal– es virtualmente imposible hoy en día. ¿Qué puede hacerse? Primero, la confrontación con el mito más que la identificación con él. En otras palabras, a la vez que se retiene nuestra experiencia privada, podemos tratar de encarnar el mito, asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las "raíces" a la luz de la experiencia actual. (...) Segundo, aunque se haya perdido "un cielo común" de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito –encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo– puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:17-18)

La *dialéctica de la burla y de la apoteosis*, pues, concierne una actitud frente al mito contraria a la religiosa. Este nombre para la inversión grotowskiana, del crítico polaco Tadeusz Kudliński, se adopta por el mismo Grotowski que, a partir de darse cuenta de ella, la convierte conscientemente en herramienta de construcción de sus montajes. En el fragmento siguiente, además, descubrimos otro punto-clave: en el montaje de *Los antepasados de Eva*, según los términos que el propio director utiliza, *el mito de Gólgota ha sido superpuesto a la Gran Improvisación de Mickiewicz*. *Superposición*, pues, es la palabra para describir la proyección inmediata del pasado en presente, a la hora de crear un montaje de acciones.

Dunque in quel periodo cercavamo sempre l'immagine archetipica –per servizi di questa terminologia– nel senso dell'immagine mitica delle cose, o piuttosto della formula mitica, come per esempio l'olocausto, il sacrificarsi dell'individuo per gli altri –è Kordian; oppure la via crucis di Cristo, il mito del Gólgota, che è stato sovrapposto alla Grande Improvvisazione ne Gli Avi di Mickiewicz. Avevamo però rispetto a questi fenomeni un'altra attitudine, non era un'attitudine religiosa; era una fascinazione sui generis, e nel contempo un'opposizione, un'antinomia. Cominciamo allora ad applicare una dialettica peculiare che un critico polaco, Tadeusz Kudliński, chiamò "dialettica della derisione e dell'apoteosi". (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:139)²

Grotowski, al explicar esta concepción y sus pretensiones acerca del montaje, habla de “atacar” al arquetipo, para traerlo desde el *inconsciente colectivo* a la *conciencia colectiva*.

Lo spirito del tempo è laico e pratico. Afferriamo nella sua essenza solo quello che consumiamo (afferriamo solo ciò che superiamo). L'archetipo sarà rivelato, afferrato nella sua essenza, se lo “colpiamo”, lo mettiamo in moto, lo facciamo vibrare, se lo “profaniamo” denudandolo negli aspetti contraddittori, attraverso associazioni contrastanti e lo scontro delle convenzioni. Allora traiamo l'archetipo dall' “inconscio collettivo” alla “coscienza collettiva”, lo rendiamo laico, lo utilizziamo come modello-metafora della situazione dell'uomo. (Grotowski, J., La possibilità del teatro, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:53)³

Refiriéndose al montaje de *Los antepasados de Eva*, Grotowski pone en relieve cómo establece su “mecanismo” de la *dialéctica de la burla y la apoteosis*, en este caso en concreto:

Si tratta qui –come in tutto lo spettacolo– di costruire una qualche dialettica teatrale specifica (gioco e cerimonia, tragico e grottesco, donchisciottismo e “cristità”). Nell'Improvvisazione il nucleo sarebbe soprattutto nella dialettica di blasfemo e devozione: le voci delle donne cantano lamentosamente le invettive contro Dio sulla melodia dei Vespri, mentre la caduta di Gustaw-Konrad sotto il peso delle bestemmie coincide con il suono dei campanelli della messa. (Grotowski, J., La possibilità del teatro, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:54)⁴

Veamos cómo se plantea la *dialéctica de la burla y de la apoteosis* en montajes concretos: principalmente, en *Akropolis*, *Doctor Fausto* y *El príncipe constante*, es decir, posteriores a la crítica de Kudliński. La mención a continuación es a las representaciones de *Akropolis* y *Doctor Fausto*. Grotowski vuelve a la inversión en términos de profanación de lo sagrado y en relación con los textos clásicos. Tenemos, además, dos puntualizaciones más: el texto puede ser también moderno, pero con contenido de *raíces profundas en la psique de la sociedad*; la profanación del mito no sólo “sirve” la eficacia del espectáculo de cara al espectador y al actor, sino que tiene también otra pretensión, perfectamente acorde con las de Warburg para la *Kulturwissenschaft*: la profanación devuelve al mito mismo su *verdad* y garantiza, con ello, su supervivencia.

Sólo deseo llamar la atención sobre una característica especial de estas sesiones teatrales que combinan la fascinación y la negación excesiva, la aceptación y el rechazo: el ataque a lo sagrado (representaciones colectivas), la profanación y el culto. Se debe partir del trampolín que representa el texto y que ya está cargado en demasía de un número de asociaciones generales. Necesitamos un texto clásico al que podamos devolverle, mediante una especie de profanación, su verdad, o un texto moderno que aunque banal y estereotipado en su contenido pueda tener raíces profundas en la psique de la sociedad. (Grotowski, J., Barba, E., El nuevo testamento del teatro, 1964, en [1968]1974:37-38)

Flaszen, acerca del montaje de *Akropolis*, basado en la obra de Wyspianski, habla de trasplante del texto de su ambientación según el autor, a las *vísceras de una escenografía totalmente ajena*. En el texto original la acción tiene lugar la noche de la Resurrección en la catedral de Cracovia, donde los ángeles, figuras del Antiguo Testamento y héroes de Troya, como Paris y Helena, que la adornan cobran vida y re-viven sus propias historias. Grotowski traslada la acción el Auschwitz. Se trata, de nuevo, de una faceta de la inversión. Además, Flaszen hace hincapié a un punto significativo: acertar con el espacio del *trasplante* es la condición de la fluidez de la representación.

De todas las obras que ha dirigido, Akropolis es la menos fiel a su original literario. (...) La obra ha sido transformada según las condiciones del escenario, totalmente diferentes de las que se planteó el poeta. Es una especie de contrapunto que se enriquece con asociaciones de ideas que ponen de relieve como resultado secundario de la empresa un concepto específico de la técnica: la carne verbal de la obra ha sido trasplantada e injertada en las vísceras de una escenografía totalmente ajena. El trasplante tuvo que hacerse con tal habilidad que las palabras pudiesen

surgir espontáneamente de las circunstancias que el teatro les impone. (Flaszen, L., Akropolis: *tratamiento del texto*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:55)

Además de trasladar la acción a un espacio ajeno al original, pasa lo mismo con los personajes: Grotowski viste a todas estas figuras míticas como prisioneros. El resultado es la encarnación más completa del fenómeno de la inversión, tal como se despliega por Flaszen a continuación: la lucha entre Jacob y el ángel es entre dos prisioneros que se torturan mutuamente, el Salvador es un cadáver mutilado, representado por un muñeco-trapo, al que se rinde homenaje, que remite a las procesiones medievales. El mito se superpone, según Grotowski explicaba antes, a situaciones del presente inmediato, renovando su significado.

Durante las pausas en el trabajo la comunidad fantástica se permite tener sueños diurnos. Los desgraciados toman los nombres de los héroes homéricos y bíblicos. Se identifican con ellos y actúan dentro de sus limitaciones sus propias versiones de las leyendas (...). (...) La lucha entre Jacob y el Ángel es una lucha entre dos prisioneros: uno se arrodilla y sostiene en su espalda una carretilla en la que el otro yace con la cabeza hacia abajo y resbalando hacia atrás. (...) Los protagonistas no pueden escapar unos de otros; cada uno está clavado a su instrumento; su tortura es más intensa porque no pueden desahogar la ira que aumenta siempre. La famosa escena del Antiguo Testamento se interpreta como la de dos víctimas que se torturan unas a otras bajo la presión de la necesidad, ese poder anónimo que se menciona en su argumento. (...) El Salvador es un cadáver terriblemente mutilado, amoratado y sin cabeza, que recuerda espantosamente los esqueletos miserables de los campos de concentración. El Cantor levanta el cadáver en un gesto lírico, como un sacerdote que levanta el cáliz. (...) La procesión circula alrededor de la enorme caja que está dentro del cuatro; las manos se estiran hacia el Salvador, los ojos lo miran con adoración. (...) La procesión evoca las multitudes religiosas de la Edad Media, a los flageladores, a los mendigos endemoniados. Se produce el éxtasis de una danza religiosa. (...) En éxtasis supremo, la procesión alcanza el fin de su peregrinación. El Cantor lanza un aullido piadoso, abre un agujero en la caja y se arrastra llevando tras sí el cadáver del Salvador. (Flaszen, L., Akropolis: *tratamiento del texto*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:59)

Grotowski, según Barba, no quiso evocar lo trágico, a pesar de lo trágico de la situación en la que se “traslada” la acción. Es más: en ningún momento de su trayectoria, ampliando momentáneamente la perspectiva, apela a la emoción, sino a aquella *desconocida raíz común*, que definirá en el *Teatro de las Fuentes* y que ahora permanece en estado de intuición. La *dialéctica de la burla y de la apoteosis*, haciendo acto de presencia aquí como ironía intolerablemente cruel, se ve servida por el uso de las máscaras.

L'azione si svolgeva a Auschwitz e Grotowski non voleva per niente una recitazione sentimentale. Ebbe allora l'idea di fissare in un' espressione pietrificata il volto degli attori (...) creando delle "maschere" senza aiuto del trucco, solo attraverso il lavoro dei muscoli facciali. (Barba, E., 1998:65)⁵

Por el otro lado, el modo en el que Grotowski accede a la obra de Wyspianski nos remite a la alegoría barroca y, como tal, al *Trauerspiel* de Benjamin. Concretamente, en el fragmento siguiente cita a Cysarz.

“El Barroco vulgariza la antigua mitología a fin de introducir en ella, por todas partes, figuras y no almas: se trata de la última fase del proceso de su enajenación, después de que los contenidos de fe hieráticos hubieran sido estetizados por Ovidio y secularizados por los escritores neolatinos. En ello no hay ni el más mínimo asomo de una espiritualización de lo corpóreo. La naturaleza entera se personaliza, pero no para dotarle de interioridad, sino todo lo contrario: para ser privada de su alma.” (Cysarz, H., *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko*, 1924, en Benjamin, W., [1963]1990:181)

Además, y pasamos con ello a *El príncipe constante*, Benjamin lee la obra de Calderón como especialmente *flexible y dócil a cualquier toque virtuosista*, y, por ello, podemos deducir, dada a la inversión; más todavía, si se le reconoce como terreno de la alegoría.

(...) *el drama alemán de la Contrarreforma nunca alcanzó aquella forma flexible y dócil a cualquier toque virtuosista que Calderón aportó al drama español.* (Benjamin, W., [1963]1990:32)

(...) *en Shakespeare prima lo elemental, mientras que en Calderón prima lo alegórico.* (Benjamin, W., [1963]1990:222)

En *El príncipe constante* la inversión no pretende funcionar en escala tan colectiva como es el caso de *Akropolis*. Tampoco tiene la inversión el carácter de ironía, del montaje anterior. En cambio, la palabra que usa Grotowski para describir su “mecanismo” es *analogía*. Cieslak no recrea el personaje de Calderón, sino crea en paralelo su línea de la partitura, que termina, también, en *ofrenda carnal*, pero no en el sentido literal de sacrificio. ¿Dónde está, pues, la inversión? Está, esta vez, en el trabajo mismo del actor sobre el personaje: el personaje no se interpreta, el actor no pretende ser otra persona de la que es. El actor lleva a cabo una acción ya articulada, y, por lo tanto, *artificial*, pero, al mismo tiempo *auténtica*: es él mismo, no su personaje, el que se somete al padecimiento. La inversión, pues, está en referencia al teatro psicológico de Stanislavski, según el cual el actor debe imaginarse a sí mismo en una determinada situación y actuar desde ella. En cambio, Cieslak evoca una situación vivencial propia, que no tiene que ver con la de la temática de la obra y que remite al sacrificio por analogía y en términos de partitura leída a partir de signos. Es otra manera de hacer palpable la finalidad del arte de *ponerse en obra la verdad*.

(...) *el actor debe tratar el personaje como una especie de desafío en el que su respuesta ha de comprometer toda su capacidad. (...) no se trata de recrear un personaje, sino de hacer una cosa análoga. (...) El príncipe constante, como personaje, ha ofrendado su vida, es asesinado. Ryszard Cieslak da su vida cuando representa al Príncipe en el sentido de que ofrenda su cuerpo, sus motivaciones, su lucidez. No muere, pero se entrega: es una especie de analogía. Así el espectador está delante de algo que es artificial porque es creado, pero también frente a algo que no es en absoluto artificial porque es auténtico; no se trata de interpretar un acto de un personaje, sino de realizar un acto que es análogo.*

(Grotowski, J., *Entrevista a Jerzy Grotowski*, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:224-225)

Asimismo, y con ello observamos la inversión en nivel de percepción por parte del espectador, la partitura tampoco aquí pretende evocar su compasión; como examinaremos más cerca en relación con el espacio para *El príncipe constante*, el “papel” del espectador es el de un “curioso” que observa una clase de anatomía.

Al final el Príncipe se transforma en un himno vivo en homenaje a la existencia humana, a pesar de haber sido perseguido y humillado estúpidamente. (...) Paradójicamente, la representación es un intento por sobrepasar en sí misma la pose trágica. Trata de quitar todos los elementos que puedan forzarnos a aceptar este aspecto trágico. (Flaszen, L., *El príncipe constante*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:76-77)

El príncipe constante ofrece también la oportunidad de una consideración más amplia de la inversión, acerca de su papel en la historia de la cultura. Según Warburg, en la *Kulturwissenschaft* se plantea la finalidad de detectar el proceso de sublimación de las energías contenidas en los símbolos a lo largo del recorrido de la cultura. El “mecanismo” de la inversión es el que hace posible la transformación continua y la supervivencia de los símbolos. Este proceso puede verse resumido en la acción de *El príncipe*: la tortura se eleva a espiritualidad, en analogía, además, con la misa cristiana.

En la escena de la apertura, el Primer Prisionero colabora con sus perseguidores. Yace en una cama ritual y es simbólicamente castrado (...). La representación es un estudio del fenómeno de

*“inflexibilidad” que no consiste en la manifestación de fuerza, dignidad y valor. A la gente que lo rodea y que lo mira como si fuera más bien un extraño animal, el Segundo Prisionero –el Príncipe– opone sólo pasividad y gentileza, pertenece a un orden de valores más espirituales. (...) De esta manera los enemigos del Príncipe, que aparentemente lo tienen en su poder, en realidad no tienen influencia sobre él. Mientras se somete a sus malas acciones, conserva su pureza hasta caer en éxtasis. (Flaszen, L., *El príncipe constante*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:75-76)*

Al final del período de los espectáculos, y siendo visibles los primeros indicios de la etapa venidera, la del *Parateatro*, Grotowski se da cuenta que intentar construir un ritual laico no funcionaba como “sustituto” del ritual religioso, en cuanto que remisión vivencial al mito.

*Credevamo che se volevamo evitare il rituale religioso e costruire un rituale laico era probabilmente al fine di compiere un confronto con le esperienze delle generazioni passate, cioè col mito. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:138-139)⁶*

Esto quiere decir que se había llegado a la conclusión de que la *dialéctica de la burla y de la apoteosis* no tenía el efecto pre-supuesto al espectador: pasaba una cosa o la otra, pero el dipolo quedaba inactivo. Concretamente, el espectador quedaba fascinado, cuando funcionaba la *apoteosis* sobre su *facultad sensible*, mientras que cuando analizaba la estructura del espectáculo, funcionaba la *burla* sobre su *facultad racional*. Sería inevitable, dada esta ineficacia, la tendencia a la estilización, que Grotowski evitaría a toda costa. El director dará la lucha por re-establecer el teatro ritual por perdida, debido a la *falta de creencias profesadas universalmente*.

*Ma un po' più tardi, dopo aver osservato da vicino la questione, abbiamo constatato che questa dialettica non funzionava con il dovuto rogo, poiché gli spettatori assumevano attitudini diverse: credevamo che sarebbe stata la dialettica della derisione e dell'apoteosi, ma in effetti alcuni spettatori la prendevano come una specie di apoteosi, altri al contrario come una specie di derisione; in definitiva questa dialettica non funzionava a fondo nella opera, poiché non funzionava in entrambe le sue polarità in ogni spettatore. (...) nella reazione diretta, quando lo spettatore reagiva affascinato, funzionava efficacemente la polarità dell'apoteosi, mentre sul piano del pensiero –quando lo spettatore analizzava la struttura dello spettacolo– funzionava la derisione. (...) Poi ci siamo resi conto che cominciava a incombere il pericolo di imitare il mito, di una realizzazione passiva delle immagini mitiche, così che in fondo, sebbene lottassimo contro questo, il risultato tendeva alla stilizzazione. Soffriva pertanto di una certa sterilità. Ad un certo momento sono giunto alla conclusione che bisognava abbandonare questa concezione del teatro rituale, poiché oggi esso non è possibile, a causa della mancanza di credenze professate universalmente. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:139-140)⁷*

Grotowski retomará el intento de re-incorporar el ritual en el marco de las artes performativas en el *arte como vehículo*, pero en otro contexto. Aquél se predica al final del período de los espectáculos; de hecho, se trata de una inversión más, esta vez, respecto a sí mismo: del *teatro ritual*, del período de los espectáculos, apuntando hacia el *ritual teatral*, del *arte como vehículo*. La *dialéctica de la burla y la apoteosis* junto a los textos clásicos se abandonan definitivamente. No pasa lo mismo con el ritual ni con el montaje de estructuras de acciones.

*(...) abbiamo abbandonato l'idea del teatro rituale per (...) rinovare il rituale, il rituale teatrale, non religioso, ma umano: attraverso l'atto, non attraverso la fede. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:152)⁸*

2.2 Parateatro

No queda terreno para la inversión en escala de montaje, en una etapa donde ellos se abandonan. Sin embargo, la inversión de lee en el planteamiento del período respecto a su anterior, o sea, en el abandono mismo del teatro. En el fragmento a continuación, Grotowski mira hacia el período de los espectáculos desde el *Parateatro*. Se refiere a la inversión que

destacamos anteriormente en el montaje de *El príncipe constante* respecto a Stanislavski. Grotowski invierte la pregunta de Stanislavski hacia el actor de *¿qué harías en tal situación?* convirtiéndola en *¿quieres revelar o esconderte a ti mismo?*

Stanislavsky was concerned with producing written drama, how to stage plays, remaining in agreement with the writer's intentions and the human experience of the actor. (...) Stanislavsky asked the actor the question: what would you do if you found yourself in that situation? (...) For us the question is: what do you want to do with your life; and so –do you want to hide or to reveal yourself? (...) if Hamlet is for you a living area, you can also measure yourself with him; not as with a character, but a ray of light, falling on your own existence, which illuminates you so that you will not lie, will not play. (Grotowski, J., Holiday, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:218-219)⁹

2.3 Teatro de las fuentes

Tampoco hay montajes de acciones en el *Teatro de las Fuentes*. Sin embargo, y como hemos visto, hay dos factores que caracterizan este período y la diferencian de sus anteriores: el re-establecimiento de la técnica y la investigación, de carácter práctico, de técnicas tradicionales *fuentistas*. Por lo tanto, la posibilidad de cabida del “mecanismo” de la inversión no es en la construcción de una estructura performativa, sino en el planteamiento del trabajo práctico sobre dichas técnicas. Siendo la inversión ligada al montaje como modo de creación, está destinada a quedarse incompleta en un período de ausencia de montajes. Esta suposición se convierte en certeza, también bajo la perspectiva, *a posteriori*, del *arte como vehículo*: en el *Teatro de las Fuentes* se encuentran y se descontextualizan de sus fuentes originarias los elementos que, en la última etapa de la trayectoria grotowskiana, se re-contextualizarán en nuevos montajes de acciones.

Habíamos destacado como punto en común de los montajes del *período de los espectáculos*, donde la inversión de pone en función, la *superposición* entre pasado y presente, es decir, la proyección inmediata del uno al otro. Se trata, de hecho, de la condición de posibilidad de la inversión, que remite, de nuevo, a la *pérdida del “como” de la metáfora*, que insistimos en ver visualizada en Manet. Sin embargo, en el *Teatro de las Fuentes* la *pérdida del “como” de la metáfora* abandona su referente literario y se concentra sólo en su sentido de *literalidad de la acción*, ya presente, como anotamos, en *El príncipe constante*.

Grotowski, a més, transfereix l'eliminació de la metàfora al sentit pràctic, suggerint-la en termes d'acció. Sota aquest punt de vista, aquesta eliminació es pot interpretar com un eco del procés d'eliminació d'obstacles pròpia de la via negativa del període dels espectacles. L'objectiu, aquí, és arribar a la literalitat de l'acció. (Sais, P., 2009:44)

No obstante, en el *período de los espectáculos* la metáfora no está perdida todavía, a pesar de la literalidad de la acción. El por qué está en que se están construyendo partituras sónicas que aspiran a tener un impacto concreto en la percepción del espectador –recordemos los *itinerarios de atención*– y que actúan como intermediarias entre él y el contenido del mito.

La *pérdida del “como” de la metáfora*, a su vez, está presente en la visualización del *hombre que precede las diferencias* por parte de Grotowski. Encontramos, pues, el segundo paso de la inversión, es decir, la descontextualización, en el terreno de la vida misma, dado el planteamiento del período en cuestión. Grotowski habla, en este sentido, de *descondicionamiento de la percepción*, que aparece después de la *suspensión de las técnicas habituales del cuerpo*.

(...) in dealing with the question of sources it is better to say that there exists man [czlowiek] who precedes the differences. (...) let us ask in this way: what happens when the daily life techniques of the body which are habits in a definite cultural circle are suspended? These daily, habitual techniques of the body are –as analysed by Marcel Mauss– the first cultural differentiation. When they are suspended, what appears? Well, what first appears is

desconditioning of perception. (...) Mircea Eliade called it "the techniques of desconditioning". (Grotowski, J., Theatre of Sources, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 259-260)¹⁰

A la vez, habiéndose aumentado la distancia del *período de los espectáculos*, la mirada retrospectiva hacia los montajes de aquel primer período se fija más que en el período anterior. Ahora el enfrentamiento con los autores clásicos obtiene un matiz ligeramente distinto: ellos son, también, *ancestros*; su obra, también, *fuentista*. No se trata, naturalmente de expresar voluntad alguna de volver a los espectáculos del primer período, sino de entenderlos bajo en punto de vista de la aproximación "actual". De nuevo, se revela la conexión de la inversión con la cuestión sobre el origen.

Authors, the great authors of the past, were very important to me even if I struggled with them. I stood face to face with Slowacki or Calderon and it was like Jacob's fight with the angel: "Tell me your secret!" (...) What counts is our secret, for us living today. But if I understand your secret, Calderon, I am going to understand my own. I don't speak with you as with an author whose work I will stage, but I speak with you as my great-grandfather. (...) I am not in agreement with my ancestors. But at the same time, I can't deny them. They are my base (...). (...) And that was how I worked on dramatic literature and almost always with authors of the past: exactly because it was a matter of ancestors, of other generations. (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu'un, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 294)¹¹

En el mismo contexto, la inversión está en la visión del arte como: *rebelión* y, al mismo tiempo, como *lucha* de confrontarse con la *insuficiencia*.

Art as a rebellion is to create a fait accompli which pushes back the limits imposed by society or, in tyrannical systems, imposed by power. But you can't push back these limits if you are not credible. Your fait accompli is nothing but humbug if it is not fait competent. Yes! It is blasphemous! But it is precise. You know what you are doing, you have worked out your weapons, you have credibility, you have created a fait accompli which is of such mastery that even your adversaries cannot deny it. (...) Real rebellion in art is persistent, mastered, never dilettante. Art has always been the effort to confront oneself with the insufficiency (...). (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu'un, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 295-296)¹²

2.3.1 Stanislavski desde el Teatro de las fuentes

Como comentamos en relación con el *período de los espectáculos*, Stanislavski es para Grotowski una figura de referencia que nunca perderá de vista. En la conexión del segundo respecto al primero se lee la inversión. Precisamente, es en un período de ausencia de montajes en el que Grotowski *responde a Stanislavski*, en una especie de *conjunctio oppositorum* dentro de la *conjunctio oppositorum*. En este texto, la inversión se ve planteada, en primer lugar, en el aforismo de Grotowski de que:

Los verdaderos alumnos no son jamás alumnos. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)
La frase anterior no supone en ningún caso una renuncia. Grotowski explica que la mayor virtud de Stanislavski como maestro ha sido, concretamente, haber enseñado a sus alumnos no ser alumnos, resumiéndose en ello la única relación auténtica posible entre alumno y maestro.

La cosa más digna de ser envidiada a Stanislavski fue esa inaudita ventaja de sus alumnos, muchos de los cuales lograron encontrar su propio camino (...). Porque todas las otras relaciones con los maestros son falsas. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)

Grotowski da aún un paso más hacia delante: no sólo se trata de escoger el camino de uno mismo, sino de cometer un acto de "alta" *traición* respecto al maestro: traicionarlo con "grandeza" y a través de la acción. Este es el reto que Grotowski se propone desde el principio y que supone, según sus propias palabras, *un esfuerzo enorme*. Análogamente, podemos observar,

Grotowski “traiciona” a Calderón y a Wyspianski, a la hora de construir sus montajes de acciones.

Hace un tiempo, hice la afirmación (...) que el verdadero alumno traiciona el maestro con “grandeza”. Por lo tanto si buscaba verdaderos alumnos, buscaba personas que le traicionaran con “grandeza”. (...) Pero existe una “alta” traición: en la acción, no con las palabras. Cuando emerge de la fidelidad a la propia vía. Esta vía no se le puede prescribir a ninguno, no se puede calcular. Se puede sólo descubrir con un esfuerzo enorme. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)

El *Teatro de las Fuentes* da a Grotowski las herramientas de *responder* más contundente a Stanislavski respecto a su pregunta al actor de “¿cómo reaccionarías si te encontrases en circunstancias dadas?”. A esta pregunta Grotowski ahora tiene para anteponer el “descubrimiento” del *cuerpo-memoria* y del *cuerpo-vida*, es decir, el cuerpo que lleva inscrita, en y por su naturaleza –en calidad de *engramas*, añadiríamos– y de modo tangible, la memoria. Esta es la sede del impulso –o *morfema*– como pre-forma de la acción.

[Stanislavski] Preguntaba al actor: “¿qué cosa harías, si estuvieses en las circunstancias dadas?” (...) Cuando yo trabajaba con el actor no reflexionaba ni sobre el “si” ni sobre las “circunstancias dadas”. (...) El actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la “memoria emotiva” ni en el “si”. Recurre al *cuerpo-memoria*, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al *cuerpo-memoria*. Y al *cuerpo-vida*. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. (...) Estos recuerdos (...) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza del cuerpo (...) el *cuerpo-vida*. Y en aquel momento se libera siempre lo que no se ha fijado conscientemente, lo que es menos aferrable, pero en cierto modo más esencial que la acción física. Es aún física y ya pre-física. Esto lo llamo impulso. (...) El impulso existe siempre en presencia de. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)

El cuerpo, pues, encarna la conjunción pasado-presente; la acción es literal; se renuncia al “como” de la metáfora.

Existe la conexión con mi experiencia –o con el potencial– pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es literal. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)

En el *Teatro de las Fuentes* ya se ha dejado atrás el montaje de estructuras performativas. Asimismo, el trabajo al que se dedica Grotowski durante este período es aquel de reproducción de material *fuentista* en contacto directo con él, de manera análoga a la de Mantegna al reproducir en grisalla las *Pathosformeln* desde sus fuentes antiguas. De esta manera, nuestra proyección de la *pérdida* –o, más precisamente, *renuncia*– del “como” de la metáfora en Grotowski se limita al nivel de reproducción del original, de acción, en una especie de “entrenamiento” antes de volver a la creación de la obra/montaje. En cambio, y como veremos a continuación, en la última de las etapas de su trayectoria Grotowski impone *distancia* de su fuente ritual, es decir, recupera el “como”, en nivel de montaje –opus, o sea, obra– paralelamente al *hacer* de Mantegna; el material *fuentista* se introducirá reinterpretado en una nueva estructura de acciones, alegórica por defecto. La inmediatez simbólica, en cambio, se mantendrá en nivel de elemento del montaje, es decir, de material *fuentista* recopilado y trabajado en profundidad durante el período del *Teatro de las Fuentes*.

2.4 Arte como vehículo

Primero con el *Drama Objetivo* y luego, y definitivamente, con el *arte como vehículo*, Grotowski recupera el montaje de estructuras performativas, aunque con pretensiones – aparentemente– distintas que las del *período de los espectáculos*. No obstante, de la misma manera que mantuvo su trabajo del último período cerrado al gran público, se mantiene, también, hermético a la hora de explicar cómo lo lleva a cabo. Asimismo, prácticamente no tenemos

referencias al fenómeno de la inversión por parte de Grotowski, en esta “resurrección” del montaje. No obstante, esto no significa que este deja de existir. Concretamente, el primer modo de detectarla está en la contra-posición entre el montaje del *período de los espectáculos* y aquél del *arte como vehículo*. El segundo constituye la inversión del primero; llamémosles, siguiendo a Grotowski, *opus* y *espectáculo*, respectivamente.

La base referente de la inversión es el ritual, en el sentido de estructura consolidada de acciones dirigida a una finalidad. Anotemos aquí, paralelamente, que para Warburg el ritual supone la primera imposición de *distancia* entre el hombre y la superstición. Como vimos, el ritual es objeto de enfoque de Grotowski ya desde el *período de los espectáculos*; concretamente, lo que entonces se pretende hacer, a base de la *dialéctica entre la burla y la apoteosis*, es construir un *ritual laico* partiendo desde la tradición del teatro, es decir, un *teatro ritual*. En la puesta en función de la inversión, en este contexto, el referente originario es el mito, tal como “sobrevive” en textos clásicos de la tradición del teatro. En cambio, la dirección en el *arte como vehículo* es la contraria: desde el ritual al teatro o, más acorde con la terminología grotowskiana del período, desde el ritual al arte. Estaríamos hablando, bajo estas condiciones, de *ritual teatral*. Grotowski se da cuenta de la ineficacia de la *dialéctica de la burla y la apoteosis* en re-construir *artificialmente* las condiciones vivenciales del ritual en el teatro. En otras palabras, no logra *recuperar el centro* de esta manera. Por eso abandona finalmente, y definitivamente, los espectáculos. No abandona, en cambio, la idea-base del ritual y tampoco la del montaje.

Los períodos intermedios entre el primero y el último sirven para posibilitar este giro de ciento ochenta grados y retomar, en el *arte como vehículo*, el montaje desde la dirección contraria, aquella del ritual. ¿Por qué? Como habíamos expresado a modo de aforismo, el intento de Grotowski, teniendo en cuenta la totalidad de su trayectoria, es recuperar, en un oxímoron, la inmediatez y unión simbólicas a través de la re-construcción alegórica. Por un lado, el montaje, según explicamos, es “por defecto” un “modo de *hacer*” alegórico. Por el otro, la tendencia de Grotowski hacia re-cuperar la unidad simbólica para el arte, y, a través de su *vehículo*, del hombre mismo, se evidencia en la concepción del *hombre total* en cuanto que destino final de su trabajo en el ámbito de las artes performativas. Grotowski, pues, se da cuenta en los tres períodos intermedios, que para re-encontrar esta unión tenía que recurrir a la fuente donde los símbolos todavía permanecían vivos, es decir, antes de entrar definitivamente en escena la escisión alegórica. Por el otro lado, también se da cuenta de que, siendo su enfoque práctico y corporal, tendría, análogamente, que buscar lo originario allí donde el mito ya estaba “corporalizado”, en el ritual. ¿Por qué? Porque descubre que en la forma corpórea misma se esconde el “contenido *energético*” del mito, de manera que no se puede ver transcrito en ninguna fuente literaria. A él sólo se puede acercar, sin palabras, a través del *hacer*. Lo mismo vale para los cantos de la tradición; su contenido se descubre “re-haciendo” su forma cantada, con la mayor fidelidad posible al detalle. En otras palabras, descubre que, en términos de acción, la forma precede el contenido.

Después del *Teatro de las Fuentes* Grotowski ya tenía “material” en el que “forma y contenido” de la acción eran una y la misma cosa. A partir de él ya podía proceder al montaje de una nueva forma artística, en el *arte como vehículo*, que, siendo artificial (ya que, simplemente, no puede sino serlo) y, por tanto, alegórica, aspira a ser orgánica (porque sus elementos ya son “formas arquetípicas corporalizadas” y su secuencia en el montaje viene dictada por la acción misma, sin que implique en ningún momento un proceso de razonamiento); aspira a re-producir el “mecanismo” mismo de la creación de los símbolos, en el sentido de la concepción warburgiana del *ritual como forja originaria de las pre-formaciones antiguas*. Dicho de otro modo, a partir de la forma –orgánica– del elemento se construye el montaje, en una versión del modo *configurativo* vaneyckiano para las artes performativas. Con el *ritual teatral*, y no el *teatro ritual*, Grotowski logra “sustituir” el ritual religioso por un proceso

estructuralmente análogo, que tuviera sobre sus “participantes”, actuantes o *testimonios*, el mismo efecto *objetivo*, con la diferencia que, primero, se trata de una nueva “construcción”, y, segundo, que no se dirige a ninguna deidad, sino a uno mismo. Esta es la gran inversión que pone en función Grotowski en el *arte como vehículo*, tanto respecto al teatro como respecto al ritual.

El papel del espectador, en este sentido, se ve inscrito en el fenómeno de la inversión. En el *período de los espectáculos* se prueban varias versiones de su distancia corporal relativa a los actores, para llegar a la conclusión de que cuanto más disminuía la distancia física entre unos y otros, aumentaba la psíquica. En el *arte como vehículo* el testimonio se deja lo más fuera posible de la acción; con ello queda abierta la posibilidad de que en este gesto esté escondido el intento, nunca confesado, de recuperar la unidad ritual en el sentido de máximo contacto psíquico entre los dos conjuntos. Sin embargo, este tema trataremos más detenidamente en la parte dedicada al ritual como forma de acción.

Por el otro lado, la inversión “desde dentro” se puede re-construir a base de la experiencia del actuante (*doer*) en cuanto que participante de los montajes (*opuses*) del *arte como vehículo*. La entidad donde confluyen los opuestos, de los que antes hablábamos, en el *arte como vehículo*, ya no es la percepción del espectador sino el *doer* mismo, cuyo ideal Grotowski capta en la figura del *Performer*. El montaje, ahora, sirve como *vehículo* hacia la *verticalidad* o *acción interior*, el término-clave del período, que abre el camino hacia el *hombre total*.

3 El barroco y el romanticismo como referentes

Hemos insistido en la ubicación en el barroco del terreno por excelencia de la alegoría. Además, en el caso de Grotowski, el barroco constituye referencia en cuanto que elección del texto, en el *período de los espectáculos*, tal como evidencia el de *El príncipe constante*, basado en la versión de Slowacki del drama de Calderón.

El escenario de esta representación está basado en el texto del dramaturgo español del siglo XVII, Calderón de la Barca, en la excelente transcripción polaca de Julius Slowacki, el eminente poeta romántico. (Flaszen, L., El príncipe constante, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:75)

El productor cree que, aunque no fue fiel a la letra, al texto de Calderón, retiene sin embargo el significado más íntimo de la obra. La representación es la trasposición de las antinomias profundas y de los rasgos más característicos de la era barroca, su aspecto visionario, su música y su apreciación de lo concreto y su espiritualismo. (Flaszen, L., El príncipe constante, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:77)

También hay facetas –que, *anacrónicamente*, podríamos llamar “estructurales” – del barroco, que aparecen en este primer período: la concepción de la obra de arte como *proceso*, *no producto* y los referentes iconográficos –de *El príncipe constante*–. De ellas, la única que no tiene connotación temática, la del *proceso*, *no producto*, se mantiene intacta hasta el *arte como vehículo*.

No obstante, y tal como vimos en los dos fragmentos anteriores, Grotowski escoge como *trampolín* de su montaje el texto de Calderón, pero pasado a través del filtro del romanticismo, es decir, por Slowacki.

(...) non è un caso che abbiamo preso come materiale di lavoro non Il Principe Costante di Calderón, ma appunto di Slowacki, il grande poeta del romanticismo polacco, che fece una propria trasposizione del testo di Calderón. È molto difficile spiegarvi in che cosa consista per noi tutti e per me la forza prepotente della tradizione del romanticismo polacco. Si è trattato di un romanticismo senza dubbio diverso da quello francese; era un'arte incredibilmente tangibile, diretta, ma che nel contempo aveva una peculiare ala metafisica: voleva andare al di là delle situazioni quotidiane, per sovelare una prospettiva esistenziale più ampia dell'esistenza umana, cioè che si potrebbe chiamare ricerca del destino. In questa drammaturgia non c'è enfasi

declamatoria, pathos retorico, la lingua è molto cruda; persino quando questo linguaggio si rifà al barocco polacco che porta in sé una certa ornatezza, rimane una grande crudezza nell'attitudine rispetto all'individuo. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:142-143)¹³

Grotowski, explicando sus razones por esta elección, deja visualizar la versión del poeta romántico polaco como “puente de acceso” hacia el texto de Calderón, estando más cerca a sus propias referencias vivenciales.

Cuando yo era muy joven me sabía de memoria El príncipe constante en la versión de Slowacki, porque formaba parte de esta tradición; entonces tendría yo unos diez u once años y era mi pieza preferida. (Grotowski, J., *Entrevista a Jerzy Grotowski*, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:228)

El romanticismo re-define el símbolo sobre una base totalmente distinta que la aristotélica, y deja la alegoría en una posición inferior respecto a él, a la hora de pronunciarse sobre el valor estético de una obra. Esto, además, subraya Benjamin en su *Trauerspiel*. A pesar de ello, el romanticismo se puede considerar como “prolongación” del barroco, en cuanto que terreno en el que la alegoría sobrevive y florece; esta consideración habíamos articulado en la referencia a las raíces del montaje como modo de creación, ligada a la estética romántica del fragmento, en la que se percibe la resonancia barroca. Esta reflexión añadiría otra explicación más a la elección de Grotowski de acceder al texto barroco a través del “puente” del romanticismo. De todos modos, no se refiere a ello al explicar sus razones, ni a la hora de hablar sobre textos de montajes en concreto. Lo que resalta es la diferencia entre el romanticismo polaco y el francés, en cuanto a la calidad y la intensidad de la *lucha del individuo para realizar su destino*. No obstante, dicha *lucha*, en el sentido del surgimiento de la conciencia del individuo, es una de las señas de identidad del romanticismo, también, francés y alemán.

(...) la mayor parte de las obras que utilizamos en nuestro repertorio son obras románticas, pero hay una gran diferencia entre el romanticismo francés y el polaco. Creo que las obras esenciales para mí, como el Kordian de Slowacki o las obras de Mickievitz, se pueden comparar con las de Marlowe y no es por azar por lo que hemos montado el Fausto de Marlowe, ni lo es tampoco que durante el periodo romántico Slowacki haya reescrito El príncipe constante de Calderón, ni lo es, en fin, que nosotros lo hayamos utilizado como punto de partida de nuestro trabajo dramático. (...) lo esencial es encontrar una situación en la que el personaje debe, para realizar su destino, entregarse en totalidad, más allá de todos los límites posibles. (Grotowski, J., *Entrevista a Jerzy Grotowski*, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:224)

Antes afirmábamos que la metáfora de mantiene en pie en el *período de los espectáculos*, sobre todo en relación con el referente literario/temático. Esto se confirma en la mirada de Grotowski hacia el romanticismo en términos de *metáfora* de su propia contemporaneidad. En ambas épocas, según la lectura de Grotowski, el hombre lucha por reconciliar los opuestos en los que él mismo se encuentra fragmentado; la *pérdida del centro*, que a través del teatro se intenta remediar, tiene allí sus raíces.

Fue en el Romanticismo donde se concentraron mejor todas la calidades de los diferentes aspectos de la cultura nacional, pero de otro lado se trata, creo, de una confrontación con el mundo actual que es cierta medida análogo al que confrontó el mundo romántico. Existe el hecho también de una revolución industrial (la segunda, ya que durante el Romanticismo se efectuó la primera); hay cierta irrupción de las ciencias, las concepciones intelectuales, científicas, cerebrales, y, por otra parte, las tentaciones que a menudo queremos aniquilar dentro de nosotros mismos contra las investigaciones que buscan la parte más escondida de nuestra naturaleza, dentro de lo irracional. (...) Se replantea el problema de la necesidad de confrontación con todas las potencialidades de nuestra naturaleza, para poder penetrar en este territorio que se halla más

atrás del pensamiento, mejor dicho, más atrás del ser. Instinto contra lucidez, cuerpo frente a alma. (Grotowski, J., Entrevista a Jerzy Grotowski, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:226)

Ampliando la perspectiva, hemos vinculado la concepción del montaje en sí, como modo de creación, con la alegoría. Al mismo tiempo, hemos leído, tanto el montaje grotowskiano como, también, el warburgiano, como propuestas de “recuperar” la inmediatez del símbolo usando –inevitablemente– la alegoría. Benjamin, por el otro lado, define la forma alegórica como *proceso de resolver en lo sagrado una entidad profana* (Benjamin, W., [1963]1990:213), coincidiendo con la pretensión de Grotowski, del primer período, de construir un *ritual laico* eficaz “en lugar” del sagrado. ¿Podemos, antisimétricamente, llamar *forma simbólica* lo inverso, es decir, *proceso de resolver en lo profano una entidad sagrada*, como pretende Grotowski en el *arte como vehículo*? Esta sería la hipótesis en el caso del *arte como vehículo*.

Nos hemos aproximado a la inversión como “mecanismo” de construcción del montaje. El fenómeno de la inversión se esboza como “garantía” de la supervivencia del símbolo y de la finalidad del arte de *ponerse en obra la verdad*. La inversión se ha examinado a través de las etapas de la trayectoria grotowskiana, con especial atención a aquellas donde se crean montajes de acciones y, sobre todo, al *período de los espectáculos*. El montaje como mecanismo alegórico, remite al barroco y al romanticismo como terrenos por excelencia de la alegoría.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hábito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites. Como director me he visto tentado a utilizar situaciones (dentro de los reinos de la tradición y de la religión) que son tabú. He sentido la necesidad de enfrentarme a estos valores. Me fascinaban y me llenaban de una sensación de desasosiego interior, al tiempo que obedecía a un llamado de blasfemia. Quería atacarlos, trascenderlos o confrontarlos con mi propia experiencia, que a la vez está determinada por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Este elemento de nuestras producciones ha sido intitulado de muy diversas formas: "encuentro con las raíces", "la dialéctica de la burla y la apoteosis" o hasta "religión expresada a través de la blasfemia; el amor que se manifiesta a través del odio". (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:16-17)*
2. *Por lo tanto, en aquel momento buscábamos siempre la imagen arquetípica –para utilizar esta terminología– en el sentido de la imagen arquetípica de las cosas, o más bien de la fórmula mítica, como por ejemplo el holocausto, el sacrificarse del individuo para los demás –es Kordian; o también el vía crucis de Cristo, el mito del Gólgota, que ha sido superpuesto a la Gran Improvisación en Los Antepasados de Eva de Mickiewicz. Pero teníamos otra actitud respecto a estos fenómenos, no era una actitud religiosa; era una fascinación sui generis, y al mismo tiempo una oposición, una antinomia. Entonces comenzamos a aplicar una dialéctica peculiar que un crítico polaco, Tadeusz Kudliński, nombró "dialéctica de la burla y de la apoteosis".*
3. *El espíritu del tiempo es laico y práctico. Comprendemos en su esencia sólo aquello que consumimos (comprendemos sólo aquello que superamos). El arquetipo será revelado, comprendido en su esencia, lo "golpeamos", lo metemos en palabras, lo hacemos vibrar, lo "profanamos" desnudándolo en los aspectos contradictorios, a través de asociaciones contrastantes y en contra de las convenciones. Entonces traemos el arquetipo del "inconsciente colectivo" a la "conciencia colectiva", lo hacemos laico, lo utilizamos como modelo-metáfora de la situación del hombre.*
4. *Se trata aquí –como en todo espectáculo– de construir una dialéctica teatral específica (juego y ceremonia, trágico y grotesco, donquijotesco y "cristiada"). En la Improvisación el núcleo sería sobre todo en la dialéctica de blasfemo y devoción: las voces de las mujeres cantan lamentosamente la invectiva contra Dios sobre la melodía de las Vísperas, mientras la caída de Gustaw-Konrad bajo el peso de las maldiciones coincide con el sonido de las campanas de la misa.*
5. *La acción se desarrollaba en Auschwitz y Grotowski no quería para nada una interpretación sentimental. Entonces tuvo la idea fijar en una expresión petrificada el rostro de los actores (...) creando "máscaras" sin la ayuda de ningún truco, sólo a través del trabajo de los músculos faciales.*
6. *Creíamos que si queríamos evitar el ritual religioso y construir un ritual laico era probablemente con el fin de llevar a cabo una confrontación con las experiencias de las generaciones pasadas, es decir, con el mito.*
7. *Pero un poco más tarde, después de haber observado de cerca la cuestión, hemos constatado que esta dialéctica no funcionaba con el debido rigor, porque los espectadores asumían actitudes diversas: creíamos que habría sido la dialéctica de la burla y la apoteosis, pero, efectivamente, algunos espectadores la tomaban como una especie de apoteosis, otros, al contrario como una especie de burla; en definitiva esta dialéctica no funcionaba a fondo en la obra. (...) en la reacción directa, cuando el espectador reaccionaba fascinado, funcionaba eficazmente la polaridad de la apoteosis, mientras que en nivel de pensamiento –cuando el espectador analizaba la estructura del espectáculo– funcionaba la burla. (...) Después, nos hemos dado cuenta de que comenzaba a aparecer el peligro de imitar el mito, de una realización pasiva de las imágenes míticas, de manera que, en el fondo, aunque luchásemos contra esto, el resultado tendía a la estilización. En un momento dado llegué a la conclusión que hacía falta abandonar esta concepción del teatro ritual, ya que hoy esto no es posible, a causa de la falta de creencias profesadas universalmente.*
8. *(...) habíamos abandonado la idea del teatro ritual para (...) renovar el ritual, el ritual teatral, no religioso, sino humano; a través del acto, no a través de la fe.*
9. *Stanislavsky se ocupó de producir drama escrito, con cómo montar obras, permaneciendo de acuerdo con las intenciones del dramaturgo y con la experiencia humana del actor. (...) Stanislavsky hizo al actor la pregunta: ¿qué harías si te encontrases en esa situación? (...) Para nosotros la pregunta es: ¿qué quieres hacer con tu vida; y, consecuentemente, - ¿quieres esconderte o revelarte? (...) si Hamlet es para ti un territorio vital, pueden también medirte con él; no en cuanto que carácter, sino un rayo de luz que cae sobre tu existencia, que te ilumina como para que no mientas, no hagas ningún papel.*
10. *(...) ocupándose de la cuestión de las fuentes es mejor decir que existe el hombre [czlowiek] que precede las diferencias. (...) preguntemos de la siguiente manera: ¿qué pasa cuando las técnicas de vida diaria del cuerpo, que son hábitos en un círculo cultural definido, se suspenden? Aquellas técnicas diarias, habituales del cuerpo son –tal como fueron analizadas por Marcel Mauss– la primera diferenciación cultural. Cuando se suspenden, ¿qué es lo que aparece? Pues, lo que aparece primero es el descondicionamiento de la percepción. (...) Mircea Eliade lo llamó "las técnicas del descondicionamiento".*

11. *Los autores, los autores grandes del pasado, eran muy importantes para mí aunque peleé contra ellos. Me confronté con Slowacki y Calderón y era como la lucha de Jacob contra el ángel: "Dime tu secreto" (...) Lo que cuenta es nuestro secreto, para nosotros que estamos viviendo hoy. Pero, si entiendo tu secreto, Calderón, entenderé el mío propio. No hablo contigo como con un autor cuya obra pondré en escena, sino que hablo contigo como con mi bisabuelo. (...) No estoy de acuerdo con mis ancestros. Pero, al mismo tiempo, no les puedo renunciar. Son mi base. (...). (...) Y así es como he trabajado con la literatura dramática y casi siempre con autores del pasado: exactamente porque era una cuestión de ancestros, de otras generaciones.*
12. *El arte en cuanto que rebelión es crear un fait accompli que hace retroceder los límites impuestos por la sociedad o, en sistemas tiránicos, impuestos por el poder. Pero no puedes hacer que retrocedan estos límites si no eres creíble. Tu fait accompli no es más que un disparate si no es fait competent. ¡Sí! ¡Es blasfemo! Pero es preciso. Sabes lo que estás haciendo, has perfeccionado tus armas, tienes credibilidad, has creado un fait accompli de tal maestría que aún tus adversarios no lo pueden negar. (...) La rebelión verdadera en el arte es persistente, cuestión de dominio del oficio, nunca diletante. El arte siempre ha sido un esfuerzo para confrontarse con la insuficiencia (...).*
13. *(...) no es extraño que hayamos cogido como material de trabajo no El Príncipe Constante de Calderón, sino aquel anotado por Slowacki, el gran poeta del romanticismo polaco, que hizo su propia transposición del texto de Calderón. Es muy difícil explicaros en qué consiste para todos nosotros y para mí la fuerza prepotente de la tradición del romanticismo polaco. Ha sido un romanticismo, sin duda, diferente del francés; era un arte increíblemente tangible, directa, pero al mismo tiempo tenía una peculiar metafísica: quería ir más allá de las situaciones cotidianas, para desvelar una perspectiva existencial más amplia que la existencia humana, aquello que se podría llamar búsqueda del destino. En esta dramaturgia no hay énfasis declamatorio, pathos retórico, la lengua es muy cruda; aún cuando este lenguaje se remonta al barroco polaco, que lleva en sí una cierta ornamenta, permanece una gran crudeza en la actitud respecto al individuo.*

Grotowski no sólo hace alusiones teóricas a los arquetipos jungianos, sino que ellos llegan a tomar forma, en su obra, en cuanto que entidades presentes. El ejemplo más frecuentemente e, a la vez, más intensamente tratado entre ellos es el de Cristo, de presencia constante entre el *período de los espectáculos* y el *arte como vehículo*. Paralelamente, encontramos en Jung:

Mi criterio de confrontación de la psicología analítica con las concepciones cristianas me llevó finalmente a la cuestión de Cristo en cuanto a figura psicológica. (Jung, C. G., [1961]2004:472-473)

Warburg marca la dirección del despliegue del *Atlas* desde las energías toscas del ritual primario a su utilización en la misa cristiana. Grotowski hablará, análogamente y reflejado al *actuante* mismo, del proceso de utilización de energías, que llamará *verticalidad*, a través del montaje de acciones y en el *arte como vehículo*.

El modo de acercarse al elemento del montaje de acciones, sea el *morfema*, el arquetipo, el impulso o la *Pathosformel*, revela una realidad que ya destacamos al enfocar en el montaje como partitura de acciones: el montaje es, a la vez, modo de creación y modo de acceso al conocimiento. Este “doble destino” del montaje está presente en los tres de nuestros autores. En los tres, la búsqueda de lo elemental no sólo tiene carácter práctico, hacia sus montajes, sino se eleva al nivel de re-plantearse la finalidad y la competencia del propio oficio.

2 El arquetipo por matices particulares y etapas

2.1 Período de los espectáculos

Como comentamos anteriormente, arquetipo es un término que aparece en el vocabulario grotowskiano del *período de los espectáculos* y que el director conecta explícitamente con Jung. En primer lugar, el arquetipo se relaciona con la cuestión del origen: es el *punte* entre pasado y presente. Alrededor de él, a la hora de montar una estructura, se teje la *dialéctica entre la burla y la apoteosis*.

*Da dove entra, in una pratica de genere, la contemporaneità? L'archetipo è in qualche modo il ponte “fra i vecchi e i nuovi anni”. La contemporaneità (e le sue tendenze) entrano nella struttura dello spettacolo attraverso la direzione di ricerca dell'archetipo, attraverso il modo in cui esso si forma nello spettacolo, attraverso il modo delle associazioni e delle allusioni, attraverso la dialettica della derisione e dell'apoteosi que –rispetto all'archetipo– agisce come “verificatore” convocato dal presente. (Grotowski, J., *La possibilità del teatro*, 1962, en en Grotowski, J. – Flaszén, L., 2001:63)¹*

El arquetipo –tal como la *Pathosformel* en Warburg– tratado como *signo* en una partitura de acciones, se aleja de las *formas de la simple “conducta natural”*. Asimismo, la gestualidad de un *hombre en estado elevado del espíritu* es de grado *superlativo* es fuera de lo común, en el sentido del “cambio del tema de la palabra en el grado superlativo” que explicamos en la introducción. Esta reflexión justifica el hecho de que más adelante, en el *arte como vehículo*, estas *formas-anzuelos* se busquen en el ritual, que es donde se encuentran las circunstancias vivenciales “fuera de lo cotidiano” a las que tanto Grotowski como Warburg hacen hincapié.

*Las formas de la simple “conducta natural” oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. En un momento de choque psíquico, de terror, de peligro mortal o de gozo enorme, un hombre no se comporta “naturalmente”. Un hombre que se encuentra en un estado elevado de espíritu utiliza signos rítmicamente articulados, empieza a bailar, a cantar. Un signo, no un gesto común, es el elemento esencial de expresión para nosotros. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:12)*

El texto *La possibilità del teatro*, del 1962, es clave para aproximarnos a la noción del arquetipo en el contexto grotowskiano. La extensión de las dos citas-manifiestos al respecto que

exponemos a continuación se debe a su articulación gráfica, que tiene, en cuanto que imagen, valor propio, según la pauta surrealista. En el primer fragmento Grotowski explica cómo trabaja con el arquetipo. Este proceso se resume así: primero, el arquetipo se destila del texto, hecho que, por el otro lado, tiene que ver con la no-fidelidad a la representación del mismo por parte del director². Entre los ejemplos a que corresponden arquetipos tenemos a Prometeo, Cristo o Fausto. Grotowski procura aclarar que: el autor no necesariamente es inconsciente de la apariencia del arquetipo en su obra, que el arquetipo existe como potencialidad en el texto y que los arquetipos de diferentes culturas no son intercambiabiles entre sí. Como ya sabemos, esta última afirmación se tendrá que rectificar bajo la perspectiva del *Teatro de las Fuentes*.

Seguidamente, el arquetipo se definirá como *forma simbólica de conocimiento del hombre sobre sí mismo*. A partir de esta forma corporal y vocal, al ponerse en escena el arquetipo, se *penetra en el contenido del destino humano*, de modo análogo al que propone Warburg a partir de las *Pathosformeln*. A pesar de reconocer la referencia jungiana a base del concepto del arquetipo, Grotowski especifica que prescinde del fondo filosófico que lo acompaña y que discrepa con Jung en dos puntos-clave: la inconsciencia del arquetipo y su existencia en las afueras de la historia. Asimismo, el término *inconsciente colectivo* tiene en Grotowski, también, sentido palpable y reflejable en vida. Finalmente, el director declara su intención respecto a cómo *formar* el arquetipo –en su propia interpretación del término– en sus montajes: la finalidad no es, simplemente, reproducirlo en forma; por lo contrario, se trata de enfrentarse con el inconsciente colectivo a través de la *dialéctica de la burla y la apoteosis*, es decir, profanando y, a la vez, alabando en arquetipo. A través de la provocación del inconsciente colectivo, se produce el *acto mágico* de la participación de todos, actores y espectadores, en el espectáculo o al misterio, remitiendo, asimismo, a la fuente ritual del teatro.

L' Archetipo

“La dialettica della derisione e dell'apoteosi”

Il compito (nel lavoro su un testo concreto):

Distillare dal testo drammatico o plasmare sulla sua base l'archetipo

cioè il simbolo, il mito, il motivo, l'immagine radicata nella tradizione di una data comunità nazionale, culturale e simili. Che abbia mantenuto valore come una specie de metafora Di modello del destino umano, della situazione dell'uomo.

Per esempio l'archetipo dell'auto-sacrificio, dell'olocausto dell'individuo per la collettività

Prometeo

“L'Agnello di Dio”

Winkelried

L'archetipo dell'uomo-sciamano che si è dato alle potenze demoniache e grazie ad esse ha ottenuto il potere sulla materia:

Faust

Twardowski

Einstein (nell'immaginazione comune)

Un archetipo sarebbe anche quello derivato in parte dallo “sciocco Zanni” e in parte dal “cavaliere errante” –Don Chisciotte (come simbolo, non come opera letteraria).

Dico: distillare l'archetipo dal testo, ma questo non significa che:

-l'autore dal testo fosse cosciente dell'archetipo

-l'archetipo esista sempre in un testo oggettivamente, come qualcosa di pronto, e non come una possibilità,

-non si possano sostituire, o identificare gli archetipi, per es. identificare un qualche archetipo orientale (nell'arte orientale) con un archetipo europeo, radicato nel nostro ambito culturale, vivo in ognuno di noi, come la favola di Hansel e Gretel, oppure come il mito del Nostro Buon Gesù morto sulla croce.

L'archetipo –definito come sopra– è una forma simbolica di conoscenza dell'uomo su se stesso oppure –se qualcuno preferisce– di ignoranza. Rivelare da parte della messa in scena l'archetipo quella che è la sua sostanza reale, la sua essenza, ci avvicina infatti all'effetto che Broniewski ha caratterizzato come **“penetrare a fondo con la voce e con il corpo nel contenuto del destino umano”** (discorso in occasione di Sakuntala al Teatro delle 13 File).

(...)

La convergenza tra la mia definizione teatral-domestica dell'archetipo e la teoria degli archetipi di Jung è molto imprecisa, uso la parola “archetipo” in un senso ristretto senza il retroterra filosofico junghiano, non presumo l'inconoscibilità dell'archetipo né che esso esista al di fuori della storia. (...)

Il termine “inconscio colectivo” non significa qui (a differenza della scuola di Jung) una qualche psiche super-individuale, ma funziona come una metafora operativa: si tratta della possibilità di influire sulla sfera inconscia della vita umana su scala collettiva.

Plasmando nello spettacolo l'archetipo, colpiamo l'“inconscio colectivo”: ne consegue una risonanza, un riflesso, sia pure sulla base di un'opposizione, del sentimento che qualcosa è stato profanato; avviciamo fra loro i due ensemble (il gruppo degli attori e il gruppo degli spettatori) un po' come una provocazione, a apparentemente sulla base di una “magia”, di un atto “magico” in cui—come nella preistoria del teatro— partecipano in realtà tutti (mistero: l'archetipo gioca qui il ruolo di oggetto del mistero)³.

Más adelante en el mismo texto, y en un lenguaje comparable al de Warburg en sus títulos-oráculos de *Mnemosyne*, Warburg hace hincapié, concretamente, al arquetipo del auto-sacrificio en relación con el montaje de *Los antepasados de Eva*, al hablar de *Kordian*.

Archetipo:

vicino all'archetipo del nostro spettacolo Gli Avi l'olocausto, l'atto di auto-sacrificio, il sacrificio del sangue – “Winkelried” –

cioè l'archetipo funzionante delle varianti palesi e nascoste del messianismo nazionale polacco(e non solo)⁴.

Emplear el arquetipo conscientemente en el montaje no significa, al mismo tiempo, que se le puede someter a un desglose racional, de la misma manera que la imagen (warburgiana) tampoco es desmontable en palabras. El arquetipo, más que otra cosa, tiene nombre e índole de imagen. Empieza a hacerse visible en Grotowski algo que atraviesa *Mnemosyne*: enfrentarse al arquetipo, símbolo o *Pathosformel*, es una elección que caracteriza el “gran artista”; a Dürer, a Rembrandt, a Manet, entre ellos. A esta elección se refiere Grotowski con el “empleo consciente del arquetipo” en una nueva creación. Este tema trataremos más detenidamente al hablar del fenómeno de la inversión.

Pienso en esas cosas que son tan elementales y que están tan íntimamente asociadas con nosotros que sería difícil someterlas en un análisis racional. Por ejemplo, los mitos religiosos: el mito de Cristo y de María; los mitos biológicos: el nacimiento y la muerte, el simbolismo amoroso o, en un sentido mucho más amplio, Eros y Tánatos. (Grotowski, J., Barba, E., El nuevo testamento del teatro, 1964, en [1968]1974:37)

A pesar de constituir *rompecabezas* para el director, escoge trabajar con textos clásicos. La razón es que la figura arquetípica en ellas tiene índole caleidoscópica por remitir a significados inagotables. Esto ofrece, a su vez, posibilidades múltiples de re-interpretación y establece el terreno de una dialéctica constante y abierta. Grotowski ofrece como ejemplos de ello a Hamlet y a Prometeo; Warburg, recordemos, ofreció al Saturno –reinterpretado por Dürer– o al dios fluvial –reinterpretado por Manet–.

Las obras maestras representan una especie de rompecabezas para nosotros. Tomemos Hamlet: (...) nos sugieren Hamlets revolucionarios, Hamlets rebeldes o impotentes, o Hamlets alienados, etc., pero no existe un Hamlet objetivo. La obra es demasiado grande para eso; la fuerza de las grandes obras consiste realmente en su efecto catalítico: abren puertas para nosotros, ponen en marcha la maquinaria de nuestra autovigilancia (...) En el teatro (...) el texto tiene la misma función que el mito tuvo para el poeta de los tiempos antiguos. El autor de Prometeo encontró en el mito de Prometeo tanto un acto de desafío como un surgimiento, quizá, aún, la fuente de su propia creación. Pero su Prometeo fue el producto de su experiencia personal. (Grotowski, J., El teatro es un encuentro, 1967, en [1968]1974:51-52)

La creación propia se plantea, cada vez de nuevo, como un desafío al mito, que sobrevive en las obras maestras. Aquí es donde encontramos la otra razón por la que Grotowski las escoge: porque tratan *situaciones-clave del destino humano, inherentes en todas las culturas*. Y es por eso que

esta especie de “blasfemia” que establece Grotowski a través de la *dialéctica de la burla y la apoteosis*, funciona como catalizador de la relación actor-espectador.

Riteneva che i classici contenessero degli archetipi, delle situazioni-chiave del destino umano, inerenti in tutte le culture: per esempio (...) l'individuo che si sacrifica per la collettività (Cristo y Prometeo). Lo spettacolo doveva essere un atto di introversione collettiva, una cerimonia per strappare la maschera alla vita quotidiana e mettere lo spettatore di fronte a quelle situazioni che costituiscono l'essenza dell'esperienza individuale e collettiva. (Barba, E., 1998:29)⁵

Al hablar de arquetipo en el contexto grotowskiano llega cada vez con más claridad la resonancia del origen y de *Mnemosyne*. Grotowski habla de una *larga procesión de madres* históricas, que se identifican con el arquetipo que corresponde a Niobe; Warburg la despliega en la lámina 5 de *Mnemosyne*. Sin embargo, a pesar de ubicar a las “Niobes” en un marco histórico, el enfoque del director tiene carácter estructural; se concentra en el modo que Niobe se proyecta, in-mediatamente, en realidad “contemporánea”, o, de modo benjaminiano, en el modo en el que el *presente crea* a Niobe. Al mismo tiempo, se deja ver, de nuevo en sintonía con Warburg, el símbolo en cuanto que unión indisoluble entre forma y contenido *energético*, conectándose el significado con las condiciones históricas de cada (re)aparición del mismo. Según la definición de Grotowski mismo, del primer período, del arquetipo, lo consideramos como sinónimo de “símbolo” en el contexto warburgiano.

(...) dentro de esta larga procesión de madres que sufren no es el contexto histórico de Niobe lo que nos interesa. Por supuesto el pasado está presente en la medida en que podamos oír y entender su voz. La voz de Niobe puede parecernos ahora un poco extraña. Es indudable que suena diferente de la voz de la madre que llora sobre sus niños en Auschwitz y la diferencia determina el contexto histórico. (Grotowski, J., *El teatro es un encuentro*, 1967, en [1968]1974:53-54)

Volviendo al montaje de una estructura de acciones, tenemos un ejemplo de cómo se pone en función el *anzuelo* de la forma arquetípica, la *Pathosformel*, a base de la *dialéctica entre la burla y la apoteosis*. En el caso de Fausto –de Marlowe– el arquetipo del santo tiene los rasgos de San Sebastián. Barba describe el inicio del montaje, que remite a la *Última cena*. Los huéspedes con los que el Cristo-Fausto compartirá mesa serán los espectadores.

Aquí tenemos el arquetipo del santo. El papel lo actúa un actor que parece joven e inocente: sus características psicofísicas son las de San Sebastián. Pero este San Sebastián es antirreligioso y lucha contra Dios.

(...) Fausto, lleno de humildad, con los ojos vacíos, perdido en la inminencia de su martirio, saluda a sus huéspedes sentado ante su pequeña mesa, con los brazos abiertos como en la Cruz.

(Barba, E., *El Doctor Fausto: montaje textual*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:67)

Más adelante en el mismo montaje, la escena de *La Anunciación* protagoniza Fausto y, en lugar del ángel, Mefistófeles. Además, estamos ante un esbozo de lo que desarrollaremos como fenómeno de la inversión.

Escena siete: La aparición de Mefistófeles (La Anunciación). Fausto está hincado con pose humilde. Mefistófeles sobre una pierna, ángel sublime, canta sus líneas acompañado de un coro angélico. Fausto le avisa que está listo para entregar su alma al Diablo a cambio de 24 años de vida en contra de Dios. (Barba, E., *El Doctor Fausto: montaje textual*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:68)

En el primero de los “manifiestos” anteriores acerca del arquetipo, Grotowski se posiciona frente a Jung para dejar claros sus puntos de coincidencia y de discrepancia con él. No es la única ocasión que aprovecha Grotowski para distanciarse de la teoría de los arquetipos de Jung, a pesar de constituir para él referencia teórica. Le ha ayudado respaldar su planteamiento teórico acerca del *oficio* del teatro, aunque, según subraya, no ha tenido efectos prácticos en el trabajo.

La confrontación con la escuela de Jung me ha dado la conciencia de que muchas cosas paradójicas que habíamos descubierto en nuestro oficio son objetivas; pero a pesar de su gran sabiduría, sus tesis nunca nos han dado la oportunidad de descubrir nuevos elementos de trabajo. (Grotowski, J., *Entrevista a Jerzy Grotowski*, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:231)⁶

Las aportaciones teóricas del planteamiento del arquetipo por parte de Jung, a las que Grotowski hace hincapié, tienen que ver con lo que el director define como *búsqueda del eje del ritual*. Aquella se plantea ya desde el *período de los espectáculos* y atraviesa todos los siguientes hasta culminarse en el *arte como vehículo*. Lo que Grotowski, por el momento, tiene en mente respecto a la proyección de esta búsqueda en la “práctica” del montaje es un *ritual laico*, de ahí que su especial interés del primer período en la relación actor-espectador. La ausencia de una *fe exclusiva*, que se “sustituye” por el fondo de la *memoria colectiva*, hace posible este “ritual reinterpretado en términos de montaje teatral”.

Nel condurre tutte queste ricerche, cercavamo evidentemente di stabilire che cosa potesse essere l'asse del rituale. Forse è il mito, forse l'archetipo, secondo la terminologia di Jung, oppure –se volete– la rappresentazione collettiva o il pensiero primitivo, si può usare qui quasivoglia definizione. Poiché –teniamolo a mente– no aspiravamo a resuscitare il teatro religioso, era piuttosto un tentativo di rituale laico. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en en Grotowski, J. –Flaszen, L., 2001:138)⁷

El signo es, a su vez, término que Grotowski usa. Se relaciona con la concepción del montaje del *período de los espectáculos* en cuanto que partitura significativa. Sin embargo, tal como él mismo aclara y la interpretación de De Marinis confirma, el signo en Grotowski no debe interpretarse en términos semióticos, sino en cuanto que *destilado del comportamiento formal*; es, para el director, un medio para controlar la forma, un *vehículo de la artificialidad*. Lo que lleva a Grotowski al signo es el darse cuenta, a través de la *vía negativa*, de la *riqueza escondida en la forma artística*, muda, en sí.

La aceptación de la pobreza en el teatro, despojado de todo aquello que no le es esencial, nos reveló no sólo el meollo de este arte sino la riqueza escondida en la naturaleza misma de la forma artística. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:16)

El interés en profundizar en esta forma artística propia del teatro es el que, en primer lugar, conduce a Grotowski al teatro oriental: al Noh, a la Ópera de Pekín o al Kathakali. Allí la función de los signos es igual que aquella del alfabeto en el lenguaje.

Cuando hablo de la expresión de signos de un actor, se me pregunta acerca del teatro oriental, particularmente del teatro chino clásico, y en especial cuando se sabe que estudié allí; pero los signos jeroglíficos del teatro oriental son inflexibles, como un alfabeto, mientras que los signos que nosotros usamos son las formas medulares de la acción humana, la cristalización de un papel, la articulación de la fisiología y la psicología particular del actor. (Grotowski, J. *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:19)

Análogamente, el intento de construir un sistema de signos en el teatro europeo se evidencia en el montaje de *Sakuntala*, a base de un lenguaje inventado de ideogramas gestuales. Fijémonos en el hecho de que Grotowski hace hincapié a dos facetas de la función semiótica del teatro oriental: la *estructura ritual*, que se refiere al montaje como totalidad, y los *ideogramas del gesto y del comportamiento*, o sea, los elementos del montaje.

Precedentemente ci eravamo accorti che sarebbe stato possibile cercare, nel nostro terreno, le fonti della recitazione rituale, analoga a quella che ancora sopravviveva in alcuni paesi. Dove esiste ancora? In linea di massima soprattutto nel teatro orientale: persino un teatro laico, quale era l'Opera di Pechino, ha una struttura rituale, costituisce un cerimoniale dai segni articolati, stabiliti dalla tradizione, ripetuti in modo identico in ogni spettacolo; è una specie di linguaggio, ideogrammi del gesto e del comportamento. Avevamo fatto uno spettacolo, Sakuntala di

Kalidasa, in cui avevamo investigato la possibilità di creare i segni nel teatro europeo.

(Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:144)⁸

No obstante, la resonancia de esta búsqueda llega hasta el montaje de *Akropolis*, dos años más tarde. La palabra es “resonancia”, porque las pretensiones ya no son las mismas. En *Akropolis* los actores construyen máscaras fijas con sus músculos faciales, que mantienen durante el espectáculo. Sin embargo, estas máscaras no corresponden a un código signico artificial y, por lo tanto, necesario para descifrarlas.

*En el teatro pobre el actor debe crear por sí mismo una máscara orgánica mediante sus músculos faciales, de tal modo que cada personaje vista el mismo gesto durante toda la obra. Mientras el cuerpo entero se mueve de acuerdo con las circunstancias, la máscara permanece fija en una expresión de desesperación, sufrimiento e indiferencia. El actor se multiplica y se vuelve una especie de ser híbrido que actúa su papel polifónicamente. (...) Todos los actores utilizan gestos, posiciones y ritmos copiados de la pantomima. Cada uno tiene su propia silueta irrevocablemente fija, el resultado de una despersonalización de los personajes. Cuando los rasgos individuales se pierden, los actores se vuelven estereotipos de la especie. (Flaszen, L., *Akropolis: tratamiento del texto*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:63-64)*

Las máscaras de *Akropolis* corresponden a *estereotipos de la especie* al servicio de la *dialéctica entre la burla y la apoteosis*. Están, por lo tanto, más cerca a la noción del arquetipo y/o del símbolo warburgiano, en cuanto que entidad formal que remite a su contenido sin necesidad de la mediación de la razón. Como tales, pues, no sólo funcionan de cara al espectador, como en el caso de *Sakuntala*, sino también de cara al actor mismo, en el sentido de la forma-*anzuelo* que explicábamos antes. En otras palabras, se empieza a manifestar la necesidad de la *organicidad* del signo teatral. Esta intención se revela, además, en la opinión de Grotowski acerca de imágenes del espectáculo *Omitofilene* de Barba, donde él también utiliza máscaras faciales, en su carta hacia el fundador del teatro Odin del 16.11.1965. Las máscaras faciales, dice Grotowski, son algo distinto que las muecas: tienen que dar la impresión de que son propias del personaje, es decir, tienen que reflejar un arquetipo, no imitar una imagen. Se trata de la misma identificación entre forma y contenido que reivindica Warburg para las *Pathosformeln*.

(...) gli attori danno l' impressione di costruire non tanto una maschera, ma una smorfia (...).

(...) Invece le maschere devono dare, a chi guarda, l' impressione che essa abbia sempre proprio quel viso, o che quella sia sempre la sua reazione mimica. (Barba, E., 1998:189)⁹

A ello se refiere, precisamente, Grotowski cuando dice que, a la hora del desarrollo del espectáculo y a pesar del empeño en el detalle¹⁰, el resultado en la partitura son los *signos*; los signos “visibles” con claridad en cuanto que *contornos, purificados de todos los detalles que no sean de primordial importancia*.

Cuando se desempeña un papel, la partitura ya no está formada por detalles, sino de signos. (...)

*En última instancia es una reacción humana purificada de todos los fragmentos o de todos los detalles que no sean de primordial importancia. Las acciones de los actores son signos para nosotros. (Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:193)*

Finalmente, la creación de tales signos, propios del teatro, es la capacidad que se le pide al actor; en ello consiste la *técnica*.

Ma Grotowski ha inseguito la visione di un attore capace di creare “segni”, vere scosse visive, auditive, e soprattutto psichiche per lo spettatore e per l'immaginazione collettiva. La ricerca di questi “segni”, dal dinamismo impregnato di associazioni, non si basa sulla psicologia o sulla meccanica causa-effetto, ma su una logica teatrale. Questa logica è essenzialmente coerenza organica, e presuppone una disciplina fisica e psichica, cioè una tecnica. (Barba, E., 1998:44)¹¹

En la forma lograda a través de la técnica, opuesta a la *anarquía formal*, es donde reside, según Grotowski, el por qué de la función del *teatro como terapia*.

Sentimos que un actor alcanza la esencia de su vocación cada vez que se entrega a un acto de sinceridad, cuando se revela, se abre y se entrega en un gesto extremo y solemne sin detenerse ante ningún obstáculo que oponga la costumbre o la conducta. Y más aún cuando este acto se extrema sinceridad se modela en un organismo vivo, en impulsos, en una manera de respirar, en un ritmo de pensamiento y de circulación de la sangre, cuando se ordena y se trae a la conciencia, no disolviéndolo en el caos y en la anarquía formal, en una palabra, cuando este acto efectuado en el teatro es total, entonces, aunque el teatro no nos proteja de los poderes oscuros, por lo menos nos permite responder totalmente, es decir, empezar a existir; (...). (...) Este hombre nos entregó mediante su martirio una prueba extraordinaria del teatro como terapia. (Grotowski, J., No era totalmente él, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:86)

Esta forma, cuyo ornamento es un delito, es orgánica porque es el resultado de un proceso de dos direcciones, como habíamos advertido al principio: desde el impulso o *morfema*, a la “visibilidad” del signo, y viceversa. La dirección contraria, es decir, desde fuera hacia adentro, se traza de la siguiente manera:

¿Cómo conservar los elementos objetivos, y trascenderlos hasta lograr un trabajo puramente subjetivo? Ése es el meollo del entrenamiento. (Grotowski, J., Encuentro en los Estados Unidos, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:210-211)

Mediante esta concepción de la forma es cómo se llega al *acto total*, tal como lo define Grotowski. En las antípodas de esta percepción está el formalismo vacío, por ser unívoco, del *teatro cortesano*, coetáneo de Grotowski, al que el director se opone; están, también, *los pies descalzos* y *la santa expresión* de la *ninfa* de Isadora Duncan, coetánea de Warburg.

Me refiero a lo esencial del arte del actor: es decir que lo que el actor logre sea un acto total (no tengamos miedo del nombre), que lo que haga lo realice con su ser íntegro, y no solamente con un gesto mecánico (y por tanto rígido) del brazo y de la pierna, no con gestos apoyados por una inflexión lógica en forma viva; (...). (...) A final de cuentas estamos hablando de la imposibilidad de separar lo espiritual y lo físico. El actor no debe usar su organismo para ilustrar un “movimiento del alma”, debe llevar a cabo este movimiento con su organismo. (Grotowski, J., No era totalmente él, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:84)

El soporte de la *memoria colectiva* es, para Grotowski, el propio cuerpo. Se trata de una afirmación articulada ya en Warburg y reflejada en las artes plásticas, teniendo en cuenta la herencia de las *Pathosformeln* por contacto con los festejos renacentistas, de las *Cuatro tesis* sobre Botticelli. Al mismo tiempo, la consideración del cuerpo como portador de memoria independiente del lenguaje, se conecta también con las *Pathosformeln* por la vía del *zum Bild das Wort*. Por consiguiente, el cuerpo para Grotowski, sintonizándose con Merleau-Ponty, no tiene memoria, sino que es memoria. Su trabajo con el actor y del actor consigo mismo consiste, precisamente, en desbloquear el *cuerpo-memoria*.

El cos és, doncs, l'element palpable que permet treballar sobre el procés intern de l'actor. Grotowski remarca incansablement la importància de remetre's a la praxis i tangibilitat del cos. (Sais, P., 2009:16)

El cuerpo es, a su vez, la sede de la organicidad. Dentro de él se crean los *morfemas*, que concluirán en *gestos*.

Riteniamo che siano morfemi gli impulsi che traboccano dall'interno del corpo; si tratta qui di una certa sfera, (...) che comprende anche tutte le motivazioni dell'interno del corpo, dell'interno dell'anima; ma nella pratica parliamo dell'interno del corpo. Esiste l'impulso che va verso l'“esterno”, mentre il gesto è solo il suo compimento. Il gesto è il punto finale. (Grotowski, J., Teatro e rituale, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:148)¹²

2.2 Parateatro

En el *Parateatro* permanece la alusión al signo. En *Holiday* Grotowski lo define como la unidad indisoluble entre el gesto y su significado, en sintonía con Warburg al rechazar la distinción entre forma y contenido en las *Pathosformeln*. Grotowski renuncia, asimismo, a la separación dualista entre pensar y actuar, intención y vida, cuerpo y alma, cuerpo y mente, lo psíquico y lo físico.

A question has been asked about the concept of gesture as a sign. In other words, that there exists something like gesture and what does it mean... But do the contents, and the means to express it, exist separately? Must one have a conception of something and then look for means to put into practice? (...) I must confess that I regard it as altogether false. Entering on such a course, one is from the start divided into thinking and acting, intention and life; (...) This is, let us add, only a small aspect of a wider problem, the perennial, rigidly fixed division between body and soul, a split which, in a more modern fashion, has been called the difference between mind and body, or the distinction between the psychic and physical. (Grotowski, J., Holiday, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:221)¹³

Apuntamos que la misma renuncia por parte del *teatro nuevo* de la separación entre forma y contenido anticipaba Mukařovský, ya en 1937. Cualquier polémica alrededor del formalismo, en este sentido y según él, deja de tener sentido.

(...) todos los componentes del teatro se han liberado de subordinaciones y superioridades mutuas, ninguno de ellos se somete ni es sometido, y las tensiones entre ellos pueden manifestarse libremente. (...) Tampoco hay contenido ni forma: cada componente constituye simultáneamente –sin dejar de ser independiente de los demás– tanto el contenido como la forma: las polémicas entre los adversarios y los partidarios del formalismo dejan de tener sentido al tratar del teatro nuevo. (Mukařovský, J., El lenguaje escénico en el teatro de la vanguardia, 1937, en Mukařovský, J., 1977:232)

Al mismo tiempo, el arquetipo y el mito, en el sentido del período anterior, dejan de ser objeto de enfoque. Según la perspectiva de Grotowski en esta etapa, la auto-revelación de uno mismo, el actual objetivo, es de por sí suficiente para alcanzar este área “desde dentro”. Observemos, a este propósito, la ausencia de montajes, por lo tanto, la ausencia de la necesidad de “significar” y el desplazamiento del *acto total* al *hombre total*. Con todo esto podemos llegar a la conclusión de que la relación anterior bidireccional entre *morfema* y gesto se convierte en unidireccional.

If someone wishes to be sincere with regard to his own life, giving it pledge with his own flesh and blood, one might assume that what he reveals will be exclusively personal, individual. (...) If one carries one's sincerity to the limit, (...) and if that sincerity (...) reveals the human being totally, it –paradoxically– becomes the incarnation of the total man [człowiek zupełnie] with all his past and future history. It is then superfluous to go to the trouble of analysing whether –and how– there exists a collective area of myth, an archetype. That area exists naturally, when our revelation, our act, reaches far enough, and if it is concrete. (Grotowski, J., Holiday, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:224)¹⁴

2.3 Teatro de las Fuentes

Con el *Teatro de las fuentes* Grotowski vuelve a pensar a partir del signo, es decir, reaparece la “forma-contorno que precede la acción”. Asimismo, la forma arquetípica, gesto o *Pathosformel*, vuelve a ser palpable y se convierte en objeto de la búsqueda de esta etapa. No obstante, hay una diferencia significativa con la concepción al respecto del *período de los espectáculos*: ahora ya está fuera de lugar la consideración que los arquetipos de cada tradición conciernen sólo a su propio contexto cultural; en cambio, se busca su fuente común, *aquello que precede sus diferencias*¹⁵. Tenemos que dejar abierta, en este sentido, la cuestión de si con ello

Grotowski se acerca más al concepto jungiano del arquetipo, respecto a su no-remisión a un contexto cultural en concreto. En el fragmento a continuación, al describir la *posición del cazador* y su procedencia, admite que habla a través de imágenes. Su descripción podría ser de la composición de una lámina de *Mnemosyne*, por el elemento de enfoque –contorno de forma corporal/*Pathosformel*– y por el modo del “montaje” –“superposición” entre materiales heterogéneos–. La aproximación, no olvida subrayar Grotowski, no pretende ser *científica*, es decir, por medio del razonamiento, sino práctica: a través del cuerpo.

Why do the African hunter of the Kalahari, the French hunter of Saintonge, the Bengali hunter or the Huichol hunter of México all adopt –while they hunt– a certain position of the body in which the spine is slightly inclined, the knees slightly bent, a position held at the base of the body by the sacrum-pelvis complex? (...) The essential is that there exists a certain primary position of the human body. It’s a position so ancient that maybe it was that, not only of the homo sapiens, but of homo erectus, and which it concerns in some way the appearance of the human species. (...) A position that seems to fade out of sight in the night of the ages, linked to what the Tibetans sometimes call our “reptile” aspect. In the Afro-Caribbean culture, this position is connected more precisely to the grass-snake, and according to Hindu tradition derived from Tandra, you have a serpent asleep in the base of the spinal column. (...) in Europe we also have the image of a serpent which goes as far as the heart, not to mention the two serpents which constitute the caduceus of the physicians. (...) I speak of all this through images, without any scientific pretension. (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu’un, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 297-298)¹⁶

La *posición de cazador* reconocerá Grotowski en la danza *yanvalou* haitiana. Allí es donde encuentra su incorporación ritual más sencilla, que, por lo tanto, puede “extraer” para convertirla en elemento de trabajo. La danza *yanvalou*, anotamos, está presente en la práctica actual del *arte como vehículo*. No obstante, y respecto a la práctica del trabajo de esta etapa, no sólo se re-incorpora una posición corporal arquetípica, por parte de los participantes, sino, también, otro tipo de *forma* –no visible–, que tampoco estaba presente en la concepción del arquetipo del *período de los espectáculos*. Se trata de la forma del canto de la tradición. A partir de ella y a través del canal del cuerpo –es decir, cantando el canto– se descubren sus *cualidades vibratorias*, que, a su vez, están ligadas a una corporalidad concreta. En este caso, la danza *yanvalou* con-fluye con los cantos conectados con el rito a la serpiente.

There exists in the Caribbean and particularly in Haiti a type of dance called yanvalou (...). Here it is simpler, it is linked in a simple way to the “reptile body”. This does not have anything strange: it can be said that it is clearly artistic. There is a precise step, tempo-rhythm, waves of the whole body and not only of the spinal column. And if you do this, for example, with the songs related to the serpent Dhambhala, the way of singing and of emitting vibrations of the voice helps the movements of the body. So we are truly in the presence of something which we can master artistically, really as an element of dance and song. (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu’un, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 298-299)¹⁷

2.4 Arte como vehículo

Con el *arte como vehículo* la espiral de la trayectoria grotowskiana vuelve definitivamente al eje del montaje de acciones, incorporándose en él lo que ha sido destilado de los descubrimientos de las etapas anteriores. La relación recíproca entre *morfema* y signo –o impulso y gesto– del *período de los espectáculos*, se re-establece, reinterpretada. Sin embargo, después del *Teatro de las Fuentes*, el origen ya no se palpa en los textos clásicos, sino en las *técnicas tradicionales que preceden las diferencias*; el arquetipo ya no tiene identidad cultural específica, sino carácter pan-humano; corresponde a una corporalidad determinada y a cantos de *cualidades vibratorias* concretas, los cuales constituyen la vía de acceso a su calidad *energética*.

En este sentido, sería más correcto hablar, en vez de “arquetipo”, de calidades *energéticas* distintas, inherentes del *hombre total*, que ya él destaca, finalmente, como el objetivo verdadero al que apunta la totalidad de la trayectoria grotowskiana¹⁸.

One access to the creative way consists of discovering in yourself an ancient corporality to which you are bound by a strong ancestral relation. So you are neither in the character nor in the non-character. Starting from details you can discover in you somebody other –your grandfather, your mother. A photo, a memory of wrinkles, the distant echo of a colour of the voice enable to reconstruct a corporality. First, the corporality of somebody known, and then more and more distant, the corporality of the unknown one, the ancestor. (...) You arrive very far back, as if your memory awakes. That is the phenomenon of reminiscence, as if you recall Performer of the primal ritual. (Grotowski, J., Performer, 1990, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 378-379)¹⁹

Grotowski, en el fragmento anterior, define lo que él llama fenómeno de *reminiscencia*: la evocación de una cierta corporalidad *a partir* del contacto con una forma; una forma cuya memoria puede llegar a remontarse al *cuerpo primario del ancestro*. La conexión con el origen es corporal; análogamente, en Warburg; las *Pathosformeln* se heredan *por contacto*.

El treball de recerca de l'essència és també la recuperació d'una memòria antiga, una excavació cap a les profunditats de la font, allò fontanal que Grotowski mencionava en el seu Teatre de les Fonts (...). L'accés a aquesta font, a l'origen, passa de nou pel cos, pel descobriment del cos primari de l'ancestre. (Sais, P., 2009:85-86)

Los cantos vibratorios de la tradición, asimismo, funcionan como *formas* de acceso a calidades distintas de corporalidad primaria. Presupuesto indispensable para que tal proceso funcione, es la impecabilidad artesana en su ejecución:

(...) la superació de les dificultats tècniques implica sols un principi des d'on descobrir el sentit del cant. El punt de partida per arribar a tocar la “vida” és, doncs, la impecabilitat artesana; melodia, paraules i tempo-ritme precisos. Només d'aquesta manera és possible descobrir les qualitats vibratòries, que són els sentit mateix del cant i que s'arrelen en la corporalitat, en les impulsos i les accions. (Sais, P., 2009:77)

Vuelve, también, del *período de los espectáculos*, el término *morfema*. Según el relato de Richards, al preguntar a Grotowski sobre el significado de *morfema*, él, después de remitir a su alumno al diccionario, lo define como el *impulso*, es decir, la raíz minúscula del gesto y, a continuación, de la acción dentro del cuerpo del actuante (*doer*). En este sentido, podemos comprobar que la concepción del *morfema* permanece prácticamente intacta desde el primer período.

En su conferencia de Lieja (1986), Grotowski analizó la cuestión de la manera siguiente:

(...) En realidad, si una acción física no está precedida por un impulso, se convierte en algo convencional, casi como un gesto. Cuando trabajarnos sobre los impulsos, todo queda enraizado en el cuerpo.

Para Grotowski, los impulsos son algo que empuja desde “dentro” del cuerpo y se extiende hacia la periferia; algo muy sutil, nacido “dentro del cuerpo”, y que no procede únicamente del dominio de lo corporal. En referencia a esta cuestión, Grotowski me decía que los impulsos son los morfemas de la interpretación. Cuando lo interrumpí para preguntarle qué era un morfema, me dijo que lo fuera a consultar en un diccionario. Sin embargo, continuó explicándome que un morfema es una pequeña porción de algo, una porción que es elemental. Es como la medida de base de algo. Y las medidas de base de la interpretación son los impulsos que se prolongan en acciones. Al final de su vida, Stanislavski era consciente de la importancia del tema de los impulsos. Hablaba de la posibilidad que el actor tiene de “estimular y reforzar los impulsos que hay dentro de la acción”, pero los asociaba con la periferia del cuerpo (“los ojos y el rostro”), cosa que se contradice con las indicaciones de Grotowski. El punto de vista de Grotowski es que el

actor busca una corriente esencial de vida; los impulsos están enraizados profundamente “dentro” del cuerpo y después se extienden hacia fuera. Esta evolución del trabajo sobre los impulsos es lógica si tenemos en cuenta que Grotowski busca los impulsos orgánicos en un cuerpo desbloqueado yendo hacia una plenitud que no es la de la vida cotidiana. (Richards, T., Trabajar con Grotowski Sobre las acciones Físicas, 2006)

Especial importancia cobra la vista del *teatro pobre* desde la perspectiva del *arte como vehículo* respecto al signo y al arquetipo. Como habíamos comentado, en *El príncipe constante* no hay identificación entre la fuente de los *morfemas*, en Cieslak, y la percepción de la partitura de signos que él crea, en el espectador. Sin embargo, la partitura constituye el “terreno común” al que ambos tienen acceso.

En nuestro espectáculo fue evidente para el espectador que era un mártir (además se le asociaba con el personaje de Cristo), quien frente a las fuerzas de la tiranía, resiste pasivamente; si, esto fue para el espectador, pero ¿cómo fue posible? La asociación con Cristo se debió a un paño, una tela blanca sobre el cuerpo desnudo y a las alusiones casi iconográficas. Entre los persecutores había una mujer que tomaba el cuerpo del Príncipe a la manera de la Piedad. Sin embargo, toda la historia del mismo modo que lo proponía Calderón, con los textos, los elementos visuales y hasta las alusiones acústicas (...). Y todo esto creó un efecto en la percepción del espectador; para él fue la historia de un mártir. (Grotowski, J., El montaje en el trabajo del director, 1989, en Máscara, n.11-12, 1992/1993)

En este “terreno común” encontramos a las *Pathosformeln*, como la *Piedad*, que aparecen como “instantáneas” y a las que Grotowski llama *alusiones iconográficas*. El actor llega a ellas incentivado por los *morfemas*; al mismo tiempo, ellas incentivan la creación de los *morfemas* en el actor. Por el otro lado, evocan su visualización como arquetipos en las “pantallas individuales” de los espectadores. Recordemos a Warburg: el símbolo es una entidad neutral que “se activa” por contacto con el contexto cultural en el que lo reclama. Grotowski, desde el *período de los espectáculos* al *arte como vehículo*, se mueve desde el signo (re)construido artificialmente – entendible en un contexto cultural concreto – hacia el símbolo –de contenido *energético* concreto y alcance universal–; del arquetipo-imagen al arquetipo-hombre.

Análogamente que en el caso de Warburg, examinamos la cabida de la concepción del arquetipo en el contexto grotowskiano, al lado de conceptos “limítrofes” como: *morfema*, impulso, signo, gesto, mito. El arquetipo grotowskiano se contrapone al símbolo warburgiano. La referencia a Warburg se extiende a los conceptos de *fonema* y *morfema*, impulso, *pre-formaciones antiguas*, gesto, *Pathosformel*. Se re-traza el modo y las transformaciones de uso de estos conceptos por período de la trayectoria grotowskiana. Observamos cómo Grotowski pasa de la imagen arquetípica, del *período de los espectáculos*, al hombre arquetípico, del *arte como vehículo*.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *¿De dónde entra, en una práctica de género, la contemporaneidad? El arquetipo es de algún modo el puente “entre los viejos y los nuevos tiempos”. La contemporaneidad (y sus tendencias) entran en la estructura del espectáculo a través de la dirección de la investigación del arquetipo, a través del modo en el cual este toma forma en el espectáculo, a través del modo de las asociaciones y de las alusiones, a través de la dialéctica de la burla y de la apoteosis que –respecto al arquetipo– funciona como “verificador” convocado del presente.*
2. *Hay que evitar la banalidad. Es decir, evitar la ilustración de las palabras y de las observaciones del autor.* (Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:195)
El actor no debe ilustrar sino efectuar un “acto del alma” utilizando su propio organismo. (Grotowski, J., *Declaración de principios*, en Grotowski, J., [1968]1974:216)

3. El Arquetipo

“La dialéctica de la burla y de la apoteosis”

La tarea (en el trabajo de un texto concreto):

Destilar del texto dramático o plasmar sobre su base el arquetipo, es decir, el símbolo, el mito, el motivo, la imagen enraizada en la tradición de una comunidad dada, nacional, cultural y demás. Que había mantenido valor como una especie de metáfora. De modelo del destino humano, de la situación del hombre.

Por ejemplo el arquetipo del auto-sacrificio, del holocausto del individuo por la colectividad

Prometeo

“El Cordero de Dios”

Winkelried

El arquetipo del hombre-chamán quien se ha entregado a los poderes demoníacos y gracias a ello ha obtenido el poder sobre la materia:

Faust

Twardowski

Einstein (en la imaginación común)

Un arquetipo sería también aquello derivado en parte del “tonto Zanni” y en parte del “caballero errante” –Don Quijote (como símbolo, no como obra literaria).

Digo: destilar el arquetipo del texto, pero esto no significa que:

-el autor del texto fuese consciente del arquetipo,

-el arquetipo exista siempre en un texto objetivamente, como algo listo, y no como una posibilidad,

-no se pueden sustituir o identificar los arquetipos, por ejemplo, identificar un arquetipo oriental (en el arte oriental) con un arquetipo europeo, enraizado en nuestro ámbito cultural, vivo en cada uno de nosotros, como la fábula de Hansel y Gretel, o como el mito de Nuestro Buen Jesús muerto sobre la cruz.

El arquetipo –definido como antes– es una forma simbólica de conocimiento del hombre sobre sí mismo, o –si alguien prefiere– de ignorancia. Revelar de parte de la puesta en escena el arquetipo, su sustancia real, su esencia, se acerca, de hecho, a lo que Broniewski ha caracterizado “**penetrar a fondo con la voz y con el cuerpo en el contenido del destino humano**” (discurso en ocasión de Sakuntala en el Teatro de las 13 Filas).

(...)

La convergencia ente mi definición teatral-doméstica del arquetipo y la teoría de los arquetipos de Jung es muy imprecisa, uso la palabra “arquetipo” en un sentido restringido, sin el fondo filosófico jungiano, no asumo la imposibilidad de conciencia del arquetipo ni que aquello exista en las afueras de la historia. (...)

El término “inconsciente colectivo” no significa aquí (a diferencia de la escuela de Jung) alguna psique supra-individual, sino funciona como una metáfora operativa: se trata de la posibilidad de influir sobre la esfera inconsciente de la vida humana en escala colectiva.

Dando forma al arquetipo en el espectáculo, golpeamos al “inconsciente colectivo”: sigue una resonancia, un reflejo, aunque basada en una oposición, del sentimiento que algo ha sido profanado; cautivamos a cada uno de los dos conjuntos (el grupo de los actores y el grupo de los espectadores) un poco como una provocación, aparentemente sobre la base de una “magia”, de un acto “mágico” en el cual –como en la prehistoria del teatro– participan en realidad todos (misterio: el arquetipo juega aquí el papel de objeto del misterio).

(Grotowski, J., *La posibilidad del teatro*, 1962, en Grotowski, J. – Flaszyn, L., 2001:52-53)

4. Arquetipo:

cercano al arquetipo de nuestro espectáculo Los antepasados de Eva: el holocausto, el acto de auto-sacrificio, el sacrificio de la sangre – “Winkelried” –

es decir, el arquetipo encargado a hacer funcionar las variantes abiertas y ocultas del mesianismo nacional polaco (y no sólo).

(Grotowski, J., *La posibilidad del teatro*, 1962, en Grotowski, J. – Flaszyn, L., 2001:61)

5. *Mantén que los textos clásicos contenían los arquetipos, las situaciones clave del destino humano, inherentes en todas las culturas: por ejemplo (...) el individuo que se sacrifica por la colectividad (Cristo o Prometeo). (...) El espectáculo*

debería ser un acto de introversión colectiva, una ceremonia para quitar la máscara de la vida cotidiana y enfrentar al espectador a aquellas situaciones que constituyen la esencia de la experiencia individual y colectiva.

6. En el mismo texto encontramos la siguiente referencia respecto:
En esta época en que se busca el camino definitivo del ser por el camino de las drogas, o por el misticismo, usted encuentra una vía especial que se abra para el teatro, la conjunción del consciente y lo inconsciente, la de la conjunción entre lo cruel y lo tierno y sobre todo la de la disciplina aliada a la espontaneidad. He visto que en su libro menciona constantemente al psicoanálisis. ¿En qué medida influye éste sobre su obra?
(...) *para mi trabajo ha sido muy interesante analizar los resultados y los efectos ya descubiertos dentro del ámbito del oficio, desde el punto de vista del psicoanálisis, para poder encontrar la objetividad de nuestros descubrimientos, pero el psicoanálisis no me ha llevado jamás a descubrir las cosas que me importan en este ámbito.* (Grotowski, J., Glantz, M., Entrevista a Jerzy Grotowski, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:229)
7. *Conduciendo todas estas investigaciones, evidentemente buscábamos establecer qué podría ser el eje del ritual. Quizás el mito, quizás el arquetipo, según la terminología de Jung, o también –si queréis– la representación colectiva o el pensamiento primitivo, se puede utilizar aquí cualquier definición. Ya que –teníamos en mente– no aspirábamos a resucitar el teatro religioso, era más bien un intento de ritual laico.*
8. *Precedentemente nos dimos cuenta de que podría haber sido posible buscar, en nuestro terreno, las fuentes de la recitación ritual, análoga a aquella que todavía sobreviveía en algunos países. ¿Dónde existe ahora? En principio sobre todo en el teatro oriental: incluso un teatro laico, como era la Opera de Pekín, tiene una estructura ritual, constituye un ceremonial de signos articulados, establecidos por la tradición, repetidos de modo idéntico en cada espectáculo; es una especie de lenguaje, ideogramas del gesto y del comportamiento. Habíamos hecho un espectáculo, Sakuntala de Kalidasa, en el cual habíamos investigado la posibilidad de crear signos en el teatro europeo.*
9. (...) *los actores dan la impresión de construir no tanto una máscara, sino una mueca (...). (...) En vez que esto, las máscaras deben dar al que mira la impresión de algo no separado de la persona, es decir, la impresión de que su rostro siempre ha sido así o que aquella ha sido siempre su reacción mímica.*
10. *Busquen lo que es personal e íntimo a través de los impulsos y reacciones fijos y mediante un conjunto de detalles establecidos.* (Grotowski, J., El discurso de Skara, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:191)
11. *Pero Grotowski ha perseguido la visión de un actor capaz de crear “signos”, visibles, oíbles y sobre todo psíquicos en el espectador y en la imaginación colectiva. La búsqueda de estos “signos”, del dinamismo impregnado de asociaciones, no se basa en la psicología o en la mecánica causa-efecto, sino en una lógica teatral. Esta lógica es esencialmente coherencia orgánica, y presupone una disciplina física y psíquica, es decir, una técnica.*
12. *Manteníamos que son morfemas los impulsos que derraman del interno del cuerpo; se trata aquí de una cierta esfera, (...) que comprende también todas las motivaciones del interior del cuerpo, del interior del ánimo; pero en la práctica hablamos del interior del cuerpo. Existe el impulso que va hacia lo “exterior”, mientras que el gesto es sólo su conclusión. El gesto es el punto final.*
13. *Se hizo una pregunta sobre el concepto del gesto como signo. En otras palabras, que existe algo como el gesto y qué significa... Pero ¿existen separadamente el contenido y el medio para expresarlo? ¿Debe uno tener la concepción de algo y luego buscar medios para ponerlo en práctica? (...) Debo confesar que lo considero completamente falso. Entrando uno en tal proceso, se divide a sí mismo desde el principio entre pensar y actuar, intención y vida; (...) Esto es, añadamos, sólo un pequeño aspecto de un problema más amplio, la división perenne y rigidamente fijada entre cuerpo y alma, una escisión que, de un modo más moderno, se llamó la diferencia entre mente y cuerpo, o la distinción entre lo psíquico y lo físico.*
14. *Si uno quiere estar sincero respecto a su propia vida, ofreciéndose a ella con su propia carne y sangre, uno podría asumir que lo que descubre será exclusivamente personal, individual. (...) Si uno lleva su sinceridad a los límites (...) y si esa sinceridad (...) revela el ser humano totalmente, entonces –paradójicamente– se convierte en la encarnación del hombre total [człowiek zupełny] con toda su historia pasada y presente. Entonces es superfluo ocuparse en analizar si –y cómo– existe un área colectiva del mito, un arquetipo. Este área existe naturalmente, cuando nuestra revelación, nuestro acto, llega lo bastante lejos, y si es concreto.*
15. Wolford describe de la siguiente manera la búsqueda de Grotowski en el contexto del Teatro de las Fuentes, refiriéndose a las fuentes de lo pre-expresivo; es una expresión análoga a la de las pre-formaciones antiguas de Warburg, cuya fuente reconoce en el ritual.
Grotowski’s research since 1976 has been largely concerned with traditional performative techniques of various cultures, specifically with identifying and isolating performative elements common to diverse traditions, elements so simple that they seem to precede cultural differentiation (...). (...) Patrice Pavis describes such exploration as a focus on the precultural, “the common ground of any tradition in the world, which affects any audience, before (temporally and logically) it is individualized and culturalized in a specific cultural tradition” (...). Pavis links this to Barba’s exploration of the preexpressive. (...) Grotowski’s focus was not directed toward acting per se, but rather on “researching how ritual techniques function across cultures” (...). (Wolford, L., 1996:24)
[La búsqueda de Grotowski desde el 1976 se ocupó en gran medida de las técnicas tradicionales performativas de varias culturas, específicamente de identificar y aislar elementos performativos comunes en diversas tradiciones, elementos tan sencillos que parecen preceder la diferenciación cultural (...). (...) Patrice Pavis describe tal exploración como un enfoque en lo precultural, “el terreno común de cualquier tradición del mundo, que afecta a cualquier público, antes

(temporalmente y lógicamente) que se individualice y se culturalice en una tradición cultural específica" (...). Pavis conecta esto con la exploración de lo preexpresivo, de Barba. (...) El enfoque de Grotowski no estaba dirigido hacia el actuar en sí, sino más bien hacia "investigar cómo las técnicas rituales funcionan a través de las culturas" (...).]

16. *¿Por qué todos, el cazador africano del Kalahari, el cazador francés de Saintonge, el cazador bengalí o el cazador Huichol de Méjico, adoptan –mientras cazan– una posición concreta del cuerpo en la cual la columna vertebral es ligeramente inclinada, las rodillas ligeramente dobladas, una posición guardada en la base del cuerpo por el complejo sacro-pélvico? (...) Lo esencial aquí es que existe una cierta posición primaria del cuerpo humano. Es una posición tan antigua que probablemente haya sido, no sólo aquella del homo sapiens, sino del homo erectus, y que concierne de alguna manera la apariencia de la especie humana. (...) Una posición que parece desvanecerse en la noche de los siglos, conectada con lo que los tibetanos algunas veces llaman nuestro aspecto "reptil". En la cultura afro-caribeña, esta posición está conectada más precisamente con la culebra, y según la tradición hindú derivada del Tandra, hay una serpiente dormida en la base de la columna. (...) en Europa tenemos también una imagen de la serpiente que se extiende hasta el corazón, por no mencionar las dos serpientes que constituyen el caduceo de los médicos. (...) Hablo de todo ello a través de imágenes, sin alguna pretensión científica.*
17. *Hice varios viajes, leí varios libros, encontré varias huellas. ¿Dónde existe algo similar? En los Zhar de Etiopia, por ejemplo, y en el vudú de los Yoruba en África, o aún en ciertas técnicas practicadas en la India. Pero todo ello es extremadamente sofisticado y uno no puede extraer de ello un instrumento que sea sencillo. Ahora veamos qué pasa con los derivados de las tradiciones. Existe en el Caribe y particularmente en Haití un tipo de danza llamada yanvalou (...). Aquí es más sencillo, está vinculada de una manera sencilla con el "cuerpo reptil". Esto no tiene nada de raro: se puede decir que es claramente artístico. Hay un paso preciso, tiempo-ritmo, olas de movimiento a través de todo el cuerpo y no sólo la columna vertebral. Y esto se hace, por ejemplo, con los cantos relacionados con la serpiente Dhambhala, la manera de cantar y de emitir vibraciones de la voz, ayuda los movimientos del cuerpo. Entonces estamos realmente en presencia de algo que podemos llegar a dominar artísticamente, realmente como un elemento de danza y de canto.*
18. *En términos jungianos, esta dirección podría sonar así:
Toda la realidad psíquica interior de cada individuo está orientada, en definitiva, hacia ese símbolo arquetípico del "sí-mismo". (Von Franz, M. L., El proceso de individuación en Jung, C. G. [1966]1969:202)*
19. *Un acceso al modo creativo consiste en descubrir dentro de ti mismo una corporalidad antigua, con la cual estas amarrado con una relación ancestral fuerte. Entonces, no estás ni dentro del carácter ni tampoco en el no-carácter. Empezando por detalles puedes descubrir en ti mismo a otro –tu abuelo, tu madre. Una foto, la memoria de arrugas, el eco distante de un color de voz hacen posible reconstruir una corporalidad. Primero, la corporalidad de alguien conocido, y después cada vez más distante, la corporalidad de aquel desconocido, del ancestro. (...) Llegas lejos atrás, como si tu memoria despertara. Este es el fenómeno de la reminiscencia, como si recordaras el Performer del ritual primario.*

El fenómeno de la inversión

1 Afinidades electivas a base del fenómeno de la inversión

Inversión es un término que aparece en el *Atlas Mnemosyne* y cuya presencia allí ha sido destacada. En Warburg la inversión se conecta con el modo en el que las *Pathosformeln* hacen acto de aparición en una nueva creación. Además, según nuestro desglose de dicho fenómeno en el caso de Warburg, llegamos a la conclusión de que se trata de un “mecanismo” que comparte características con la alegoría. Recordamos, asimismo, que la inversión consiste en des-contextualizar un elemento de su contexto originario y volverlo a contextualizar en un nuevo montaje. En este sentido, hemos detectado el ligamen entre la inversión y la concepción del montaje como modo *moderno* de creación.

Anteriormente tratamos la cuestión del “elemento”: hablamos de símbolo –*Pathosformel* y/o arquetipo– en el sentido warburgiano de “entidad de carga significativa neutral y de contenido energético concreto que tiene índole de imagen y que obtiene significado según la época en la que re-aparece”. De esta manera, interpretamos, en primer lugar, el mismo *Atlas Mnemosyne* como un montaje concebido a base de la inversión; además, la inversión se lee en nivel de detalle, es decir, de “elemento constituyente del montaje”, como, por ejemplo, el *Tempio Malatestiano*, de la lámina 25.

El fenómeno de la inversión –y la denominamos “fenómeno” para los que la observamos y “mecanismo” para los que la aplican– está estrechamente ligado a la figura del “gran artista”, de presencia acentuada en *Mnemosyne*. Inversamente, Warburg deja abierta a nuestra suposición la posibilidad de que la presencia *eficaz* del fenómeno de la inversión en la obra de un artista es criterio para su consideración entre los “grandes”; calificación que, por cierto, Warburg nunca verbaliza. No obstante, no dejan de ser los “planetas” del “sistema solar” de *Mnemosyne* artistas como Dürer, Botticelli, Rembrandt, Manet.

Hemos dejado escapar anteriormente que la posibilidad de cabida de nuestros creadores, Grotowski y Van Eyck, en una expansión ficticia de *Mnemosyne*, estaría irremediabilmente vinculada con el modo en que llevan a cabo la inversión, suponiendo que aquella es legible en sus montajes. Este hecho, evidentemente, se comprobará a continuación, en el caso de Grotowski, y más adelante, en el de Van Eyck, ya que la inversión constituye elemento estructural de importancia primordial para acceder al “modo de *hacer*” de nuestros autores. Lo que, de momento podemos sugerir en modo de “teorema” tanto para Warburg como para Grotowski, es que ambos están inscritos en el intento de recuperar la conciencia del símbolo a través de la alegoría. A pesar del oxímoron, expresa con bastante precisión dos cosas: primero, que tratándose de montajes, según la definición que le hemos dado en el capítulo correspondiente, no pueden sino ser alegóricos; segundo, que el montaje, es decir, la alegoría, es un *vehículo* hacia la recuperación del símbolo. Asimismo, “recuperar el símbolo” significa, en Warburg, recobrar la conciencia de la unión in-mediata entre opuestos: forma y contenido, *apolíneo* y *dionisiaco*, religión y ciencia, superstición y lógica; en el *arte como vehículo* de Grotowski, llega a significar reavivar al *hombre total*, como equilibrio vivo entre opuestos, o *recuperar el centro*, dado por perdido. En este sentido, intentar recuperar el símbolo en un contexto en la que prevalece la alegoría – análogo, en este sentido, al barroco, según la lectura benjaminiana– es, de por sí, la primera, y gran inversión que podemos reconocer en Grotowski. Además, referencia explícita a la inversión tenemos en la necesidad de Grotowski de dar una *Respuesta a Stanislavski*, del texto homónimo del 1980.

A continuación, y como hemos estado haciendo hasta ahora, atravesaremos todas las etapas grotowskianas en búsqueda de cómo se ve realizada en cada una de ellas la inversión. De nuevo, el enfoque por excelencia se concentrará allí donde tenemos presencia de montajes,

con particular atención en el *período de los espectáculos*. Además, haremos especial hincapié al barroco como referente del mismo período, por ser, a su vez, terreno de la alegoría.

2 La inversión por matices particulares y etapas

2.1 Período de los espectáculos

Hablar de la inversión en el contexto del *período de los espectáculos* implica desglosar el “mecanismo” de la *dialéctica entre la burla y la apoteosis*, característica de los montajes de este primer período. Lo primero por destacar es que la inversión renuncia, “por defecto”, la representación fiel del mito. Grotowski pretende reactivar la relación entre actor y espectador y, al mismo tiempo, introduce *el trabajo del actor sobre sí mismo*. En ambos casos, la esencialidad a la que se llega a través de la *vía negativa*, el proceso de eliminación de obstáculos, tiene que ver con la implicación presente y vivencial de uno, sea actor o espectador, con la partitura de acciones; en ella el actor se expone y, al mismo tiempo, ella se le antepone al espectador. La “blasfemia” a través de la cual Grotowski introduce el mito, provocándolo y profanándolo, es el único modo que el creador tiene para volver a restablecer una relación viva con él y, al fin y al cabo, reivindicarlo como elemento vivo de su propia contemporaneidad. Uno se implica a fondo con el mito cuando lo crea de nuevo; para hacerlo, la única representación posible es *la representación como acto de transgresión*. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:13).

Grotowski (...) proposa transcendir el mite més que identificar-se amb ell. La finalitat és crear una confrontació entre les pròpies arrels –les de la pròpia tradició– i l'experiència contemporània; un “cara a cara” entre passat i present on es destil·la una certa voluntat blasfema i transgressora dels tabús, que s'expressa –en la terminologia grotowskiana– com a col·lisió amb les arrels, dialèctica de la burla i l'apoteosi o religió expressada mitjançant la blasfèmia; amor que parla per mitjà de l'odi. (Sais, P., 2009:22)

Grotowski explicará cómo llegó poco a poco a esta concepción. Primero, se posiciona frente a sus referentes directos: frente al teatro experimental de su época, sin evitar incluir en él sus primeros espectáculos antes de la fundación del *Teatr Laboratorium*, y, también, frente a su gran maestro, Stanislavski. El primer punto de diferenciación de la *otra dirección* que el director propondrá, respecto a su teatro coetáneo, consiste, por un lado, en la renuncia al eclecticismo “wagneriano” para el montaje teatral y, por el otro, en re-construir la relación entre actor y espectador.

*Se supone que en cada ocasión se tiene como resultado una contribución a la escena moderna: escenografía que utilice ideas electrónicas o escultóricas a la moda, música contemporánea, actores que proyectan independientemente los estereotipos del circo o de cabaret. Conozco ese teatro, formé parte de él. Las producciones de nuestro Laboratorio teatral van en otra dirección. En primer lugar, tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. (...) En segundo lugar, nuestras producciones son investigaciones minuciosas de la relación que se establece entre el actor y el público. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:9)*

Stanislavski ha sido una de las influencias primordiales, si no la primordial, de Grotowski, según él mismo aclara; a la vez y por ello mismo, su método constituye para él objeto de inversión. El nombre de Stanislavski aparece en el “manifiesto” del *teatro pobre*, pero Grotowski nunca deja de volver a él; la *Respuesta a Stanislavski* es un texto que cronológicamente corresponde al *Teatro de las fuentes*, período en el que, como hemos visto, la ruptura con los espectáculos ya es definitiva.

Fui entrenado en los métodos de Stanislavski; su estudio persistente, su renovación sistemática de los métodos de observación y su relación dialéctica con sus primeros trabajos, lo convirtieron

en mi ideal personal. Stanislavski planteó las preguntas metodológicas clave. Nuestras soluciones sin embargo difieren profundamente de las suyas; a veces llegan a conclusiones contrarias.

(Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:9-10)

En el marco de las referencias de Grotowski de la *Gran Reforma* del teatro del siglo XX cuentan, aparte de Stanislavski, Dullin, Meyerhold y Artaud. El fragmento anterior y el siguiente ofrecen la oportunidad de añadir una pieza más a nuestra “re-construcción” del fenómeno de la inversión en Grotowski: inversión no significa rotura, no sólo respecto al origen, sino también a figuras-clave de la “generación anterior”; los maestros que introducen a uno en el oficio. Adelantamos, por el otro lado, que Van Eyck, a pesar de su enfrentamiento con los CIAM de postguerra, nunca renunció al Movimiento Moderno.

*Cuando enfrentamos la tradición general de la Gran Reforma que en el teatro han realizado Stanislavski y Dullin hasta Meyerhold y Artaud nos damos cuenta de que no hemos empezado de la nada sino que estamos operando en una atmósfera especial y definida; cuando nuestra investigación revela y confirma algunas de las intuiciones rápidas que tenemos, nos llenamos de humildad, nos damos cuenta de que el teatro tiene ciertas leyes objetivas y que la realización es posible sólo dentro de ellas, o como lo expresó Thomas Mann: “dentro de cierto tipo de alta obediencia”, a la que debemos otorgar nuestra “atención dignificada”. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:19)*

Entre estas figuras-clave, la de Artaud tiene un lugar destacado en el imaginario de Grotowski. Como también mencionamos acerca del origen, Artaud se deja esbozar como una especie de “profeta” para Grotowski. Él, en gran medida, “racionalizó” sus “oráculos”, los sistematizó y los puso en práctica. En Artaud, pues, después que en Nietzsche, Grotowski encuentra la idea del mito como punto de anclaje para el teatro, que, por su lado, utilizará como base para activar el “mecanismo” de la inversión. Aquella consistirá, como en Warburg, en mantener la forma (y el contenido *energético*) del símbolo e invertir su significado (cultural), en nivel de montaje.

*Artaud se dio cuenta instintivamente de que el mito era el centro dinámico de la representación teatral. Sólo Nietzsche lo adelanta en este dominio; advirtió también que la transgresión del mito renovaba sus valores esenciales y “se convertía en un elemento de amenaza que restablecía las normas que habían sido violadas” (L. Flaszen). No tomó en cuenta, sin embargo, el hecho de que en nuestra época, en la que todos los lenguajes se entreveran, la comunidad del teatro no puede identificarse con el mito porque no existe una sola fe. Sólo la confrontación es posible. (...) Una confrontación es un “ensayo”, una prueba de lo que significan los valores tradicionales. Una representación que como un transformador eléctrico ajuste nuestra experiencia a la de las generaciones pasadas y viceversa; una representación concebida como un combate contra los valores contemporáneos y tradicionales (por tanto, la “transgresión”), me parece a mí la única posibilidad de que el mito funcione en el teatro. Una transformación honesta puede encontrarse sólo en este doble juego de valores, en esta cercanía y este rechazo, en esta revuelta y esta aceptación. (Grotowski, J., *No era totalmente él*, 1967, en Grotowski, J., [1968]1974:82-83)*

Grotowski continua explicando, en varios de los textos incluidos en *Hacia un teatro pobre*, como llega a su *blasfemia*, puesta en escena. Blasfemia es un término particularmente adecuado para el tema que estamos tratando, porque incluye, a la vez, la inversión como “mecanismo” y la referencia al origen. Se trata de una necesidad que nace de la esencia propia del arte, según Grotowski, de *ponerse en obra la verdad*. El “gran artista”, en Warburg, es el que, al poner en función el “mecanismo” de la inversión, plantea de nuevo las grandes cuestiones del arte. Retrospectivamente, la concepción del arte como evolución por parte de Grotowski, comparte raíz con aquella de la *Kulturwissenschaft*.

El arte no es ni un estado anímico (en el sentido de ciertos momentos de inspiración extraordinaria, imprevisible), tampoco un estado humano (en el sentido de una profesión o una

función social). El arte es una evolución, un estado de madurez, una elevación que nos permite emerger de la oscuridad a la luz. (...) El teatro sólo tiene sentido si nos permite trascender nuestra visión estereotipada, nuestros sentimientos convencionales y costumbres, nuestros arquetipos de juicio (...). (Grotowski, J., Declaración de principios, en Grotowski, J., [1968]1974:214-215)

El teatro ofrece el terreno para enfrentarse a los estereotipos, es decir, a las interpretaciones convencionales de los mitos, abriéndose así el camino hacia la *verdad*. El mito proporciona el fondo necesario para esta operación, por pertenecer a nuestra *memoria colectiva*. Esta es la razón por la elección de Grotowski, del *período de los espectáculos*, de enfrentarse a textos clásicos.

Se implica el hecho de que toda representación clásica es como mirarse en un espejo, enfrentarnos a nuestras ideas y tradiciones y no meramente la descripción de lo que los hombres de épocas pasadas han pensado o sentido. Toda representación construida sobre un tema contemporáneo es un encuentro de los rasgos superficiales de nuestro tiempo y sus raíces profundas y sus motivos ocultos. (Grotowski, J., Barba, E., El nuevo testamento del teatro, 1964, en [1968]1974:47-48)

Sin embargo, no cualquier texto, aunque pertenezca a la tradición clásica, es válido para Grotowski. Para implicarse a fondo y dar su propia y personal respuesta a él, tiene que ser un texto *vivo* para él y para los actores.

Las piezas clásicas deben representarse con conciencia de la tradición, porque, si las tradiciones están dentro de uno, actúan. (...) hay que utilizar siempre el texto que está vivo para nosotros, puesto que nos plantea un desafío; (...) un texto de este tipo (...) explica las experiencias de los otros, de nuestros contemporáneos y de las generaciones pasadas, pero estamos obligados a la vez a ofrecer una respuesta personal, es decir, crear la obra que, asociada a la obra literaria (si existe esta, porque también puede escribirse durante el trabajo de creación teatral), permita, gracias a diversos encuentros, el surgimiento de lo infantil que llevamos dentro. (Grotowski, J., Entrevista a Jerzy Grotowski, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:227)

Vivo significa para Grotowski aquello que permite el *surgimiento de lo infantil que llevamos dentro*. Este comentario introduce otra reflexión, de importancia destacada para el planteamiento presente: el fenómeno de la inversión, por su referente *originario*, se conecta con la estética a través del *impulso del juego* de Schiller, "heredero", a su vez, de la tercera crítica kantiana. Según Schiller, en el juego se conjuntan la facultad sensible y la facultad racional. Asimismo, la obra se considera que cumple con su función estética en la medida que asegura la acción recíproca de las dos en el *impulso del juego*. Es a base de esta consideración se puede ver re-abierto el debate sobre el lugar de la estética en la obra grotowskiana.

El impulso de juego (...) en la misma medida en que arrebatte a las sensaciones y a las emociones su influencia dinámica, las hará armonizar con las ideas de la razón, y en la misma medida en que prive a las leyes de la razón de su coacción moral, las reconciliará con los intereses de los sentidos. (Schiller, F., Cartas sobre la educación estética del hombre, Carta XIV, §6)

A este propósito, Mukařovský reconoce al teatro una peculiaridad no atribuible a las demás artes, ligada al *juego*. El actor, *trabajando sobre sí mismo* y aparte de su actuación frente al público, reencuentra la esencia del juego y del niño.

Pensamos únicamente en la obra de arte y en el hecho de que esta obra tiene un autor, ya que sólo por esto se distingue de un objeto natural. (...) ¿por qué el autor ha creado la obra de arte? Las respuestas (...) tendrán una cosa en común: (...) el artista, creando su obra, pensaba en otras personas y creaba para ellas. (...) el actor no actúa y no puede actuar para él mismo.

Sin embargo, existe una "actuación" únicamente para sí mismo, que no sólo no necesita a los espectadores, sino que los rechaza; es la del niño –pero la actividad del niño es precisamente otra cosa que el arte. Es un juego. En el ejemplo del teatro intentamos mostrar sugestivamente algo que es válido para el arte en general: el arte se hace para los otros (...). No obstante (...) la

necesidad de un receptor se manifiesta en ellas como un tono de fondo. (...) La obra de arte comprende, pues, siempre dos partes correspondientes al que la presenta y al que la recibe. (Mukařovský, J. La personalidad del artista, 1944, en 1977:284)

La inversión, según hemos podido comprobar hasta aquí, está estrechamente ligada a la cuestión sobre el origen. Además, entre los equivalentes que da Grotowski a la *dialéctica de la burla y la apoteosis es encuentro con las raíces*¹. A partir de este punto es donde entra en el foco de atención, ya desde el *período de los espectáculos*, el ritual. Según Grotowski, el teatro surge como la alternativa al ritual religioso, en el sentido de contacto vivencial con el mito de cara a una *experiencia de la verdad humana común*, en una época en la que la *identificación del grupo con él* a base de la fe es *virtualmente imposible*. No obstante, esta *experiencia de la verdad humana común* es todavía posible, porque *la percepción del organismo humano permanece*. Se trata de la misma percepción del hombre, cuya estructura psicofísica permanece intacta a lo largo y ancho de su existencia, que, antes que Grotowski, comparten Boas, Warburg y, desde la perspectiva de los sesenta, Bollnow.

Cuando todavía formaba parte de la religión, el teatro era ya teatro: liberaba la energía espiritual de la congregación o de la tribu, incorporando el mito y profanándolo, o más bien trascendiéndolo. (...) No es una casualidad que la Edad Media haya producido la idea de la "parodia sagrada". La situación actual es muy diferente, sin embargo. En la medida en que los grupos sociales se definen cada vez menos por la religión, las formas tradicionales del mito cambian, están desapareciendo y reencarnándose. (...) La identificación del grupo con el mito –la ecuación de la verdad individual personal con la verdad universal– es virtualmente imposible hoy en día. ¿Qué puede hacerse? Primero, la confrontación con el mito más que la identificación con él. En otras palabras, a la vez que se retiene nuestra experiencia privada, podemos tratar de encarnar el mito, asumiendo su piel que ya no nos contiene para percibir la relatividad de nuestros problemas, su conexión con las "raíces" a la luz de la experiencia actual. (...) Segundo, aunque se haya perdido "un cielo común" de creencias y hayan desaparecido los límites inexpugnables, la percepción del organismo humano permanece. Sólo el mito –encarnado en el hecho de la existencia del actor, de su organismo vivo– puede funcionar como un tabú. La violación del organismo vivo, la exposición llevada a sus excesos más descarnados, nos devuelve a una situación mítica concreta, una experiencia de la verdad humana común. (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:17-18)

La *dialéctica de la burla y de la apoteosis*, pues, concierne una actitud frente al mito contraria a la religiosa. Este nombre para la inversión grotowskiana, del crítico polaco Tadeusz Kudliński, se adopta por el mismo Grotowski que, a partir de darse cuenta de ella, la convierte conscientemente en herramienta de construcción de sus montajes. En el fragmento siguiente, además, descubrimos otro punto-clave: en el montaje de *Los antepasados de Eva*, según los términos que el propio director utiliza, *el mito de Gólgota ha sido superpuesto a la Gran Improvisación de Mickiewicz*. *Superposición*, pues, es la palabra para describir la proyección inmediata del pasado en presente, a la hora de crear un montaje de acciones.

Dunque in quel periodo cercavamo sempre l'immagine archetipica –per servizi di questa terminologia– nel senso dell'immagine mitica delle cose, o piuttosto della formula mitica, come per esempio l'olocausto, il sacrificarsi dell'individuo per gli altri –è Kordian; oppure la via crucis di Cristo, il mito del Gólgota, che è stato sovrapposto alla Grande Improvvisazione ne Gli Avi di Mickiewicz. Avevamo però rispetto a questi fenomeni un'altra attitudine, non era un'attitudine religiosa; era una fascinazione sui generis, e nel contempo un'opposizione, un'antinomia. Cominciamo allora ad applicare una dialettica peculiare che un critico polaco, Tadeusz Kudliński, chiamò "dialettica della derisione e dell'apoteosi". (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:139)²

Grotowski, al explicar esta concepción y sus pretensiones acerca del montaje, habla de “atacar” al arquetipo, para traerlo desde el *inconsciente colectivo* a la *conciencia colectiva*.

Lo spirito del tempo è laico e pratico. Afferriamo nella sua essenza solo quello che consumiamo (afferriamo solo ciò che superiamo). L'archetipo sarà rivelato, afferrato nella sua essenza, se lo “colpiamo”, lo mettiamo in moto, lo facciamo vibrare, se lo “profaniamo” denudandolo negli aspetti contraddittori, attraverso associazioni contrastanti e lo scontro delle convenzioni. Allora traiamo l'archetipo dall' “inconscio collettivo” alla “coscienza collettiva”, lo rendiamo laico, lo utilizziamo come modello-metafora della situazione dell'uomo. (Grotowski, J., La possibilità del teatro, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:53)³

Refiriéndose al montaje de *Los antepasados de Eva*, Grotowski pone en relieve cómo establece su “mecanismo” de la *dialéctica de la burla y la apoteosis*, en este caso en concreto:

Si tratta qui –come in tutto lo spettacolo– di costruire una qualche dialettica teatrale specifica (gioco e cerimonia, tragico e grottesco, donchisciottismo e “cristità”). Nell'Improvvisazione il nucleo sarebbe soprattutto nella dialettica di blasfemo e devozione: le voci delle donne cantano lamentosamente le invettive contro Dio sulla melodia dei Vespri, mentre la caduta di Gustaw-Konrad sotto il peso delle bestemmie coincide con il suono dei campanelli della messa. (Grotowski, J., La possibilità del teatro, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:54)⁴

Veamos cómo se plantea la *dialéctica de la burla y de la apoteosis* en montajes concretos: principalmente, en *Akropolis*, *Doctor Fausto* y *El príncipe constante*, es decir, posteriores a la crítica de Kudliński. La mención a continuación es a las representaciones de *Akropolis* y *Doctor Fausto*. Grotowski vuelve a la inversión en términos de profanación de lo sagrado y en relación con los textos clásicos. Tenemos, además, dos puntualizaciones más: el texto puede ser también moderno, pero con contenido de *raíces profundas en la psique de la sociedad*; la profanación del mito no sólo “sirve” la eficacia del espectáculo de cara al espectador y al actor, sino que tiene también otra pretensión, perfectamente acorde con las de Warburg para la *Kulturwissenschaft*: la profanación devuelve al mito mismo su *verdad* y garantiza, con ello, su supervivencia.

Sólo deseo llamar la atención sobre una característica especial de estas sesiones teatrales que combinan la fascinación y la negación excesiva, la aceptación y el rechazo: el ataque a lo sagrado (representaciones colectivas), la profanación y el culto. Se debe partir del trampolín que representa el texto y que ya está cargado en demasía de un número de asociaciones generales. Necesitamos un texto clásico al que podamos devolverle, mediante una especie de profanación, su verdad, o un texto moderno que aunque banal y estereotipado en su contenido pueda tener raíces profundas en la psique de la sociedad. (Grotowski, J., Barba, E., El nuevo testamento del teatro, 1964, en [1968]1974:37-38)

Flaszen, acerca del montaje de *Akropolis*, basado en la obra de Wyspianski, habla de trasplante del texto de su ambientación según el autor, a las *vísceras de una escenografía totalmente ajena*. En el texto original la acción tiene lugar la noche de la Resurrección en la catedral de Cracovia, donde los ángeles, figuras del Antiguo Testamento y héroes de Troya, como Paris y Helena, que la adornan cobran vida y re-viven sus propias historias. Grotowski traslada la acción el Auschwitz. Se trata, de nuevo, de una faceta de la inversión. Además, Flaszen hace hincapié a un punto significativo: acertar con el espacio del *trasplante* es la condición de la fluidez de la representación.

De todas las obras que ha dirigido, Akropolis es la menos fiel a su original literario. (...) La obra ha sido transformada según las condiciones del escenario, totalmente diferentes de las que se planteó el poeta. Es una especie de contrapunto que se enriquece con asociaciones de ideas que ponen de relieve como resultado secundario de la empresa un concepto específico de la técnica: la carne verbal de la obra ha sido trasplantada e injertada en las vísceras de una escenografía totalmente ajena. El trasplante tuvo que hacerse con tal habilidad que las palabras pudiesen

surgir espontáneamente de las circunstancias que el teatro les impone. (Flaszen, L., Akropolis: *tratamiento del texto*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:55)

Además de trasladar la acción a un espacio ajeno al original, pasa lo mismo con los personajes: Grotowski viste a todas estas figuras míticas como prisioneros. El resultado es la encarnación más completa del fenómeno de la inversión, tal como se despliega por Flaszen a continuación: la lucha entre Jacob y el ángel es entre dos prisioneros que se torturan mutuamente, el Salvador es un cadáver mutilado, representado por un muñeco-trapo, al que se rinde homenaje, que remite a las procesiones medievales. El mito se superpone, según Grotowski explicaba antes, a situaciones del presente inmediato, renovando su significado.

Durante las pausas en el trabajo la comunidad fantástica se permite tener sueños diurnos. Los desgraciados toman los nombres de los héroes homéricos y bíblicos. Se identifican con ellos y actúan dentro de sus limitaciones sus propias versiones de las leyendas (...). (...) La lucha entre Jacob y el Ángel es una lucha entre dos prisioneros: uno se arrodilla y sostiene en su espalda una carretilla en la que el otro yace con la cabeza hacia abajo y resbalando hacia atrás. (...) Los protagonistas no pueden escapar unos de otros; cada uno está clavado a su instrumento; su tortura es más intensa porque no pueden desahogar la ira que aumenta siempre. La famosa escena del Antiguo Testamento se interpreta como la de dos víctimas que se torturan unas a otras bajo la presión de la necesidad, ese poder anónimo que se menciona en su argumento. (...) El Salvador es un cadáver terriblemente mutilado, amoratado y sin cabeza, que recuerda espantosamente los esqueletos miserables de los campos de concentración. El Cantor levanta el cadáver en un gesto lírico, como un sacerdote que levanta el cáliz. (...) La procesión circula alrededor de la enorme caja que está dentro del cuatro; las manos se estiran hacia el Salvador, los ojos lo miran con adoración. (...) La procesión evoca las multitudes religiosas de la Edad Media, a los flageladores, a los mendigos endemoniados. Se produce el éxtasis de una danza religiosa. (...) En éxtasis supremo, la procesión alcanza el fin de su peregrinación. El Cantor lanza un aullido piadoso, abre un agujero en la caja y se arrastra llevando tras sí el cadáver del Salvador. (Flaszen, L., Akropolis: *tratamiento del texto*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:59)

Grotowski, según Barba, no quiso evocar lo trágico, a pesar de lo trágico de la situación en la que se “traslada” la acción. Es más: en ningún momento de su trayectoria, ampliando momentáneamente la perspectiva, apela a la emoción, sino a aquella *desconocida raíz común*, que definirá en el *Teatro de las Fuentes* y que ahora permanece en estado de intuición. La *dialéctica de la burla y de la apoteosis*, haciendo acto de presencia aquí como ironía intolerablemente cruel, se ve servida por el uso de las máscaras.

L'azione si svolgeva a Auschwitz e Grotowski non voleva per niente una recitazione sentimentale. Ebbe allora l'idea di fissare in un' espressione pietrificata il volto degli attori (...) creando delle "maschere" senza aiuto del trucco, solo attraverso il lavoro dei muscoli facciali. (Barba, E., 1998:65)⁵

Por el otro lado, el modo en el que Grotowski accede a la obra de Wyspianski nos remite a la alegoría barroca y, como tal, al *Trauerspiel* de Benjamin. Concretamente, en el fragmento siguiente cita a Cysarz.

“El Barroco vulgariza la antigua mitología a fin de introducir en ella, por todas partes, figuras y no almas: se trata de la última fase del proceso de su enajenación, después de que los contenidos de fe hieráticos hubieran sido estetizados por Ovidio y secularizados por los escritores neolatinos. En ello no hay ni el más mínimo asomo de una espiritualización de lo corpóreo. La naturaleza entera se personaliza, pero no para dotarle de interioridad, sino todo lo contrario: para ser privada de su alma.” (Cysarz, H., *Deutsche Barockdichtung. Renaissance, Barock, Rokoko*, 1924, en Benjamin, W., [1963]1990:181)

Además, y pasamos con ello a *El príncipe constante*, Benjamin lee la obra de Calderón como especialmente *flexible y dócil a cualquier toque virtuosista*, y, por ello, podemos deducir, dada a la inversión; más todavía, si se le reconoce como terreno de la alegoría.

(...) *el drama alemán de la Contrarreforma nunca alcanzó aquella forma flexible y dócil a cualquier toque virtuosista que Calderón aportó al drama español.* (Benjamin, W., [1963]1990:32)

(...) *en Shakespeare prima lo elemental, mientras que en Calderón prima lo alegórico.* (Benjamin, W., [1963]1990:222)

En *El príncipe constante* la inversión no pretende funcionar en escala tan colectiva como es el caso de *Akropolis*. Tampoco tiene la inversión el carácter de ironía, del montaje anterior. En cambio, la palabra que usa Grotowski para describir su “mecanismo” es *analogía*. Cieslak no recrea el personaje de Calderón, sino crea en paralelo su línea de la partitura, que termina, también, en *ofrenda carnal*, pero no en el sentido literal de sacrificio. ¿Dónde está, pues, la inversión? Está, esta vez, en el trabajo mismo del actor sobre el personaje: el personaje no se interpreta, el actor no pretende ser otra persona de la que es. El actor lleva a cabo una acción ya articulada, y, por lo tanto, *artificial*, pero, al mismo tiempo *auténtica*: es él mismo, no su personaje, el que se somete al padecimiento. La inversión, pues, está en referencia al teatro psicológico de Stanislavski, según el cual el actor debe imaginarse a sí mismo en una determinada situación y actuar desde ella. En cambio, Cieslak evoca una situación vivencial propia, que no tiene que ver con la de la temática de la obra y que remite al sacrificio por analogía y en términos de partitura leída a partir de signos. Es otra manera de hacer palpable la finalidad del arte de *ponerse en obra la verdad*.

(...) *el actor debe tratar el personaje como una especie de desafío en el que su respuesta ha de comprometer toda su capacidad. (...) no se trata de recrear un personaje, sino de hacer una cosa análoga. (...) El príncipe constante, como personaje, ha ofrendado su vida, es asesinado. Ryszard Cieslak da su vida cuando representa al Príncipe en el sentido de que ofrenda su cuerpo, sus motivaciones, su lucidez. No muere, pero se entrega: es una especie de analogía. Así el espectador está delante de algo que es artificial porque es creado, pero también frente a algo que no es en absoluto artificial porque es auténtico; no se trata de interpretar un acto de un personaje, sino de realizar un acto que es análogo.*

(Grotowski, J., *Entrevista a Jerzy Grotowski*, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:224-225)

Asimismo, y con ello observamos la inversión en nivel de percepción por parte del espectador, la partitura tampoco aquí pretende evocar su compasión; como examinaremos más cerca en relación con el espacio para *El príncipe constante*, el “papel” del espectador es el de un “curioso” que observa una clase de anatomía.

Al final el Príncipe se transforma en un himno vivo en homenaje a la existencia humana, a pesar de haber sido perseguido y humillado estúpidamente. (...) Paradójicamente, la representación es un intento por sobrepasar en sí misma la pose trágica. Trata de quitar todos los elementos que puedan forzarnos a aceptar este aspecto trágico. (Flaszen, L., *El príncipe constante*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:76-77)

El príncipe constante ofrece también la oportunidad de una consideración más amplia de la inversión, acerca de su papel en la historia de la cultura. Según Warburg, en la *Kulturwissenschaft* se plantea la finalidad de detectar el proceso de sublimación de las energías contenidas en los símbolos a lo largo del recorrido de la cultura. El “mecanismo” de la inversión es el que hace posible la transformación continua y la supervivencia de los símbolos. Este proceso puede verse resumido en la acción de *El príncipe*: la tortura se eleva a espiritualidad, en analogía, además, con la misa cristiana.

En la escena de la apertura, el Primer Prisionero colabora con sus perseguidores. Yace en una cama ritual y es simbólicamente castrado (...). La representación es un estudio del fenómeno de

*“inflexibilidad” que no consiste en la manifestación de fuerza, dignidad y valor. A la gente que lo rodea y que lo mira como si fuera más bien un extraño animal, el Segundo Prisionero –el Príncipe– opone sólo pasividad y gentileza, pertenece a un orden de valores más espirituales. (...) De esta manera los enemigos del Príncipe, que aparentemente lo tienen en su poder, en realidad no tienen influencia sobre él. Mientras se somete a sus malas acciones, conserva su pureza hasta caer en éxtasis. (Flaszen, L., *El príncipe constante*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:75-76)*

Al final del período de los espectáculos, y siendo visibles los primeros indicios de la etapa venidera, la del *Parateatro*, Grotowski se da cuenta que intentar construir un ritual laico no funcionaba como “sustituto” del ritual religioso, en cuanto que remisión vivencial al mito.

*Credevamo che se volevamo evitare il rituale religioso e costruire un rituale laico era probabilmente al fine di compiere un confronto con le esperienze delle generazioni passate, cioè col mito. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:138-139)⁶*

Esto quiere decir que se había llegado a la conclusión de que la *dialéctica de la burla y de la apoteosis* no tenía el efecto pre-supuesto al espectador: pasaba una cosa o la otra, pero el dipolo quedaba inactivo. Concretamente, el espectador quedaba fascinado, cuando funcionaba la *apoteosis* sobre su *facultad sensible*, mientras que cuando analizaba la estructura del espectáculo, funcionaba la *burla* sobre su *facultad racional*. Sería inevitable, dada esta ineficacia, la tendencia a la estilización, que Grotowski evitaría a toda costa. El director dará la lucha por re-establecer el teatro ritual por perdida, debido a la *falta de creencias profesadas universalmente*.

*Ma un po' più tardi, dopo aver osservato da vicino la questione, abbiamo constatato che questa dialettica non funzionava con il dovuto rogo, poiché gli spettatori assumevano attitudini diverse: credevamo che sarebbe stata la dialettica della derisione e dell'apoteosi, ma in effetti alcuni spettatori la prendevano come una specie di apoteosi, altri al contrario come una specie di derisione; in definitiva questa dialettica non funzionava a fondo nella opera, poiché non funzionava in entrambe le sue polarità in ogni spettatore. (...) nella reazione diretta, quando lo spettatore reagiva affascinato, funzionava efficacemente la polarità dell'apoteosi, mentre sul piano del pensiero –quando lo spettatore analizzava la struttura dello spettacolo– funzionava la derisione. (...) Poi ci siamo resi conto che cominciava a incombere il pericolo di imitare il mito, di una realizzazione passiva delle immagini mitiche, così che in fondo, sebbene lottassimo contro questo, il risultato tendeva alla stilizzazione. Soffriva pertanto di una certa sterilità. Ad un certo momento sono giunto alla conclusione che bisognava abbandonare questa concezione del teatro rituale, poiché oggi esso non è possibile, a causa della mancanza di credenze professate universalmente. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:139-140)⁷*

Grotowski retomará el intento de re-incorporar el ritual en el marco de las artes performativas en el *arte como vehículo*, pero en otro contexto. Aquél se predica al final del período de los espectáculos; de hecho, se trata de una inversión más, esta vez, respecto a sí mismo: del *teatro ritual*, del período de los espectáculos, apuntando hacia el *ritual teatral*, del *arte como vehículo*. La *dialéctica de la burla y la apoteosis* junto a los textos clásicos se abandonan definitivamente. No pasa lo mismo con el ritual ni con el montaje de estructuras de acciones.

*(...) abbiamo abbandonato l'idea del teatro rituale per (...) rinovare il rituale, il rituale teatrale, non religioso, ma umano: attraverso l'atto, non attraverso la fede. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:152)⁸*

2.2 Parateatro

No queda terreno para la inversión en escala de montaje, en una etapa donde ellos se abandonan. Sin embargo, la inversión de lee en el planteamiento del período respecto a su anterior, o sea, en el abandono mismo del teatro. En el fragmento a continuación, Grotowski mira hacia el período de los espectáculos desde el *Parateatro*. Se refiere a la inversión que

destacamos anteriormente en el montaje de *El príncipe constante* respecto a Stanislavski. Grotowski invierte la pregunta de Stanislavski hacia el actor de *¿qué harías en tal situación?* convirtiéndola en *¿quieres revelar o esconderte a ti mismo?*

Stanislavsky was concerned with producing written drama, how to stage plays, remaining in agreement with the writer's intentions and the human experience of the actor. (...) Stanislavsky asked the actor the question: what would you do if you found yourself in that situation? (...) For us the question is: what do you want to do with your life; and so –do you want to hide or to reveal yourself? (...) if Hamlet is for you a living area, you can also measure yourself with him; not as with a character, but a ray of light, falling on your own existence, which illuminates you so that you will not lie, will not play. (Grotowski, J., Holiday, 1972, en Schechner, R., Wolford, L., 1997:218-219)⁹

2.3 Teatro de las fuentes

Tampoco hay montajes de acciones en el *Teatro de las Fuentes*. Sin embargo, y como hemos visto, hay dos factores que caracterizan este período y la diferencian de sus anteriores: el re-establecimiento de la técnica y la investigación, de carácter práctico, de técnicas tradicionales *fuentistas*. Por lo tanto, la posibilidad de cabida del “mecanismo” de la inversión no es en la construcción de una estructura performativa, sino en el planteamiento del trabajo práctico sobre dichas técnicas. Siendo la inversión ligada al montaje como modo de creación, está destinada a quedarse incompleta en un período de ausencia de montajes. Esta suposición se convierte en certeza, también bajo la perspectiva, *a posteriori*, del *arte como vehículo*: en el *Teatro de las Fuentes* se encuentran y se descontextualizan de sus fuentes originarias los elementos que, en la última etapa de la trayectoria grotowskiana, se re-contextualizarán en nuevos montajes de acciones.

Habíamos destacado como punto en común de los montajes del *período de los espectáculos*, donde la inversión de pone en función, la *superposición* entre pasado y presente, es decir, la proyección inmediata del uno al otro. Se trata, de hecho, de la condición de posibilidad de la inversión, que remite, de nuevo, a la *pérdida del “como” de la metáfora*, que insistimos en ver visualizada en Manet. Sin embargo, en el *Teatro de las Fuentes* la *pérdida del “como” de la metáfora* abandona su referente literario y se concentra sólo en su sentido de *literalidad de la acción*, ya presente, como anotamos, en *El príncipe constante*.

Grotowski, a més, transfereix l'eliminació de la metàfora al sentit pràctic, suggerint-la en termes d'acció. Sota aquest punt de vista, aquesta eliminació es pot interpretar com un eco del procés d'eliminació d'obstacles pròpia de la via negativa del període dels espectacles. L'objectiu, aquí, és arribar a la literalitat de l'acció. (Sais, P., 2009:44)

No obstante, en el *período de los espectáculos* la metáfora no está perdida todavía, a pesar de la literalidad de la acción. El por qué está en que se están construyendo partituras sónicas que aspiran a tener un impacto concreto en la percepción del espectador –recordemos los *itinerarios de atención*– y que actúan como intermediarias entre él y el contenido del mito.

La *pérdida del “como” de la metáfora*, a su vez, está presente en la visualización del *hombre que precede las diferencias* por parte de Grotowski. Encontramos, pues, el segundo paso de la inversión, es decir, la descontextualización, en el terreno de la vida misma, dado el planteamiento del período en cuestión. Grotowski habla, en este sentido, de *descondicionamiento de la percepción*, que aparece después de la *suspensión de las técnicas habituales del cuerpo*.

(...) in dealing with the question of sources it is better to say that there exists man [czlowiek] who precedes the differences. (...) let us ask in this way: what happens when the daily life techniques of the body which are habits in a definite cultural circle are suspended? These daily, habitual techniques of the body are –as analysed by Marcel Mauss– the first cultural differentiation. When they are suspended, what appears? Well, what first appears is

desconditioning of perception. (...) Mircea Eliade called it "the techniques of desconditioning". (Grotowski, J., Theatre of Sources, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 259-260)¹⁰

A la vez, habiéndose aumentado la distancia del *período de los espectáculos*, la mirada retrospectiva hacia los montajes de aquel primer período se fija más que en el período anterior. Ahora el enfrentamiento con los autores clásicos obtiene un matiz ligeramente distinto: ellos son, también, *ancestros*; su obra, también, *fuentista*. No se trata, naturalmente de expresar voluntad alguna de volver a los espectáculos del primer período, sino de entenderlos bajo en punto de vista de la aproximación "actual". De nuevo, se revela la conexión de la inversión con la cuestión sobre el origen.

Authors, the great authors of the past, were very important to me even if I struggled with them. I stood face to face with Slowacki or Calderon and it was like Jacob's fight with the angel: "Tell me your secret!" (...) What counts is our secret, for us living today. But if I understand your secret, Calderon, I am going to understand my own. I don't speak with you as with an author whose work I will stage, but I speak with you as my great-grandfather. (...) I am not in agreement with my ancestors. But at the same time, I can't deny them. They are my base (...). (...) And that was how I worked on dramatic literature and almost always with authors of the past: exactly because it was a matter of ancestors, of other generations. (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu'un, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 294)¹¹

En el mismo contexto, la inversión está en la visión del arte como: *rebelión* y, al mismo tiempo, como *lucha* de confrontarse con la *insuficiencia*.

Art as a rebellion is to create a fait accompli which pushes back the limits imposed by society or, in tyrannical systems, imposed by power. But you can't push back these limits if you are not credible. Your fait accompli is nothing but humbug if it is not fait competent. Yes! It is blasphemous! But it is precise. You know what you are doing, you have worked out your weapons, you have credibility, you have created a fait accompli which is of such mastery that even your adversaries cannot deny it. (...) Real rebellion in art is persistent, mastered, never dilettante. Art has always been the effort to confront oneself with the insufficiency (...). (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu'un, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 295-296)¹²

2.3.1 Stanislavski desde el Teatro de las fuentes

Como comentamos en relación con el *período de los espectáculos*, Stanislavski es para Grotowski una figura de referencia que nunca perderá de vista. En la conexión del segundo respecto al primero se lee la inversión. Precisamente, es en un período de ausencia de montajes en el que Grotowski *responde a Stanislavski*, en una especie de *conjunctio oppositorum* dentro de la *conjunctio oppositorum*. En este texto, la inversión se ve planteada, en primer lugar, en el aforismo de Grotowski de que:

Los verdaderos alumnos no son jamás alumnos. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)
La frase anterior no supone en ningún caso una renuncia. Grotowski explica que la mayor virtud de Stanislavski como maestro ha sido, concretamente, haber enseñado a sus alumnos no ser alumnos, resumiéndose en ello la única relación auténtica posible entre alumno y maestro.

La cosa más digna de ser envidiada a Stanislavski fue esa inaudita ventaja de sus alumnos, muchos de los cuales lograron encontrar su propio camino (...). Porque todas las otras relaciones con los maestros son falsas. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)

Grotowski da aún un paso más hacia delante: no sólo se trata de escoger el camino de uno mismo, sino de cometer un acto de "alta" *traición* respecto al maestro: traicionarlo con "grandeza" y a través de la acción. Este es el reto que Grotowski se propone desde el principio y que supone, según sus propias palabras, *un esfuerzo enorme*. Análogamente, podemos observar,

Grotowski “traiciona” a Calderón y a Wyspianski, a la hora de construir sus montajes de acciones.

Hace un tiempo, hice la afirmación (...) que el verdadero alumno traiciona el maestro con “grandeza”. Por lo tanto si buscaba verdaderos alumnos, buscaba personas que le traicionaran con “grandeza”. (...) Pero existe una “alta” traición: en la acción, no con las palabras. Cuando emerge de la fidelidad a la propia vía. Esta vía no se le puede prescribir a ninguno, no se puede calcular. Se puede sólo descubrir con un esfuerzo enorme. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)

El *Teatro de las Fuentes* da a Grotowski las herramientas de *responder* más contundente a Stanislavski respecto a su pregunta al actor de “¿cómo reaccionarías si te encontrases en circunstancias dadas?”. A esta pregunta Grotowski ahora tiene para anteponer el “descubrimiento” del *cuerpo-memoria* y del *cuerpo-vida*, es decir, el cuerpo que lleva inscrita, en y por su naturaleza –en calidad de *engramas*, añadiríamos– y de modo tangible, la memoria. Esta es la sede del impulso –o *morfema*– como pre-forma de la acción.

[Stanislavski] Preguntaba al actor: “¿qué cosa harías, si estuvieses en las circunstancias dadas?” (...) Cuando yo trabajaba con el actor no reflexionaba ni sobre el “si” ni sobre las “circunstancias dadas”. (...) El actor apela a la vida propia, no busca en el campo de la “memoria emotiva” ni en el “si”. Recurre al *cuerpo-memoria*, no tanto a la memoria del cuerpo, sino justamente al *cuerpo-memoria*. Y al *cuerpo-vida*. Entonces recurre a las experiencias que han sido para él verdaderamente importantes y hacia aquellas que aún esperamos, que aún no han llegado. (...) Estos recuerdos (...) son reconocidos o descubiertos por eso que es tangible en la naturaleza del cuerpo (...) el *cuerpo-vida*. Y en aquel momento se libera siempre lo que no se ha fijado conscientemente, lo que es menos aferrable, pero en cierto modo más esencial que la acción física. Es aún física y ya pre-física. Esto lo llamo impulso. (...) El impulso existe siempre en presencia de. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)

El cuerpo, pues, encarna la conjunción pasado-presente; la acción es literal; se renuncia al “como” de la metáfora.

Existe la conexión con mi experiencia –o con el potencial– pero existe principalmente lo que sucede aquí y ahora. El hecho es literal. (Grotowski, J., Respuesta a Stanislavski, 1980)

En el *Teatro de las Fuentes* ya se ha dejado atrás el montaje de estructuras performativas. Asimismo, el trabajo al que se dedica Grotowski durante este período es aquel de reproducción de material *fuentista* en contacto directo con él, de manera análoga a la de Mantegna al reproducir en grisalla las *Pathosformeln* desde sus fuentes antiguas. De esta manera, nuestra proyección de la *pérdida* –o, más precisamente, *renuncia*– del “como” de la metáfora en Grotowski se limita al nivel de reproducción del original, de acción, en una especie de “entrenamiento” antes de volver a la creación de la obra/montaje. En cambio, y como veremos a continuación, en la última de las etapas de su trayectoria Grotowski impone *distancia* de su fuente ritual, es decir, recupera el “como”, en nivel de montaje –*opus*, o sea, obra– paralelamente al *hacer* de Mantegna; el material *fuentista* se introducirá reinterpretado en una nueva estructura de acciones, alegórica por defecto. La inmediatez simbólica, en cambio, se mantendrá en nivel de elemento del montaje, es decir, de material *fuentista* recopilado y trabajado en profundidad durante el período del *Teatro de las Fuentes*.

2.4 Arte como vehículo

Primero con el *Drama Objetivo* y luego, y definitivamente, con el *arte como vehículo*, Grotowski recupera el montaje de estructuras performativas, aunque con pretensiones – aparentemente– distintas que las del *período de los espectáculos*. No obstante, de la misma manera que mantuvo su trabajo del último período cerrado al gran público, se mantiene, también, hermético a la hora de explicar cómo lo lleva a cabo. Asimismo, prácticamente no tenemos

referencias al fenómeno de la inversión por parte de Grotowski, en esta “resurrección” del montaje. No obstante, esto no significa que este deja de existir. Concretamente, el primer modo de detectarla está en la contra-posición entre el montaje del *período de los espectáculos* y aquél del *arte como vehículo*. El segundo constituye la inversión del primero; llamémosles, siguiendo a Grotowski, *opus* y *espectáculo*, respectivamente.

La base referente de la inversión es el ritual, en el sentido de estructura consolidada de acciones dirigida a una finalidad. Anotemos aquí, paralelamente, que para Warburg el ritual supone la primera imposición de *distancia* entre el hombre y la superstición. Como vimos, el ritual es objeto de enfoque de Grotowski ya desde el *período de los espectáculos*; concretamente, lo que entonces se pretende hacer, a base de la *dialéctica entre la burla y la apoteosis*, es construir un *ritual laico* partiendo desde la tradición del teatro, es decir, un *teatro ritual*. En la puesta en función de la inversión, en este contexto, el referente originario es el mito, tal como “sobrevive” en textos clásicos de la tradición del teatro. En cambio, la dirección en el *arte como vehículo* es la contraria: desde el ritual al teatro o, más acorde con la terminología grotowskiana del período, desde el ritual al arte. Estaríamos hablando, bajo estas condiciones, de *ritual teatral*. Grotowski se da cuenta de la ineficacia de la *dialéctica de la burla y la apoteosis* en re-construir *artificialmente* las condiciones vivenciales del ritual en el teatro. En otras palabras, no logra *recuperar el centro* de esta manera. Por eso abandona finalmente, y definitivamente, los espectáculos. No abandona, en cambio, la idea-base del ritual y tampoco la del montaje.

Los períodos intermedios entre el primero y el último sirven para posibilitar este giro de ciento ochenta grados y retomar, en el *arte como vehículo*, el montaje desde la dirección contraria, aquella del ritual. ¿Por qué? Como habíamos expresado a modo de aforismo, el intento de Grotowski, teniendo en cuenta la totalidad de su trayectoria, es recuperar, en un oxímoron, la inmediatez y unión simbólicas a través de la re-construcción alegórica. Por un lado, el montaje, según explicamos, es “por defecto” un “modo de *hacer*” alegórico. Por el otro, la tendencia de Grotowski hacia re-cuperar la unidad simbólica para el arte, y, a través de su *vehículo*, del hombre mismo, se evidencia en la concepción del *hombre total* en cuanto que destino final de su trabajo en el ámbito de las artes performativas. Grotowski, pues, se da cuenta en los tres períodos intermedios, que para re-encontrar esta unión tenía que recurrir a la fuente donde los símbolos todavía permanecían vivos, es decir, antes de entrar definitivamente en escena la escisión alegórica. Por el otro lado, también se da cuenta de que, siendo su enfoque práctico y corporal, tendría, análogamente, que buscar lo originario allí donde el mito ya estaba “corporalizado”, en el ritual. ¿Por qué? Porque descubre que en la forma corpórea misma se esconde el “contenido *energético*” del mito, de manera que no se puede ver transcrito en ninguna fuente literaria. A él sólo se puede acercar, sin palabras, a través del *hacer*. Lo mismo vale para los cantos de la tradición; su contenido se descubre “re-haciendo” su forma cantada, con la mayor fidelidad posible al detalle. En otras palabras, descubre que, en términos de acción, la forma precede el contenido.

Después del *Teatro de las Fuentes* Grotowski ya tenía “material” en el que “forma y contenido” de la acción eran una y la misma cosa. A partir de él ya podía proceder al montaje de una nueva forma artística, en el *arte como vehículo*, que, siendo artificial (ya que, simplemente, no puede sino serlo) y, por tanto, alegórica, aspira a ser orgánica (porque sus elementos ya son “formas arquetípicas corporalizadas” y su secuencia en el montaje viene dictada por la acción misma, sin que implique en ningún momento un proceso de razonamiento); aspira a re-producir el “mecanismo” mismo de la creación de los símbolos, en el sentido de la concepción warburgiana del *ritual como forja originaria de las pre-formaciones antiguas*. Dicho de otro modo, a partir de la forma –orgánica– del elemento se construye el montaje, en una versión del modo *configurativo* vaneyckiano para las artes performativas. Con el *ritual teatral*, y no el *teatro ritual*, Grotowski logra “sustituir” el ritual religioso por un proceso

estructuralmente análogo, que tuviera sobre sus “participantes”, actuantes o *testimonios*, el mismo efecto *objetivo*, con la diferencia que, primero, se trata de una nueva “construcción”, y, segundo, que no se dirige a ninguna deidad, sino a uno mismo. Esta es la gran inversión que pone en función Grotowski en el *arte como vehículo*, tanto respecto al teatro como respecto al ritual.

El papel del espectador, en este sentido, se ve inscrito en el fenómeno de la inversión. En el *período de los espectáculos* se prueban varias versiones de su distancia corporal relativa a los actores, para llegar a la conclusión de que cuanto más disminuía la distancia física entre unos y otros, aumentaba la psíquica. En el *arte como vehículo* el testimonio se deja lo más fuera posible de la acción; con ello queda abierta la posibilidad de que en este gesto esté escondido el intento, nunca confesado, de recuperar la unidad ritual en el sentido de máximo contacto psíquico entre los dos conjuntos. Sin embargo, este tema trataremos más detenidamente en la parte dedicada al ritual como forma de acción.

Por el otro lado, la inversión “desde dentro” se puede re-construir a base de la experiencia del actuante (*doer*) en cuanto que participante de los montajes (*opuses*) del *arte como vehículo*. La entidad donde confluyen los opuestos, de los que antes hablábamos, en el *arte como vehículo*, ya no es la percepción del espectador sino el *doer* mismo, cuyo ideal Grotowski capta en la figura del *Performer*. El montaje, ahora, sirve como *vehículo* hacia la *verticalidad* o *acción interior*, el término-clave del período, que abre el camino hacia el *hombre total*.

3 El barroco y el romanticismo como referentes

Hemos insistido en la ubicación en el barroco del terreno por excelencia de la alegoría. Además, en el caso de Grotowski, el barroco constituye referencia en cuanto que elección del texto, en el *período de los espectáculos*, tal como evidencia el de *El príncipe constante*, basado en la versión de Slowacki del drama de Calderón.

El escenario de esta representación está basado en el texto del dramaturgo español del siglo XVII, Calderón de la Barca, en la excelente transcripción polaca de Julius Slowacki, el eminente poeta romántico. (Flaszen, L., El príncipe constante, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:75)

El productor cree que, aunque no fue fiel a la letra, al texto de Calderón, retiene sin embargo el significado más íntimo de la obra. La representación es la trasposición de las antinomias profundas y de los rasgos más característicos de la era barroca, su aspecto visionario, su música y su apreciación de lo concreto y su espiritualismo. (Flaszen, L., El príncipe constante, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:77)

También hay facetas –que, *anacrónicamente*, podríamos llamar “estructurales” – del barroco, que aparecen en este primer período: la concepción de la obra de arte como *proceso*, *no producto* y los referentes iconográficos –de *El príncipe constante*–. De ellas, la única que no tiene connotación temática, la del *proceso*, *no producto*, se mantiene intacta hasta el *arte como vehículo*.

No obstante, y tal como vimos en los dos fragmentos anteriores, Grotowski escoge como *trampolín* de su montaje el texto de Calderón, pero pasado a través del filtro del romanticismo, es decir, por Slowacki.

(...) non è un caso che abbiamo preso come materiale di lavoro non Il Principe Costante di Calderón, ma appunto di Slowacki, il grande poeta del romanticismo polacco, che fece una propria trasposizione del testo di Calderón. È molto difficile spiegarvi in che cosa consista per noi tutti e per me la forza prepotente della tradizione del romanticismo polacco. Si è trattato di un romanticismo senza dubbio diverso da quello francese; era un'arte incredibilmente tangibile, diretta, ma che nel contempo aveva una peculiare ala metafisica: voleva andare al di là delle situazioni quotidiane, per sovelare una prospettiva esistenziale più ampia dell'esistenza umana, cioè che si potrebbe chiamare ricerca del destino. In questa drammaturgia non c'è enfasi

declamatoria, pathos retorico, la lingua è molto cruda; persino quando questo linguaggio si rifà al barocco polacco che porta in sé una certa ornatezza, rimane una grande crudezza nell'attitudine rispetto all'individuo. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:142-143)¹³

Grotowski, explicando sus razones por esta elección, deja visualizar la versión del poeta romántico polaco como “puente de acceso” hacia el texto de Calderón, estando más cerca a sus propias referencias vivenciales.

Cuando yo era muy joven me sabía de memoria El príncipe constante en la versión de Slowacki, porque formaba parte de esta tradición; entonces tendría yo unos diez u once años y era mi pieza preferida. (Grotowski, J., *Entrevista a Jerzy Grotowski*, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:228)

El romanticismo re-define el símbolo sobre una base totalmente distinta que la aristotélica, y deja la alegoría en una posición inferior respecto a él, a la hora de pronunciarse sobre el valor estético de una obra. Esto, además, subraya Benjamin en su *Trauerspiel*. A pesar de ello, el romanticismo se puede considerar como “prolongación” del barroco, en cuanto que terreno en el que la alegoría sobrevive y florece; esta consideración habíamos articulado en la referencia a las raíces del montaje como modo de creación, ligada a la estética romántica del fragmento, en la que se percibe la resonancia barroca. Esta reflexión añadiría otra explicación más a la elección de Grotowski de acceder al texto barroco a través del “puente” del romanticismo. De todos modos, no se refiere a ello al explicar sus razones, ni a la hora de hablar sobre textos de montajes en concreto. Lo que resalta es la diferencia entre el romanticismo polaco y el francés, en cuanto a la calidad y la intensidad de la *lucha del individuo para realizar su destino*. No obstante, dicha *lucha*, en el sentido del surgimiento de la conciencia del individuo, es una de las señas de identidad del romanticismo, también, francés y alemán.

(...) la mayor parte de las obras que utilizamos en nuestro repertorio son obras románticas, pero hay una gran diferencia entre el romanticismo francés y el polaco. Creo que las obras esenciales para mí, como el Kordian de Slowacki o las obras de Mickievitz, se pueden comparar con las de Marlowe y no es por azar por lo que hemos montado el Fausto de Marlowe, ni lo es tampoco que durante el periodo romántico Slowacki haya reescrito El príncipe constante de Calderón, ni lo es, en fin, que nosotros lo hayamos utilizado como punto de partida de nuestro trabajo dramático. (...) lo esencial es encontrar una situación en la que el personaje debe, para realizar su destino, entregarse en totalidad, más allá de todos los límites posibles. (Grotowski, J., *Entrevista a Jerzy Grotowski*, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:224)

Antes afirmábamos que la metáfora de mantiene en pie en el *período de los espectáculos*, sobre todo en relación con el referente literario/temático. Esto se confirma en la mirada de Grotowski hacia el romanticismo en términos de *metáfora* de su propia contemporaneidad. En ambas épocas, según la lectura de Grotowski, el hombre lucha por reconciliar los opuestos en los que él mismo se encuentra fragmentado; la *pérdida del centro*, que a través del teatro se intenta remediar, tiene allí sus raíces.

Fue en el Romanticismo donde se concentraron mejor todas la calidades de los diferentes aspectos de la cultura nacional, pero de otro lado se trata, creo, de una confrontación con el mundo actual que es cierta medida análogo al que confrontó el mundo romántico. Existe el hecho también de una revolución industrial (la segunda, ya que durante el Romanticismo se efectuó la primera); hay cierta irrupción de las ciencias, las concepciones intelectuales, científicas, cerebrales, y, por otra parte, las tentaciones que a menudo queremos aniquilar dentro de nosotros mismos contra las investigaciones que buscan la parte más escondida de nuestra naturaleza, dentro de lo irracional. (...) Se replantea el problema de la necesidad de confrontación con todas las potencialidades de nuestra naturaleza, para poder penetrar en este territorio que se halla más

atrás del pensamiento, mejor dicho, más atrás del ser. Instinto contra lucidez, cuerpo frente a alma. (Grotowski, J., Entrevista a Jerzy Grotowski, 1968, en Grotowski, J., [1968]1974:226)

Ampliando la perspectiva, hemos vinculado la concepción del montaje en sí, como modo de creación, con la alegoría. Al mismo tiempo, hemos leído, tanto el montaje grotowskiano como, también, el warburgiano, como propuestas de “recuperar” la inmediatez del símbolo usando –inevitablemente– la alegoría. Benjamin, por el otro lado, define la forma alegórica como *proceso de resolver en lo sagrado una entidad profana* (Benjamin, W., [1963]1990:213), coincidiendo con la pretensión de Grotowski, del primer período, de construir un *ritual laico* eficaz “en lugar” del sagrado. ¿Podemos, antisimétricamente, llamar *forma simbólica* lo inverso, es decir, *proceso de resolver en lo profano una entidad sagrada*, como pretende Grotowski en el *arte como vehículo*? Esta sería la hipótesis en el caso del *arte como vehículo*.

Nos hemos aproximado a la inversión como “mecanismo” de construcción del montaje. El fenómeno de la inversión se esboza como “garantía” de la supervivencia del símbolo y de la finalidad del arte de *ponerse en obra la verdad*. La inversión se ha examinado a través de las etapas de la trayectoria grotowskiana, con especial atención a aquellas donde se crean montajes de acciones y, sobre todo, al *período de los espectáculos*. El montaje como mecanismo alegórico, remite al barroco y al romanticismo como terrenos por excelencia de la alegoría.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación. Es capaz de desafiarse a sí mismo y a su público, violando estereotipos de visión, juicio y sentimiento; sacando más porque es el reflejo del hábito, cuerpo e impulsos internos del organismo humano. Este desafío al tabú, esta transgresión, proporciona el choque que arranca la máscara y que nos permite ofrecernos desnudos a algo imposible de definir pero que contiene a la vez a Eros y a Carites. Como director me he visto tentado a utilizar situaciones (dentro de los reinos de la tradición y de la religión) que son tabú. He sentido la necesidad de enfrentarme a estos valores. Me fascinaban y me llenaban de una sensación de desasosiego interior, al tiempo que obedecía a un llamado de blasfemia. Quería atacarlos, trascenderlos o confrontarlos con mi propia experiencia, que a la vez está determinada por la experiencia colectiva de nuestro tiempo. Este elemento de nuestras producciones ha sido intitulado de muy diversas formas: "encuentro con las raíces", "la dialéctica de la burla y la apoteosis" o hasta "religión expresada a través de la blasfemia; el amor que se manifiesta a través del odio". (Grotowski, J., *Hacia un teatro pobre*, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:16-17)*
2. *Por lo tanto, en aquel momento buscábamos siempre la imagen arquetípica –para utilizar esta terminología– en el sentido de la imagen arquetípica de las cosas, o más bien de la fórmula mítica, como por ejemplo el holocausto, el sacrificarse del individuo para los demás –es Kordian; o también el vía crucis de Cristo, el mito del Gólgota, que ha sido superpuesto a la Gran Improvisación en Los Antepasados de Eva de Mickiewicz. Pero teníamos otra actitud respecto a estos fenómenos, no era una actitud religiosa; era una fascinación sui generis, y al mismo tiempo una oposición, una antinomia. Entonces comenzamos a aplicar una dialéctica peculiar que un crítico polaco, Tadeusz Kudliński, nombró "dialéctica de la burla y de la apoteosis".*
3. *El espíritu del tiempo es laico y práctico. Comprendemos en su esencia sólo aquello que consumimos (comprendemos sólo aquello que superamos). El arquetipo será revelado, comprendido en su esencia, lo "golpeamos", lo metemos en palabras, lo hacemos vibrar, lo "profanamos" desnudándolo en los aspectos contradictorios, a través de asociaciones contrastantes y en contra de las convenciones. Entonces traemos el arquetipo del "inconsciente colectivo" a la "conciencia colectiva", lo hacemos laico, lo utilizamos como modelo-metáfora de la situación del hombre.*
4. *Se trata aquí –como en todo espectáculo– de construir una dialéctica teatral específica (juego y ceremonia, trágico y grotesco, donquijotesco y "cristiada"). En la Improvisación el núcleo sería sobre todo en la dialéctica de blasfemo y devoción: las voces de las mujeres cantan lamentosamente la invectiva contra Dios sobre la melodía de las Vísperas, mientras la caída de Gustaw-Konrad bajo el peso de las maldiciones coincide con el sonido de las campanas de la misa.*
5. *La acción se desarrollaba en Auschwitz y Grotowski no quería para nada una interpretación sentimental. Entonces tuvo la idea fijar en una expresión petrificada el rostro de los actores (...) creando "máscaras" sin la ayuda de ningún truco, sólo a través del trabajo de los músculos faciales.*
6. *Creíamos que si queríamos evitar el ritual religioso y construir un ritual laico era probablemente con el fin de llevar a cabo una confrontación con las experiencias de las generaciones pasadas, es decir, con el mito.*
7. *Pero un poco más tarde, después de haber observado de cerca la cuestión, hemos constatado que esta dialéctica no funcionaba con el debido rigor, porque los espectadores asumían actitudes diversas: creíamos que habría sido la dialéctica de la burla y la apoteosis, pero, efectivamente, algunos espectadores la tomaban como una especie de apoteosis, otros, al contrario como una especie de burla; en definitiva esta dialéctica no funcionaba a fondo en la obra. (...) en la reacción directa, cuando el espectador reaccionaba fascinado, funcionaba eficazmente la polaridad de la apoteosis, mientras que en nivel de pensamiento –cuando el espectador analizaba la estructura del espectáculo– funcionaba la burla. (...) Después, nos hemos dado cuenta de que comenzaba a aparecer el peligro de imitar el mito, de una realización pasiva de las imágenes míticas, de manera que, en el fondo, aunque luchásemos contra esto, el resultado tendía a la estilización. En un momento dado llegué a la conclusión que hacía falta abandonar esta concepción del teatro ritual, ya que hoy esto no es posible, a causa de la falta de creencias profesadas universalmente.*
8. *(...) habíamos abandonado la idea del teatro ritual para (...) renovar el ritual, el ritual teatral, no religioso, sino humano; a través del acto, no a través de la fe.*
9. *Stanislavsky se ocupó de producir drama escrito, con cómo montar obras, permaneciendo de acuerdo con las intenciones del dramaturgo y con la experiencia humana del actor. (...) Stanislavsky hizo al actor la pregunta: ¿qué harías si te encontrases en esa situación? (...) Para nosotros la pregunta es: ¿qué quieres hacer con tu vida; y, consecuentemente, - ¿quieres esconderte o revelarte? (...) si Hamlet es para ti un territorio vital, pueden también medirte con él; no en cuanto que carácter, sino un rayo de luz que cae sobre tu existencia, que te ilumina como para que no mientas, no hagas ningún papel.*
10. *(...) ocupándose de la cuestión de las fuentes es mejor decir que existe el hombre [czlowiek] que precede las diferencias. (...) preguntemos de la siguiente manera: ¿qué pasa cuando las técnicas de vida diaria del cuerpo, que son hábitos en un círculo cultural definido, se suspenden? Aquellas técnicas diarias, habituales del cuerpo son –tal como fueron analizadas por Marcel Mauss– la primera diferenciación cultural. Cuando se suspenden, ¿qué es lo que aparece? Pues, lo que aparece primero es el descondicionamiento de la percepción. (...) Mircea Eliade lo llamó "las técnicas del descondicionamiento".*

11. *Los autores, los autores grandes del pasado, eran muy importantes para mí aunque peleé contra ellos. Me confronté con Slowacki y Calderón y era como la lucha de Jacob contra el ángel: "Dime tu secreto" (...) Lo que cuenta es nuestro secreto, para nosotros que estamos viviendo hoy. Pero, si entiendo tu secreto, Calderón, entenderé el mío propio. No hablo contigo como con un autor cuya obra pondré en escena, sino que hablo contigo como con mi bisabuelo. (...) No estoy de acuerdo con mis ancestros. Pero, al mismo tiempo, no les puedo renunciar. Son mi base. (...). (...) Y así es como he trabajado con la literatura dramática y casi siempre con autores del pasado: exactamente porque era una cuestión de ancestros, de otras generaciones.*
12. *El arte en cuanto que rebelión es crear un fait accompli que hace retroceder los límites impuestos por la sociedad o, en sistemas tiránicos, impuestos por el poder. Pero no puedes hacer que retrocedan estos límites si no eres creíble. Tu fait accompli no es más que un disparate si no es fait competent. ¡Sí! ¡Es blasfemo! Pero es preciso. Sabes lo que estás haciendo, has perfeccionado tus armas, tienes credibilidad, has creado un fait accompli de tal maestría que aún tus adversarios no lo pueden negar. (...) La rebelión verdadera en el arte es persistente, cuestión de dominio del oficio, nunca diletante. El arte siempre ha sido un esfuerzo para confrontarse con la insuficiencia (...).*
13. *(...) no es extraño que hayamos cogido como material de trabajo no El Príncipe Constante de Calderón, sino aquel anotado por Slowacki, el gran poeta del romanticismo polaco, que hizo su propia transposición del texto de Calderón. Es muy difícil explicaros en qué consiste para todos nosotros y para mí la fuerza prepotente de la tradición del romanticismo polaco. Ha sido un romanticismo, sin duda, diferente del francés; era un arte increíblemente tangible, directa, pero al mismo tiempo tenía una peculiar metafísica: quería ir más allá de las situaciones cotidianas, para desvelar una perspectiva existencial más amplia que la existencia humana, aquello que se podría llamar búsqueda del destino. En esta dramaturgia no hay énfasis declamatorio, pathos retórico, la lengua es muy cruda; aún cuando este lenguaje se remonta al barroco polaco, que lleva en sí una cierta ornamenta, permanece una gran crudeza en la actitud respecto al individuo.*

La forma *ritual* en Grotowski

1 *Afinidades electivas a base de la forma ritual*

El papel del ritual en la obra de Grotowski es una cuestión fundamental a la que hicimos hincapié en repetidas ocasiones hasta aquí. En el presente capítulo tratamos de sistematizarla, enfocando en uno de sus aspectos que se conectan directamente con la arquitectura y concretamente, con la manera en la que se plantea por parte de Van Eyck. Además, trazamos hilos de conexión entre Warburg y Grotowski, a base de la supervivencia de elementos de ritos antiguos en “nuevas” creaciones.

La cuestión del ritual en Grotowski tiene distintos niveles de apariencia, además de constituir punto de referencia ya desde los inicios de su trayectoria. En primer lugar, el ritual reconocido por Warburg como *forja originaria de los símbolos*, se proyecta en Grotowski en cuanto que re-incorporación de la *Pathosformel* por parte del actor. Nos hemos aproximado a este tema al tratar el modo en el que Grotowski pretende crear y anteponer al espectador una partitura signífica, intentando pre-fijar su impacto, del *período de los espectáculos*. No obstante, la perspectiva del ritual que aquí más interesa es aquella que se conecta con nuestro concepto de la Actioformel y de allí con la arquitectura. Concretamente, hablamos del ritual en términos de acción estructurada –estructura que “marca” el desarrollo de la acción– y en cuanto que marco en el que se fijan las condiciones de interacción entre los dos *conjuntos*, el de los actores y aquel de los espectadores. De esta manera se crea un puente directo con el dipolo interactivo arquitectura-sociedad de Aldo van Eyck y en el que indagaremos más adelante. A través de esta conexión pretendemos fijar un punto de vista desde el cual tanto la arquitectura del espacio como el ritual coinciden en términos de “estructuras consolidadas y repetibles de acciones”, o sea, en términos de Actioformeln.

Lo que hay que tener en cuenta, antes que todo, acerca de la percepción grotowskiana del ritual es que en ningún caso se trata de una reavivación literal del mismo; en cambio, la operación de Grotowski consiste en acceder, a través del ritual, a la esencia de la acción, porque es ella el foco de su interés desde el inicio hasta el final de su trayectoria. A lo largo de ella permanecen como constantes las preguntas: ¿qué es una acción? y ¿cómo se puede llegar a una acción *eficaz*, tanto para los que la llevan a cabo como para los que la testimonian? Para ello, y llegando al *arte como vehículo*, el ritual original se de-contextualiza y se desmonta en sus elementos constituyentes, para volver a contextualizarse en un nuevo montaje, con finalidad artística.

Retomemos la cuestión desde el principio. Anteriormente, al tratar las “directrices compositivas” de Warburg y a propósito de las *Cuatro tesis* sobre Botticelli, hemos insistido en resaltar su hipótesis acerca de la supervivencia de las *Pathosformeln* antiguas en los festejos renacentistas y la reinterpretación de las mismas en el teatro de la época. La interacción entre imagen, acción y mito constituye seña de identidad de la lectura warburgiana de la cultura. En este caso, recordamos, “supervivencia” tiene sentido literal; según Warburg, el artista –plástico–renacentista tenía ante sus ojos y usó como prototipo aquello que se haya podido transmitir como forma viviente desde los ritos antiguos hasta su contemporaneidad, tanto en forma de ritos seculares, como de representación teatral. Ejemplo de los primeros que Warburg ofrece, como hemos visto, es la *danza de la morisca* o la *lucha por el calzón* y, de la segunda, la representación del *Orfeo* de Poliziano.

A raíz de este punto se puede trazar un itinerario que llega hasta Grotowski. Él, aparte de lo que ya hemos explicado acerca de su investigación a lo largo de la etapa del *Teatro de las Fuentes*, conocía y se refería tanto a los estudios del antropólogo Ernesto de Martino sobre la taranta –a su vez, un rito medieval que ha llegado hasta nuestro tiempo– como también a su

libro *El mundo mágico*. A su vez, la danza de los *tarantolati* se vincula con la danza de la *morisca*, a la que Warburg hace hincapié, y con la danza de las espadas, a base de la muerte y resurrección simbólicas. Grotowski, concretamente, mostraba el documental *La Taranta*¹, basado en el libro *La terra del rimorso* de De Martino, en sus conferencias del 1982-83 en la universidad *La Sapienza* de Roma. De Martino ha sido discípulo de Benedetto Croce, entre las referencias del cual respecto al tema en cuestión cuenta Warburg². La hipótesis de la conexión entre Warburg y Grotowski a través de De Martino se ve confirmada, además, en la reciente exposición *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuevas?* (Museo Reina Sofía, noviembre 2010-abril 2011, comisariada por G. Didi-Huberman); allí se contraponen material fotográfico de De Martino acerca de la gestualidad de los *tarantolati* a *Pathosformeln*, detectadas por Warburg e incluidas en *Mnemosyne*.

Por el otro lado, y según se evidencia en el *Diario Romano* (Warburg, A. M. – Bing, G., 2005:54, 80, 90, 98), Warburg conocía a tanto la obra de Croce como a él mismo personalmente. Además, la creencia de Warburg de que “comprender es revivir”, reflejada tanto en su hipótesis en las *Cuatro tesis* como en su búsqueda de contacto con los ritos vivos de los Hopis, no sólo conduce a Grotowski a través del sendero de Croce y De Martino sino que, también, a través del de Artaud, al que anteriormente incluimos entre las principales influencias del director polaco. Michaud, tanto en su *Aby Warburg et l' image en mouvement* (Michaud, Ph.-A., [1998]2004:19, 273) como en su conferencia del 4 de marzo del 2011 en el Museo Reina Sofía en el marco del seminario internacional *Ideas en fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg*, lee las *Pathosformeln* warburgianas como un lenguaje de gestos cuya poesía en el espacio se emancipa del lenguaje; en su territorio confluye la lectura de Artaud del teatro balinés como la de Warburg del ritual de la serpiente.

Recojamos el hilo anterior. La influencia de Croce sobre De Martino se resume, antes que todo, en la noción de la *vitalidad*. En una postura paralela a la de Warburg, al reconocer la superstición y la razón como fuerzas opuestas y en lucha constante entre sí, aparecen

(...) *las tesis enunciadas por Croce afines de los años 30, concernientes a la relación entre lo vital (entendido como el universo psíquico-orgánico inconsciente) y la historia (entendida como el ámbito de ejercicio de la voluntad humana consciente)*. (Mancini, S., *Postfacio*, en De Martino, E., [1948]2004:500-501)

A continuación, De Martino adopta dicha noción y la reinterpreta de la siguiente manera, resonando, a su vez, a Warburg y su concepción del ritual:

(...) *siendo lo vital (...) identificado con la facultad humana de producir valores y símbolos, cuya “presencia” (concebida ahora como un principio trascendental) se transforma en la raíz última.*

(...) *La tesis central de El mundo mágico había consistido en plantear que, en otras épocas históricas, el espíritu no operaba según categorías distintas y se encontraba comprometido en un drama fundador: la pérdida de la presencia y el combate por su rescate.* (Mancini, S., *Postfacio*, en De Martino, E., [1948]2004: 501)

De Martino considera la crisis de la *presencia* en cuanto que *riesgo de perder la relación entre uno mismo y el mundo*, es decir, *entre el sujeto y la realidad objetiva y social externa*.

Contrariamente a Warburg, que busca la solución en el equilibrio entre superstición y razón, confiando en la segunda, De Martino considera que *contra este riesgo de desintegración actuaría el simbolismo mágico-religioso, el cual constituiría una especie de horizonte de rescate de la vida individual y colectiva* (Feixa, C., *Más allá de Éboli: Gramsci, De Martino y el debate sobre la cultura subalterna en Italia*). Al mismo tiempo, la resonancia del concepto de *presencia* llegará hasta Grotowski. En el *Teatro de las Fuentes* Grotowski hablará de *estar en el presente*, en términos prácticos:

Quan Grotowski planteja aquest oblidar-se d'un mateix, es refereix, per dir-ho així, a una manera pràctica d'estar i habitar en el present; focalitzar l'atenció en l'entorn, en allò que ens envolta. (Sais, P., 2009:45)

No obstante, el hilo que conectaría a De Martino con Warburg no sólo pasa por Croce, sino también por Cassirer; su *Filosofía de las formas simbólicas* influyó decisivamente tanto a Warburg como, también, a De Martino en su concepción de *El mundo mágico*³. Sin embargo, hay un punto en el que De Martino coincide con Warburg directamente, oponiéndose, al mismo tiempo a Cassirer y a Heidegger:

A uno y otro reprocha (...) no haber percibido, en el problema de la subjetividad enfrentada al mundo, el riesgo de crisis y el peligro que acecha a esta subjetividad. (...) Al igual que A. Warburg (...) De Martino es sensible al proyecto de historizar las categorías culturales que guían la captación humana del mundo. (Mancini, S., *Postfacio*, en De Martino, E., [1948]2004: 506)

Hemos reconocido el enfoque en la acción detrás del interés de Grotowski en el ritual. Esta perspectiva, y hablando del ritual en términos de *Pathosformel*, puede considerarse paralelamente a la opinión de Warburg acerca del montaje de acciones de Isadora Duncan, que tuvo la oportunidad de ver y al que ya hicimos hincapié a propósito de la conexión de Warburg con el ritual⁴. Apuntábamos entonces que la opinión negativa de Warburg consiste en que la reavivación de *Pathosformeln* que Duncan pone en escena se limita en una reproducción en movimiento y no en acción, en el sentido –posterior–, grotowskiano. No obstante, es el mismo Warburg el que usa la palabra *acción*; concretamente, la reconoce, junto a la *palabra*, como medio propio del arte del teatro. Adelanta, además, otra cosa: que la finalidad del arte dramático es lograr, a través de sus medios propios, o sea, la palabra y la acción, la *unidad psicológica* (Warburg, A. M., [1932]2005:292). Desglosada en sus versiones posibles y en cuanto que relación entre actuante y testimonio, constituye, a su vez, objetivo principal de Grotowski a lo largo de toda su trayectoria.

Sin embargo, y tal como advertíamos antes, enfocamos especialmente en los aspectos del ritual en Grotowski que se pueden calificar como *Actioformeln*: el rito en cuanto que partitura de acción, por un lado, y en cuanto que regulador de la relación participante-testimonio y/o participante-participante, por el otro.

Al hablar del rito en términos de partitura de acción consideramos la forma del ritual como forma de acción. “Forma” utilizada en este contexto puede sonar una paradoja. En relación con los modos de anotar la acción, de los que nos hemos ocupado con anterioridad, hemos constatado la imposibilidad de una representación gráfica *eficaz* de

(...) las artes del tiempo, (...) aquellas que se realizan en su representación espacio-temporal, que sólo existen mientras se ejecutan, que se consumen en la propia representación. (Ruiz Mollá, C., Gómez Molina, J. J., *El dibujo del coreógrafo*, en Gómez Molina, J. J., 2007:92)

No obstante, hemos planteado la hipótesis de que el espacio –su estructura, o sea, la arquitectura– sea la huella más fiel de la acción a la que fue destinado. En el mismo contexto, Van Eyck se pregunta si la vida tiene forma y, siendo así, si su contra-forma es construable. ¿Corresponde un “acto *eficaz*”, como es el rito, a una huella *eficaz*, como es la arquitectura del espacio? El punto en el que ambos confluyen, como tendremos la oportunidad de ver más detenidamente, es la palabra “estructura”. Como habíamos subrayado, el ritual llega a ser “estructura consolidada de acciones” a través de la repetición y, por consiguiente, la repetitividad.

Hablamos, pues, de “estructura del ritual”, por un lado, y de “estructura de planta”, por el otro. A este propósito, nos ayuda recurrir de nuevo al ligamen originario entre teatro y ritual, punto-clave, recordamos, de la aproximación grotowskiana. Es significativo observar que el teatro vuelve a surgir del rito, esta vez cristiano, en la Edad Media en cuanto que drama litúrgico. Supervivencia de ello tenemos en un documento del 1691, que se puede calificar como un ejemplo de *Actioformel*; se trata de un dibujo de planta de la catedral de Palma de Mallorca en el que se intenta captar gráficamente la representación del Descendimiento de la Cruz

(Cabezas, L., *Presentación y representación teatral*, en Gómez Molina, J. J., 2007:206). En este ejemplo la estructura de la acción se superpone a la estructura del espacio. El resultado pone en evidencia la imposibilidad de discernir entre una y otra.

Por el otro lado, a través de la superposición de estudios de casos concretos llegó Van Gennep a la estructura tripartita de los ritos de paso⁵.

(...) *considero legítimo distinguir una categoría especial de ritos de paso, los cuales se descomponen, al analizarlos, en ritos de separación, ritos de margen y ritos de agregación.* (Van Gennep, A., [1909]2008:25)

La estructura de los ritos de paso de las lecturas anteriores encontramos también en el siguiente fragmento del artículo de Henderson, incluido en *El Hombre y sus Símbolos*, editado por Jung.

(...) *La iniciación es, esencialmente, un proceso que comienza con un rito de sumisión, continua con un periodo de contención y, luego, con otro rito de liberación. De esta forma, el individuo puede reconciliar los elementos en conflicto de su personalidad: puede conseguir un equilibrio que hace de él un ser verdaderamente humano y verdaderamente dueño de sí mismo.*

(Henderson, J. L., *Los mitos antiguos y el hombre moderno* en Jung, C. G. [1966]1969:132)

Aquella fue retomada, más tarde, por Turner, que la interpretaría en cuanto que bipolaridad: el esquema separación-limen-reagregación se visualiza como el dipolo de dos situaciones opuestas entre sí (separación-reagregación) que se conjuntan a través de una fase transitoria (limen).

(...) *Van Gennep ha demostrado que todos los ritos de paso o "transición" se caracterizan por tres fases, a saber: separación, margen (o limen, que en latín quiere decir "umbral") y agregación.*

(Turner, V., [1969]1988:101)

A base de la estructura de los ritos de paso, Sais analiza *Action*, el *opus* fundamental de *arte como vehículo* (cfr. Apéndice). Podemos considerar, asimismo, la bipolaridad como núcleo estructural del ritual. De modo paralelo plantea Van Eyck la función de los *fenómenos gemelos* en su arquitectura, que constituirá nuestra herramienta de análisis del *Kindertehuis*. A la inversa, en reconocer la bipolaridad como núcleo estructural del montaje en el caso de Warburg, Grotowski y, como veremos, Van Eyck, nos basamos para plantear otro oxímoron: *des-montar, anacrónicamente*, el ritual.

Interpretando el ritual en cuanto que "forma de la acción" hace falta, aparte de "forma", delimitar el término *acción*. *Acción* tiene significado preciso en el contexto grotowskiano.

L'acció física, entesa en la terminologia de Grotowski, és la prolongació i culminació de l'impuls interior, el seu moviment visible en la pell de l'actor. No s'ha de confondre moviment, o activitat, amb acció física. L'acció física va sempre lligada a una "intenció" que res té a veure amb una manipulació del pensament mitjançant jocs de "subtextos" o imatges associatives. La "in-tenció" implica una "tensió vers" algú o alguna cosa, com un pont entre allò que es desitja i allò que es fa. (Sais, P., *Proposta per a un diccionari de terminologia grotowskiana*, 2008)

La acción entendida así es el objetivo que comparten Grotowski y Van Eyck y cuyo origen común ubicamos en el ritual. Asimismo, el montaje en el caso de cada uno de los dos creadores se entiende en términos de

(...) *la síntesis genuina, la de la vida.* (Benjamin, W., [1963]1990:228)

Pasamos a la consideración del ritual en cuanto que Actioformel que concierne la relación entre actor-espectador o participante-testimonio, del *período de los espectáculos* y del *arte como vehículo* respectivamente, y participante-participante, del *arte como vehículo*. Mukařovský ya había señalado:

Si hoy día el teatro de vanguardia se vuelve hacia diversas formaciones teatrales antiguas y omitidas, si descubre unas esferas olvidadas del teatro, la razón de ello no es otra que la búsqueda de la tradición, el esfuerzo por establecer una continuidad. (...) Uno de los problemas más importantes del teatro actual en general es el contacto del escenario con el público.

(Mukařovský, J., *El lenguaje escénico en el teatro de la vanguardia*, 1937, en Mukařovský, J. 1977:231)

Como hemos podido ver, activar la relación recíproca entre actor y espectador es uno de los pilares del planteamiento de Grotowski en su manifiesto del *teatro pobre*. Para llevarla a cabo tiene a su disposición dos medios: por un lado, dirigirse al inconsciente colectivo “atacando” al arquetipo a través de *la dialéctica de la burla y la apoteosis*, escogiendo textos clásicos y elaborando minuciosamente sus partituras sónicas; por el otro, articular la arquitectura adecuada para cada montaje de acciones. La arquitectura en cuanto que reguladora de la reciprocidad actor-espectador es la que examinaremos en términos de Actioformel. Para ello Grotowski contó con un arquitecto: Jerzy Grotowski.

El ritual ha estado en el foco de atención de Grotowski desde el principio, aunque es en el *arte como vehículo* cuando se culmina como tal. En el *teatro pobre* el *acto de comunión* entre los presentes depende de la entrega total del actor. Aquella permitiría *conocimiento y experiencia más profundos de uno mismo y de los demás*, esbozándose así aquello que en el *arte como vehículo* se transformaría en *verticalidad*. En aquella Grotowski verá resumida la finalidad del ritual en el contexto artístico.

(...) Grotowski believed that the actor's gift of self-sacrifice had the potential to realize some of the fundamental aspects of ritual, for which he was searching in the theatrical experience: i.e. an act of revelation and communion between those present which would consequently permit deeper knowledge and experience of self and others (...). (Kumiega, J., 1985:143) ⁶

Asimismo, Grotowski en *Hacia un teatro pobre* explica:

El meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos, sino una confrontación que envuelva su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido. (Grotowski, J., *El teatro es un encuentro*, 1967, en [1968]1974:51)

2 El ritual por matices particulares y etapas

2.1 Período de los espectáculos

A continuación pasaremos a examinar detenidamente el papel del ritual en Grotowski por etapa de su recorrido. De nuevo, hay que subrayar, ocuparán el foco de nuestra atención el primer y el último de los periodos grotowskianos y por la misma razón que hemos estado reivindicando: por ser los únicos en los que hay presencia de montajes, o sea, de estructuras de acciones. Asimismo, para el *período de los espectáculos* tendremos como referencia fundamental los textos de Grotowski incluidos en *Hacia un teatro pobre*, además de dos más que, por su relevancia específica con el ritual, trataremos separadamente: *La possibilità del teatro y Teatro e rituale*, ambos incluidos en el volumen *Teatr Laboratorium*.

El discurso de Skara es uno de los textos del *Hacia un teatro pobre* en el que encontramos indicios de la Actioformel respecto a la dirección de Grotowski hacia el ritual, o sea, hacia la “acción cumplida”. Aunque no haya referencia explícita al ritual, Grotowski explica en él cómo concibe la forma de la acción, en la que vida y estructura confluyen. Además, este es el aspecto del ritual que Grotowski adoptará para su re-interpretación en términos artísticos, en el *arte como vehículo*, y aquél que especialmente nos interesa. En los fragmentos a continuación veremos cómo el director concibe la acción, cómo el dipolo acción-reacción constituye la célula del montaje y de qué manera la forma condiciona la acción en él. El cómo se llega a la acción a raíz de la forma se lee en el modo en el que se activan las asociaciones, a partir del cuerpo, a lo largo de la creación del montaje; una vez el montaje esté configurado, permaneciéndose su partitura fija, se renueva el *contacto*. Veamos, pues, como se pone en función todo ello.

Acorde con la definición de la acción que dimos antes, lo primero que hace Grotowski es distinguirla del movimiento.

Eliminen cualquier tipo de ejercicio, cualquier movimiento que sea puramente gimnástico. Si quieren hacer algo así (...), traten de hacerlo como una reacción espontánea relacionada con el mundo exterior, con otras gentes y con otros objetos. Algo que les estimule y contra lo que ustedes reaccionen: este es el secreto total. Los estímulos, los impulsos y las reacciones.

(Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:185)

Grotowski plantea la acción como re-acción orgánica –es decir, guiada por los impulsos– al mundo exterior y, por lo tanto, también al espacio. Esto, además, se confirma a continuación. Allí Grotowski marcará un punto significativo: para que la reacción tenga lugar se precisa la referencia a un espacio *concreto*. Por su parte, Van Eyck plantea el *espacio concreto* como una necesidad.

(...) no hay impulsos y reacciones sin contacto. Hace pocos minutos hablé de los problemas del contacto con un compañero imaginario; pero este compañero imaginario debe colocarse en el espacio de este cuarto real. Si no colocan al compañero en un lugar preciso, sus reacciones quedarán dentro de ustedes mismos. (Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:186)

Grotowski se hará más explícito todavía, respecto a la índole de la interacción entre el actor y el espacio, refiriéndose precisamente a sus elementos. La reciprocidad se hace más tangible todavía y el cuerpo se desglosa en cuanto que contra-punto del espacio.

No deben controlarse conscientemente. No controlen los lugares de vibración de su cuerpo. Se debe hablar sólo con las partes distintas del cuerpo, y esto es el mejor ejercicio básico. Por ejemplo, la boca está en lo alto de la cabeza y debo dirigirme al techo; (...). Escuchen si habla, si responde. Nunca escuchen su propia voz, siempre será falso. (...) Si se tiene la impresión de que la boca se halla colocada en el pecho, y hablan con la pared, tienen que oír que la respuesta viene de la pared. Es la manera en que se pone en marcha todo el sistema de resonancia que tiene el cuerpo. (...) El contacto es igualmente importante en los ejercicios físicos. El contacto que hemos estudiado, con el suelo, con el piso, durante los ejercicios, es siempre un diálogo auténtico. "Sé buena conmigo, tierra, ámame, tengo confianza en ti, ¿me oyes?" Y nuestras manos buscan este contacto auténtico. (Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:189-190)

Referencias a la acción-reacción con el espacio respecto en montajes concretos tenemos también por parte de Flaszen –*Akropolis*– y Barba –*Doctor Fausto*–. Concretamente, Flaszen hace alusión a la función de los objetos, que condicionan la dinámica de la obra. Por el otro lado, Van Eyck concebirá en términos análogos los *artefactos identificantes* (*identifying devices*).

Cada objeto debe realzar no el significado sino la dinámica de la obra; su valor reside en sus variados usos. (...) Cuando los actores abandonan el teatro, abandonan también las chimeneas que han proporcionado una motivación concreta a la obra. Cada objeto tiene usos múltiples. La tina es una tina normal y corriente; por otro lado es una tina simbólica: representa todas esas tinas en que cuerpos humanos fueron procesados para hacer jabón y cuero. Colocada hacia arriba la misma tina se convierte en el altar frente al cual un aislado canta una oración. Colocada en un lugar muy alto, se convierte en el lecho nupcial de Jacob. (...) El número de objetos de utilería es extremadamente limitado; cada uno tiene múltiples funciones. Se crean mundos con los objetos más ordinarios como en el juego de los niños y en los juegos improvisados. (Flaszen, L., *Akropolis: tratamiento del texto*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:62-63)

Barba, a su vez, describe con exactitud la red interactiva entre partitura de acciones y espacio; la configuración concreta del espacio es elemento indispensable para el desarrollo de la partitura de *Fausto*, que no puede sino ambientarse en un monasterio.

Fausto tiene una hora de vida antes de su martirio en el infierno y la condenación eterna. Invita a sus amigos a una última cena, a una confesión pública donde ofrece episodios de su vida como Cristo ofreció su cuerpo y su sangre. Fausto da la bienvenida a sus huéspedes: los espectadores, a medida que llegan y les pide que se sienten en dos grandes mesas a los lados del cuarto. Fausto ocupa su lugar en una mesa más pequeña como el prior en el refectorio. Parece un monasterio medieval y la historia interesa específicamente a los monjes y a sus huéspedes. Este es el arquetipo que subraya el texto. (...) Es una obra basada en un tema religioso. Dios y el Diablo intrigan contra los protagonistas: es por esto por lo que la obra se sitúa en un monasterio.
(Barba, E., *El Doctor Fausto: montaje textual*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:65-66)

Sin embargo, hay que subrayar una diferencia entre la referencia anterior de Grotowski al espacio concreto y las alusiones de Flaszen y Barba a *Akropolis* y *Fausto* respectivamente. Para ello necesitamos hacer hincapié a dos tesis grotowskianas: por un lado, que *la acción es literal*⁷; por el otro, que en el *período de los espectáculos la sede del montaje* está en la percepción del espectador. Nos hemos aproximado al sentido de la literalidad de la acción al explicar cómo se crea la partitura de Cieslak en *El príncipe constante*. La interacción con el espacio, que despliega Grotowski, se refiere, pues, a dicha acción literal. En cambio, en los comentarios tanto de Flaszen como de Barba la alusión es al espacio tal como se percibe por del espectador; y, desde esta perspectiva, es un espacio de fuerte carga simbólica, acorde con los textos que lo acompañan. Evidentemente, este hecho no tiene que ver con la interacción, *literal*, del actor con el espacio y sus elementos, al desarrollar su acción.

Grotowski, pues, plantea la acción en cuanto que reacción a base del contacto. Este contacto se puede establecer entre actor y espacio, como vimos, entre actor y actor o, aún, entre Grotowski mismo y su *intérprete*. Esta interacción constituye el núcleo minúsculo de una *composición*. Se trataría, en el lenguaje de Van Eyck, de la noción básica de un *fenómeno gemelo* a partir del cual se teje la *configuración* de la totalidad de la estructura.

Debo hablar ahora con cierta inflexión que esté inconscientemente en armonía con la de mi intérprete. Es un concierto a dos voces y de inmediato se establece una especie de composición puesto que el contacto necesario existe. (Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:187-188)

El contacto está destinado a incentivar la *asociación*. La asociación es en sí una *reacción física*. Las asociaciones son posibles por y a través del cuerpo, de nuevo, en resonancia merlaupontiana. Grotowski, asimismo, esboza su idea del cuerpo-memoria: la asociación no es un pensamiento, sino una memoria precisa e inefable, reactivada porque el cuerpo del actor tiene forma y su "objeto" de contacto, también.

He hablado acerca de las asociaciones personales, pero son asociaciones y no pensamientos. No pueden calcularse. Ahora hago un movimiento con la mano, y luego busco las asociaciones. ¿Qué asociaciones? Quizá la asociación de que estoy tocando algo, pero esto es simplemente un pensamiento. ¿Qué es una asociación en nuestra profesión? Es algo que surge no sólo de la memoria, sino del cuerpo, es una vuelta a una memoria precisa que no debe analizarse intelectualmente. Las memorias son siempre reacciones físicas. (Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:185-186)

Moviéndose hacia el *arte como vehículo* y la implicación consciente y estudiada de elementos del ritual en su trabajo, Grotowski se da cuenta de que la cadena de las asociaciones se puede extender más allá de lo personal y hacia lo originario: según él, hasta poder llegar a percibir la voz de los antepasados. En el texto *Tu es le fils de quelqu'un*, que pertenece al período del *Drama Objetivo*, Grotowski explicará cómo esto es posible, refiriéndose a los cantos de la tradición sobre los que se trabaja entonces. El objetivo será el llegar a *estar en el principio*:

(...) if you are capable of going with this song towards the beginning, it is no more your grandmother, who sings, but someone from your lineage, from your country, from your village,

*from the place where the village was, the village of your parents, of your grandparents. (...) As one says in a French expression, "Tu es le fils de quelqu'un" [You are someone's son]. (...) in all this work one goes always more toward the beginning, more "to stand in the beginning" (...). (Grotowski, J., *Tu es le fils de quelqu'un*, [1985]1989, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 304-305)⁸*

En este caso, la "forma que precede la acción", es decir, aquella que constituye "objeto" de contacto para el actuante, es la forma del canto.

Cerrando el paréntesis y volviendo al primer período, una vez la partitura de acciones se haya *configurado*, se intenta evitar el peligro de que el actor caiga en la repetición mecánica de una fórmula aprendida. Para evitarlo Grotowski utiliza ejercicios que re-introducen la espontaneidad del contacto dentro de la estructura. Requisito indispensable es que la partitura, o la "forma de la acción", se respete al mínimo detalle. Diríamos que, de esta manera, Grotowski enseña a sus actores a "habitar" la partitura: la estructura permanece intacta, mientras que *el contacto se renueva diariamente*.

*(...) cuando la obra está lista, se le puede dar a uno de los actores la tarea de representar la obra de una manera totalmente diferente, mientras que los demás siguen dentro de la partitura de acciones precisada (...). Hay otro ejercicio: dos compañeros deben mantener las partituras establecidas pero la motivación que fundamente la acción sea diferente. (...) Por medio de estos ejercicios se enseña el contacto. ¿Cuál es el peligro de estos ejercicios? El peligro es que el actor pueda cambiar la partitura establecida, es decir, que altere su partitura a través de cambios en las situaciones y las acciones. Esto es falso y es fácil. Se debe respetar la partitura, pero renovar diariamente el contacto. (Grotowski, J., *El discurso de Skara*, 1966, en Grotowski, J., [1968]1974:188)*

Como advertíamos, el otro aspecto del ritual conectado con la Actioformel en Grotowski es la relación entre actor y espectador. La cuestión está presente también, aunque transformada, en el *arte como vehículo*. El papel de la arquitectura para el montaje es fundamental en cuanto que condicionante de dicha interacción. Accediendo, literal- y metafóricamente, a lo que Van Eyck -basándose en Buber- llama *in-between space* (espacio intermedio), en el *período de los espectáculos* se investigan varios modos de activar el *espacio intermedio* -físico y, por lo tanto, psíquico- entre los dos *conjuntos*. El escenario *tradicional* a la italiana queda fuera de contexto, unificándose actores y espectadores en el mismo espacio.

En el Teatr Laboratorium s'elimina la planta tradicional escenari-públic per tal de crear diverses variacions de reciprocitat entre el conjunt dels actors i el conjunt dels espectadors, integrant-los en un mateix espai. Es tracta de crear una justa relació entre ambdues entitats per a cada espectacle, on cadascuna té un rol específic. L'espectador es fa partícip de les accions que tenen lloc en un espai determinat i aquest espai, al mateix temps, esdevé l'espai de reencarnació del mite i la confrontació d'aquest amb el moment present. (Sais, P., 2009:22-23)

Grotowski mismo explica las diferentes maneras en las que se ha manejado esta interacción a través de montajes de su primer período: *Caín, Sakuntala, Akropolis, El príncipe constante, Doctor Fausto*. Habiéndose descartado las barreras entre unos y otros, las condiciones de su interacción, o sea, el espacio, se crean de nuevo para cada montaje. Evidentemente, el espacio para el montaje ya no tiene que ver con el escenario-pantalla "al servicio" de un texto; por lo contrario, se trata de una entidad de valor y medios propios, que establece las condiciones vivenciales concretas que son necesarias para que un *rito secular* sea *eficaz*, es decir, para que logre la comunión entre actores y espectadores.

Hemos prescindido de la planta tradicional escenario-público; para cada producción hemos creado un nuevo espacio para actores y espectadores. Así se logra una variedad infinita de relaciones entre el público y lo representado; los actores pueden actuar entre los espectadores, poniéndose en contacto directo con el público y dándole un papel pasivo en el drama (como

ejemplo tendríamos mis producciones del Caín de Byron y el Sakuntala de Kalidasa); o los actores pueden construir estructuras entre los espectadores e incluirlos de esta forma en la arquitectura de la acción, sujetándolos a un sentimiento de presión, congestión y limitación de espacio (como en la Akropolis de Wyspianski); o los actores pueden actuar entre los espectadores e ignorarlos, mirando a través de ellos. Los espectadores pueden estar separados de los actores, por ejemplo mediante un alto corral del que sólo sobresalgan las cabezas (El príncipe constante de Calderón). Desde esta perspectiva inclinada miran a los actores como si estuvieran mirando a unos animales desde el ring, o como estudiantes de medicina contemplando una operación (además, esta perspectiva distanciada y hacia abajo ofrece a la acción un sentido de trasgresión moral); o el salón entero es utilizado como un lugar concreto: la "última cena" de Fausto, en un refectorio de un monasterio, donde Fausto agasaja a los espectadores, los huéspedes de una fiesta barroca servida en enormes mesas, al tiempo que les ofrece episodios de su vida. La eliminación de la dicotomía escenario-auditorio no es lo más importante; (...). El interés fundamental es encontrar la relación apropiada entre el lector y el espectador en cada tipo de representación y cumplir la decisión mediante arreglos concretos. (Grotowski, J., Hacia un teatro pobre, 1965, en Grotowski, J., [1968]1974:14)

A su vez, Barba, en *La terra di cenere e diamanti*, hace hincapié a la importancia de encontrar el espacio concreto necesario para que se cumpla la osmosis entre actores y espectadores en cada montaje. La finalidad, tanto para unos como para otros, es acceder a la consciencia del arquetipo:

(...) è necessario trovare per ogni nuovo spettacolo una struttura dello spazio che amalgami attori e spettatori, creando un'unità e un'osmosi fisica che ne favoriscano il contatto; lo spettacolo scaturisce dal contatto fra due ensembles, quello degli attori e quello degli spettatori; il regista deve mettere in scena ambedue gli ensembles, modellarne consapevolmente il contatto e colpire un archetipo, e quindi l'"inconscio collettivo" dei due ensembles; i due ensembles prendono coscienza de l' archetipo attraverso una dialettica di apoteosi e di derisione nei confronti del testo. (Barba, E., 1998:28)⁹

Barba reproduce con acierto el modo en el que aquel primer gesto de eliminar la barrera física entre actores y espectadores, reactiva la relación a través de aumentar la tensión entre ambos. Compara esta situación, que califica como *revolución copernicana*, con quitar las barras de una jaula de leones en un jardín zoológico.

Abolendo la separazione fisica tra attore e spettatore, Grotowski ha realizzato alla lettera l'unità tra scena e sala. È una rivoluzione copernicana con conseguenze imprevedibili per la drammaturgia dello spettacolo, per la recitazione degli attori e per la percezione degli spettatori. L'abolizione dei due spazi distinti, palcoscenico per attori e platea per spettatori, corrisponde all'abolizione delle sbarre in una gabbia di leoni in un giardino zoologico. Protetti dalle sbarre, possiamo essere a 40 centimetri dal re degli animali e sentirci sicuri. Eliminate le sbarre, la nostra sicurezza si volatilizza e la partecipazione allo spettacolo acquista ben altra intensità. (Barba, E., 1998:43)¹⁰

Jerzy Gurawski, arquitecto, es, como advertíamos, el responsable de los espacios para los montajes más importantes de Grotowski del primer período. Barba resalta su papel, admitiendo que Grotowski sin Gurawski no hubiera podido lograr *aquellas extraordinarias soluciones*, y vice versa. Grotowski, y, a su vez, Barba, insiste en otorgar los méritos que se merece a Gurawski, que *ha cambiado la concepción del espacio escénico de los decenios sucesivos*.

Autore dello spazio scenico era Jerzy Gurawski, un architetto (e non uno scenografo) coetaneo di Grotowski. Il loro incontro appartiene al novero degli eventi che possono definirsi storici. L'uno non sarebbe stato capace di arrivare a quelle straordinarie soluzioni senza l'altro. Il contributo di Gurawski per Kordian, Dr Faustus, Il principe costante è stato eccezionale. Quando venne meno la sua collaborazione, lo spazio scenico di Grotowski si ridusse a una sala vuota con gli

spettatori ai lati, diventando, involontariamente, un scena in rond. Gurawski era modesto, si vedeva poco al teatro, lavorava per conto suo, anche se sempre in contatto con Grotowski. Anche per Dr Faustus, dove ero assistente alla regia, non era presente alle prove né interveniva sulla realizzazione dei suoi disegni. Una personalità indimenticabile, che attraverso l' incontro con Grotowski ha cambiato la concezione dello spazio scenico dei decenni successivi. La storia del teatro non ha posto in giusto risalto i suoi meriti, mentre Grotowski stesso li ha sempre sottolineato. (Barba, E., 1998:30)¹¹

Vale la pena subrayar, en el fragmento anterior, la observación que cuando Grotowski no contaba con la colaboración de Gurawski, el espacio para el montaje se limitaba en una sala vacía, con los espectadores a los lados. En realidad, Barba está describiendo el espacio para el último montaje del período de los espectáculos, el *Apocalypsis cum figuris*. Aún así, este espacio vacío tendría que cumplir con ciertas características:

Per Apocalypsis cum figuris era necesario un soffito bianco che riverberasse la luce dei riflettori puntati verso l' alto, e un pavimento del colore naturale del legno. (Barba, E., 1998:125)¹²

Antes comentábamos que destacar el papel de Gurawski por parte de Barba refleja la insistencia de Grotowski al respecto. En efecto, en la carta de Grotowski a Barba del 10.8.1969, acerca de la edición inminente inglesa e americana de *Hacia un teatro pobre*, la primera exigencia de Grotowski es *subrayar los meritos de Gurawski*, sin omitir incluir los títulos de sus dibujos. Además, a continuación, pide a Barba que rectifique la *injusticia* de adjudicarle a él, en vez de a Gurawski, la autoría de los *descubrimientos en el campo de la arquitectura teatral*, en la contraportada del libro. Es más: Grotowski exige que así sea en todas las futuras ediciones de *Hacia un teatro pobre*.

Poche cose a proposito dell' edizione inglese ed americana [di Per un teatro povero], e di tutte le eventuali traduzioni (...). Penso che le ricordi, ma per ogni evenienza le metto giù un appunto:
1) *Il modello è sempre la vostra edizione, nella quale sono sottolineati i meriti di Gurawski, e vi sono le didascalie sotto i disegni. (...)*
3) *Nel risvolto di copertina della vostra edizione, la didascalia sotto la mia foto accenna alle mie "scoperte nel campo dell' architettura teatrale" –non è giusto verso Gurawski, come già le ricordai (...). Certamente anche nelle altre edizioni sarrano necessarie alcune informazioni da mettere in copertina: debbono riprenderle da voi. Per favore scriva che, su mia richiesta, le informazioni no debbono essere cambiate, lo scriva ad ogni editore que debba ancora pubblicare il libro.* (Barba, E., 1998:205)¹³

Llegando a la última parada de su recorrido por el espectáculo, a *Apocalypsis*, y justo antes de renunciarlo para pasar al *Parateatro*, es significativo que la concepción de Grotowski del *espacio intermedio*, del que hablamos antes, obtiene un matiz distinto. Al mismo tiempo que el espacio para el montaje se reduce a una sala neutra, el *espacio intermedio* ya no es aquél entre actor y espectador, sino que tiende a ser el de entre hombre y hombre, de la etapa venidera.

By coming to know the mystery of another, one comes to know his own. And vice versa: by coming to know one's own, one comes to know the mystery of another. (...) life has made us in such a way that we can meet: you and I. (Grotowski, J., *On the Genesis of Apocalypsis*, 1969)¹⁴

Precisamente, el factor que conduce a Grotowski a abandonar las producciones teatrales ha sido el darse cuenta de que era imposible restablecer, en el marco teatral, un *ritual secular*, que sustituyera en la consciencia colectiva el religioso, en términos de comunión entre los presentes. Como vimos en capítulos anteriores, esto se debía, por un lado, a la falta de un sustrato de creencias comunes en su sociedad occidental contemporánea. Por el otro, Grotowski se da cuenta de aquella distancia física y la psíquica entre actores y espectadores son, en realidad, magnitudes inversamente análogas entre sí: cuando aumenta la una, disminuye la

otra, y viceversa. Percibir esto, desembocará, en el ámbito del *arte como vehículo*, en aumentar la distancia física entre doer y testimonio e “ignorar” la presencia del segundo.

Grotowski (...) buscava en el teatre realitzar alguns dels aspectes essencials del ritual; la revelació i comunió entre els presents com a acte de coneixement de sí mateix i dels altres. Aquests aspectes, però, segons ell mateix, no funcionaven del tot dins de la convenció teatral actor-espectador; quan més s'apropava l'actor a l'espectador més distància es creava entre ells, esvaint-se la possibilitat d'una trobada directa, no social ni convencional. Aquest fet va portar-lo a buscar altres possibilitats, obrint noves vies de contacte per acomplir l'acte de comunió que esmentàvem. La recerca del director polonès apunta, doncs, a la reencarnació d'una certa forma ritual coneguda en l'antiguitat com a “Misteris”. (Sais, P., 2009:23-24)

2.2 Parateatro

En el período del *Parateatro*, tal como mencionamos, Grotowski sigue en búsqueda de las condiciones de la comunión interhumana, habiéndose dado cuenta de la imposibilidad de encontrarla en los confines teatrales. La comunión, entre actores y espectadores, en el primer período, y, ahora, entre participantes es, de hecho, el único de los aspectos del ritual que sobrevive en el *Parateatro*. La razón es que las otras dos –partitura sónica y partitura espacial– están ligadas a la presencia de estructuras de acciones, y durante este período ya no las hay.

La ausencia de estructura y el enfoque en el *encuentro* tienen sus consecuencias en el espacio en el que se desarrollan las actividades: ya no hay espacio concreto destinado a una acción concreta. Los proyectos tienen lugar, sobre todo, en Brzezinka, en las afueras de Wroclaw, tanto en el exterior como en el interior. Sin embargo, el *encuentro* hace que el espacio que realmente constituye objeto de estudio para Grotowski es uno, a la vez, literal y metafórico: el *espacio intermedio* –de Buber– entre *tú y yo*.

Al inicio era un teatro. Luego un laboratorio. Y ahora es un lugar donde espero poder ser fiel a mí mismo. Es un lugar donde cuento con que cada uno de mis compañeros pueda ser fiel a sí mismo. (...) de forma palpable. Es el encuentro, el salir al paso del otro, el bajar las armas, la abolición del miedo de los unos frente a los otros, en toda ocasión. He aquí lo que querría que fuese el teatro laboratorio. E importa poco que se le llame laboratorio, importa poco si se continua a llamarlo teatro. Un lugar tal, un sitio tal es indispensable. Si el teatro no existiera, hubiéramos encontrado otro pretexto. (Grotowski, J., Lo que fue, 1970)

2.3 Teatro de las Fuentes

En el *Teatro de las Fuentes* se inicia lo que podríamos llamar la segunda gran fase de la trayectoria grotowskiana, que duraría hasta el final. Su característica principal es la orientación antropológica. En este período en concreto se encuentran, se trabajan y se desglosan los elementos rituales que se re-articularán en montajes, principalmente, en el *arte como vehículo*. Aunque ahora tampoco hay estructuras de acciones, Grotowski retoma del primer período otro aspecto del ritual: aquel de la *literalidad de la acción*, conectada con el concepto de *estar presente*.

Per Grotowski, doncs, els elements que condueixen a l'acció literal són estar en el present, ésser on un és, fer el que s'està fent i trobar els qui un troba. Però l'aparent simplicitat d'aquesta aproximació és enganyosa; només després d'un treball ardu, quan el cansament fa que caiguin les màscares de l'ego i un es despulla del propi automatisme, és possible arribar a la literalitat de l'acció. (Sais, P., 2009:48)

Asimismo, la noción de la *presencia* va acompañada por aquella del *lugar*, respecto al espacio. El lugar, junto al canto, es objeto de observación y estudio.

We concentrated on psycho-ecological aspects of Huichol culture: the notion of “sacred, charged spots”, and on performative possibilities related to these kinds of places. (Grotowski, J., Theatre of Sources, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 269)¹⁵

Consecuentemente, la búsqueda del periodo lleva a Grotowski, como hemos visto, a diferentes lugares del mundo. El de trabajo con los miembros locales del grupo, especifica Grotowski, se hace, principalmente, en espacios tradicionales interiores. Se inaugura, pues, con el *Teatro de las Fuentes* otro giro en la trayectoria de Grotowski, simultáneo y análogo a la orientación antropológica de su trabajo. Se trata de la búsqueda –y ya no el montaje– de un tipo de espacio concreto distinto de aquél del *período de los espectáculos*: aquella del espacio interior arquetípico, que se culminará en el *arte como vehículo*.

Three more points should be clarified: first, my experiments with so-called “shamanic approaches” were done in Siberia. Second, the first step in the countries of the expeditions was to enter into contact with the people of the country and to find (...) the local members of the narrow nucleus team. Third, the investigation described above of the very narrow nucleus team (...) is most often done not in open spaces, but in more traditional, constructed spaces. (Grotowski, J., Theatre of Sources, 1981, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 269)¹⁶

Anteriormente reconocimos dos constantes en la totalidad de la trayectoria grotowskiana: qué es una acción y cómo se puede llevar a cabo una acción eficaz. En el período en cuestión, debido a la ausencia de montajes, la segunda queda fuera de contexto. Sin embargo, Grotowski vuelve a la cuestión de qué y cómo es una acción, en el texto *Action is literal*. De nuevo, ella se delimita en términos de interacción con el espacio que, a su vez, ha prescindido de todo tipo de simbolismo.

Usually in theatre we are dealing with an area defined by the set and the props. (...) We are in agreement that what is taking place on the stage is taking place in someone’s home, for example, or in a meadow, in moonlight, in the universe, in someone’s head. (...) Now let us imagine that what is happening is taking place in the place where it is happening. The space does not represent any other space. If something happens in a room, then it happens in a room. (...) So then, each thing is what it is. That is the space. In this space there are people. If there is a tree under which this is happening, then it is simply a tree. A man standing under that tree is simply a man, himself. (...) If I am to play King Lear, the difference between myself and Lear is big enough for me to be aware that I am playing someone else. (Grotowski, J., Action is literal, 1978, en Kumiega, J., 1985:224-225)¹⁷

La literalidad de la acción se conecta, ahora, con la literalidad del espacio y con el *estar en el presente*. Observemos que, a pesar de haber abandonado “oficialmente” el teatro desde el 1969, no faltan, tanto del fragmento anterior como del siguiente, alusiones al teatro.

Someone is thirsty and drinks water. There is no goal in this. He drinks water because he’s thirsty. (...) How often does it happen that we drink water because we are thirsty? Rarely. Mostly we drink water because we do not know what to say, we do not know what to do, we are confused, we are looking for a pretext to enter into a conversation. Because we are not able to “do nothing”, so we drink water. (...) When we reach the point where, in a certain space someone is drinking water, because he is thirsty, a second is singing, because he really wants to sing, a third sleeps because he really wants to sleep, a fourth is running, because something drives him to (...) – then we are dealing with the phenomenon of the present. There is no being ahead of oneself, or behind oneself, one is where one is. This is only a step towards being what one really is. (...) We lead different kinds of work, with different people taking part, and the groups are set up in different ways. (...) But were I to find one common formulation for any of these very different types of work, in that moment when they reach a fullness, then I would say that their essence is: to be in the present, to be –where one is, to do –what one does, to meet –whom one meets. In a theatrical language we may describe this by saying that action is literal – and not symbolic, there is no division between actor and spectator, space is literal – and not symbolic. (Grotowski, J., Action is literal, 1978, en Kumiega, J., 1985:224-225)¹⁸

El texto del que provienen los fragmentos anteriores no es el único que cronológicamente coincide con el *Teatro de las Fuentes* en el que encontramos retrospectivas al teatro. Es justamente este el momento que Grotowski escoge para dar su *Respuesta a Stanislavski*, en el texto homónimo. Estos hechos plantean la cuestión sobre hasta qué punto es válida la afirmación categórica de que Grotowski haya abandonado el teatro al terminarse la etapa de sus producciones teatrales. Como en otras ocasiones, las intenciones y las pretensiones no siempre coinciden en Grotowski. El hecho indudable es que en el *arte como vehículo* volverá, por lo menos, a montar estructuras de acciones. Si su intención era volver, de alguna manera, al teatro, es algo al que cada uno tiene que dar su propia respuesta, asegurándose se esta manera, sin embargo, la supervivencia de la cuestión. También es cierto que, en una etapa donde no monta estructuras, Grotowski mantiene la mirada fijada en ellas. En el fragmento siguiente, cuya importancia respecto a las pretensiones de nuestro planteamiento tenemos que destacar, se refiere a la función de una partitura de acciones. Sin embargo, ahora el objeto de la observación no es el ritual, sino el montaje performativo. Se ve confirmada aquí la hipótesis del espacio en cuanto que posible partitura y/o huella de la acción, o sea, Actioformel.

*Stanislavski (...) exigía que el actor tuviese una línea de acción preparada (...). Consideraba que debía ser la línea, la partitura de las acciones físicas. Personalmente, prefiero una partitura basada, por una parte, sobre el fluir de los impulsos, y por otra sobre el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río. Las orillas del río. Es más fácil comprenderlo sobre el ejemplo del espacio. Tu espacio no está simplemente en este trabajo, sino entre este lugar y aquél. No es un espacio fijado de manera muerta –tienes un espacio “entre” en una escena dada, en un momento dado. Aquel “entre”, de aquí a allá, está fijado, como las orillas, pero el espacio es siempre imprevisible, el río en el cual estás es siempre nuevo. Sin embargo en la realidad concierne todos los elementos del comportamiento del hombre en la parte. Es necesario definir “de aquí a allí”, las orillas que crean aquel “entre”. Y esta es la partitura. (Grotowski, J., *Respuesta a Stanislavski*, 1980)*

2.4 Drama Objetivo

Siendo el período del *Drama Objetivo* una fase de transición hacia el *arte como vehículo*, aparecen en él esbozos de estructura, llamados *renderings* por Slowiak y Cuesta, a base de material recogido y elaborado a lo largo de la etapa anterior. La orientación de Grotowski hacia el ritual ya es definitiva, no sólo en cuanto que material escogido de su trabajo, sino, sobre todo, por su giro, de nuevo, hacia montar estructuras performativas. Terminándose el *Drama Objetivo* y a punto de inaugurarse la siguiente etapa –bajo el nombre, entonces, *Artes rituales*, antes de que se adoptara el nombre *arte como vehículo*, ideado por Peter Brook– el trabajo sobre los *renderings* se ve culminado en el montaje de una estructura performativa, *Main Action*. Será la primera desde el *Apocalypsis cum figuris*, o sea, desde el fin del *período de los espectáculos*¹⁹.

Tal como su propio título indica, el enfoque de Grotowski ahora concierne la noción de la *objetividad*. Aquella, por un lado, tiene sus raíces en la investigación anterior acerca del ritual y, por el otro, se proyecta hacia la nueva creación. Para explicar el concepto, recurre, una vez más, al espacio. La arquitectura de los templos estaba concebida para provocar un impacto *objetivo* a los que entraban en ellos, a través de medios arquitectónicos. El espacio, de esta manera, se convierte en un *vehículo* para *trabajar sobre uno mismo*, reinterpretándose en esta concepción aquella del *trabajo del actor sobre sí mismo*, del *período de los espectáculos*. El mismo impacto tienen ciertos *instrumentos de la tradición*, como los cantos vibratorios, y el mismo perseguiré, además, Grotowski con los montajes de la etapa venidera.

La columna vertebral de la recerca en el Drama Objectiu és el treball amb certs “instruments” de tradició que Grotowski anomena organon o yantra. (...) Grotowski cita com a exemple l'arquitectura dels antics temples de l'Índia i les catedrals de l'Edat mitjana. Aquests edificis

eren construïts com a organon o yantra, com a "instruments" que tenien com a funció provocar un impacte "objectiu", una transformació en les persones que hi entraven. Aquest impacte estava lligat principalment a la llum, a la sonoritat, i a les proporcions. Aquests "instruments", que són el resultat de pràctiques molt llargues, estan dissenyats per a tenir un impacte específic i permeten fer un treball sobre un mateix. (Sais, P., 2009:58)

Aquí hay dos puntos que merecen atención particular: por un lado, el efecto *objetivo* en cuestión se persigue a través de los medios propios de la "disciplina" en la que pertenece; por el otro, se vuelve al *trabajo sobre uno mismo*, pero después de haber estudiado a fondo el ritual. El ritual se dirige a la deidad. Por lo tanto, *trabajar sobre uno mismo* con instrumentos que pertenecen en el ámbito ritual supone un desapego de su contexto original religioso y su puesta, consciente, a disposición de un proceso exclusivamente individual. Se trata, pues, de una inversión. En este sentido, la palabra *objetivo* cobra otra dimensión: no sólo se refiere a un impacto preconcebido de una entidad ya perfectamente configurada, sino a un "desmontaje" del ritual en sus elementos, que, a continuación, volverán a formar parte de un montaje configurado a base de criterios artísticos.

Además, aquí empieza a distinguirse una consideración acerca del espacio que no es metafórica y concierne su papel *literal* en la etapa del *arte como vehículo*: el "espacio-matriz" como *vehículo* de la acción. El ligamen estrecho entre el modo de cantar y el espacio consta en el texto fundamental de este período, *Tu es le fils de quelqu'un*.

In the way of singing itself the space is codified. One sings differently in the mountains and in the plains. In the mountains one sings from one high place to another, so the voice is thrown like an arc. (Grotowski, J., Tu es le fils de quelqu'un, [1985]1989, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 304-305)²⁰

El contenido del proyecto del *Drama Objetivo* se resume a continuación. El énfasis se da en la descontextualización de elementos rituales de sus fuentes originarias, sin, de momento, mención alguna acerca de su -posible- re-incorporación en un nuevo montaje de acciones. Asimismo, el fragmento siguiente representa fielmente la etapa en cuestión como puente entre el *Teatro de las Fuentes* y el *arte como vehículo*²¹.

Objective Drama is concerned with those elements of the ancient rituals of various world cultures which have a precise and therefore objective impact on participants, quite apart from solely theological or symbolic significance. Mr. Grotowski's intention is to isolate and study such elements of performative movements, dances, songs, incantations, structures of language, rhythms and uses of space. Those elements are sought by means of a distillation process from the complex through the simple and through the separation of elements one from the other. (Focused Research Program in Objective Drama 1986, en Wolford, L., 1996:9)²²

El *Teatro de las Fuentes* es, como hemos visto, un período de observación minuciosa. Sin todavía preceder al montaje de estructuras, el ritual y su estructura constituyeron en sí objeto de estudio. En el *Drama Objetivo* Grotowski da un paso más: "objetiviza", es decir, desvincula su material de su origen y lo prepara para formar parte de nuevas estructuras performativas. Esto le da la oportunidad de retomar la reflexión sobre el dipolo estructura-espontaneidad y proyectarla, *anacrónicamente*, al ritual. En este contexto, a "estructura" corresponde "estructura del ritual". Aquella tendría la misma función que una partitura musical en cuanto que responsable para *mantener el control necesario* sobre la acción. En otras palabras, y según nuestras conclusiones acerca de la posibilidad de anotar la acción, en el siguiente fragmento la estructura del ritual se esboza en cuanto que Actioformel, es decir, modo de "anotar" la acción.

Evidentemente, y tal como afirmábamos entonces, es imposible anotar todas las dimensiones de una partitura de acciones. Aquello que siempre tiene que escapar pertenece al terreno de la espontaneidad. En su período teatral Grotowski intentaba mantener la espontaneidad dentro de la estructura consolidada a través de reavivar constantemente el

contacto. La espontaneidad respecto a la estructura equivaldría a lo que son las cualidades vibratorias de un canto frente a su melodía. De la misma manera que el espacio, en el ejemplo anterior del río, del *Teatro de las Fuentes*, tanto la partitura musical como la estructura del ritual proporcionan las *orillas* entre las que, finalmente, se desarrollará la acción.

Because the Occidentals are products of notation systems, both in the sense of writing (musical notes) and of tape recordings, and because they are not related to oral transmission, the Occidentals therefore confuse song with melody. Anything that is possible to "notate", they are more or less able to sing. But anything belonging to the quality of the vibration, the resonance of the space, the resonating chambers in the body, the way in which exhalation carries the voice, all this they are not even able to grasp at the beginning. One can say metaphorically that a Westerner sings as if not catching the difference between the sound of a piano and the sound of a violin. (...) In traditional societies, it is the structure of the ritual which keeps the necessary control (...). (Grotowski, J., *Tu es le fils de quelqu'un*, [1985]1989, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 299)²³

La *objetividad* reivindicada del período resuena en las palabras Grotowski a continuación, en un texto, además, que demuestra, una vez más, la no rotura de su cordón umbilical con el teatro, aún entonces. El hecho de que habla de su trabajo con el actuante en tiempo presente, primero, indica hacia la recuperación del montaje de estructuras performativas y, segundo, deja abierta la hipótesis de que dicha recuperación se vincule directamente con el período teatral. La *objetividad* consiste en trabajar sobre las cosas que tienen presencia física, o sea, forma. Ejemplos de ellas hemos estado encontrando: el canto, el espacio, el contacto, el texto, la estructura. Grotowski, de esta manera recupera, del primer período, el concepto de la *asociación* que se activa a través del *contacto*, que ahora puede llegar a precisarse gracias a la experiencia acumulada de los períodos intermedios. La referencia es un claro ejemplo de evocar la acción a partir de la forma. En el caso de considerar como forma la estructura de acciones y/o el espacio para la acción, hablaríamos de cómo evocar la acción a partir de la Actioformel.

Pero dado que el alma es suya, si yo trabajo con ustedes, para mí ella es como humo, no puedo esculpirlos por dentro. Nunca podré saber verdaderamente qué cosa sea su alma; en cuanto a su espíritu, sólo puedo suponer, en ciertos casos individuales, que exista. Así debo concentrarme sobre las cosas que se pueden fijar físicamente, pero con gran exactitud, sin perder alguna de las motivaciones que tiene el actor. Y por lo tanto sin perder el alma ni tampoco el espíritu, si están en su puesto. (Grotowski, J., *El director como espectador de profesión*, 1985)

2.5 Arte como vehículo

En el *arte como vehículo* Grotowski vuelve a montar estructuras de acciones a base de los elementos del ritual de la cosecha de los dos períodos anteriores. Ahora su referencia al ritual es a partir del conocimiento obtenido. En este período volvemos a poder hablar de los dos aspectos del ritual que interpretamos en cuanto que Actioformel: el ritual en cuanto que partitura de acciones y regulador de la relación actor-espectador, o, en este caso *doer-testimonio*. Sin embargo, ahora Grotowski no se ocupa de montar partituras sígnicas. Cómo él mismo aclaró, ya al inicio del *Parateatro*, su interés en acceder a la percepción del espectador termina con el *período de los espectáculos*. Esta es la orientación que se seguirá, o por lo menos así se afirma, hasta el final. De todos modos, esto no excluye la posibilidad de reconocerse la presencia de *Pathosformeln* en las estructuras del *arte como vehículo*, y, de hecho, así es. Aún así, la estructura de acciones ahora no se construye para el *testimonio*, aunque su presencia se permite. La *sede del montaje*, dirá Grotowski, se traslada de la percepción del espectador al *doer* mismo. Este hecho, sin embargo, no termina con la relación interactiva entre los dos *conjuntos*. A partir del momento que la presencia exterior en un proceso propio se admite, se levanta, automáticamente, la cuestión sobre la relación entre las dos, aunque sólo sea para afirmar que

no la hay. Sin embargo, en este punto conviene recordar las conclusiones de Grotowski respecto a la interrelación distancia física-distancia psíquica entre actores y espectadores, del primer período.

Estos dos aspectos del ritual, todavía en vigor, regulan el papel del espacio respecto a la acción. Estamos hablando, sobre todo, de *Action*: el principal *opus* del *arte como vehículo*, cuyos autores son Grotowski y Richards. Como veremos al tratar la relación espacio-acción en montajes concretos, en el capítulo correspondiente, nos referimos, por un lado, al espacio en cuanto que huella “gráfica” de la partitura de acciones y, por el otro, en cuanto que “matriz” que engloba un proceso de comunión entre los presentes y, al mismo tiempo, interior. Una noción de ello deja entrever Warburg en *El ritual de la serpiente*:

La humiskachina es la danza del trigo. La tarde anterior a la realización de la danza estuve en un kiwa, el lugar en donde se celebran los ritos secretos. Aquí no encontré ni adoratorios ni fetiches. Los indios simplemente permanecían sentados y fumaban una pipa ceremonial.

(Warburg, A. M., 2004:34)

El *kiwa* de los Indios Pueblo es una sala subterránea, de uso exclusivamente ritual. Se trata de una especie de espacio-matriz, cuya ausencia de objetos es un hecho que Warburg apunta. Remite, para nosotros, por un lado, al espacio sin objetos del *Apocalypsis cum figuris* y, por el otro, al espacio-matriz del *arte como vehículo* –y, al fin y al cabo, de la misma sala principal de la primera sede de la Biblioteca Warburg, en Hamburgo–.

Además, hay otro aspecto del ritual al que no hicimos hincapié hasta ahora y cuya relevancia en el *arte como vehículo* es especialmente significativa. Se trata de la estructura que se consolida a través de la repetición, de manera análoga que los rituales tradicionales religiosos. Evidentemente, y Grotowski es consciente de ello, un ritual llega a consolidarse a través de siglos de repetición. En cambio, en un ritual *artístico*, o sea, una estructura consolidada y repetible de acciones *de autor*, la repetición puede verse aprovechada, a su vez, en cuanto que práctica. Una noción del significado performativo de ello podemos imaginar al anteponer un montaje teatral convencional, cuya duración de preparación es de apenas unos meses, con el montaje de una estructura que se repite, y a la vez, se perfecciona en detalle, durante décadas, como es el caso de *Action*. En realidad, la idea de llegar a la consolidación de una partitura a través de la repetición no pertenece exclusivamente al *arte como vehículo*. Esta presente ya en el *período de los espectáculos*, aunque entonces no vinculada con el ritual, sobre todo en *Akropolis*, *El príncipe constante* y, finalmente, *Apocalypsis cum figuris*. A este propósito, nos referimos al cómo Grotowski enseña a sus actores a “habitar” la estructura, manteniéndola fija y renovando diariamente el contacto. Los *doers* en el *arte como vehículo* llegan a hacerlo en escala aún mayor: no hay “repertorio” que cambia, sino estructuras de acciones que se repiten durante tiempos muy largos y cuya forma se respeta hasta el mínimo detalle. El cese de esta cadena de repeticiones, si llega, se debe a razones propias del grupo y no a necesidad exterior alguna. Anotemos, en este punto, que la asistencia a los *opus* del *arte como vehículo* es gratuita, aunque muy limitada, sobre todo mientras Grotowski vivía.

La materia prima fundamental con la que se construyen los montajes del período en el que estamos son los cantos vibratorios de la tradición, de la cosecha del *Teatro de las Fuentes*. No obstante, el modo de trabajar con ellos es tan, o más, importante que encontrarlos. Cuando, anteriormente, Grotowski hablaba de la diferencia del sonido de un piano y un violín, en una partitura en la que los dos se anotarían de la misma manera, nos da nociones de ello. La *forma* del canto –es decir, su melodía–, de la misma manera que la *forma* del montaje –la partitura de acciones–, fijan las orillas entre las que se desarrollará la acción. Específicamente en el caso del canto, se trata de re-descubrir sus cualidades vibratorias a partir de la forma “recibida” por parte del *doer*: su melodía y sonoridad.

(...) *al canto se vuelve el sentido mismo a través de las cualidades vibratorias; aun si no se comprenden las palabras, basta la recepción de las cualidades vibratorias. Cuando hablo de tal "sentido, hablo también de los impulsos del cuerpo; o sea que es la sonoridad misma y los impulsos mismos que son el sentido, directamente, neto.* (Grotowski, J., *De la compañía teatral a El arte como vehículo*, 1989)

Se trata, acorde con la terminología que utilizamos, de aprender a "habitar" el canto. La finalidad no es performativa, sino vivencial, aunque su *vehículo* sean los medios performativos. La *forma* del canto y la *forma* de la estructura son las que *articulan el corriente de la vida*.

Ritual is a time of great intensity; provoked intensity; life then becomes rhythm. Performer knows to link body impulses to the song. (The stream of life should be articulated in forms.) (Grotowski, J., *Performer*, 1990, en Schechner, R., Wolford, L., 1997: 377)²⁴

Grotowski, en esta última etapa, logra hacer coincidir, por primera vez después del *período de los espectáculos*, la manifestación de la finalidad vivencial de su trabajo con el impacto de una acción meticulosamente articulada sobre el actuante. De todas maneras, ya al inicio del *Parateatro* había dejado claro que su objetivo era, más que el actuante, el hombre en sí en cuanto que totalidad psicofísica y social, aunque tuviera que buscarlo fuera de los confines del teatro. No obstante, se trata más bien de una aclaración, que de rotura: Grotowski empieza su trayectoria en el teatro planteando *el trabajo del actor sobre sí mismo*. Desde *el trabajo del actor sobre sí mismo* hasta la *verticalidad* hay continuidad.

En el caso de las personas implicadas en El arte como vehículo no pienso en ellas como a "actores" sino como a "doers" (los actuantes, los que hacen), porque su objetivo no apunta al espectador sino que apunta su propio itinerario hacia la verticalidad. (Grotowski, J., *De la compañía teatral a El arte como vehículo*, 1989)

3. Enfoque particular en dos textos-clave a propósito del ritual

Los dos textos a los que se va a hacer hincapié en esta tercera parte del capítulo provienen de la etapa de las producciones teatrales: el primero, de sus inicios, y el segundo, de su fin. En ambos hay referencias explícitas al ritual. El eje de nuestro análisis consiste en los aspectos del ritual calificables como Actioformel, es decir, "espacio-partitura de acción" y "espacio-regulador de relación entre actor y espectador". Limitándonos a las explicaciones necesarias, dejaremos la palabra a Grotowski mismo.

3.1 *La possibilità del teatro*, 1962

El texto, que lleva la fecha de febrero del 1962, es una reconstrucción a partir de apuntes de trabajo de Grotowski. Hasta entonces el creador cuenta con la experiencia de los espectáculos de *Orfeo* (1959), *Caín* (1960), *Misterio bufo* (1960), *Sakuntala* (1960), *Los antepasados de Eva* (1961) y *Kordian* (febrero 1962). *Akropolis*, su primer montaje de proyección mayor, se estrenaría en octubre del mismo año. Por lo tanto, estamos en un momento en que su recorrido teatral está en pleno apogeo y seis años antes de la primera publicación del libro-manifiesto *Hacia un teatro pobre*. Tratándose de una reconstrucción, el carácter fragmentario del texto es evidente, como, también, su densidad casi telegráfica. En él Grotowski esboza las líneas directrices de montajes anteriores, pero, también, aquellas que marcarán su trabajo a continuación. Aún así, adelantamos, apenas se puede articular la palabra "método" en este contexto; más bien, se trata de fijarse un itinerario práctico.

La referencia, a continuación, es al *Caín* según Byron. Grotowski llama los comentarios acerca de los montajes anteriores *tentativas de plasmar el arquetipo y la "dialéctica de la burla y de la apoteosis" en algunos espectáculos precedentes* (Grotowski, J., *La possibilità del teatro*, 1962, en Grotowski, J. - Flaszen, L., 2001:56). Asimismo, y según advierte, desglosa *Caín* a base de una

serie de criterios, que consisten en definir el *arquetipo –el mito bíblico–*, analizar cómo se monta la *dialéctica de la burla y la apoteosis* y, sobre todo, referirse al papel del espacio en formar la partitura de la acción.

(...) *L'archetipo biblico e la "dialettica della derisione e dell'apoteosi" che l'accompagna hanno avuto effetto nella soluzione spaziale dello spettacolo; la scena era un altare, il luogo dei doni rituali, dei sacrifici cruenti – la platea, qualcosa del tipo di una navata, il luogo dei fedeli.*

(Grotowski, J., *La possibilità del teatro*, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:56-57)²⁵

El espacio para el montaje, tal como queda evidente en sus apuntes sobre *Caín*, no es menos importante, para Grotowski, que la partitura de la acción en sí. Reconoce la necesidad de establecer las condiciones de interacción entre los dos. Es más; al representarse el espectáculo fuera de la sala de Opole, el hecho de que la *dialéctica entre la burla y la apoteosis* no se haya culminado se debe, según el propio director, al no lograrse esta interacción con la precisión debida.

Purtroppo al di fuori della sala di Opole (in tournée) non ci è riuscito di ottenere la suggestione del luogo "blasfemo", "rituale" (come portare con sé la sala? con le pareti? ma la colpa principale era forse dello spettacolo stesso che non realizzava fino in fondo la sua formula spaziale in modo abbastanza chiaro e coerente). (Grotowski, J., *La possibilità del teatro*, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:73)²⁶

A propósito del montaje de *Sakuntala* Grotowski precede a una articulación, de carácter más amplio, del proceso según el que se establece la interacción entre los dos *conjuntos –actores y espectadores–*. El *vehículo* para ello, según él mismo resalta, es establecer una *formula espacial* entre los dos. Esta fórmula tiene que funcionar bajo las mismas condiciones que la partitura: tiene que ser una estructura fija, que garantice la conjunción de modo no azaroso.

LA FORMULA SPAZIALE DEI DUE ENSEMBLE

Riassumo:

- lo spettacolo è la scintilla che passa tra i due ensemble: l'ensemble degli attori e l'ensemble degli spettatori,
- dando forma allo spettacolo in modo tale che colpisca l'archetipo colpiamo l'"inconscio collettivo" dei due gruppi: del gruppo degli attori e di quello degli spettatori, formiamo una certa comunità analoga agli altri atti "misterici" della preistoria del teatro,
- la "dialettica della derisione e dell'apoteosi" trae l'archetipo dall'"inconscio collettivo" dei due ensemble alla "coscienza collettiva" (superamento della magia, della sfera dell'ombra, laicizzazione dell'archetipo sua utilizzazione come modello-metafora della condizione umana),
- il regista consapevole mette in scena i due ensemble (non solo il gruppo degli attori), li avvicina reciprocamente, li mette in congiunzione, corpo a corpo, in contatto, in co-recitazione così che la scintilla passi (lo spettacolo).

BISOGNA STABILIRE UNA FORMULA SPAZIALE COMUNE DEI DUE ENSEMBLE, UNA CHIAVE SPAZIALE, PERCHÉ LA CONGIUNZIONE NO SIA UNA QUESTIONE FACOLTATIVA²⁷.

El espacio para *Sakuntala*, partiendo de la re-unificación de las partes divididas por la escena a la italiana, tiene, según Grotowski, el mismo impacto al inconsciente colectivo de los espectadores que el arquetipo, que pretende reavivarse frente a ellos. De nuevo, pues, se destaca el *fenómeno gemelo* espacio-acción.

(...) *la soluzione spaziale dello spettacolo secondo il principio della formula unitaria che comprende e plasma i due ensemble (il gruppo degli spettatori e quello degli attori) dà un effetto "rituale", "magico" che fa appello all'"inconscio collettivo" dei partecipanti. Ecco il punto in cui la formula spaziale comune dello spettacolo si interseca con il principio dell'archetipo; la formazione nello spettacolo dell'archetipo fa appello anche all'"inconscio collettivo" dei partecipanti, a ciò che è la sorgente del teatro (l'atto "magico").* (Grotowski, J., *La possibilità del teatro*, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:65)²⁸

En el mismo texto Grotowski da una serie de esbozos de *formulas espaciales* en planta, acompañadas por comentarios. Aquellos no se refieren a un montaje en concreto, sino que

trazan las líneas generales de un “modo de *hacer*” de futuros montajes respecto a la relación dinámica entre actores y espectadores. Todas son alternativas de transformación de una disposición inicial a la italiana a una fórmula unificante. Sin embargo, la variedad de las soluciones espaciales se acompaña, también, por el “esbozo” de los demás elementos que forman parte de los –futuros– montajes: el texto, el arquetipo, *la dialéctica de la burla y la apoteosis*, acorde con los apuntes sobre *Caín*. Notemos el protagonismo de la referencia al espacio, tanto en cuanto que extensión como que posición, respecto a los demás elementos.

Alcuni semplici disegni che si riferiscono al funzionamento della scena e della platea in diverse disposizioni spaziali devono sostituire un'eventuale teoria (...)

Bisognerebbe saper trasferire in altre condizioni architettoniche le conclusioni tratte da questa disposizione.

Per es. una sala teatrale convenzionale: (...)

Il primo passo. Il regista deve rendersi conto del fatto che deve mettere in scena due ensemble: non solo il gruppo degli attori; (...) solo a questo punto è possibile aspirare a iscrivere queste due disposizioni separate in una sola formula: (...)

Il compito:

utilizzare dal punto di vista della messa in scena il fatto che ci sono due comunità che devono entrare in contatto o in conflitto tra loro.

L'esempio

La possibilità di ottenere la formula teatrale comune in un teatro all'italiana (con la scena separata, normale).

Il testo: una pièce barocca.

L'archetipo: la “sacra familia”, come prototipo presunto della gerarchia sociale.

La “dialettica della derisione e dell'apoteosi”: le convenzioni delle usanze barocche – l'etichetta delle gerarchie – il gioco all'etichetta²⁹.

En el fragmento anterior el director asume la necesidad de *poner en escena* tanto el grupo de los actores como aquél de los espectadores. A continuación Grotowski insiste más en este punto, subrayando que las condiciones espaciales de *comunió*n entre los dos conjuntos, que intenta aproximar, no son más que el descubrimiento de la *línea costera* de un *continente*, que *queda por explorar*. Estas fórmulas son *prototipos iniciales*, sin embargo, no sólo en este sentido; lo son en cuanto que “esenciales”, es decir, gestos sencillos que representan, por igual, tanto el espacio como la (inter)acción; son, en otras palabras, *Actioformeln*. Por el otro lado, dicha *comunió*n tiene sus raíces en el ritual, tal como hemos reivindicado y veremos más detenidamente al analizar el texto *Teatro e rituale*.

*Lo spettatore dovrebbe sapere che è co-attore, che partecipa, che è per lo meno una comparsa nello spettacolo, che osserva, ma è osservato, che vive una certa avventura, che partecipa concretamente e praticamente. Non nel senso del suo stato d'animo interiore (...) ma nel senso della situazione dello spettatore. È questa la sostanza della questione. L'eliminazione della scena, o le altre varianti citate della formula spaziale comune dei due ensemble sono esempi, prototipi iniziali. Abbiamo appena scorto qualcosa come una riva, una linea costiera. Rimane da esplorare tutto il continente. (Grotowski, J., *La possibilità del teatro*, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:76)³⁰*

3.2 *Teatro e rituale*, 1968

El segundo texto de importancia primordial respecto a la referencia de Grotowski al ritual, tal como su propio título indica, es el *Teatro e rituale*. Junto al anterior, consiguen darnos una imagen bastante completa de la cuestión, ya que este texto corresponde al final de la etapa de las producciones teatrales de Grotowski³¹. Casi tres meses antes se había estrenado, extraoficialmente, el último espectáculo, *Apocalypsis cum figuris*. Las observaciones de Grotowski, por lo tanto, tienen doble dirección: por un lado, son una especie de conclusiones de la experiencia tenida hasta el momento, mientras que, por el otro, son indicadores del recorrido que se va a seguir a partir de este punto. Este texto incluye y desglosa todos los aspectos del ritual que Grotowski ha estado tratando y tratará. Este hecho, más el papel del espacio que

destaca en él, lo hacen uno de los respaldos fundamentales de la hipótesis de la tesis: el espacio como huella de la acción. Es significativo, en este sentido, que la conferencia empieza, justamente, con alusión al espacio.

Estando al final de la etapa teatral y mirando hacia el *Parateatro*, el aspecto del ritual que más interesa a Grotowski es el que sobrevivirá en el período siguiente transformándose en *encuentro*. Se trata, todavía, de la relación entre actor y espectador, cuya remisión al ritual ahora se articula más clara- y conscientemente. En el fragmento siguiente destaca como esencia del ritual, que se intenta recuperar, realizar esta conexión. Las soluciones espaciales esenciales, del texto anterior, intentan dar respuestas a ello. Además, se da una referencia explícita al papel del espacio *concreto*, concebido para cada montaje. Según afirma Grotowski, es partir de la “entrada en la escena” de Gurawski cuando los montajes empiezan a acercarse a la reavivación del ritual en contexto artístico, tal como la había captado. Y esto es posible porque ha sido posible la puesta en marcha del dipolo “partitura de acción *concreta* – espacio *concreto* para la acción”, según nuestra hipótesis.

Dal momento che proprio i riti primitivi hanno dato vita al teatro, credevo che attraverso il ritorno a rituale –in cui partecipano come due parti, gli attori, cioè i corifei, el gli spettatori, cioè appunto i partecipanti– si potesse ritrovare quel ceremoniale della partecipazione diretta, viva, una reciprocità peculiare (fenomeno alquanto raro ai nostri tempi), la reazione immediata, aperta, liberata e autentica. Avevo evidentemente certe idee di partenza, per esempio che bisogna far scontrare in un certo senso attori e spettatori faccia a faccia nello spazio e che bisogna cercare quello scambio reciproco di reazioni (...). Dal punto de vista delle composizioni spaziali questo non era sufficientemente precisato; solo un po' piu tardi, cioè nel 1960, dopo un certo numero di spettacoli, in cui avevo cercato i modi di organizzare il rituale che ha luogo fra attori e spettatori, ho incontrato Jerzy Gurawski, architetto di grande intelligenza e inventiva, proteso verso una direzione affine e insieme ci siamo messi in cammino, senza più compromessi, alla conquista dello spazio.

Ma qual era de questo punto di vista l'idea guida –inizialmente alquanto astratta, che però con l'andare del tempo ha presso corpo? Consisteva nel fatto di organizzare lo spazio in modo differente per ogni spettacolo, di liquidare la concezione di palcoscenico e platea come luoghi fra loro separati, e di fare della recitazione dell'attore uno sprone che gettasse lo spettatore nell'azione. (Grotowski, J., Teatro e rituale, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:133)³²

Intentando reavivar *aquella primitiva unidad ritual*, Grotowski, en realidad describe el momento del nacimiento del teatro. La principal característica del espacio para aquél teatro, recordamos, es, precisamente, crear un espacio común entre actores y espectadores.

Pensavo quindi che se l'attore, attraverso la sua azione nei confronti dello spettatore, lo sprona, lo invoglia a un'azione comune, provocandolo persino a certi modi di comportamento, al movimento, al canto, a risposte verbali e simili, ciò dovrebbe rendere possibile la ricostruzione, la restituzione di quella primitiva unità rituale. (Grotowski, J., Teatro e rituale, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:134)³³

Hemos mencionado que Grotowski, al finalizarse el *período de los espectáculos*, se da cuenta de la relación inversamente análoga entre distancia física y distancia emocional actor-espectador. Es en este texto donde este esquema se desarrolla. Al alejar al espectador de la acción aquel encuentra su posición originaria en cuanto que *observador*. Anotemos, al respecto, que teatro, θέατρο en griego, significa “lugar desde donde se mira” y espectador, θεατής, es el observador. Asimismo, Grotowski preconiza, en el fragmento a continuación, el papel del *testimonio del arte como vehículo*. Además, guardará para él mismo también semejante papel, calificando al director como *espectador de profesión*³⁴.

Quando per esempio vogliamo dare allo spettatore la possibilità di una partecipazione emotiva, diretta ma emotiva –cioè la possibilità di identificarsi con qualcuno che porta la responsabilità

della tragedia che si sta svolgendo, allora bisogna allontanare gli spettatori dagli attori, nonostante ciò che apparentemente si potrebbe ritenere. Lo spettatore, allontanato nello spazio, messo nella situazione di colui che come osservatore non è neppure accettato, che rimane unicamente nella posizione di osservatore, è realmente in grado di partecipare emotivamente, poiché alla fin dei conti può ritrovare in sé l'originaria vocazione dello spettatore. Bisogna domandarsi in che cosa consista quella vocazione dello spettatore, così come si può chiedere cosa sia la vocazione dell'attore. La vocazione dello spettatore è essere osservatore, ma ancora di più, è essere testimone. Il testimone non è chi infila ovunque il naso, chi si sforza di essere il più vicino possibile, o di intromettersi nelle azioni degli altri. Il testimone si tiene lievemente in disparte, non vuole immischiarsi, desidera essere cosciente, vedere ciò che accade, dall'inizio alla fine, e tenere a mente; l'immagine degli eventi dovrebbe rimanere dentro di lui. (Grotowski, J., Teatro e rituale, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:136)³⁵

En consonancia, Warburg parece reconocer en el teatro antiguo griego una primera imposición de *distancia* entre el individuo y su implicación emocional en el proceso ritual, convirtiéndose de “participante” a “espectador”.

Selon Warburg, le retour de cette formule serait en mesure de devenir une forme «pathétiquement intensifiée» car, comme Nietzsche, il semble reconnaître aux Grecs à la fois une proximité avec une forme d'affectivité archaïque et une première mise à distance de cette même affectivité dans le théâtre tragique. (Careri, G., Aby Warburg; Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire, 2003)³⁶

Sin embargo, alejar al espectador de la acción no quiere decir separarlo de ella, o sea, volver a la escena a la italiana. La razón es que para que el espectador re-encuentre conscientemente su “lugar” es necesario romper con el automatismo de la convención; en otras palabras, poner en función la inversión, en este nivel.

Quindi, allontanare lo spettatore è dargli la possibilità di compartecipazione (...). In tal caso la disposizione dello spazio nel teatro esistente pecca forse di imperfezione, poiché per lo spettatore in esso esiste sempre il palcoscenico e la platea, e questa disposizione non cambia mai; ma dal momento che non cambia, lo spettatore non è in grado di ritrovare la sua finzione originaria di testimone: perché qui l'architettura dell'edificio decide il fatto che egli rimanga in disparte. Ma se disponiamo di uno spazio vergine, allora il fatto che lo spettatore sia inserito nella struttura di uno spettacolo, rimanendo come in osmosi con l'attore, mentre in un altro spettacolo è allontanato, diventa significativo e permette allo spettatore di ritrovare la situazione di testimone che gli è innata. (Grotowski, J., Teatro e rituale, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:137)³⁷

Al revés: cuando se trata de alejar emocionalmente el espectador de la acción, hace falta acercarlo físicamente a ella. *Akropolis* y *El príncipe constante* son casos de distancia distinta, con efectos diferentes: menor distancia física, en el primero, y mayor, en el segundo.

(...) dal momento che vogliamo dare agli spettatori una possibilità e addirittura imporre loro una sensazione di distanza rispetto agli attori, bisogna mischiarli con gli attori. È la situazione di Akropolis. Nel caso del Principe Costante avevamo a che fare con la compartecipazione diretta, emotiva, in cui gli spettatori sono stati collocati nella situazione del testimone. (...) In Akropolis sono realmente due mondi, poiché gli attori sono come brandelli umani, gente di Auschwitz, i morti, gli spettatori invece sono i vivi, che dopo una buona cena sono venuti a teatro, per prendere parte a un certo rituale culturale. (Grotowski, J., Teatro e rituale, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:137-138)³⁸

Aproximándose al fin de la etapa teatral, Grotowski llega a una serie de conclusiones acerca de ella. Así pues, la misma función inversa, que detecta respecto al efecto de la distancia al espectador, vale respecto a la suya propia frente al ritual: cuando deja de intentar acercarse al teatro ritual es cuando, realmente, lo consigue. Tenemos que apuntar que, de nuevo, la siguiente

se puede considerar como una “predicción” del *arte como vehículo*, con la diferencia de que el *teatro* ya habrá quedado, hasta entonces, fuera de lugar; del *teatro ritual* se habrá pasado al *ritual teatral*.

Abbiamo fatto Akropolis, Il Doctor Faust di Marlowe, Il Principe Constante (...) infine Apocalypsis cum figuris e nel corso del lavoro, passando attraverso le fasi che si susseguivano, abbiamo constatato che dal momento in cui abbiamo messo da parte l'idea del teatro rituale, abbiamo cominciato in modo sui generis ad avvicinarsi al teatro rituale. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:142)³⁹

En el texto también hay alusión a la partitura de acciones en cuanto que Actioformel. La partitura, dirá Grotowski, es el substrato fijo de la acción que permite al actor no caer en lo amorfo. Se llega, pues, a la acción cumplida cuando funciona la *conjunctio oppositorum* estructural; *en las contradicciones está contenida la esencia de las cosas*, como también suscribirían, a su vez, Warburg y Van Eyck.

(...) la parola latina fiat rende ciò che ha luogo, ciò che accade; si scopre; eppure deve saperlo affrontare ogni volta di nuovo. E possibile questo? Non è possibile senza una chiara visione, poiché sarebbe –come ho detto– qualcosa di amorfo. Non è possibile senza una piena preparazione, poiché l'attore penserà sempre: “cosa devo fare”, ma pensando “cosa devo fare”, si perderà. Pertanto quell'hic et nunc bisogna prepararlo bene. È appunto quello che oggi chiamiamo partitura. Ma imboccando il camino della struttura, bisogna giungere a quell'atto reale, in questo è contenuta una contraddizione. È stato di grande importanza capire che queste contraddizioni sono logiche. Non bisogna cercare le contraddizioni, al contrario: proprio nelle contraddizioni è contenuta l'essenza delle cose. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:147)⁴⁰

Grotowski, a continuación, se hace más explícito en cuanto que cómo evitar lo amorfo de la acción. Se trata de construir una partitura a partir de *morfemas*, que, sin embargo, *no se pueden anotar*. En este sentido, Grotowski se refiere a la partitura *sígnica* en términos de *Pathosformel*, según nuestra distinción. Un claro ejemplo de ella hemos visto en el montaje de *Sakuntala*. Se trata del aspecto de la partitura del que, como adelantábamos en el capítulo acerca de la anotación de la acción, no puede haber huella *eficaz*; no vale lo mismo en el caso de la Actioformel.

Solo allorché la cosa è preparata si può evitare el caos. Così dunque se si vuole tracciare una certa linea del comportamento umano, che possa servire all'attore come una specie di pista di decollo, come la chiamava Stanislavskij, bisogna possedere i morfemi di questa partitura, così come le note sono i morfemi di una partitura musicale. Non sono gesti né qualcosa che si possa annotare dall'esterno; (...). (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:147)⁴¹

La partitura es el resultado de un trabajo desde el detalle hacia la totalidad. Es decir, el director no concibe la composición *a priori*, sobre la que se irá trabajando en detalle. Por lo contrario, la estructura es el resultado de pequeños *esbozos de acción*, llevados a cabo por los mismos actores. El soporte de la anotación de ellos es el cuerpo mismo del actor.

In una certa fase del lavoro –essa è abbastanza lunga– tutti gli attori eseguono degli schizzi delle azioni, i cui risultati sono orientati da loro stessi, non restando nel contempo senza un legame con il futuro orientamento dello spettacolo; l'attore rivolge coscientemente la propria vita, le proprie esperienze verso una direzione definita, d'altra parte si serve degli altri attori come di una specie di schermo, sul quale proietta le figure tratte dalla sua vita. Quando questo schizzo è ormai vivo, vi si cercano i punti fondamentali, gli impulsi che si possano annotare, non con il lapis evidentemente, ma nel corpo. Quando sono stati ormai annotati, l'attore può ripeterlo molte volte, eliminando tutto ciò che non è essenziale; così nasce allora il riflesso condizionato, basato

sui punti "annotati", mentre tale schizzo costituisce ormai un piccolo frammento dell'opera; ciò è di solito molto più interessante delle composizioni ideate dal regista. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. - Flaszen, L., 2001:149)⁴²

La finalidad del *teatro ritual* al que apuntaba Grotowski es el *acto total*. Esta es la dirección hacia la que apunta, a su vez, el actor. Los criterios de haberlo logrado no son "artísticos", en el sentido convencional del término, sino vivenciales; además, se refieren tanto al actor mismo como a la "comunidad" de los presentes: actores y espectadores.

*Se l'atto ha luogo, allora l'attore, cioè l'essere umano, oltrepassa lo stato di incompletezza al quale noi stessi ci condanniamo nella vita quotidiana. Svanisce allora la divisione tra pensiero e sentimento, tra corpo e anima, tra conscio e inconscio, tra vedere e istinto, tra sesso e cervello; (...). Quando è capace di realizzare questo atto fino in fondo, (...) ha ritrovato la sua integrità originaria e hanno cominciato ad agire in lui nuove fonti di energia. Se l'attore riesce a compiere questo genere di atto, (...) la reazione che nasce in noi contiene una singolare unione di ciò che è individuale e collettivo. (...) L'attore, nel contatto con una cosa simile, è come se fosse in contatto con le fonti del suo essere, ritrova un altro se stesso. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. - Flaszen, L., 2001:150)⁴³*

El actor, pues, es un *fenómeno humano*, más que un artista. El cumplimiento de su acto depende del grado en el que logra establecer la unidad a partir de los opuestos estructura-espontaneidad, objetivo-subjetivo.

*(...) forse allorché abbiamo abbandonato l'idea del teatro rituale, abbiamo riacquisito questo teatro. (...) Questo fenomeno humano, l'attore che avete davanti, ha oltrepassato lo stato della propria scissione. Non si tratta più di recitare, ecco perchè è un atto (...). Questo è il fenomeno dell'azione totale (...). (...) l'attore (...). Ripete la partiture e nello stesso tempo si svela fino ai limiti dell'impossibile (...). (...) Lo spettatore guarda, senza analizzare, sa solo che si è trovato al cospetto di un fenomeno in cui è racchiuso qualcosa di autentico. (...) lo spettacolo emette una irradiazione, essa deriva dagli opposti (soggettivo - oggettivo, partitura - atto). (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. - Flaszen, L., 2001:151)⁴⁴*

Grotowski, dejando clara la dirección vivencial de su trabajo, marca la línea constante que atraviesa toda su trayectoria. De aquí y hasta el *arte como vehículo* su finalidad será recuperar la *acción completa* para el hombre.

*(...) "cosa è essenziale? cosa è davvero essenziale?" Forse non sono io, forse è l'attore, ma non l'attore in quanto attore, ma l'attore in quanto essere umano. Cosa è davvero essenziale? Oltrepassare quella incompletezza de la recitazione in cui l'uomo va a cacciarsi da solo. (Grotowski, J., *Teatro e rituale*, 1969, en Grotowski, J. - Flaszen, L., 2001:152)⁴⁵*

Nos hemos acercado al papel del ritual en Grotowski, desglosándolo en sus aspectos, según nuestra hipótesis de trabajo: en cuanto que partitura signica, en términos de *Pathosformeln*, pero, principalmente, en cuanto que interacción entre actuantes y participantes y en cuanto que partitura consolidada de acciones. Estos dos últimos casos se inscriben en nuestra noción de la Actioformel. Bajo este punto de vista, atravesamos las etapas de la trayectoria grotowskiana para detectar las transformaciones de dichos aspectos desde el período teatral hasta el *arte como vehículo*. Estas son las dos etapas de mayor interés, según nuestro planteamiento, ya que son las dos únicas en las que confluyen el montaje de estructuras de acciones, el interés en la estructura del ritual y el espacio concreto para el montaje.

Encontramos, a lo largo de este análisis y a propósito del ritual, puntos-puentes hacia los otros dos de nuestros autores de enfoque. Aquellos se concentran en los conceptos de acción, forma y estructura. Hemos visto cómo Grotowski pretende reunificar vida y forma; forma en

cuanto que gestualidad corporal, en el primer período, y en cuanto que forma del canto, en el último. Warburg, por su lado, emprende una lectura de las obras de arte que pretende devolver la vida a las imágenes y demostrar, además, que ellas mismas son reproducciones a partir de la vida, y no la memoria. Esta “vida” no tiene referente cotidiano, sino que se acerca a lo que Grotowski llamará *acción* y tiene referente ritual: consiste en la supervivencia de las *Pathosformeln* antiguas en los ritos seculares renacentistas y en su “resurrección” en el teatro de la época. Además, la crítica de Warburg hacia Isadora Duncan consiste, precisamente, en transformar la imagen en movimiento y no en *acción*. Si, aparte de ello, la hipótesis warburgiana de que los gestos son los residuos simbólicos de lo que otrora fue un acto biológicamente útil (Gombrich, E., [1970]1992:79) se traslada al ámbito grotowskiano, se trata de re-encontrar, a partir de la forma del gesto o del canto, la necesidad que las vio nacer.

A su vez y desde su propio ámbito, Van Eyck se inscribirá en la misma dirección, estudiando estructuras elementales de la arquitectura *vernacular*. Aquí se encuentra el segundo puente; hemos visto cómo el *fenómeno gemelo* arquitectura-sociedad, que Van Eyck articula, se encuentra en el planteamiento de Grotowski acerca de la conexión de su trabajo con el ritual. Los dos se entrecruzan en el concepto de la Actioformel. En ambos la búsqueda de la acción concreta está irremediamente vinculada con la búsqueda del espacio concreto, y vice versa; en los dos la concreción de la forma es la condición de posibilidad de la *presencia*.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. El documental es del 1962 y fue dirigido por G. Mingozzi. *La terra del rimorso* de De Martino fue publicada el año anterior.
2. Referencia al respecto tenemos en el artículo de Da Forno *Il diavolo sta nei dettagli; appunti sulla ricezione italiana di Aby Warburg* (cfr. bibliografía). La autora enfoca en la procedencia del famoso aforismo warburgiano *Der liebe Gott steckt im Detail*, adoptado y parafraseado por Croce. Concretamente, el artículo empieza citando a Croce, aportando un fragmento de la conclusión de su primera conferencia para los alumnos del *Istituto per gli Studi Storici* de Nápoles, del 1948.

Non andare in cerca della verità, né del bene, né del bello, né della gioia, in qualcosa che sia lontano da voi, distaccato e inaccessibile, e in effetti inesistente, ma unicamente in quel che voi fate e farete, nel vostro lavoro, nel cui fondo c'è l'Universale, di cui l'uomo vive; e, per chiudere con un motto bizzarro ma profondo, che soleva ripetere un dotto tedesco (o, se si vuole, ebreo-tedesco), altamente benemerito degli studi, il Warburg, tenere sempre presente che Gott ist im Detail, che Dio è nel particolare.

Por supuesto, y según las pretensiones del artículo, la autora opta por referirse al *Dios que está en el detalle*. Sin embargo, proponemos leer el fragmento anterior desde el punto de vista del acto y la acción, que, por consiguiente, nos conectarán con Grotowski a través de De Martino. Así pues, desde tal punto de vista, la razón por la que Croce hace hincapié a Warburg es, justamente, el hecho de resaltar *aquello que se hace y que se hará* dentro del marco universal en el que el hombre vive, frente a *cosas inexistentes e inalcanzables como la verdad, lo bueno, lo bello, la alegría*. El empeño en el detalle, pues, viene precisamente a respaldar tal indagación en el hecho y la acción, y no lo contrario. Esta apreciación coincide con el hecho de que la influencia de Croce sobre De Martino consiste, sobre todo, en el concepto de la *vitalidad*. Apuntamos que *Warburg* nos es un error tipográfico nuestro, sino una equivocación del propio Croce.
3. Mancini, S., *Postfacio*, en De Martino, E., [1948]2004: 502. Entre las influencias de De Martino en *El mundo mágico* cuenta, también, Binswanger. En su caso, sin embargo, aparte de la relación con Warburg en cuanto que su psiquiatra, no podemos constatar influencia alguna en nivel de concepción teórica. No vale lo mismo con Cassirer, por la obra del cual Binswanger había pronunciado su gran respeto.
4. Cfr. capítulo *La forma ritual en Warburg: a partir de la forma a su contenido vivencial*.
5. Hemos visto, además, un intento de desglose de los rituales de los Pueblo, propuesta por Warburg en su viaje a Arizona del 1896, aunque no en cuanto que estructura de acciones.

Los actos rituales de la religión de los Pueblo ponen de manifiesto el carácter esencial de la concepción de causalidad entre los "primitivos" (es decir, de un pueblo incapaz aún de distinguir entre su propio yo y el mundo exterior). La "corporalización" de la impresión sensorial.

 - I. Incorporación (magia de la medicina)
 - II. Introyección corporal (animal, imitación)
 - III. Anexión corporal (simbolismo de los instrumentos)
 - IV. Adición corporal (alfarería ornamentada). (En realidad, pertenece al III)

Creo haber encontrado por fin la fórmula de mi ley psicológica, la que llevaba buscando desde 1888.
(Warburg, A. M., nota escrita en Santa Fe el 27.1.1896, en Gombrich, E., [1970]1992:95)
6. (...) Grotowski creía que el don de auto-sacrificio del actor tenía el potencial de realizar algunos de los aspectos fundamentales del ritual, por los que estaba buscando en la experiencia teatral: es decir, un acto de revelación y comunión entre los presentes, que consecuentemente permitiría conocimiento y experiencia más profundos de uno mismo y los demás (...).
7. *Action is literal*. (Grotowski, J., conferencia en la Kościuszko Foundation, New York, 1978)
8. (...) si eres capaz de ir con este canto hacia el principio, ya no es tu abuela la que canta, sino alguien de tu linaje, de tu país, de tu pueblo, del lugar donde estaba el pueblo, el pueblo de tus padres, de tus abuelos. (...) Como alguien dice, en una expresión francesa, "Tu es le fils de quelqu'un" [Tu eres el hijo de alguien]. (...) en este trabajo uno siempre va más hacia el principio, más "estar en el principio" (...).
9. (...) para cada nuevo espectáculo era necesario encontrar una estructura del espacio que amalgamara actores y espectadores, creando una unidad y una osmosis física que favoreciera el contacto; el espectáculo emana del contacto entre dos conjuntos, aquel de los actores y aquel de los espectadores; el director tiene que poner en escena ambos conjuntos, modelar conscientemente el contacto y alcanzar el arquetipo y después al "inconsciente colectivo" de los dos conjuntos; los dos conjuntos toman consciencia del arquetipo a través de una dialéctica de la burla y de la apoteosis al enfrentarse con el texto.
10. Abolviendo la separación física entre actor y espectador, Grotowski ha realizado al pie de la letra la unidad entre escena y sala. Es una revolución copernicana con consecuencias imprevisibles para la dramaturgia del espectáculo, en la interpretación de los actores y en la percepción de los espectadores. La abolición de los dos espacios distintos, escenario para los actores y platea para los espectadores, corresponde a la abolición de las barreras de una jaula de leones en un jardín zoológico. Protegidos por las barreras, podemos estar a los 40 centímetros frente a los animales y sentirnos seguros. Eliminadas las barreras, nuestra seguridad se volatiliza y la participación en el espectáculo adquiere otra intensidad.

11. *Autor del espacio escénico era Jerzy Gurawski, un arquitecto (y no un escenógrafo) coetáneo de Grotowski. Su encuentro pertenece a la clase de de los eventos que se pueden definir como históricos. El uno no hubiera podido llegar a aquellas soluciones extraordinarias sin el otro. La contribución de Gurawski en Kordian, Dr Faustus, El príncipe constante ha sido excepcional. Cuando disminuyó su colaboración, el espacio escénico de Grotowski se reducía a una habitación vacía con los espectadores a los lados, formando, involuntariamente, una escena circular. Gurawski era modesto, se le veía poco en el teatro, trabajaba por su cuenta, aunque siempre en contacto con Grotowski. Asimismo, en el Dr Faustus, donde yo era asistente de dirección, no estaba presente en los ensayos ni intervenía en la realización de sus diseños. Una personalidad inolvidable, que a través del encuentro con Grotowski ha cambiado la concepción del espacio escénico de las generaciones siguientes. La historia del teatro no ha resaltado como era debido sus méritos, mientras Grotowski mismo siempre los ha subrayado.*
12. *Para Apocalypsis cum figuris era necesario un techo blanco que reverberase la luz de los focos que apuntaban hacia arriba, y un suelo del color natural de la madera.*
13. *Pocas cosas a propósito de la edición inglesa y americana [de Hacia un teatro pobre], y de todas las traducciones por haber (...). Me imagino que lo recuerda, pero lo apunto para asegurarme:
1) El modelo es siempre su edición, en la cual se subrayan los méritos de Gurawski con títulos debajo de los dibujos.(...)
3) En la contraportada de su edición, el título debajo de mi foto anuncia mis “descubrimientos en el campo de la arquitectura teatral” –no es justo hacia Gurawski, como ya le he recordado (...). Seguramente en las otras ediciones serán necesarias algunas informaciones para poner en la cubierta: deben cogerlas de usted. Por favor escriba que, bajo mi petición, las informaciones no deben ser cambiadas, escríbalo a todos los editores que deban todavía publicar el libro.*
14. *A través de conocer el misterio del otro, uno llega a conocer el suyo propio. Y al revés: a través de llegar a conocer el suyo propio, uno llega a conocer el misterio del otro. (...) la vida nos hizo de tal manera que nos podemos encontrar: tú y yo.*
15. *Nos concentramos especialmente en aspectos psico-ecológicos de la cultura Huichol: la noción de “puntos sacros, cargados”, y las posibilidades performativas se relacionaron a este tipo de lugares.*
16. *Otros tres puntos necesitarían clarificarse: primero, mis experimentos con –así llamadas– “aproximaciones chamánicas” tuvieron lugar en Siberia. Segundo, el primer paso en los países de las expediciones era entrar en contacto con la gente del país y encontrar (...) los miembros locales del núcleo estrecho del grupo. Tercero, la investigación descrita anteriormente del núcleo muy estrecho del grupo (...) no se hace, la mayoría de veces, en espacios abiertos, sino en espacios más tradicionales, construidos.*
17. *Habitualmente en el teatro tratamos con un área definida por el decorado y los accesorios. Estamos de acuerdo de que lo que tiene lugar sobre la escena tiene lugar en la casa de alguien, por ejemplo, o en una pradera, en la luz de la luna, en el universo, en la cabeza de alguien. (...) Ahora imaginemos que lo que está pasando tiene lugar en el lugar en el que está pasando. El espacio no representa a cualquier otro espacio. Si algo pasa en una habitación, entonces pasa en una habitación. (...) Entonces, pues, cada cosa es la que es. Eso es el espacio. En este espacio hay gente. Si hay un árbol bajo el que esto está pasando, es simplemente un árbol. Un hombre que está bajo un árbol es simplemente un hombre, él mismo. (...) Si tengo que hacer el papel del Rey Lear, la diferencia entre mí mismo y Lear es lo suficientemente grande para que sea consciente de que estoy interpretando a alguien fuera de mí.*
18. *Alguien tiene sed y bebe agua. No hay objetivo en ello. Bebe agua porque tiene sed. (...) ¿Cuántas veces pasa que bebamos agua porque tenemos sed? Raras. La mayoría de las veces bebemos agua porque no sabemos qué decir, no sabemos qué hacer, estamos confundidos, buscamos un pretexto para entrar en una conversación. Porque no somos capaces de “no hacer nada”, bebemos agua. (...) Cuando llegamos al punto donde, en un espacio concreto alguien está bebiendo agua, porque tiene sed, otro está cantando, porque realmente quiere cantar, un tercero duerme porque realmente dormir, un cuarto corre, porque algo le conduce a ello (...) – entonces se trata del fenómeno del presente. No hay estar delante de uno mismo, o detrás de uno mismo, uno está donde está. Este es solo un paso hacia ser quien realmente uno es. (...) Guiamos diferentes tipos de trabajo, con gente distinta participando, y los grupos se configuran de modos diferentes. (...) Pero si tuviera que encontrar una formulación común para cada uno de estos muy diferentes tipos de trabajo, en aquel momento en el que llegan a una plenitud, entonces diría que su esencia es: estar en el presente, estar – donde uno está, hacer – lo que uno hace, encontrar – a quien uno encuentra. En un lenguaje teatral podríamos describir esto diciendo que la acción es literal – y no simbólica, no hay división entre actor y espectador, el espacio es literal – y no simbólico.*
19. *Durant el Drama Objectiu, diversos rendering, és a dir, esbossos d'estructura, van ser desenvolupats, alguns a partir d'antics textos com El llibre dels morts egipci, i d'altres, per exemple, a partir dels cants i les danses dels Shaker nord-americans. En l'últim període del projecte, una estructura performativa lligada al que ja s'anava definint com a Arts rituals, la Main Action, va ser desenvolupada, marcant clarament els nous horitzons del treball de Grotowski, que el durien cap als primers passos en L'art com a vehicle. (Sais, P., 2009:57)*
20. *En el propio modo de cantar está codificado el espacio. Uno canta de manera diferente en las montañas y en la llanura. En las montañas uno canta desde un punto alto hacia otro, así que la voz se lanza como un arco.*
21. *A su vez, las palabras objetivo y drama se interpretan de la siguiente manera por parte de una de las participantes en el proyecto:
“Objective”, therefore, can be understood to designate a type of performative technique that has a determinable effect on the participant’s state of energy, analogous to the objective impact of the undegenerated*

ritual. "Drama", in this context, refers not only to the enactment of scripted material (...), but to the performative impulse in all its forms. (Wolford, L., 1996:9)

("Objetivo", por lo tanto, se puede entender como designante de un tipo de técnica performativa que tiene un efecto determinable sobre el estado de energía del participante, análogo al impacto objetivo del ritual no degenerado. "Drama", en este contexto, se refiere no sólo a la representación de guión (...), sino al impulso performativo en todas sus formas.)

22. *El Drama Objetivo trata aquellos elementos de los rituales antiguos de varias culturas del mundo, que tienen un impacto preciso y, por lo tanto, objetivo sobre los participantes, lejos de su relevancia sólo teológica o simbólica. La intención de Sr. Grotowski es aislar y estudiar tales elementos de movimientos, danzas, cantos, encantaciones, estructuras de lenguaje, ritmos y usos del espacio performativos. Esos elementos se buscan a través de un proceso de destilación desde lo complejo a lo sencillo y a la separación de los elementos entre sí.*
23. *Porque los occidentales son productos de sistemas de anotación, tanto en sentido de escritura (notas musicales) como de grabaciones sonoras, y porque no están relacionados con la transmisión oral, los occidentales, por lo tanto, confunden el canto con la melodía. Cualquier cosa que es posible anotar, son más o menos capaces de cantarla. Pero cualquier cosa que pertenece en la calidad de la vibración, la resonancia espacial, las cavidades resonantes del cuerpo, la manera en la que la exhalación lleva la voz, todo esto ni siquiera en un principio son capaces de captar. Uno puede decir metafóricamente que un occidental canta como si no captara la diferencia entre el sonido de un piano y el sonido de un violín. (...) En las sociedades tradicionales, es la estructura del ritual la que mantiene el control necesario (...).*
24. *El ritual es un tiempo de gran intensidad; intensidad provocada; la vida entonces se convierte en ritmo. El Performer sabe conectar los impulsos del cuerpo con el canto. (La corriente de la vida debe articularse en formas.)*
25. *(...) El arquetipo bíblico y la "dialéctica de la burla y la apoteosis" que lo acompaña han tenido efecto en la solución espacial del espectáculo; la escena era un altar, el lugar de las ofrendas rituales, le los sacrificios sangrientos – la platea, algo del tipo de una nave, el lugar de los fieles.*
26. *Desgraciadamente fuera de la sala de Opole (en giro) no se ha podido obtener la sugestión de lugar "blasfemo", "ritual" (¿cómo llevarse encima la sala? ¿con las paredes? Pero la culpa principal era tal vez del espectáculo mismo, que no realizaba hasta el fondo su fórmula espacial de modo bastante claro y coherente).*

27. LA FÓRMULA ESPACIAL DE LOS DOS CONJUNTOS

Resumo:

- el espectáculo es la chispa que pasa entre los dos conjuntos: el conjunto de los actores y el conjunto de los espectadores,
- dando forma al espectáculo de tal modo que golpee el arquetipo, golpeamos el "inconsciente colectivo" de los dos grupos: del grupo de los actores y de aquello de los espectadores, formamos una cierta comunidad análoga a los otros actos "místicos" de la prehistoria del teatro,
- la "dialéctica de la burla y de la apoteosis" trae el arquetipo del "inconsciente colectivo" de los dos conjuntos a la "conciencia colectiva" (superación de la magia, de la esfera de la sombra, laicización del arquetipo, su utilización como modelo-metáfora de la condición humana),
- el director consciente pone en escena los dos conjuntos (no sólo el grupo de los actores), los acerca recíprocamente, les pone en conjunción, cuerpo a cuerpo, en contacto, en co-recitación de tal modo que la chispa tenga lugar (el espectáculo).

HACE FALTA ESTABLECER UNA FORMULA ESPACIAL COMÚN DE LOS DOS CONJUNTOS, UNA CLAVE ESPACIAL, PARA QUE LA CONJUNCIÓN NO SEA UNA CUESTIÓN FACULTATIVA.

(Grotowski, J., *La possibilità del teatro*, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:63-64)

(Nota: se mantiene la disposición gráfica del original)

28. *(...) La solución espacial del espectáculo según el principio de la fórmula unitaria que comprende y plasma los dos grupos (el grupo de los espectadores y aquello de los actores) tiene un efecto "ritual", "mágico" que apela al "inconsciente colectivo" de los participantes. Este es el punto en el que la fórmula espacial común del espectáculo se entrecruza con el principio del arquetipo; la plasmación en el espectáculo del arquetipo apela también al "inconsciente colectivo" de los participantes, a lo que es la fuente del teatro (el acto "mágico").*
29. *Algunos simples dibujos que se refieren al funcionamiento de la escena y de la platea en diversas disposiciones espaciales deben sustituir una posible teoría. (...)*
Haría falta saber transferir en otras condiciones arquitectónicas las conclusiones elaboradas de esta disposición. Por ejemplo, una sala teatral convencional.
El primer paso. El director debe rendirse ante el hecho de que debe poner en escena dos conjuntos: no sólo el grupo de los actores; (...) sólo en este punto es posible aspirar a inscribir estas dos disposiciones separadas en una sola fórmula: (...)
La tarea:
utilizar desde el punto de vista de la puesta en escena el hecho de que hay dos comunidades que deben entrar en contacto o en conflicto entre ellas.
El ejemplo
La posibilidad de obtener la fórmula teatral común en un teatro a la italiana (con la escena separada, normal).
El texto: una pieza barroca
El arquetipo: la "sagrada familia", como presunto prototipo de la jerarquía social.

La "dialéctica de la burla y de la apoteosis": las convenciones de las costumbres barrocas –la etiqueta de la jerarquía – el juego de la etiqueta.

(Grotowski, J., *La possibilità del teatro*, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:68)

(Nota: se mantiene la disposición gráfica del original)

30. *El espectador debería saber que es co-actor, que participa, que es por lo menos un figurante en el espectáculo, que observa, pero es observado, que vive una cierta aventura, que participa concretamente y prácticamente. No en el sentido de su estado de ánimo interior (...), sino en el sentido de la situación del espectador. Es esta la sustancia de la cuestión. La eliminación de la escena, o las otras variantes citadas de la fórmula espacial común de los dos conjuntos son ejemplos, prototipos iniciales. Acabamos de ver una ribera, una línea costera. Queda por explorar todo el continente.*
31. Se trata de la transcripción de la conferencia de Grotowski del 18 de octubre del 1968 en la sede de París de la Academia Polaca de las Ciencias. En la nota bibliográfica apuntamos como fecha de publicación el 1969, ya que es de aquél año la primera publicación en italiano, de la que provienen los fragmentos.
32. *Partiendo desde la base de que los ritos primitivos, propiamente, han dado vida al teatro, creía que a través del retorno al ritual –en el cual participan dos partes, los actores, es decir, el corifeo, y los espectadores, o sea, los participantes– se podría re-encontrar aquel ceremonial de la participación directa, viva, una reciprocidad peculiar (fenómeno un poco raro en nuestros tiempos), la reacción inmediata, abierta, liberada y auténtica. Tenía, evidentemente, ciertas ideas de partida, por ejemplo que hace falta, en un cierto sentido, hacer que se encuentren actores y espectadores cara a cara en el espacio y que hace falta buscar aquel intercambio recíproco de reacciones (...). Desde el punto de vista de las composiciones espaciales esto no estaba suficientemente precisado; sólo un poco más tarde, en 1960, después de un cierto número de espectáculos en los que había buscado los modos de organizar el ritual que tiene lugar entre actores y espectadores, he encontrado a Jerzy Gurawski, arquitecto de gran inteligencia y inventiva, inclinado hacia una dirección afín y, juntos, nos pusimos en marcha, sin más compromisos, hacia la conquista del espacio. Pero ¿cuál era, desde este punto de vista, la idea guía –inicialmente un poco abstracta, pero que con el tiempo ha tomado cuerpo? Consistía en el hecho de organizar el espacio de manera diferente para cada espectáculo, de liquidar la concepción de escenario y platea en cuanto a lugares separados entre ellos, y de hacer de la interpretación del actor un estímulo que lanzara al espectador en la acción.*
33. *Consecuentemente pensaba que si el actor, por medio de su acción frente al espectador, lo estimula, lo anima a una acción común, provocándolo hasta ciertos modos de comportamiento, al movimiento, al canto, a respuestas verbales y similares, esto tendría que hacer posible la reconstrucción, la restitución de aquella primitiva unidad ritual.*
34. Referencia al texto *El director como espectador de profesión*, del 1985 (período del Drama Objetivo).
35. *Cuando, por ejemplo, queremos dar al espectador la posibilidad de una participación emotiva, directa pero emotiva –es decir, la posibilidad de identificarse con alguien que lleva la responsabilidad de la tragedia que se está desarrollando, entonces hace falta alejar a los espectadores de los actores, a pesar de lo que aparentemente se podría considerar. El espectador, alejado en el espacio, puesto en la situación de aquel que como observador no está ni tan sólo aceptado, que se mantiene únicamente en la posición de observador, está realmente en disposición de co-participar emotivamente, porque finalmente puede re-encontrar en él la vocación originaria del espectador. Hace falta preguntarse en qué consiste la vocación del espectador, así como se puede preguntar cuál es la vocación del actor. La vocación del espectador es ser observador, y todavía más, es ser testimonio. El testimonio no es quien mete la nariz por todas partes, quien se esfuerza por estar lo más cerca posible, o por entrometerse en las acciones de los otros. El testimonio se queda discretamente aparte, no quiere entrometerse, desea ser consciente, ver lo que sucede, del principio al fin, y tenerlo en mente; la imagen de los acontecimientos tendría que permanecer dentro de él.*
36. *Según Warburg, la fórmula gestual antigua sería capaz de convertirse en una forma "patéticamente intensificada" porque, como Nietzsche, parece reconocer a los griegos tanto una proximidad con la forma afectiva arcaica como una primera toma de distancia de esta misma afectividad en el teatro trágico.*
37. *Entonces, alejar al espectador es darle la posibilidad de co-participación (...). En tal caso, la disposición del espacio en el teatro existente peca probablemente de imperfección, ya que para el espectador hay siempre el escenario y la platea, y esta disposición no cambia nunca; pero dado que no cambia, el espectador no se encuentra en disposición de re-encontrar su función originaria de testimonio; porque aquí la arquitectura del edificio decide el hecho de que él se mantenga aparte. Pero si disponemos de un espacio virgen, entonces el hecho de que el espectador se inserta en la estructura de un espectáculo, permaneciendo como en osmosis con el actor, mientras que en otro espectáculo está alejado, se convierte en significativo y permite al espectador de re-encontrar la situación de testimonio que le es innata.*
38. *(...) en el momento que queremos dar a los espectadores una posibilidad y, además, imponerles una sensación de distancia respecto a los actores, hace falta mezclarlos con los actores. Es la situación de Akropolis. En el caso del Príncipe Constante tenía que ver con la co-participación directa, emotiva, en la cual los espectadores han sido colocados en la situación del testimonio. (...) En Akropolis hay realmente dos mundos, puesto que los actores son como desgarros humanos, gente de Auschwitz, los muertos, los espectadores, por lo contrario, son los vivos, que después de una buena cena han venido al teatro, para formar parte de un cierto ritual cultural.*
39. *Habíamos hecho Akropolis, El Doctor Fausto de Marlowe, El Príncipe Constante (...) hasta Apocalypsis cum figuris y en proceso del trabajo, pasando a través de las fases sucesivas, habíamos constatado que, desde el momento en que habíamos puesto al lado la idea del teatro ritual, hemos comenzado de manera sui generis a aproximarnos al teatro ritual.*

40. (...) la palabra latina *fiat* significa aquello que tiene lugar, aquello que sucede; se descubre; sin embargo debe saberlo afrontar cada vez de nuevo. ¿Es posible esto? No es posible sin una clara visión, puesto que sería –como he dicho– algo amorfo. No es posible sin una preparación plena, ya que el actor pensará siempre: “qué tengo que hacer”, pero pensando “qué tengo que hacer”, se perderá. Por lo tanto, aquél *hic et nunc* hace falta prepararlo bien. Es exactamente aquello que hoy llamamos partitura. Pero invocando el camino de la estructura, hace falta llegar a aquel acto real, y en ello está contenida una contradicción. Ha sido de gran importancia entender que estas contradicciones son lógicas. No hace falta buscar las contradicciones, al contrario: propiamente en las contradicciones está contenida la esencia de las cosas.
41. Sólo cuando la cosa está preparada se puede evitar el caos. Así, por lo tanto, si se quiere trazar una línea concreta del comportamiento humano, que pueda servirle al actor como una especie de pista de despegue, como la llamaba Stanislavskij, hace falta tener los morfemas de esta partitura, así como las notas son los morfemas de una partitura musical. No son gestos ni cualquier cosa exterior que se pueda anotar; (...).
42. En una fase concreta del trabajo –y esta es bastante larga– todos los actores elaboran los esbozos de las acciones, cuyos resultados están orientados por sí mismos, sin quedar al mismo tiempo sin un ligamen con la futura orientación del espectáculo; el actor revuelve conscientemente su propia vida, sus propias experiencias hacia una dirección definida, por la otra parte se sirve de los otros actores como de una especie de pantalla, sobre la cual proyecta las figuras tratadas de su vida. Cuando este esbozo ya es vivo, se buscan los puntos fundamentales, los impulsos que se han podido anotar, no con el lápiz evidentemente, sino en el cuerpo. Cuando ya hayan sido anotados, el actor puede repetirlos muchas veces, eliminando todo aquello que no sea esencial; así nace entonces el reflejo condicionado, basado sobre puntos “anotados”, mientras tal esbozo ya constituye un pequeño fragmento de la obra; esto suele ser mucho más interesante que las composiciones ideadas por el director.
43. Si el acto tiene lugar, entonces el actor, es decir, el ser humano, supera el estado de ser incompleto al cual nosotros mismos estamos condenados en la vida cotidiana. Desvanece entonces la división entre pensamiento y sentimiento, entre cuerpo y alma, entre consciente e inconsciente, entre mente y cerebro; (...). Cuando es capaz de realizar este acto hasta el fondo, (...) ha re-encontrado su integridad originaria y han comenzado a actuar en él nuevas fuentes de energía. Si el actor logra a cumplir este género de acto, (...) la reacción que nace en nosotros contiene una unión singular de lo que es lo individual y lo colectivo. (...) El actor, en contacto con las fuentes de su ser, re-encuentra una vez más a sí mismo.
44. (...) tal vez cuando habíamos abandonado la idea del teatro ritual, habíamos recuperado este teatro. (...) Este fenómeno humano, el actor que tienen delante, ha sobrepasado el estado de su propia escisión. No se trata ya de recitar, y esto porque es un acto (...). Este es el fenómeno de la acción total (...). (...) el actor (...). Repite la partitura y en el mismo tiempo se revela hasta los límites de lo imposible (...). (...) El espectador guarda, sin analizar, sólo sabe que se ha encontrado en la presencia de un fenómeno en el cual está guardado algo auténtico. (...) el espectáculo emite una radiación, esta deriva de los opuestos (subjetivo -objetivo, partitura-acto).
45. (...) “¿qué es lo esencial? ¿qué es lo verdaderamente esencial?” Tal vez no soy yo, tal vez es el actor, pero no el actor en cuanto que actor, sino el actor en cuanto que ser humano. ¿Qué es lo verdaderamente esencial? Sobrepasar aquel carácter incompleto de la acción en la que el hombre se encerró por sí mismo.

Introducción: Puntos de referencia en la trayectoria de Van Eyck

Con la indagación en las líneas de la aproximación de Van Eyck a la práctica arquitectónica, completamos el ciclo de referencia teórica a los tres autores-base. La última parte de la tesis se dedicará al enfoque en obras particulares de Grotowski y de Van Eyck; asimismo, se encuentra simétricamente opuesta a la primera, que dedicamos al análisis de obras concretas de Warburg, sobre todo, del *Atlas Mnemosyne*.

Al tener que dibujar un mapa fiel y, a la vez, *eficaz* del planteamiento de Van Eyck frente a su propia actividad, nos encontramos con una dificultad que, como mínimo, nos resulta familiar. Tanto en este caso, como en el de los dos autores anteriormente tratados, no se pueden trazar líneas separatorias claras entre temáticas que –convencional-, pero necesariamente- se tienen que separar en capítulos. No obstante, esta superposición aparte de inevitable es, al mismo tiempo, intrínseca de propio “modo de *hacer*” de cada uno de nuestros autores. Aquí el positivismo y el determinismo han dado lugar a la relatividad y la complementariedad –todos términos que, paradójicamente o no, provienen del campo de las ciencias positivas-. Asimismo, en la articulación en capítulos de las directrices teóricas hacia la arquitectura, de Van Eyck, como en los dos casos anteriores, se iluminarán más o menos y/o desde otro punto de vista, según el tema, puntos de referencia constantes.

Hace falta apuntar que Van Eyck mismo no distingue etapas en su trayectoria, de la manera que lo hace claramente Grotowski. Por lo tanto, un intento de establecerlas *a posteriori* no tendría más aspiración que la de una herramienta. Una primera fase, pues, podríamos discernir entre el 1947, año de su vuelta a Holanda, de los primeros *Playgrounds* –parques infantiles- y de su incorporación en el grupo holandés de los CIAM, y el 1951, año de su primer viaje de conocimiento de una cultura extra-occidental, a Argelia. El texto más significativo de este período es, precisamente, el de su intervención en el CIAM de Bridgewater, del 1947, cuya versión revisada, del 1951, se tituló *Statement against rationalism* (Declaración contra el racionalismo). La segunda fase se desarrollaría entre el 1951 y el 1959, es decir, hasta la disolución de los CIAM. Podríamos considerarla como “periodo de gestación” de *La Historia de Otra Idea* (*The Story of Another Idea*). Asimismo, aparte del artículo homónimo, que dio su nombre al primer número de la revista *Forum* después de la renovación de su grupo editorial, el otro texto más significativo del período es el de la intervención de Van Eyck en el último CIAM de Otterlo, o sea, la semilla de *La Historia* alternativa de Van Eyck a la proyectada por los CIAM de postguerra.

La tercera fase correspondería en el periodo entre el 1959 y el 1970. Durante ella Van Eyck desarrolla más su “alternativa” en cuanto que *disciplina configurativa*, con especial atención al *problema del número*. Este período es el más fructífero, tanto en cuanto que producción de textos como también de proyectos arquitectónicos. El *Kindertehuis* –“Orfanato” o, literalmente, *hogar de niños*- se acaba de construir, y entre los proyectos de la década hay que destacar dos iglesias, una evangelista y no construida –*The Wheels of Heaven* (Las Ruedas del Cielo)- del 1963, otra católica y construida –*Paastor van Ars* en la Haya- del 1964-69 y el pabellón de esculturas Sonsbeek, del 1965-66. Además, realizará dos viajes de especial importancia hacia marcar una posición propia frente a la arquitectura: el del 1960 al país de los Dogon, Mali, y el del 1961 a los territorios de los Pueblo de Arizona. Los textos más importantes del período serán: *The medicine of reciprocity tentatively illustrated* (La medicina de la reciprocidad tentativamente ilustrada) (1961), *Steps towards a configurative discipline* (Pasos hacia una disciplina configurativa) (1962), el libro *The Child, the City and the Artist* (El Niño, la Ciudad y el Artista) (1962), *Place and Occasion* (Lugar y Ocasión) (1962), *A Miracle of Moderation* (Un Milagro de Moderación) (1962-1967), *The*

Pueblos (1962), *Tree and leaf* (Árbol y hoja) (1965) y *The Interior of Time*¹ (El Interior del Tiempo) (1962-1966).

En la cuarta fase, entre el 1970 y el 1989 aproximadamente, atrae más su atención el tema de las intervenciones urbanísticas en los centros históricos de ciudades europeas y, especialmente, de Amsterdam, además de su oposición firme al Postmoderno. El proyecto más significativo de este período será el de *Hubertus House*, (1973-1981), también centrado en la figura del niño, aparte del proyecto a gran escala del complejo ESTEC de Noordwijk (1984-89). Acordes con esta problemática sus escritos: *City centre as donor* (El centro de la ciudad como donante) (1970), *The fury of renewal* (La furia de renovación) (1974), *R.P.P -Rats, Posts and Other Pests* (Ratas, Posts y Otras Pestes) (1981) y *The circle and the centre* (El círculo y el centro) (1987). En el último período de su vida –muere el 14 de enero de 1999, el mismo día que Grotowski– la mayoría de sus textos consisten en retrospectivas de temas y autores que han estado en su foco de atención, algo, sin embargo, que hace ininterrumpidamente desde el 1965. Los textos, que no son retrospectivas, destacados aquí son: *Lured from his den* (Atraído desde su guarida) (1998) y *The radiant and the grim* (Lo radiante y lo siniestro) (1997), el cual tiene el carácter de *legado*, como, por el otro lado, el *Performer* de Grotowski. El proyecto a gran escala y construido del período –y, además, su último de estas características– será el de *Court of Audit* (Tribunal de Auditoría) de la Haya (1992-1997).

Hemos marcado desde el principio el de los veinte y el de los sesenta como nuestros períodos de enfoque; en el primero encontramos los últimos trabajos de Warburg, entre los cuales cuentan el ensayo sobre Lutero, la conferencia sobre el ritual de la serpiente y, sobre todo, *Mnemosyne*; en el segundo, tenemos delante la consolidación de la voz alternativa de Van Eyck respecto a la arquitectura de su tiempo y la de Grotowski respecto al teatro.

Very strange: 1920 and 1960 are not so far apart as many would have it, it may take many times 40 years to accommodate a new constituent rhythm to everyday existence –and vice versa. (Van Eyck, A., [1962]2008:40)²

La entrada de la década de los sesenta coincide con la trayectoria de Van Eyck en pleno apogeo. El *Kindertehuis* de Amsterdam, máxima expresión de la *disciplina configurativa* entre sus obras, según él mismo y la crítica, se acababa de construir. Doce años antes, y recién licenciado, empieza el largo proyecto de los parques infantiles de Amsterdam para el Departamento Municipal de Urbanismo de la ciudad, que duraría hasta el 1978, cuyo número superaría los setecientos. Además, había proyectado los tres colegios de Nagele y el *Edificio de Congresos para Jerusalén*, no construido. Sin embargo, la práctica arquitectónica, en su caso, nunca deja de acompañarse por una, igual de rigurosa, articulación de palabra teórica, que mantendría hasta el final de su vida y trabajo. Durante sus estudios en Zúrich tiene la oportunidad de “iniciarse” en el arte de vanguardia de entreguerras, guiado por Carola Giedion Welcker, una de las primeras teóricas del arte a tratar el tema en contacto con sus autores-fuentes y esposa del “corazón” teórico de los CIAM, Siegfried Giedion. A través de ella Van Eyck llega a conocer artistas de primera línea de la época como Brancusi, Arp o Tzara. Además, ya ha tenido su primer conocimiento *in situ* de arquitectura *vernacular*, en sus viajes del 1951 y 1952 al Sahara argelino y Sudan, respectivamente.

Movido por todos estos factores, aparte de provenir de un ambiente familiar culto, se inaugura una aproximación a la arquitectura a través de varias disciplinas, como el arte, la ciencia, la filosofía, la literatura, la antropología, que constituiría una constante en su pensamiento y obra. La *Gran Pandilla* (*Great Gang*) es su referencia de la *nueva realidad*: Picasso, Klee, Mondrian, Brancusi, Joyce, Le Corbusier, Schönberg, Bergson, Einstein, el surrealismo forman parte de ella. No vale lo mismo para el Bauhaus, el constructivismo y suprematismo rusos y el neoplasticismo, tendencias coetáneas. Justamente desde este punto se empieza a trazar el hilo de su oposición fuerte a los CIAM de postguerra, que terminaría con la disolución

de los mismos justo antes de la entrada de los sesenta, en 1959, bajo la presión de un grupo de arquitectos jóvenes que en 1954 formaron el grupo bajo el nombre *Team 10*, que, a su vez, se disolvería, prácticamente, en 1977.

Desde su vuelta a Holanda después de la guerra Van Eyck forma parte del *de 8*, o sea, del grupo holandés de los CIAM, introducido por Van Eesteren. Asimismo, formó parte de la preparación del primer CIAM de postguerra, el de 1947 en Bridgewater. Su intervención bajo el lema *Statement against rationalism* (Declaración contra el racionalismo) deja clara desde el principio la dirección que iba a seguir a continuación. Participaría en las preparaciones para los siguientes CIAM -7 en Bérgamo, 1949, 8 en Hoddesdon, 1950, 9 en Aix-en-Provence, 1953 y 10 en Dubrovnic, 1956. Finalmente, ha sido en el último, el CIAM del 1959 en Otterlo, cuando Van Eyck intervino por segunda -y última vez- esbozando lo que llegaría a formularse como *La Historia de Otra Idea* (*The Story of Another Idea*). Como su propio título indica, se trataba de la propuesta alternativa a la dirección funcionalista de los CIAM de postguerra, que se desarrollaría más extensamente en la revista *Forum* del septiembre del 1959. A la vez, resumiría la aportación de Van Eyck a la formulación del contexto ideológico del *Team 10*.

Van Eyck formó parte del nuevo grupo editorial de *Forum* desde el 1959 hasta que deja de publicarse, en 1963³. Esta revista daría a Van Eyck la oportunidad de desplegar las líneas fundamentales de su postura frente a la teoría y la práctica arquitectónica, incentivada por las circunstancias particulares de su contemporaneidad. Aparte de *la historia de otra idea*, trataría los temas de los *fenómenos gemelos* (*twin phenomena*), de *la forma de intermedio* (*the shape of in-between*), del *problema del número* (*the problem of number*), del *vernáculo del corazón* (*the vernacular of the heart*), del *enigma del tiempo* (*the enigma of time*), que todos forman parte de su *disciplina configurativa* (*configurative discipline*). No sólo el equilibrio entre teoría y práctica sería una constante en la totalidad de la trayectoria de Van Eyck, sino también estos puntos teóricos en sí, que se concretan en los inicios de la misma.

Nos encontramos, pues, en un contexto histórico extremadamente polémico respecto a la arquitectura; sobre todo, a aquella que se entiende, tal como Van Eyck la define, como contrapunto de la sociedad. Después de la guerra la arquitectura tiene que enfrentarse con cuestiones vitales, como por ejemplo *el problema del número*, es decir, cómo poder proporcionar techo para grandes números de personas, que no son "clientes". Al mismo tiempo, tiene que responder a la pregunta de qué lugar tiene el "hombre" entre los factores que definen la producción arquitectónica, es decir, cómo re-aproximarse a la cuestión de la *identidad* y al significado arquetípico del *hogar*. Este es el motivo que hace que Van Eyck devuelva la mirada hacia el origen, tal como Grotowski, en el ámbito del teatro. En esta reflexión, como también en el planteamiento del *Team 10*, el papel de la ciudad es fundamental. La idea principal del *Team 10* consiste en que la esencia de la ciudad, o sea, lo que determina su *identidad*, no puede ser entendida en términos funcionales, sino de relaciones mutuas. Para Van Eyck, al contrapunto hogar-ciudad corresponde una relación dinámica interactiva, un *fenómeno gemelo*, según su propia terminología posterior. Esta idea tomaría forma material en la *configuración* del proyecto del *Kindertehuis*. Estas relaciones recíprocas, que responden al determinismo funcionalista, tienen, para Van Eyck, su raíz en la historia de la arquitectura, en los patrones de vida arcaicos, en la filosofía de Buber y en la estética vanguardista. Sin embargo, la idea de la reciprocidad le llega desde su propia cultura: de *De Stijl* y de *la cultura de relaciones determinadas* de Mondrian.

En los sesenta se concentra la mayor parte las obras de Van Eyck. Es característica la observación que sólo en esta década se produce casi tanta obra escrita y arquitectónica como en el resto de su vida, teniendo en cuenta que el arquitecto trabajaría prácticamente hasta el final⁴. Evidentemente, esta observación no tiene sólo sentido cuantitativo; en los sesenta Van Eyck construye, a la vez, los fundamentos y la expresión más contundente, teórica y práctica, de su aportación total a la arquitectura. De modo distinto al caso de la trayectoria grotowskiana, que

se resumiría en una espiral alrededor del eje central teatro-ritual, Van Eyck seguirá profundizando en los mismos puntos que plantea entonces, iluminando más algunos que otros, según el caso concreto al que se enfrenta. Además, en esta década se concentran los dos viajes definitivos respecto a la formulación de sus ideas a partir de la cultura *vernacular*: el de 1960 a la tierra de los Dogon, Mali, y el de 1961 a Arizona, tal como Warburg, al territorio de los Indios Pueblo. Por estas razones, nuestro enfoque, en el caso de Van Eyck, se centra, sobre todo en este período.

Como en los casos de nuestros dos autores anteriores, los temas que vamos a tratar dentro del planteamiento de Van Eyck se resumen en: la cuestión sobre el origen, el montaje como herramienta de acceso a la creación y de re-invenición del oficio, las relaciones bipolares recíprocas, el sentido del arquetipo en el contexto arquitectónico, la inversión como modo de empleo del arquetipo en una nueva creación y garantía de su supervivencia y, finalmente, la interacción arquitectura-sociedad reflejada en Actioformel.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Las primeras versiones tanto de este texto como del *The Miracle of Moderation* se incluyen en *The Child, the City and the Artist*, mientras que las segundas se publican en *Forum* en 1967.
2. *Muy extraño: el 1920 y el 1940 no están tan lejos como muchos pensarían, puede llevar muchas veces 40 años para que un nuevo ritmo constituyente llegue a tener cabida en la existencia cotidiana –y viceversa.*
3. Después del 1963 se publicó un último número de la revista en 1967.
4. Concretamente, el último trabajo de Van Eyck es la exposición sobre sus propias ideas y obras del 1998 en Rotterdam, siendo el último gran proyecto realizado el del Tribunal de Auditoría de la Haya, en colaboración con su esposa, Hannie van Eyck, terminado en 1997. Entre el principio de su trayectoria, el 1947, hasta el 1960 contamos 53 escritos de Van Eyck –artículos y conferencias– y 14 proyectos arquitectónicos –realizados o no–. Estos números para la década de los sesenta aumentan significativamente a 70 y 16 respectivamente, y se reducen, también de manera notable, a 28 y 5, en la década de los setenta y a 30 y 7 en la década de los ochenta. Finalmente, entre el 1990 y el 1999 Van Eyck sólo “entregará” 18 escritos y 6 proyectos. Desde el 1980 y hasta el final colabora sistemáticamente con Hannie van Eyck. Notemos que aproximadamente los dos tercios de la totalidad de su obra arquitectónica y escrita se produce entre el 1947 y el 1970.

La cuestión sobre el origen en Van Eyck

1 Afinidades electivas a base de la cuestión sobre el origen

Basamos nuestra aproximación a la cuestión sobre el origen en Warburg en *El ritual de la serpiente*. Como mencionamos en su momento, Warburg recorre al contacto directo con una cultura indígena para palpar en ella en vivo el proceso de la creación de los símbolos, reflejándolo en su propia cultura occidental. Se trata de una conexión directa entre pasado y presente, que Warburg mismo resume en la frase con la que empieza su conferencia *Imágenes de la región de los indios pueblos de Norteamérica: Como un viejo libro enseña, Atenas y Oraibi son parientes*. Su contacto con el ritual de la serpiente le descubre y, al mismo tiempo, le confirma la calidad bipolar del símbolo, según la teoría de Vischer. La bipolaridad simbólica constituiría en la obra de Warburg tanto herramienta de análisis –por ejemplo, en la conferencia misma en cuestión– como también de síntesis, más prominente en el *Atlas Mnemosyne*.

El origen en Warburg tiene índole de presencia viva, más que histórica y de memoria intelectual. Este es el punto de vista bajo el cual vuelve a leer la etapa del Renacimiento a partir de sus *documentos* culturales. Además, acorde con la apreciación benjaminiana de que *el pasado es lo que el presente crea*, Warburg afirma que *cada edad* –no sólo el Renacimiento– *tiene el renacimiento de la Antigüedad que se merece*. A pesar de su consideración del origen, se tiene que reiterar la confianza puesta por parte de Warburg en el futuro: allí visualiza el equilibrio aspirado entre razón y *olas mnémicas del pasado*; está decidido a *seguir la antorcha de Manet*. Habíamos apuntado, además, en relación con el “pensamiento primitivo”, que el “estructuralismo” –permitiéndonos otro *anacronismo*– de Warburg está más cerca al de Cassirer que al de Lévi-Strauss.

Por el otro lado, la remisión al origen por parte de Grotowski tuvo tres componentes: re-encontrar el origen de lo humano, el ritual como origen del teatro y, en el período de las producciones teatrales, el mito como portador de *memoria colectiva*. La primera consistió en la búsqueda del “hombre de acción originario”, llevada a cabo, sobre todo, en el período del *Teatro de las Fuentes, in situ*. En re-encontrar el rito como origen del teatro significa re-descubrir la esencia de ambos en la comunión entre actores y espectadores. Asimismo, desde la etapa teatral hasta el *arte como vehículo*, lo *original* coincide con lo *esencial*. El *hombre* resalta como *el objeto y el sujeto* del teatro, parafraseando la frase de Van Eyck sobre la *arquitectura*. En su primer período Grotowski se ocupa de textos clásicos, cuyo contenido mítico aprovecha para acceder a la *memoria colectiva* de los espectadores, provocándola a través de la *dialéctica de la burla y la apoteosis* y configurando el montaje en la percepción del ellos.

2 Componentes de la cuestión sobre el origen

En Van Eyck, y teniendo en cuenta lo anterior, nos encontramos en terreno familiar. Muchos de los puntos que resaltamos respecto a los dos autores anteriores vuelven a aparecer aquí, en otro contexto –o no necesariamente–. “No necesariamente”, porque Van Eyck, como veremos, habla antes de *hombre*, de *hogar* y de *contacto* que de *arquitectura*. Este punto ya hemos resaltado en la introducción al *fenómeno gemelo* Grotowski-Van Eyck y en ello ambos coinciden con Warburg. “Hombre” es, evidentemente, una palabra en la que muchos significados caben y, a la vez, ninguno. La antropopreferencia que atribuimos a los tres tiene su raíz en la *inversión* surrealista de que el valor de la obra de arte está fuera de sí misma, introduciéndose de esta manera, recordamos, el *arte como vehículo*, es decir, el arte no autosuficiente, el arte que no reposa dentro de sí misma.

El arte es un *vehículo* para reconstruir la cadena de la transformación de los símbolos a lo largo de la civilización y, como tal, *vehículo* de autoconocimiento, según nos enseña Warburg. El teatro y, a continuación, las *artes rituales*, constituyen para Grotowski *vehículo* para *el trabajo del actor sobre sí mismo*, la *verticalidad* y la comunión entre actores y espectadores, *doers* y *testimonios*. Más fácil de adivinar, en el caso de arquitectura, es su papel de *vehículo*, teniendo en cuenta su índole específica de *arte útil*. “Más fácil”, sin embargo, significa al mismo tiempo que requiere una delimitación lo más delicada y precisa posible, para evitar que tal papel se malinterprete. Por ejemplo, una malinterpretación sería, para Van Eyck, “traducirlo” en funcionalismo. A partir de aquí empezamos a entrar en las razones que llevaron a Van Eyck a oponerse firmemente a la dirección de los CIAM después de la guerra. Su confianza, pues, se deposita en el origen, acorde con Grotowski y en oposición a Warburg, en el sentido de recuperar desde allí la antroporeferencia perdida. La finalidad es re-constituir la literalidad de la afirmación de que *el hombre es el objeto y el sujeto de la arquitectura*.

Así pues, Van Eyck pretende re-definir de qué hablamos realmente cuando nos referimos al hombre-destinatario (“por defecto”) de la arquitectura. Las respuestas que en sus inicios dio al respecto el Movimiento Moderno resultan, en el nuevo contexto de postguerra y según Van Eyck, insuficientes. Lo que en su tiempo significó un re-encuentro con la esencia de la arquitectura, llegó a degradarse en una incapacidad de reinterpretar estos mismos principios para poder llegar de nuevo a esta misma esencia. Lo que Van Eyck propone, pues, no es más que aquello que, a su vez y en su tiempo de nacimiento, propuso el mismo Movimiento Moderno, hecho que hace su oposición aún más convencida y convincente. Van Eyck nunca dejará de autodefinirse como *moderno*. Su oposición tiene que entenderse como frente a la línea alemana funcionalista de los CIAM, representada, principalmente, por Gropius. Por el otro lado, la ciudad Moderna, que deriva de los mismos términos, ya empieza a obligar a los arquitectos –y, naturalmente, no sólo a ellos– a mirar con otros ojos la urbe histórica que, en su momento, renunciaron. La identificación del hombre con el *Modulor*, a pesar de la “fidelidad” de Van Eyck hacia Le Corbusier, deja de tener sentido.

Esta “crisis” coincide cronológicamente con la emergencia del espacio como objeto de enfoque de la filosofía, y hablamos concretamente de la fenomenología del espacio de Bachelard y de Bollnow. En ambas, como también en el modo de Van Eyck de entender la arquitectura, la referencia al hombre es a aquél “hombre universal” intemporal de Franz Boas que –ayudándonos por Grotowski– *precede las diferencias* y que se define a partir de su relación interactiva con el espacio. Un ejemplo de ello, sin ir más lejos, es el sistema de los puntos cardinales, tal como lo concibe Bollnow y, antes que él Cassirer. Exactamente de la misma manera entiende Van Eyck el significado de “hombre”, en el contexto de su propio trabajo. Como habíamos insistido en destacar respecto a la índole particular de la “antroporeferencia” en nuestros tres autores, el factor humano en Van Eyck deja de tener el carácter de masa anónima, sino que remite a un conjunto de personas.

The personality of social man is the planner's mainspring, not the temporary impersonality of society. (Van Eyck, A., [1962]2008:152-153)¹

Enfocando en el “hombre universal” se enfoca, a la vez, a cada una de ellas y a todas juntas. A este tema, no obstante, volveremos al tratar el *problema del número* y la reciprocidad *arquitectura-sociedad*.

Al esbozar las líneas que configuran la presencia de la cuestión sobre el origen en Van Eyck, tres son las que destacan: la antropológica, la “existencial” y la fenomenológica. Empecemos por aclarar que las comillas vienen dictadas por el escaso interés de Van Eyck hacia el existencialismo, con la excepción de Buber. Sin embargo, aceptamos la convención de usar la palabra en cuanto que derivado de “existencia”, antes que “existencialismo”. A continuación, acercamos nuestra lupa a cada una de estas directrices.

2.1 Directriz antropológica

Se pueden distinguir dos grandes ejes en el enfoque antropológico de Van Eyck, ligados a las experiencias que tuvo de contacto *in situ* con dos culturas *vernaculares*. Una ha sido de la cultura de los Dogon y otra de los Pueblo de Arizona. A su vez, dichas experiencias vienen incentivadas por su lectura de los estudios antropológicos de Franz Boas y de su alumna Ruth Benedict –del *Patterns of culture* sobre los Pueblo–, además de los primeros trabajos de Marcel Griaule sobre los Dogon. Sin embargo, estos viajes preceden aquellos al Sahara argelino y a Sudan del 1951 y 1952 respectivamente. La experiencia de estos dos primeros viajes, por un lado, empieza a aparecer, principalmente, en el proyecto del *Kindertehuis*, en el que trabaja a partir del 1955; por el otro lado, le proporcionará el punto de referencia principal para su intervención en el CIAM 11 de Otterlo del 1959, desarrollada en el *Forum* bajo el título de *The Story of Another Idea*. Característicamente, la dirección hacia donde apunta con ella es *Hacia una Casbah organizada (Vers une Casbah organisée)*, en resonancia corbusiana.

La oposición a los CIAM, que se inaugura en Bridgewater, llega a completarse en la intervención de Van Eyck en Otterlo. En este contexto, Van Eyck se pronuncia a favor del “giro” de Giedion en los CIAM de postguerra hacia recuperar el valor simbólico de la arquitectura. Sin embargo, la visión de Van Eyck no puede contemplar la teoría independientemente de la práctica, de la misma manera que la de Grotowski. Las cuestiones esenciales no pueden ser concebidas sino sólo en cuanto que resultado –no pre-supuesto– de la práctica. Asimismo, refiriéndose al CIAM 6, Van Eyck declara que *los historiadores tienen que tener paciencia y*, en este sentido, considera las cuestiones puestas por Giedion como demasiado precipitadas y por lo tanto, todavía, fuera de lugar². No obstante, “recuperar el valor simbólico de la arquitectura” significa aquí conexión entre el significado de la arquitectura y el de las (demás) artes plásticas. Se empieza a discernir, en el CIAM 6, la consideración de la arquitectura como arte, lo cual, por el otro lado, es una convicción firme de Van Eyck, y se inaugura su apertura hacia la *nueva realidad*. Para él, la configurarían, sobre todo, el cubismo, el dadaísmo y el surrealismo. La aproximación interdisciplinaria de Van Eyck a la arquitectura empieza a encontrar terreno fértil.

2.1.1 The Otterlo Circles

Esta dirección hacia recuperar lo esencial de la arquitectura llega a implicar la cuestión sobre el origen, tal como evidencia la intervención de Van Eyck in Otterlo. Lo que Van Eyck buscaba en los viajes anteriores al norte de África era la forma arquetípica; aquella, cuya esencialidad ha sido moldeada en interacción con el hombre y su entorno físico y que permanece inalterable como “documento” de cultura pre-racional. Al “hombre universal”, pues, corresponde, mismamente, una arquitectura que *precede las diferencias*. Estamos en líneas paralelas a la búsqueda de Grotowski en el contexto del *Teatro de las Fuentes* y a la de Warburg en Arizona. Van Eyck, en el comentario debajo de la fotografía de una casa en Aoulef, comenta:

It cannot have been so very different in Ur 5000 years ago; the same laboriously fashioned bricks of sandy mud, then as now; the same sun weakly bonding and then harshly disintegrating them; the same spaces around a courtyard; the same enclosure; the same sudden transition from light into darkness; the same coolness after heat; the same starry nights; the same fears perhaps; the same sleep. (Van Eyck, A., *Building in the Southern Oases*, 1953, en 2008:86)³

Fijémonos en el hecho de que Van Eyck habla de *sueño*, antes que de dormitorio o de cama. En ello se refleja su percepción de la arquitectura en interacción con el hombre. Este es un punto, precisamente, al que hará hincapié en Otterlo. Dirá que aquello que le interesa no es cómo hacen un dormitorio en el Sahara o en Japón, sino encontrar lo que significa *dormir*. Desde este punto de vista, además, no estamos lejos de la aproximación fenomenológica a la cuestión del espacio.

I am not going to try to make a kitchen so that you can eat as they do in Japan or as they do in the Sahara, but merely to represent the fundamentals of what it is about, not a bedroom, but sleeping. (Van Eyck, A., Talk at the Otterlo Congress, 1959, en 2008:200)⁴

En Otterlo Van Eyck expondrá la semilla de lo que se desarrollaría como *historia de otra idea* en el *Forum*. Aquella se resume en una lámina de imágenes conocidas como *Los círculos de Otterlo*, en la que Van Eyck basó su discurso. Su pretensión era condensar en una imagen los componentes de su idea hacia la arquitectura, la cual llegaría a concretarse en su *disciplina configurativa (configurative discipline)*, tal como veremos. La lámina se compone de dos círculos, uno al lado del otro. El del lado izquierdo incluye tres imágenes: de una *contra-construcción de la Maison Particulière de Van Doesburg*, del 1923, del *templo de Nike en el Acrópolis de Atenas*, del 424 a.C. y de *casas en Aoulef en el Sahara argelino*, sin fecha, de la propia “cosecha” de Van Eyck. El título y el subtítulo del círculo, colocado en su parte superior y inferior respectivamente, leían: *par nous* (por nosotros) y *Is architecture going to reconcile basic values?* (¿reconciliará la arquitectura valores esenciales?). Por el otro lado, y análogamente, el otro círculo se titula *pour nous* (para nosotros) e incluye imágenes de tres esculturas de la edad de bronce: de una *pequeña estatua de mujer sentada con niño*, de *Cerdeña*, de otra *etrusca de hombre de pie* y de una *ofrenda fúnebre chipriota*; aquella consistía en una especie de *plato redondo que contenía una pequeña comunidad de personas*. Los dos se conectan entre sí por la frase: *Man still breathes in and out. Is architecture going to do the same?* (El hombre inhala y exhala. ¿Hará lo mismo la arquitectura?).

En primer lugar, la lámina pone *en imagen la palabra* de que el objeto y el sujeto de la arquitectura es el hombre y que su esencia es el *contacto*, identificándose así “esencia” y “origen” entre sí; la misma esencia, recordamos, Grotowski detectó en el teatro. Los dos círculos entre sí visualizan el dipolo interactivo “arquitectura – hombre eterno u hombre arcaico” (Van Eyck, A., *Talk at the Otterlo Congress*, 1959, en 2008:199), por lo que las imágenes del círculo derecho no son fotografías de personas sino de representaciones arquetípicas del hombre, de la madre, del niño y de la comunidad; el hombre que, no obstante y según advertía Warburg, está sujeto, al mismo tiempo, a un proceso de transformación, reflejado en los “productos” de su cultura. A su vez, el círculo derecho en sí da forma visible a otro dipolo, que también trata Van Eyck: el de individual-colectivo.

I put those archaic images in the right hand circle to remember that there have always been men, women and children, living in a kind of society. They represent constants in space and time, constants that constantly change. (Van Eyck, A., Talk at the Otterlo Congress, 1959, en 2008:200)⁵

Asimismo, Van Eyck deja claro que él tampoco busca *algo nuevo, sino algo olvidado*, como Grotowski. Declara que *lo que quiere en la arquitectura es apasionadamente hacer lo antiguo*. Descubrir algo nuevo significa descubrir algo de nuevo, este *algo* siendo *la verdad eterna de los modos del hombre*.

What I want in architecture personally is passionately to do the old. Because I believe that the moment you discover the old primordial principles of human nature, you discover something new. Because rediscovery always means to discover something new. It's just a constant rediscovery of eternal truth, which you translate into architecture, and that is the eternal truth of the ways of man. Man is always the same, in all places of earth and in all times. He has the same mental equipment, he just uses it and reacts differently according to his cultural or social background. (Van Eyck, A., Talk at the Otterlo Congress, 1959, en 2008:200)⁶

Dos años antes, en una carta a Bakema sobre la disolución del grupo holandés de los CIAM, la misma idea se expresa de la siguiente manera:

We really should be new-old again. (Van Eyck, A., Postcard to Bakema on the dissolution of Dutch CIAM, 1957, en 2008:198)⁷

En el círculo izquierdo Van Eyck expone lacónicamente los tres fundamentos de su (idea de la) arquitectura, de importancia igual: la *contra-estructura* de Van Doesburg representa el concepto *moderno* del espacio dinámico, cambiante y abierto; la arquitectura clásica, en el *museo imaginario* de Van Eyck, representa, por lo contrario, el reposo, la inmutabilidad y el límite *trazado*⁸. Finalmente, la tercera imagen representa *el vernáculo del corazón* (*the vernacular of the heart*): *la extensión de la conducta colectiva en forma construida* (*the extension of collective behaviour into built form*) (Van Eyck, A., *Talk at the Otterlo Congress*, 1959, en 2008:467). Es decir, en la arquitectura *vernacular* es donde la arquitectura funciona realmente como contra-forma de la sociedad; además, ella encarna la idea de Van Eyck de la arquitectura en cuanto que *vuelta al hogar construida*. En el mismo contexto, Bachelard propone:

Hay que llegar a la primitividad del refugio. (Bachelard, G., [1957]2006:60)

Recordemos, en este punto, la estrechez como condición de posibilidad del despliegue del espacio humano, según Bollnow. La relación recíproca movimiento-reposo vimos también presente, desde el punto de vista de la acción, en Grotowski.

Hay que tener en cuenta que el papel de cada uno de estos tres componentes del círculo izquierdo llega a concretarse más en la segunda versión de *Los círculos de Otterlo*, re-compuestos por Van Eyck en 1962 para incluirse, junto al texto homónimo, en su libro *The Child, the City and the Artist* (El Niño, la Ciudad y el Artista), publicado, apuntamos, por primera vez en 2008. Mientras que la composición de la lámina permanece igual que en la versión original, cambian las imágenes y aumentan las palabras: el círculo izquierdo incluye la planta del Partenón (*inmutabilidad y reposo*), la planta del pueblo Arroyo en Nuevo México (*vernáculo del corazón*) y, de nuevo, la contra-construcción de la *Maison Particulière* de Van Doesburg (*cambio y movimiento*); el derecho ahora sólo cerca una fotografía, de un grupo de Indios Kayapo de Orinoco en una danza circular, bajo el título *for each man and all men* (para cada hombre y todos los hombres). El subtítulo del círculo "arquitectónico" permanece el mismo, mientras que ahora aparece uno en el derecho: *get close to the center –the shifting center– and build* (acercaos al centro – al centro cambiante– y construid). Las frases que unifican los dos círculos son: *to discover anew implies discovering something new* (descubrir de nuevo implica descubrir algo nuevo) y *we can discover ourselves everywhere –in all places and ages– doing the same thing in a different way, feeling the same differently, reacting differently to the same* (podemos descubrirnos a nosotros mismos en todas partes –en todos los lugares y épocas– haciendo lo mismo de otra manera, sintiendo lo mismo de modo diferente, reaccionando de modo diferente a los mismo). El cambio en *Los círculos de Otterlo* entre el 1959 y el 1962 denota una mayor concreción de los objetivos y, a la vez, que la cuestión sobre el origen ha cobrado más importancia. En este período intermedio, subrayamos, Van Eyck ha realizado los dos viajes que calificamos como de importancia primordial para su orientación antroporeferente respecto a la arquitectura: a Mali y a Arizona. Además, cabe destacar un punto importante respecto a nuestro planteamiento: en la segunda versión opta por incluir en el círculo "arquitectónico", en vez de una *fotografía* de un templo clásico y otra de una casa sahariana, dos *dibujos* de *plantas*. Aquellos, contrapuestos a la *fotografía* de una *danza* tradicional circular visualizan nuestra noción de la Actioformel.

La pregunta fundamental que antepone Van Eyck respecto a la arquitectura, es decir, referente al círculo izquierdo, es si ella llegará a reconciliar estos valores esenciales que se encarnan en lo clásico, lo vanguardista y lo *vernacular*. Como vemos, la postura crítica de Van Eyck no implica la renuncia del Movimiento Moderno. La suya es una llamada hacia recuperar el equilibrio entre estos valores en la arquitectura, que había sido desplazado. Sin embargo, dicha llamada corresponde al valor de la arquitectura en cuanto que *vehículo*, como advertíamos. Esta convicción es la razón por la que la cuestión humana es la que se antepone a la arquitectónica:

Who am I? What am I? Who are you? If I don't know that, then I can't build a roof over my head. (Van Eyck, A., *Talk at the Otterlo Congress, 1959*, en 2008:200)⁹

El planteamiento, de nuevo, es paralelo al de Grotowski en el *Parateatro*; sin embargo, a él le condujo a buscar las respuestas fuera de los confines del teatro, mientras que a Van Eyck definir con precisión máxima aquellos de la arquitectura.

No obstante, esta aparición simultánea y no-jerarquizada de las referencias-base de Van Eyck sugieren, también, otra idea: aquella de la proyección directa del pasado en presente y viceversa. A su vez, esta se inscribe en la concepción de la *relatividad* en la arquitectura por parte de Van Eyck, tema que trataremos en adelante. Según él, el pasado se identifica con la *memoria colectiva*, convirtiéndose asimismo en “presente eterno”. La visión de este pasado no es secuencial, lineal, sino que tiene forma de red de interacciones; de constelación benjaminiana o de *Mnemosyne* warburgiana. Podríamos considerar la Biblioteca Warburg como icono del *cuero reunificante de la experiencia*. La *relatividad cultural*, a su vez, que sugiere, es, además, la piedra angular de la aportación de Benedict a la antropología.

Van Eyck was one of the first moderns to conceive the past as a collective memory. Just as individual memory does not consist of a chronological sequence of facts but of a complex web of memories that intersect and accrete into an organic entity, so history, perceived in the relativistic continuum, is no longer an encyclopaedic collection of styles and forms, but a “gathering body of experience”. (Ligtelijn, V. – Strauven, F., *Introduction*, en Van Eyck, A., [1962]2008:11)¹⁰

La misma simultaneidad, además, está presente en los *museos imaginarios* tanto de Warburg como de Grotowski. En Warburg “primitivo” y clásico también tienen calidad *energética*, más que histórica, y forman el dipolo apolíneo-dionisiaco, el cual representa su concepción del origen. Este dipolo, pues, es para él herramienta de análisis, por ejemplo, en el caso de *El ritual de la serpiente*¹¹ y del *Templo Malatestiano*, aparte del de *Mnemosyne*. Su propia contemporaneidad también hace acto de presencia en los ejemplos, como comentamos, de Manet y de Böcklin. En Grotowski lo clásico es representado por la índole de los textos que escoge para sus montajes del primer período; remiten al mito y a la *memoria colectiva*. Teniendo *cada edad el renacimiento de la Antigüedad que se merece*, según dicta Warburg, aquella de Van Eyck y de Grotowski necesita, como cualquier otra, el papel del “gran artista”, como aquél se deja dibujar en *Mnemosyne*, para llevarla a cabo. A ello volveremos, sin embargo, al tratar la inversión. Por el otro lado, lo *vernacular* o *fuentista*, en términos propios, es su objeto de investigación en el *Teatro de las Fuentes* y le proporcionará las herramientas de trabajo para los dos últimos períodos; pretende acceder, por esta vía, a aquel *hombre eterno*, como también hace Van Eyck siguiendo a Boas. Lo contemporáneo, representado, sobre todo, por la figura de Stanislavsky, constituye definitivamente referencia “de doble filo”: se adopta y, a la vez, se traiciona.

¿Bajo qué concepto, pues, coincide simultáneamente pasado y presente, tal como hace visible Van Eyck? A ello dará respuesta más tarde, en el artículo *The Interior of Time (El Interior del Tiempo)*¹². Van Eyck, como proyección de la *relatividad*, introduce la concepción del *tiempo expandido* como medio para acceder al cómo *hacer* y cómo entender la arquitectura. Se trata de una concepción que Van Eyck se presta de la noción de *duración* de Bergson. El tiempo presente deja de ser un punto sin dimensiones entre pasado y presente, prácticamente inasequible para el hombre; adquiere dimensión para que repose dentro de él el hombre mismo con su pasado y su futuro.

(...) past, present and future should henceforward be reciprocally active in the mind. (Van Eyck, A., [1962]2008:49)¹³

El espacio es condensador de tiempo, según Bachelard:

En sus mil alvéolos, el espacio conserva tiempo comprimido. El espacio sirve para eso. (...) No se puede revivir las duraciones abolidas. Sólo es posible pensarlas, pensarlas sobre la línea de un

tiempo abstracto privado de todo espesor. Es por el espacio, es en el espacio donde encontramos estos bellos fósiles de duración, concretados por largas estancias. (Bachelard, G., [1957]2006:38-39)

Y la noción del *lugar*, a la inversa, empieza a encontrar su lugar dentro del tiempo.

Lugar, en este período, es la palabra que Van Eyck prefiere en vez de *espacio* y *ocasión* en vez de *tiempo*. Los dos se hacen posibles a través de la *interiorización* o *transparencia* del tiempo. Van Eyck, en este sentido, habla de *cuerpo reunificante de la experiencia* cuyo hogar es la mente, de la misma manera que el presente es el hogar del pasado.

As the past is gathered into the present and the gathering body of experience finds a home in the mind, the present acquires temporal depth –loses its acrid instantaneity; its razorblade quality. One might call this: the interiorization of time or time rendered transparent. (Van Eyck, A., *The Interior of time*, 1962-1966, en 2008:474)¹⁴

Su visión del tiempo expandido implica la *creación* del presente:

(...) the projection of the past into the future via the created present (...). (Van Eyck, A., *The Interior of time*, 1962-1966, en 2008:474)¹⁵

2.1.2 *The Story of Another Idea*

La Historia de Otra Idea ha sido el título del primer número de *Forum* –septiembre del 1959– después de su nuevo inicio y con Van Eyck formando parte del grupo editorial. Recién concluido el recorrido de los CIAM, el artículo implica una especie de cuenta de su historia, desde el primero hasta el último. Consiste en un *collage* de fragmentos de manifiestos e intervenciones originales, propios y no, y comentarios al respecto. *La historia* alternativa empieza por Bridgewater, haciendo hincapié a la matización que propone el grupo CIAM holandés respecto a los objetivos del congreso. Bakema propone añadir a la declaración de los mismos –*trabajar hacia la creación de un ambiente físico que satisfaga las necesidades emocionales y materiales del hombre*– la frase: *y estimular el crecimiento espiritual del hombre* (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:231)¹⁶. En este sentido, a la *recuperación del valor simbólico de la arquitectura*, que Giedion, como vimos, pronuncia como finalidad del primer CIAM de postguerra, hay que añadir “del valor espiritual del hombre”. La cuestión de la interdisciplinariedad, asimismo, que en este primer momento se enfoca principalmente en la relación entre arquitectura y (demás) artes plásticas, está estrechamente ligada con la cuestión sobre el origen.

Van Eyck, en el mismo contexto, invita a abandonar el racionalismo estricto y ceder territorio a la *nueva conciencia*, o sea, la *relatividad* introducida por las vanguardias de los años veinte. *La historia* se desarrolla a través de los siguientes CIAM, con la excepción del de Bérghamo, del 1949, hasta llegar a su compleción en Otterlo. Mientras tanto, ya se había formado el *Team 10*. Las ideas expuestas en *La historia*, sin embargo, se pueden considerar sólo hasta cierto punto como compartidas por el grupo. La precisión requiere apuntar que se trata de un manifiesto firmado por Van Eyck, afín a la orientación holandesa dentro del propio *Team 10*, donde la discrepancia entre sus miembros ha desembocado, algunas veces, en conflictos feroces¹⁷. No obstante, su presencia en los CIAM no dejaba de dar la impresión de un grupo sólido.

Entremos en puntos concretos de *La historia*. Refiriéndose al CIAM “extra-oficial” de Sigtuna, del 1952, anterior del de 1953 en Aix-en-Provence, subraya el giro “actual” respecto a las cuestiones elementales levantadas en el CIAM 2, el de Frankfurt del 1929.

The accent has shifted significantly from the badly housed European industrial population (CIAM 2 –existence minimum, functional city) to the universal problem of the roofless world paupers at last. Along with this decisive shift of attention came the interest in the magnificent

*and inspiring qualities of "primitive" societies and cultures. (Van Eyck, A., The Story of Another Idea, 1959, en 2008:244)*¹⁸

El del 1953 supuso una primera apertura de los CIAM hacia las culturas "primitivas". Aprovechamos para subrayar el rechazo total por parte de Van Eyck de la palabra "primitivo". Para él, el equilibrio entre opuestos en ellas ya es un hecho y una constante; ofrecen huellas táctiles del hombre arcaico, que se encuentra en el centro de la mirada del arquitecto hacia el origen. Fijémonos en que, antes de hablar de *patrón intacto*, habla de *gesto, paso, circulación sanguínea*.

*We shall meet each other half way. In the whole course of its development CIAM probably never experienced anything more compelling than its confrontation with these "foreign and humble countries". Faced with the frail vestiges of archaic man, CIAM acknowledged, albeit too late the simple grandeur of an integrated society –the simple magnificence of the right gesture and the right gait. Voilà, extremes in equilibrium –zeal and resignation, control and passion, happiness and distress, love and hate– human metabolism, the right blood circulation, the intact pattern. (Van Eyck, A., The Story of Another Idea, 1959, en 2008:251)*¹⁹

Para explicar lo que el "hombre universal" significa, Van Eyck adopta las conclusiones a las que llega Franz Boas a través de su investigación antropológica. Concretamente, lo cita en *La Historia de Otra Idea*:

*So far as my personal experience goes and so far as I feel competent to judge ethnographical data on the basis of this experience, the mental processes of man are the same everywhere, regardless of race and culture, and regardless of the apparent absurdity of beliefs and customs. Some theorists assume a mental equipment of primitive man distinct from that of civilized man. I have never seen a person in primitive life to whom this theory would apply. (...) The behaviour of everybody, no matter to what culture he may belong, is determined by the traditional material he handles. And man, the world over, handles the material transmitted to him according to the same methods. (Boas, F., Primitive Art, 1927, en Van Eyck, A., The Story of Another Idea, 1959, en 2008:252)*²⁰

La índole de la apariencia de lo "primitivo" en el horizonte de los CIAM a partir del 1953 queda evidente en el informe redactado por Giedion y Van Eyck. En el fragmento de él a continuación se anotan los puntos de discrepancia por parte de Van Eyck. Anotemos que *El presente eterno –I. Los comienzos del arte y II. Los comienzos de la arquitectura–* de Giedion se publica en 1964, cinco años después de la disolución de los CIAM.

2 (...) *Through contact with "primitive" and ancient cultures, architecture today has broadened its outlook and approach. It has become more profound. (...)*

3 *Our approach and attitude to foreign civilizations is humble. We no longer envisage primitive society from the point of view of technical development. We know how to trace, even in the shanty towns, the last vestiges of an equilibrated civilization. Its forms teach us how to deal with the specific social, territorial and cosmic conditions which confront it. Here, we know social and aesthetic imagination form a complete unity. (...)*

6 *"Primitive" architecture, approached in the right way, has become a symbol directly reflecting a way of life which comes to us across the ages, leaving profound marks on human and cosmic conditions. What contemporary painters (sculptors, musicians and poets no less, A.v.E.) have shown us during the last 40 years (...) –that the most direct methods of expression are to be found in primitive and prehistoric art– is now, in view of the present urgent need for realization, becoming a new possibility of imparting depth to architecture. (Giedion, S - Van Eyck, A., Report commission 2, CIAM 9 Aix-en-Provence, 1953, en Van Eyck, A., The Story of Another Idea, 1959, en 2008:252-253)*²¹

En el comentario que en *La historia* sigue el informe anterior, bajo el título *Fifty years too late!* (¡Cincuenta años demasiado tarde!) Van Eyck expone en qué consiste su discrepancia.

Evidentemente, dice, el hecho de que tal problemática forme parte, aunque tarde, de la temática de los CIAM no deja de ser grato. Sin embargo, hubiera podido aparecer mucho antes y en sincronía con las demás vanguardias artísticas. En capítulos anteriores, recordamos, ya hemos resaltado el giro hacia el origen por parte del surrealismo y del expresionismo. No obstante, aún así, la influencia de esta “nueva incorporación” en la perspectiva general de los CIAM deja, según él, mucho que desear.

*That this attitude should have entered CIAM is gratifying. That it did not do so in 1928 when CIAM was founded is, to say the least of it, disconcerting. After all, painters, sculptors, musicians and poets had shaken hands with the archaic peoples of Asia, America, the South Seas and prehistoric times half a century earlier. (...) And behold, at Aix tired CIAM inclined its haughty head, recognizing at last the lost conditions of creativity. It understood that technical ingenuity guided by a limited artistic and social sense is not enough to produce real architecture. (...) To say that this wider attitude became general at Aix would be to exaggerate. It was merely put before the meeting by both the new generation and Giedion. It failed, however, to transform the self-assured minds of most participants, even at Aix. It sounded like music to a few and gave them new hope. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:253)²²*

2.1.3 Dogon-Pueblos

Tal como Warburg antes y Grotowski después, Van Eyck buscará la experiencia propia de la reactivación de la *memoria colectiva por contacto*, según la hipótesis warburgiana respecto al artista renacentista. Teniendo la experiencia de los dos viajes anteriores y habiendo estudiado a Benedict y a Griaule, los viajes a Mali y a Arizona del 1960 y 1961 respectivamente ponen su sello definitivo en lo que Van Eyck desarrollaría en cuanto que *disciplina configurativa* y suponen una revelación para él. Los Pueblo, los Dogon y, además, los etruscos, de *La idea de la ciudad* de Rykwert, son, para Van Eyck, *ilustraciones de la historia de otra idea*.

Conoce los estudios de Benedict y de Griaule ya desde sus años de estudiante en Zúrich (1938-1942). Aparte de ellos dos y de Boas, Lévi-Strauss también constituye para él influencia notable por parte de la antropología. El interés de Van Eyck en las “culturas primitivas” deriva por su afición al arte moderno. Las descubre a través del surrealismo; concretamente, a través del número 2 del 1933 de la revista *Minotaure*, dedicado a las investigaciones de Griaule en África. Este interés por parte de los surrealistas, también hacia las culturas del Pacífico y de los Indios Pueblo, se inscribe en su convicción de que su nuevo capítulo en el arte debería implicar el descubrimiento de los elementos de una lengua primaria y universal para el arte. Van Eyck explica que la inexistencia de más material al respecto es el que le llevó a emprender el viaje del 1960:

*I had come upon Marcel Griaule's account of the Dogon in Minotaure (Mission Dakar-Djibouti 1931-1933) during the war. The illustrations I knew by heart. Thus, for years to come, Ogol was just round the corner. Later in Paris and elsewhere I searched for more material concerning the houses and villages of the Dogon, but with little success. (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1967, en 2008:373)²³*

No obstante, es mucho más tarde, en 1966, cuando llega a leer el *Dios de agua*. Se publica por primera vez en 1948, pero es, incluso, después de su viaje a la tierra Dogon cuando llega a las manos de Van Eyck. *Dios de agua* es el libro del antropólogo francés en el que se desglosa exhaustivamente la analogía estructural entre cosmología, sociedad y arte²⁴. Esta lectura supone para el arquitecto un *choque de reconocimiento* (*shock of recognition*); le ofrecerá, en primer lugar, la confirmación fáctica de su hipótesis respecto a la perspectiva de la *disciplina configurativa*; por el otro lado, le proporciona herramientas para poder concretarla aún más. Por ejemplo, la noción de Van Eyck de los *fenómenos gemelos* (*twin phenomena*) –antes *fenómenos duales* (*dual phenomena*)– llega a su percepción y expresión definitiva gracias al conocimiento de la estructuración de la

cultura Dogon en su totalidad a base de tales fenómenos bipolares interactivos, reflejando su mito cosmológico de los *gemelos primordiales*.

El significado de indagar en la *configuración* de su idea hacia la arquitectura se muestra en la colección de artículos *A Miracle of Moderation* (Un Milagro de Moderación), escritos por Van Eyck mismo, Paul Parin y Fritz Morgenthaler entre 1961 y 1967 y publicados en el último número de *Forum*, el de julio del 1967. Parin y Morgenthaler eran psicoanalistas suizos, con los que Van Eyck coincidió en Mali en 1960, mientras desarrollaban allí su investigación sobre la estructura de la personalidad de los Dogon. El material fotográfico aportado es de Van Eyck proviene, justamente, de este viaje.

Ya al principio del artículo Van Eyck reitera su mirada firma hacia el origen, declarada previamente en Otterlo:

(...) *I still incline towards the immutable.* (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1967, en 2008:373)²⁵

Lo primero que comenta, después de que, finalmente, haya emprendido el viaje a Ogot en 1960, es su *contacto* en vivo con ritos:

(...) *the funeral rites for the chief hunter, as well as the Dama for the diseased chief of the mask cult, kept us on our feet for days and nights.* (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1967, en 2008:373)²⁶

Proyectándose en la unión cosmología-sociedad-arte de la cultura Dogon su visión *configurativa* hacia la arquitectura, Van Eyck es cauto al advertir que no se malinterprete aquella como una *transferencia superficial* o, según entendemos, puramente formal. Una idea de esta proyección tenemos a continuación:

They see even the most commonplace object as part of an all-embracing system. (Parin, P. en Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1967, en 2008:381-382)²⁷

Es crucial, en este contexto, la palabra *awareness* que hace servir, tal como, también, “oímos” hacer a Grotowski. Significa algo entre “conciencia” y “atención” y, como en el contexto grotowskiano, está ligada a la *presencia* y tiene índole pre-lingüística. Con ello se refiere Van Eyck a la conexión *orgánica* del hombre con su sistema de valores, tal como pone en evidencia el caso de los Dogon. *Orgánico*, hay que apuntar, es una palabra que Van Eyck usa con reserva. Lo definimos como “aquello que contiene la regla de su propia reproducción” y lo desligamos de la “forma natural”. Van Eyck percibe como *deber* del arte -y, por lo tanto, de la arquitectura- mantener viva esta conciencia, a través de un proceso dinámico de re-interpretación perpetua, como es, además, la de la transformación de los símbolos que nos antepuso Warburg. Se trata de lo que en el contexto de nuestro estudio llamamos fenómeno de inversión.

(...) *architect-urbanists must see to it that those meanings which are of lasting human value are silently and unobtrusively contained in what they conceive, and not overemphatically or superficially transferred. The fulfilment of art –hence of architecture also– rests in its potential to perpetuate awareness as such. It does not define or freeze into static form what the artist –or society, for that matter– becomes aware of, it merely represents this as an apprehended or reapprehended aspect of human reality.* (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1967, en 2008:375-376)²⁸

Lo que atrajo el interés de Van Eyck en la aproximación antropológica de Ruth Benedict de los Pueblo, es la “transferencia” de la noción de *relatividad* de las ciencias positivas, de sus lecturas de Einstein, Heisenberg, Bohr y Schrödinger, a las humanas.

In Patterns of Culture (1934) by Ruth Benedict, he discovered (...) a discussion of the concept of “cultural relativity”. (...) Cultures can only be understood by examining them and re-examining them alternately from one another’s viewpoint, and from the widest possible knowledge of cultural patterns and their differences. What makes so-called primitive cultures so

fascinating, in Benedict's view, is that they show an immense variety of cultural patterns in their purest, most elementary form. The study of these elementary patterns and their "configurations" is necessary in order to understand more complex structures, in particular the complexity of our own culture. (Strauven, F., 1998:449)²⁹

El método que Benedict propone como vía de acceso hacia el origen se acerca a lo que, a propósito de la búsqueda de Grotowski de *aquello que precede las diferencias del Teatro de las Fuentes*, llamamos "reducción a la unidad".

Methodologically there is only one means by which we may gain an approximate knowledge of these early beginnings. That is by a study of the distribution of those few traits that are universal or near-universal in human society. (Benedict, R., [1934]2005:18-19)³⁰

La renuncia por parte de Van Eyck hacia la palabra "primitivo" está conectada con el punto de vista de Benedict, que, como se ve a continuación, deja atrás la imagen romántica del "buen salvaje" y la idea de una vuelta al origen idílica. Asimismo, también deja atrás la supuesta superioridad de la cultura occidental frente a las demás.

Western civilization is identified with civilization as such (...) on the pontifical assumption that what is not like it is a deviation and hence less advanced, barbaric or, at the best, exotically appealing –at a safe distance. But western civilization (...) is just one special case in an enormous multitude of special cases (...). (Van Eyck, A., [1962]2008:123)³¹

La intención se puede, pues, considerar como paralela a la de Warburg, al pisar las mismas tierras unas décadas antes: conocernos a nosotros mismos. Y es en este contexto precisamente en el que se puede entender el convencimiento, tanto de uno como de otra, de que el rigor científico es imprescindible para llevar a cabo esta tarea. Reivindiquemos un punto importante: la atención se centra en sociedades *pre-literarias*.

There are many ways in which the culture of one or another people appeals to us strongly in this era of heterogeneous standards and confused mechanical bustle. But it is not a return to ideals preserved for us by primitive peoples that our society will heal itself of its maladies. The romantic Utopianism that reaches out toward the simpler primitive, attractive as it sometimes may be, is as often, in ethnological study, a hindrance as a help. (...) Culture, with its processes and functions, is a subject upon which we need all the enlightenment we can achieve, and there is no direction in which we can seek with greater reward than in the facts of pre-literate societies. (Benedict, R., [1934]2005:20)³²

Lo que conduce, pues, hacia el origen es una necesidad. Nuestra sociedad ha roto la conexión entre forma, vida/acción y significado; *nuestra taza está rota*. Una metáfora: Van Eyck tenía en su jardín un cuenco Kava de las islas Fiji, que tiene la misma forma que aquella que acabaron teniendo las bóvedas del *Kindertehuis*.

A chief of the Digger Indians (...). (...) "In the beginning," he said, "God gave to every people a cup, a cup of clay, and from this cup they drank their life." (...) "They all dipped in the water," he continued, "but their cups were different. Our cup is broken now. It has passed away." Our cup is broken. Those things that had given significance to the life of his people, the domestic rituals of eating, the obligations of the economic system, the succession of ceremonials in the villages, possession in the bear dance, their standards of right and wrong –these were gone, and with them the shape and meaning of their life. (Benedict, R., [1934]2005:21-22)³³

El caso de los Pueblo es idóneo para este tipo de indagación en el origen, ya que ofrece una vía directa hacia ella. Warburg lo expresó en términos de *fenómeno gemelo*, es decir, de "parentesco" entre Atenas y Oraibi; Van Eyck, en términos de continuidad, en el artículo *The Pueblos*, publicado en *Forum* el agosto del 1962:

*Oraibi, one of the Hopi pueblos, is the oldest settlement in America to be inhabited without interruption by one and the same community. (Van Eyck, A., *The Pueblos*, 1962, en 2008:359)³⁴*

Aparte de los establecimientos *vernaculares* de las culturas arcaicas, el interés de Van Eyck hacia la ciudad tradicional contempla, además, la ciudad histórica occidental. Como hemos mencionado anteriormente, forma parte de la directriz antropológica de la cuestión sobre el origen en Van Eyck el estudio de Rykwert sobre la fundación de las ciudades antiguas. Por el otro lado, y en nivel práctico, en varias ocasiones entre el 1961 y el 1986 se muestra crítico hacia las intervenciones urbanísticas en el centro histórico de Amsterdam. Lo que llegaría a tomar forma de libro bajo el título *The idea of a town (La idea de ciudad)*, se publicó primero en forma de artículo, bajo el mismo título por un “recién estrenado” Rykwert, en el número 3 del *Forum* del 1963. Su idea principal consiste en el reflejo de la cosmología en la construcción de la ciudad, acorde con la lectura de Griaule de la cultura Dogon, como acabamos de ver.

Lo que se transmite en las condiciones físicas favorables es la benevolencia de los poderes divinos, y la mejor manera de asegurarse ésta, si se entienden correctamente las interpretaciones recientes del urbanismo platónico, consiste en establecer una armonía entre la ciudad y la estructura del universo creado por encima de cualquier otro sistema. (Rykwert, J., [1976]1985:34)

Van Eyck no dudará en considerar el objeto de este estudio como un caso específico del *vernáculo del corazón (vernacular of the heart)*.

“The idea of a Town” fits in and around “The Story of Another Idea” with such ease that no justification for its inclusion is necessary. (Van Eyck, A., *On Rykwert’s Idea of a Town*, 1963, en 2008:371)³⁵

El *cardo* y el *decumanus*, en este sentido, son para Van Eyck una expresión de los *fenómenos gemelos*. No obstante, considerar este estudio como una ilustración más de *la otra idea*, constituye un caso insólito que lo trae cerca a Warburg: se trata de una indagación de carácter arqueológico, cuya experiencia en vivo y *por contacto* resulta imposible. Es más: el trabajo de Rykwert puede considerarse perfectamente como inscrito en el marco de la *Kulturwissenschaft*.

Para Van Eyck, el trabajo de Rykwert es, además, un claro ejemplo de su *tiempo interiorizado*; aquel tiempo presente expandido, en el que pasado, presente y futuro se encuentran y donde las barreras divisorias entre ellos se hacen transparentes. En el fragmento a continuación Van Eyck se refiere al trazado ritual de los muros de la ciudad etrusca y, posteriormente, romana.

Joseph Rykwert delves into the past with all necessary precision and humility. As he does so, as the initial furrow is cut and the bronze plough is carried over the places where the gates are to come, as each event discloses a multitude of meanings and ancient words flower again, light falls on the present, for time is rendered transparent. Yes, as the idea of the town opens up we encounter ourselves contained within it. (Van Eyck, A., *On Rykwert’s Idea of a Town*, 1963, en 2008:372)³⁶

Van Eyck escribió la introducción al estudio de Rykwert para su publicación en *Forum*, bajo el título *On Rykwert’s Idea of a Town (Sobre La Idea de Ciudad de Rykwert)*. Más cerca, y esto es una apreciación que nos permitimos, está Rykwert a Warburg que el mismo Wittkower, considerado como el “representante oficial” warburgiano en la teoría e historia de la arquitectura. Apuntemos, dada la oportunidad, la crítica de Van Eyck hacia *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo* de él, en la conferencia *The Enigma of Size (El Enigma de la Medida)* del 1979, acerca del análisis de la fachada de *San Giorgio Maggiore* de Venecia, de Palladio. Los dos órdenes de diferente escala superpuestos entre sí, que Wittkower lee como un error, para Van Eyck es un ejemplo magistral de *conjunción de opuestos*, o sea, de la escala humana con la monumental.

2.2 Directriz “existencial”

La segunda vía de Van Eyck hacia el origen, que adelantábamos, remite más a la percepción al respecto por parte del expresionismo y se desarrolla en el libro del 1962 *The Child*,

the City and the Artist (El Niño, la Ciudad y el Artista). El libro supone una “puesta sobre papel” de las reflexiones fundamentales acerca de la perspectiva arquitectónica por parte de Van Eyck, en la época que ella misma se estaba *configurando*.

Van Eyck es especialmente conocido por la sensibilidad especial que demuestran sus proyectos hacia los niños. Sus primeros entre los numerosos *Playgrounds* de Amsterdam han sido el terreno donde se ponen en prueba articulaciones a partir de elementos arquitectónicos arquetípicos, que cobrarían “tercera dimensión” en los primeros proyectos más complejos, como los colegios de Nagele, del 1954-56 y, sobre todo, del *Kindertehuis*, del 1955-60. No es por casualidad, además, que el segundo proyecto más apreciado de su trayectoria, el *Hubertus House* –hogar para madres solteras– del 1973-81, tiene también como centro de atención al niño. No obstante, el motor de este interés especial no tiene que ver con ningún tipo de sentimentalismo. Como los montajes de acciones de Grotowski, la finalidad de Van Eyck no es acceder a ningún estado emocional pasajero. Como él mismo dice, justamente a propósito del *Hubertus House*:

(...) an “expression” of cheerfulness or the result of a passing mood or state of mind, (...) that is not the purpose of architecture. (Van Eyck, A., 1999:203)³⁷

La reflexión que conduce a Van Eyck hacia el niño es mucho más profunda. Tiene su raíz en la percepción de la niñez como la versión más pura de la potencialidad humana. El niño en sí representa para él un símbolo del origen, en el cual el principio coexiste con el fin de la existencia, percibiéndose en ello la resonancia de Eliot, pero, también, de la poesía inglesa simbolista de Blake y de Wordsworth. Además, en Heráclito: *el tiempo es un niño que juega a peones* [πεσσοί: antiguo juego de damas]; *el reino es del niño*.

52. (...) αἰὼν παῖς ἐστὶ παίζων, πεσσεῶν· παιδός ἢ βασιληῆ. (Ἡράκλειτος, 1998:74)

Hace falta mencionar, en este punto, que el padre de Van Eyck, Pieter Nicolaas van Eyck, era poeta y filósofo y que Aldo pasó su niñez en Inglaterra. Apuntemos que esta idea de simultaneidad entre principio y final también está presente en Grotowski; concretamente, en los fragmentos textuales de *Action*, de fuente gnóstica³⁸. La coincidencia entre *estar en el principio* y *estar en el fin* es, a su vez, una constante en el planteamiento grotowskiano, y constituye tema de referencia en su texto-legado *Performer*. El fragmento de Eliot, citado por Van Eyck a continuación, es del *East Cocker*, de la colección *Four Quartets* del 1942. Van Eyck se refiere a las ciudades:

If they are not meant for children they are not meant for citizens either. If they are not meant for citizens –ourselves– they are not cities. If society today is not able or willing to build cities for citizens (for children) on what grounds do we deem it a society? This is where the trouble starts. Society today is a great lie, I am prone to say, devised by man because it seems to prevail in spite of him. Of all the great lies society is the most impersonal, the most diabolically abstract. (...) that leaves society the lie it has become, and each man the solitary child of his own being, for childhood plays no part in the lie. It is therefore a symbol upon which cities could again rest, a symbol from which society could regenerate. In my beginning is my end...In my end is my beginning. (Van Eyck, A., [1962]2008:19)³⁹

Van Eyck, como advertíamos, se mantiene *en el principio* incluso estando al final de su vida y trayectoria. En el fragmento a continuación invita a los arquitectos, hasta el último momento, a un giro definitivo hacia el principio; hacia los *verdaderos asuntos de la arquitectura*.

Things change fast, certainly, but not as fast as some like to pretend. If all of you choose to chase after whatever trend turns up, you, like your predecessors, will keep sidestepping the real issues of architecture. Don't! Begin at the beginning and stay at the beginning. (Van Eyck, A., *Lured from his den*, 1998, en 2008:564)⁴⁰

Estar en el principio se sugiere como contrapartida a la *patología* de los arquitectos, detectada ya desde los sesenta por Van Eyck, de la innovación; de tener que ser, de hecho, “originales”.

*Architects nowadays are pathologically addicted to change (...). (Van Eyck, A., The Interior of Time, 1967, en 2008:474)*⁴¹

La ciudad, para retomar el hilo anterior, es para Van Eyck el icono de la vida colectiva. A su vez, su concepción del niño se conecta con aquella del *hombre eterno* al que antes hicimos hincapié. Asimismo, el *fenómeno gemelo* hombre/niño-sociedad equivale a aquél de casa-ciudad, como veremos más detenidamente al examinar dichos *fenómenos*. El diagnóstico de Bachelard, además, acerca de la inhabilitad de las *grandes urbes* contemporáneas, que afirma Van Eyck, lee:

(...) la falta de cosmicidad de la casa de las grandes urbes. (...) la casa ya no conoce las leyes del universo. (Bachelard, G., [1957]2006:58)

Además, Van Eyck detecta una especie de “alianza espiritual” entre el artista y el niño, de ascendencia expresionista-surrealista. La *nueva realidad* de las vanguardias artísticas de los años veinte, que sugiere una *nueva gramática*, debe en gran parte su razón de ser al niño.

*As long as this new grammar, or new sense of relationships, is not put to practical use we can be sure that every effort, however well meant, will necessarily defeat its own ends. But to handle this tool to any advantage needs imagination, creative capacities, and practice. Good will is a great deal, but it is simply not enough. In short it needs artists, –the entire of them: painters, sculptors, architects, town-planners, industrial designers, craftsmen, graphic artists, photographers, movie makers, poets, musicians, actors, dancers. They were the first to receive decisive inspiration from the child, acknowledging the fact gracefully and generously; the wonderful development of contemporary art is ample proof. (Van Eyck, A., [1962]2008:23)*⁴²

2.3 Directriz fenomenológica

El primer indicio hacia la directriz fenomenológica en la cuestión del origen en Van Eyck es su definición de la arquitectura en cuanto que una *vuelta al hogar construida* (*built homecoming*). A raíz de ello se puede emprender una reflexión que lo conecta con la fenomenología, en primer lugar, del espacio, de Bachelard y de Bollnow. Además, es un hecho que Van Eyck había estudiado a Merleau-Ponty y a Husserl, contando éste último entre sus puntos de referencia. Asimismo, mantuvo sus distancias del existencialismo, tal como hizo, por su lado, la fenomenología del espacio de los sesenta, representada por los dos autores principales anteriormente mencionados.

Recuperamos de menciones anteriores que es, precisamente, en la noción del hogar donde habrá que ubicar esta diferenciación entre la postura existencialista y la fenomenológica acerca de la relación entre el hombre y el espacio. La de Bachelard, adoptada, posteriormente, por Bollnow, consiste en que el hombre no llega indefenso en el mundo, sino que es recibido dentro de un hogar.

Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. (...) La vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa. (Bachelard, G., [1957]2006:37)

Bollnow retomará y ampliará esta imagen, convirtiéndola en su punto de partida para el *Hombre y espacio*. Según él, el despliegue del espacio humano tiene su semilla en la condición de *estrechez*, que se va ampliando a medida que el hombre se superpone a su miedo a la *vastedad*. En Bachelard:

Para ilustrarla metafísica de la conciencia habrá que esperar las experiencias en el que el ser es lanzado fuera (...); puesto a la puerta, fuera del ser de la casa, circunstancia en que se acumulan la hostilidad de los hombres y la hostilidad del universo. (Bachelard, G., [1957]2006:37)

El análisis de Bollnow podríamos decir que está basada en el *fenómeno gemelo* hombre-espacio: tanto uno como el otro se definen mutuamente a través de esta interacción dinámica.

A su vez, y en conexión con su enfoque antropológico al respecto, la recuperación del origen que Van Eyck propone, no supone “restituir los dioses”, sino la esencia de ello: que el hombre vuelva a sentirse “en casa” en el mundo; recuperar la noción arquetípica del *habitar*.

We no longer need the cardo and the decumanus to feel at home in the universe, but we need to be “at home” nonetheless. (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1967, en 2008:385)⁴³

En una representación posible de los extremos de la cadena de transformación de símbolos sugerida por Vischer, el poder mágico que los Dogon identifican con las estatuillas rituales – símbolo– se antepone al valor artístico –alegoría– que les otorga nuestra contemporaneidad. En este sentido, pues, la dirección hacia la que Van Eyck apunta no es hacia restituir el “símbolo” en su forma definitiva, sino re-palpar su razón de ser originaria, algo que nuestros tres autores tienen en común y que explica en gran medida su interés en los patrones de vida arcaica y, entre ellos, el ritual. A su vez, esta aproximación es la que conduce, en los tres casos, a la *literalidad* de sus creaciones y bajo ningún concepto al simbolismo.

The Dogon ascribe strong magic power to the statuettes, the Europeans high artistic value. (Parin, P. en Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1967, en 2008:377)⁴⁴

Recuperar el sentido del hogar es, pues, el propósito que se antepone Van Eyck en cuanto que arquitecto, mientras que, al mismo tiempo, la fenomenología del espacio levanta la misma cuestión desde el punto de vista filosófico. Por lo tanto, a continuación indagaremos en el modo en el que se plantea allí el significado del hogar y su relación con el hombre, guiados por Bachelard y Bollnow, principalmente. El hogar, según Bollnow, es el arquetipo del espacio propio delimitado. Más que exclusivamente a una entidad física, o sea, la casa, también corresponde, a mayor escala, a la patria, o, a menor, a las diversas zonas dentro de la casa. En Bachelard:

(...) todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de la casa. (Bachelard, G., [1957]2006:35)

Por ejemplo, también puede proyectarse al espacio más íntimo dentro de la casa –la casa dentro de la casa–, que es el espacio de *dormir*. Recordemos de la conferencia de Van Eyck en Otterlo su aclaración de que no le interesa *cómo* es un dormitorio en Japón, sino *qué* significa dormir. Pero, sobre todo, el primer hogar del hombre no es más que su propio cuerpo, tal como enseña Merleau-Ponty. A continuación Bollnow define el hogar como cuerpo ensanchado, en analogía al modo en el que Van Eyck define el espacio-tiempo expandido:

(...) la casa (...) es la forma a la que podemos aplicar el concepto de habitar en su sentido propio. (...) especificaremos (...) la relación interna del hombre con su espacio habitado. Es importante advertir que para la relación del hombre con su vivienda es válido algo análogo a la relación con su cuerpo. (...) se puede comparar la casa la casa en cierto modo con un cuerpo ensanchado, con el que el hombre se identifica y mediante el que se encasilla dentro de un entorno espacial mayor. (Bollnow, O. F., [1963]1969:258-259)

La noción del hogar, cualquiera que sea la escala de la entidad física concreta a la que corresponde, tiene como característica la referencia a un centro.

Su casa se convierte en el centro concreto de su mundo. (Bollnow, O. F., [1963]1969:117-118)

El hogar forma un dipolo interactivo con la *lejanía*, definiéndose, así, dichos términos mutuamente. El hogar, como comentamos, delimita; lo que queda fuera de la línea de su *arada ritual*, lo hostil o lo desconocido, es aquello contra el que tiene que luchar para *poder estar en el mundo a pesar del mundo*.

La casa misma se encuentra en oposición a la lejanía como algo de pertenencia propia (...).

(Bollnow, O. F., [1963]1969:118)

Por lo tanto, *habitar*, antes que construirse un techo, es voluntad de reivindicar la existencia misma.

(...) frente a la hostilidad, frente a las formas animales de la tempestad y del huracán, los valores de protección y de resistencia de la casa se trasponen en valores humanos. La casa adquiere las energías físicas y morales de un cuerpo humano. (...) Una casa así exige al hombre un heroísmo cósmico. Es un instrumento para afrontar el cosmos. Las metafísicas "del hombre lanzado al mundo" podrían meditar concretamente sobre la casa lanzada a través del huracán. Desafiando las iras del cielo. A la inversa y en contra de todo, la casa nos ayuda a decir: seré un habitante del mundo a pesar del mundo. (Bachelard, G., [1957]2006:78-79)

Bollnow reconoce a Bachelard la apertura de la problemática de la estructura espacial al lado de la de la temporalidad. Pasa, de esta manera, el concepto de la *relatividad* desde el tiempo al espacio: tal como el tiempo deja de ser matemático y medible, cuya resonancia llega a Van Eyck, también lo hace el espacio; de *espacio abstracto* se convierte en *espacio vivenciado*, transición que es otra manera de entender la oposición de Van Eyck a los CIAM.

(...) Bachelard ha desarrollado una Poética del espacio sistemática. Con ello parece también que desde el lado filosófico este interrogante haya conseguido abrirse brecha. El problema de la estructura espacial de la existencia humana se coloca con peso propio al lado del de la temporalidad. (...) Del mismo modo que en relación con el tiempo se ha distinguido entre el tiempo matemático, abstracto, susceptible de ser medido con un reloj, y el tiempo "vivenciado" concretamente por un hombre vivo, así también hablando del espacio se puede distinguir entre el espacio abstracto de los matemáticos y físicos y el espacio humano "vivenciado" concretamente. (Bollnow, O. F., [1963]1969:23)

Asimismo, y tal como advertíamos, la duración bergsoniana llega a tener su equivalente espacial:

Del mismo modo que en relación con el tiempo se ha distinguido entre el tiempo matemático, abstracto, susceptible de ser medido con un reloj, y el tiempo "vivenciado" concretamente por un hombre vivo, así también hablando del espacio se puede distinguir entre el espacio abstracto de los matemáticos y físicos y el espacio humano "vivenciado" concretamente. Así como Bergson se aclaró a sí mismo la *durée*, el tiempo concreto vivido por el hombre, confrontándola con el tiempo matemático, más conocido, del mismo modo nos podemos presentar de manera provisional la peculiaridad, en un principio difícil de captar, del espacio "vivencial", diferenciándolo del espacio matemático, también más conocido. (Bollnow, O. F., [1963]1969:23-24)

A propósito del tiempo, Van Eyck aporta el siguiente fragmento de la *Antropología filosófica* de Cassirer en *The Interior of Time* –incluido en *The Child, the City and the Artist*–; Cassirer mismo califica su aproximación en cuanto que *fenomenología de la cultura*. El objeto es la relación tiempo-memoria. La memoria tampoco, tal como el tiempo y, ahora, el espacio, es desglosable mecánicamente; tal tarea significa, en primer lugar, darse cuenta de la complejidad real del fenómeno, asumida por el concepto de *interiorización*. El término "rescatará" Van Eyck en su concepción del *tiempo interiorizado*, al que hicimos hincapié.

El recuerdo en el hombre no se puede describir como un simple retorno de un suceso anterior, como una imagen pálida o copia de impresiones habidas; no es tanto una repetición cuanto una resurrección del pasado e implica un proceso creador y constructivo. No basta con memorar datos de nuestra experiencia pasada sino que tenemos que recordarlos, organizarlos, sintetizarlos, juntarlos en un foco de pensamiento y tal género de recordación nos señala la forma característicamente humana de la memoria y la distingue de todos los demás fenómenos de la vida animal y orgánica. Es cierto que en nuestra experiencia común encontramos muchas formas que no corresponden a esta descripción. Muchos, acaso los más, de los casos de memoria se puedan explicar adecuadamente según las teorías manejadas por el sensualismo, es decir, por un simple mecanismo de asociación de ideas. Algunos psicólogos están convencidos de que no hay mejor manera para probar la memoria de una persona que de averiguar cuántas palabras o sílabas sin sentido puede conservar y repetir después de cierto lapso y considerar los

experimentos llevados a cabo con este supuesto como los únicos en proporcionar la medida exacta de la memoria humana. Una de las contribuciones de Bergson a la psicología consiste en sus ataques a todas estas teorías mecánicas. Según él, la memoria, como lo explica en su libro Materia y Memoria, representa un fenómeno mucho más profundo y complejo. Significa "interiorización" e intensificación; significa la interpretación de todos los elementos de nuestra vida pasada. En la obra de Bergson esta teoría se convirtió en un nuevo punto de partida metafísico que constituyó la piedra angular de su filosofía de la vida. (Cassirer, E., Antropología filosófica, [1944]2004:84-85)

Finalmente, a propósito de la fenomenología y, concretamente, su vía inductiva, retomamos la afirmación anterior acerca de sintonía del estudio de Rykwert con la *Kulturwissenschaft*. La vía inductiva, es decir, el camino desde lo concreto hacia lo abstracto es una característica que tienen en común, aparte de nuestros tres autores, aquellos con los que trazamos o reconstruimos vínculos, en este caso: Rykwert, Benedict, Griaule, Lévi-Strauss. Rykwert, en este sentido, está cerca a la idea-base de *Kulturwissenschaft*, porque su intención es re-construir la vida de una época a partir de sus huellas documentables, operación que anteriormente se propuso Warburg, por ejemplo, en Schifanoia. La vía inductiva justifica el empeño de nuestros tres autores-base en la concreción, cualquiera que sea su nombre: *detalle*, en Warburg, *partitura precisa y rigor*, en Grotowski, *espacio concreto*, en Van Eyck.

La directriz antropológica de la cuestión sobre el origen en Van Eyck demuestra la búsqueda de la *desconocida raíz común* de lo humano como presente en los tres autores. Su propio "arte" sirve de *vehículo* de acceso hacia ella, como también lo hace la aproximación interdisciplinar. Van Eyck busca huellas de *técnicas de las fuentes* –prestándonos el término de Grotowski– que le servirán para respaldar y desarrollar su *disciplina configurativa*. El núcleo fundamental de ella son los *fenómenos gemelos*. Tal como hará Grotowski, pues, invertirá la "cosecha" de su búsqueda del origen en la creación de nuevos *montajes*, es decir, procesos analítico-sintéticos. En el contexto de la oposición a los CIAM de postguerra, representada, sobre todo, por *Team 10*, Van Eyck concreta lo *orgánico* en *vernacular*. La referencia al hombre, tanto por parte de él, como también de Grotowski y, antes que los dos, de Warburg, es una que implica, a la vez, lo individual y lo colectivo. El niño es para Van Eyck la encarnación del origen, en el que principio y fin coinciden. *Estar en el principio* es la respuesta de Van Eyck a la llamada a la "originalidad", a la que los arquitectos acuden masivamente. La definición de la arquitectura por parte de Van Eyck como *vuelta a casa construida* nos lleva a la noción del *hogar* en la fenomenología del espacio de los sesenta, frente a su *gemelo*, el tiempo. Nuestros tres autores-base se juntan en la vía inductiva, estrechamente conectada con la fenomenología.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *La personalidad del hombre social es el motivo principal del planificador, no la impersonalidad temporal de la sociedad.*
2. *What do you consider would be the function of painting and sculpture in the domain of architecture? Does it have to be limited to a decorative role? Does it have to express the meaning of the building in a symbolic way? Should one of the three arts take a leading role in the cooperation? Or should painting and sculpture be involved only after the completion of the project?* (Cuestionario formulado por Giedion para el CIAM 6 en Van Eyck, A., 2008:30)
(¿Cuál considerarías que debería ser la función de la pintura y de la escultura en el terreno de la arquitectura? ¿Tiene que limitarse en un papel decorativo? ¿Tiene que expresar el sentido del edificio de una manera simbólica? ¿Debería una de las tres artes un papel principal en la cooperación? ¿O deberían la pintura y la escultura involucrarse sólo después de la compleción del proyecto?)
3. *No puede haber sido tan diferente en Ur 5000 años atrás; los mismos ladrillos laboriosamente hechos de barro arenoso, entonces como ahora; el mismo sol uniéndoles poco a poco y después desintegrándoles bruscamente; los mismos espacios alrededor de un patio; la misma interioridad; la misma transición repentina de la luz a la oscuridad; el mismo frescor después del calor; las mismas noches estrelladas; quizás los mismos temores; el mismo sueño.*
4. *No intentaré a hacer una cocina para que podáis comer como comen en Japón o en el Sahara, sino sencillamente representar los fundamentos de de qué se trata, no un dormitorio, sino dormir.*
5. *Coloqué estas imágenes arcaicas en el círculo derecho para recordar que siempre ha habido hombres, mujeres y niños, viviendo en un tipo de sociedad. Representan constantes en el espacio-tiempo que cambian constantemente.*
6. *Lo que quiero personalmente en la arquitectura es apasionadamente hacer lo antiguo. Porque creo que en el momento en el que descubres los antiguos y primordiales principios de la naturaleza humana, descubres algo nuevo. Es sólo un redescubrimiento constante de la verdad eterna, lo que traduces en arquitectura, y aquella es la verdad eterna de los modos del hombre. El hombre permanece el mismo, en todos los lugares de la tierra y en todos los tiempos. Tiene el mismo equipaje mental, solamente lo usa y reacciona de manera distinta según su trasfondo cultural y social.*
7. *Realmente deberíamos volver a ser nuevos-antiguos.*
8. *Evitamos traducir la palabra que usa Van Eyck, “enclosure”, por “introversión”, para evitar el enfrentamiento directo con la percepción hegeliana de la arquitectura clásica.*
9. *¿Quién soy? ¿Qué soy? ¿Quién eres? Si no sé esto, entonces no puedo construir un techo por encima de mi cabeza.*
10. *Van Eyck ha sido uno de los primeros modernos que concibió el pasado como memoria colectiva. Tal como la memoria individual no constituye una secuencia cronológica de hechos, sino una red compleja de memorias que se cruzan entre sí y se unen en una unidad orgánica, así la historia, percibida en cuanto que continuum relativista, ya no es una colección enciclopédica de estilos y formas, sino un “cuerpo reunificante de la experiencia”.*
11. *Ruth Benedict, cuyo Patterns of Culture cuenta entre las lecturas significativas de Van Eyck, da una versión muy distinta que Warburg al respecto; según ella, el elemento dionisiaco apenas es discernible en la cultura de los Pueblo (Benedict, R., [1934]2005:79). Comenta al respecto que antes del ritual de la serpiente se le quita el veneno al animal, mientras que la afirmación de Warburg es contraria. Hay que tener en cuenta, sin embargo, que el contacto in situ de Warburg con el rito, en 1895, ha sido bastante anterior que el de Benedict, quien en 1895 sólo tenía ocho años de edad y cuyo libro en cuestión se publicó por primera vez en 1934.*
12. *La primera versión del artículo es del 1962 y se incluyó en el libro –inédito hasta el 2008– The Child, the City and the Artist. Fue revisado en 1966 para publicarse en el último número de Forum, el de julio del 1967.*
13. (...) *pasado, presente y futuro deberían en lo sucesivo ser recíprocamente activos en la mente.*
14. *Mientras que el pasado se acumula en el presente y el cuerpo reunificante de la experiencia encuentra un hogar en la mente, el presente obtiene profundidad temporal –pierde su instantaneidad agria; su calidad de hoja de cuchillo. Uno puede llamar esto: la interiorización del tiempo devenido transparente.*
15. (...) *la proyección del pasado en el futuro a través del presente creado (...).*
16. (...) *to work for the creation of a physical environment that will satisfy man’s emotional and material needs, (...) and stimulate man’s spiritual growth.*
17. *Ejemplo de ello es la discusión entre Van Eyck y los Smithsons a base del apoyo incondicional del primero al proyecto The Noah’s Ark de Piet Blom, calificado por Alison Smithson como “fascista”.*
18. *El acento cambió significativamente desde la mal alojada población europea industrial (CIAM 2 –existence minimum, ciudad funcional) al problema universal de los pobres del mundo sin techo, por fin. Junto a este giro decisivo de la atención vino el interés en las cualidades magníficas e inspiradoras de las sociedades y culturas “primitivas”.*

19. Nos encontraremos a medio camino. En la todo el recorrido de su desarrollo los CIAM probablemente nunca experimentaron nada más irresistible que su confrontación con estos "países extranjeros y humildes". Enfrentados con los vestigios frágiles del hombre arcaico, los CIAM reconocieron, aunque demasiado tarde, la sencilla grandeza de una sociedad integrada –la sencilla magnificencia del gesto adecuado y del paso adecuado. Voilà, los extremos en equilibrio – celo y resignación, control y pasión, felicidad y angustia, amor y odio– metabolismo humano, la circulación sanguínea correcta, el patrón intacto.
20. Según mi experiencia personal y en la medida que me siento competente para juzgar los datos etnográficos a base de esta experiencia, los procesos mentales del hombre son los mismos en todas partes, independientemente de la raza y de la cultura, e independientemente de la absurdidad aparente de creencias y costumbres. Algunos teóricos suponen un equipaje mental del hombre primitivo distinto de aquello del hombre civilizado. No he visto nunca una persona en vida primitiva en la que esta teoría podría verse aplicada. (...) El comportamiento de todos, sin que importe la cultura en la que cada uno pertenece, se determina por el material tradicional que maneja. Y el hombre, por todo el mundo, maneja el material que se le ha sido transmitido según los mismos métodos.
21. 2 (...) A través del contacto con culturas "primitivas" y antiguas, la arquitectura hoy día ha ensanchado su perspectiva y aproximación. Se ha hecho más profunda.
3 Nuestra aproximación y actitud hacia civilizaciones extranjeras es humilde. Ya no concebimos la sociedad primitiva desde el punto de vista del desarrollo técnico. Sabemos cómo trazar, aún en las chabolas, los últimos vestigios de una civilización equilibrada. Sus formas nos enseñan cómo manejar las condiciones específicas sociales, territoriales y cósmicas que enfrentan. Aquí sabemos que la imaginación estética y social forman una completa unión. (...) 6 La arquitectura "primitiva", aproximada en el modo correcto, se ha convertido en un símbolo que refleja directamente una manera de vida que nos llega a través de los siglos, dejando marcas profundas en las condiciones humanas y cósmicas. Lo que los pintores contemporáneos (no menos que los escultores, músicos y poetas, A. v. E.) han mostrado a lo largo de los últimos 40 años (...) –que los métodos de expresión más directos deben buscarse en el arte primitivo y prehistórico– se convierte ahora, en vista de la presente necesidad urgente de realización, a una nueva posibilidad de impartir profundidad a la arquitectura.
22. Que esta actitud haya entrado en los CIAM es grato. Que no lo haya hecho en 1928 cuando los CIAM fueron fundados es, por lo menos, desconcertante. Al fin y al cabo, pintores, escultores, músicos y poetas habían estrechado la mano con los pueblos arcaicos de Asia, América, los mares del sur y los tiempos prehistóricos medio siglo antes. (...) Y ¡mirad!, en Aix el CIAM cansado inclinó su cabeza arrogante, reconociendo por fin las condiciones perdidas de la creatividad. Entendió que el ingenio técnico guiado por un sentido artístico y social limitado no es suficiente para producir arquitectura verdadera. (...) Decir que esta actitud más amplia llegó a ser general en Aix sería exagerar. Prácticamente se introdujo antes del encuentro por la nueva generación y Giedion. Falló, de todos modos, en transformar las mentes reposadas en sí mismas de la mayoría de los participantes, aún en Aix. Sonó como música para algunos y les dio nueva esperanza.
23. Me encontré con el relato de Marcel Griaule de los Dogon en *Minotaure* (misión Dakar-Djibouti 1931-1933) durante la guerra. Llegué a memorizar las ilustraciones. No obstante, para años en adelante, Ogol permanecía a la vuelta de la esquina. Más tarde en París y en otras partes busqué más material acerca de las casas y pueblos de los Dogon, pero con poco éxito.
24. Análogamente, en el urbanismo semiológico de Lagopoulos, hay proyección mutua entre valores, funciones y formas de una cultura. Concretamente cada uno de estos valores funciona como *significante* de su anterior. Esta triada, a su vez, corresponde a la de *cosmología, sociedad y arquitectura*, respectivamente. Además, esta aproximación contempla la comprensión de la *función* en la arquitectura tanto en nivel de utilidad como, también, simbólico. Precisamente, la función en cuanto que *utilidad* correspondería al nivel de la denotación, mientras que la simbólica a aquél de la connotación.
Semiotics and Socio-Semiotics. For semiotics every architectural or urban object is transformed, at the level of denotation, into a signified of its own function. But beyond its conceptualized functional use, the object has another function as well, which is symbolic. (Gottdiener, M - Lagopoulos, A. Ph., 1986:12)
(Semiótica y Socio-Semiótica. Para la semiótica cada objeto arquitectónico o urbano es transformado, a nivel de denotación, a un significado de su propia función. Pero más allá de su uso funcional conceptualizado, el objeto tiene también otra función, que es simbólica.)
25. (...) todavía inclino hacia lo inmutable.
26. (...) los ritos funerarios para el jefe de los cazadores, como también el Dama para el jefe del curto de las máscaras, nos mantuvieron en pie durante días y noches.
27. Ven aún el objeto más común como parte de un sistema que lo engloba todo.
28. (...) los arquitectos-urbanistas deben vigilar que estos significados que son de valor humano duradero se contengan silenciosa- y discretamente lo que conciben, y que no se transfieran superficialmente o con demasiado énfasis. La realización del arte -y, por lo tanto, de la arquitectura- se basa en su potencial de perpetuar este tipo de conciencia. No define ni congela en forma estática aquello del que el artista -o, asimismo, la sociedad- se hace consciente, solamente lo representa como un aspecto aprendido o reaprendido de la realidad humana.
29. En *Patterns of Culture* [Patrones de Cultura] (1934) de Ruth Benedict, descubrió (...) un debate sobre el concepto de la "relatividad cultural". (...) Las culturas sólo pueden entenderse a través de examinar y re-examinarlas el uno desde el punto de vista del otro, y desde el conocimiento más amplio posible de los patrones culturales y sus diferencias. Lo que

hace las –así llamadas– culturas primitivas tan fascinantes, según la visión de Benedict, es que muestran una variedad inmensa de patrones culturales en su forma más pura y elemental. El estudio de estos patrones elementales y sus “configuraciones” es necesario para que se entiendan estructuras más complejas, en particular la complejidad de nuestra propia cultura.

30. *Metodológicamente sólo hay una manera a través de la cual podemos obtener un conocimiento aproximado de estos inicios tempranos. Eso es a través del estudio de la distribución de estos pocos rasgos que son universales o casi-universales en la sociedad humana.*
31. *La civilización occidental se identifica con la civilización como tal (...) a base de la suposición pontificia de que aquello que no se le parece sea una desviación y, por lo tanto, menos avanzado, bárbaro o, en el mejor de los casos, exóticamente atractivo –desde una distancia segura. Pero la civilización occidental (...) sólo es un caso especial dentro de una multitud enorme de casos especiales (...).*
32. *Hay muchas maneras en las que la cultura de un pueblo u otro tiene un efecto potente sobre nosotros en esta época de normas heterogéneas y bullicio mecánico confuso. Pero no es un retorno a ideales preservados para nosotros por pueblos primitivos lo que curará nuestra sociedad de sus males. El utopismo romántico que se extiende hacia el primitivo más sencillo, por atractivo que algunas veces pueda parecer, es frecuentemente, en los estudios etnológicos, más un obstáculo que una ayuda. (...) La cultura, con sus procesos y funciones, es un tema sobre el cual necesitamos toda la claridad que podamos llegar a tener, y no hay dirección en la cual podemos buscar con más recompensa que en los hechos de las sociedades pre-literarias.*
33. *Un jefe de los Indios Digger (...). (...) “Al principio”, dijo, “Dios dio a cada hombre una taza, una taza de barro, y de esta taza bebieron su vida.” (...) “Las sumergieron todas en el agua”, siguió, “pero sus tazas eran diferentes. Nuestra taza ahora está rota. Ha muerto.” Nuestra taza está rota. Aquellas cosas que habían dado significado a la vida de su pueblo, los rituales domésticos de comer, las obligaciones del sistema económico, la sucesión de las ceremonias en las aldeas, el trance en la danza del oso, sus normas del bien y del mal –aquellas ya habían desaparecido, y con ellas la forma y el sentido de su vida.*
34. *Oraibi, uno de los pueblos de los Hopi, es el asentamiento más antiguo que haya sido habitado sin interrupción por una y la misma sociedad en América.*
35. *“La idea de Ciudad” encaja dentro y alrededor de “La Historia de Otra Idea” con tanta facilidad que ninguna justificación por su inclusión es necesaria.*
36. *Joseph Rykwert se sumerge en el pasado con toda la precisión y humildad necesarias. Mientras haga esto, mientras el surco inicial se abre y el arado de bronce se levanta en los lugares destinados a las puertas, mientras cada evento revela multitud de significados y palabras antiguas vuelven a florecer, cae luz sobre el presente, porque el tiempo deviene transparente. Sí, mientras la idea de la ciudad se abre, nos encontramos a nosotros mismos contenidos en ella.*
37. *(...) una expresión de alegría o el resultado de un estado de ánimo pasajero, (...) esta no es la finalidad de la arquitectura.*
38. *Del evangelio apócrifo de Tomás.*
39. *Si no están destinadas para niños, tampoco están destinadas para ciudadanos. Si no están destinadas para ciudadanos – nosotros– no son ciudades. Si la sociedad hoy día no es capaz o dispuesta a construir ciudades para ciudadanos (para niños) ¿a base de qué la consideramos sociedad? Aquí es donde todo el problema empieza. La sociedad hoy día es una gran mentira, soy propenso a decir, ideada por el hombre porque parece que prevalece a pesar de él. Entre todas las grandes mentiras, la sociedad es la más impersonal, la más diabólicamente abstracta. (...) esto deja la sociedad en la mentira en la que se ha convertido, y a cada hombre en el niño solitario de su propio ser, porque la niñez no forma parte de la mentira. Es, por lo tanto, un símbolo sobre el cual las ciudades podrían descansar de nuevo, un símbolo desde el cual la sociedad podría re-generarse. En mi principio es mi fin... En mi fin es mi principio.*
40. *Las cosas cambian rápidamente, ciertamente, pero no tanto como a algunos les gusta fingir. Si todos vosotros elegís perseguir cualquier tendencia aparezca, entonces vosotros, como vuestros predecesores, seguiréis esquivando los asuntos verdaderos de la arquitectura. ¡No lo hagáis! Empezad en el principio y permaneced en el principio.*
41. *Los arquitectos hoy día son patológicamente adictos al cambio (...).*
42. *Mientras esta nueva gramática, o nuevo sentido de relaciones, no esté puesta en uso práctico, podemos estar seguros de que cada intento, por bienintencionado que sea, derrotará necesariamente sus propios fines. Pero manejar esta herramienta beneficiosamente necesita imaginación, capacidades creativas y práctica. La buena intención es importante, pero simplemente no es suficiente. En resumen, necesita artistas, –todos: pintores, escultores, arquitectos, urbanistas, diseñadores industriales, artesanos, artistas gráficos, fotógrafos, cineastas, poetas, músicos, acotes, bailarines. Ellos fueron los primeros en haber recibido inspiración decisiva por el niño, reconociendo este hecho gentil y generosamente; el desarrollo maravilloso del arte contemporáneo es prueba suficiente.*
43. *Ya no necesitamos el cardo y el decumanus para sentirnos en casa dentro del universo, pero necesitamos sentirnos “en casa” de todas maneras.*
44. *Los Dogon atribuyen poder mágico fuerte a las estatuillas, los Europeos gran valor artístico.*

Disciplina configurativa: el oficio (re)definido en cuanto montaje

1 Afinidades electivas a base del montaje

A propósito de Warburg, nos hemos aproximado al montaje, en primer lugar, como modo (*moderno*) de acceso al conocimiento y, en segundo, como modo de crear. Además, hicimos hincapié al carácter antroporeferente del montaje de nuestros tres autores, tal como se “proyecta” desde los veinte a los sesenta. Esto constata el interés profundo de los tres, y primero de Warburg, en la antropología moderna. El *arte como vehículo*, asimismo, constituye para ellos una especie de denominador común. Warburg, primero, re-interpreta su “oficio” a través del montaje. Consideramos, pues, como su “montaje definitivo” el de *Mnemosyne*. El objetivo de la *Kulturwissenschaft*, recordamos, cuya expresión más representativa comparten *Mnemosyne* y la Biblioteca Warburg, es el *hombre* mismo, en vez que el arte, el artista y/o la obra de arte en sí. El montaje es un *vehículo*, pues, hacia este fin.

Hemos reconocido las relaciones dinámicas bipolares como núcleo de las redes que teje Warburg en su montaje, en las que consiste la *organicidad* del mismo. Al mismo tiempo, en esta reciprocidad entre los elementos constituyentes de *Mnemosyne* se refleja el anti-positivismo del autor, coetáneo al de las vanguardias artísticas de los veinte. En ello consiste, pues, la *relatividad* en cuanto que nuevo modo de plantear la creación, que surge, precisamente, del mismo campo que el positivismo, es decir, la ciencia. Por lo tanto, el rechazo tanto de Warburg como de Grotowski y Van Eyck hacia el sistema jerárquico positivista no significa, mismamente, rechazo hacia la ciencia, sino, como hemos tenido la oportunidad de comprobar, todo lo contrario.

La conjunción entre el *arte como vehículo* y las relaciones dinámicas bipolares revela como dipolo fundamental del planteamiento de los tres el de arte y vida, “traducido” por Van Eyck en arquitectura-sociedad. Warburg leerá, bajo este prisma, los ritos seculares y el teatro renacentistas como géneros intermedios entre vida y arte.

El montaje de estructuras performativas constituye el punto de partida y, a la vez, el de llegada de Grotowski. En sus montajes prevalece el carácter de proceso que él de producto, algo que, además, comparte con *Mnemosyne*. En este *proceso*, la calidad “científica” consiste en el rigor y el empeño en el detalle, tanto en nivel de construcción de la partitura del montaje, como en nivel de *trabajo del actor sobre sí mismo*. Además, el principio de *relatividad* en Grotowski se puede ver reflejado en varios niveles; en el *contacto*, es decir, las relaciones mutuas, que a su vez, son el núcleo constituyente de sus montajes; en la *configuración* de los mismos a base de materiales y elementos heterogéneos; en la interdisciplinariedad, cuya función consiste en profundizar en el “oficio” propio a través de la contra-posición con sus colindantes. Aquella, que correspondería al “montaje” del museo imaginario de cada uno de nuestros tres autores, lejos que desembocar en un eclecticismo que borraría los límites entre campos concretos de creación y de conocimiento, conduce a lo contrario; a la renovación desde la base del “oficio” propio, reconociendo, a través de un proceso de “reducción a la unidad”, a *aquello que precede las diferencias* entre disciplinas. Allí encontrarán al *hombre*. El montaje, a su vez, será su *vehículo* de acceso hacia aquél hombre arquetípico, que *precede las diferencias*. Este enfoque es el que crea la necesidad del contacto vivencial con el origen, del *Teatro de las Fuentes*, y revela al ritual como prototipo de estructura performativa. El dipolo arte-vida se “traduce” por Grotowski en cuanto que estructura-espontaneidad.

2 Componentes de la *disciplina configurativa*

2.1 La *configuración* como *vehículo de re-invencción del oficio*

La reinterpretación de su oficio desde la base, que Van Eyck propone y se propone, empieza por nombrarlo: *disciplina configurativa* deja clara su remisión al montaje. Como vimos en el capítulo anterior, Van Eyck plantea en Otterlo y en *La Historia de Otra Idea* las directrices básicas de su aproximación. Además, tenemos que ver tal *disciplina* en el marco de la oposición a los CIAM de postguerra llevada a cabo por el *Team 10*. En el CIAM 9 del 1953, anterior a la formación de dicho grupo, Alison y Peter Smithson plantean reemplazar la jerarquía funcional establecida por una jerarquía de asociaciones humanas, cuya alternativa, según Van Eyck y en el mismo contexto, sería *la estética del número*.

*The community sub-divisions might be thought of as "appreciated units". An appreciated unit is not a "visual group" or a "neighbourhood", but a part of a human agglomeration. The appreciated unit must be different for each type of community... For each particular community one must invent the structure of its sub-division. This is the key problem of habitat. (Smithson, A. & P., CIAM 9, 1953, en Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:247)¹*

En el CIAM de Dubrovnic del 1956, la línea principal defendida por el *Team 10* implica visualizar las asociaciones mutuas, en primer lugar, como modo de interpretar la realidad en la que estamos envueltos; de nuevo, pues, el "montaje como modo de acceso al conocimiento", una vez la realidad misma sea desglosada como tal.

*Today we each recognize the existence of a new spirit. It is manifest in our revolt from mechanical concepts of order and in our passionate interest in the complex relationships in life and the realities of our world. (Team 10, Guideline for CIAM 10, 1954, en Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:255)²*

Más tarde, en *Steps towards a configurative discipline*, Van Eyck se reitera en esta posición, explicándola así:

*A city's effective transmutability depends on whether the various aspects of urban mobility have been structurally recognized. I mean by the various aspects of mobility everything that appertains to urban movement, growth and change. (Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, 1962, en 2008:339)³*

Al mismo tiempo, este "nuevo" modo de observar la realidad se proyecta en modo de crearla; se convierte en una especie de "misión" para la arquitectura, empujando a los CIAM hacia la misma dirección. Escribe Van Eyck, en *La Historia de Otra Idea*, acerca del CIAM de Dubrovnic:

*The time has come to focus our full attention on the plight in our respective countries. The time has come to commit ourselves again, to crawl out of the depths and face light. From CIAM meeting to CIAM meeting, frozen ideas and methods were tediously forced to make way for more vital and adequate ones. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:224)⁴*

Asimismo, en este CIAM de la primera aparición del *Team 10*, ya se articula claramente la necesidad de re-inventar el oficio del arquitecto, bajo la demanda de una *nueva disciplina creativa*, a la que Van Eyck responde con la *disciplina configurativa*. Entre las conclusiones de Dubrovnic, del 1956, que él incluye en *La Historia*, encontramos:

*To work in the light of the time concept demands a new creative discipline. Open the concept of time and you will discover its different applications along the total scale from the teacup to the city. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:259)⁵*

Además, y entre las mismas, aparece la cuestión del método y la identificación entre arquitecto y urbanista, una de las máximas, por el otro lado, de Van Eyck, tal como veremos al analizar la *disciplina configurativa*, a continuación.

The architect-urbanist must face the total, ever-changing and complex problems of habitat by developing the method of his discipline. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:261)⁶

Finalmente, en la reunión preparatoria del 1957 de los miembros del *Team 10* antes del CIAM de Otterlo en La Sarraz, se propone el cambio de nombre de los CIAM a: *CIAM: Research Group for Social and Visual Relationships* (CIAM: Grupo de Investigación de Relaciones Sociales y Visuales). La imposibilidad de sintetizar realmente esta visión con la línea pre-establecida de los CIAM, a pesar de los intentos, concluye en su disolución, en 1959. La *disciplina configurativa* se seguirá desarrollando teóricamente por Van Eyck durante los próximos años, es decir, prácticamente, durante la década de los sesenta; más específicamente, hasta el 1967, año de publicación del último –y “póstumo”– número de *Forum*, del portador por excelencia del cuerpo escrito de la obra de Van Eyck de aquellos años. Lo que llega a plantearse en cuanto que *disciplina configurativa* es la pauta que Van Eyck seguirá, tanto en nivel teórico como en práctico, ya que ambas cosas se encuentran en él en unión indisoluble, durante el resto de su recorrido.

No obstante, la máxima expresión de la *disciplina configurativa* y el proyecto que él mismo utilizaba para *ilustrarla*, el de *Kindertehuis*, se proyecta y se construye entre el 1955 y el 1960, o sea, mientras su propia expresión teórica se estaba *configurando*. Esta observación puede conducir a la hipótesis de que el proyecto en cuestión incentivó, en gran medida, la articulación de la *disciplina configurativa*, y no viceversa. Indicio de ello es que Van Eyck escribe el texto *The medicine of reciprocity tentatively illustrated* (La medicina de la reciprocidad tentativamente ilustrada), el artículo introductorio del *Kindertehuis* que se publica en *Forum*, en 1961, es decir, después de que se haya terminado su construcción y habiéndose empezado su proyección en 1955. Por esta razón, se puede considerar, más que una declaración de intenciones hacia el proyecto en sí, un manifiesto hacia la arquitectura. Nos atreveríamos a articular la hipótesis de que el proyecto mismo del *Kindertehuis* y los textos *The Story of Another Idea* (La Historia de Otra Idea) del 1959 y *Steps towards a configurative discipline* (Pasos hacia una disciplina configurativa) del 1962 constituyen la columna vertebral de la *disciplina configurativa*, en cuanto que recuperación y/o re-invencción del oficio a través del montaje. Por el otro lado, calificar la reciprocidad de *medicina*, nos vuelve a introducir al *arte como vehículo*.

Tal como su propio nombre indica, Van Eyck sugiere una nueva visión de la arquitectura desde dentro de sí misma, es decir, desde su propia e inherente índole de montaje; la arquitectura, por defecto, no puede sino ser montaje, de manera análoga que el teatro. Por consiguiente, la cuestión y el conflicto –en el seno de los CIAM de postguerra– radica en: en qué consiste este montaje y a quién va dirigido. *Configuración*, según el diccionario (Casares, J., 1942:266), significa *disposición particular o forma de las partes de un cuerpo que lo distingue de otras semejantes*. En este sentido, coincide con la forma A de Tatarkiewicz; recordamos:

En primer lugar, la forma es la disposición de las partes. Denominémosla como forma A. En este caso, lo opuesto o correlativo de la forma son los elementos, los componentes o partes que la forma A une o incluye en un todo. La forma de un pórtico es la disposición de sus columnas; la forma de una melodía es el orden de sus sonidos. (Tatarkiewicz, W., [1957]2008:254)

Acorde con estas definiciones, la *disciplina* que propone Van Eyck pretende girar la atención hacia la disposición interior de la obra arquitectónica en cuanto que relaciones mutuas entre sus partes, más que “producto”, es decir, “construcción tridimensional que cumple la necesidad de ofrecer cobijo adecuado al hombre”, o sea, más cercano a la forma B de Tatarkiewicz –*lo que se da directamente a los sentidos, cuyo opuesto o correlativo es el contenido*–. Se entiende, pues, de esta manera la tesis de que Van Eyck reinterpreta el oficio a través del montaje, o sea, a través de iluminar en qué consiste el montaje arquitectónico, ya que la arquitectura es – irremediabilmente, desde el auge de la *modernidad*– montaje. Se entiende, también, porque es la

planta el terreno por excelencia donde se pone en función la *disciplina configurativa*, en cuanto que trazado de relaciones mutuas.

2.2 Relatividad - interdisciplinariedad

Configuración, por definición, y *montaje moderno*, pues, son sinónimos y Van Eyck permanecerá fiel a los dos desde el principio al fin. Características, en este sentido, son sus siguientes citas a Mondrian:

The culture of particular form is approaching its end. The culture of determined relations has begun. (Mondrian, P., en Van Eyck, A., *On The Dutch Contribution*, 1951, en 2008:51)⁷
Life is a continuous transformation and the new culture is one of pure relations. (Mondrian, P., en Van Eyck, A., [1962]2008:19)⁸

En el mismo contexto, además, Van Eyck, en *La Historia de Otra Idea* y refiriéndose al CIAM del 1937 en París, aporta un fragmento de Ernst Jünger, introduciéndolo así: *The technocratic eye did not see that* (El ojo tecnocrático no vio que)...

The full understanding does not dwell in separate rooms but in the structure of the world. It is matched by a thought that is not active in separate and split truths but in a meaningful coherence whose organizing power lies in its combinatory potential. (Jünger, E., 1929, en Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:230)⁹

En este contexto, su crítica al CIAM del 1929 en Frankfurt consiste en lo siguiente:

CIAM wagered on dogma instead of on constituent ideas; on material progress instead of on relativity; on the international instead of on the universal; on technology rather than on art; on Moholy Nagy instead of on Mondrian. (Klee, Kandinsky and Schlemmer, of course, are great in spite of Bauhaus! It is surprising that they survived there at all.) (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:227)¹⁰

La *disciplina configurativa* no es más que la “traducción” de la *relatividad* en términos de montaje arquitectónico. La noción de la *relatividad*, en toda su amplitud, desde la ciencia hasta el arte y la etnografía, es la piedra angular de la aproximación de Van Eyck. Como él mismo explica, su empleo del término tiene calidad estructural.

I (...) use the word relativity to cover the totality of this mutual concept –call it attitude– i.e. beyond the Einstein connotation. (Van Eyck, A., [1962]2008:47)¹¹

Aquella no solo remite a la *configuración* del “todo” desde las “partes”, en un montaje concreto, sino también, como señalamos antes, a la interdisciplinariedad como “modo de *configuración*” del propio “museo imaginario” de Van Eyck. Su arquitectura se articula exclusivamente a base de medios arquitectónicos; en la articulación en sí es donde confluyen las influencias interdisciplinares. Asimismo, el ligamen entre arquitectura y arte, que Van Eyck propone recuperar –o establecer–, no corresponde a una referencia vaga y abstracta, sino que es uno bajo condiciones.

En *On relationship between architecture and art* (Sobre la relación entre arquitectura y arte) detecta tres posibilidades de esta relación: *en cuanto que cooperación, posible y deseable (pero no todavía); en cuanto que síntesis, posible pero no deseable; en cuanto que integración, no posible y, por lo tanto, tampoco deseable* (Van Eyck, A., *On relationship between architecture and art*, 1959, en 2008:159)¹². Como vemos, sólo en uno entre estos tres casos es deseable la conexión entre las dos, y este es el de la *cooperación*; cualquier intento de fusión, es decir, pérdida del límite entre ellas, sea *síntesis* o *integración*, es *no deseable*. Esta postura, que probablemente también deja entrever una crítica más hacia la Bauhaus, se ve desarrollada más adelante; Van Eyck se declara *fiel al artista corriente y a los campos del arte existentes*:

I distrust the current need for an integration of the arts, because it is connected with the supposition that it will ultimately culminate in a sort of a total art, an all embracing shaping into which the three so-called plastic arts would fuse, while ceasing to exist in their own right. If

*paradise on earth has to be like that, then I'm going to make a pact with the devil right now, so that things can remain as they are. (...) I remain loyal to the ordinary artist and the existing fields of art. (Van Eyck, A., Speech for the award of the 1962 Sikkens Prize, 1962, en 2008:176)*¹³

Señalará, más tarde, *significativamente* al respecto:

Marcel Duchamp invented puzzling objects but they were significantly not buildings!
(Van Eyck, A., *The Ironbound statement*, 1979, en 2008:535)¹⁴

La razón por su apertura interdisciplinar, aparte de la convicción “teórica”, es que Van Eyck no se siente afín a los arquitectos de su tiempo. Al mismo tiempo, dicha apertura coexiste con la persistencia en mantenerse fiel a la *artesanía* y a los confines propios del oficio.

*No, as a species architects no longer enthrall me. (Van Eyck, A., Squares with a smile, 1958, en 2008:152)*¹⁵

Sin embargo, se siente fascinado por Loos, precisamente por aproximarse a la arquitectura en términos de artesanía. Grotowski, por el otro lado y al mismo tiempo, buscaba, también como un artesano, *el lugar definitivo del zapato donde clavar el clavo*. El fragmento siguiente trae, inevitablemente, en mente la imagen del texto de Van Eyck sobre el *Kindertehuis* (*The medicine of reciprocity tentatively illustrated*): aquella de la arquitectura *flexófila*, que es como un *guante que no se ajusta a ninguna mano porque se adapta a todas*.

*You see: tailors, shoemakers, and suchlike, the sort of people Loos writes about, make things that fit well (and that suit the wearer well) and also remain good, staying with the wearer; very directly accompanying and protecting him. Loos approached his work as one of these tailors; (...). (Van Eyck, A., On Loos, 1965, en 2008:572)*¹⁶

Se reiterará en su posición frente al “gremio” en 1979, en plena reacción al Postmoderno:

*(...) beware especially of New York, London and Milan –the worst trend headquarters– where they are still busy bending over backwards trying to twist our profession into something it simply is not. (Van Eyck, A., The Ironbound statement, 1979, en 2008:535)*¹⁷

Además, en el mismo contexto histórico, su crítica es punzante:

*It is strange the way architects in particular –as though they belong to a herd– open and close their eyes in unison. (Van Eyck, A., R.P.P. (Rats, Posts and Other Pests), 1981, en 2008:537)*¹⁸

Inamovible en su convicción sobre la misión antropreferente de la arquitectura, aunque ya sea notable la amargura al no haber visto *La Historia de Otra Idea* establecerse a gran escala, permanece Van Eyck en su último texto publicado, el *Lured from his den* (Atraído desde su guarida), del 1998. En este artículo Van Eyck responde al texto que acompañó la publicación su proyecto del *Tribunal Auditorio de la Haya* en la revista *Archis*. Lo que despertó la reacción de Van Eyck, aparte de la falta de competencia evidente del autor al referirse en los principios básicos de la *disciplina configurativa*, ha sido su respuesta a la petición por parte del arquitecto de supervisar el texto en cuestión. En ella leemos, concretamente:

*The building could not in my view be published without a bulky introduction to put the principles of the work (which have really become totally unfamiliar to the majority of my contemporaries) back on the map. (Colenbrander, B., en Van Eyck, Lured from his den, 1998, en 2008:556-559)*¹⁹

Evidentemente, Van Eyck se tiene que preguntar:

*Could he perhaps be mistaken in his contemporaries? (...) Surely architecture isn't supposed to go “in” or “out” as quickly as high street fashions. (...) Is the Court of Audit really so much “at odds with the rest” that it really needs a bulky introduction? (...) But what do my younger contemporaries think? (Van Eyck, Lured from his den, 1998, en 2008:556-559)*²⁰

No obstante, esta reacción no debe interpretarse como una dictada por la necesidad de defender lo propio; por lo contrario, lo que Van Eyck lamenta es el alejamiento de los

arquitectos “contemporáneos”, del 1998, del único verdadero objeto de su oficio: el hombre. Hay que recuperar, en otras palabras, el *arte como vehículo*.

(...) *the present generation of architects dismisses as arrant hypocrisy the theory that we build with the intention of providing a pleasant environment for society. (...) To the extent that the user of our buildings is indeed, literally, the well-fed consumerist society, this rejection –this cynicism– becomes understandable. (...) But that doesn't exclude a humane standpoint as a sine qua non basis for architecture. On the contrary, it implies it. You don't have to be a philanthropist to argue for a person-friendly –humane– architecture. Such a thing as a person-unfriendly or critical-inimical architecture is a priori unthinkable. It is not architecture at all but something else altogether. (...) the task remains the same and it's this: to work in a way that achieves something that is positively useful to people, just as the doctor or the baker on the corner does. (Van Eyck, *Lured from his den*, 1998, en 2008:556)²¹*

Volvamos atrás. En el texto anterior, *Squares with a smile*, Van Eyck ya especifica sus razones de tomar distancias de sus colegas; interpreta como diletantismo y alejamiento de su verdadera finalidad, la distancia que la arquitectura ha tomado del arte.

*Architects –here and now– are busy becoming uniform. (...) The stage has been reached at which the architect relates to architecture as the bookkeeper does to poetry. (...) Architecture is a phenomenal art, but the architect is no longer an artist. (...) why have so many architects turned their backs on their profession –i.e. on people? (...) I am not exaggerating when I say that architects have largely become “cultivated” cultural dilettantes. (Van Eyck, A., *Squares with a smile*, 1958, en 2008:152)²²*

Esta postura, apuntamos, está cerca a la de Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, en el que la vuelta a lo esencial del arte del teatro se plantea como respuesta al diletantismo del teatro *cortesano* convencional. El problema que detecta Van Eyck al respecto es la falta de sensibilidad por parte de los arquitectos de “dejarse impregnar” por la *relatividad* en toda su extensión y extensibilidad y de su impacto potencial sobre la vida humana.

(...) *architects have not only remained impervious to what they really represent, but are still altogether unaware of the profounder implications of relativity which alone can impart full and lasting content to a reevaluation of space and time in terms of architecture: I mean those implications that have extended the horizon of man's inner world. (Van Eyck, A., [1962]2008:48)²³*

Esto pasa, observa, porque:

(...) *architects (...) are attracted to the dress but not to the body of a great idea. (Van Eyck, A., [1962]2008:48)²⁴*

Incentivado por Carola Giedion-Welcker, Van Eyck se da cuenta de que el denominador común de las primeras vanguardias del siglo XX es la *relatividad*, que califica como *el verdadero mito de nuestro tiempo*. La *Gran Pandilla* de las vanguardias artísticas de los veinte, Einstein, las culturas *vernaculares* se ven inscritas en ella.

*The radiant and the grim face to face. The RADIANT is represented here by the first half of this century's avant-garde: that Great Gang of artists and scientists who together opened the mind to a more relative world in which all things are seen to exist side by side, thus permitting continual metamorphic change. (Van Eyck, A., *The radiant and the grim*, 1997, en 2008:646)²⁵*

El sentido de la “verdad única”, que constituía el centro de referencias, se sustituye por la variedad de puntos de vista, no jerarquizados entre sí. Por lo tanto, que algo tenga sentido no depende de su referencia a dicho “centro”, sino que se convierte meramente en cuestión de relaciones recíprocas entre sus elementos constituyentes. La *relatividad* proyectada en la interacción entre disciplinas está en sintonía con la convicción de Van Eyck acerca de la “misión” ética y social del arte moderno y su *nueva realidad*; la obra de arte ya no es auto-referente, sino que se convierte, como reivindicamos, en *vehículo* al servicio de la vida. Tenemos

que resaltar que se trata también de una convicción de Warburg. Además, y de nuevo en resonancia surrealista, Van Eyck distinguirá entre *fantasía* e *imaginación*, de cara a una nueva creación, optando por la segunda:

What we need this time above all is imagination, not fantasy. (Working magic with reality and performing tricks external to reality are entirely different occupations). (Van Eyck, A., The ball rebounds, 1958, en 2008:136)²⁶

Tal como Van Eyck subrayará al respecto, y a propósito del CIAM 9 en Aix-en-Provence del 1953, es el deber de la arquitectura-vehículo hacer lo intangible (la imaginación) tangible (espacio concreto).

*It is the function of art and hence of architecture to make the imponderable tangible, to manifest its concrete reality. But in order to live up to this ultimate function a greater sensibility for detecting **associative meaning** is necessary on the part of the architect-urbanist. (...) Society needs a more sensitive sort of architect-urbanist, a sort that is not merely less impervious to the kaleidoscopic subtleties of urban reality than the sort that thrives today.*

Not the swift pencil but the heart only can help here and who, I ask, is going to prove that imagination no longer hides in the heart?

(Van Eyck, A., The Story of Another Idea, 1959, en 2008:255)²⁷

Esta petición hacia la imaginación, evidentemente, no corresponde a necesidad alguna de “ser originales”, “enfermedad” de la profesión, que Van Eyck “diagnosticará”, aparte de lo ya mencionado, en 1974, en *The fury of renewal* (La furia de renovación). Como vimos en el capítulo anterior, su versión de la “originalidad” es “mirar hacia el origen”. Por lo contrario, la imaginación para él tiene el sentido de una seña de identidad de la *nueva realidad*, opuesta a la razón cartesiana; la imaginación, además, se conecta con la figura arquetípica del niño:

The discovery of childhood is a clear sign that the accent is shifting from man to life. From reason to imagination (...). (Van Eyck, A., [1962]2008:19)²⁸

Para explicar cuál es el sentido de la imaginación al que se refiere, Van Eyck acude a un ejemplo desde el campo del arte: la *Máquina auto-destructiva* (*Self-destructive machine*) de Tinguely, expuesta en MoMA en 1960. Precisamente, opone su impacto en cuanto que imagen poética, *sin palabras* –recordamos–, a aquél que pueda tener una función teatral “convencional” de un Ionesco o un Beckett.

Tinguely, at any rate, succeeded in stimulating understanding of the truth by means of an intuitively constructed poetic image loaded with human sensibility. He succeeded through an act of imagination. (...) Tinguely is both fully part and disengaged part of contemporary reality. He appreciates intuitively with criticism, sympathy, irony and disdain what others think they know scientifically or chat about casually during the interval of an Ionesco or Beckett play. (Van Eyck, A., [1962]2008:138)²⁹

La *nueva conciencia*, introducida por la *relatividad*, pues, pretende desplazar a la razón de su pedestal. No obstante, la lectura de Warburg, que confía en la razón, sin ser, convencionalmente, “razonable”, por un lado, y la presencia de la arquitectura griega clásica en los mismos *Círculos de Otterlo*, por el otro, justifican la duda acerca de la identificación entre razón, sentido común y/o positivismo.

The old struggle between imagination and common sense ended tragically in favor of the latter. But the scales are turning: CIAM knows that the tyranny of common sense has reached its final stage, that the same attitude which, three hundred years ago, found expression in Descartes' philosophy (...) is at last losing ground. (...) A new consciousness is already transforming man's mind. During the last fifty years or so, a few –ranging from poet to architect, from biologist to astronomer– have actually succeeded in giving comprehensible shape to various aspects of its nature. (Van Eyck, A., The Story of Another Idea, 1959, en 2008:231)³⁰

Abolir el racionalismo, en el sentido de “verdad central y absoluta” es, pues, en punto de confluencia de los *pioneros* de la *nueva realidad*, cualquiera que sea su campo de proveniencia: *What all the pioneers, both in art and science, had in common, despite their ostensible differences, was that they burst the barriers of rationalism; (...)*. (Van Eyck, A., [1962]2008:19)³¹

Romper la barrera de la razón absoluta significa, al mismo tiempo, romper las barreras entre disciplinas, que Warburg inauguró. Sin embargo, tal como reivindicábamos, la interdisciplinaria aquí sirve de *vehículo*, a su vez, hacia re-inventar la propia disciplina.

Space, time, matter and energy are no longer impregnable absolutes mechanically related in an objective world exterior to the mind, for science has at last stripped them of the armour that safeguarded each from the other. In principle they are no longer alien notions alienated from the mind. It is up to the mind to throw off its heavy armour now, in fact I think it is true to say that the antagonistic isolation of these notions cannot be broken until it does, for not until then will each one of them open the door to the other and become multilaterally permeable. (Van Eyck, A., [1962]2008:46)³²

2.3 Desglose de *disciplina configurativa; tree and leaf* - Crítica del Juicio teleológico de Kant

Enfoquemos en el montaje en sí. El principio de *relatividad*, que Van Eyck adopta, significa sustituir la jerarquía establecida de “funciones” por una red de relaciones recíprocas entre las partes de un montaje. Sin embargo, distinguir entre “totalidad” y “parte” es, en gran medida, una convención. La razón reside, justamente, en la reciprocidad. El montaje *configurativo* no se concibe como el resultado formal de conjuntar en una totalidad formas-elementos aislados e irrelevantes entre sí; no es, por así decirlo, una especie de puzzle. Por lo contrario, el núcleo-elemento mínimo del montaje es una conjunción de por sí; es, según la terminología de Van Eyck, un *fenómeno gemelo*. Desde el nivel de “elemento”, o parte minúscula de la *configuración*, el “mecanismo” bipolar sigue “autoreproduciéndose” y aumentando en escala, hasta llegar a abarcar, en toda su complejidad, la totalidad del montaje. En ello se ve aplicado, en el caso de Van Eyck, el *proceso, no productivo* grotowskiano: la *disciplina configurativa* puede dar respuestas, mismamente, a proyectos de pequeña y gran escala, mientras que su “grado de despliegue” depende de la escala del proyecto exigida. En este sentido, pues, el modo del montaje *configurativo* se asemejaría, más que otra cosa, a una telaraña.

Van Eyck, a continuación, resume tal proceso. El fondo de proyección de lo *orgánico*, reiteramos, es la forma A de Tatarkiewicz, disposición, y no la forma B, apariencia exterior. Por la posible confusión que conlleva, se trata de un término que Van Eyck emplea con cuidado. Apuntamos, al respecto, que él mismo admite que se precipitó al criticar la apariencia “*naturo-mórfica*” de la Ronchamp de Le Corbusier, antes de visitarla; por el otro lado, también critica la *errónea* clasificación de la organicidad de la arquitectura de Gaudí en cuanto que apariencia, en vez de *configuración*. Al mismo tiempo, tenemos que hacer especial hincapié en la distinción entre *configuración* –proceso dinámico– y *estructura* –situación estática–.

(...) “*organic*” relationship between the smallest part –via intermediary stages each with an increasing degree of complexity– and the whole. (Van Eyck, A., [1962]2008:100)³³

Un proceso de estas características hemos descrito, en capítulos anteriores, en el caso de *Mnemosyne*. Allí también la interacción bipolar construye conjuntos de imágenes dentro de una lámina, y después una lámina, un grupo de láminas y, finalmente, el *fractal* del *Atlas*, por lo que podemos calificar, *anacrónicamente*, el montaje warburgiano como *configurativo*. En el caso de Grotowski, por el otro lado, hemos visto como el director *configura*, a partir de líneas de acciones individuales, creadas a base de acción-reacción (actor-actor, actor-espacio, actor-director), la totalidad de la partitura de acciones.

No obstante, la arquitectura como proceso interminable se refleja también, en la siguiente “traducción” de Heráclito, cuyo fragmento *No se puede entrar dos veces en el mismo río* cita Van Eyck:

A place is (...) never the same place (...). (Van Eyck, A., [1962]2008:79)³⁴

Aquello está presente, además, en la “lectura” del espacio construido, esta vez, de la ciudad como montaje infinito, sometida en un proceso de *metamorfosis continua*, en la que se percibe el eco daliniano:

A city (...) is a very complex artefact and, like other artefacts, fits no pseudo-biological analogy. It is a man-made aggregate subject to continual metamorphosis (...). (Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, 1962, en 2008:334)³⁵

A propósito, tenemos que subrayar la remisión al surrealismo; al *método paranoico-crítico daliniano* y al *análisis terminable e interminable* de Freud, a los que nos hemos referido con anterioridad. En *Lured from his den*, el texto-protesta del 1998, Van Eyck se ocupa de aclarar, por un lado, que el surrealismo cuenta definitivamente entre sus principales influencias, y por el otro, que, a pesar de los malentendidos, el surrealista es un planteamiento altamente preciso, en el que *no todo* cabe.

Much more is of course possible in surreality than in the “normal” reality, but not just anything. “The paranoid-critical method paves the way for metamorphosis by virtue of its utmost precision” explains Dalí. That is to say not every metamorphosis is truly surreal and hence possible. (...) The surrealists were very precise. Breton’s strict regime made it imperative: there was no question of “anyhow, anywhere, anything”. Thus “par les lois du hasard” is not at all the same thing as randomness. (Van Eyck, *Lured from his den*, 1998, en 2008:560-561)³⁶

Una red trazada a base de relaciones bipolares recíprocas, que se auto-reproduce en términos de organismo vivo, hace que acercándose a ella con lupa o bien contemplándola desde la distancia, el nivel de detalle sea el mismo. La estructura de una hoja en el microscopio es la misma que la del árbol entero en sí o de sus raíces. Curiosamente, Panofsky, al referirse al “otro” Van Eyck, Jan, el pintor, observa que *su ojo trabaja a la vez como telescopio y microscopio*, lo cual constituiría otra coincidencia con Aldo, aparte de la obvia, del apellido. De hecho, Van Eyck mismo observa que:

What we discover through a microscope or telescope is kaleidoscopic –the projection of the mind. (Van Eyck, A., [1962]2008:59)³⁷

El terreno de proyección de esta doble perspectiva podría ser perfectamente el *Kindertehuis*, no menos que *La boda de los Arnolfini*. ¿Se puede sugerir, a propósito de Aldo van Eyck y ampliando la perspectiva, una metáfora –esta vez sí, pero en el sentido literal de la palabra– del *Dios del detalle*, de la escuela holandesa de la pintura, a la arquitectura? Esta cuestión tenemos que dejar abierta.

Esta reciprocidad entre pequeño-grande explicará Van Eyck en *Tree and leaf* (Árbol y hoja) del 1965. La contraposición consiste, precisamente, en la “reproducción en cadena” de la misma estructura interior desde la pequeña hasta la gran escala y se dirige a la ciudad.

Tree is leaf and leaf is tree – house is city and city is house – a tree is a tree but it is also a huge leaf – a leaf is a leaf, but it is also a tiny tree – a city is not a city unless it is also a huge house – a house is a house only if it is also a tiny city. (Van Eyck, A., *Tree and leaf*, 1965, en 2008:443)³⁸

Tal como Van Eyck pone en manifiesto, en términos palpables, *casa* y *ciudad* son dos escalas diferentes de la misma respuesta a la cuestión del *habitar*. Asimismo, aclarando malentendidos surgidos dentro del *Team 10* respecto a la comprensión correcta de este ejemplo³⁹, Van Eyck renuncia a la calificación del mismo en cuanto que analogía: identificar la hoja con “elemento” y el árbol con “totalidad” no es más que una interpretación simplista. Como tal entiende Van Eyck aquella del autor de *A Pattern Language* (Un Lenguaje de Patrones), Christopher Alexander. No se trata, pues, de ningún tipo de *metáfora*, sino de la *literalidad* de las relaciones

recíprocas que abarcan la arquitectura en todas sus escalas. Entraremos a analizarlas en más detalle al referirnos al problema del número.

Esta reflexión de Van Eyck acerca de la reciprocidad entre árbol y hoja –un organismo de la naturaleza– y entre ciudad y casa –un organismo artificial–, si bien aceptamos que no conlleva una relación analógica entre hoja y árbol del tipo de elemento-totalidad, no significa que no podamos leer la analogía entre los dipolos en sí, o sea, entre “árbol-hoja” y “ciudad-casa”. De hecho, en esta se basa la reflexión misma. Además, teniendo en cuenta la postura tajante de Van Eyck de que el arte –y, por lo tanto, la arquitectura– produce artefactos que no tienen por qué tener su referencia en la naturaleza, se tiene que matizar. El arte no tiene que imitar las formas de la naturaleza, en cuanto que formas B, apariencias; no obstante, no vale lo mismo, y la imagen aportada por Van Eyck es la prueba de ello, si consideramos como “forma” la forma A, la disposición entre las partes. Estas observaciones nos conectan, a su vez, a la *Crítica del Juicio teleológico* de Kant, en el que, también, utiliza como ejemplo la relación entre árbol y hoja. A base de ella nos intentaremos acercar al significado de “organicidad” acorde con el planteamiento de la *disciplina configurativa*.

Kant, en el párrafo 64 (*Del carácter peculiar de las cosas como fines de la naturaleza*), afirma para que un organismo se considere como fin de la naturaleza es que sea, al mismo tiempo, causa y efecto de sí mismo.

Una cosa existe como fin de la naturaleza cuando es causa y efecto de sí misma.

(Kant, E., [1790]1990: 341)

A través del ejemplo del árbol, distingue tres aspectos de esta correspondencia, de las cuales nos interesa especialmente la tercera: el árbol produce la hoja, pero, al mismo tiempo, depende de ella para su supervivencia, en una relación recíproca:

(...) una parte de esa criatura se engendra a sí misma de tal modo, que la conservación de una depende de la conservación de las otras recíprocamente. La yema de una hoja de árbol, injertada en la rama de otro, cría en un tronco extraño un retoño de su propia especie, y del mismo modo el injerto en otro tronco. Por eso puede considerarse también en el mismo árbol, cada rama u hoja, como sólo injertada, o prendida, por tanto, como un árbol existente por sí mismo, que agarra solamente en otro y se nutre parasitariamente. Al mismo tiempo, si bien las hojas son productos del árbol, sin embargo, sirven a la conservación de éste también recíprocamente, pues repetidos despojos de las hojas lo matarían, y su crecimiento depende de su efecto en el tronco.

(Kant, E., [1790]1990: 342)

En el párrafo siguiente, el 65 (*Las cosas, como fines de la naturaleza, son seres organizados*), Kant especifica aún más. Hay dos condiciones que se tienen que cumplir para que una cosa se considere como fin de la naturaleza: en primer lugar, que las partes sólo sean posibles a través con su relación con la totalidad; en segundo, que las partes sean recíprocamente causa y efecto de su propia forma, tal como ello se concibe en el fragmento anterior. Entre estas dos condiciones hay una diferencia significativa, según Kant: la primera puede corresponder tanto a organismos vivos como a artefactos, mientras que la segunda, sólo a organismos vivos. Como ejemplo de artefacto en la primera utiliza el reloj: sus partes, como aquellas de un organismo vivo, sólo tienen sentido a medida que forman parte de una totalidad, la cual tiene una finalidad concreta: dar la hora. Sin embargo, un artefacto no puede considerarse como fin de la naturaleza, sino como fin respecto a su idea central; su finalidad, en este sentido, está fuera de sí mismo.

(...) a una cosa, como fin de la naturaleza, se le exige primero que las partes (...) sólo sean posibles mediante su relación con el todo, pues la cosa misma es un fin; por consiguiente, está comprendida bajo un concepto o una idea que debe determinar a priori todo lo que en ella debe estar encerrado. En cuanto, empero, una cosa sólo de ese modo es pensada como posible, es sólo una obra de arte, es decir, el producto de una causa racional, diferente de la materia (las partes),

y cuya causalidad (en la realización y enlace de las partes) es determinada por su idea de un todo posible por medio de ella (por tanto, no mediante la naturaleza, fuera de ella). (Kant, E., [1790]1990: 344)

A su vez, la consideración del sentido de la parte sólo en reciprocidad con el “todo”, introduce la noción de la misma en cuanto que *ὄργανον*.

Así como en un producto semejante de la naturaleza, cada parte existe sólo mediante las demás, de igual modo es pensada como existente sólo en consideración de las demás y del todo, es decir, como instrumento (órgano). (Kant, E., [1790]1990: 345)

Por el otro lado, y por eso el reloj en tanto que artefacto no cumple con la segunda condición, sus partes no pueden autoreproducirse y/o mantenerse mutuamente, como aquellas de una planta o de un animal. No obstante, Kant advierte que concebir una cosa como fin de la naturaleza no se dirige al entendimiento de la naturaleza, sino a una reflexión, por analogía, respecto a la *principal base de nuestra causalidad*:

El concepto de una cosa como fin de la naturaleza en sí, no es, pues, un concepto constitutivo del entendimiento o de la razón, pero puede ser, para el Juicio reflexionante, un concepto regulativo que, según una lejana analogía con nuestra causalidad por fines en general, conduzca la investigación sobre objetos de esta especie y haga reflexionar sobre su principal base; esto último no, por cierto, para el conocimiento de la naturaleza o de aquella base primera de la misma, sino más bien precisamente para el de esa misma facultad práctica de la razón en nosotros, con la cual consideramos la causa de aquella finalidad en analogía. (Kant, E., [1790]1990: 347)

Veamos la relación de estos puntos con la *disciplina configurativa* de Van Eyck. En primer lugar, hay coincidencia en la distinción entre organismo vivo y artefacto y en la consideración de la parte como *órganon* de la totalidad y viceversa. No obstante, merece examinarse la cabida del modo *configurativo*, en concreto, en la segunda condición, es decir, en la capacidad de un organismo de autoreproducirse. Asimismo, se tiene que articular la hipótesis de que, efectivamente, el planteamiento *configurativo* de Van Eyck y, además, el *Kindertehuis*, introducen un concepto de “artefacto” que tiene la capacidad de autoreproducirse a partir de su “parte elemental”. La diferencia es que su fin no está en él mismo, sino que es exterior a él, punto que marca Kant y que, en este caso, se mantiene en pie; el “organismo artificial” de Van Eyck, recordamos, sirve como *vehículo* para algo fuera de sí; su finalidad es antropreferente y, en este sentido, práctica; como tal, por lo tanto, pertenece al marco de la segunda crítica kantiana. Además, vale la pena que nos fijemos en un punto importante: si contraponemos el *reloj* kantiano a un “artefacto” logrado a través del modo *configurativo*, respecto a la reciprocidad parte-totalidad, nos damos cuenta de que en el segundo caso tenemos un factor añadido. Se trata del hecho de que hay una correspondencia por semejanza –a nivel de imagen, pues– entre “parte” y “totalidad”, algo que no vale en el caso del reloj y, sin embargo, sí que es una característica de un organismo vivo, como es el árbol. La *disciplina configurativa* abre el camino para la consideración de la arquitectura bajo la luz de la *Crítica del Juicio teleológico* de Kant y, por lo tanto, para el re-planteamiento de la relación entre arquitectura y estética, o sea, arquitectura y *Crítica de la facultad de Juzgar*.

2.4 Disciplina configurativa y antropología

Habiendo empezado a desglosar en qué consiste la *disciplina configurativa* y habiendo marcado la diferencia principal entre *estructura* y *configuración*, hace falta contraponerla con el estructuralismo. La *relatividad* en la antropología estructural de Lévi-Strauss consiste en el principio de reciprocidad entre los polos de pares antitéticas. Análogamente, como ya hemos comentado, los *fenómenos gemelos* constituyen el núcleo desde el que empieza a desarrollarse el proceso *configurativo* de Van Eyck. No obstante, hay que distinguir entre estructuralismo en la antropología y su significado en el contexto de la “lengua del oficio” de los arquitectos: se

refiere a la red geométrica, resultado de un proceso compositivo a raíz de la repetición de patrones básicos idénticos. En este sentido, pues, también hay que distinguir entre “estructuralismo arquitectónico” y *disciplina configurativa*, la cual está basada en la “dialéctica de la reciprocidad”, contraria a la reproducción a base de adición de uno y el mismo modelo.

In the anthropology of Claude Lévi-Strauss, the patterns of relation are all founded on the same “elementary structures of kinship”. These are binary oppositions, pairs whose antithetic terms are in each case linked in a reciprocal relation. Lévi-Strauss considers this “principle of reciprocity” to be as fundamental to anthropology as gravitation is to astronomy. He regards it as the basic constituent of the invariable relations that operate in most cultures. In every culture, these relations link up into specific networks, and these in turn unite to form specific relational levels. There are cultures in which the binary structure persists at all regional levels and give rise to dual social structures and settlements. In other instances, the elementary structures link to form complex, asymmetric clusters. (Strauven, F., 1998:440)⁴⁰

Como mencionamos en el capítulo anterior, Lévi-Strauss cuenta entre las referencias antropológicas de Van Eyck, aunque su efecto no es comparable con aquél de Griaule o de Benedict. Strauven subraya, dejando ver como punto de discrepancia la “antroporeferencia de carácter colectivo” que hemos atribuido a Van Eyck:

Although (...) Aldo van Eyck was not influenced by structuralism, we may note several important points of resemblance between his ideas and this intellectual movement. One might say that his approach was spontaneously a structuralist one before he even encountered structuralism. (...) He holds that the subject has to be decentred in order to place it on an equal footing with the objects. (...) But unlike the structuralists, he does not see this at all as implying the elimination of the subject. (Strauven, F., 1998:452-453)⁴¹

Donde, de todos modos, tenemos que buscar las influencias significativas de Van Eyck en la formulación de su *disciplina configurativa*, son dos antropólogos y dos casos de culturas vernaculares: Griaule y los Dogon, Benedict y los Pueblo. En primer lugar, Van Eyck reconoce a las culturas arcaicas, anacrónica y a la vez, sincrónicamente, calidades *configurativas*:

*They alone, the world over, excelled in repetition and variation of element and theme, in serial composition, counterpoint, syncopation, shifting symmetry, multi-centrality and, perhaps most relevant for us today, in the ability to deal with form and counterform as equivalents and, above all, to open the centre by avoiding a single or central dominant. Nor are geometric and non-geometric design ever separate categories. (Van Eyck, A., *The radiant and the grim*, 1997, en 2008:648)⁴²*

A propósito de su contacto con la cultura de los Dogon, Van Eyck pasa a cambiar el nombre de sus dipolos interactivos –núcleo del modo *configurativo*– de *fenómenos duales* (*dual phenomena*) a *fenómenos gemelos* (*twin phenomena*). Lo que pretende con esto es acentuar la reciprocidad entre los polos, es decir, la relación antes que los polos mismos –acordémonos de Kant–; asimismo, marca sus distancias del dualismo medieval, en la que no hay conjunción, sino enfrentamiento entre opuestos. Van Eyck ya había *configurado* su *disciplina*, basada en la reciprocidad y los *fenómenos gemelos*, cuando la vio confirmada en toda su extensión, en cuanto que sistema-organismo, en el caso de los Dogon, tal como vemos en el fragmento siguiente.

*Whilst in Africa, I discussed the large house-little city image with Dr Parin and Dr Morgenthaler, and was very excited when they told me that the various aspects of the Dogon reality could probably support the image’s validity. The essays they wrote show that this supposition was not unjustified. (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1961-67, en 2008:385)⁴³*

Sin embargo, como queda obvio en lo anterior, todavía no había leído el *Dios de Agua* de Marcel Griaule, que confirmaría su hipótesis de modo tangible y concreto.

Veamos, pues, en qué consiste la *configuración* en la red de la cultura Dogon, de la mano del mismo Griaule, en su *Dios de agua*. A continuación, tenemos la descripción de la casa:

El suelo de la planta baja –dijo Ogotemmêli– es el símbolo de la tierra y del Lebé, resucitado en la tierra. La terraza, cuadrada como la del granero volante, es la imagen del cielo; y el techo que separa el piso de la planta baja es el espacio que se extiende entre el suelo y la tierra. A su alrededor, las cuatro pequeñas terrazas rectangulares señalan los cuatro puntos cardinales, al igual que el mismo hogar. El hogar está alimentado por el fuego celeste surgido por del fuego robado por el herrero; cuando la casa está bien orientada, es decir abierta al norte, la vasija colocada sobre la llama indica ese mismo punto; las piedras señalan el este y el oeste. El muro, tercer apoyo del recipiente, marca el sur. En el interior de la casa, las diversas estancias son las cavernas del mundo habitadas por los hombres. El vestíbulo, pieza del dueño, representa al varón de la pareja. Su sexo es la puerta exterior. La gran pieza central es el dominio y símbolo de la mujer; los cuartos laterales son sus brazos, la puerta de comunicación, su sexo. Estancia y trasteros muestran a la mujer acostada sobre la espalda, los brazos extendidos, la puerta abierta, lista para la unión. La pieza del fondo, que alberga el hogar y recibe la luz por la terraza, representa la respiración de la mujer que está cubierta por el techo, símbolo del hombre cuyo esqueleto está formado por vigas. Su aliento sale por la apertura superior. Los cuatro postes (cifra femenina) son los brazos de la pareja, los de la mujer sosteniendo al hombre que se apoya en el suelo con los suyos. Para el alumbramiento, la parturienta se coloca en el medio de la habitación, con la espalda hacia el norte, sentada en un taburete y sostenida por las mujeres. El niño nace sobre el suelo y toma posesión de su alma allí donde ha sido concebido. La repisa que sirve de lecho se extiende de norte a sur y la pareja reposa en él con la cabeza hacia el norte, orientada como la misma casa, cuya fachada es su cara. El hombre se acuesta sobre el lado derecho, de cara al oeste y la mujer sobre el izquierdo, cara al este, en la posición en la que están en la tumba. (Griaule, M., [1966]2000:93-94)

La “analogía estructural” entre casa y aldea, aumentándose el nivel de complejidad, se hace palpable, a su vez, en la descripción de la segunda.

*La aldea –dijo Ogotemmêli– debe extenderse de norte a sur, como un cuerpo de hombre tendido sobre su espalda. (...) La cabeza es la casa del consejo, levantada sobre la plaza principal que es el símbolo del primer campo. No obstante se deducía también de las explicaciones preliminares del ciego que la aldea debería presentar una planta cuadrada, uno de cuyos lados estaría orientado al norte y las callejuelas correrían de norte al sur y de este a oeste. Pero esta técnica sólo es posible en la llanura; en la meseta accidentada y en los pedregales de los barrancos, la aldea se adapta al terreno irregular. Al norte de la plaza se levanta la fragua, tal como se ubicaba la del herrero civilizador. Situadas al este y al oeste, las casas para las mujeres en período de menstruación, redondas como matrices, son las manos. Las grandes casas de la familia marcan el pecho y el vientre. Los altares comunes, contruidos al sur, son los pies. En el centro, las piedras donde se tritura el fruto de la *Lannea acida* forman un sexo de mujer. A su lado debería situarse el altar de la fundación, imagen del sexo masculino. (...) En el interior del poblado cada barrio forma un todo y debe disponerse de la misma manera que la aglomeración, como un ser aparte. Vista desde el aire la aldea es la imagen de la casa del antepasado, con ochenta nichos, y de la gran mortaja de los muertos de cuadros negros y blancos. Las construcciones forman las partes llenas de la fachada; los corrales y accesos simulan los huecos. Las terrazas relucientes al sol y las sombras en el suelo dan los colores de la mortaja. Las callejas que corren de norte al sur son las costuras que unen las bandas. (Griaule, M., [1966]2000:95-97)*

La cultura Dogon constituye una red muy complicada, que es imposible desglosar suficientemente en un resumen. No obstante, hay dos puntos de referencia que hay que destacar: en primer lugar, hay identificación entre su modo de interpretar el mundo (cosmología), la creación de su propio entorno vivencial (arte-arquitectura) y su modo de vida (hombre-sociedad). La proyección de la cosmología –de los gemelos primordiales– al dipolo

arte-sociedad da, en toda la variedad de escalas, el elemento constituyente de la cultura. La “analogía estructural” se extiende de la mortaja de los muertos a la casa, a la fachada de la casa, a la aldea, al campo cultivado. *Tree is leaf and leaf is tree*. A esta proyección, además, se refiere Rykwert a propósito de los ritos fundacionales de ciudades antiguas.

Lo que se transmite en las condiciones físicas favorables es la benevolencia de los poderes divinos, y la mejor manera de asegurarse ésta, si se entienden correctamente las interpretaciones recientes del urbanismo platónico, consiste en establecer una armonía entre la ciudad y la estructura del universo creado por encima de cualquier otro sistema. (Rykwert, J., [1976]1985:34)

Configuración, el término más cercano al alemán *Gestalt*, es la organización del un “todo” que es más que la suma entre sus partes, diferenciación que antes visualizamos como “puzle vs. telaraña”. Asimismo, Van Eyck define la *configuración* en la arquitectura en cuanto que *organización de varios elementos en una forma coherente, en la cual estos elementos mismos obtienen un significado nuevo* (Ligtelijn, V. – Strauven, F, en Van Eyck, A., 2008:276), proyectando de esta manera la noción proveniente de la Teoría de la Gestalt a la arquitectura. Van Eyck incluye en *La Historia de Otra Idea* el informe sobre el urbanismo, redactado por Bakema, Lemko, Van Ginkel y Voelcker en el contexto del CIAM 9 en Aix-en-Provence, del 1953:

The eye is a sure measure of human scale.

What can be seen at one glance is immediately recognized as an entity. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:230)⁴⁴

Recordamos la conexión detectada entre Gestalt y *Mnemosyne*. No obstante, es en Ruth Benedict donde Van Eyck ve articulada la idea de la *relatividad cultural* (Van Eyck, A., [1962]2008:126). Además, aparte de eje de la obra de Benedict, constituye la idea central de la *escuela configurativa* en la antropología americana, entre las figuras fundamentales de la cual cuenta la autora del *Patterns of culture*. Según esta herramienta de lectura, la cultura de los Pueblo es considerada como una *prefiguración arcaica de la idea configurativa*. (Ligtelijn, V. – Strauven, F, en Van Eyck, A., 2008:278). *Prefiguraciones arcaicas de los símbolos* buscaba, a su vez, Warburg en el seno del ritual de la serpiente.

Configuración, pues, es un término que Benedict emplea. En ella consiste el genio de la cultura, según Benedict, tal como cuenta su maestro, Franz Boas.

Dr. Benedict calls the genius of culture its configuration. (Boas, F., *Introducción*, en Benedict, R., [1934]2005:xxiii)⁴⁵

Según Benedict misma, estudiar la *configuración* en su totalidad es la petición “contemporánea”, en vez del análisis de las partes, y viene incentivada por el respectivo cambio de perspectiva en todos los campos de la ciencia moderna.

The importance of the study of the whole configuration as over against the continued analysis of its parts is stressed in field after field of modern science. (Benedict, R., [1934]2005:50)⁴⁶

En este contexto, el papel de la psicología de la Gestalt al poner en el punto de mira la “totalidad” frente al “elemento” ha tenido importancia primordial. Benedict traduce *Gestalt* en cuanto que *configuración*.

The Gestalt (configuration) psychology has done some of the most striking work in justifying the importance of this point of departure from the whole rather than from its parts. (...) The “wholeness-properties” and the “wholeness-tendencies” must be studied in addition to the simple association mechanisms with which psychology has been satisfied since the time of Locke. The whole determines its parts, not only their relation but their very nature. (Benedict, R., [1934]2005:51-52)⁴⁷

2.5 El problema del número

En uno de sus últimos textos, que hemos calificado de “texto-legado”, *The radiant and the grim* (Lo radiante y lo siniestro) del 1997, Van Eyck declara su fidelidad en su posición de

los sesenta, refiriéndose a la *disciplina configurativa* como respuesta al *problema del número*. Sin embargo, y, esta vez, no sin falta de cierta decepción, vuelve acordarse de una de sus frases favoritas de Dylan Thomas:

The ball I threw whilst playing in the park has not yet reached the ground. (Thomas, D., en Van Eyck, A., *The radiant and the grim*, 1997, en 2008:646)⁴⁸

Poco optimista respecto a si la pelota llegará, finalmente, a la tierra se muestra, al reiterar que: *My position has not changed since the 60s, the 70s and 80s, nor for that matter has changed the overall situation, other than that it has worsened. So falling back on the past was all right with me (...). The truth is that the entire world of art and architecture has failed to contribute to any substantial way since, let's say, 1968, when Milan Triennale chose as general theme Il Piu Grande Numero. Next to nothing has been done to awaken the kind of sensibility with which vast multiplicity and quanta are to be reasonably humanized.* (Van Eyck, A., *The radiant and the grim*, 1997, en 2008:646)⁴⁹

En realidad, pues, el *problema del número* es la gran cuestión a la que, tanto él mismo como los arquitectos de su tiempo y los CIAM tienen que responder. Precisamente, criticando el *existence minimum* del CIAM de Frankfurt, del 1929, distingue entre *célula mínima* y *célula mínima vivible en multiplicidad*. La segunda corresponde al *gran número*.

To define a minimum cell is one thing –to define a liveable minimum cell in multiplicity quite another! (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:226)⁵⁰

Van Eyck dará su respuesta, es decir, desarrollará la *disciplina configurativa*, prácticamente, entre *The Story of Another Idea* (1959) y *Steps towards a configurative discipline* (1962). Tal como comentamos con anterioridad, su versión personal de la lógica de asociaciones de los Smithsons es la *estética del número*. Evidentemente, *estética*, en este caso no se emplea en el sentido convencional de juicio subjetivo. En cambio, trata de descubrir las *leyes escondidas* de la *armonía en moción*. Esto significa descubrir cómo el núcleo mínimo se puede multiplicar, hasta llegar a la *configuración total*, sin perder en ninguna de las fases de multiplicación la calidad propia y característica de aquél primer núcleo.

The necessity to uncover the still hidden laws of numerical aesthetics –what I call harmony in motion– was already brought forward in our first Forum issue. Failure to govern multiplicity creatively, to humanize number by means of articulation and configuration, has already led to the curse of the new towns! (Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, 1962, en 2008:333)⁵¹

Planteando la *estética del número* en *Steps towards a configurative discipline*, Van Eyck detecta que, por un lado, hemos perdido la *estética de la unidad*, mientras que tampoco hemos llegado a conocer la *estética de la multiplicidad*; ambas son imprescindibles y forman entre sí un *fenómeno gemelo*.

The aesthetics of number

We have forgotten most of what there is to know about the aesthetics of the single thing, whilst we know little yet about the aesthetics of multiple things. The capacity to impart order within a single thing –to make it rest within itself– is unfortunately no longer ours and that is a terrible thing; we cannot do without classical harmony. The capacity, however, to impart order to a multiplicity of things is as unfortunately not yet ours either, and that is a terrible thing too, for we cannot do without harmony in motion. In order that we may overcome the menace of quantity now that we are faced with l'habitat pour le plus grand nombre, the aesthetic of number, the laws of what I should like to call "harmony in motion" must be discovered. (Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, 1962, en 2008:333)⁵²

A base de la consideración del modo *configurativo*, es decir, de lograr la totalidad del montaje a través de varias etapas de multiplicación de su núcleo principal, en cuanto que respuesta al *problema del número*, se monta el dipolo casa-ciudad, el análogo de hoja-árbol. Tal

como hay continuidad y no contraposición entre ciudad y casa, tampoco tiene sentido la consideración del urbanismo y de la arquitectura como disciplinas separadas entre sí. No obstante, es Alberti el primero que introduce, en realidad, esta concepción, como veremos más detenidamente a propósito de la descripción del *Kindertehuis*.

En *The Story of Another Idea* se pone en palabras lo que primero se puso “en obra”, en el *Kindertehuis*. Se articula la necesidad de una disciplina concreta y precisa, que garantice la habitabilidad en todas y cada una de las etapas de la multiplicación *configurativa*.

The architect-urbanist must develop a discipline (analogous to that of the road-engineer or bridge-builder) through which he may control the size and growth of habitat. Through this discipline he must realize built elements which are, in themselves, complete expressions of habitat, and yet, because of their size and their content, they may become independent elements of the whole. (Van Eyck, A., The Story of Another Idea, 1959, en 2008:261) (Van Eyck, conclusions CIAM Dubrovnic 1956)⁵³

Lo mismo reiterará en *Steps towards a configurative discipline*, de la siguiente manera:

(...) the identity of the whole should be latent in the components whilst the identity of the components should remain present in the whole. It does not imply, however, that these identities need or should remain constant in the face of mutations. On the contrary, it is exactly this potential to change face without losing it which cities must acquire in order to fulfil their purpose in space and time: the provision of places where vast numbers of people can live, benefiting liberally from all the varied forms of human association and activity large cities can best furnish. (Van Eyck, A., Steps towards a configurative discipline, 1962, en 2008:340)⁵⁴

Este modo de llegar a la totalidad de un montaje arquitectónico a partir de un núcleo principal evoca la cuestión acerca de la *repetición* y *repetitividad*. El modo *configurativo* pretende garantizar la supervivencia de la identidad de la mónada dentro de cada uno de los sucesivos conjuntos de mayor escala; concretamente, dicha identidad se ve completada y “justificada” en los sucesivos conjuntos mayores, ya que así se activa cada vez con más intensidad la reciprocidad del tipo casa-ciudad. Asimismo, la atención está en todo momento igualmente puesta tanto en la parte minúscula –el primer núcleo de la multiplicación– como en la totalidad –etapa en la que se decide “parar” el proceso de la multiplicación, según las exigencias del proyecto–. Además, cada etapa se conecta con la anterior y la siguiente “por semejanza”, cuya imagen de referencia corresponde, evidentemente, a la planta. Esta doble perspectiva a lo largo del desarrollo del proyecto tiene como resultado que la repetición no devenga un proceso mecánico, *sin vida*; por lo contrario, la repetición *configurativa* es el *vehículo* a través del que *lo esencialmente similar se convierte en esencialmente diferente*. Van Eyck contrasta este proceso con aquél cuyo resultado es visible en las ciudades contemporáneas: lo que *parece* diferente acaba *pareciendo* similar, porque no ha habido *multiplicación* de una *estructura interactiva mínima* –“anotable” en planta, forma A–, sino *adición* entre varias *apariencias diferentes* –“anotables” en alzado, forma B–. A través de la *configuración*, lo similar deviene diferente; a través de la *adición*, lo diferente deviene similar. Retomando, pues, la *repetición* como *vehículo* de consolidación de una estructura de acciones, tanto en el caso del ritual como en el de los montajes performativos de Grotowski, recordamos que él también, por su lado, utilizó la repetición como modo de introducir la variación, asegundándose, asimismo, de la interacción entre estructura y vida.

(...) it is now possible to invent dwelling types which do not lose their specific identity when multiplied, but, on the contrary, actually acquire extended identity and varied meaning once they are configurated into a significant group. What is essentially similar becomes essentially different through repetition instead of what is but arbitrarily “different” becoming arbitrarily “similar” through addition (a universal city-molesting sickness). (Van Eyck, A., Steps towards a configurative discipline, 1962, en 2008:329)⁵⁵

Indagando más en esta cuestión, Van Eyck explica que es, precisamente, la falta de esta doble perspectiva –mónada-totalidad–, es decir, la atención enfocada en la totalidad del “producto” a entregar, que hace fallar, normalmente, aún el paso del primer núcleo al primer conjunto mayor; falla, en el sentido de pérdida de la identidad propia, es decir, el sentido propio del *hogar*. Esto significa que los “mecanismos” de tratar con el problema del número empleados hasta el momento, en realidad no lo solucionan. Y el problema, según Van Eyck, no es uno que se soluciona sumando, sino multiplicando. Al mismo tiempo, la multiplicación vuelve a introducir la noción de la “organicidad” en el montaje arquitectónico y su noción en cuanto que *proceso, no producto*.

Each individual dwelling possesses the potential to develop, by means of configurative multiplication, into a group (sub-cluster) in which the identity of each dwelling is not only maintained but extended in a qualitative dimension that is specifically relevant to the particular multiplicative stage to which it belongs. Whilst the resulting group is, in turn, fortified in the next multiplicative stage by a new identity which will again enrich that which precedes it. As it is, all hitherto adopted methods impoverish whatever limited identity a preceding numerical stage may possess as such. In fact the absurd truth of it is that the identity of dwelling, if it has any at all, is at present almost invariably such that it is incapable of surviving the very first repetitive stage, i.e. that of the single block! This demonstrates that the established design mechanism is unable to cope with plurality; that it deals with the wrong singular in a basically wrong –additive– way. (Van Eyck, A., Steps towards a configurative discipline, 1962, en 2008:329)⁵⁶

El resultado, tanto en nivel de totalidad de proyecto como, también, en nivel de ciudad es un sistema complejo, *caleidoscópico*, y, sin embargo, vivible y comprensible en toda su extensión. En este “organismo artificial”, *estructura* y *textura* son entidades inseparables y en interacción constante entre sí, de modo análogo en el que forma y contenido lo son en el símbolo warburgiano. Asimismo, la estructura de cara a la textura es garantía de forma, mientras que la textura de cara a la estructura lo es de *espontaneidad*, prestándonos el término de Grotowski. En este sentido, entendemos *textura* como sinónimo de *vida*.

A city should embrace a hierarchy of superimposed configurative systems multilaterally conceived (...). (...) All systems should be familiarized one with the other in such a way that their combined impact and interaction can be appreciated as a single complex system – polyphonic, multi-rhythmic, kaleidoscopic and yet perpetually and everywhere comprehensible. (...) These systems are to be so configurated that one evolves out of the other –is part of it. The specific meaning of each system must sustain the meaning of the other. Structural qualities must contain textural qualities and vice versa (...) experience, structure and texture must be ambivalent, for only then can wrong emphasis of the structural and amorphousness of the textural be avoided (...). (Van Eyck, A., Steps towards a configurative discipline, 1962, en 2008:340-341)⁵⁷

Detectamos afinidades entre el modo de montaje entre nuestros tres autores de referencia a base de las coordinadas básicas del *montaje moderno*, a raíz del cual nos aproximamos a la *disciplina configurativa* de Van Eyck. Indagamos en ella a través de cinco puntos de enfoque. En el primero, y, precisamente, desde el punto de vista del *montaje moderno*, nos referimos a la *disciplina configurativa* como *vehículo* de re-inventar el oficio. El modo *configurativo* pretende incorporar la *relatividad* y la visión interdisciplinar en la práctica y reflexión arquitectónicas. La interdisciplinariedad, no obstante, no significa pérdida sino, contrariamente, re-definición del marco propio de la disciplina. El montaje se confirma, una vez más, en cuanto que modo de acceso al conocimiento, a la vez que de creación. A continuación,

la *disciplina configurativa* se desglosa a base de la imagen de *árbol y hoja* de Van Eyck, que contraponemos a la correspondiente de la *Crítica del Juicio teleológico* de Kant, y además, a base de su remisión a la antropología y, finalmente, del *problema del número*.

Van Eyck, con la *disciplina configurativa*, propone un modo de dar una respuesta total a la totalidad de la problemática articulada acerca de reciprocidad arquitectura-sociedad entre la década de los cincuenta y los sesenta. Sin embargo, su visión pretende superar los límites de una respuesta concreta a unas preguntas con fecha de caducidad y en un momento dado, ya que su obra se dirige a re-interpretar y re-colocar sobre su propia base el oficio del arquitecto: la arquitectura como misión al servicio de la vida.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *Las sub-divisiones de la comunidad se pueden concebir como "unidades comprendidas". Una unidad comprendida no es un "grupo visual" o un "barrio", sino una parte de la aglomeración humana. La unidad comprendida tiene que ser diferente para cada tipo de comunidad... Para cada comunidad particular uno tiene que inventar la estructura de su sub-division.*
2. *Hoy todos reconocen la existencia de un nuevo espíritu. Se manifiesta en nuestra revuelta contra los conceptos mecánicos del orden y en nuestro interés apasionado en las relaciones complejas en la vida y en las realidades de nuestro mundo.*
3. *La transmutabilidad efectiva de una ciudad depende de si los varios aspectos de movilidad humana hayan sido reconocidos estructuralmente. Quiero decir con los varios aspectos de movilidad todo lo que pertenece al movimiento, crecimiento y cambio urbano.*
4. *Llegó el tiempo de enfocar toda nuestra atención en la situación en nuestros respectivos países. Llegó el tiempo para que nos comprometamos de nuevo, para que nos arrastremos fuera de las profundidades y encararse a la luz. De CIAM a CIAM, ideas y métodos congelados fueron tediosamente forzados a dar paso a unos más vitales y adecuados.*
5. *Trabajar bajo la luz del concepto del tiempo exige una nueva disciplina creativa. Abrid el concepto del tiempo y descubriréis sus distintas aplicaciones a lo largo de toda la escala desde la taza de té hasta la ciudad.*
6. *El arquitecto-urbanista tiene que enfrentarse a los problemas totales, cambiantes y complejos del habitat a través de desarrollar el método de su disciplina.*
7. *La cultura de la forma particular está llegando a su fin. La cultura de relaciones determinadas ha empezado.*
8. *La vida es una transformación continua y la nueva cultura es una de puras relaciones.*
9. *La comprensión completa no habita en espacios separados, sino en la estructura del mundo. Corresponde a una reflexión que no está activa en verdades separadas y divididas, sino en una coherencia significativa, cuyo poder organizativo se encuentra en su potencial combinatorio.*
10. *CIAM apostó por dogma en vez de ideas constituyentes; por progreso material en vez de relatividad; por lo internacional en vez de lo universal; por la tecnología en vez del arte; por Moholy Nagy en vez de Mondrian. (¡Klee, Kandinsky y Schlemmer, por supuesto, son geniales a pesar de la Bauhaus! Es sorprendente que hayan sobrevivido, de todos modos.)*
11. *Uso la palabra relatividad para cubrir la totalidad de este concepto mutuo –llamadlo actitud–, es decir, más allá de la connotación de Einstein.*
12. *1. as cooperation: possible and desirable (but not yet)
2. as synthesis: possible but **not** desirable
3. as integration: **not** possible and thus **not** desirable either.*
13. *Desconfío de la necesidad corriente de una integración de las artes, porque está conectada con la suposición de que, en última instancia, culminará en una especie de arte total, en una formación que lo envuelva todo, dentro de la cual las tres así llamadas artes plásticas se fusionarían, mientras que dejarían de existir por derecho propio. Si el paraíso terrenal tiene que ser así, entonces haré un pacto con el diablo ahora mismo, para que las cosas permanezcan tal como están. (...)
Permanezco fiel al artista corriente y a los campos del arte existentes.*
14. *Marcel Duchamp inventó objetos desconcertantes ¡pero, significativamente, no eran edificios!*
15. *No, como especie los arquitectos ya no me fascinan.*
16. *Veréis: costureros, zapateros y otros como ellos, el tipo de personas de las que Loos escribe, hacen cosas que se ajustan bien (y que se adaptan bien al que las lleva) y también siguen siendo buenas mientras permanecen con el que las lleva; acompañándolo y protegiéndolo muy directamente. Loos se aproximaba a su trabajo como uno de estos costureros; (...).*
17. *(...) tened cuidado sobre todo de Nueva York, Londres y Milán –las peores sedes de las tendencias– donde [los arquitectos] están todavía ocupados con hacer lo imposible para intentar convertir nuestra profesión a algo que simplemente no es.*
18. *Es extraño el modo en que particularmente los arquitectos –como si pertenecieran en un rebaño– abren y cierran sus ojos en unísono.*
19. *La publicación del edificio no hubiera podido ser posible, desde mi punto de vista, sin una introducción voluminosa para poner los principios del trabajo (que realmente se han convertido en completos desconocidos para la mayoría de mis contemporáneos) de nuevo en el mapa.*
20. *¿Puede estar equivocado sobre sus contemporáneos? (...) Seguramente la arquitectura no está destinada a convertirse en "in" o "out" tan rápido como las modas de las calles de lujo. (...) ¿Está realmente el Tribunal de Auditoría en tanta*

“contradicción con el resto” para que realmente necesite una introducción voluminosa? (...) Pero ¿qué piensan mis contemporáneos más jóvenes?

21. (...) la presente generación de arquitectos rechaza como hipocresía redomada la teoría de que construimos con la intención de proporcionar un entorno agradable para la sociedad. (...) Hasta el punto de que el usuario de nuestros edificios es de hecho, literalmente, la bien alimentada sociedad consumista, este rechazo –este cinismo– se hace entendible. (...) Pero esto no excluye una postura humana como una *sine qua non* base para la arquitectura. Por lo contrario, la insinúa. Uno no tiene que ser un filántropo para argumentar a favor de una arquitectura *persono-fila* –humana–. Tal cosa como *persona-hostil* o *arquitectura extrema-dañina* es a priori inconcebible. No es arquitectura en absoluto, sino completamente otra cosa. (...) la tarea permanece y es esta: trabajar de una manera que se logre algo que es positivamente útil para la gente, tal como hace el médico o el panadero de la esquina.
22. Los arquitectos –aquí y ahora– están ocupados con convertirse en uniformes. (...) Se ha llegado al nivel en el que el arquitecto se relaciona con la arquitectura de la misma manera que el bibliotecario con la poesía. (...) La arquitectura es un arte de los fenómenos, pero el arquitecto ya no es un artista. (...) ¿por qué tantos arquitectos han dado la espalda a su profesión –es decir, a las personas? (...) No exagero cuando digo que los arquitectos se han convertido en gran medida en *diletantes culturales “cultivados”*.
23. (...) los arquitectos no solo han permanecido insensibles frente a lo que realmente representan, pero todavía están del todo inconscientes de las implicaciones más profundas de la *relatividad*, que por sí solas pueden impartir contenido completo y duradero a la re-evaluación del espacio y del tiempo en términos de arquitectura: quiero decir aquellas implicaciones que han expandido el horizonte del mundo interior del hombre.
24. (...) los arquitectos (...) están atraídos por la *vestimenta*, pero no por el *cuerpo de una gran idea*.
25. Lo radiante y lo siniestro cara a cara. Lo *RADIANTE* es representado aquí por la *vanguardia* de la primera mitad de este siglo: la *Gran Pandilla* de artistas y científicos que juntos abrieron la mente hacia un mundo más relativo en el cual todas las cosas se visualizan una al lado de otra, permitiendo, asimismo, el cambio *metamórfico* continuo.
26. Lo que ahora necesitamos sobre todo es *imaginación*, no *fantasía*. (*Haciendo magia con la realidad y haciendo trucos externos a la realidad son ocupaciones totalmente distintas*).
27. Es la *función del arte* y, por lo tanto, de la *arquitectura* hacer tangible lo imponderable, manifestar su realidad concreta. Pero para alcanzar esta *función definitiva* es necesaria una mayor *sensibilidad* por detectar el **significado asociativo**, por parte del arquitecto-urbanista. (...) La sociedad necesita una especie más sensible de arquitecto-urbanista, una especie que meramente no sea menos insensible a las sutilezas *caleidoscópicas* de la realidad urbana, que la especie que hoy triunfa.
No el lápiz rápido, sino sólo el corazón pueden ayudar aquí y ¿quién, pregunto, va a demostrar que la imaginación ya no se esconde en el corazón?
28. El descubrimiento de la *niñez* es un claro signo de que el *acento* está cambiando desde el hombre a la vida. Desde la razón a la *imaginación* (...).
29. *Tinguely*, de todas formas, logró estimular la *comprensión de la verdad* por medio de una intuitivamente construida *imagen poética*, cargada de *sensibilidad humana*. Lo logró a través de un acto de *imaginación*. (...) *Tinguely* es, a la vez, plenamente parte y parte *desvinculada* de la realidad contemporánea. *Aprueba intuitivamente con criticismo, simpatía, ironía y desdén* lo que otros creen que conocen científicamente o aquello de lo que charlan casualmente durante el intervalo de una *función de Ionesco* o de *Beckett*.
30. La *vieja* lucha entre *imaginación* y *sentido común* terminó trágicamente a favor del segundo. Pero la *báscula* se está inclinando hacia el otro lado: *CIAM* conoce que la *tiranía del sentido común* ha llegado a su estado final, que la misma *actitud* que, *treinta y tres años* atrás, encontró expresión en la *filosofía de Descartes* (...) está, por fin, *perdiendo terreno*. (...) Una *nueva conciencia* ya está transformando la mente del hombre. Durante, más o menos, los últimos *cincuenta años*, pocos –entre *poetas* y *arquitectos*, entre *biólogos* y *astrónomos*– han tenido, de hecho, éxito en dar forma comprensible a varios aspectos de su naturaleza.
31. Lo que todos los pioneros, tanto en el arte como en la ciencia, tuvieron en común, a pesar de sus aparentes diferencias, fue que hicieron reventar las *barreras del racionalismo*; (...).
32. El *espacio*, el *tiempo*, la *materia* y la *energía* ya no son absolutos *impregnables* relacionados *mecánicamente* en un mundo objetivo exterior a la mente, porque la ciencia les ha desnudado finalmente de la *armadura* que salvaguardaba uno del otro. En principio ya no son *nociones alienadas* de la mente. *Depende de la mente deshacerse ahora de su armadura pesada*, de hecho, creo que es cierto decir que el *aislamiento antagonista* entre estas nociones no puede romperse hasta que él mismo lo haga, ya que no antes de este momento *abrirá la una a la otra la puerta* y se convertirán *multilateralmente permeables*.
33. (...) la *relación “orgánica”* entre la parte más *minúscula* –a través de etapas *intermediarias*, cada una con un grado *aumentante de complejidad*– y la *totalidad*.
34. Un *lugar* (...) no es nunca el mismo lugar (...).

35. *Una ciudad (...) es un artefacto muy complejo que, como otros artefactos, no se ajusta a ninguna analogía pseudo-biológica. Es un agregado artificial, sujeto a metamorfosis continua (...).*
36. *Naturalmente, mucho más es posible en la surrealidad que en la realidad "normal", pero no cualquier cosa. "El método paranoico-crítico allana el camino para la metamorfosis en virtud de su precisión exterior" explica Dalí. Esto significa que no cada metamorfosis es realmente surreal y, por lo tanto, posible. (...) Los surrealistas eran muy precisos. El estricto régimen de Breton lo hizo imperativo: no hubo cuestión de "de cualquier manera, en cualquier parte, cualquier cosa". Así que "par les lois du hasard" [por las leyes del azar] no es en absoluto lo mismo que aleatoriedad.*
37. *Lo que descubrimos a través de un microscopio o un telescopio es caleidoscópico –la proyección de la mente.*
38. *Árbol es hoja y hoja es árbol –casa es ciudad y ciudad es casa – un árbol es un árbol pero es también una enorme hoja – una hoja es una hoja, pero es también un pequeño árbol – una ciudad no es una ciudad salvo que sea también una casa enorme – una casa es una casa sólo si es también una pequeña ciudad.*
39. *Sobre polémica levantada en el seno del Team 10 acerca de la "imagen" introducida por Van Eyck, cfr. Discussion on the problem of number at the Royaumont Meeting, September 1962, en Van Eyck, A., 2008:425. A raíz de ella, surgió el artículo de Alexander A city is not a tree.*
40. *En la antropología de Claude Lévi-Strauss, los patrones de relación están todos basados en las mismas "estructuras elementales del parentesco". Aquellas son oposiciones binarias, pares cuyos términos antitéticos están, en todo caso, ligados en una relación recíproca. Lévi-Strauss considera este "principio de reciprocidad" tan fundamental para la antropología, como la gravedad en la astronomía. Lo considera como el constituyente básico de las relaciones invariables que operan en la mayoría de las culturas. En cada cultura, estas relaciones se conectan con redes específicas, y aquellas, a su vez, se unifican para formar niveles relacionales especiales. Hay culturas en las que en las que la estructura binaria persiste en todos los niveles regionales y da lugar a estructuras sociales y asentamientos duales. En otros casos, las estructuras elementales se juntan para formar agrupaciones formales, asimétricas.*
41. *Aunque (...) Aldo van Eyck no fue influenciado por el estructuralismo, podemos notar varios puntos importantes de semejanza entre sus ideas y este movimiento intelectual. Uno puede decir que su aproximación ha sido una espontáneamente estructuralista incluso antes de que se encontrase con el estructuralismo. (...) Sostiene que el sujeto se tiene que descentrar para que se coloque en el mismo nivel con los objetos. (...) Pero, contrariamente a los estructuralistas, él no ve esto en absoluto como insinuando la eliminación del sujeto.*
42. *Ellos solos, en todo el mundo, sobresalieron en la repetición y variación de elemento y tema, en composición lineal, contrapunto, síncopa, simetría cambiante, multi-centralidad y, quizás lo más relevante para nosotros hoy, en la habilidad de manejar la forma y la contra-forma como equivalentes y, sobre todo, abrir el centro evitando un único o central dominante. Ni constituyen nunca el dibujo geométrico y no-geométrico categorías separadas.*
43. *Mientras estuve en África, hablé sobre la imagen casa grande-pequeña ciudad con el Dr. Parin y con el Dr. Morgenthaler, y me emocioné mucho cuando me dijeron que los varios aspectos de la realidad de los Dogon podrían probablemente respaldar la validez de esta imagen. Los ensayos que escribieron muestran que esta suposición no fue injustificada.*
44. **El ojo es una medida segura de la escala humana.**
Lo que se puede ver al instante es reconocido inmediatamente como una entidad.
45. *La Dra. Benedict llama el genio de la cultura su configuración.*
46. *La importancia del estudio de la configuración total como en contra del análisis continuado de sus elementos se acentúa en campo tras campo en la ciencia moderna.*
47. *La psicología de la Gestalt (configuración) ha hecho uno de los trabajos más sorprendentes en justificar la importancia de este punto de partida desde la totalidad en lugar de desde las partes. (...) Las "propiedades de la totalidad" y las "tendencias de la totalidad" tienen que estudiarse, además de los mecanismos de simple asociación, con los que la psicología se satisfacía desde la época de Locke. La totalidad determina sus partes, no sólo su relación, sino su propia naturaleza.*
48. *La pelota que lancé mientras jugaba en el parque todavía no ha llegado a la tierra.*
49. *Mi posición no ha cambiado desde los sesenta, los setenta y los ochenta, ni tampoco ha cambiado la situación general, aparte de que ha empeorado. Entonces, recurrir al pasado era adecuado para mí (...). La verdad es que el mundo entero del arte y de la arquitectura ha fallado en contribuir de cualquier manera sustancial desde, digamos, el 1968, cuando la Triennale de Milán eligió como tema general Il Piu Grande Numero [El Número más Grande]. Casi nada se ha hecho para despertar el tipo de sensibilidad apropiado para que la multiplicidad vasta y los quanta se humanicen razonablemente.*
50. *Definir una célula mínima es una cosa –¿definir una célula mínima habitable en multiplicidad, otra muy distinta!*

51. *La necesidad de descubrir las leyes todavía escondidas de la estética del número –lo que llamo armonía en acción– fue ya presentada en nuestro primer número del Forum. El fracaso de controlar creativamente la multiplicidad, de humanizar el número por medio de la articulación y de la configuración, ¡ya ha conducido a la maldición de las nuevas ciudades!*
52. **La estética del número**
Nos hemos olvidado la mayor parte de lo que hay que saber sobre la estética de una sola cosa, mientras todavía conocemos poco sobre la estética de cosas múltiples. La capacidad de impartir orden dentro de una sola cosa –hacerla reposar dentro de sí– ya no es desgraciadamente nuestra y eso es terrible; no podemos prescindir de la armonía clásica. La capacidad, no obstante, de impartir orden en una multiplicidad de cosas tampoco es, así de desgraciadamente, nuestra y eso también es terrible, ya que tampoco podemos prescindir de la armonía en acción. Para que podamos superar la amenaza de la cantidad, ahora que estamos enfrentados a l’habitat pour le plus grand nombre [el habitat para el mayor número], la estética del número, hay que descubrir las leyes de la que me gustaría llamar “armonía en acción”.
53. *El arquitecto-urbanista debe desarrollar una disciplina (análoga a la del ingeniero de caminos o del constructor de puentes) a través de la cual tenga control sobre la medida y el crecimiento del habitat. A través de esta disciplina debe realizar elementos contruidos que sean, en sí mismos, expresiones completas del habitat, y, sin embargo, por su medida y contenido, puedan convertirse en elementos independientes de la totalidad.*
54. *(...) la identidad de la totalidad tiene que ser latente en los componentes, mientras que la identidad de los componentes debe permanecer presente en la totalidad. Esto no implica, de todos modos, que estas identidades necesitan o deben permanecer constantes de cara a las mutaciones. Por lo contrario, es exactamente este potencial de cambiar de cara sin perderla, el que las ciudades deberían obtener para cumplir son su finalidad en el espacio y el tiempo: la provisión de lugares donde números vastos de personas puedan vivir, beneficiándose libremente de todas las formas variadas de la asociación y actividad humanas que las grandes ciudades puedan proporcionar.*
55. *(...) ahora es posible inventar tipos de hogar que no pierdan su identidad específica cuando se multipliquen, sino que, por lo contrario, obtengan, de hecho, identidad extendida y significado variado una vez se hayan configurado dentro de un grupo significativo. Lo esencialmente similar se convierte en esencialmente diferente a través de la repetición, en vez de que aquello que no es más que arbitrariamente “diferente” se convierta en arbitrariamente “similar” a través de la adición (una molesta-hacia-la-ciudad enfermedad universal).*
56. *Cada hogar individual posee el potencial de desarrollarse, por medio de la multiplicación configurativa, dentro de un grupo (...) en el cual la identidad de cada hogar no sólo se mantiene, sino que se extiende en dimensión cualitativa, que es específicamente relevante a la etapa particular de la multiplicación a la que pertenece. Mientras tanto, el grupo resultante es, a su vez, reforzado en la siguiente etapa de la multiplicación por una nueva identidad que, de nuevo, enriquecerá a aquella que la precede. Tal como están las cosas, todos los métodos adoptados hasta hoy empobrecen cualquier identidad limitada que pueda tener una etapa numérica precedente. De hecho, la verdad absurda de ello es que la identidad del hogar, si es que la tiene, es en el presente casi invariablemente tal, ¡que es incapaz de sobrevivir aún la primera de las etapas de la repetición, o sea, aquella del bloque individual! Esto demuestra que el mecanismo de proyectar establecido es incapaz de hacer frente a la pluralidad; que trata lo singular equivocado de una manera básicamente equivocada – aditiva.*
57. *Una ciudad debería abarcar una jerarquía de sistemas configurativos superpuestos, concebidos multilateralmente (...). (...) Todos los sistemas deberían familiarizarse entre sí de manera que su impacto e interacción combinados puedan apreciarse como un único y complejo sistema –polifónico, multi-rítmico, caleidoscópico y, al mismo tiempo, comprensible perpetuamente y en todas partes. (...) Estos sistemas se tienen que configurar de tal manera que el uno surja del otro – que sea su parte. El significado específico de cada sistema debe sostener el significado del otro. Las cualidades estructurales de cada sistema deben contener cualidades texturales y viceversa (...) experiencia, estructura y textura deben ser ambivalentes, ya que sólo entonces puede evitarse el énfasis equivocado de lo estructural y la amorfía de lo textural.*

Twin phenomena: relaciones dinámicas bipolares en Van Eyck

1 Afinidades electivas a base de las relaciones dinámicas bipolares

Hemos resaltado los *fenómenos gemelos* (*twin phenomena*) como el núcleo fundamental de la *disciplina configurativa* de Van Eyck. Sin embargo, y tal como hemos destacado hasta ahora, las relaciones dinámicas bipolares constituyen, a su vez, también la “célula” de los “montajes configurativos” de Warburg y Grotowski.

En primer lugar, se trata del modo en el que se relacionan entre sí las imágenes y, en la siguiente “etapa de multiplicación”, las láminas en el *Atlas Mnemosyne*. Además, la *coincidentia oppositorum* es el modo de desglose del símbolo en sí que Warburg adopta, que le llega de Goethe a través de Vischer. Asimismo, Warburg planteará la noción de la *Pathosformel* en cuanto que imagen dialéctica, otorgándole calidad bipolar. Ejemplo característico de ello tenemos en la ninfa. Decisiva, en este sentido, es la influencia nietzscheana, a base de la concepción de la bipolaridad apolíneo-dionisiaca, en la *Kulturwissenschaft*. A raíz de ella Warburg interpreta el ritual de la serpiente, como hemos tenido la oportunidad de ver desde cerca. Al mismo tiempo, esta bipolaridad “traducida” en cristiano-pagano es la herramienta de interpretación que Warburg usa en el caso del *Palazzo Schifanoia*; por el otro lado, desglosará el caso de Sasseti a partir del dipolo medieval-renacentista.

La *conjunctio oppositorum*, a su vez, es la columna vertebral de la obra de Grotowski, especialmente visible en los dos períodos de su trayectoria donde prevalece el montaje de estructuras performativas, es decir, la primera y la última. A base de ella, se conciben y se ponen en práctica relaciones interactivas entre teatro y ritual, estructura y espontaneidad, disciplina e improvisación, técnica interior y artificialidad, *burla y apoteosis*, movimiento y reposo, actor-actor, actor-espectador, actor-espacio. El *contacto* surge como el fundamento de la concepción de Grotowski hacia el teatro, hasta el punto que, al no verlo realizado en toda su extensión dentro de los confines del arte dramático, no duda en excederlos. La “arqueología” del concepto en el caso de Grotowski nos llevará a Artaud y al teatro tradicional, occidental y no, -medieval, Kathakali, drama balinés-, pero también a la filosofía de Martin Buber y, además, a las ciencias positivas: al *principio de complementariedad* de Niels Bohr.

Punto característico acerca del concepto de la bipolaridad en Grotowski es que *conjunción* no significa “fusión” entre los polos opuestos. Lo que se busca es el equilibrio dinámico entre ellos, manteniendo, sin embargo, cada uno su autosuficiencia. En ello consiste, recordamos, la oposición de Grotowski al psicoanálisis. Además, precisamente por esta idea acerca de la conjunción de opuestos apuesta, a su vez, Van Eyck, como también lo hizo Warburg. Tal como vimos, deposita la esperanza de equilibrio del hombre *moderno* en su capacidad de lograr el equilibrio entre las polaridades opuestas, en el cual es preciso que cada una mantenga clara su identidad. No obstante, tanto en Grotowski como, también, en Warburg y Van Eyck, dicha conjunción se concibe como un proceso interminable, punto de coincidencia, esta vez, con el psicoanálisis. Grotowski proyecta la *conjunctio oppositorum* definitiva, al final de su vida y trayectoria, a la figura ideal del *Performer*, el “hombre de acción total”.

2 Desglose del concepto de los fenómenos gemelos

2.1 Expresiones de *dual* o *twin phenomena*

Van Eyck, antes de llegar a definir su idea de las relaciones bipolares interactivas en cuanto que *fenómenos gemelos* (*twin phenomena*), motivado por su contacto con la cultura de los Dogon, emplea el término *dual phenomena* (*fenómenos duales*). A pesar de la diferencia terminológica, se pueden considerar sinónimos. Describen la relación recíproca y no-

jerarquizada entre dos entidades opuestas entre sí. En ellos se refleja, asimismo, la noción fundamental de la *relatividad*, y forman el núcleo constituyente de la *nueva realidad* introducida en la arquitectura, bajo el nombre de *disciplina configurativa*.

By "dual phenomena", or "twin phenomenon" (...), Van Eyck meant a unity of two opposites which are reconciled into complementary halves that reinforce each other so as to form a dynamic whole. It constituted his basic type of the non-hierarchical, purely reciprocal relation, his primary material for the construction of the "new reality". (Ligtelijn, V. – Strauven, F., en Van Eyck, A., 2008:275)¹

Los *fenómenos gemelos* forman el núcleo de la *disciplina configurativa*, como también de *Mnemosyne* y de los montajes grotowskianos, en cuanto que *contacto*. Sin embargo, y hablando, esta vez, de reciprocidad entre "elemento" y "totalidad", hay que destacar la imposibilidad de separación clara entre ellos, de la misma manera que es imposible, siguiendo a Warburg, separar el símbolo en forma y contenido; la relatividad en nivel de montaje o *configuración*.

*(...) a twin set: large-small and many-few. The irreconcilable polarities –false alternatives– into which they are split cut no less brutally across the gaunt panorama of urbanism today. Failure to govern multiplicity creatively and humanize number by means of articulation and configuration (the verb "to multiply" should coincide with the significantly nonexistent verb "to configurate") has led to the curse of most new towns. (Van Eyck, A., *The medicine of reciprocity tentatively illustrated*, 1961, en 2008:317)²*

El cambio de *dual* a *twin phenomena*, tal como explicamos en el capítulo anterior, fue debido a su voluntad de distinguir su concepción de la medieval acerca de la dualidad. Su oposición se concibe a base de lo irreconcilable entre los polos, que implica la visión medieval. Como veremos a continuación, Van Eyck "traducirá" este dualismo irreconcilable en *false alternatives*, o sea, falsas alternativas. La razón de esta distinción, lejos de intelectual, es, de nuevo, antropreferente: separar en vez de conjuntar los opuestos tiene consecuencias en la esfera vivencial. La razón está en el *fenómeno gemelo* que engloba a todos los demás: el de arquitectura-sociedad.

*You can't just split dual phenomena into polarities and alternate your loyalty from one to the other without causing despair. (Van Eyck, A., *Is architecture going to reconcile basic values?*, 1959-1961, en 2008:204)³*

Un ejemplo de lo que son las *falsas alternativas* tenemos en la contraposición entre caos y orden. Optar por uno no elimina al otro, porque cada uno obtiene su sentido por y en la relación.

*One cannot eliminate chaos through order, because they are not alternatives. (...) Chaos is as positive as its twin sister order. (Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, 1962, en 2008:335)⁴*

A continuación, Van Eyck especifica aún más las consecuencias de la lógica de las *alternativas*, además de introducir la *medida correcta* (*right size*) como *vehículo* de la conjunción entre opuestos. La escala humana lograda se define, precisamente, por su capacidad de hacer que un espacio sea, a la vez: pequeño y grande, cerrado y abierto, sencillo y complejo; "y", no "o". El paisaje de los *fenómenos gemelos* tiene *medida correcta*.

*As abstract antonyms the halves are rendered meaningless. As soon however as they are permitted to materialize into house or city their emptiness materializes into cruelty (...). There is no question of right size (by right size I mean the right effect of size) and hence no question of human scale. What has right size is at the same time both large and small, few and many, near and far, simple and complex, open and closed; will furthermore always be both part and whole and embrace both unity and diversity. (...) Right size will flower as soon as the mild gears of reciprocity start working –in the climate of relativity; in the landscape of twin phenomena. (Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, 1962, en 2008:327)⁵*

Y ¿cómo se logra la *medida correcta*? La respuesta se basa en la concepción básica de que los contrarios se revelan mutuamente; lo lejano frente a lo cercano, lo parcial frente a lo total, lo simple frente a lo complejo, lo interior frente a lo exterior, lo abierto frente a lo cerrado, el movimiento frente al reposo, lo individual frente a lo colectivo, lo pequeño frente de lo grande. La escala correcta se logra a través de *configurar* el contexto de relación recíproca entre lo pequeño y lo grande; ampliando la perspectiva, la *medida correcta* se logra a través de *configurar* el contexto de relación recíproca entre polaridades –artificialmente– opuestas; este contexto es la arquitectura. El fragmento a continuación pertenece al cuerpo de las observaciones de Van Eyck a raíz de su viaje al territorio de los Dogon. Se refiere al pueblo Yugo Doguru, considerado como la Meca de los Dogon, por estar allí la tumba del *primer antepasado*. La *configuración* del entorno construido, en interacción con el entorno natural, trae a la luz una expresión concisa de lo que la *medida correcta* pueda significar.

The small brought about by the large

(...) *the old truth that what is just large without embracing what is small at the same time has no right-size in terms of human appreciation and will hence remain inaccessible. Thus right-size is the gratifying reward of magnitude approached as a twin phenomenon. This includes, of course, the independence of many and few, far and near; part and whole, simplicity and complexity, unity and diversity, inside and outside, open and closed, change and constancy, movement and rest, and finally, the individual and the collective –their simultaneous presence as an essential prerequisite if environment is to mean what we wish it to mean. The ingredients we need lie still dormant in what I personally wish to call Labyrinthian Clarity, for in its inclusive ambiguity and scope for multimeaning, it is nourished by and nourishes all twin phenomena together. Labyrinthian Clarity exemplifies a frame of mind as well as what issues from it, a climate in which all false partitions inevitably fall down.* (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1961-67, en 2008:405)⁶

En el paisaje de los *fenómenos gemelos* tiene lugar destacado aquél de casa-ciudad y, por consiguiente, arquitectura-urbanismo. Refiriéndose al CIAM 5, Paris 1937, Van Eyck “predica” –anacrónicamente– que:

The distance between architecture and urbanism is shrinking. Reevaluation of the meaning of both will soon cause them to coincide on a multitude of qualitative levels. Distinction on a single quantitative level has proven utterly inadequate (beyond the limited scope of theory). (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:231)⁷

Esta dirección, no obstante, se empieza a aclarar en contraposición a las conclusiones del CIAM anterior, el de Atenas del 1933, resumidas en *La Charte d’Athènes*. Allí las polaridades opuestas se llaman *individualismo* y *colectivismo*. Según la estimación de Van Eyck, los factores que les impiden a funcional como dipolo son, en primer lugar, su puesta “obligatoria” en condiciones de contradicción y, por el otro lado, optar por el segundo, otorgándole calidad positiva frente al primero. El resultado es una retórica abstracta acerca de uno “o” –no “y”– el otro.

Individualism and collectivism envisaged as contradictory polarities (...) cause the loss of human personality, i.e. split personality. Contradictory principles cannot come to terms unless the idea of contradiction is entirely forsaken; unless they are envisaged as ambivalent principles which together form a basic dual phenomenon. There is no such thing as reconciliation based on false premises. A negative concept of individualism can only lead to an arbitrary and purely abstract concept of collectivism. CIAM forsook architecture and art in favour of urbanism and industrial production for this very reason. Subordinated from the former, the latter surely has no meaning. (...) Individual and community are ambivalent. Joined with one another they form a dual phenomenon. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:228-229)⁸

Van Eyck, a su vez, engloba ambas disciplinas bajo el nombre común de *planning*, que traducimos como “planificación”, re-unificadas por medio de la *disciplina configurativa*.

Asimismo, su crítica, a la vez, hacia la arquitectura y el urbanismo, consiste en fallar –él lo llama *negación*– en lograr que el espacio construido, sea de gran o pequeña escala, *inhale* y *exhale*. Se trata, en otras palabras, de romper la relación dualista casa/cerrada-ciudad/abierta.

Architecture –planning in general– breathes with great difficulty today. No because of the erroneous obstacles society casts in its way, but because architects and planners refuse to extend the truth that man breathes both in and out into built form. The breathing image epitomizes my conception of twin phenomena –we cannot breathe one way, either in or out. (Van Eyck, A., Steps towards a configurative discipline, 1962, en 2008:327)⁹

El “cómo” poner estos absolutos en interacción se concibe de la siguiente manera: se tiene que introducir la calidad más característica del uno en el otro, y viceversa. Es decir, ver la casa como un conjunto de lugares, como una pequeña ciudad, y la ciudad como espacio propio y acogedor, o sea, como una casa grande. Puesta en perspectiva esta primera –y primordial– conjunción entre opuestos, empieza a verse desenmascarada una serie de *falsas alternativas*.

Now the object of the reciprocal images contained in the statement: make a bunch of places of each house and every city; make of each house a small city and of each city a large house, is to unmask the falsity which adheres to many abstract antonyms: adheres not merely to small versus large, many versus few, near versus far, but also to part versus whole, unity versus diversity, simplicity versus complexity, outside versus inside, individual versus collective etc. etc. It seems to me that these reciprocal images furthermore upset the existing architect-urbanist hierarchy. It is what I wanted them to do –gladly. (Van Eyck, A., Steps towards a configurative discipline, 1962, en 2008:328)¹⁰

La reciprocidad, o sea, la relatividad introducida en la arquitectura, pretende restablecer el “daño” producido por la escisión de un *fenómeno gemelo* en sus polos, a través de la maquinaria de la razón, recuperando la conexión originaria de la arquitectura con el hombre. Contamos con Warburg –y, por lo tanto, con Vischer– al “traducirla” en apuesta por recuperar la *unión simbólica inmediata*, superando la *escisión alegórica*. Esta observación, en el contexto de la creación de un “montaje *configurativo*”, nos antepone un oxímoron: parece ser que Van Eyck opta por restablecer la “unión simbólica” en nivel de núcleo, al *configurar* un montaje, que, a su vez y tal como se ha demostrado con anterioridad, sólo es concebible en cuanto que “alegoría”. Además, tal oxímoron está presente tanto en Warburg como en Grotowski.

I think it is true to say that twin phenomena are as inseparably linked as the twin aspects that belong to each of them are inseparably linked. As soon as you are concerned with one of them, you'll discover yourself concerned with all of them. They were all halved and dissociated from each other by the same mental machinery. It is in the nature of relativity that all twin phenomena should be inextricably interwoven.

(...) reciprocity (...). (...) There, at least, lies the promise of existential grace; the promise of our homecoming. It is with this hope in mind that I have ventured to call architecture built homecoming. (Van Eyck, A., [1962]2008:70)¹¹

La reciprocidad entre casa y ciudad, privado y público, individual y colectivo, que Van Eyck propone –y se propone– restablecer tiene índole concreta y vinculada a su noción de la arquitectura en cuanto que *built homecoming* (vuelta a casa construida). Siendo la finalidad de la arquitectura –en todas sus escalas– que el hombre “esté en casa” –no en sentido “utilitario”, sino más bien fenomenológico– la “puesta en función” de la reciprocidad entre casa y ciudad no supone crear exterior en el interior, sino lo contrario: crear interior aún en el exterior. La noción del *habitar*, asimismo, vuelve a obtener su dimensión arquetípica: re-crear el cosmos en la imagen del hombre, agarrarlo a través de sus propios medios, creando un microcosmos a su medida.

The task of the architect is not the creation of the outside, even if it is inside. That's the task of the demolishers. His task is the creation of the inside, even if it is outside. Man has always and

everywhere been occupied in bringing closer the universe, in grasping the cosmos with his own measures, in recreating it in his own image, i.e. recreating it into a microcosm. He endeavoured to bring infinity within the scope of the mind, to render mentally accessible what would otherwise remain immeasurable and inexplicable. He also has been occupied in making "habitable" the interior of his own mind, so as to feel at home in it. He brought inside what was outside, close what was far, making the universe into an interior (in the form of a basket, a bowl, an urn, a sarcophagus, a house, a temple, a square or a town). (Van Eyck, A., On Loos, 1965, en 2008:571)¹²

En este sentido, y este es un punto que hace falta subrayar, establecer condiciones de reciprocidad entre opuestos no significa fusionarlos. Es decir, a pesar de invertir cualidades de ciudad en la casa, y viceversa, la casa permanece casa y la ciudad ciudad. En este sentido, pues, Van Eyck renunciará, aparte de la dualidad medieval, también a la dialéctica hegeliana, pero por la razón contraria. Asimismo, su lugar está entre las dos: reciprocidad sin fusión mutua y sin pérdida de identidad.

I am not concerned with the unity of opposites. I do, however, suggest that the time has arrived to adjust the mind to the essential sameness of house and city with regard to the human meaning, in order to come to terms with what really differentiates them with regard to each other. (Van Eyck, A., Discussion on the problem of number at the Royaumont Meeting, 1962, en 2008:426)¹³

I am concerned with ambivalence, not with equivalence. No Hegelian implications should be searched for therefore; on the contrary, it should be understood that they are for once categorically absent. I am not concerned with the unity of opposites. (Van Eyck, A., [1962]2008:91)¹⁴

Su oposición al hegelianismo consiste en que *tesis* y *antítesis* no desaparecen al convertirse en *síntesis*, sino que su reciprocidad se basa en el mantenimiento de la identidad de cada una. Se trata, pues, de establecer un equilibrio dinámico entre los dos polos y no de incorporarlos en una nueva, tercera entidad. El porqué de la necesidad de este equilibrio dinámico en la creación nos lo explica Buber.

La creació demostra la seva qualitat formal en la relació; no s'aboca sobre els sentits en repòs, es dreça contra aquell qui la vol agafar. (Buber, M., [1923]1994:29)

Se trata, asimismo, de la misma razón por la que Grotowski toma sus distancias del psicoanálisis. Introduciéndose Warburg en la escena, el equilibrio de los contrarios es condición imprescindible del equilibrio vivencial humano.

It is still a question of twin phenomena; a question of making the in-between places where they can be encountered, readily mitigating psychic strain. What is direly needed is a dimensional change both in our way of thinking and working which will allow the quantitative nature of each separate polarity to be encompassed and mitigated by the qualitative nature of all twin phenomena combined: the medicine of reciprocity. (Van Eyck, A., Steps towards a configurative discipline, 1962, en 2008:328)¹⁵

Este tipo de reciprocidad "tiene lugar", literalmente, en lo que Van Eyck llamará *in-between space* (espacio intermedio), prestándose el termino de Martin Buber. El *intermedio* es la "terceridad" alternativa a la del hegelianismo.

An in-between place (...) provides the common ground where conflicting polarities can again become dual phenomena. (Van Eyck, A., The medicine of reciprocity tentatively illustrated, 1961, en 2008:319)¹⁶

Por lo tanto, y hablando de arquitectura, el *espacio intermedio* tiene, al mismo tiempo, significado literal y metafórico –¿otro fenómeno gemelo?–. Van Eyck, arquitecto, lo define, en primer lugar, como un *marco mental*, que la arquitectura representa.

The in-between realm is a frame of mind. The kind of architecture which ensues from it, represents it and transmits it. (...) How to do this is not the subject of this talk; it eludes both definition and method. My subject is the frame of mind I personally identify with the in-between realm and hence with architecture. (Van Eyck, A., Discussion on the problem of number at the Royaumont Meeting, 1962, en 2008:425)¹⁷

Como veremos más detalladamente a continuación, el umbral constituye para Van Eyck la encarnación de lo que el *espacio intermedio* representa. Lo considera *un símbolo de lo que la arquitectura significa y debería llegar a cumplir* y la encarnación de lo llamado por Buber el *intermedio devenido configuración*.

(...) a symbol with what architecture means as such and should accomplish. To establish the "inbetween" is to reconcile conflicting polarities. Provide the place where they can interchange and you re-establish the original dual phenomena. I called this "la plus grande réalité du seuil" in Dubrovnik. Martin Buber calls it "das Gestalt gewordene Zwischen". (Van Eyck, A., Is architecture going to reconcile basic values?, 1959-1961, en 2008:204)¹⁸

2.2 Buber y Heráclito: referencias conceptuales fundamentales

Martin Buber constituye referencia principal de Van Eyck en su concepción de la bipolaridad, como, también y en el mismo sentido, de Grotowski. En *El Child, The City and The Artist* Van Eyck aporta el siguiente fragmento de Buber, en el que define el arte en cuanto que *forma del intermedio entre substancia humana y substancia objetual*. Recordamos, en una "escala *configurativa*" más pequeña, la ubicación de las artes performativas en el *intermedio* entre arte y vida, por parte de Warburg.

Art is neither an impression of objectivity concerning nature nor is it an expression of subjectivity concerning the spirit. It results from and manifests the relationship between substantia humana and substantia rerum –the in-between acquiring form. (Buber, M., en Van Eyck, A., [1962]2008:53)¹⁹

La construcción –o *configuración*– de Buber se basa, como lo hará aquella de Van Eyck, en la noción de la reciprocidad, sinónima de aquella de la relatividad.

Relació és recíprocitat. El meu Tu actua sobre mi com Jo sobre ell. (...) Més enllà de qualsevol investigació vivim immersos en la recíprocitat total. (Buber, M., [1923]1994:19)

La reciprocidad entre individualismo y colectivismo, que introduce Buber, forma, a su vez y según Van Eyck, un *fenómeno gemelo* con aquella entre casa y ciudad. De este modo, el *dipolo arquitectura-sociedad* se desglosa en: *individual/colectivo – casa/ciudad*. Aprovechamos, además, de este *fenómeno gemelo* compuesto de *fenómenos gemelos* para dar un ejemplo de *primera etapa de multiplicación* de un proceso *configurativo*. Un proceso de semejantes características detectamos a propósito de *El ritual de la serpiente* warburgiano y a partir de la bipolaridad simbólica. La reciprocidad "irremediable" entre individual y colectivo, de Buber, por un lado, tiene efecto en la concepción propia de Van Eyck de los dipolos interactivos y, por el otro, en su dirección antropreferente; como ya hemos explicado, aquella comprende una idea de colectividad en la que la identidad humana no se borra. Contraponiéndose entre sí individual y colectivo se convierten en absolutos. No obstante, *nada que corresponda al hombre es abstracto ni absoluto*. De esta manera, la reciprocidad –o relatividad– surge como garantía de antropreferencia.

It was Martin Buber who said that individualism implies part of man whilst collectivism implies man as a part. That's what he said, and he's up against the splitting of a twin phenomenon that cannot be split. To follow Buber further: individualism sees man only in relation to himself, whilst collectivism fails to see man at all. That, I think, is incredibly true! For what is related

*only to itself or isn't related at all confounds relativity and freezes into an abstract absolute. And nothing appertaining to man is either abstract or absolute. (Van Eyck, A., [1962]2008:54)*²⁰

Esta idea de reciprocidad está, a su vez, “irremediablemente” ligada a lo táctil, lo concreto, lo preciso, lo real; a aquello que se da a la experiencia humana. A todo aquello, además, que Heráclito *prefiere: las cosas que son objetos de la visión, del oído y de la percepción, aquellas son las que yo prefiero.*

55. (...) ὅσων ὄψεις ἀκοή μάθησις, ταῦτα ἐγὼ προτιμέω. (Ἡράκλειτος, 1998:76)

Sobre esta base concibe Buber su “terceridad”. Y Van Eyck, a raíz de ella, articulará su oposición de la terceridad *abstracta* hegeliana, o sea, a la *síntesis*. En cambio, la terceridad de Buber es real y no sustituye la oposición entre *falsas alternativas*, según la lectura de Van Eyck –donde *falsas* correspondería a *abstractas*–. Recordamos, en el mismo contexto, el énfasis en el “hecho” y, por lo tanto, en el detalle por parte de Warburg; el enfoque preciso y a base del contacto al arte performativo, por parte de Grotowski; la importancia de la concreción del espacio, por parte de Van Eyck.

*There is only one reality between real persons –what Buber calls “the real third”. To use his words, interpreting them at the same time: the real third is no makeshift, but the real bearer of all that passes between real persons (no reconciliation between false alternatives, in my terms, no arbitrary bridge between the conflicting halves of an arbitrarily split twin phenomenon). The real third is no new subterfuge because these false alternatives have failed. I should like to make it clear, though it is of course implied in Buber's concept of the real third, that individualism and collectivism cannot be reconciled as abstractions or absolutes since only what is real can shake hands and acquire ambivalent meaning –it needs real hands to really shake hands. The real third is a real dialogue, a real embrace, a real duel between real people. (Van Eyck, A., [1962]2008:54)*²¹

Es la realidad de esta perspectiva la que remedia lo “irreconciliable” entre teoría y praxis y la que legitima a Van Eyck a hacer la siguiente predicción:

*Awareness of the in-between creeps into the technique of construction. (Van Eyck, A., [1962]2008:55)*²²

Los fenómenos interactivos, en Van Eyck, están conectados con la *relatividad*, introducida como *nueva realidad* por parte de las vanguardias artísticas y científicas de los veinte, como mencionábamos. Bohr y su *principio de complementariedad* –aparte de Einstein y su *teoría de la relatividad* y Heisenberg y su *principio de incertidumbre*– es, también, referencia de Van Eyck en este contexto –además de Grotowski–. No obstante, la *relatividad* no queda sin consecuencias –inevitables– en la esfera vivencial, ligadas a la *pérdida del centro*, según se advierte desde el campo de la psicología jungiana.

(...) *El moderno descubrimiento del inconsciente cierra una puerta para siempre. Excluye definitivamente la idea ilusoria (...) de que el hombre puede conocer la realidad en sí misma. También en la física moderna se ha cerrado otra puerta con el “principio de indeterminación” de Heisenberg, dejando fuera el error de que podemos comprender una realidad física absoluta. (Von Franz, M. L., El proceso de individuación, en Jung, C. G. [1966]1969:229)*

Bohr, a sus 70 años, define el *principio de complementariedad* de la siguiente manera:

La eliminación de toda aparente contradicción es todo lo que podemos postular en un nuevo ámbito de experiencias. Por grandes que sean las contraposiciones que presenta una comparación entre las experiencias de objetos atómicos, que se han realizado en distintas condiciones de experimentos, es preciso considerar tales fenómenos como complementarios en el sentido de que cada uno queda bien definido y que tan sólo todos juntos agotan todo conocimiento definible de los objetos relativos. El formalismo de la mecánica cuántica, que tiende inmediatamente a abarcar las observaciones hechas bajo condiciones experimentales descritas con conceptos de la física elemental, da una descripción complementaria y exhaustiva acerca de un ámbito muy amplio de

experiencia. (Bohr, N., en Strobl, W., *El principio de complementariedad y su significación científico-filosófica*, 1968)

De la definición anterior subrayamos los siguientes puntos: cada fenómeno, a pesar de ser complementario de otros, queda bien definido de por sí, pero es en la reciprocidad donde se llega a su plenitud su significado; la forma, en la mecánica cuántica, es el *vehículo* de la descripción de la experiencia. Quedan evidentes los vínculos de la *configuración* de Van Eyck pero, también, de la fenomenología con el planteamiento de Bohr. Bachelard da calidad de imagen a la tesis de que los opuestos llegan a tomar su significado pleno a partir de su reciprocidad:

Tras los cortinajes sobrios parece que la nieve es más blanca. Todo se activa cuando se acumulan las contradicciones. (Bachelard, G., [1957]2006:71)

La complementariedad entre microcosmos y macrocosmos, de Bohr, está, a su vez, en reciprocidad con el dipolo casa-universo de Bachelard:

La casa y el universo no son simplemente dos espacios yuxtapuestos. En el reino de la imaginación se animan mutuamente en ensueños contrarios. (Bachelard, G., [1957]2006:75)

La concepción misma de Bohr, al mismo tiempo, tiene predecesores filosóficos. Su hilo nos lleva a Kant y, antes de él, a los eleatas. No obstante, añadimos, Vico merece un lugar en este mismo recorrido.

(...) resucitan con tales consideraciones las antinomias entrevistadas ya por los antiguos pensadores eleatas y formuladas, en un estilo clásico, por Immanuel Kant en sus famosas antinomias de la Razón pura, sobre todo en la segunda de ellas. De la argumentación de Kant puede desprenderse ya que, en un último sentido, estas paradojas y antinomias se derivan de la vinculación de nuestro pensamiento con las imaginaciones espacio-temporales. Una vez más, fue Niels Bohr quien penetró estas dificultades con la agudeza de su meditación. Niels Bohr conoció, ya a partir de 1927 y antes, que las mencionadas relaciones tienen su raíz fundamental en la complementariedad entre el "macrocosmos" y el "microcosmos", el universo de nuestras experiencias diarias y sus orígenes elementales que inferimos a partir de estas. (Strobl, W., *El principio de complementariedad y su significación científico-filosófica*, 1968)

En Warburg la reciprocidad entre opuestos tuvo su raíz en la teoría romántica del símbolo y en Nietzsche, y se vio "confirmada" en la realidad de Arizona. Por el otro lado, la llegada de la resonancia de la bipolaridad del símbolo romántico, tanto a Van Eyck como a Grotowski, al *configurar* su propia concepción de reciprocidad, es innegable. Sin embargo, la calidad de interacción entre opuestos, en el caso de Van Eyck, lo acerca más a Heráclito que a la "polarización excesiva" de Nietzsche. De hecho, la referencia explícita a Heráclito no falta, como apuntábamos, en *The Child, the City and the Artist*, en referencia a los *fenómenos gemelos*. Precisamente, el texto *A Home for Twin Phenomena* (Un hogar para los Fenómenos Gemelos), incluido en el libro del 1962, empieza con los siguientes fragmentos del filósofo de Éfeso.

The way up and the way down is one and the same thing.

Men do not understand how that which is torn in different directions comes into accord with itself –harmony in contrariness (παλίντροπος ἄρμονιη), as in the case of the bow and the lyre.

Hidden atonement is better than that which is apparent. Heraclitus. (Van Eyck, A.,

[1962]2008:58)²³

Se trata de los fragmentos 60, 51 y 54 de Heráclito, respectivamente, que aportamos a continuación en su forma original:

60. (...) ὁδὸς ἄνω κάτω μία καὶ ὤντη. (Ἡράκλειτος, 1998:79)

[...] *el camino hacia arriba y hacia abajo es uno y el mismo.*

51. (...) καὶ ὅτι τοῦτο οὐκ ἴσασιν πάντες οὐδὲ ὁμολογοῦσιν, ἐπιμέμφεται ᾧδὲ πῶς· οὐ ξυνηῖσιν ὅκως διαφερόμενον ἕωρτῶι ὁμολογέει· παλίντροπος ἄρμονιη ὀκωσπερ τὸξου καὶ λύρης.

(Ἡράκλειτος, 1998:74)

[...] crítica de esta manera el hecho de que no todos admiten esto: no entienden de qué manera una cosa que se opone a sí misma está, al mismo tiempo, acorde consigo misma. Se trata de una armonía que emana de movimientos contradictorios, como en el caso del arco y de la lira.]

54. (...) ἀρμονίη ἀφανὴς φανερῆς κρείττων. (Ηράκλειτος, 1998:76)

[...] la armonía invisible es mejor que la visible.]

A los anteriores, y en el mismo contexto, cabe añadir los siguientes:

8. (...) τὸ ἀντίξουν συμφέρον καὶ ἐκ τῶν διαφερόντων καλλίστην ἀρμονίαν [καὶ πάντα κατ' ἔριν γίνεσθαι]. (Ηράκλειτος, 1998:62)

[...] to contrario es conveniente, y la conjunción más bella emana de los distintos [y todo nace del conflicto].]

41. (...) εἶναι γὰρ ἐν τὸ σοφόν, ἐπίστασθαι γνώμην, ὅτι ἐκυβέρνησε πάντα διὰ πάντων.

(Ηράκλειτος, 1998:72)

[...] la sabiduría es sólo una cosa: saber que la razón rige todo a través de sus relaciones interiores.]

En el principio del ejemplo del arco y la lira de Heráclito, recordamos, se basa el principio chino de Grotowski, que retomamos a continuación:

[Grotowski] *Había notado que el actor chino comienza una acción dirigiéndose a la dirección contraria de donde ella tiene que acabar. Si quiere moverse hacia la izquierda, hace un paso hacia la derecha y después apunta hacia su objetivo a la izquierda. Esta observación se convirtió en un instrumento eficaz de trabajo que bautizamos "principio chino" (...).* (Barba, E., 1998:62)

2.3 Referencias a propósito de proyectos concretos

De manera análoga a la de Warburg, al "trasladar" la bipolaridad simbólica a su concepción de la *Pathosformel*, Van Eyck interpreta la reciprocidad en términos de Actioformel. En otras palabras, el terreno de la reciprocidad –o de la "investigación" acerca de ella– es la planta. La bipolaridad es el núcleo constituyente del proceso *configurativo*, que Van Eyck introduce en la arquitectura. Por lo tanto, todos sus proyectos se pueden desglosar a base de aquél. No obstante, entre ellos hay algunos en los que la presencia y función de *fenómenos gemelos* se destacan por el arquitecto mismo.

A propósito del proyecto para la iglesia evangelista *The Wheels of Heaven*, del 1963, Van Eyck da una imagen explícita de lo que un *fenómeno gemelo* significa. Esta imagen es del círculo. Este mismo esquema en planta puede corresponder a dos "secciones": la de un hoyo o la de una colina. Gente sentada alrededor de un centro y orientada hacia él, en el primer caso –imagen de la que nace el teatro griego–; gente sentada, también, alrededor de un centro, pero, esta vez, orientados hacia el horizonte, en el segundo. Una imagen ambivalente y dinámica, de la misma manera que lo son las *Pathosformeln* warburgianas, que alberga, al mismo tiempo, dos tipos de centralidad, centrípeta y centrífuga, que se alimentan mutuamente.

The Horizon and the Shifting Centre

People seating concentrically in a hollow, gazing inwards towards the centre; and people seated concentrically on a hill, gazing outwards towards the horizon. Two kinds of centrality. Two ways of being together –or alone. The images, of course, have ambivalent meanings –though the hill reveals what the hollow may conceal: that man is both centre-bound and horizon-bound (the horizon and the shifting centre, the centre and the shifting horizon). Both hill and hollow, horizon and centre, are shared by all seated concentrically either way; both link and both lure. (Van Eyck, A., [1965]1999:126)²⁴

En esta misma imagen, pues, se pueden ver *concentradas* las dos condiciones que, a su vez y desde la fenomenología del espacio de Bollnow, *configuran* el espacio humano: la estrechez y la vastedad; el reposo y el movimiento; el hogar y el camino hacia el horizonte; la

intimidad y la apertura. Van Eyck las articula de la siguiente manera, haciendo hincapié a dos personajes de *La tempestad* de Shakespeare:

There is the spatial sensation which makes us envy birds in flight, there is also the kind that recalls the sheltered enclosure of our origin. Architecture will defeat its own end if it discards either the one or the other of these great human aspects. To be Caliban it is necessary to be Ariel. The in-between realm provides both aspects simultaneously. (Van Eyck, A., [1962]2008:67-68)²⁵

En las conclusiones de *El hombre y el espacio*, la una se alterna con la otra no sólo a lo largo del recorrido del hombre sobre la tierra, sino del recorrido de la vida misma. En la primera fase de ella, el hombre está identificado con su hogar; en la segunda, atraído por la lejanía, se pierde, para volver a encontrarse en el hogar, en la tercera fase, pero esta vez aquél que él construye para sí mismo. En la cuarta, y última, el hombre es llamado a volver a abandonar el amparo de su casa y a *habitar* el mundo –la vastedad– como su propio hogar. Acordémonos de Van Eyck: ciudad como casa grande, casa como pequeña ciudad; hacer del exterior interior –y no viceversa.

1. *Lo primero es la confianza ingenua en el espacio, el estado infantil de seguridad, que en la vida ulterior se puede prolongar en un estado de amparo natural o irreflexivo en la casa y en la patria. El hombre está aquí amalgamado con su espacio, encarnado de manera inmediata.*
2. *Lo segundo es el estado del apátrida o de carencia de vivienda. El espacio se revela aquí en su carácter extraño y tenebroso. En él, el hombre se encuentra perdido.*
3. *De ello deriva, en tercer lugar, la tarea de rehacer al amparo mediante la construcción de una casa, tal como lo habíamos explicado al detalle en el capítulo tercero. Así se origina un espacio interior, protector, separado del mundo externo. Con ello no desaparece el espacio amenazador; sólo resulta desplazado del centro a la periferia.*
4. *Más como toda casa creada por el hombre puede ser atacada (...), resulta como última tarea el superar la radicación tenaz en un recinto fijo y recuperar un último amparo en un espacio que ya no es el espacio propio fundado por el hombre (que es la casa), sino el vasto espacio en general. Así pues, se trata de superar un amparo aparente (...) para lograr un amparo distinto, abierto, en que la espacialidad ingenua resulta reconstruida en un plano superior. Pero conseguirlo no es fácil, y exige del hombre el singular esfuerzo de sustraerse a la seguridad falaz y engañosa.* (Bollnow, O. F., [1963]1969:270-271)

De hecho, antes, en el proyecto del *Kindertehuis* –pero, también, en el del pueblo Nagele²⁶– Van Eyck pone en práctica su convicción acerca de la unificación de arquitectura y urbanismo en una *disciplina configurativa*.

The time has come to conceive of architecture urbanistically and of urbanism architecturally (...), i.e. to arrive at the singular truth through plurality, and vice versa. (Van Eyck, A., *The medicine of reciprocity tentatively illustrated*, 1961, en 2008:317)²⁷

Concretamente, y según él mismo, el proyecto del *Kindertehuis* se configura a base de la idea de la reciprocidad entre la centralidad centrípeta y centrífuga. La interioridad del hogar –de este hogar de niños– tiene que desarrollarse de tal manera que garantice, al mismo tiempo, su apertura hacia la vastedad –literalmente y no.

The plan attempts to reconcile the positive qualities of a centralized scheme with those of a decentralized one avoiding the obvious pitfalls that cling to both: the concentrated institutional building that says, “get into my bulk up those steps and through that big door there”, with children heaped up close around a well-oiled service machinery on the one hand; on the other, the loosely knit additive sprawl of the false alternative to which contemporary planning still sentimentally adheres (...). The hard heart of the former is indeed softened in the latter, but even so fails because the blood coagulates in the arteries or is diluted covering the long distance. (Van Eyck, A., *The medicine of reciprocity tentatively illustrated*, 1961, en 2008:315)²⁸

Van Eyck, refiriéndose al proceso *configurativo* del proyecto en cuestión, explica cómo se (le) revela cada una de las polaridades “en conflicto” a través de su “gemela”. La reciprocidad, vuelve a decir Van Eyck, tiene lugar, primero, en *el espejo de la imaginación*.

*The very nature of the project pointed to the necessity of resuming the reevaluation of the real relationships unity-diversity, part-whole, large-small, many-few, inside-outside, open-closed, mass-space, constancy-change –a reevaluation started a few generations ago but today almost forgotten. I started from the conviction that these are all dual phenomena that lost each other when they were forced apart into conflicting polarities and false alternatives. As work progressed, what took shape began to verify the old forgotten truth: that diversity is only attainable through unity; unity only through diversity; that unity and diversity are each other’s mirror image. The imagination is the mirror where these conflicting polarities regain their lost reciprocity; the configured place is where they are reconciled and welcome the mind. (...) I hope that in its final form the architectural reciprocity unity-diversity and part-whole (closely linked dual phenomena) to some extent cover the human reciprocity individual-collective. (Van Eyck, A., *The medicine of reciprocity tentatively illustrated*, 1961, en 2008:315-317)²⁹*

2.4 La puerta

La expresión más palpable de lo que un *fenómeno gemelo* significa es, para Van Eyck, la puerta, ejemplo al que hizo hincapié en su intervención en Otterlo. La puerta es aquél punto neurálgico en el que se encuentran dos realidades arquetípicas –espaciales y vivenciales–: la interioridad “centrípeta” y la exterioridad “centrífuga”; el hogar y la vastedad.

(...) existe un límite que separa netamente el espacio propio, con el que me identifico (...), del otro espacio que ya no soy yo (...). (...) “Espacio interior” y “espacio exterior” tienen (...) un carácter totalmente distinto. Igual que en el caso del cuerpo. Se puede decir aquí también que el espacio, en el sentido de un conjunto estructurado por distancias y direcciones, tan solo comienza en el exterior de la casa. Es en la puerta de esta donde comienzan los caminos que abren el mundo. (Bollnow, O. F., [1963]1969:258)

Van Eyck nos antepone la observación de que la puerta, a la que todos estamos acostumbrados, es un “filo” entre dos situaciones que hemos aprendido a considerar como irreconciliables entre sí. Sin embargo, sigue buscando –como haría un fenomenólogo– *la gran realidad de una puerta*. Su respuesta no implica una definición convencionalmente “arquitectónica”. “Ensancha” aquel punto sin dimensiones de la puerta y habla de *escenario de un gesto humano: la entrada y la partida consciente*. La puerta, además, se convierte de barrera semi-permeable entre dos “espacios vacíos”, a un *espacio intermedio* entre dos experiencias vitales de “estar juntos”: con los que se dejan atrás y con los que se encuentran. Una “válvula” dedicada sólo al movimiento se abre, a su vez, al reposo; el punto geométrico se convierte en *lugar* y, análogamente, el instante en *ocasión*. La arquitectura, por tanto, es llamada a ofrecer el marco “fijo” que albergará infinidad de repeticiones –distintas– del mismo gesto humano. Para nosotros, pues, en la puerta confluyen, además y en estado de “núcleo”, la noción tanto de la arquitectura como de la partitura de acciones en cuanto que estructuras consolidadas a partir de la repetición y, al mismo tiempo, continuamente renovadas a través de ella.

En este sentido, la puerta tiene calidad simbólica para Van Eyck: bipolaridad recíproca en proceso de reinterpretación constante. La arquitectura, por su parte, tiene que proporcionar las condiciones de reciprocidad entre estructura y “espontaneidad”, en resonancia grotowskiana. Asimismo, la puerta representa, de la misma manera y al mismo tiempo, un elemento arquitectónico y una mínima acción. Ahora, la representación de ella –en cuanto que Actioformel– corresponde tanto al montaje arquitectónico como al montaje de acciones; ampliando la escala, así puede verse considerada la planta (arquitectónica) en su totalidad.

*Every time we pass through a door (...) we are split in two –but we don't take notice any more. Is that the reality of the door? What then, I ask, is the greater reality of a door? Well, perhaps it is the localized setting for a wonderful human gesture: conscious entry and departure. That's what a door is; something that frames your coming and going, for it is vital experience not only for those that do so but also for those encountered or left behind. A door is a place made for an occasion that is repeated millions of times in a lifetime between the first entry and the last exit. I think that is symbolical. And what is the greater reality of a window? I leave that to you. (Van Eyck, A., *Is architecture going to reconcile basic values?*, 1959-1961, en 2008:204-205)³⁰*

Van Eyck, fiel a la reciprocidad arquitectura-sociedad, define “entidades arquitectónicas” en términos vivenciales: llama a la arquitectura *vuelta a casa construida*, a la puerta *marco del gesto humano de llegada y partida consciente*, a la ventana *cara*. Tanto la puerta como la ventana tienen que poder mantener, al mismo tiempo, la *percepción cálida* –centrípeta– del interior y la *buena perspectiva* –centrífuga– del exterior. Las etapas de multiplicación de la *disciplina configurativa*, a la que Van Eyck nos invita a continuación, empiezan por hacer de la puerta y la ventana –de nuevo– *lugares*; de un conjunto de lugares un *casa*; de un conjunto de *casas* una *ciudad*. No es más que la “traducción” de la realidad humana en forma construida –*la contraforma de la mente*.

The mind reaches between here and there, now and later, between one man and another.

But not just like that. Because in between are the physical things which man makes for himself with the aid of tools, material and intelligence, giving them a more or less ordered place. (...)

Provide that place

make a welcome of each door

and a face of each window

(both of them with a warm “insight” and a good “prospect”).

Start with this, for the own realm of the mind is the realm of the in-between –the real wealth of architecture.

*Make of each window and each door a place,
a bunch of places of each house and each city.*

Make also of each house a small city and of each city a large house.

Build the counterform of the mind for each man and all man,

*since they no longer do it themselves. (Van Eyck, A., *Between here and there, now and later*, 1960, en 2008:291)³¹*

El umbral es el *lugar ensanchado* de la puerta, de ahí que el especial interés que le dedica Van Eyck, tanto en nivel de reflexión como de práctica. El primer campo en el que desarrolla su “investigación” acerca del significado del umbral a gran escala es el proyecto del *Kindertehuis*. Dado que este proyecto constituye nuestro objeto de análisis en el capítulo homónimo, es allí donde indagaremos más en este significado. No obstante, la idea del umbral es una más de las constantes en Van Eyck. El significado arquetípico del umbral (re)encuentra el arquitecto en la arquitectura *vernacular*. Al comentar, en su conferencia en INDESEM 1967, la fotografía de un niño con su perro en la entrada de una casa, habla de la *imagen del umbral inmediato*. Apuntamos que a base de *imágenes* pronunciaba, también, sus conferencias Warburg –el nombre original de la conferencia sobre el ritual de la serpiente era *Imágenes de la región de los Indios Pueblos de Norteamérica*–; por el otro lado, la *inmediatez* del umbral se conecta, a su vez y de nuevo, con la índole del símbolo.

It is a doorstep. It could be anywhere (...). And obviously everybody knows what this image means, it is the immediate doorstep. (...) It is a transition between something which is inside, probably cool and safe and small. And something that is outside, and probably very hot and less safe –not necessarily, but I assume less safe and more complex. And between those two you can

see an image of a child. (...) Architects are always building at great costs for society (...) places in which it is impossible to choose what you want to do. Where you want to retreat, where you want to be alone or together. (...) The time has come to create an architecture in which it is possible to linger. (Van Eyck, A., conferencia en INDESEM, 1967, en 2008:731)³²

Según él mismo explica, Van Eyck tiene la oportunidad de proyectar y construir su umbral ideal en el proyecto de la *Hubertus House*. Deja entrever, al mismo tiempo, una especie de “entrenamiento continuo” para el arquitecto –¿un *trabajo del arquitecto sobre sí mismo*, en analogía con Grotowski?–: se estaba preparando, sin entrar en más detalles sobre el “cómo”, para el momento de la “puesta en escena” del umbral de *Hubertus*, sin tener idea de que un proyecto así se le iba a encargar.

(...) I spent half a lifetime waiting for the chance to make an entrance like the one for Hubertus. Meanwhile, I did make “preparations” so as to be able to deal with the question of entry and departure in architecture, should the time come. (Van Eyck, A., 1999:188)³³

En efecto, en la *Hubertus House* se ve realizada en toda su amplitud la idea de Van Eyck del umbral, según lo que vimos desarrollarse anteriormente. La “puerta” se ensancha y deviene *lugar*; la entrada y partida se prolongan y se convierten en acciones *conscientes* –Grotowski, recordamos, aportaría que una *acción* es consciente por definición. La entrada desde la calle al edificio es un “preámbulo” de interioridad; la salida desde el interior del edificio al patio es la partida del hogar propio hacia un exterior –aunque protegido: reciprocidad entre interior y exterior. Se trata, en realidad, de un solo umbral compuesto por dos partes *gemelas* y contrapuestas entre sí y colocado, además, en el punto neurálgico de la planta del edificio.

The doors at the top of the stairs, in the full light of the glass-covered interior passage, look as though they were “front” doors giving access to exterior space, whilst those below, set deep in the shade of the interior, have a more interior look although they actually give access to exterior space (alleys and playground). This ambiguity is intended; in the first case the child “leaves” the “house” in which it leaves. In the second it “enters” the exterior alley which is still part of that house’s interior. (Van Eyck, A., 1999:189)³⁴

2.5 Sonsbeek vs. Malatestiano

Una reflexión acerca de la reciprocidad, esta vez, entre arquitectura y arte, nos lleva, por un lado, a la cuestión de interdisciplinariedad en Van Eyck y, por el otro, al análisis del *Tempio Malatestiano* por parte de Warburg (lámina 25 *Mnemosyne*). Como vimos en su momento, la lectura de Warburg concibe el edificio en cuanto que bipolaridad entre apolíneo y dionisiaco, encarnándose la arquitectura en lo primero (tectónico-lineal) y el arte en lo segundo (curvilíneo-figuras en movimiento). No obstante, Van Eyck no percibe así la interacción entre arquitectura y arte; en primer lugar, porque califica la arquitectura en sí como arte; en segundo lugar, porque se opone a la subordinación de una a otra, o sea, habitualmente, de la pintura y de la escultura a la arquitectura –la relatividad se niega a este tipo de jerarquías–; y, sobre todo y en tercer lugar, porque no concibe la arquitectura sólo en cuanto que representante de lo apolíneo-lineal, sino como un fenómeno sujeto en sí a la reciprocidad, tal como deja claro en *Los círculos de Otterlo*. Ni siquiera el clasicismo en sí, resonando a Nietzsche, puede pretender ser puramente apolíneo, dice Van Eyck.

*To equate classicism with the Apollonian: “the clear serenity of the ordering mind, the marble temple etc.”; romanticism with the Dionysian: “the beating heart, ecstasy, yearning, dreaming and longing for warmth etc.” means to presuppose, all too much I think, the absence of an ordering mind among the romantics and the absence of a beating heart among the classicists. Things are not, altogether, quite as simple as that. (Van Eyck, A., *Dirty linen, mostly*, 1960, en 2008:302)³⁵*

En este sentido, pues, diría que la arquitectura no necesita a las demás artes para articularse a base de relaciones recíprocas, porque le son propias. Por lo tanto, la *disciplina configurativa* puede desarrollarse y se desarrolla sólo a base de medios arquitectónicos. Al mismo tiempo, Van Eyck tampoco entiende la interdisciplinariedad como integración entre las artes, tal como hemos explicado; por lo contrario, apuesta por establecer las condiciones de reciprocidad de tal manera, que sus polos mantengan su autonomía y autosuficiencia. Ejemplo de ello tenemos en el pabellón Sonsbeek y, además, nos damos cuenta de la diferencia entre las dos aproximaciones al contraponerlo al Malatestiano: en Sonsbeek al arte se despega de las paredes y crea, de por sí espacio, mientras que el espacio ofrece infinidad de perspectivas y “marcos” a la escultura; no obstante, la relación entre ellas es de superposición, no de fusión. *Cooperación*, pues, por decir *reciprocidad*; no *síntesis*, ni tampoco *integración*. Es decir, la coexistencia del arte –pintura y/o escultura– con la arquitectura supone la activación de la interacción dinámica entre entidades de igual valor. Tanto la arquitectura como la escultura se perciben, cada una, como fenómenos complejos, *configurados* a base de relaciones recíprocas; en la siguiente *etapa de multiplicación*, la reciprocidad se establece entre ellas mismas.

Los *fenómenos gemelos*, siendo el primero entre ellos aquél de arquitectura-sociedad u hombre-espacio, son el núcleo a base del cual se teje la *disciplina configurativa* de Van Eyck. Al mismo tiempo, este núcleo constituyente es compartido por Warburg y Grotowski en sus respectivas concepciones del montaje.

La idea de los *fenómenos gemelos* de Van Eyck se opone tanto a la mecánica de la dialéctica hegeliana como también a la dualidad medieval. La suya corresponde a una relación recíproca, cuyos polos, no obstante, mantienen su identidad en todo momento; en este sentido, es acorde con la de Warburg y de Grotowski. A su vez, este modo de percibir la conjunción – reciprocidad, no fusión– entre opuestos resume la quintaesencia de lo que significa la relatividad en el contexto arquitectónico, según Van Eyck. En este sentido, sus influencias más significativas en la formulación de su propia idea de la reciprocidad han sido Martin Buber y Heráclito; el primero de los dos, por el otro lado, ha sido referencia fundamental también de Grotowski en su propia noción de la *conjunctio oppositorum*. Además, la índole bipolar concreta y la inmediatez, calidades que Van Eyck reconoce a los *fenómenos gemelos*, remiten a la *Pathosformel* warburgiana y a las teorías románticas del símbolo.

Van Eyck escribe de los *fenómenos gemelos*, por el otro lado, en relación directa con proyectos concretos; claves importantes acerca de ello tenemos en sus textos acerca del proyecto *The Wheels of Heaven* y del *Kindertehuis*. La *conjunción* entre teoría y práctica, sin embargo, llega a su forma más explícita en la imagen (*¿Pathosformel?*) de la puerta. Desde un punto de vista que lo acerca a la fenomenología, Van Eyck indaga en la esencia vivencial de lo que representa la puerta y la “ensancha”, recuperando la calidad de *in-between space* (espacio intermedio) del umbral. El umbral es uno de los focos del desarrollo del proyecto del *Kindertehuis*. No obstante, es en la *Hubertus House* donde llega a realizar su umbral ideal. Una última reflexión nos lleva a la contraposición entre el pabellón de escultura Sonsbeek, de Van Eyck, y el *Tempio Malatestiano*, de Alberti, “comentado” por Warburg, respecto a la índole de la reciprocidad entre arquitectura y arte. Sonsbeek “pone en relieve” el modo de función de la interacción dinámica entre opuestos, manteniendo cada uno su independencia y aboliendo relaciones jerárquicas.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. Por "fenómenos duales" o "fenómeno gemelo" (...). Van Eyck quiso decir la unidad de dos opuestos que se reconcilian en cuanto que mitades complementarias, que se refuerzan mutuamente para formar un todo dinámico. Constituyó su tipo básico de la relación no jerárquica, puramente recíproca, su materia prima para la construcción de la "nueva realidad".
2. (...) un conjunto gemelo: grande-pequeño y mucho-poco. Las polaridades irreconciliables –falsas alternativas– en las que se encuentran divididos, rompen de manera no menos brutal el panorama desolador del urbanismo hoy día. Fallar en controlar la multiplicidad creativamente y en humanizar el número por medio de la articulación y de la configuración (el verbo "multiplicar" debería coincidir con el verbo significativamente inexistente [en la lengua inglesa] "configurar") ha conducido a la maldición de la mayoría de las nuevas ciudades.
3. Uno no puede separar simplemente los fenómenos duales en polaridades y alternar su lealtad de una a otra, sin causar desesperación.
4. Uno no puede eliminar el caos a través del orden, porque no son alternativos entre sí. (...) El caos es tan positivo como su hermano gemelo, el orden.
5. En cuanto que antónimos abstractos las mitades se convierten en insignificantes. Sin embargo, cuando se les permite materializarse en casa o ciudad, su vacuidad se materializa en crueldad (...). No hay cuestión de medida correcta (por medida correcta quiero decir el efecto correcto de la medida) y, por lo tanto, no cuestión de escala humana. Lo que tiene medida correcta es, a la vez, grande y pequeño, poco y mucho, cercano y lejano, sencillo y complejo, abierto y cerrado; además, será siempre, a la vez, parte y totalidad y abrazará tanto la unidad como la diversidad. (...) La medida correcta florecerá cuando los engranajes ligeros de la reciprocidad empiecen a funcionar –en un clima de relatividad; en el paisaje de los fenómenos gemelos.
6. **Lo pequeño revelado por lo grande**
(...) la verdad antigua de que aquello que es grande sin abrazar aquello que es pequeño no tiene medida correcta en términos de apreciación humana y, por lo tanto, permanecerá inasequible. Por lo tanto, la medida correcta es la recompensa gratificante de la magnitud aproximada en cuanto que fenómeno gemelo. Esto incluye, naturalmente, la independencia de mucho y poco, lejos y cerca; parte y totalidad, simplicidad y complejidad, unidad y diversidad, dentro y fuera, abierto y cerrado, cambio y constancia, movimiento y reposo, y, finalmente, individual y colectivo –su presencia simultánea como requisito esencial, si el entorno significa lo que deseamos que signifique. Los ingredientes que necesitamos todavía yacen latentes en lo que me gustaría llamar Claridad Laberíntica, porque en su ambigüedad completa y en su alcance de significado múltiple, se nutre de y nutre todos los fenómenos gemelos juntos. La Claridad Laberíntica ejemplifica un marco mental y, también, lo que emana de él, un clima en el cual todas las falsas particiones caen inevitablemente.
7. La distancia entre arquitectura y urbanismo está disminuyendo. La reevaluación del significado de los dos pronto causará que coincidan en una multitud de niveles cualitativos. Su distinción en un solo nivel cuantitativo se ha demostrado absolutamente inadecuada (más allá del alcance limitado de la teoría).
8. El individualismo y el colectivismo visualizados como polaridades contradictorias (...) causan la pérdida de la personalidad humana, es decir, dividen la personalidad. Los principios contradictorios no pueden verse equilibrados a no ser que la idea de la contradicción se abandone por completo; a no ser que se visualicen como principios ambivalentes, que juntos forman un fenómeno dual básico. No hay tal cosa como reconciliación basada en premisas falsas. Un concepto negativo de individualismo sólo puede conducir a un concepto de colectivismo arbitrario y puramente abstracto. Los CIAM abandonaron a la arquitectura y al arte a favor del urbanismo y de la producción industrial, por esta misma razón. Subordinado por la primera, el segundo no tiene, ciertamente, ningún sentido. (...) Individuo y comunidad son ambivalentes. Unidos entre sí forman un fenómeno dual.
9. La arquitectura –la planificación en general– respira hoy día con mucha dificultad. No por los obstáculos erróneos que la sociedad impone en su camino, sino porque los arquitectos y los planificadores se niegan a extender a la forma construida la verdad de que el hombre inhala y exhala a la vez. La imagen de la respiración epitomiza mi concepción de los fenómenos gemelos –no podemos respirar hacia sólo una dirección, sólo hacia afuera o sólo hacia adentro.
10. Ahora el objeto de las imágenes recíprocas contenido en la declaración: *haced de cada casa y de cada ciudad un manojo de lugares; hacer de cada casa una pequeña ciudad y de cada ciudad una casa grande*, es desenmascarar la falsedad adherida a muchos antónimos abstractos: *adherida no meramente a pequeño versus grande, mucho versus poco, cerca versus lejos, sino también a parte versus totalidad, unidad versus diversidad, simplicidad versus complejidad, fuera versus dentro, individual versus colectivo etc. etc.* Me parece que estas imágenes recíprocas, además, perturban la jerarquía arquitecto-urbanista. Es lo que me gustaría que hicieran –con mucho gusto.
11. Pienso que es verdad decir que los fenómenos gemelos están tan inseparablemente ligados entre sí, como están también inseparablemente ligados entre sí los aspectos gemelos que pertenecen a cada uno de ellos. Al ocuparse uno de uno de ellos, descubrirá que se ocupa de todos a la vez. Todos fueron partidos por la mitad y disociados el uno del otro por la misma maquinaria mental. Está en la naturaleza de la relatividad que todos los fenómenos gemelos se entretrejan inextricablemente.
(...) reciprocidad (...). (...) Allí, por lo menos, está la promesa de gracia existencial; la promesa de nuestra vuelta a casa. Es con esta esperanza en la mente que me aventuré a llamar la arquitectura vuelta a casa construida

12. *La tarea del arquitecto no es la creación del exterior, aún en el interior. Esta es la tarea de los demolidores. Su tarea es la creación del interior, aún en el exterior. El hombre siempre y en todas partes se ha ocupado de acercar el universo, de agarrar al cosmos con sus propias medidas, de recrearlo según su propia imagen, es decir, recrearlo en cuanto que microcosmos. Se esforzó por traer la infinitud dentro del alcance de la mente, para convertir en mentalmente accesible aquello que, de otra manera, permanecería inmensurable e inexplicable. También se ocupó de hacer "habitabile" el interior de su mente, para sentirse "en casa" en él. Trajo dentro lo que estaba fuera, cerca lo que estaba lejos, convirtiendo el universo en un interior (en la forma de una cesta, un cuenco, una urna, un sarcófago, una casa, un templo, una plaza o una ciudad).*
13. *No me ocupo de la unión entre opuestos. Sin embargo, sí que sugiero que ha llegado el momento para que la mente se adapte a la igualdad esencial de la casa y de la ciudad respecto al significado humano, para poder entender lo que realmente las diferencia mutuamente.*
14. *Me ocupo de la ambivalencia, no con la equivalencia. Por lo tanto, no deberían buscarse implicaciones hegelianas; por lo contrario, debería entenderse que, por una vez, ellas están categóricamente ausentes. No me ocupo de la unión entre opuestos.*
15. *Es todavía una cuestión de fenómenos gemelos; una cuestión de crear los lugares intermedios donde pueden encontrarse, facilitando la mitigación de la tensión psíquica. Lo que se necesita desesperadamente es un cambio dimensional tanto de nuestro modo de pensar como del de trabajar, lo cual permitirá a la naturaleza cuantitativa de cada polaridad separada ser abarcada y mitigada por la naturaleza cualitativa de todos los fenómenos gemelos combinados entre sí: la medicina de la reciprocidad.*
16. *Un espacio intermedio (...) proporciona el terreno común donde las polaridades en conflicto pueden volver a ser fenómenos duales.*
17. *El campo del intermedio es un marco mental. El tipo de arquitectura que se deriva de él, lo representa y lo transmite. (...) Cómo hacer esto no es el sujeto de esta charla; elude tanto la definición como el método. Mi sujeto es el marco mental que personalmente identifiqué con el campo del intermedio y, por lo tanto, con la arquitectura.*
18. *(...) un símbolo de lo que la arquitectura significa como tal y de lo que debería lograr. Establecer en "intermedio" es reconciliar polaridades en conflicto. Proporcionad el lugar donde pueda haber intercambio entre ellas, y se reestablecen los fenómenos duales originales. Esto lo llamé "la plus grande réalité du seuil" ["la gran realidad del umbral"] en Dubrovnic. Martin Buber lo llama "das Gestalt gewordene Zwischen" ["el intermedio devenido configuración"].*
19. *El arte no es una impresión de objetividad que concierne la naturaleza, ni tampoco es una expresión de subjetividad que concierne el espíritu. Resulta de y manifiesta la relación entre substantia humana y substantia rerum –el intermedio tomando forma.*
20. *Ha sido Martin Buber quien dijo que el individualismo implica parte del hombre, mientras que el colectivismo implica al hombre en cuanto que parte. Diciendo esto, se opone a la división de un fenómeno gemelo que no puede ser dividido. Para seguir a Buber más adelante: el individualismo ve al hombre sólo en relación consigo mismo, mientras que el colectivismo falla en ver al hombre del todo. ¡Aquello, pienso, es increíblemente cierto! Porque lo que sólo se relaciona a sí mismo o no se relaciona en absoluto, confunde la relatividad y se congela en un abstracto absoluto. Y nada que corresponda al hombre es abstracto ni absoluto.*
21. *Sólo hay una realidad entre personas reales –lo que Buber llama "la terceridad real". Para usar sus palabras, interpretándolas al mismo tiempo: la terceridad real no es ninguna improvisación, sino el portador real de todo lo que pasa entre personas reales (ninguna reconciliación entre falsas alternativas, en mis términos, ningún puente arbitrario entre las mitades opuestas de un fenómeno gemelo arbitrariamente dividido). La terceridad real no es ningún subterfugio nuevo porque estas falsas alternativas hayan fallado. Me gustaría aclararlo, aunque, naturalmente, está insinuado en el concepto de la terceridad verdadera de Buber, que individualismo y colectivismo no pueden reconciliarse como abstracciones, ya que sólo lo que es real puede dar la mano y adquirir significado ambivalente –hacen falta manos reales para darse la mano realmente. La terceridad real es dialogo real, un abrazo real, un duelo real entre gente real.*
22. *La conciencia del intermedio entra sigilosamente en la técnica de la construcción.*
23. *El camino hacia arriba y el camino hacia abajo es una y la misma cosa. Los hombres no entienden cómo aquello que está roto en direcciones diferentes se pone de acuerdo consigo mismo – armonía en la contrariedad (ἁλιπυροπος ἀρμονία), como en el caso del arco y de la lira. La expiación escondida es mejor que la aparente.*
24. **El Horizonte y el Centro Cambiante**
Personas sentadas concéntricamente en un hoyo, mirando hacia adentro, hacia el centro; y personas sentadas concéntricamente sobre una colina, mirando hacia afuera, hacia el horizonte. Dos tipos de centralidad. Dos modos de estar juntos –o solos. Las imágenes, claro está, tienen significados ambivalentes –aunque la colina revela lo que el hoyo puede esconder: que el hombre es, a la vez, ligado al centro y ligado al horizonte (el horizonte y el centro cambiante, el centro y el horizonte cambiante). Ambos, colina y hoyo, horizonte y centro, se comparten por todos los sentados concéntricamente, de cualquiera de las dos maneras; ambos juntan y ambos atraen.

25. *Hay una sensación espacial que nos hace envidiar los pájaros en vuelo, hay también el tipo que recuerda el encierro protegido de nuestro origen. La arquitectura derrotará su propia finalidad si descarta el uno o el otro de estos dos grandes aspectos humanos. Para ser Calibán es necesario ser Ariel. El campo del inter-medio proporciona ambos aspectos simultáneamente.*
26. Desarrollado entre el 1948 y el 1958, contribución al proyecto de “de 8 en Opbouw”, el grupo holandés de los CIAM.
27. *Ha llegado el momento de concebir la arquitectura urbanísticamente y del urbanismo arquitectónicamente (...), o sea, de llegar a la verdad singular a través de la pluralidad, y viceversa.*
28. *El plano intenta reconciliar las cualidades positivas de un esquema centralizado con aquellas de uno descentralizado, evitando las trampas obvias adheridas a ambos: el edificio institucional concentrado que dice, “entra en mi interior subiendo por esas escaleras y por aquella gran puerta”, con niños amontonados cerca y alrededor de una maquinaria de servicios bien engrasada, por un lado; por el otro, la holgadamente tejida expansión aditiva de las falsas alternativas, a las que la planificación contemporánea sigue sentimentalmente adherida (...). El corazón duro del primero es, ciertamente, ablandado en la segunda, pero aún así falla, porque la sangre coagula en las arterias o se diluye cubriendo la larga distancia.*
29. *La naturaleza misma del proyecto, enfocada en la necesidad de resumir la reevaluación de las relaciones reales unidad-diversidad, parte-total, grande-pequeño, mucho-poco, dentro-fuera, abierto-cerrado, masa-espacio, constancia-cambio – una reevaluación empezada hace pocas generaciones, pero hoy casi olvidada. Empecé por la convicción de que todos estos son fenómenos duales, que se perdieron mutuamente cuando fueron forzosamente separados en polaridades opuestas y falsas alternativas. Mientras el trabajo progresaba, lo que se estaba formando empezó a verificar la antigua verdad olvidada: que la diversidad es sólo alcanzable a través de la unidad; la unidad sólo a través de la diversidad; que unidad y diversidad son una la imagen reflejada de la otra. La imaginación es el espejo donde estas polaridades en conflicto recuperan su reciprocidad perdida; el lugar configurado es donde se reconcilian y dan la bienvenida a la mente. (...) Espero que en su forma final la reciprocidad arquitectónica unidad-diversidad y parte-total (fenómenos duales estrechamente ligados entre sí) cubran hasta cierto punto la reciprocidad humana individual-colectivo.*
30. *Cada vez que atravesamos una puerta (...) nos dividimos en dos –pero ya no nos damos cuenta. ¿Es esta la realidad de la puerta? ¿Cuál es entonces, pregunto, la máxima realidad de una puerta? Pues, probablemente es el escenario localizado para un gesto humano maravilloso: entrada y salida consciente. Esto es lo que una puerta es; algo que enmarca tu llegada y salida, ya que es una experiencia vital no sólo para los que entran o salen, sino también para los que están siendo encontrados o dejados atrás. Una puerta es un lugar hecho para una ocasión que se repite millones de veces en la duración de una vida, entre la primera entrada y la última salida. Creo que esto es simbólico. ¿Y cuál es la máxima realidad de una ventana? Esto os lo dejo a vosotros.*
31. *La mente oscila entre aquí y allí, ahora y más tarde, entre un hombre y otro. Pero no es tan sencillo. Porque intermedias son las cosas físicas que el hombre crea para sí mismo con la ayuda de herramientas, materia e inteligencia, dándoles un lugar más o menos ordenado. (...)*
Proporcionad este lugar
haced una bienvenida de cada puerta
y una cara de cada ventana
(ambos con una cálida “percepción interior” y una buena “perspectiva”).
Empezad con ello, porque el territorio propio de la mente es el territorio del intermedio –la riqueza verdadera de la arquitectura.
Haced de cada ventana y de cada puerta un lugar,
un manojito de lugares de cada casa y de cada ciudad.
Haced también de cada casa una pequeña ciudad y de cada ciudad una casa grande.
Construid la contraforma de la mente para cada hombre y todo el hombre,
puesto que ya no lo hacen ellos mismos.
32. *Es un umbral. Podría estar en cualquier lugar (...). Y obviamente todos saben lo que esta imagen significa, es el umbral inmediato. (...) Es una transición entre algo que está dentro, probablemente fresco y seguro y pequeño. Y algo que está fuera, y probablemente muy caluroso y menos seguro –no necesariamente, pero supongo menos seguro y más complejo. Y entre estos dos se puede ver la imagen de un niño. (...) Los arquitectos siempre construyen a gran coste de la sociedad (...) lugares en los cuales es imposible escoger lo que uno quiere hacer. Donde quiere retirarse, donde quiere estar sólo o acompañado. (...) El tiempo ha llegado para crear una arquitectura en la que sea posible entretenerse.*
33. *(...) pasé media vida esperando la oportunidad de crear una entrada como la de Hubertus. Mientras tanto, hacía “preparaciones” para ser capaz de enfrentarme con la cuestión de la entrada y la partida en la arquitectura, por si llegaba el momento.*
34. *Las puertas al final de la escalera, bajo la plena luz del pasillo interior, cubierto por cristal, parecen como si fueran puertas “frontales” dando acceso a espacio exterior, mientras que las de abajo, colocadas en la profundidad de la sombra del interior, tienen una apariencia más interior, aunque, realmente, dan acceso a espacio exterior (callejones y patio). Esta ambigüedad es intencionada; en el primer caso, el niño “deja” la “casa” donde vive. En el segundo “entra” al callejón exterior, el cual es todavía parte del interior de esta casa.*

35. Equiparar el clasicismo con lo Apolíneo: "la serenidad clara de la mente ordenante, el templo de mármol etc."; el romanticismo con el Dionisiaco: "el corazón que late, éxtasis, anhelo, soñar y deseo de calor etc." significa presuponer, exageradamente, creo, la ausencia de una mente ordenante entre los románticos y la ausencia de un corazón que late entre los clásicos. Las cosas no son, en conjunto, así de sencillas.

Elemento de la *configuración* arquitectónica y arquetipo

1 *Afinidades electivas* a base del arquetipo

Para aproximarnos a la noción de la *Pathosformel* warburgiana, la antepusimos, siguiendo el propio modo de Warburg, a términos como el *dinamograma*, el *engrama*, el símbolo y el arquetipo. Hemos reconocido, en primer lugar, la afinidad entre *Pathosformel* y arquetipo a raíz de la índole formal de ambos, su bipolaridad y su remisión al origen. A este propósito, hemos examinado la conexión con Freud y Jung, a base del hilo ninfa-Gradiva-arquetipo. El arquetipo es un término atribuido a Jung, mientras que proviene de la teoría de las formas de Platón, se vuelve a encontrar en Philo Judaeus, Irenaeus y Dionisio el Areopagita y, como concepto, en San Agustín. Además, su “genealogía” nos lleva al *Urphänomen* (fenómeno originario) de Goethe, del cual proviene la *imagen primitiva* de Burckhardt; Jung la “traducirá”, al principio, como *Urbild* (imagen originaria) y, después, *arquetipo*. Se puede considerar, por lo tanto, la *imagen primitiva* de Burckhardt como la fuente común tanto de la *Pathosformel* como del *arquetipo*. Las dos se conciben como entidades dinámicas; por un lado por su índole bipolar y, por el otro, por su calidad intrínseca de transformación continua, debida, precisamente a la reciprocidad entre las polaridades. De este modo, tanto una como el otro contienen su propio “mecanismo” de supervivencia en cuanto que formas elementales. Es a partir de allí que se percibe la “forma que precede el contenido” –en una especie de inversión del *form follows function*– en cuanto que condensador mínimo de él. Por lo tanto, acceder al origen significa acceder a la forma elemental como *vehículo*; lo hace Warburg, Grotowski y Van Eyck.

Por el otro lado, Grotowski usa el término arquetipo, aunque toma distancias de Jung al respecto a base de dos puntos-clave: de la conciencia del arquetipo y de su relevancia histórica. El arquetipo, además, se contrapone a términos que también pertenecen en la esfera de referencias grotowskiana, como *morfema*, *impulso*, *signo*, *gesto*. En este sentido, vinculamos el *morfema del impulso y de la acción*, de Grotowski, con el *engrama*, que Warburg se presta de Semon. Asimismo, el tipo de remisión al arquetipo cambia a lo largo de las etapas de la trayectoria del director: de la imagen-signo simbólica que evoca al arquetipo, del período teatral, pasamos al hombre arquetípico *que precede las diferencias*, a partir del *Teatro de las Fuentes* y hacia el *arte como vehículo*. En el período teatral, la gestualidad corporal –que vinculamos a la *Pathosformel*– funciona como *anzuelo* del contenido *energético* ligado a ella, a través de la “reconocibilidad” del símbolo. Ejemplo de ello tenemos en la presencia de la figura de Cristo, especialmente intensa en las remisiones iconológicas a partir de la gestualidad de Cieslak en *El príncipe constante*. Asimismo, en este primer período el mito es el punto de anclaje para el teatro, bajo la influencia de Nietzsche y de Artaud. El arquetipo se evoca en la percepción del espectador a través de la *dialéctica de la burla y la apoteosis*. En el *Teatro de las Fuentes* lo arquetípico se desliga de su remisión a un marco cultural concreto y se conecta con lo originario –lo fuentista– *aquello que precede las diferencias*. La “forma de partida”, asimismo, se desliga de la corporalidad de la *Pathosformel* y se conecta con *técnicas originarias de las fuentes* –como, por ejemplo, la caminata-danza *yanvalou*– y cantos vibratorios de origen ritual, que preceden de varias culturas, sobre todo extra-occidentales. En el *arte como vehículo* se descubre la corporalidad ligada al propio canto-arquetipo, en un proceso de “excavación arqueológica” a partir de su forma sonora.

2 La índole formal del arquetipo en cuanto que núcleo mínimo de la configuración arquitectónica

A propósito de nuestra aproximación tanto a los *fenómenos gemelos* como al proceso *configurativo* en Van Eyck, hemos destacado que estamos ante un modo de concebir y de elaborar un montaje –arquitectónico, en este caso– en el que es imposible, además de carecer de sentido, distinguir claramente entre “elemento” y “totalidad”. La misma problemática articulamos, anteriormente, respecto a la configuración del *Atlas Mnemosyne*. Como vimos, el proceso *configurativo* empieza a partir de un mínimo núcleo interactivo que, a través de varias etapas de *multiplicación*, llega a formar la “totalidad” del montaje, o sea, la etapa aquella de la *multiplicación* que correspondería a la escala de complejidad exigida. No obstante, y en ello se basó, además, la oposición de Van Eyck al hegelianismo, en la reciprocidad no se pierde la identidad de los elementos interrelacionados, como tampoco se pierde en las sucesivas etapas de la configuración. Asimismo, en el resultado –o, mejor, dicho, “corte” final del proceso– por múltiples que hayan sido las etapas de multiplicación interpuestas, es todavía reconocible aquel núcleo inicial.

A la configuración, pues, de esta primera reciprocidad es donde nos acercamos para discernir la elementalidad formal del montaje arquitectónico que vinculamos, a continuación, con el arquetipo. ¿Por qué “formal”? Porque la arquitectura es, antes que todo, reconocible en cuanto que forma dada a los sentidos y, antes que todo, a la visión. En este sentido, el círculo en planta, tal como lo vimos definido por parte de Van Eyck en relación con el proyecto de *The Wheels of Heaven*, corresponde a esta concepción. A continuación, y antes de entrar a la referencia del mismo Van Eyck a la noción del arquetipo en contexto arquitectónico, intentamos definirlo teóricamente acudiendo, para ello, de nuevo a Tatarkiewicz. Aclaremos, además, que hablar de arquetipo “arquitectónico” es, a su vez, una convención, ya que Van Eyck, arquitecto, es el primero que al hablar de arquitectura, habla de vida. Así pues, allí donde aparece “arquitectónico” la expresión más correcta –y entera– sería: arquitectónico-vivencial.

Al enfocar en el montaje como modo *moderno* de la creación, en el capítulo correspondiente, hemos hecho hincapié a la clasificación de los conceptos de la forma llevada a cabo por Tatarkiewicz, refiriéndonos, según el propósito de la temática correspondiente, especialmente a los conceptos de la forma A, B y C, o sea, la forma-disposición, la forma-apariencia y la forma-contorno. Tal como apuntamos allí, nos faltan todavía básicamente dos de los conceptos de forma que el autor denomina, para poder definir con exactitud el concepto de la forma que corresponde al elemento del montaje arquitectónico. Se trata de las formas D y F. Además, necesitaremos de nuevo a la escena la forma C, para designar la elementalidad de la forma arquetípica. A su vez, la forma C se conecta con el *dibujo eficaz*, de Gómez Molina, con la planta arquitectónica en cuanto que Actioformel, con el significado de la fotografía en blanco y negro y de la grisalla, en Warburg.

Mientras que los tres primeros conceptos de la forma, según Tatarkiewicz, se derivan directamente a partir de la relación receptor-obra, los dos a los que nos referiremos a continuación surgen desde la implicación de la filosofía. A la forma D se le reconoce como invención aristotélica y se define así:

Forma significa aquí esencia conceptual de un objeto; otro término aristotélico que se entiende así es “entelequia”. Los opuestos y correlatos de la forma D son los rasgos accidentales de los objetos. La mayoría de los estetas modernos prescinden de este concepto de la forma, pero no siempre ha sucedido así. En la historia de la estética, la forma D es tan antigua como la forma A, y precedió realmente a los conceptos B y C. (Tatarkiewicz, W., [1976]2008:254)
Cuando Mondrian escribe que “el artista moderno es consciente de que la experiencia de la belleza es cósmica, universal”, que el nuevo arte “expresa un elemento universal a través de la

reconstrucción de las relaciones cósmicas” (De Stijl, 1917-1918), está hablando de algo parecido a lo que los aristotélicos medievales denominaban como forma. (Tatarkiewicz, [1976]2008:269) Sin embargo, el concepto de la forma que, “por defecto”, se proyecta a la *modernidad* es el de la forma E, la forma kantiana.

Para él y sus seguidores significaba la contribución de la mente al objeto percibido. El opuesto y correlato de la forma kantiana es aquello que no es producido e introducido por la mente, sino que se da desde fuera a través de la experiencia. (Tatarkiewicz, [1976]2008:255)

Hemos acudido a la definición del concepto de la forma D como esencia conceptual de un objeto, traducible también en: elemento activo de la existencia, acción, energía, propósito, idea, regla, conocimiento. Grotowski nos viene de ayuda para entender la forma en el contexto de eliminación de los *rasgos accidentales* de la acción, en el sentido de “no-improvisación”. Como se ha reivindicado, la forma D, complementariamente a la forma C –contorno–, es uno de los conceptos de forma que se tendrán en cuenta en la presente delimitación de la índole formal del elemento del montaje – arquetipo y *Pathosformel*–. Sin embargo, en ninguno de los dos casos –y tal como queda demostrado en el *Atlas* por Warburg– tiene este “contorno conceptual de un objeto” –derivado de la superposición de la forma E sobre la forma C– resonancia platónica alguna, sino fenomenológico-inductiva; es decir, a partir de la superposición de la mayor cantidad de ejemplos posible, se forma –o se visualiza– la *Pathosformel*/elemento del montaje. Se trata, además del mismo método usado por Van Gennep en sus *Ritos de paso* para llegar a destilar su estructura tripartita –a la que recurriremos en el capítulo dedicado al *Kindertehuis* de Van Eyck–. Esta “superposición”, que inevitablemente tiene el sentido de una “metáfora gráfica”, “visible” en el caso de Van Eyck y Warburg, se traduce en “repetición” (o: repetitividad a raíz de la repetición) en el caso del montaje de acciones de Grotowski y en el del ritual. Ambos términos, además, –superposición y repetición– conducen a la espacialidad. La afirmación, resumamos, a la que por ahora podemos llegar es: el arquetipo en cuanto que elemento de montaje implica la superposición entre los conceptos de la forma C y E.

Aparte de la forma D, hemos reivindicado la presencia de la forma E, la forma *a priori*, para nuestro “montaje” del concepto del elemento de montaje (arquetipo). Entendemos, contrariamente a Tatarkiewicz, que la forma E comparte cierto nivel de abstracción con las formas A y C, hecho al que, además, nos hemos referido en relación con la forma del montaje. Abstracción significaría la intervención imprescindible del proceso mental para obtener un modo concreto de mirar (o interpretar) a aquello que se tiene delante los ojos, proceso comparable a aquél del *reconocimiento* en la tragedia. En este sentido podemos afirmar que los tres conceptos de forma –A, C y E– comparten un carácter bipartito; son percepciones interactivas –en el sentido de los *fenómenos gemelos* de Van Eyck– entre lo “dado ante los ojos” y lo “percibido por el receptor”.

Precisamente, podríamos considerar el sentido que Tatarkiewicz da a la forma E como la condición de posibilidad de la *memoria colectiva* –término que llega a Warburg a través de la esfera de la psicología–; es aquella la que necesita, y por lo tanto posibilita, la existencia de un “condensador formal de contenido que se transmite a lo largo de la historia del hombre”, que llamamos arquetipo. Esta capacidad de transmisión es característica humana, resonando a Kant, y sin ella no bastaría la forma D –dada a través de la experiencia– ni la forma C –que “extrae” el contorno de la apariencia–. En este sentido, si es demasiado arriesgado considerar la forma E como superposición entre las D y C, se puede afirmar, de todos modos, que superponiendo las formas E, D y C entre sí estamos cerca a una definición posible del concepto del arquetipo; es decir: contorno, que se descubre como esencia formal de un objeto a través de la superposición de la mayor cantidad de (representaciones gráficas de) objetos, y que, por estar condicionado por la contribución de la mente al objeto percibido, llega a ser portador de la *memoria colectiva*.

Bajo la misma condición que el arquetipo, recordamos, consideramos la *Pathosformel* warburgiana.

Según lo anterior, definimos el arquetipo en el contexto arquitectónico como forma elemental identificada con un contenido bipolar –y, por lo tanto, interiormente interactiva–, incondensable y reproducible gráficamente, *grabada* y *grabable*, que supone la contra-forma de una condición vivencial concreta y, mismamente, elemental. El arquetipo, por lo tanto, es la mínima Actioformel. La *casa grabada* de Bachelard se inscribe en esta definición.

Voy a habitar las “estampas literarias” que me ofrecen los poetas, cuanto más sencilla es la casa grabada, más hace trabajar mi imaginación de habitante. No se queda en “representación”. Las líneas son fuertes. Su albergue es fortalecedor. (...) La casa grabada despierta en mí el sentido de la Chozza; (...). Y si digo sinceramente la imagen, siento la necesidad de subrayar. Subrayar. ¿No es acaso grabar escribiendo? (Bachelard, G., [1957]2006:82-83)

Al mismo tiempo, adoptamos la remisión del arquetipo, respecto a su contenido, a *aquello que precede las diferencias*. De este modo, y a su vez, la cuestión sobre el arquetipo se conecta con aquella sobre el origen y con la esencia inmutable del hombre, concebida por Boas y adoptada por Van Eyck. En Merleau-Ponty la relación del hombre con el espacio, a través de su cuerpo, revela *una comunicación con el hombre más antigua que el pensamiento*, y, como tal, pre-lingüística.

(...) Space and perception generally represent, at the core of the subject, the fact of his birth, the perpetual contribution of his bodily being, a communication with the world more ancient than thought. (Merleau-Ponty, M., [1945]2008:296)¹

De esta manera, la obra arquitectónica en cuanto que signo se distancia de la función del signo lingüístico a base de la calidad del primero de renovar y revelar continuamente el proceso de la significación.

La obra artística, pues, a diferencia a otros tipos de signos, por ejemplo los lingüísticos, no pone de manifiesto ante todo la relación definitiva y unívoca con la realidad, sino que señala el proceso dentro del que se realiza tal relación. (...) también las obras de arte espaciales, como la pintura, la escultura, la arquitectura, son percibidas por el receptor como un proceso significativo. (Mukařovský, J., Sobre el estructuralismo, 1946, en [1975]1977: 161)

3 Planteamiento de la cuestión acerca del arquetipo en Van Eyck

El terreno en el que Van Eyck empieza a *configurar* articulaciones básicas a base de arquetipos son los *Playgrounds* de Amsterdam. Antes de recibir comisiones para edificios, los *Playgrounds* le permitieron experimentar con formas elementales y desarrollar un lenguaje formal personal. Los elementos de este lenguaje, en un principio, tienen su fuente en el terreno de las artes plásticas; en el dadaísmo y en el “arte pobre” –*anacrónicamente*, en el sentido grotowskiano– o “arte elemental” de Brancusi. Empieza a ser visible, desde el principio, que la índole del arquetipo a la que se está aproximando Van Eyck no es abstracta-neutral-geométrica, sino que está en búsqueda de formas elementales asociadas a la vida.

As to these forms, he did not confine himself to the neutral elements of De Stijl. Inspired by Hans Arp, Sophie Taeuber and Brancusi as well as with primitive art, he wanted to instil the elements of his architectonic language with vital associations. The play equipment he conceived consisted of simple archetypal constructions that evoked a variety of meanings. (Ligtelijn, V. – Strauven, F., en Van Eyck, A., 2008:100)²

Asimismo, Van Eyck opta por formas sencillas para sus *aparatos de juego*, a partir de –y en interacción con– los cuales el niño descubre movimientos. Estas formas no representan nada, sino que, simplemente, pretenden ser útiles, aunque no en el sentido funcionalista. Su “literalidad” evoca, pues, aquella de la acción, reivindicada por Grotowski. Su elementalidad

remite al origen, como, a su vez y tal como hemos visto, la figura del niño en el pensamiento de Van Eyck.

*It is my opinion that the play apparatus should be elementary in form in the sense that they satisfy movements that the child discovers anyway. (...) My opinion is that a lot of the playground equipment you find in the catalogue is not suitable for public space, not aesthetically, and because it is not real enough. Playground equipment has to be real, just as a telephone has box is real because you can phone in it and a bench is real because you can sit on it. (...) A child can make anything out of a simple form. (Van Eyck, A., *On the design of play equipment and the arrangement of playgrounds*, 1962, en 2008:114)³*

Otro punto a tener en cuenta respecto a la índole de la forma arquetípica en Van Eyck, que la acerca, esta vez, con el símbolo warburgiano, tiene que ver con su modo de significación. Tal como advertía antes Mukařovský, la forma arquetípica en cuanto que signo artístico está sujeta a un proceso interminable de significación. Esto, “traducido” en términos prácticos, significa que estas formas están abiertas a ser descubiertas por el niño, en todas sus facetas posibles.

The archetypal forms do not impose a fixed function or meaning but suggest a whole spectrum of them. They offer the children the opportunity to discover things by themselves and to develop the locomotion to which they are naturally inclined. (Ligtelijn, V. – Strauven, F., en Van Eyck, A., 2008:101)⁴

Cuando empieza a trabajar sobre los *Playgrounds* Van Eyck todavía no había emprendido su viaje “iniciático” de contacto con culturas extra-occidentales. Y han sido sus experiencias de ellos las que pusieron el sello definitivo en su concepción de los arquetipos. Sin embargo, ya estaba familiarizado con ellos a través de su estudio de fuentes antropológicas, entre las que cuentan, como hemos visto, Boas y Benedict. Fundamental en esta concepción es la remisión al origen y al “hombre que precede las diferencias”, que introduce Boas en su *Primitive Art*, del 1927. De lo mismo habla, desde el campo de la semiótica, Mukařovský.

*(...) no sólo los distintos actos del hombre, sino también las distintas funciones que rigen directamente esos actos pueden ser reducidas a las orientaciones fundamentales, o funciones primarias, que radican en la propia constitución antropológica del hombre. Podemos suponer que, a pesar de lo variables que son las posturas que el hombre adopta frente a la realidad de las épocas, lugares y bajo condiciones sociales diferentes tienen todas algo en común: en la manera en la que el hombre reacciona activamente frente a la realidad (...) se manifiestan (...) algunas manifestaciones fundamentales, que proceden del hecho de que la constitución psicofísica del hombre es, en rasgos generales, constante. (Mukařovský, J., *El problema de las funciones en la arquitectura*, 1937, en [1975]1977:174-175)*

A su vez, en estas manifestaciones espaciales fundamentales en interacción con la constitución psicofísica del hombre, constituyen la base de la fenomenología del espacio de Bachelard y de Bollnow⁵. Esta concepción nos aporta más componentes de la noción del arquetipo, a la que nos estamos aproximando: que su “función” se define en términos antropológicos y que, por lo tanto, es en la antropología donde habrá que buscar el origen del arquetipo, lejos de una concepción axiomática y/o “divina” del mismo.

En *La Historia de Otra Idea*, del 1959, Van Eyck ya ha realizado sus primeros viajes a Argelia y a Sudan. Aquellos le proporcionan el material –gráfico y conceptual– para articularla. Estos valores arquetípicos, que tienen índole formal y son captados en imágenes, se consideran partes de la nueva realidad. Aquellos se ven resumidos bajo el lema-guiño a Le Corbusier *Vers une Casbah organisée* –Hacia una Casbah [alcazaba, ciudadela] organizada. Concretamente, este lema, con las fotografías correspondientes, ocupa la contraportada del primer número del “nuevo” *Forum*, del 1959, en el que se publica *La Historia de Otra Idea*. La *Casbah* representa un ejemplo materializado de la disciplina configurativa. *La Historia* termina sí:

When the dwellings within the housing units link up together more closely, when they eventually merge and partly or entirely cease to be separate bodies (...) the replacement of both architecture and urbanism by a new discipline that encompasses both, becomes a necessary condition.

*And to conclude: this approach will inevitably lead to a dignified human habitat, one which will look more like an organized Kasbah than one would be inclined to believe today. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:268)⁶*

No obstante, Van Eyck ve conexiones entre el *problema del número* y elementos no arquitectónicos de culturas *vernaculares*. Por ejemplo, ve en la tapicería Bakuba una “ilustración” de una de las posibles respuestas a tal *problema*. Hay que subrayar, de todos modos, que no hay que buscar conexiones con Semper a raíz de ello. La conexión que traza Van Eyck no está relacionada con el tejido en cuanto que “entidad” delimitante –vertical– del espacio, sino sólo con la huella gráfica desarrollada sobre su superficie –en “planta”, horizontalmente–. Si en la *Casbah* encuentra un ejemplo materializado de un proceso *configurativo*, la tapicería Bakuba le ofrece una “llave” para descifrar el modo en que se llega desde el primer núcleo/ motivo, a través de variaciones y multiplicación, a la totalidad de la composición. Una composición arquitectónica no deja de ser un artefacto, resultado de un proceso mental, como lo son los productos de las “demás” artes plásticas, según Van Eyck. Eso sí: es en la calidad de la composición mínima de aquél primer núcleo a base de arquetipos y en la retrospectiva constante a él donde se garantiza el vínculo arquitectura-vida, para todas las demás *etapas de multiplicación*.

These archetypal values are illustrated by countless photos of scenes from archaic and traditional settlements, scenes that generally reveal an interaction between behavioural and environmental patterns. (...) The primeval forms and patterns in which these civilizations still express themselves must be considered among the elementary components of the “new reality”. This was evident from the very start, from the visual language with which Cubism launched the new tradition. Aldo van Eyck takes this up himself with an account of his concept of the aesthetics of number, a concept he illustrates with both a contemporary and a traditional example, namely a composition by Lohse and a Bakuba tapestry. (Strauven, F., 1998:344)⁷

Un ejemplo de *configuración* que abarca todas las escalas de la producción cultural, desde la huella de aldea y la división de los campos hasta el tejido, hemos tenido en el caso de los Dogon. El trazado ortogonal, a su vez, en cuanto que sistema que organización –o *configuración*– de la vida colectiva está también en el origen de otras culturas, como menciona Rykwert en *La idea de la ciudad*, allí donde se desarrollan *formas elementales de autoridad*. A partir de su vínculo con la colectividad y su moldeamiento a través de la repetición –y, por tanto, de la repetitividad– obtiene su calidad arquetípica.

El trazado ortogonal aparece por todas partes, en Sudamérica, China, India, Egipto o Mesopotamia, dondequiera que se desarrollaran formas elementales de autoridad y como secuela de cualquier sistema de asignación de tierras. (Rykwert, J., [1976]1985:78)

La planificación ortogonal y todo lo relacionado con la orientación eran cosas demasiado importantes en la vida de un pueblo como para haber sido adoptadas arbitrariamente, como una buena idea entre otras muchas. (Rykwert, J., [1976]1985:94)

Hemos comentado, a propósito de los *Playgrounds*, que las formas arquetípicas que adopta Van Eyck para sus *aparatos de juego* están sujetas a un proceso de transformación y, por tanto, re-descubrimiento interminable de sus significados inagotables. Van Eyck vuelve a referirse a ello más adelante, en *Steps towards a configurative discipline*. Las estructuras arquetípicas significantes, escribirá allí, pueden constituir el antípoda del *flexófilo* y *pseudo-neutral* espacio abstracto, porque, al mismo tiempo, con concretas y engendran multitud de significados.

Flexibility and false neutrality

*Take the flexophiles, for example. They have turned flexibility into yet another absolute, a new abstract whim. The tendency to desire great neutrality for the sake of extreme transmutability is as dangerous as the prevailing urban rigidity from which this tendency springs as a reaction. Significant archetypal structures should have enough scope for multi-meaning without having to be continually altered. Beware of the glove that fits all hands and therefore becomes no hand. Beware of false neutrality. (Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, 1962, en 2008:341)⁸*

Esta característica de las formas de *habitar* arquetípicas detecta Van Eyck, esta vez, en ejemplos de arquitectura *vernacular*. Su transformación está destinada a constituir la contra-forma de las mismas constantes humanas, además de garantizar su supervivencia. En este punto podemos considerar que confluyen el arquetipo según Jung, Grotowski y Van Eyck y el símbolo según Warburg.

Van Eyck firmly believed that the dwelling forms developed by different cultures must not be seen as mutually exclusive, but as metamorphoses of the same human constants. (Ligtelijn, V. – Strauven, F. en Van Eyck, A., [1962]2008:12)⁹

Entre estas *constantes* arquetípicas del *habitar*, Van Eyck reconoce y destaca el ejemplo de la vida colectiva que se “solidifica” en el ágora griega. A su lado, el “producto reciente” de la ciudad americana parece ya un mal sueño. El ágora representa una idea de ciudad todavía válida, sujeta, a su vez, al proceso de metamorfosis de los arquetipos.

Van Eyck seizes the opportunity to reaffirm his belief in the lasting validity of human archetypes: “The idea of the Polis, especially the original meaning of the agora as a space set apart for human association (and for nothing else) will, as so many fruits of the Greek mind, still hold good when America’s present corporative society is an unpleasant memory.” (Ligtelijn, V. – Strauven, F. en Van Eyck, A., [1962]2008:12)¹⁰ (...) the meaning is constant though it may change form: the Greek city idea is right. (Van Eyck, A., [1962]2008:152)¹¹

4 Arquetipo, función estética y semiótica

Hay un camino que conduce desde la “función” al “arquetipo” y de allí a la estética, en la reflexión de Van Eyck respecto a la finalidad de una obra arquitectónica. Como él mismo aclara, en el período de sus manifiestos-planteamientos –desde *Los Círculos de Otterlo* (1959) hasta *El Interior del Tiempo* (1967)– prefiere hablar de *lugar* en vez de de *espacio* y, antisimécticamente, de *ocasión* en vez de de *tiempo*. Así pues, la tarea del arquitecto es producir *lugares*, o sea, espacios concretos para finalidades concretas. Sin embargo, esto no quiere decir “finalidades que se agotan en el nivel funcional”, es decir, que corresponden a significados y funciones pre-establecidas y limitadas. Van Eyck, en cambio, introduce el *significado y función extendidos* para responder a esta tarea; es decir, que el *lugar* necesita tener un alcance que exceda los límites establecidos de la “función”. Esto se hace posible, según él, a través de emplear *formas profundamente concebidas*, que “traducimos” como “arquetipos”; aquellos que llevan registradas en sí las *propiedades latentes* de la *humanidad* que han absorbido, a lo largo de sus transformaciones, y que, por lo tanto, pueden evocar. El *impacto estético*, asimismo, consiste en la conexión directa con el fondo arquetípico humano de la forma. Esta conexión es posible sólo si la *necesidad* –no “función”– *correcta se entiende y se traduce en forma*. En otras palabras, la forma arquetípica se lee como un *vehículo* de esta conexión.

With regard to a conceived urban configuration of places, it is important that each individual place should acquire specific identity, not only through set meaning and function (...) but (...) through extended meaning and purpose. This is only possible if there is a scope. Extended

meaning and function subsequently acquired has a very special quality because it reflects human response to the latent properties in any profoundly conceived form. Its human content is increased precisely by the registering of these latent properties. They contribute towards the intensity of places that hold them in store. Here again real places express both the humanity that went into their making and the humanity they evoke and absorb. Their aesthetic impact, also, is appreciated by what is drawn from them through human contact. It is for this reason that I say: a place represents the appreciation of it –sensory, emotional and associative. Preassigned meaning and purpose is detected, transmitted and sustained by the people if the right need is understood and translated into form. (Van Eyck, A., [1962]2008:85)¹²

Este *extra-alcance*, logrado en los lugares verdaderos a través de la presencia de arquetipos, hace que un lugar permanezca en la mente después, pero incluso antes de que sea experimentado físicamente. Su *belleza que trasciende lo formal* está vinculada con la identidad del “hombre que precede las diferencias”.

(...) it is (...) this extra scope which elicits the kind of general place affinity with which real places –real works of architecture– are rewarded, and anchors them in the mind, so that they remain present when they are no longer or not yet present physically. Places of this kind –no other kind deserves to be called architecture– have a beauty which transcends the formal in that together they coincide with the full gamma of simple unchanging human desires they are able to stimulate, accommodate and sustain. It is a beauty founded on acquired meaning carried in the mind through time and space and called back by mental association, intensifying the imprint of former and subsequent place experience. (Van Eyck, A., [1962]2008:85)¹³

A su vez, el *significado extendido* y la necesidad de concreción del espacio en lugar remiten a la *intensificación de la realidad*, que supone el arte según Cassirer en su *Antropología filosófica*. A base de ello es posible distinguirla del lenguaje y de la ciencia. Además, esto tiene que ver con el hecho que el arte se concibe como proceso inductivo, mientras que la ciencia en cuanto que deductivo.

El lenguaje y la ciencia son abreviaturas de la realidad; el arte, una intensificación de la realidad. El lenguaje y la ciencia dependen del mismo proceso de “abstracción”, mientras que el arte se puede describir como un proceso continuo de “concreción”. En nuestra descripción científica de un objeto comenzamos con un gran número de observaciones que, a primera vista, no son más que un conglomerado suelto de hechos dispersos; pero, a medida que caminamos, estos fenómenos singulares tienden a adoptar una forma definida y a convertirse en un todo sistemático. (...) El arte no admite este género de simplificación conceptual y de generalización deductiva; no indaga las cualidades y causas de las cosas sino que nos ofrece la intuición de sus formas. Tampoco es esto, en modo alguno, una mera repetición de algo que ya teníamos antes. Es un descubrimiento verdadero y genuino. El artista es un descubridor de las formas de la naturaleza lo mismo que el científico es un descubridor de hechos o de leyes naturales. (Cassirer, E., [1944]2004:214-215)

El *vehículo* del arte, subrayamos, es la forma. Sin embargo, la *forma simbólica* de Cassirer remite a una función del consciente, mientras que el *arquetipo* jungiano a una del inconsciente. A raíz de esta distinción, tanto Grotowski como Van Eyck se colocarían claramente al lado de Cassirer. Warburg, por su parte, mantenemos que “evita” la contradicción, *–anacrónicamente–* hablando de *memoria colectiva*.

Al ligamen de la arquitectura y la estética a través de la forma se refiere, desde la semiótica, Mukařovský, en su artículo *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, del 1936. Siguiendo el hilo anterior de Van Eyck, pues, hay que subrayar que la presencia de arquetipos en montaje arquitectónico no garantiza de por sí su *perfección estética*, en el sentido en que la definimos. Traducido en términos más familiares, diríamos que la calidad del elemento no es automáticamente transferible a la totalidad; la *configuración* es un proceso mental, más o

menos eficaz, dependiendo de la habilidad del artesano de mantener viva en todo momento la reciprocidad elemento-totalidad.

Significaría negar la historia del arte, suponer que estos principios son normas (...) cuyo cumplimiento aunque se lleve a cabo sólo dentro de lo posible, representa una perfección estética. (Mukařovský, J., *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, 1936, en [1975]1977:63-64)

Mukařovský no duda en incluir a la estética entre las funciones; en las antípodas, como hemos visto, Van Eyck no duda en incluir a la arquitectura entre las artes. La *función estética* es posible por la *forma*, de una *cosa* o de un *acto*. Mientras que, en el transcurso del tiempo, la forma de la cosa o del acto se aleja de la cotidianidad y se condensa y transmite en cuanto que arquetipo, la *función estética* tiende a sustituir *otras funciones*, olvidadas o abandonadas. En este sentido, dicha *función*, lejos de ser superficial y pasajera, sobrevive dentro de la *forma* de la *cosa* o del *acto* como “ligamen permanente con el fondo arquetípico humano”. Esta *función* está presente en las formas de las cosas y de los actos que constituyen objetos de estudio y de creación, también, de Warburg y de Grotowski.

(...) la función estética (...) se une ante todo a la forma de una cosa o de un acto: es la capacidad de suplir otras funciones, de las que el objeto (cosa o acto) ha sido privado en el transcurso de su evolución. De lo cual se desprende el frecuente matiz estético de los anacronismos, ya sean materiales (por ejemplo ruinas, trajes regionales donde las demás funciones, como la función práctica, mágica, etc., han perdido su sentido), o inmateriales (por ejemplo distintos ritos). (...) La función estética significa, pues, mucho más que algo flotante en la superficie de las cosas y del mundo. (Mukařovský, J., *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, 1936, en [1975]1977:59)

Una matización útil al respecto nos viene, esta vez, desde Tatarkiewicz. Tal como el arquetipo, por sí sólo, no es suficiente para garantizar la *función estética* –ya que hace falta re-avivarlo *correctamente* en una nueva composición–, tampoco es la forma el único factor determinante de dicha función. No obstante, la forma es el único factor “objetivo” del que disponemos para poder llevar a cabo un análisis –y, por lo tanto, añadimos, también una configuración–.

Un esteta americano contemporáneo, Karl Aschenbrenner, ha solucionado del modo siguiente la controversia que existe respecto a la forma: no es únicamente la forma (entendiendo como tal la forma A) lo que determina el impacto estético de una obra de arte, compuesta también como está de elementos, pero sólo la forma puede analizarse de un modo adecuado, y por lo tanto es lo único apropiado para ser sujeto de la teoría estética. Se trata de una nueva solución a un viejo problema. (Tatarkiewicz, [1976]2008:261)

Nuestro concepto del arquetipo se conecta con lo que Mukařovský llama *premisas antropológicas para las artes espaciales*. Sin entrar a comentar en concreto las *premisas* que alista, guardamos un punto importante, que reaparece, más tarde, en Bollnow: la condición de posibilidad de todas ellas es la constitución y la posición del cuerpo humano.

El hombre se rige por la posición del sol; gracias a él se orienta en el terreno. (...) la palabra orientar deriva del oriente, la dirección de la salida del sol (...). El cristianismo, en que subsiste aún esta idea de la “orientación” en el trazado de las iglesias con el altar hacia el este, se basa a su vez en tradiciones anteriores. En ellas, los puntos cardinales (...) tienen sus significados determinados (...) así como el ser tradicionalmente cuatro el número de orientaciones (...) enraizado en la mitología. (Bollnow, O. F., [1963]1969:65)

En ello, además resuena la tesis warburgiana, en *El ritual de la serpiente*, de la postura erguida como condición de posibilidad de la propia cultura humana.

(...) estas premisas fundamentales, antropológicas, son justamente los principios que nos interesan. (...) Para las “artes temporales” (...) es (...) el ritmo condicionado por la regularidad de

*la circulación de la sangre y de la respiración (...); para las artes espaciales, tales premisas son la recta vertical (o perpendicular), la línea horizontal, el ángulo recto y la simetría (premisas que se pueden deducir enteramente de la constitución y de la posición normal del cuerpo humano (...)), para la pintura lo son el carácter complementario de los colores (...); para la escultura es la ley de la estabilidad del centro de gravedad. (...) La enumeración de principios antropológicos que acabamos de hacer, no pretende ser de ninguna manera completa. (Mukařovský, J., *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, 1936, en [1975]1977:63)*

La contraposición anterior entre arquitectura –*arte espacial*– y música –*arte temporal*– toma, a continuación, otra dimensión; tanto una como la otra son artes a-temáticas. Es decir, según Mukařovský, como signos no representan nada fuera de lo que son. Este hecho hace que el “mecanismo” de la significación se vea con más claridad: un proceso interminable, cuyo único soporte es la forma. Asimismo, si consideramos el arquetipo como “signo arquitectónico”, su calidad auto-referente remite a un –posible– lenguaje propio de la arquitectura, análogo al de las notas en la música. No obstante, aquí hace falta hacer una distinción significativa: el signo arquitectónico, a pesar de no remitir a un significado en concreto, no es abstracto, como la nota musical. La razón es que, en este caso, la no remisión a un significado en concreto equivale a remisión a infinitud de significados y, a la vez, que el arquetipo –en cuanto que signo arquitectónico– está identificado con su contenido, es decir, con una calidad vivencial concreta y evocable a partir de su forma. Esta diferenciación no afecta, por el otro lado, la “claridad de la significación” ni la posibilidad de articulación de un lenguaje arquitectónico propio.

*(...) P. Valéry, en Eupalinos, llama “inagotable” la emoción que proporciona la música; la música, siendo privada de la función comunicativa, descubre con más claridad que las artes temáticas el carácter específico del signo artístico. ¿Cuál es, pues, el soporte de su significación? No es el contenido, puesto que no lo hay, sino los componentes formales: el nivel del tono, la formación melódica y rítmica, el timbre, etc. (Mukařovský, J., *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, 1936, en [1975]1977:90)*

Esto nos conecta con la referencia anterior al origen pre-lingüístico del arquetipo espacial. Según Valéry, la arquitectura a través de sus propios medios no remite al mito, sino a la fuente originaria que lo produce.

*Bastante similar es el caso de la arquitectura, como señaló (...) Valéry en (...) Eupalinos (...): “Las artes de las que estamos hablando –a diferencia de las demás– tienen que engendrar en nosotros, mediante números y relaciones numéricas, no una fábula, sino aquella fuerza oculta que da origen a todas las fábulas”. (Mukařovský, J., *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, 1936, en [1975]1977:91)*

5 Ejemplos de arquetipos

Lo que nos proponemos a continuación, respaldados por Mukařovský, no es completar una posible “lista de arquetipos” para la arquitectura. Esto no sólo carecería de sentido, tratándose de un proceso inductivo, sino que se alejaría de nuestro propósito, es decir, intentar descifrar, en primer lugar, de qué estamos hablando cuando usamos el término “arquetipo” en el contexto arquitectónico. Por lo tanto, teniendo a aquello como finalidad nos acercamos a ejemplos concretos de arquetipos relacionados con Van Eyck. En esta tarea, ampliamos nuestra perspectiva para incluir a la fenomenología del espacio –Bachelard, Bollnow–, la historia de la arquitectura –Rykwert–, la historia de las religiones –Kerenyi, Eliade– y la psicología jungiana –Von Franz–. Nuestra referencia a arquetipos concretos aquí, no obstante, se verá completada con su “gemela”, en el capítulo dedicado a la reciprocidad entre arquitectura y sociedad.

(...) el intento de enumerar a las funciones fundamentales sería probablemente vano. Por otra parte hay, sin embargo, suficientes razones para que podamos suponer que las funciones como

conjunto están arraigadas en la constitución antropológica del hombre, y por consiguiente que en toda actividad que tenga al hombre por sujeto están potencialmente presentes todas ellas.
(Mukařovský, J., *El problema de las funciones en la arquitectura*, 1937, en [1975]1977:175)

5.1 Casa-templo-madre

La entidad que, por excelencia, se conecta con la noción primordial del *habitar* es la casa. La casa, a pesar de la racionalización que rige la vida contemporánea, no prescinde de su vínculo con el modo de vida arcaico, según Bollnow. La casa, por lo tanto, no puede dejar de ser el refugio íntimo del hombre y, por ello un lugar –metafóricamente– sagrado. No obstante, en los orígenes de la civilización la conexión entre templo y casa era literal: la casa era la morada de dios; por el otro lado, añadimos, el centro de la sala principal del *μέγαρον* micénico ocupaba un hoyo redondo, el *lugar* del fuego, llamado *ἑστία* y dedicado a la homónima diosa protectora del hogar. Esta palabra ha llegado a designar el hogar en sí, hasta hoy.

(...) el habitar humano no se deja desintegrar por la racionalización del mundo técnico moderno. Al contrario, en él quedan ciertos residuos indisolubles de la vida arcaica, incomprensibles desde un criterio racional utilitario. La casa del hombre es hoy un recinto sagrado. (...) En la inviolabilidad de la morada (...) vibra un peculiar carácter sagrado.

Para hacer visible este carácter afectivo particular (...) será conveniente dirigir la mirada (...) hacia antiguas manifestaciones de la humanidad y ver lo que nos pueden referir la etnología y la historia de las religiones acerca de la relación primitiva del hombre mítico con respecto a su casa. (...) Para nuestro problema poco importa el que consideremos la casa habitada por el hombre individual o el templo como morada de un dios. “Casa y templo son esencialmente uno”, dice el historiador neerlandés Van der Leeuw; pues la casa es también, según su origen, un recinto sacro. (Bollnow, O. F., [1963]1969:130)

Según Eliade, la existencia del hogar, en su carácter inevitablemente sagrado, es el último y único eslabón capaz de resistir a la deshumanización del hombre por sus propias “hazañas”. Se trata de una observación que para Warburg sería esencialmente consoladora y de una que no llegó a considerar, dado el final de *El ritual de la serpiente*. Bollnow, comentando a Eliade, contrapone al hombre primitivo “por defecto” religioso al hombre *moderno*, que ha prescindido de la religión. La índole arquetípica de la casa, tal como la definimos antes, conserva todavía la *dignidad de la casa* y “prohíbe”, como tal, *una existencia exclusivamente profana*.

La antítesis es el hombre secularizado moderno, que se ha desligado de este fondo. Pero (...) algunos residuos de lo religioso persisten en él; por ejemplo (...) sobreviven en una vaga intuición, aún conservada, de la dignidad de la casa. Por lo que Eliade puede manifestar que “no hay una existencia totalmente profana”. (Bollnow, O. F., [1963]1969:131-132)

Por el otro lado, y al mismo tiempo, Bachelard traza el ligamen entre casa y el arquetipo maternal. Habla de la *maternidad de la casa*, citando al poema *Mélancolie* de Milosz. En la casa, como en la madre, está el centro de referencia de la existencia humana.

Yo digo madre mía, y pienso en ti ¡oh Casa! (Milosz, C., en Bachelard, G., [1957]2006:77)

A su vez, al arquetipo de la madre corresponde la noción de “sí-mismo”, en la psicología jungiana, siendo uno de sus posibles significados el de la diosa madre Deméter.

*El “sí-mismo” –centro interior de la totalidad de la psique– con frecuencia se personifica en los sueños como una figura humana superior. Para las mujeres, el “sí-mismo” puede aparecer como una diosa sabia y poderosa, como la antigua diosa madre griega Deméter. (Von Franz, M. L., *El proceso de individuación*, en Jung, C. G., [1964]1966:197)*

El arquetipo de la madre está estrechamente vinculado con lo terrenal. El nombre de la madre primordial de la religión antigua griega, *Δημήτηρ* –Deméter–, significa tierra-madre; Deméter, recordamos, era la diosa de la agricultura.

Con ello, a su vez, se relaciona el significado que reconoce al sótano Bachelard, en resonancia jungiana. El sótano es la parte de la casa que la liga con la tierra, una especie de raíz cósmica.

El sótano (...) es (...) el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. (...) el psicoanalista C. G. Jung se sirve de la doble imagen del sótano y el desván para analizar los miedos que habitan la casa. (Bachelard, G., [1957]2006:49)

Sin el sótano la esencia de la casa no sólo queda incompleta, sino que es inconcebible. Esto se debe a la doble índole de la casa; por un lado se concibe como un ser vertical, “sostenido” a base de la reciprocidad sótano-guardilla. A la vez, la imagen que tenemos de la casa es de un ser que se desarrolla en referencia a un centro.

1) *La casa es imaginada como un ser vertical. Se eleva. Se diferencia en el sentido de su verticalidad. Es uno de los llamamientos a nuestra conciencia de verticalidad;*

2) *La casa es imaginada como un ser concentrado. Nos llama a una conciencia de centralidad. Estos dos puntos están sin duda enunciados de un modo bien abstracto. Pero no es difícil reconocer, por medio de ejemplos, su carácter psicológicamente concreto. (Bachelard, G., [1957]2006:48)*

La casa, en su “redondez” cerrada y concentrada, pues, protege al soñador.

Algo cerrado debe guardar a los recuerdos dejándoles sus valores de imágenes. (...) el beneficio más precioso de la casa (...) la casa protege al soñador (...). (...) los recuerdos de las antiguas moradas se reviven como ensueños, las moradas del pasado son en nosotros imperecederas. (Bachelard, G., [1957]2006:36)

¿Hay, en efecto, una imagen de intimidad más condensada, más segura de su centro que el sueño de porvenir de una flor cerrada aún, y replegada en su semilla? (Bachelard, G., [1957]2006:55)

5.2 Redondez

Es, justamente, la redondez, la Actioformel arquetípica que constituye la contraforma de la maternidad de la casa. Esto, naturalmente, no significa que la planta redonda es la condición *sine qua non* de una casa, ni tampoco que de por sí es capaz de garantizar la calidad de hogar del lugar –aún así, la casa de planta elíptica, como la de Chamesi en Creta, y redonda aparecen entre los ejemplos más antiguos de casas primitivas–. Significa, simplemente, que lo redondo lleva en sí un potencial arquetípico determinado, capaz de ser evocado a través de su empleo –oportuno– en una nueva creación arquitectónica, que no necesariamente tiene que ser una casa. No obstante, según Van Eyck, cada creación arquitectónica tiene que tener hasta cierto punto calidad de hogar, ya que está llamada a dar respuesta a la cuestión perenne del *habitar*; *la arquitectura es vuelta a casa construida*. Lo que implica la palabra “oportuno”, además, nos reservamos a desarrollarlo en el capítulo siguiente, dedicado a la inversión.

A propósito de la huella circular en planta, Van Eyck especifica que su idea de ella es de un disco o un anillo, más que de un esquema dominado por un centro geométrico. La razón es que el círculo en cuanto que circunferencia remite a un “gesto” englobante que quiere asumir una totalidad, mientras que el círculo en cuanto que “producto del centro” remite a su fragmentación geométrica. El primer círculo se establece como *fenómeno gemelo* que *respira* entre dos realidades –recordemos, al respecto, el ejemplo del círculo en el texto de Van Eyck acerca de *The Wheels of Heaven*–; el segundo, como una forma abstracta y estática. Al primero corresponde el trazado de la muralla de la ciudad antigua romana, según Rykwert; el trazado de la circunferencia del territorio propio tiene el significado, a la vez, de un gesto primario de autoconfirmación en el espacio.

The moment you define the circle's centre it loses something. When your attention is fixed on the geometric centre you tend to think of an axis or a segment. (...) I prefer to think of a circle as a disk or a ring. There's no question of a centre. It's just a muscular movement. The wheel, the

clock, they perform a never-ending solo. The ring and disk are in a continuous dialogue with what is around them. They somehow seem to breathe. There is a movement, outwards, inwards. The centre is everywhere. The circle interpreted as such is not a frozen form, it breathes like we do and that's what architecture should do. (Van Eyck, A., *The circle and the centre*, 1987, en 2008:552)¹⁴

Lo redondo, en la esfera jungiana, se contrapone a lo rectangular en términos de “percepción” del mundo como totalidad vs. obtención de “conciencia” del mismo.

(...) la redondez (...) generalmente simboliza una totalidad natural, mientras que una formación cuadrangular representa la realización de ella en la conciencia. (Von Franz, M. L., *El proceso de individuación*, en Jung, C. G., [1964]1966:215)

En Bachelard, lo redondo es la forma del encogimiento y del ensimismamiento, mientras que, a la vez, es la forma-resultado de la eliminación de todos *los accidentes de la forma*. No es por menos, en este sentido, que, en cuanto que esquema, representaba la perfección para los geómetras griegos, aunque su aspecto que nos interesa no sea el geométrico. El fenomenólogo aporta, como ejemplo de ello, el árbol de Rilke: la totalidad no cede ante la dispersión; tampoco lo hace en el ejemplo del árbol-hoja que utiliza Van Eyck para *ilustrar su modo configurativo*.

(...) el poeta (...) sabe que lo que se aísla se redondea, adquiere la figura del ser que se encuentra sobre sí mismo. (...)

*Árbol que se domina
Dándose lentamente
La forma que elimina
Los azares del viento.*

(...) El árbol de Rilke difunde, en orbes de verdor, una redondez conquistada sobre los accidentes de la forma y sobre los acontecimientos caprichosos de la movilidad. Aquí, el devenir tiene mil formas, mil hojas, pero el ser no padece ninguna dispersión: (...) el árbol rilkeano abriría un gran capítulo en mi álbum de metafísica concreta. (Bachelard, G., [1957]2006:278-279)

No obstante, el ejemplo que más se acerca a nuestra noción del arquetipo espacial, es la redondez que se eleva de la segunda a la tercera dimensión, produciendo el espacio-matriz, en el que *todo parece descansar*.

El grito redondo del ser redondo, redondea en cúpula el cielo. Y en el paisaje redondeado todo parece descansar. (Bachelard, G., [1957]2006:277)

La bóveda, pues, re-produce, a la vez, la matriz –el primer hogar– y la cúpula celestial. Corresponde a la voluntad del hombre de re-construir un mundo a su medida para poder coexistir con la vastedad desconocida.

¡Qué gran principio de sueño de intimidad es un techo abovedado! Refleja sin fin la intimidad en su centro. (...) El cuatro redondo y abovedado (...) guarda el pasado y domina el espacio. (Bachelard, G., [1957]2006:43)

La bóveda, a su vez, es un elemento que Van Eyck utiliza en sus primeras *configuraciones* arquetípicas, es decir, los *Playgrounds*, antes que en el *Kindertehuis*, tal como veremos. Su calidad de signo arquitectónico que no *representa* a otra cosa y, a la vez, *remite* a infinidad de ellas –o sea, “irreconocible” en cuanto que forma B de Tatarkiewicz y portante de más que un significado– lo abre a una variedad infinita de usos.

Placed in a group of three or more, the frames marked a spot or delimited the place while the primitive architectonic form of the arch lent itself to a variety of uses. (Ligtelijn, V. – Strauven, F., en Van Eyck, A., 2008:100)¹⁵

Sin hablar de redondez, Van Eyck se refiere a nuestra *pérdida de matriz*. La matriz, dice, es nuestro *lugar* de origen y, al mismo tiempo, aquél hacia donde nos orientamos, más allá de los confines de la propia existencia. Mientras que el progreso tecnológico nos haya garantizado la existencia *material*, hemos perdido su razón de ser; el centro. Parafraseando a Buber, señala

que el “tú”, el anti-polo del “yo”, se ha sustituido por la impersonalidad de “aquello”, por la cosa. Habiendo lamentado Warburg, al final de *El ritual de la serpiente*, la destrucción del espacio humano de la contemplación que conlleva la cultura de la máquina, Van Eyck ahora viene a “adelantarse” al “apagón” de dicha cultura, proponiendo que se vuelvan a encender las estrellas; que emprendamos el re-encuentro de la matriz.

Whereas at one time everything had a meaning –when everything was “you” and nothing “it”– everything was charged, and now everything is discharged –everything is “you”-less, everything is “it”, everything has become a thing. That’s why I say: switch on the stars before the fuses go. (...) And see, now that the age-old burden of the insurmountable and the inescapable has been lifted –we have secured the space– we discover that we no longer fly, that we are flapping around in the most absurd cage ever invented: the illusory freedom exacted from nature with obsessive industry. Now that our existence has been amply safeguarded, the womb has gone –our origin and our goal. (Van Eyck, A., Day and Night, 1959, en 2008:286-287)¹⁶

5.3 Puerta - umbral

Según relata Rykwert, el trazado de la circunferencia de la ciudad romana con el arado ritual, contemplaba su levantamiento en los lugares destinadas a sus entradas, hecho del que nace el nombre *porta* –puerta–. En el capítulo dedicado a los *fenómenos gemelos* nos hemos referido a ella en cuanto que ejemplo característico de aquellos. La puerta resume la característica ambivalente de la permeabilidad de la “barrera” –o “circunferencia”– del hogar. Aquí, y antes de volver a tratar el tema a base del ejemplo concreto del *Kindertehuis*, haremos hincapié a su significado en un contexto –ampliado y con el “permiso” de Warburg– de la *Kulturwissenschaft*.

El “rostro” del *fenómeno gemelo* de la puerta es el dios romano Jano, mientras que su “función” se personifica en la esfinge.

Las puertas de Roma contaban cada una con su divinidad protectora propia, pero todas ellas estaban bajo la de Jano. (Rykwert, J., [1976]1985:158)

(...) Edipo asumió las funciones de la esfinge y reemplazó en su cometido al monstruo al que había derrotado. Se trata quizá de una polaridad inherente a todos los seres guardianes que tienen la misión de rechazar a los enemigos y proteger a los suyos. (Rykwert, J., [1976]1985:165)

Las puertas de Roma eran construcciones complejas, que tenían las características de *lugar* –puerta “ensanchada”– que Van Eyck se propone recuperar. No obstante, en aquel caso hay un ligamen directo con la divinidad, como, además, en las construcciones de arquitectura *vernacular* que el arquitecto conoció de primera mano. Jano, el dios de los dos rostros, no es sólo el dios de la entidad ambivalente de la puerta, sino el de los comienzos; tal como comentó Bollnow, del “comienzo” hacia la vastedad –desde dentro hacia afuera– o de aquél hacia el encogimiento y la intimidad del hogar –desde fuera hacia adentro–.

Las puertas comprendían todo un complejo de elementos –bóveda, impostas, bisagras, paneles, umbral- y cada uno de ellos estaba bajo la protección de una divinidad especial. Pero también era Jano el señor de todas aquellas cosas, pues él mismo era la puerta personificada, dios de todos los comienzos y de todas las aperturas. Y del mismo modo que las aperturas practicadas en confines y muros unen los dos espacios, el de dentro y el de fuera, también Jano tiene dos rostros. (...) Como guardián de los comienzos y dios de la bóveda que corona la puerta, era llamado también “universo”. Su nombre es latino, pero su función es más antigua que tal idioma; sus raíces se hunden en el suelo arcaico de las mitologías tanto mediterránea como indoeuropea. (Rykwert, J., [1976]1985:160-161)

Jano es el dios de los comienzos y se le ofrece la primera porción de todos los sacrificios mayores, e incluso se le atribuye la misma invención del sacrificio, así como la realeza y muchas otras técnicas adivinatorias, rituales y productivas (...). (Rykwert, J., [1976]1985:161-163)

Desde el punto de vista de la historia de la religión, Eliade, en *Lo sagrado y lo profano*, hace hincapié al umbral y la puerta en cuanto que símbolos religiosos del tránsito.

5.4 Laberinto

La etimología de la palabra laberinto, *λαβύρινθος*, según Kerényi, proviene de cantera de trazado complejo, que se abre con el doble hacha, *λάβρος*.

El primer testimonio de la cueva del Minotauro está datado en el siglo IV. Una cantera subterránea cerca de Gortina –en el área del dominio legendario de Minos– se mostraba a los viajeros como si fuera el famoso laberinto. Esta creencia recibe un supuesto apoyo por la posible etimología de la palabra labyrinthos, de labrys, “hacha de doble filo”. (...) labyrinthos hubiera significado originalmente “cantera, planta minera con muchos pasadizos, grutas y cuevas de piedra”, y labrys, el hacha que allí se utilizaba. (Kerényi, K., [1996]2006:77)

El laberinto originario es aquel que, según el mito, construyó Dédalo para el Minotauro. En Babilonia el laberinto está identificado con el inframundo. El laberinto, a su vez, representa la imagen de los intestinos, del *palacio de las vísceras*.

Un inframundo en forma de espiral ha sido equiparado a los intestinos. Sólo así se nos hace comprensible el doble significado de “palacio de las vísceras”. (Kerényi, K., [1996]2006:55)

La construcción del zigurat en cuanto que meandro que se desarrolla en dirección hacia el cielo, asimismo, se concibe en términos de contra-punto el laberinto inframundano.

La estructura de las reputadas torres del templo mesopotámico –“los zigurats”– podría corresponder a la celestial contrapartida de los laberintos del inframundo. (Kerényi, K., [1996]2006:56)

Para los jungianos, por el otro lado, el laberinto remite a la representación del infierno y del inconsciente.

El laberinto de pasadizos extraños, cámaras y salidas sin cerrar en la bodega, recuerda la antigua representación egipcia del mundo infernal, que es un símbolo muy conocido de representación del inconsciente con sus posibilidades desconocidas. (Von Franz, M. L., *El proceso de individuación*, en Jung, C. G., [1964]1966:169-170)

El laberinto revela una identificación completa entre la huella gráfica, la versión construida y la forma vivencial del arquetipo; con ella se cumple la hipótesis de la Actioformel –de “estar dentro” y “moverse dentro”, en este caso– como punto de confluencia del espacio y la acción, a la que volveremos en el capítulo correspondiente. La misma relación observa Kerényi en la presencia del laberinto en el área del mediterráneo antiguo.

En los templos de Francia e Italia, el significado principal de los laberintos apunta a otra dirección. (...) Esta figura no sólo es capaz de provocar movimientos, sino que también suscita reflexiones. Está hecha de tal forma que no puede quedarse enteramente sin vida ni enteramente sin sentido. (Kerényi, K., [1996]2006:72)

La “vida propia” de la huella laberíntica, asimismo, ejerció su poder al poeta de la Eneida, Virgilio.

¡El retorno es una ardua tarea! (...) Lo que deberíamos sentir de inmediato, y lo que seguramente sintió el lector antiguo, es el poder evocador de la representación laberíntica; un poder que la imagen misma del laberinto ejerció sobre el poeta (...). (Kerényi, K., [1996]2006:74)

La Actioformel, que comparte índole con la huella gráfica del arquetipo, está sujeta al mismo tipo de transformaciones que la *Pathosformel* warburgiana –su gemela– a lo largo de la civilización, en una concepción acorde con el planteamiento de la *Kulturwissenschaft*. La huella del laberinto en las catedrales medievales –la referencia en el fragmento es a Lucca, Sens y

Chartres- tiene el su centro el Minotauro-diablo –el peligro que atrae a la perdición-, mientras que Cristo-Teseo es el que enseña el camino contrario. La misma contraposición “elevada” a la tercera dimensión, concibe la construcción de la iglesia de Cristo, apuntando hacia el cielo –¿en resonancia del zigurat, en el mismo sentido?– encima del inframundo –literalmente, su representación-. Análogamente, vimos en Bachelard, la casa se eleva sobre el sótano.

Que la figura se ubicara en las catedrales –la mayoría de las veces en el suelo- tiene una importancia fundamental, porque con ello se pretendía expresar un contenido significativo. (...) el laberinto es un mundus, en el sentido medieval cristiano, concebido como una especie de submundo. En el ejemplo más antiguo de Orleansville, la Ecclesia todavía está en el centro, y quien haya logrado atravesar el fatigoso camino habrá alcanzado su destino. (...) el Minotauro en el centro es el representante del infierno, del diablo, y el laberinto un camino equivocado que conduce a la segura perdición, si Cristo-Teseo no concede la salvación. Es aquí donde podemos reconocer el antecedente religioso al “proyecto intelectual del mundo”. (...) El nuevo contenido es cristiano, (...), pues transcurre en tiempos de muerte. Corresponde al estilo en el cual se elaboran las alegorías en la Edad Media. (Kerenyi, K., [1996]2006:73)

A pesar de las transformaciones, el arquetipo mantiene su *poder* propio –que traducimos en “contenido vivencial”-. Su calidad de poder evocar su contenido originario, que vimos confirmada, además, anteriormente, es crucial para que entendamos, en el capítulo dedicado a la inversión, su papel en una “nueva” creación. Es, precisamente, en esta calidad donde leemos la “inversión” del célebre lema funcionalista *form follows function* en términos táctiles, en una arquitectura *configurada* sobre base arquetípica, como la de Van Eyck. Aquella, junto con la capacidad de transformación perenne de la forma arquetípica, son los factores que garantizan la supervivencia de la misma.

(...) la antigüedad clásica ya debe de ser considerada como una fase de su decadencia [del laberinto], y que el auténtico tiempo vital se limita en la antigüedad temprana mediterránea y también puede alcanzar, como mucho, el primer período arcaico. En esta fase agónica el sentido ya ha muerto, sólo la forma continúa viva y siempre está capacitada para evocar algo del significado originario. (Kerenyi, K., [1996]2006:75)

El arquetipo, por su capacidad de transformación, se revela como realidad caleidoscópica, de múltiples facetas que, no obstante, no se agota en ninguna. La “superposición imaginaria” de todas estas facetas –como supusimos en el caso de la *Pathosformel*–, de las que ha habido y de las por haber, da como resultado aquella *línea maestra*, que en Warburg tiene índole de *contorno*. Esta línea es reconocible a pesar de las modificaciones.

(...) cálculos arquitectónicos de Dídimo, en Mileto, donde los meandros recibían el nombre de labyrinthoi. Descubrimos que todavía en el Medievo al labyrinthus también se le llamaba maeander. La modificación de la línea maestra no incide sobre la esencia. (Kerenyi, K., [1996]2006:75-77)

Se evidencia que para el dibujante [de dibujos de vísceras babilónicas] la espiral es la línea fundamental de todas las variaciones. (Kerenyi, K., [1996]2006:54-55)

Frente a la redondez estática de la huella circular, aquella del laberinto es dinámica, incita al movimiento –desde su “puerta” hacia su centro y/o viceversa-. Por esta característica, el laberinto se acerca más a la noción de la “ciclicidad” que de la redondez. El ciclo, a su vez, tiene índole tempo-vivencial, mientras que el ciclo espacio-vivencial. Nuestra razón *rectilínea*, lamenta Van Eyck, es la causa por la que hemos prescindido del tiempo cíclico natural de la vida. Ya no somos *seres cíclicos, excavadores* –¿de laberintos?– *alados*, dice.

(...) a través de las cuevas subterráneas el deseo va hacia lo alto, a través de la muerte hacia una vida mejor. Cueva y figura de pájaro forman parte de un contexto lleno de sentido, del mismo que laberinto y grullas. Sólo esta unión contextual explica cabalmente cómo el arquitecto y prisionero

del laberinto, Dédalo, conocía las dos salidas de su obra mortífera: la hebra y el vuelo. (Kerenyi, K., [1996]2006:85)

Esto tiene como consecuencia percibir los elementos de la vida urbana como abstracciones irrelevantes entre sí y perder la noción *expandida* del lugar y de la ocasión.

Our cities are no longer cities (with or without trees) because nature is no longer nature, because we have become rectilinear and uniform, and have a square heart. We are no longer winged diggers –cyclical beings. (...) It is only in the light of the natural cycles and elements that it becomes clear just how much the urban functions of dwelling, working, traffic and recreation have become absolute, frozen and abstracted from each other. (...) The time has come to conceive the places we live in, in the light of the positive potential hidden in the natural cycles. Only then we will discover the positive potential hidden in technique and ingenuity. (Van Eyck, A., *Day and Night*, 1959, en 2008:287)¹⁷

El arquetipo en Van Eyck asume el papel de elemento del proceso *configurativo*. Su calidad “gráfica” tiene calidad de *contorno* –en el sentido warburgiano– esencial, que se re-aviva en términos de *fenómeno gemelo*; ejemplo de ello hemos tenido en los círculos de *The Wheels of Heaven*. A su vez, el arquetipo es el núcleo irreducible de la reciprocidad arquitectura-vida. En cuanto que signo, difiere del signo lingüístico y del científico, en el sentido de que coincide con determinado contenido energético/vivencial –como el símbolo warburgiano– pero no remite a un significado en concreto y, por lo tanto, a infinitud de ellos; además, el proceso que conduce a él es inductivo, frente al deductivo científico. Destacamos, sobre todo, la índole formal del arquetipo. En cuanto que forma, está sujeta a la transformación siendo, a pesar de y por ello, reconocible. Ella misma alberga su remisión directa a su contenido originario, precediendo la “función”, o sea, su re-avivación en una “nueva” creación. Esta calidad en concreto de “formaportadora de contenido” es la que posibilita la *función estética*. A través de ejemplos de arquetipos intentamos acercarnos más a descubrir su esencia, sin pretensión de agotar su “lista” potencial. Sólo apuntamos, a este propósito, que Bergson¹⁸ llegó a resumir los dipolos de su planteamiento –duración/espacio, intuición/análisis, vida/entropía– en una sola oposición: abierto y cerrado.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. (...) espacio y percepción representan generalmente, en la esencia del sujeto, el hecho de su nacimiento, la contribución perpetua de su ser corpóreo, una comunicación con el mundo más antigua que el pensamiento.
2. Respecto a estas formas, no se limitó a los elementos neutrales de De Stijl. Inspirado de Hans Arp, Sophie Taeuber y Brancusi, como también del arte primitivo, quiso instilar los elementos de su lenguaje arquitectónico con asociaciones vitales. El equipamiento de juego que concibió consistió en construcciones arquetípicas que evocaban variedad de significados.
3. Es mi opinión que los aparatos de juego deberían ser elementales en forma, en el sentido de satisfacer movimientos que el niño descubre de todas maneras. (...) Mi opinión es que mucho del equipamiento de parques de niños que se puede encontrar en el catálogo no es adecuado para espacio público, no estéticamente, y porque no es suficientemente real. El equipamiento de un parque de niños tiene que ser real, exactamente de la misma manera que una cabina telefónica es real porque se puede hacer una llamada en ella y que un banco es real, porque se puede sentar sobre él. (...) Un niño puede distinguir cualquier cosa desde una forma sencilla.
4. Las formas arquetípicas no imponen una función fija o significado, sino que sugieren una gama entera de ellos. Ofrecen a los niños la oportunidad de descubrir cosas por ellos mismos y desarrollar la locomoción hacia la cual están naturalmente inclinados.
5. Las raíces de esta concepción, a su vez, se tienen que buscar incluso más lejos de la fenomenología en sí, o, más bien, en sus inicios, es decir, en Feuerbach.
(...) en la medida en que la religión misma demuestra ser un simple "sueño de la razón", la metafísica, la teología y la religión pueden ser reducidas a la "antropología", esto es, al estudio de la conciencia humana encarnada y a lo que son sus productos. (Diccionario de Filosofía Akal, 2004:358)
6. **Cuando las moradas dentro de las unidades de vivienda se conecten entre sí más estrechamente, cuando, finalmente, se unan y dejen de ser cuerpos separados (...) el reemplazo de ambos, arquitectura y urbanismo, por una nueva disciplina que abarque los dos, se convierte en una condición necesaria.**
Y para concluir: esta aproximación conducirá inevitablemente a un habitat humano dignificado, uno que parecerá más a una Casbah organizada que alguien se inclinaría a pensar hoy día.
7. Estos valores arquetípicos están ilustrados por innumerables fotos de escenas de asentamientos tradicionales, escenas que generalmente revelan una interacción entre patrones de comportamiento y ambientales. (...) Las formas y patrones primitivos en los cuales estas civilizaciones todavía se expresan deben considerarse entre los componentes elementales de la "nueva realidad". Esto era evidente desde el principio, desde el lenguaje visual con el que el Cubismo lanzó la nueva tradición. Aldo van Eyck lo asume, teniendo en cuenta su concepto de la estética del número, un concepto que ilustra tanto con un ejemplo contemporáneo como con uno tradicional, a saber, una composición de Lohse y una tapicería Bakuba.
8. **Flexibilidad y falsa neutralidad**
Tomad el ejemplo de los flexofilos, por ejemplo. Han convertido la flexibilidad en un absoluto más, en un nuevo capricho abstracto. La tendencia de desear gran neutralidad a favor de transmutabilidad extrema es tan peligrosa como la rigidez urbana prevaleciente, de la cual esta tendencia emana en cuanto que reacción. Las estructuras arquetípicas significativas deben de tener suficiente cabida para el significado múltiple, sin necesidad de transformación suya constante. Tened cuidado del guante que se ajusta a todas las manos y que, por lo tanto, no toma la forma de ninguna. Tened cuidado de la falsa neutralidad.
9. Van Eyck creyó firmemente las formas del habitar desarrolladas por diferentes culturas no deberían verse como mutuamente exclusivas, sino como metamorfosis de las mismas constantes humanas.
10. Van Eyck aprovecha la oportunidad de reafirmar su creencia en la validez perdurable de los arquetipos humanos: "La idea de la Polis, especialmente el significado original del ágora como espacio colocado aparte y dedicado a la comunicación humana (y a ninguna otra cosa) permanecerá viva, como tantos frutos de la mente griega, mientras que la presente sociedad corporativa de América es ya una memoria desagradable".
11. (...) el significado es constante, aunque puede cambiar de forma: la idea de la ciudad griega es correcta.
12. En cuanto que una configuración urbana de lugares, es importante que cada lugar individual obtenga identidad específica, no sólo a través del significado y función presupuestos (...) sino (...) a través de significado extendido en intención. Esto sólo es posible si hay un alcance. Significado extendido y función posteriormente adquirida tiene una calidad muy especial porque refleja la respuesta humana a las propiedades latentes en cualquier forma profundamente concebida. Su contenido humano aumenta, precisamente, por llevar inscritas estas propiedades latentes. Contribuyen a la intensidad de los lugares en los que se encuentran almacenados. Aquí, de nuevo, los lugares verdaderos expresan, a la vez, la humanidad que se invirtió en su elaboración y la humanidad que evocan y absorben. Su impacto estético, también, se aprecia por lo que se extrae de ellos a través del contacto humano. Es por esta razón que digo: un lugar representa la apreciación del mismo –sensorial, emocional y asociativa. El significado preasignado y la intención se detecta, se transmite y se sostiene por la gente si la necesidad correcta se entiende y se traduce en forma.

13. (...) es (...) este alcance añadido que provoca el tipo de afinidad general de lugar con la que los lugares verdaderos –las obras de arquitectura verdaderas– son recompensados, y los ancla en la mente, de tal manera que permanecen presentes cuando ya no o todavía no están presentes físicamente. Lugares de este tipo –no otro tipo merece llamarse arquitectura– tienen una belleza que trasciende lo formal, en el que coinciden con la gama completa de simples e inmutables deseos humanos que son capaces de estimular, acomodar y sostener. Es una belleza fundada en significado adquirido, transmitido en la mente a través del tiempo y espacio y evocado por asociación mental, intensificando la huella de la experiencia del lugar anterior y siguiente.
14. En el momento que se define el centro del círculo, este pierde algo. Cuando la atención de uno está fijada en el centro geométrico, tiende a pensar en un eje o un segmento. (...) Yo prefiero pensar del círculo en cuanto que disco o anillo. Allí no hay cuestión de centro. Sólo es un movimiento muscular. La rueda, el reloj, ellos performan un “solo” interminable. El anillo y el disco están en dialogo constante con lo está alrededor de ellos. Parece que, de alguna manera, respiran. Hay un movimiento, hacia afuera, hacia adentro. El centro está en todas partes. El círculo así interpretado no es una forma congelada, respira como nosotros, y esto es lo que la arquitectura debería hacer.
15. Colocados en grupos de tres o más, los marcos marcaron un punto o delimitaron el lugar, mientras que la forma arquitectónica primitiva de la bóveda se prestaba a variedad de usos.
16. Mientras, en un tiempo, todo tenía un significado –cuando todo era “tu” y nada “ello”– todo estaba cargado de sentido, y ahora todo está descargado –todo es menos “tu”, todo es “ello”, todo se ha convertido en cosa. Por eso digo: encended las estrellas, antes de que se apaguen los fusibles. (...) Y mirad, ahora que la vieja carga de lo insufrible y lo inescapable se ha levantado –tenemos el espacio asegurado– descubrimos que ya no volamos, que estamos aleteando encerrados en la jaula más absurda jamás inventada: la libertad ilusoria exigida de la naturaleza con la industria obsesiva. Ahora que nuestra existencia ha sido ampliamente salvaguardada, hemos perdido la matriz –nuestro origen y nuestra finalidad.
17. Nuestras ciudades ya no son ciudades (con o sin árboles) porque la naturaleza ya no es naturaleza, porque nos hemos convertido en rectilíneos y uniformes, y tenemos el corazón cuadrado. Ya nos somos excavadores alados –seres cíclicos. (...) Es sólo en la luz de los ciclos y elementos naturales que se ve claro exactamente cuánto las funciones urbanas del habitar, trabajar, circular y recreo se han convertido en absolutas, congeladas y abstraídas entre sí. (...) Ha llegado el momento de concebir los lugares en los que estamos viviendo, bajo la luz del potencial positivo escondido en los ciclos naturales. Sólo entonces descubriremos el potencial positivo escondido en la técnica y el ingenio.
18. En *Las dos fuentes de la moral y la religión* (1932).

El fenómeno de la inversión

1 Afinidades electivas a base del fenómeno de la inversión

La inversión ha sido, para Warburg, el medio en el que el símbolo se re-empieza en una nueva creación que garantiza su supervivencia en la *memoria colectiva* a lo largo del desarrollo de la civilización. En el símbolo, la forma está identificada con el contenido. El fenómeno de la inversión es observable a base de la diferenciación entre “contenido” y “significado”; el segundo está ligado con el contexto en el que re-aparece el símbolo, y es en la relación entre ellos donde se basa el modo de función de la inversión. Se trata, además, de un término que Warburg mismo emplea en el *Atlas Mnemosyne* –en los títulos de las láminas 42, 55 y 77–. La inversión se conecta, en su caso, con la figura del “gran artista”, destacando como tales a Dürer, a Rembrandt o a Manet. La inversión fundamental que sugiere Warburg es aquella del *arte como vehículo*, en el marco de a *Kulturwissenschaft*.

En Grotowski, en su período de producción de espectáculos, la inversión se lee en el modo de “activar” el arquetipo, es decir, “atacándolo” a través de la *dialéctica de la burla y la apoteosis*. Refiriéndose al proceso de construcción de montajes, el terreno de observación del fenómeno es, por excelencia, el de las etapas donde los haya. El montaje grotowskiano, en cuanto que montaje *moderno*, se reconoce como “mecanismo” alegórico. No obstante, la remisión al origen a través de la inversión pretende recuperar la inmediatez simbólica, característica que, a la vez, reconocemos en la aproximación de Van Eyck al montaje arquitectónico. Por este ligamen con el origen, el fondo necesario para que la inversión se ponga en función es, en el período teatral, el mito –referencia a Artaud, Nietzsche–, y en el *arte como vehículo*, el ritual desglosado en cuanto que “técnicas originarias del actuante”. Aquellas, descontextualizadas de su entorno cultural, se re-contextualizan en un (nuevo) montaje “de autor”. Asimismo, y dentro de la trayectoria misma de Grotowski, el *teatro ritual*, del primer período, se invierte en *ritual teatral*, del último. La inversión, aparte de “garantía” de supervivencia del arquetipo, tiene el papel de medio de *ponerse en obra la verdad* y la recuperación de la conexión vivencial con él. También, en este caso, la inversión se concibe, antes que todo, en cuanto que *arte como vehículo*.

2 Desglose del fenómeno de la inversión

2.1 La inversión leída en Van Eyck

Inversión no es un término que usa Van Eyck. No obstante, y en resonancia surrealista, emplea el término *metamorfosis*, que remite, como la inversión, en el modo de re-avivar el arquetipo introduciéndolo en un nuevo montaje. En este marco, además, interpretamos el fenómeno de la inversión en el caso de Warburg y Grotowski. La primera sede de la metamorfosis es, para Van Eyck la mente y su motor es la *imaginación*.

All things are recreated continually in the mind through the power of imagination –they would not exist otherwise, for only what passes through the imagination really “exists”– consciously or unconsciously –and is born anew. (...) The idea of metamorphosis opens the mind to multi-meaning. (Van Eyck, A., [1962]2008:78)¹

La reciprocidad supone el presupuesto indispensable de la inversión, en Van Eyck. Aquella no sólo se establece entre Mondrian y Miró –dos sellos de identidad claramente opuestos entre sí, a pesar de pertenecer al marco de la *Great Gang*–, sino, sobre todo, entre las formas y los significados de las cosas. Sin *metamorfosis* es inconcebible el *continuum* de ellas y ellos en términos de reciprocidad.

This is why I say Mondrian and Miró; precisely for the sake of a world where relativity (the mild gears of reciprocity) makes metamorphosis possible again (...). This sort of continuum includes metamorphosis as a first principle, because otherwise there can be no continuum regarding both the meanings and the shape of things, and that is what it is all about. (Van Eyck, A., Speech for the award of the 1962 Sikkens Prize, 1962, en 2008:173-174)²

El fragmento anterior, apuntamos, proviene del discurso de Van Eyck al entregar el premio Sikkens –de reconocimiento a artistas cuyo trabajo haya logrado una síntesis de espacio y color – del 1962 a los editores de la revista *Structure*, que intentaba retomar y continuar la tradición de De Stijl. La crítica de Van Eyck se basa en los mismos criterios que aquella, más tarde, hacia el Postmoderno: se trataba de una propuesta de continuidad literal, en la que, por lo tanto, no hay lugar para la inversión; o sea, para la re-interpretación y el proceso *metafórico* continuo propios de ella. Con *metáfora* partimos de la definición vischeriana del término, que implica el cambio constante en la relación entre forma y significado dentro de la bipolaridad simbólica.

Tal como reconocimos al delimitarla, la inversión se basa en el “mecanismo” alegórico de descontextualizar el arquetipo de su contexto –convencional o, aún, banalizado– y re-contextualizarlo en una *configuración* “actual”. No obstante, destruir para, luego, construir remite a finalidad en sí del ritual, según las teorías correspondientes. Grotowski explica de qué manera la inversión logra revelar la *verdad* de un *signo* gestual: se desvincula de su significado convencional y se le devuelve su calidad bipolar forma-contenido en una nueva estructura.

Las formas de la simple conducta “natural” oscurecen la verdad; componemos un papel como un sistema de signos que demuestran lo que enmascara la visión común: la dialéctica de la conducta humana. (...) Un signo, no un gesto común es el elemento esencial de expresión para nosotros. (Grotowski, J., Hacia un teatro pobre, en [1968]1998:12)

Ejemplos de puesta en función de la inversión han sido el *dios fluvial*, que capta la “lente” de Warburg en el cuadro de Manet, las *técnicas originarias de las fuentes* y los *cantos vibratorios de la tradición*, que re-interpreta Grotowski en el contexto del *arte como vehículo* o la re-ambientación de la acción en la puesta en escena de *Akropolis*. Al símbolo y/o arquetipo se le “ataca” –tal como enseña Grotowski–, aquello se des-compone y al re-componerse se reafirma en su calidad dinámica (vs. estática “aparente”). En Van Eyck, y tal como analizaremos a continuación, los proyectos en los que la inversión se puede leer con más claridad son el pabellón de escultura Sonsbeek, la iglesia evangelista *The Wheels of Heaven* y el *Edificio de congresos para Jerusalén*, los dos últimos no construidos.

El ligamen directo de la inversión con la alegoría “justifica” el lugar destacado entre los referentes de Van Eyck del barroco, por un lado y en cuanto a la arquitectura, y del romanticismo, por el otro y en cuanto a la producción filosófico-literaria. A pesar de esta conexión, en el caso presente, como en el de nuestros dos autores de referencia anterior, la alegoría es, en realidad, el *vehículo* para la recuperación de la *inmediatez* simbólica. A su vez, aquella se vincula con el origen. Siendo la finalidad de la inversión, pues, acceder a este fondo originario, queda evidente que aquella es posible porque existe la *memoria colectiva*. En esto se basa, recordamos, la “construcción” de la *dialéctica de la burla y la apoteosis* por parte de Grotowski. Además, es a raíz de esta remisión que Van Eyck declarará que *descubrir algo nuevo significa descubrir algo de nuevo* y, además, citará a Mondrian; concretamente, una frase de él que en sí encarna la inversión: *Me estoy volviendo primario, ¿te importa?*; o sea, *volviendo* vs. *primario*.

“I am becoming primary, do you mind?” (...). (Van Eyck, A., [1962]2008:41)

El fragmento siguiente encaja perfectamente como desglose del anterior por parte de Van Eyck, pudiendo ser, al mismo tiempo, una definición para la inversión en sí, sin que deje de percibirse en ella cierta resonancia benjaminiana: *la proyección del pasado en el futuro a través del presente creado*.

The projection of the past into the future via the created present. (Van Eyck, A., [1962]2008:48)

La remisión al origen a través de la inversión se resume en *imagen* y *dirección*, que Van Eyck antepone a la *imagen* de vivienda organizada y a la *dirección* tomada por los CIAM de postguerra, respectivamente, en *La Historia de Otra Idea*. La *imagen* es la de la *Casbah* y la *dirección* aquella de *Hacia una Casbah organizada* –doble inversión: respecto a Le Corbusier y respecto al desarrollo “natural” de la *Casbah*. En uno de sus últimos textos, Van Eyck vuelve a esta imagen para dejar claro, precisamente, que no se trata de reproducir literalmente una *Casbah*, sino de descubrir y re-utilizar el proceso de *configuración* de la misma.

We just used that one word “casbah” as an image, as a poetic image. We were referring to any kaleidoscopic society where all the functions are more or less mixed, and I always said the casbah was the final limit. We don’t have to literally make a casbah, imitating a period of human history when things were mixed and closely knit, but we need to be a little more “casbah-istic”, by putting things together and letting things penetrate into each other again. That is what we meant by casbah. (Van Eyck, A., *On Team 10*, 1991, en 2008:616)³

Tal como introduce Warburg y “confirman” en términos prácticos Van Eyck y Grotowski, está en las manos del “gran artista” potenciar la inversión y, por lo tanto, “asegurar” la supervivencia del símbolo y/o arquetipo. Una de las facetas de la inversión, que destaca en Warburg a propósito de Rembrandt se “proyecta”, *anacrónicamente*, en la *pobreza* del teatro grotowskiano y en el enfoque, por parte de Van Eyck, en lo elemental y lo concreto: Grotowski prescinde de todo elemento innecesario y extiende –como hará, por su lado, el arquitecto– el intervalo entre impulso y acción. Visto el artista mismo en el contexto de la inversión, se entiende la creencia de Grotowski de que el buen alumno es el buen traidor –*los verdaderos alumnos no son jamás alumnos*–. Aquella se articula a propósito de Stanislavski; en este sentido, Van Eyck es un “verdadero alumno” –o sea, “buen traidor”– del Movimiento Moderno.

Justamente, su oposición se puede interpretar bajo el punto de vista de la inversión en cuanto que, por un lado, incapacidad por parte de los CIAM de entender la necesidad de la misma y, por el otro, de ponerla en función eficazmente, algo que, insiste, sí que logró, por su parte, el arte y la ciencia *vanguardistas*.

Departing from a negative concept of art (understandable if art had not entered a new dimension since Cézanne demonstrated its constructive potential –in which case this would have been justifiable) CIAM shook hands with what they thought science was. It shook hands with a 19th-century ghost since science also had moved into another –the same– dimension. The artists knew this all along! How is the blindness of architects to be explained? (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:249)⁴

La inversión, como hemos reiterado, es un “mecanismo” de des-contextualización y re-contextualización. La descontextualización –del símbolo, arquetipo, o “forma originaria”– en sí, por lo tanto, no es suficiente si no se acompaña por su reinterpretación en una nueva estructura, a la cual pertenezca orgánicamente. La rotura con el origen, en este sentido, no es suficiente, porque acaba destruyendo la reciprocidad forma-vida intrínseca del arquetipo y/o símbolo y, al fin y al cabo, a él mismo; asimismo, se rompe la cadena de la simbolización, que, para Warburg, es la condición de posibilidad de la civilización. Es precisamente este el punto de discrepancia de Van Eyck con las directrices del Movimiento Moderno –en el contexto de los CIAM–: descontextualización sin reinterpretación *orgánica*.

A su vez, la “clave de acceso” a la organicidad encuentra Van Eyck en el estudio y la puesta en función de los *fenómenos gemelos*. *Renovación* vs. *rotura*, antepone el *Team 10* a los CIAM de postguerra, siendo, evidentemente, la primera todo menos que bienvenida en el seno de ellos. Los *Playgrounds*, en este contexto, aparte de “plataforma de experimentación” de la *disciplina configurativa* de Van Eyck en sí, se proponen –por los Smithsons también, ni más ni menos– como primeras ilustraciones de este *principio irritante de renovación*.

*A possible discipline for the mutation of the community is the irritant principle of renewal.
Example –the Amsterdam playgrounds. [A. & P. Smithson, Albini, Van Eyck (...) CIAM 10
Dubrovnic, 1956] (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:259)⁵*

En esta misma postura se basa, por el otro lado y en los setenta, su oposición a los Post-modernos: ellos, contrariamente a los Modernos, no renunciaron el cordón umbilical de conexión con el origen; sin embargo, también fallaron en la “tarea” de la inversión, porque produjeron sin re-interpretar. Además, y este es un punto por señalar, el objeto de su “reproducción” corresponde a la forma B, principalmente, de Tatarkiewicz –apariencia exterior–, pero, también a la A –disposición – respecto, por ejemplo, a la recuperación de la simetría clásica; por el otro lado, el objeto de la inversión –*configuración* y arquetipo arquitectónicos– pertenecen a las concebidas en cuanto que forma A –disposición– y forma C –contorno– respectivamente⁶. En este sentido, la “rotura” de los Modernos concierne la forma B, pero también la forma A; ejemplo de ello tenemos, esta vez, en la renuncia a la simetría, tanto en nivel de alzado como de planta.

En ambas “oposiciones” de Van Eyck la brújula es la misma y en ella consiste el por qué de la necesidad de la inversión: *el arte –y/o la arquitectura– como vehículo –“inaugurada” por el surrealismo y re-interpretada en los sesenta–*. Esta posición se rige, en otras palabras, por una concepción de la “forma mínima significativa”, en planta, de la arquitectura –*arquetipo*– en relación recíproca con su contenido vivencial; esta reciprocidad *contenida* en forma esencial, subrayamos, es condición imprescindible de la inversión y no está presente en ninguno de los dos planteamientos en cuestión. La crítica feroz de Van Eyck hacia el Postmoderno atraviesa la década de los setenta y se culmina, sin que cese allí, en el texto-manifiesto *R.P.P (Rats, Posts and Other Pests)* –R.P.P. (Ratas, Posts y Otras Pestes)– del 1981. La noción de arquitectura que esta tendencia representa, dice, *es irreal, sin llegar a ser surreal; sin llegar, es decir, a la reinterpretación total de la realidad y del arte que emprendieron los surrealistas*. A continuación, tiene bajo su lente a León Krier.

*At no point in history (...) was there ever a constellation of notions concerning architecture, so cribbed and stereotyped, so ill-behaved and wilfully uncongenial, so useless and unbecoming, so unreal without ever being surreal, as that which the Rats, Posts and other Pests (...) have been constructing. (Van Eyck, A., *R.P.P (Rats, Posts and Other Pests)*, 1981, en 2008:538)⁷*

Reitera, a este propósito, que permanece fiel a aquella gran inversión que supusieron las vanguardias artísticas de entreguerras.

*I can safely say that I still know of nothing more sustaining than to keep close to that great multicoloured idea –kaleidoscopic is the word– which the Great Gang represented, adding something constituent if I can. (Van Eyck, A., *R.P.P (Rats, Posts and Other Pests)*, 1981, en 2008:547)⁸*

Siendo objeto de su enfoque, esta vez, Venturi, con su libro del 1966 *Complexity and Contradiction in Architecture*, Van Eyck deja claro que la re-interpretación no es una cuestión que cada uno puede pretender a manejar de la manera que uno mismo arbitrariamente invente, sin tener en todo momento presente su remisión –“por defecto”– al origen. La referencia al origen no es historicista, sino que concierne lo que un *fenómeno gemelo* esencialmente representa, como hemos analizado en el capítulo correspondiente: reconciliación entre opuestos, manteniendo cada uno su identidad propia. En ella consiste, según Van Eyck, la *humanidad* del Manierismo –con “m” mayúscula– “objetivo” de Michelangelo, Giulio Romano y Raffaello, frente a los *pequeños manierismos* –con “m” minúscula– “subjetivos” de los Postmodernos. Los primeros, exactamente en el sentido del “gran artista” warburgiano, lograron mitigar las fuerzas opuestas que disocian la psique humana, en “nuevas” formas artísticas. Warburg, tal como Van Eyck, vio en lograr el equilibrio entre ellas –superstición vs. razón, en el primer caso, *vernacular* vs.

Moderno/clásico, en el segundo- la esperanza de equilibrio interior del hombre contemporáneo en sí.

(...) one should not and cannot derive one's own little mannerisms from true Mannerism, which had profound sources. (...) *True Mannerism, for example that of Michelangelo, Giulio Romano and Raphael, although born of inner conflict, mitigated the stress by coaxing harassing paradoxes into significant architectural form with astounding artistry. Emotional extremes, this is the point, were brought together –contained (not reconciled) by introducing contrary forms and qualities simultaneously. The audacity of it! Herein lies the lasting humanity –that rejected word– of their work, which spans the scope of our emotional reality.* (Van Eyck, A., *R.P.P (Rats, Posts and Other Pests)*, 1981, en 2008:543)⁹

Van Eyck atribuye a los *Posts* la visión de la historia en cuanto que “inventario de formas” almacenado en la memoria –o en los libros de historia de arquitectura-. En realidad, esta concepción ya ha sido superada por la *relatividad* –artística y científica- vanguardista: el tiempo y el espacio ya no corresponden a cantidades mesurables, sino a entidades vivenciales, de ahí que la noción del tiempo y espacio *expandidos*, de Van Eyck.

History (...) is not a memory warehouse, but a gathering body of experience. (...) Memory transcends the clock, it is time humanized. Without it buildings will have no temporal perspective, nor the associative depth they require. (...) History, you see, is no longer behind us because time no longer works that way, not since Einstein, Joyce, Mondrian and a host of others –not since that Great Gang was around. Time no longer ticks. (Van Eyck, A., *R.P.P (Rats, Posts and Other Pests)*, 1981, en 2008:542)¹⁰

El hecho de que –irónicamente- 60, 80 o 100 años después este giro no haya sido implantado en el modo de concebir y crear la realidad no es, para Van Eyck, sólo una falta de comprensión, sino que no duda en calificarla como *traición*. En ello no deja de notarse su propia decepción, al no haber sido apreciado el alcance de la *disciplina configurativa* en cuanto que *medio* de introducir la *nueva realidad* en la arquitectura.

Each time I open AD, Lotus, or almost any other periodical, I can barely believe my eyes. Has it really come to this –or is it just a bad dream? Such a betrayal –and so soon after that radiant beginning; when was it? 60, 80, 100 years ago? (Van Eyck, A., *R.P.P (Rats, Posts and Other Pests)*, 1981, en 2008:539)¹¹

No obstante, los primeros “culpables” de ignorar a la gran inversión de entreguerras han sido los mismos Modernos, por lo cual que los *Posts* no lo son más que ellos. El punto significativo que trae al uno cerca al otro es que en ambos casos la reciprocidad, en los términos que la hemos definido, destaca por su ausencia.

(...) *Modern architecture at large, CIAM to a lesser degree, side-stepped the orbit of this century's great avant-garde and failed to move into it and catch the tone. The mild gears of reciprocity and relativity run gently and quietly –one must listen to hear and watch to see. Thus the message was left unheeded, though the revolutionary ideas and the pioneer poets, painters, sculptors, composers, physicists and others managed to put into exhilarating words, forms and formulas did not go unnoticed insofar as they were applied and misapplied, but seldom understood.* (Van Eyck, A., *R.P.P (Rats, Posts and Other Pests)*, 1981, en 2008:545)¹²

2.2 La inversión *expandida*

Intentaremos indagar más, a partir del planteamiento acerca de la inversión por parte de Van Eyck, en la noción del concepto en cuestión, con aportaciones al respecto desde la estética, la teoría del arte, la semiótica, la historia de la arquitectura y la fenomenología del espacio.

Tatarkiewicz, en la *Historia de seis ideas* y refiriéndose a la *Antropología filosófica* de Cassirer, observa que

Las formas no pueden imprimirse siempre en nuestras mentes, debemos elaborarlas para poder sentir su belleza. (Tatarkiewicz, W., [1957]2008:276)

Considerando así la forma arquetípica –aunque hemos reivindicado que la función estética vinculada con ella no tiene que ver con el juicio del gusto– se puede explicar la necesidad por parte del artista de acudir a ellas y, además, se puede entender la inversión en cuanto que modo de él de apropiarse de ellas.

Didi-Huberman, por su lado, habla de un *proceso de refundar la historia a contrapelo*, basada en el montaje como modo de conocimiento a partir de la *imagen-síntoma*. La imagen-síntoma en un proceso de montaje que supone el desmontaje es, a su vez, *síntoma* de inversión. (...) *el montaje como procedimiento supone en efecto el desmontaje, la disociación previa de lo que construye, de lo que en suma no hace más que remontar, en el doble sentido de la anamnesis y de la recomposición estructural. Refundar la historia en un movimiento “a contrapelo”, es apostar a un conocimiento por montaje que haga del no saber –la imagen aparecida, originaria, turbulenta, entrecortada, sintomática– el objeto y el movimiento heurístico de su misma constitución.* (Didi-Huberman, G., [2000]2006: 156-157)

En la estética y semiótica del arte del “estructuralista” Mukařovský, nos fijamos, en primer lugar, en el significado de la *norma estética*. Recordamos que en el capítulo anterior hicimos hincapié al sentido de la palabra “estética” en el contexto de la obra de Van Eyck, la cual aquí reiteramos. Podríamos, pues, interpretar la norma en cuanto que modo en el que la forma (arquetípica) se vincula con su contenido a través de (cualquiera de sus posibles) significados/apariencias, o sea, modo en que se realiza la función estética. La norma está sujeta a un proceso de desarrollo continuo, a base de su oscilación intrínseca entre validez –“estática”– y potencia cambiante –“dinámica”–. La *violación de la norma*, pues, es sinónimo de la inversión y del *ataque al arquetipo* que emprende Grotowski a partir de la *dialéctica de la burla y la apoteosis*.

La norma es violada incesantemente. (...) “violación” (...) como relación entre la norma temporalmente precedente y la norma nueva, distinta de aquella, y que se halla en proceso de formación. (Mukařovský, J., *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, 1936, en [1975]1977: 65)

Esta incesante violación de la norma, o cadena interminable de inversión, toma la dimensión de *historia* de la historia del arte. Este proceso evolutivo es comparable, a su vez, al “modelo darwinista”, atribuido a Warburg –principalmente por Gombrich–.

La historia del arte, vista desde la perspectiva de la norma estética, aparece como una historia de revueltas contra las normas dominantes. (...)

Así ocurre siempre en la historia del arte: ninguna etapa de la evolución corresponde plenamente a la norma heredada de la etapa anterior, sino que crea, violándola, una norma nueva. (...) arte “superior”. Es aquel arte cuyo portador (...) suele ser el estrato social dominante. El arte superior es la fuente y el renovador de las normas estéticas (...). (Mukařovský, J., *Función, norma y valor estético como hechos sociales*, 1936, en [1975]1977: 66-68)

En la perspectiva del recorrido de la civilización, la “transformabilidad” del arquetipo tiene origen estético:

(...) la función estética suele ser factor de la evolución y anunciadora de cambio. (Mukařovský, J., *El problema de las funciones en la arquitectura*, 1937, en [1975]1977: 180)

Tal como la historia del arte, la obra en sí se interpreta como un proceso sujeto a la inversión; *proceso* en vez de *producto*. Debido al concepto de la obra en cuanto que *obra en proceso*, en resonancia grotowskiana, la subjetividad del juicio estético –en el sentido convencional – no corresponde a una insuficiencia, sino que se atribuye a dicha calidad de la obra en sí.

La variabilidad del valor estético no es (...) un mero fenómeno secundario que se desprende de la "imperfección" de la creación y la percepción artísticas, de la incapacidad humana para alcanzar el ideal, sino que pertenece a la esencia misma del valor estético, que no es un estado (ergon), sino un proceso (energeia). (Mukařovský, J., Función, norma y valor estético como hechos sociales, 1936, en [1975]1977: 83)

La vinculación de la inversión con el origen, según Rykwert, no supone una relación jerárquica del "prototipo" respecto a sus reinterpretaciones. A propósito, y refiriéndose a un comentario de Lévi-Strauss sobre Freud acerca del mito de Edipo, el "original" de Sófocles no es de más valor que su re-interpretación.

(...) el hecho de ser recordado por Freud tiene tanta importancia para la valoración del mito en su totalidad como la versión del mito que nos da Sófocles. (Rykwert, J., [1976]1985:97)

La razón de ello es la identificación entre forma y contenido en la entidad arquetípica. A esta identificación, junto con la calidad propia de la forma de "grabarse" –y, por lo tanto, perdurar– en cuanto que *engrama* en la *memoria colectiva*, se debe el hecho de que la forma precede su contenido, pudiéndose él ser evocado a partir de ella –la forma-*anzuelo*–. Ejemplo de ello tenemos en los laberintos "grabados" en los suelos de las catedrales medievales francesas, cuya "vida propia" descubren los niños –la encarnación del origen para Van Eyck– jugando –estética como libre juego de las facultades, en Schiller–.

La mayoría de los laberintos, encajados en el suelo de las catedrales medievales de Francia, tuvieron que ser destruidos, debido a que los niños los consideraban recintos lúdicos y competían entre ellos para ver quien llegaba primero al patio central. Podríamos referirnos a una especie de vivificación espontánea en tiempos de muerte. (Kerenyi, K., [1996]:69-70)

Bollnow, por su parte, advierte ante la posibilidad de tomar literalmente –sin implicación de la inversión, es decir– la vuelta al origen –que encarna, a su vez, la gran inversión de la década de los sesenta. Aquello, como vimos, no han evitado los *Posts*. No obstante, dado que el *Hombre y espacio* se publica en 1963, el fenomenólogo esboza un peligro visible ya en aquél entonces, y de alcance vivencial: recuperar la raíz no quiere decir volver al estado primitivo, como tampoco Van Eyck pretendía construir literalmente *Casbahs*. Usando como ejemplo el *Wandern* –pasear, excursionar–, argumenta que pierde su sentido cuando se adopta como estado vivencial permanente; necesita a su antipolo para equilibrarse.

La vuelta al origen (...) no puede significar que el hombre tenga que permanecer en esta etapa originaria y que deba entenderse toda evolución posterior como alejamiento de su ser primitivo. (...) Algunos movimientos de jóvenes se equivocaron frecuentemente convirtiendo el Wandern en un estado persistente. (...) Wandern es una ocupación de vacaciones, que quiere decir, licenciarse de modo especialmente pasajero de la seriedad de la vida profesional. (...) el hombre debe regenerarse, rejuvenecer, pero asimismo debe volver rejuveneciendo a la gravedad de la vida para cumplir sus tareas. Lo decisivo es advertir la polaridad entre ambas posibilidades (...). (Bollnow, O. F., [1963]1969:115)

Bajo esta perspectiva, la noción misma del *habitar* se reinterpreta, en búsqueda de su raíz vivencial. El hecho de que el *habitar* llega a ocupar el primer plano de la problemática, tiene significado que excede los límites de la arquitectura; la fenomenología enfoca en el espacio; el teatro busca nuevas configuraciones del espacio donde verse realizada la acción –de ahí que el *fenómeno gemelo* Grotowski-Gurawski–. La inversión, en este caso, consiste en ampliar la noción del *habitar* de la casa al mundo –apertura que Bollnow identifica con la realización máxima del hombre, en las conclusiones de su libro, a las que ya nos hemos referido.

(...) habitar quiere decir estar en casa, en un lugar determinado, estar enraizado en él y pertenecer a él. Por eso, en la evolución intelectual del presente (...) es tan importante el hecho de que el habitar se haya colocado últimamente en el primer plano, que sea empleado por diversos autores y se introduzca, quizás sin apercibirlo ellos mismos, en su lenguaje, adquiriendo otro

significado nuevo que ya no se limita al de habitar en una casa. (...) el hombre aprende de nuevo a vivir en su mundo. (Bollnow, O. F., [1963]1969:119)

2.3 “Gran artista” -inversión - alegoría barroca

Hemos vinculado la inversión con el “gran artista”, según las pautas de Warburg en *Mnemosyne*. A continuación, y a propósito de la postura de Van Eyck, se intenta matizar e iluminar esta conexión. En *Mnemosyne* la figura del gran artista aparece con el Renacimiento; no sólo por constituir el período de enfoque de su investigación, evidentemente, sino porque, históricamente, es aquél el momento en el que empieza a destacar la firma del autor en la obra del arte y el artista como potenciador de la inversión. No obstante, hay diferencia entre Dürer y Manet en cuanto de tales figuras, y aquella no es sólo cronológica. Aún así, se trata de una diferencia que no puede dejar huella en *Mnemosyne*, ya que el objeto de ella no es el artista sino sus *productos*. Y es, precisamente, el sobresalir del artista por encima de su producto lo que diferencia al “gran artista” a partir del romanticismo que aquél del Renacimiento.

Empecemos, sin embargo, desde, incluso, antes. En la Edad Media la cuestión de la personalidad del artista está fuera de contexto. La creación artística es una copia imperfecta de la belleza divina, restringiéndose su misión en acercar al hombre a aquella. El sujeto empieza a esbozarse en el Renacimiento y, con él, la personalidad del artista. Sin embargo, esta subjetividad no es la misma que corresponde al artista romántico. El renacentista sigue siendo, fundamentalmente, un artesano, a pesar de que ahora tiene “nombre”; además, su prototipo está en la belleza divina *táctil*, o sea, en la naturaleza, siendo, por lo tanto, criterio del valor de la obra su capacidad de ser “creíble” en cuanto que representación –apuntamos que el criterio de “credibilidad” reaparece en el teatro grotowskiano, aunque no en el mismo sentido–. Este propósito del arte es el que, en aquél entonces, lo acerca a la ciencia –siendo muy diferente, como hemos tenido la oportunidad de apreciar, el criterio de cercanía entre arte y ciencia “vanguardistas”, o sea, el concepto de la *relatividad*–. La inversión, vinculada con el “gran artista”, consiste en la re-interpretación de prototipos que se remontan en la antigüedad, tal como visibiliza Warburg. Ella, a su vez, precede la inversión que constituye la alegoría barroca, aproximada por Benjamin en el *Trauerspiel*.

La alegoría medieval es de carácter cristiano y didáctico; en su aspecto místico y relacionado con la historia natural, el barroco se remonta a la Antigüedad (...). (Benjamin, W., [1963]1990:164)

En capítulos anteriores hemos ubicado en el barroco el terreno por excelencia de la alegoría vinculada con la inversión. La alegoría barroca destaca por ciertas características que justifican el hecho de que el barroco constituye referencia fundamental tanto de Van Eyck como de Grotowski, en la década de los sesenta.

La alegoría arraiga con más fuerza allí donde la caducidad y la eternidad entran más de cerca en el conflicto. (Benjamin, W., [1963]1990:220-221)

La alegoría implica, en primer lugar, *la resolución de lo sagrado en una entidad profana* y supone un proceso dinámico, de ahí que la conexión del montaje –*entidad profana, creación*– con ella.

El proceso de resolver en lo sagrado una entidad profana (...) ha de ser llevado en términos históricos (...) y de un modo exclusivamente dinámico. (Benjamin, W., [1963]1990:212-213)

La alegoría barroca se plantea en términos de reciprocidad respecto a la antigüedad, de ahí que su consideración en cuanto que inversión; no es *vehículo* de una afirmación definitiva, sino que “se ocupa” de mantener viva la *relatividad* de la conexión. Benjamin, en completa alineación con Warburg, ve en la raíz de la alegoría barroca una necesidad vivencial, apotropáica de los restos de la antigüedad, y no una elección intelectual. Esta cualidad de la alegoría barroca se ve materializada en términos de *distancia* en Rembrandt, es decir, de aumento del intervalo entre impulso y acción, tal como hemos analizado con anterioridad –ejemplo de ello, su *Medea*–.

(...) la alegoría no es el monumento epigonal de una victoria, sino la palabra destinada a exorcizar un resto aún intacto de la vida de la Antigüedad. (Benjamin, W., [1963]1990:219)

La alegoría barroca es, para Benjamin, el *esquema de la metamorfosis*; la *metamorfosis*, por el otro lado, es sinónimo de la inversión.

Como la alquimia (...) y las escenas de conjuros del Trauerspiel prueban, esta época no era menos dada a la magia que el Renacimiento. (...) Las metamorfosis de todo tipo eran su elemento; y el esquema de estas, la alegoría. (Benjamin, W., [1963]1990:227)

Siendo concebida en cuanto que proceso dinámico, la alegoría, en contraposición al símbolo, está obligada a la renovación incesante, para poder mantenerse en pie. La razón es que el vínculo forma-contenido en el símbolo es inmediato, inherente y “solucionado”, en la alegoría se tiene que re-construir en cada una de sus apariencias. En ello consiste la reciprocidad entre las dos entidades; la una sólo es concebible a través de la otra. La alegoría *envejece* por su remisión de carácter “temporal” a un significado concreto, frente a la permanencia del símbolo, debido a su multiplicidad de significados.

(...) la alegoría se ve obligada a desplegarse de modo siempre nuevo y sorprendente. El símbolo, en cambio, tal como habían visto los mitólogos románticos, se mantiene tenazmente idéntico a sí mismo. (...) Las alegorías envejecen, ya que el efecto chocante forma parte de su esencia. (Benjamin, W., [1963]1990:173)

La aparición del “genio” se atribuye al romanticismo, sin que ello, sin embargo, constituya una rotura. En el Manierismo y, después, el barroco, etapas intermedias entre el Renacimiento y el romanticismo, el artista se aleja cada vez más de la “misión” de la hábil representación de lo mundano, tendiendo hacia la articulación de un discurso propio, sin que, todavía, llegue a la *espontaneidad creadora* del “genio” ni que pierda su valor en cuanto que *artesano*. Recordemos, en este contexto, la referencia por parte de Van Eyck al Manierismo en relación con el Postmoderno. Según Mukařovský:

El cambio radical se produce a principios del siglo XIX: su nombre es el Romanticismo. (...) El genio es la espontaneidad creadora. (...) No crea porque quiere, sino porque tiene que crear. (...) La obra aparece (...) como la expresión auténtica de la personalidad del autor (...). El artista no busca ya el orden en la naturaleza, a la que percibe sensorialmente, sino en sí mismo (...). (Mukařovský, J., La personalidad del artista, 1944, en [1975]1977: 280)

La “novedad”, pues, que empieza a ser visible con el Manierismo, es el “giro hacia adentro” por parte del artista y el “cambio de peso” de su personalidad respecto al de la obra.

A finales del siglo (...) la obra no es sino una mera causalidad frente a la personalidad, mientras que el objetivo principal de la creación artística es la personalidad en sí. (Mukařovský, J., La personalidad del artista, 1944, en [1975]1977: 282)

La obra, a su vez, se concibe en cuanto que *configuración* artificial, de orden propio y desvinculado del aquél de la naturaleza.

Sólo en el momento en que el artista comenzó a sentirse independiente del orden de la realidad exterior considerándose a sí mismo autor del orden que aparece en la obra, (...) pudo sentirse creador de un determinado universo, cuyo código constituía su obra. (Mukařovský, J., La personalidad del artista, 1944, en [1975]1977: 281)

Precisamente esta antinomia se reproduce en la oposición de Van Eyck a Rietveld, con motivo de su pabellón de escultura en Arnhem. El pabellón Sonsbeek de Van Eyck, del 1965-66, se construye en el mismo lugar que el de Rietveld en cuestión doce años antes. Aquél estaba concebido a base de la idea de fusionarse con la naturaleza en su alrededor –estaba situado dentro de un parque-bosque–, siguiendo la regla de ella. La respuesta construida de Van Eyck, por lo contrario, concibe la obra arquitectónica como un *artefacto* que responde al modo de función de la mente, independiente de aquél de la naturaleza. La inversión – o *metamorfosis*–,

asimismo, tiene lugar en la mente. Propone, pues, una *configuración urbana* –siendo la ciudad el artefacto humano por excelencia– en escala pequeña. Dice, respecto a su obra:

If it relates to the physical world of nature at all it is through metamorphosis, but primarily it relates to itself. The landscapes that are sometimes disclosed are those of the mind. And like the mind, the dream and the city, they are kaleidoscopic and labyrinthian. I decided, therefore, that the new pavilion should possess something of the closeness, density and intricacy of things urban –that it should in fact be city-like, in the sense that people and artefacts meet, converge and clash there inevitably. (Van Eyck, A., 1967, en Strauven, F., 1998:496)¹³

La inversión romántica “se interpreta” por Tatarkiewicz en cuanto que intento de sustituir los prototipos antiguos por nuevos, algo que se proyecta, a su vez, al arte vanguardista. A pesar de la rotura que supone este punto de vista, no falta la segunda parte de la inversión: la re-construcción después de la de-construcción o lo que nosotros describimos en cuanto que “apuntar al símbolo a través del *vehículo* de la alegoría”: *crear nuevas formas estables*; de nuevo, pues, y desde un punto de vista diferente, *el arte como vehículo*.

El Romanticismo socavó las antiguas formas, creando en su lugar otras nuevas. En el arte de la vanguardia, el abandono de las formas estables y convencionales parece total: todo artista desea hacer las cosas a su modo. La historia parece demostrar que el arte está alejándose de las formas G [forma G: forma convencional, orden]. Sin embargo, es posible que se creen nuevas formas estables. (Tatarkiewicz, [1976]2008:273)

A pesar de las diferencias en el modo de concebir la figura del “gran artista” entre el Renacimiento y el romanticismo, aquellas no influyen en el modo en el que se articula la inversión. Este es, además, es punto de partida de Warburg en la *Kulturwissenschaft*, cuyo “material” es la obra en cuanto que “documento cultural”, más que el artista. El “mecanismo” de la inversión es idéntico en Dürer y en Manet y el artista, bajo esta perspectiva, “sirve” en términos iguales como potenciador de ella y, por lo tanto, “garantía” de supervivencia de los símbolos.

En la situación “actual” –de 1944– Mukařovský detecta un desgaste en la figura del gran artista en cuanto que genio dotado a crear a base de la espontaneidad. A la vez, el proceso creativo empieza a ser aproximado en toda su complejidad en cuanto que montaje. El estructuralismo, asimismo, en cuanto que modo de aproximarse a la creación se inscribe, en el sentido que definimos anteriormente, en el marco de la *Kulturwissenschaft*.

Es natural que en medio de esta confusión aparezca un cansancio originado por una personalidad demasiado hipertrófica. (...) fenómeno paralelo en la evolución científica (...) la estética psicológica ha sido sustituida por la estética objetivista que declara cada vez con más insistencia que la relación entre la personalidad del artista y su obra tiene muchos matices y es indirecta, es decir, que no se trata de una relación simplemente espontánea. (...) Esta es, pues, la situación actual. (Mukařovský, J., *La personalidad del artista*, 1944, en [1975]1977: 283)

¿Dónde ubicamos a Van Eyck, pues, en este mapa? Él comparte con el romanticismo la consideración de la obra en cuanto que artefacto y producto de la mente –no obstante, no en cuanto que producto de la espontaneidad del genio–. El “giro hacia adentro” del creador, que “re-produce” en su obra-producto la *configuración –caleidoscópica–* de la mente, revela al montaje como modo de auto-descubrimiento. Por el contrario, el no compartir la percepción del artista en cuanto que genio, sino como un *vehículo* al servicio del arte, lo acerca al renacentista, como también la referencia a la fuente antigua. Lo mismo, además, a base de la concepción del artista-artesano, a favor del cual se declara Van Eyck a propósito de Loos, como hemos comentado. La “novedad”, que no cabe en ninguno de los dos marcos, es el *arte como vehículo* del equilibrio del hombre.

2.4 Ejemplos de proyectos concretos de Van Eyck

2.4.1 El “laberinto abierto” del pabellón Sonsbeek

Los tres ejemplos de proyectos de Van Eyck que examinaremos bajo el prisma de la inversión tienen en común su conexión con la cuestión de la centralidad. En el caso del Sonsbeek y de *The Wheels of Heaven* la centralidad estática se transforma en multi-centralidad dinámica, mientras que en el del *Edificio de congresos para Jerusalén* la referencia es a un centro único, poniéndose “en movimiento” lo que está a su alrededor. Apuntamos que los tres proyectos en cuestión son posteriores al *Kindertehuis*.

El pabellón de esculturas Sonsbeek se proyectó y construyó entre el 1965 y el 1966, fue demolido en el mismo 1966 y reconstruido el 2006 como parte del jardín de esculturas del museo Kröller-Müller de Otterlo, Holanda. Tal como denota su planta-“ideograma”- Actioformel en su totalidad, remite, en primer lugar, al arquetipo del laberinto.

La inversión que el pabellón supone respecto al arquetipo del laberinto es que el del Sonsbeek es uno abierto por los dos lados laterales, “transformándose” la espiral en un conjunto de líneas paralelas. A pesar de ello, la entrada se hace por uno de los lados “cerrados” de la planta, atravesando el -primer- muro exterior; adelantamos, a este propósito, la “rotura de la espiral” de la danza tradicional del *maro*, que trataremos en el capítulo siguiente. Al mismo tiempo, el proyecto mantiene otras características del laberinto, como la altura uniforme de la construcción y la estrechez de sus pasillos; para ellos se aspira un carácter urbano, según el fenómeno gemelo gran casa-pequeña ciudad de Van Eyck, al que, precisamente, se refiere en el texto *Labyrinthian Clarity* (Claridad Laberíntica)¹⁴; además, siendo una de las constantes en Van Eyck, esta interacción ya se había desplegado en mayor escala, en el proyecto del *Kindertehuis*.

The large house – little city statement (the one that says: a house is a tiny city, a city a huge house) is ambiguous and consciously so. In fact, its ambiguity is of a kind I should like to see transposed to architecture. It points, moreover, towards a particular kind of clarity neither house nor city can do without. A kind which never quite relinquishes its full meaning. Call it labyrinthian clarity. (Van Eyck, A., *Labyrinthian Clarity*, 1963-67, en 2008:472)¹⁵

Esta reciprocidad es, también, traducible como interior (estrechez, escala pequeña) vs. exterior (calles-pasillos, material “urbano” -bloques de cemento- usado en el interior). A su vez, las “calles” paralelas se desvían por obstáculos, que son o bien las esculturas en sí, los semi-cilindros que forman las paredes o elementos de mobiliario “urbano”, como los “asientos” de hormigón, del tipo que utiliza en los *Playgrounds*.

(...) five parallel “streets” (...) separated by six solid parallel walls. (...)The other three streets were interrupted after an initial straight section by a constriction, their course obstructed by the intruding convex backs of two hollows and by a cylindrical tower in the axis of the fifth wall. (Strauven, F., 1998: 498)¹⁶

La pared, de límite-barrera entre exterior e interior, obtiene permeabilidad y, al mismo tiempo, crea *lugares* en el exterior. Otra faceta de la inversión, en este aspecto, es la falta de la esquina, elemento “tradicionalmente” intrínseco de la sensación de estabilidad de una pared. Sin embargo, las paredes siguen percibiéndose como tales, debido a su materialidad -hechas de bloques de cemento- y sus pocas aperturas respecto a la totalidad de su superficie.

El empleo del círculo en planta sigue también la pauta de la inversión. A pesar de su presencia como elemento del montaje, la planta como totalidad no tiene una referencia central, sino que es policéntrica. Al mismo tiempo, prevalece la percepción del círculo -en planta- en cuanto que circunferencia -que incluye a la vez que excluye-, más que esquema geométrico producido a partir de un centro, tal como mencionamos en el capítulo anterior. No obstante, dicha circunferencia -o, mejor dicho, circunferencias- se rompe en semicírculos. Aquellos se colocan de manera descentrada entre ellos, deslizándose a lo largo de las líneas paralelas del “tejido” de la planta. Estos semicírculos en planta generan, elevados a la tercera dimensión,

semicilindros, cuya superficie cóncava “concentra”, mientras que la convexa “repela”. De esta manera, el círculo se emplea de modo que produzca un espacio dinámico, “opuesto” a la estaticidad concentrante convencional del arquetipo. Es decir, la inversión tiene lugar a partir de activar el arquetipo en cuanto que *fenómeno gemelo*, revelando la calidad menos aparente y banalizada del mismo y renovando, asimismo, su contenido.

The two half-cylinders acted together to evoke a whirling motion which swept full-circle to end in the first street in a niche, whose convex back protruded into the centre where it formed an asymmetrical counterweight to the doorway. (Strauven, F., 1998: 499)¹⁷

Superpuesto este sistema de círculos –cilindros– al de las líneas paralelas –las paredes–, se crea una planta asimétrica y sin “centro de gravedad” aparente. No obstante, Van Eyck encuentra la contrapartida a ello en un gesto que “ata” la *configuración* en cuanto que totalidad, y este es una diagonal invisible, que se “dibuja” en la planta por las aperturas de las paredes “interiores”. Como es de esperar, este gesto no se limita en un trazo sobre papel, sino que es el que hace que el edificio, por un lado, pueda ser percibido en cuanto que unidad desde cualquier sitio y, por el otro, ofrezca perspectiva caleidoscópica.

A su vez, este último punto tiene que ver con otra faceta de la inversión, es decir, respecto al modo de contemplar “convencional” de una escultura. La relación entre ella y el visitante en el Sonsbeek es recíproca: la obra se coloca en el mismo nivel que su contemplante, mientras que se le ofrece cantidad de perspectivas y distancias desde las cuales la pueda apreciar –y/o sentir–.

(...) the visitor’s contact with the sculpture was furthered by more formal means, namely by the unconventional, inverse application of what were in themselves quite conventional elements: the plinths and the niches. The plinths, simple masonry blocks of the same material as the walls, did not elevate the object into a dominant position but brought them onto a familiar footing with the public. (Strauven, F., 1998: 496)¹⁸

A la vez, pues, el hombre mismo puede verse en cuanto que escultura entre nichos y paredes, mientras que las esculturas se colocan de tal manera que potencia su papel como elementos que crean espacio por sí mismos –en vez que el espacio se crea, unívocamente, para ellos–.

The niches, too, contributed to making the usual hierarchy of viewer and work reversible. They were not meant as theatrical settings for statues (when a niche did contain a sculpture, it was placed off-centre) but to allow the visitor to walk round the sculpture and see it from all sides. (Strauven, F., 1998: 496)¹⁹

2.4.2 Edificio de congresos para Jerusalén: *The square that breathes*

Acorde con la idea de la arquitectura que expresó Van Eyck en Otterlo en 1959, él mismo llama al proyecto del *Edificio de congresos para Jerusalén* (1958, no construido) *el cuadrado que respira (the square that breathes)*, ofreciendo, de esta manera, la primera indicación para que sea aproximado en términos de inversión. El cuadrado, sin entrar en un análisis fenomenológico, comparte con el círculo su referencia central y su calidad estática e “incluyente” o “excluyente”. La inversión, o sea el “cómo” hacer que un cuadrado “respire”, consiste, en primer lugar, en sustituir el “o” anterior por un “y”, es decir, potenciar las dos cualidades aparentemente opuestas entre sí del arquetipo. Por el otro lado, supone otorgar calidad dinámica a una entidad “convencionalmente” estática. Poner esto en práctica significa “dinamizar” una serie de *fenómenos gemelos*: espacio individual-colectivo, dentro-fuera, abierto-cerrado, de nuevo, casa-ciudad. La finalidad es crear una escala de complejidad en la que *el hombre reconozca su propio reflejo*, según dice Van Eyck; en otras palabras, a imagen y semejanza de su realidad mental.

We do not exclusively breathe in, nor do we exclusively breathe out. That is why it would be so gratifying if the relationship between outside space and inside space, between individual and

common space inside and outside, between open and closed (inwards and outwards) were to become the built mirror of human nature, so that man may recognize himself in its reflection. These are realities of form because they are mental realities. The dwelling and its extension outwards, the city and its extension inwards –that’s our task! (Van Eyck, A., On inside and outside space, 1956, en 2008:126)²⁰

El edificio consiste en dos volúmenes, ambos de planta cuadrada, conectados entre sí por un pasillo cubierto. Con *el cuadrado que respira* Van Eyck se refiere al mayor de los dos cuadrados en planta, de un solo nivel, dedicado a actividades relevantes a los congresos –la *academia*–, que tienen lugar en el otro de los dos volúmenes, de dos pisos. Por ello, enfocaremos, precisamente, el en *cuadrado* en que enfoca Van Eyck. En realidad, pues, se trata de dos cuadrados, uno dentro del otro, que se separan/conectan por un pasillo perimétrico interior. El modo en que Van Eyck “dinamiza” este doble cuadrado está relacionado con lo que él llama *windmill pattern* (patrón del molino de viento); la “regla” que sigue para conseguirlo consiste en romper la continuidad del perímetro de cada cuadrado, no dejando que dos “barras” sucesivas se encuentren entre sí en esquina.

Sucesivamente, “ensancha” los espacios limítrofes entre “barras”, creando lugares que conectan el interior con el exterior. No obstante, estas aperturas no coinciden con las esquinas, porque serían inutilizables desde dentro y porque no invertirían la estaticidad del esquema total. Además, y tal como vimos en el ejemplo del Sonsbeek, en el proceso de la inversión es importante que el arquetipo siga siendo reconocible en cuanto que forma; el hecho de que un cuadrado sea reconocible como tal por sus esquinas, tiene que ver con la decisión de no tocarlas. Por último, este “desplazamiento” de las aperturas le ofrece el medio para conseguir el *windmill pattern*: las aperturas del cuadrado interior no coinciden con las del exterior, repartiendo, asimismo, las “vías respiratorias” por todo el edificio y convirtiéndolo en un organismo dinámico y caleidoscópico. Al mismo tiempo, la calidad “respiratoria” se debe al tratar el cuadrado exterior como un meandro que crea tanto espacios que “miran” hacia adentro como también otros hacia afuera. La *configuración* del edificio en su totalidad se puede ver, al mismo tiempo, como un modo de “abrir” la espiral laberíntica, de modo distinto, sin embargo, que en el caso del Sonsbeek.

Según el mismo Van Eyck, el modo que *respira* el Edificio de congresos es, justamente, el inverso que aquél del *Kindertehuis*. La *configuración* del primero supone un proceso de “división” a partir de un *patrón regular y concentrado*, que llega ser una *multiplicidad de cosas*, mientras que la del segundo empieza por una “multiplicación” de formas elementales en pequeña escala, que llega a formar *una sola cosa*. Consecuentemente, las escalas en las que se lee la inversión corresponden a las de la apariencia del arquetipo: en el primer caso, en nivel de totalidad de la *configuración*; en el segundo, en nivel de *mónada*.

In the children’s home a multiplicity of elements forming a very irregular and dispersed pattern was transformed to become a single thing. In the Congress Building, a single thing (I refer to the academy part), forming a very regular concentrated pattern, was transformed to become a multiplicity of things. On the one the singular embraced the plural; on the other the plural contained the singular. The one expands and then contracts, the other contracts and then expands (you can start breathing both ways; you simply choose to effect the best start). (Van Eyck, A., 1999:119)²¹

2.4.3 The Wheels of Heaven: multiceutralidad

El proyecto para la iglesia evangelista *The Wheels of Heaven* (Las Ruedas del Cielo) –del 1963, no construido– evoca la presencia simultánea de múltiples centros en la misma planta, pero de modo distinto que el Sonsbeek. La inversión respecto a la referencia central única y estática se hace más palpable tratándose de un espacio religioso, que “tradicionalmente”

corresponde a este modelo. Van Eyck aprovecha la oportunidad para experimentar, de nuevo, con la multicentralidad, calidad que cree necesaria, en primer lugar, para la ciudad. Su función plantea en el contexto de la *disciplina configurativa*, de la siguiente manera:

It may sound paradoxical but decentralization of important city-scale elements will lead to greater appreciated overall homogeneity. Each sub-area will acquire urban relevance for citizens that do not reside there. The urban image –awareness of the total urban cluster– is then no longer represented by strictly personal place-reference, different for each citizen, and a centre common to all, but, apart from such personal place-reference, by a gamut of truly civic elements more or less equally distributed and relevant to all citizens. (Van Eyck, A., Steps towards a configurative discipline, 1962, en 2008:331)²²

Se reitera en esta posición, por el otro lado, en uno de sus últimos textos, siendo, al mismo tiempo, más explícito todavía: distingue claramente entre la presencia de múltiples centros y la ausencia total de uno; no defiende en absoluto *la pérdida del centro*.

(...) I do not speak about the centre of the city but the city being the centre everywhere –i.e. what I intended (and still do) was not a decentralized but a polycentric city. (Van Eyck, A., Lured from his den, 1998, en 2008:560)²³

Insiste en esta distinción, que caracteriza como *crucial*, defendiéndose de ser acusado de lo contrario, en el texto-respuesta respecto a la publicación de su proyecto del Tribunal Auditorio de la Haya.

(...) Bernard C. has the nerve to posit that I prefer a decentralized city. But that’s exactly what I don’t prefer, and this is a crucial point. (Van Eyck, A., Lured from his den, 1998, en 2008:559)²⁴

Su postura se define en oposición a la de la arquitectura Moderna al respecto: *la arquitectura no puede funcionar sin un centro*, pero aquél no tiene que ser necesariamente el que los Modernos tenían en la mente. Su propuesta, pues, consistió en un *centro abierto*.

Modern architecture was afraid of the middle because it was afraid of a frozen hierarchical middle. But architecture somehow can’t work without the recognition that there is a centre, an open centre. It’s not frozen, it’s not fixed. (Van Eyck, A., The circle and the centre, 1987, en 2008:552)²⁵

La idea de este centro, bajo la misma concepción, se resume ya en el “manifiesto” de *Los Círculos de Otterlo*, invitando a los arquitectos a *acercarse al centro cambiante del hombre y construir*.

Get close to the shifting centre of man and build! (Van Eyck, A., The Otterlo Circles, 1962, en 2008:467)²⁶

Esta concepción “alrededor” del centro, se proyecta, según el planteamiento de la *disciplina configurativa*, en escala de edificio. Concretamente, en *The Wheels of Heaven* el centro único se “sustituye” por cuatro distintos. Reitera, en este sentido, que la multicentralidad que introduce no significa a-centralidad. El corpus principal del edificio consiste en cuatro cilindros de dos diámetros diferentes, cuyos centros forman un rombo. La razón es ofrecer a cada uno la posibilidad de elegir uno de estos centros, de carácter distinto entre ellos, en vez de dirigir a todos hacia un punto de referencia “obligatorio”.

The attention of ALL should not be “summoned” peremptorily by a single central place and what occurs just there. Instead the attention of EACH should be “granted” liberally to a number of places. From the very start, I wanted the church to be multi-centred, but not a-central. I wanted a single space clearly articulated (the singular embracing the plural; the plural contained in the singular). (Van Eyck, A., 1999:126)²⁷

El modo de colocación relativa de los cilindros en sí es un factor más que dinamiza un espacio del que “se espera” ser estático, justificándose así el nombre de *ruedas* que el arquitecto les otorga. La inversión respecto al centro se lee, además, en el hecho de que “el área central” que se produce donde se cruzan las diagonales, es un lugar que se deja libre. De nuevo, como

en el Sonsbeek, la diagonal –“realizada” en cuanto que perspectiva libre– asume el papel de reunificar el espacio multi-central.

As to the space's "diagonality", I think the diagonal attention it promotes supports the idea of multicentrality. The seating arrangement (...) exploits the various implicit directions so that each person may experience the same space in a different way according to which set of benches he chooses (...). Where the diagonals cross there is, for once, just space! (Van Eyck, A., 1999:126)²⁸

Como en los casos de Warburg y Grotowski, la inversión constituye mecanismo-clave en la concepción de Van Eyck del montaje. La idea, en su caso, está vinculada con la de la *metamorfosis* surrealista. La inversión se basa en la calidad bipolar inherente de los arquetipos – el mismo arquetipo-Actioformel, es decir, corresponde a un *fenómeno gemelo*– y en su índole formal que precede el contenido. El “mecanismo” de la inversión consiste en la des-vinculación del arquetipo de su concepción “convencional” y su re-vinculación con su contenido, acudiendo a su calidad originaria de *fenómeno gemelo*. En ello se basa, además, la *función estética* de la inversión. Aquella, asimismo y como antes observa Warburg acerca del símbolo, es el motor de la supervivencia de los arquetipos; tiene estructura alegórica y, sin embargo, se dirige al símbolo. Al mismo tiempo, proporciona al artista una fuente de referencia constante e inagotable. La figura del “gran artista” vuelve a aparecer como potenciadora de la inversión. El concepto de ella en cuanto que modo de creación está en el centro de las discrepancias de Van Eyck tanto con el Moderno como con el Postmoderno; en el primer caso, por la pretensión de romper con la raíz y en el segundo por la reproducción literal de ella. Entre los proyectos de Van Eyck en los que el fenómeno de la inversión es detectable con mayor claridad destacan el del pabellón Sonsbeek, el *Edificio de congresos para Jerusalén* y *The Wheels of Heaven*, en relación con la referencia al centro.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *Todas las cosas vuelven a crearse continuamente en la mente a través del poder de la imaginación –no existirían de otra manera, ya que sólo lo que atraviesa la imaginación existe realmente –consciente o inconscientemente– y vuelve a nacer. (...) La idea de la metamorfosis abre la mente al significado múltiple.*
2. *Por eso digo Mondrian y Miró; precisamente por un mundo en el que la relatividad (los engranajes suaves de la reciprocidad) vuelven a hacer la metamorfosis posible (...). Este tipo de continuidad incluye a la metamorfosis como primer principio, porque de otra manera no puede haber continuidad respecto tanto a los significados como a la forma de las cosas, y es que de esto se trata.*
3. *Solo utilizamos la palabra “casbah” como una imagen, una imagen poética. Nos referíamos a cualquier sociedad caleidoscópica, donde todas las funciones están más o menos mezcladas entre sí, y siempre decía que la casbah era el límite final. No tenemos que hacer literalmente una casbah, imitando un período de la historia humana cuando las cosas estaban entremezcladas y tejidas densamente, sino que necesitamos ser un poco más “casbah-ísticos”, colocando una cosa al lado de otra y dejando que las cosas penetren la una a la otra de nuevo. Eso es lo que quisimos decir con “casbah”.*
4. *Partiendo de un concepto negativo del arte (entendible, si el arte no hubiera entrado en una nueva dimensión a partir de que Cézanne haya demostrado su potencial constructivo –en cual caso esto sería justificable) los CIAM estrecharon la mano con aquello que creyeron que era la ciencia. Estrecharon la mano con una ciencia-fantasma del siglo 19, mientras que la ciencia de había movido también hacia otra –la misma– dirección. ¡Los artistas supieron esto desde el principio! ¿Cómo explicar la ceguera de los arquitectos?*
5. *Una disciplina posible para la mutación de la comunidad es el principio irritante de la renovación. Ejemplo –los parques de niños de Amsterdam.*
6. *Nos limitamos a referirnos aquí a las tres primeras –y fundamentales– formas de Tatarkiewicz. Para una definición más detallada en el contexto de la sistematización de tipos de forma de dicho autor, cfr. capítulo anterior.*
7. *En ningún punto de la historia (...) ha habido nunca una constelación de nociones sobre la arquitectura, tan plagada y estereotipada, tan mal-comportada e intencionadamente desagradable, tan inútil e impropia, tan irreal sin llegar a ser surreal, como aquella que las Ratas, Posts y otras Pestes (...) han estado construyendo.*
8. *Puedo decir con toda seguridad que todavía no conozco nada más recompensante que quedarse cerca de aquella gran idea multicolorida –caleidoscópica es la palabra– que representó la Gran Pandilla, añadiendo algo constituyente, si puedo.*
9. *(...) uno no debería y tampoco puede derivar los manierismos pequeños de uno mismo del Manierismo verdadero, que tiene raíces profundas. (...) El Manierismo verdadero, por ejemplo aquel de Michelangelo, Giulio Romano y Raffaello, aunque nacido desde un conflicto interior, mitigó la presión engatusando las paradojas atosigantes en forma arquitectónica significativa con maestría asombrosa. Los extremos emocionales, este es el punto, se juntaron – contenidos (no reconciliados)– a través de introducir formas y cualidades contrarias simultáneamente. ¡La audacia de aquello! Allí se halla la humanidad duradera –aquella palabra rechazada– se su obra, que expande el alcance de nuestra realidad emocional.*
10. *La historia (...) no es un almacén de memoria, sino un cuerpo acumulante de experiencia. (...) La memoria trasciende el reloj, es tiempo humanizado. Sin ella los edificios no tienen perspectiva temporal, ni la profundidad asociativa que requieren. (...) La historia, veréis, ya no está detrás de nosotros, porque el tiempo ya no funciona de este modo, no desde Einstein, Joyce, Mondrian y muchos otros –non desde que aquella Gran Pandilla estuvo presente. El paso del tiempo ya no tiene ritmo.*
11. *Cada vez que abro AD, Lotus, o casi cualquier otro periódico, apenas puedo creer mis ojos. ¿Realmente ha llegado a eso – o sólo es un mal sueño? Una traición así –y tan pronto después de este principio radiante; ¿cuándo fue? ¿hace 60, 80, 100 años?*
12. *(...) la arquitectura Moderna en general, los CIAM en menor grado, esquivó la órbita de la gran vanguardia de este siglo y falló en entrar en ella y captar el tono. Los engranajes suaves de la reciprocidad y de la relatividad se mueven despacio y silenciosamente– uno tiene que oír para escuchar y mirar para ver. No obstante, el mensaje se dejó en letra muerta, a pesar de que las ideas revolucionarias y los poetas pioneros, pintores, escultores, compositores, físicos y otros lograron ponerlo en palabras estimulantes, y de que las formas y las fórmulas no pasaron desapercibidas en la medida que fueron aplicadas y mal-aplicadas, pero raras veces entendidas.*
13. *Si se relaciona de alguna manera con el mundo físico de la naturaleza es a través de la metamorfosis, pero, sobre todo, se relaciona a sí misma. Los paisajes que algunas veces se revelan son los de la mente. Y como la mente, el sueño y la ciudad, son caleidoscópicos y laberínticos. Decidí, por lo tanto, que el pabellón nuevo debería tener algo de la cercanía, densidad e intrincación de las cosas urbanas –que, de hecho, debería ser como una ciudad, en el sentido de que la gente y los artefactos se encuentran, convergen y chocan en ella inevitablemente.*
14. *Publicado en diferentes versiones desde el 1963 hasta el 1967.*

15. *La enunciación casa grande –ciudad pequeña (aquella que dice: una casa es una pequeña ciudad, una ciudad una pequeña casa) es ambigua y conscientemente así. De hecho, su ambigüedad es del tipo que me gustaría ver transpuesto en la arquitectura. Apunta, además, hacia un tipo particular de claridad de la que ni la casa ni tampoco la ciudad pueden prescindir. Un tipo que nunca renuncia del todo su significado completo. Llamémoslo claridad laberíntica.*
16. *(...) cinco “calles” paralelas (...) separadas por seis paredes paralelas sólidas. (...) Las demás tres calles se interrumpen, después de un primer tramo recto, por una constricción, siendo su curso obstruido por las espaldas convexas invadientes de dos semi-cilindros y por una torre cilíndrica en el eje de la quinta pared.*
17. *Los dos semi-cilindros actuaban juntos para evocar una moción de remolino, que trazaba un círculo entero para terminar en la primera calle en un nicho, cuya espalda convexa sobresalía hacia el centro, donde formaba un contrapeso asimétrico respecto a la puerta.*
18. *(...) el contacto del visitante con la escultura se ampliaba por medios más formales, es decir, por la aplicación inversa, fuera de lo convencional de los que en sí mismos eran elementos bastante convencionales: los zócalos y los nichos. Los zócalos, bloques de construcción sencillos del mismo material que las paredes, no elevaban los objetos [esculturas] a una posición dominante, sino que los llevaban al nivel familiar del movimiento del público.*
19. *Los nichos, también, contribuían al hacer reversible la jerarquía habitual de observante y obra. No estaban destinados a ser escenarios teatrales para la estatuas (cuando un nicho, de hecho, contenía una escultura, aquella estaba colocada descentradamente), sino a permitir al visitante pasear alrededor de la escultura y verla por todos los lados.*
20. *No inhalamos ni exhalamos exclusivamente. Por eso sería tan gratificante si la relación entre espacio exterior y espacio interior, entre espacio individual y colectivo, dentro y fuera, entre abierto y cerrado (hacia adentro y hacia afuera) se convirtiera en el espejo construido de la naturaleza humana, de tal manera que el hombre se reconozca a sí mismo en su reflejo. Estas son realidades de forma porque son realidades mentales. El habitar y su extensión hacia afuera, la ciudad y su extensión hacia adentro –esta es nuestra tarea!*
21. *En el hogar de los niños [Kindertehuis] una multiplicidad de elementos que formaban un patrón disperso e irregular se transformaban para convertirse una sola cosa. En el Edificio de Congresos, una sola cosa (me refiero a la parte de la academia), que formaba un patrón muy regular y concentrado, se transformaba para convertirse en una multiplicidad de cosas. En el primero, lo singular abraza lo plural; en el otro, lo plural contenía lo singular. Uno se expande y luego se contrae, el otro se contrae y luego se expande (puedes empezar a respirar desde cualquiera de las dos direcciones; simplemente escoges efectuar el mejor inicio).*
22. *Puede sonar paradójico, pero la descentralización de elementos importantes de escala de ciudad conducirá a una homogeneidad general más apreciada. Cada sub-área adquirirá relevancia urbana para ciudadanos que no residen allí. La imagen urbana –consciencia de la totalidad de la agrupación urbana– ya no es, entonces, representada por una referencia de lugar estrictamente personal, diferente para cada ciudadano, y por un centro común para todos, sino que, aparte de tal referencia de lugar personal, por una gama de elementos verdaderamente cívicos, más o menos equitativamente distribuidos y relevantes a todos los ciudadanos.*
23. *(...) no hablo del centro de la ciudad, sino de la ciudad siendo centro en todas partes –es decir, lo que tenía la intención de hacer (y todavía tengo) no era una ciudad descentralizada, sino policéntrica.*
24. *(...) Bernard C. se atreve a reivindicar que prefiero una ciudad descentralizada. Pero es exactamente lo que no prefiero, y este es un punto crucial.*
25. *La arquitectura moderna tuvo miedo del medio, porque tenía miedo de un congelado medio jerárquico. Pero la arquitectura, de alguna manera, no puede funcionar sin el reconocimiento de que existe un centro, un centro abierto. No es congelado, no está fijado.*
26. *¡Acercaos al centro cambiante del hombre y construid!*
27. *La atención de TODOS no puede ser convocada perentoriamente por un único espacio central y lo que ocurre sólo allí. En vez de ello, la atención de CADA UNO debería “donarse” libremente a cantidad de lugares. Desde el principio, quise que la iglesia fuera multi-céntrica, pero no a-céntrica. Quise un espacio único, claramente articulado (lo singular abrazando lo plural; lo plural contenido en lo singular).*
28. *En cuanto a la “diagonalidad” del espacio, creo que la atención diagonal que promueve respalda la idea de la multicentralidad. El arreglo de los asientos (...) aprovecha de la variedad de direcciones implícitas, de modo que cada persona pueda experimentar el mismo espacio de un modo diferente, según el grupo de bancos que elija (...). ¡Allí donde se entrecruzan las diagonales hay, de una vez, espacio!*

Arquitectura-sociedad

1 Afinidades electivas a base de la Actioformel

Warburg considera el ritual como la forja originaria de los símbolos y, junto a las “artes performativas” renacentistas, como terreno intermedio entre vida y arte; a partir de él, el artista tiene acceso *por contacto* a las *Pathosformeln* antiguas, para que, a través del proceso de la inversión –o re-interpretación– las reaviva en “nuevas” creaciones. Asimismo, la imagen que el artista produce, supone una “re-construcción” a partir de formas en vida, concretas y táctiles; la vida, en este contexto, no tiene referente cotidiano o azaroso, sino ritual-performativo. La memoria, tal como Van Eyck distinguirá, no es, en este sentido, un almacén de formas congeladas, sino que se transporta, en cuanto que *memoria colectiva*, por la forma vivencial “codificada” en acción performativa. Este es el sentido en el que la forma precede la función en la aproximación de la *Kulturwissenschaft*.

El ritual es la piedra angular de la aproximación de Grotowski a las artes performativas, a lo largo de todas las etapas de su trayectoria. En cuanto que estructura de acciones de efecto concreto al participante y al presente, se “traduce” en partitura signica, en el período teatral; para este signo reivindicamos un sentido cercano al de la *Pathosformel* warburgiana. En el *arte como vehículo*, sin que se pueda hablar de una partitura de efecto preconcebido al *testimonio*, la *Pathosformel* sigue en pie; esta vez no tanto en calidad de signo que pretenda comunicar algo, sino de “forma a partir de la que se reaviva su contenido originario”. En cuanto que implantación de un terreno de reciprocidad entre ambos conjuntos, por el otro lado, la partitura de acción se conecta con la noción de la Actioformel. Queda evidente, pues, que el enfoque en la conexión entre ritual y partitura de acciones se limite en el primer y el último período.

El montaje, de esta manera, se percibe como un estudio continuo de medios de reunificar vida y forma en acción concreta y repetible; la forma, en el primer período, es, principalmente, el gesto, mientras que, en el último, el canto y las técnicas performativas originarias. La acción concreta, bajo este punto de vista, coincidiendo con Warburg y parafraseando a Van Eyck, se puede considerar como un *espacio intermedio* –o *limen*, metafóricamente– entre forma y vida. Sin embargo, esta articulación deja de ser sólo metafórica, ya que la acción concreta interactúa con un espacio concreto –construido, en el período teatral, o encontrado, en el *arte como vehículo*–. Al mismo tiempo, el montaje como medio de indagar en la forma, pretende llegar a la necesidad que las vio nacer. A pesar de la concreción máxima de la estructura de acciones, aquella no renuncia a la espontaneidad, formándose entre ellas un dipolo interactivo –o *fenómeno gemelo*–. Lo vivo, en este sentido, se vincula al surgimiento de lo infantil y, a su vez, con el *impulso del juego* de Schiller, punto de confluencia de las facultades sensible y racional. El ligamen entre niñez y *estar en el principio*, percibe y destaca, por su lado, también Van Eyck.

2 Desglose de la reciprocidad arquitectura-sociedad en Van Eyck

2.1 La arquitectura como *contra-forma* de la sociedad; *forma precede contenido*

Entre los *fenómenos gemelos* que Van Eyck observa y trata de restituir se encuentra uno –el fundamental– que equivale a la arquitectura misma y que, por lo tanto, hace necesario enfocar en él precisamente: la arquitectura en cuanto que *contra-forma* de la sociedad. Así pues, lo primero por hacer para definir cómo es la arquitectura es definir cuál, si la tiene, es la *forma comprensible de la sociedad*, entendida, en primer lugar, como reciprocidad entre individuo y colectividad. La cuestión que plantea Van Eyck al respecto viene dictada por la necesidad que dicha *contra-forma* sea *humana*.

If society has no comprehensible form, can it acquire a counterform which is human? (Van Eyck, A., A Miracle of Moderation, 1961-67, en 2008:414)¹

Esta cuestión es una de las constantes de Van Eyck, a la que vuelve en repetidas ocasiones. En una de estas, al intentar captar la imagen de esta contra-forma, recurre a aquella de un abrigo. Notemos, además, que el *sujeto* a concebirla no es, antes de todo, el *maldito* arquitecto, sino cada uno de los miembros –y, a la vez, todos juntos– de la sociedad.

If society has no comprehensible form (...) can its counter form be built? Can we at least conceive, or can society conceive what its counter form would look like? That's to say like a jacket: fits it well? Can society, no: can we –when I say "we" I don't mean we-bloody architects! (Van Eyck, A., conferencia INDESEM, 1967, en 2008:737)²

Este tipo de forma es el objetivo de la *disciplina configurativa*, la cual responde por términos iguales tanto a la arquitectura como al urbanismo –o sea, a la arquitectura en todas sus escalas–. La dificultad de captar la ciudad contemporánea en cuanto que simultaneidad individual-colectivo –y este es un punto significativo– se debe a la incapacidad de palpar en *forma* la realidad humana en sí; su nombre relatividad y/o reciprocidad. Fijémonos en que *realidad*, a continuación, equivale a *forma*:

Make a configuration of places at each stage of multiplication, i.e. provide the right kind of places at each configurative stage, and urban development will again become liveable. Cities should become the counterform of man's reciprocally individual and collective urban reality. It is because we have lost touch with this reality –the form– that we cannot come to grips with its counterform. (Van Eyck, A., The medicine of reciprocity tentatively illustrated, 1961, en 2008:318)³

Volver a concebir esta realidad, según Van Eyck significa re-habitar el *espacio* y el *tiempo*, en cuanto que *lugar* y *ocasión*. El arquitecto es llamado a proporcionar un lugar a imagen del hombre, siendo su papel el de “habitante de profesión” –análogamente al *director como espectador de profesión* de Grotowski–. Su principal tarea, antes de construir, es detectar y “reconstruir” una imagen: aquella de la realidad humana. La *configuración*, tanto analítica como sintética, es un proceso de la *imaginación*, según Van Eyck y en el sentido surrealista de la palabra.

Whatever space and time mean, place and occasion mean more.

(...)

Provide that place.

(...) make

a welcome of each door

a face of each window.

(...)

Get closer to the centre of human reality and build its counterform –for each man and all men, since they no longer do it themselves.

(Van Eyck, A., “There is a garden in her face”, 1960, en 2008:293)⁴

Ya hemos hecho hincapié, en ocasiones anteriores, al *fenómeno gemelo* espacio-tiempo, tal como lo concreta Van Eyck. En la noción del tiempo y del espacio, *expandidos* en ocasión y lugar, para que vuelvan a ser hogar de la realidad del hombre, el “aquí” y el “ahora” son el intermedio entre la memoria y la anticipación. Entre las dos está la experiencia del espacio como lugar, o sea, su verdadera perspectiva. En este intermedio el lugar deviene tiempo y la ocasión, espacio.

Space and time must be “opened” –interiorized– so that they can be entered: persuaded to gather man into their meaning –include him. By virtue of what memory and anticipation signify, place acquires temporal meaning and occasion spatial meaning. Thus space and time, identified reciprocally (in the image of man) emerge, humanized, as place and occasion. (...)

Places remembered and places anticipated dovetail in the temporal span of the present. They constitute the real perspective of space. (Van Eyck, A., Labyrinthian Clarity, 1963-67, en 2008:472)⁵

La apertura –y, a la vez, concreción– del espacio en lugar da por entender que la única noción del espacio que tiene cabida en el planteamiento de Van Eyck es la experiencia de él.

Space is the experience of it. (Van Eyck, A., On Loos, 1965, en 2008:574)⁶

(...) a place represents the appreciation of it –sensory, emotional and associative. (Van Eyck, A., [1962]2008:85)⁷

El arquitecto habla, partiendo de la inversión anterior, del tiempo presente como espacio; en él se crea –en resonancia benjaminiana– el pasado y el futuro; en su amplitud –sinónimo, en este caso, de la *duración*– está su hogar. La consciencia del lugar y de la duración equivale a la consciencia del ser. Asimismo, la arquitectura en cuanto que *vuelta al hogar construida (built home-coming)*⁸ significa proporcionar un lugar a la duración y al hombre una re-entrada en el tiempo –no medible en términos matemáticos–.

(...) past and future are created in the present. (...) man is “at home” in duration. But there is no room for him in “closed time”. (...) awareness of duration (...) implies awareness of being (and becoming) and hence awareness of place. (Van Eyck, A., [1962]2008:74)⁹

Según Van Eyck, un fallo de la arquitectura representada en el seno de los CIAM de postguerra consistió, justamente, en no proporcionar un *lugar* a la consciencia de la *duración*. La *interiorización del espacio* –es decir la “entrada” al *espacio* en cuanto que *lugar*– es inconcebible sin la simultánea y homóloga *interiorización del tiempo*, porque la reciprocidad entre los dos es la que hace posible la *experiencia*. Recordamos, en sintonía, el sentido del *estar presente* en Grotowski; el acto performativo –sea rito y/o drama en cuanto que *dromenon*– sugiere, en este caso y análogamente, la noción del tiempo y el espacio *expandidos*.

Architects today –and this implies a tragic paradox– have sold their souls by providing visual “continuity” instead of dedicating themselves to the task of providing the places for simultaneous awareness (the interiorization of time and space transcends the interiorization of space because it incorporates its experience potential). (Van Eyck, A., [1962]2008:76)¹⁰

La *vuelta al hogar construida*, que implica la concepción del tiempo presente expandido y dado a la experiencia, está en el desglose de esta definición de la arquitectura que da Van Eyck en *The Child, the City and the Artist*. La contraposición a continuación pone en relieve la concepción de Van Eyck de la reciprocidad arquitectura-sociedad.

<i>a home for existence:</i>	<i>the spiral of reality</i>
<i>a home for man:</i>	<i>the interior of existence</i>
<i>a home for past and future:</i>	<i>the interior of the present</i>
<i>a home for gathering experience:</i>	<i>the interior of the mind</i>
<i>a home for awareness:</i>	<i>the interior of vision</i>
<i>a home for twin phenomena</i>	<i>the in-between realm</i>
<i>a home for idea:</i>	<i>inside imagination</i>
<i>a home for dialogue:</i>	<i>a bunch of places</i>
BUILT HOMECOMING	ARCHITECTURE

(Van Eyck, A., [1962]2008:51)¹¹

No obstante, a la vez que la arquitectura asume la tarea de proporcionar al hombre su vuelta a casa, *la casa*, según Bachelard, *remodela al hombre* (Bachelard, G., [1957]2006:79), revelándose, de esta manera otra reciprocidad: aquella entre forma y experiencia. La “inversión”, asimismo, de Bachelard nos conecta, además, con la *dignidad de la casa* de Eliade.

En la misma inversión precede, a su vez, Bollnow. En el *fenómeno gemelo* del hombre y su casa, uno es definido por la otra y viceversa. Esta identificación entre esencia del hombre y noción del *habitar* remite, a su vez, al origen primitivo de ella; llega, además, al punto de que el

hombre sea definido por su casa, en una especie de “function follows form”, adoptando como propio el nombre de ella.

Así como habíamos podido aplicar al cuerpo el término de habitar, conceptualmente originado a partir de la casa, ahora podemos transferir a esta el concepto de la encarnación en sentido lato (originario de la esfera corporal) y expresar a la inversa la relación entre hombre y casa diciendo: el hombre está encarnado en su casa. Por esta íntima trabazón, la casa se convierte en la expresión de la esencia del hombre. (...) La intensidad con la que el hombre está unido a su casa nos la aclara más una idea salida de la conciencia primitiva, como ha quedado conservada aún hoy, en la creencia popular. Bilz, quien desde el lado psicopatológico fue el primero en darse cuenta de estos hechos, habla de una “arcaica binidad sujeto: casa”. (...) Lo que Bilz extrae de un relato sobre la vida noruega, a saber, que las personas son llamadas según las casas que habitan, también ha quedado frecuentemente conservado en Alemania (...). (Bollnow, O. F., [1963]1969:258-259)¹²

La casa, en Bachelard y siguiendo la anterior inversión del lema funcionalista, es la forma originaria de la intimidad. Reencontrando la esencia del hogar, pues, se reencuentra *la dulce materia de la intimidad*.

Debemos estudiar continuamente cómo la dulce materia de la intimidad vuelve a encontrar, por la casa, su forma. La forma que tenía cuando encerraba un calor primero. (Bachelard, G., [1957]2006:80)

En la problemática arquitectura-sociedad, por la concepción misma de la *disciplina configurativa* y de la reciprocidad individual-colectivo, cuenta, como no podría ser de otra manera, la ciudad. La ciudad se define a partir de su entidad complementaria: las personas que viven en ella; no sus edificios ni tampoco su número de habitantes. Las ciudades están llamadas a responder a todas las facetas de la realidad compleja de la vida humana, que no es posible limitar en una serie de criterios funcionales.

When I say “city” I do not mean population, and I do not mean a built form. When I say “city” and when you say “city” –when every human being says “city”– it means the people that live there. (...) We do not make night-cities, we do not make winter-cities, we do not make rain-cities, we do not make stone-cities. We do not make cities for old people, we do not make cities for young people –we just make cities for businessmen! Time has come to make cities for people (...)! (Van Eyck, A., conferencia INDESEM, 1967, en 2008:728-729)¹³

Esta consideración comparte Van Eyck con arquitectos que se oponen, por las mismas razones, al espíritu de los CIAM de postguerra, oposición que, como hemos mencionado, daría paso a la formación del *Team 10*. En el mismo contexto, pues, Gutman y Manz, en su intervención en el CIAM de Sigtuna del 1952¹⁴, reiteran que producir la forma arquitectónica válida significa entender la forma existencial de la comunidad.

*Function, technique and emotion alone cannot produce the valid form. Only on the basis of a knowledge of the existential form of community, appropriate to man as such, can the settlement arrive at a suitable shape, at a specific concept of space and at architectonic form. (Gutman y Manz, 1952, en Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:244)¹⁵*

En Van Eyck esta relación tiene la forma, de nuevo, de *fenómeno gemelo*. La forma arquitectónica se descubre a la vez que el hombre se descubre a sí mismo; descubrirse a sí mismo significa re-descubrir al niño –con el significado específico que obtiene en el planteamiento de Van Eyck, según hemos visto.

*To consider the city is to encounter ourselves.
To encounter the city is to rediscover the child.
If the child rediscovers the city,
the city will rediscover the child –ourselves. (Van Eyck, A., [1962]2008:25)¹⁶*

Conocerse a sí mismo es, a la vez, la finalidad de Van Eyck al indagar en civilizaciones extra-occidentales y ponerse en contacto con *el prójimo* –o el *hermano* del Grotowski parateatral –. El *contacto*, recordamos, es otra de las definiciones que él ha dado para la arquitectura, resonando a Buber. El contacto interhumano como esencia de su trabajo lo acerca, a su vez, a Grotowski vía Buber, referencia común de los dos.

When I talk about the past, about societies other than our own, we can get to know ourselves, you can meet yourself in other people. To come face to face with the phenomena of human beings is what the study of architecture should really do –give you a sense of values, a sense of what people really are and how they behave, bring you face to face with yourself and your fellow man. (Van Eyck, A., “What we are after is a new and as yet unknown configurative discipline”, 1966, en 2008:444)¹⁷

En la concepción de Van Eyck de lo que la arquitectura implica, *construir* significa, en primer lugar, *comunicar*, concentrándose en el hombre su razón de existir. Es cauto, al mismo tiempo, al trazar una línea separatoria entre la base de un trabajo riguroso y el *Zeitgeist* de los sesenta.

No, I am by no means a hipster; if I were, I for my part would no longer desire to communicate and hence not build. (...) the subject of architecture –its raison d être– is man. (Van Eyck, A., [1962]2008:125)¹⁸

Este es el contexto que da pie a la convicción de Van Eyck de que *el arquitecto es el aliado de cada hombre* –no de todos los hombres– o *de ninguno*.

(...) today the architect is the ally of every man or no man. (Van Eyck, A., The Ironbound statement, 1979, en 2008:534)

2.2 Función

Acercarse a la problemática de la relación arquitectura-sociedad y/o hombre espacio implica necesariamente entrar en la cuestión del significado de la palabra “función”, tal como aquella se entiende en el contexto que marca Van Eyck. La función, en primer lugar y tal como se comprobará a continuación, está vinculada estrechamente con el fenómeno de la inversión. Asimismo, aquella también está en el centro de la argumentación de Van Eyck en su oposición tanto al Postmoderno como al funcionalismo Moderno.

2.2.1 Contra los Posts

Más que de función, y tal como él mismo hace, en el caso de Van Eyck hay que hablar de significado o finalidad de la arquitectura, lo cual se traduce en tarea para el arquitecto – proporcionar la *vuelta al hogar construida*–. En sus respectivas *tareas*, en este sentido, vimos asignados también a Warburg y a Grotowski. Cada uno de los tres asume la “responsabilidad” del creador de posicionarse respecto a la totalidad de su “disciplina” –o disciplina reinterpretada, sin comillas–. Independientemente de la temática concreta del proyecto, del contexto histórico y demás circunstancias dentro de las que el arquitecto es llamado a actuar, la tarea de proporcionar una *vuelta al hogar construida* es la condición *sine qua non* que se tiene que cumplir para que un proyecto construido pueda llamarse arquitectura. Para él, en este sentido, los productos del Postmodernismo no pueden calificarse como tal, porque ignoran, y, además, deliberadamente, esta condición innegociable; borran del centro de la arquitectura al hombre, aquél que es su propia *razón de ser*, su *sujeto y objeto*. El arquitecto deja de ofrecerse, asimismo, como *vehículo* de la *vuelta a casa* humana, reivindicando para sí mismo el papel protagonista de un discurso propio –solo *aparentemente* arquitectónico–, dirigido a oyentes, no a habitantes.

(...) what really excites my anger more than their little flirtations with absurdity, irony, banality, incoherence, contradictions and ugliness is the willful inclusion of elements that are intended to be disconcerting, intended to aggravate, to pester. Who could ever have thought that one day, buildings, counter to any conceivable kind of logic, would, instead of assisting people’s

homecoming by helping to ease inner stress, willfully provoke it. (Van Eyck, A., *R.P.P (Rats, Posts and Other Pests)*, 1981, en 2008:541)¹⁹

El significado de la arquitectura, y allí está la confusión, no puede aproximarse bajo los mismos términos que el significado lingüístico. La razón es, tal como hemos reivindicado anteriormente, que el signo arquitectónico es de calidad distinta que el lingüístico. El receptor del signo arquitectónico no es el intelecto, sino aquél fondo pre-lingüístico humano común, del *hombre que precede las diferencias*. El nivel, no obstante, donde arquitectura y discurso son comparables es estructural; se limita a aquél de *proceso configurativo*, desplegado, sin embargo, a través de medios propios. Recordamos, en este sentido, que, según Van Eyck, la *configuración* arquitectónica es un proceso mental. Articular un discurso, por el otro lado, utilizando “material” arquitectónico, priva la arquitectura de su “tridimensionalidad” –literalmente y no- de *espacio* ensanchado en *lugar*; aquél “discurso construido” no necesita más que superficie para desarrollarse; monólogo –“verticalidades” confrontadas entre sí (cfr. *escenario a la italiana*)– vs. diálogo –*configuración* en sentido horizontal–. Este último –la planta arquitectónica– es el terreno auténtico de despliegue de la *relatividad*.

Cézanne said: “Nature is on the inside. I do not see it according to its exterior envelope. I’m immersed in it. After all, the world is all around me, not in front of me.”

If you think of that in terms of architecture, we have to be in quest of a horizontal non-hierarchical language. It proves to take a long time but we’ve got to develop it for the sake of everybody. That is why I find it so terrifying that so many pseudo-architects are making buildings so frontally facing each other that no reconciliation is possible, stressing the hierarchy. They have suddenly forsaken what Cézanne, Duiker, Picasso, Arp and the whole gang of the avant-garde have tried to achieve, to discover that new language, that open language, that relative language. (Van Eyck, A., *The circle and the centre*, 1987, en 2008:552)²⁰

Esta “arquitectura” deja de tener, al fin y al cabo, sentido, precisamente porque no es “desglosable” en calidad de signo arquitectónico. Sin embargo, esto no significa que la arquitectura –sin comillas– deja de (poder) tener su lenguaje propio *abierto*, basado en la *relatividad* y en proceso de reinterpretación continua a raíz de la inversión.

Architecture does not mean, nor has it ever meant –and it has meant many things– nor will it come to pass that it will someday mean, what people (...) like Tafuri, that italic Rasputin, or Rossi, that other Aldo, or the Krier pirates crossing the channel, or Denise contradicting Robert and more recently Robert himself, wish you think it means. (Van Eyck, A., *R.P.P (Rats, Posts and Other Pests)*, 1981, en 2008:540)²¹

La índole propia del signo arquitectónico y la inversión en cuanto que necesidad para su supervivencia llevan a Van Eyck a oponerse, además, a las soluciones *tipológicas* de Rossi. A pesar de que el tipo remita a una estructuración en sentido horizontal, su razón de ser se limita, para Van Eyck, en su capacidad de transformación. La reproducción literal de prototipos, en este sentido, no es aceptable. La inversión, además, a la que se dedica Van Eyck no tiene como objeto –ni objetivo– la “renovación” de tipos, sino la reinterpretación de *arque-tipos*; no conduce, asimismo, a la *configuración* de un *método*, sino de *lugares*, a partir de invertir estructuras arquetípicas elementales e irreducibles. La inversión, en este sentido, se transfiere al nivel de las funciones convencionales en sí; como ejemplo de ello ha dado él mismo el *Kindertehuis*. La “fidelidad” tipológica, por el otro lado, tiende a privar el signo arquitectónico de su multiplicidad de significados, convirtiéndolo en elemento retórico de significado unívoco.

If a school is to be a good school, it probably won’t look like the old one down the road, nor will it look like the kind of “typological” school Aldo R. wants. So it won’t have stark thick walls and smallish cut-out windows, or that oppressive central entrance, in fact it won’t exemplify the kind of authority that requires punishment. (Van Eyck, A., *Symmetry from the bright side*, 1984, en 2008:549)²²

2.2.2 Contra el funcionalismo

Distancias toma Van Eyck, por el otro lado, del funcionalismo Moderno, el cual constituye el puntal de su oposición a los CIAM de postguerra. No obstante, esta distancia no es igual de grande que la que lo separa del Postmoderno, la condena al cual es total. En el caso del funcionalismo, no obstante, reconoce sinceridad de intenciones, a pesar de la *ingenuidad* de la traducción literal de “progreso tecnológico” a “progreso arquitectónico”; del mismo optimismo desmesurado, recordamos, parte el temor de Warburg frente al progreso tecnológico, al final de *El ritual de la serpiente*, temor que en el tiempo de Van Eyck, Grotowski y sus contemporáneos se ha convertido en realidad. Así pues, Van Eyck rebate el absolutismo de la Carta de Atenas y califica al funcionalismo como malinterpretación del *form follows function*.

*The enormous multiplicity of urban activities was reduced to four functions: the Athens Charter's four keys to urbanism. Each of these was distorted in such a way as to become an absolute. This distortion, however, was successful in as much as it threw light on aspects of the positive potential of the 20th century. This highly analytical and mechanically rational approach went hand in hand with a certain kind of social consciousness. An unbounded belief in the promise of material progress; a naïve trust in the constructive possibilities of technology along with an equally naïve distrust of the constructive possibilities of art, was part and parcel of CIAM's mental make-up (functionalism, Neue Sachlichkeit) i.e. a misinterpretation of "form follows function". (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:230)²³*

La reflexión alternativa de Van Eyck acerca de la función, de su intervención en el CIAM 6 de Bridgewater en 1947, implica entender la noción funcionalista del término sólo en cuanto que etapa preliminar de una solución arquitectónica. Asimismo, no abarca bajo ningún concepto la totalidad de la respuesta a la problemática vivencial, que corresponde a la arquitectura. En realidad, la arquitectura, como las *demás actividades creativas*, tiene que asumir la tarea de facilitar el *flujo natural de la existencia* por y para el hombre; se trata, pues, de una concepción del arte *como vehículo*, en la que se basa la inversión de la noción misma de “función”, a la que Van Eyck precede.

*Although architecture (...) answers very tangible functions, ultimately its object differs in no way from that of any other creative activity, that is, to express through man and for man the natural flow of existence. The more tangible functions –those implied by the word "functionalism"– are only relevant in so far as they help to adjust man's environment more accurately to his elementary requirements. But this, after all, is no more than a necessary preliminary. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:232)²⁴*

Por el otro lado, dada la persistencia de Van Eyck en la concreción del espacio, hay que recordar que concretar las funciones en forma de lista no conduce necesariamente a un espacio concreto; y, a la inversa, una aproximación a la arquitectura que reivindica al hombre en cuanto que su centro, se reserva la concreción del “cómo hacer” para el lugar a crear.

*What you should try to accomplish is built meaning. So, get close to the meaning and build! (Van Eyck, A., *Built Meaning*, 1962, en 2008:470)²⁵*

Además, adelantamos: *Existe rito allá donde se produce sentido*. (Segalen, M., [1997]2005:28)

Como hemos mencionado, Van Eyck no está sólo en la oposición al funcionalismo en los CIAM; no obstante, y tal como él mismo deja claro respecto al *Team 10*²⁶, a pesar del hecho de que el arquitecto se inscribe en la “empresa común” contra la línea conservadora dentro de los CIAM, mantiene siempre la autonomía de su propio discurso, evitando identificarse con “grupos dentro del grupo”. Concretamente, la Carta de Atenas tiene como objetivo el fragmento siguiente del *Informe del Grupo Inglés* de los CIAM, redactado por los Smithsons y W. & G. Howell para el CIAM 9 de Aix-en-Provence, del 1953, o sea, el año anterior a la formación del *Team 10*.

*We are of the opinion that we should construct a hierarchy of human associations which would replace the functional hierarchy of the Charte d'Athènes. (...) We are primarily concerned with problems of form and we need, immediately, to develop techniques which enable us to transform our experience as social beings into the plastic expression of architects-urbanists. (Smithson, A. & P. – Howell, W. & G., 1953, en Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:248)²⁷*

En el mismo contexto, Bakema y Voelcker en su informe *Growth and Change* (Crecimiento y Cambio) para el CIAM 10 de Dubrovnic del 1956, se inscriben en la inversión de la noción funcionalista de la palabra *función*; aquella pasa por *la reorientación del habitat existente a través de la forma*, una vez se hayan cumplido las necesidades inmediatas.

*The architect-urbanist must interpret specific expressions of existing habitat and make building elements, whether simple units or complex groups, which will not only satisfy the immediate requirements for which they are designed, but will also imply, through their form, the reorientation of the existing habitat which surrounds them. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:261)²⁸*

A su vez, desde su propio campo y del período de entreguerras, Mukařovský concibe la inversión de la *funcionalidad estricta* como medio de evolución de las funciones mismas y, por lo tanto, de la arquitectura. A base de ello se reivindica la única “evolución” posible de la arquitectura dentro del marco de las ciencias del hombre.

(...) al lado del esfuerzo por cumplir la funcionalidad estricta, puede manifestarse también (...) la tendencia de violarla más o menos radicalmente, y que incluso la violación de de las normas funcionales válidas hasta el momento dado puede significar el primer impulso hacia la evolución de las funciones mismas, y por lo tanto también hacia la evolución de la arquitectura.

*(Mukařovský, J., *El problema de las funciones en la arquitectura*, 1937, en [1975]1977: 178)*

La función en cuanto que noción emerge junto a la cultura de la máquina²⁹. La maquina es un artefacto que se fabrica para cumplir con una finalidad concreta, limitada en el terreno de la utilidad estricta. No obstante, a partir de su “fabricación” funciona recíprocamente con el hombre, proyectándose en su modo de crear y, al fin y al cabo, de verse a sí mismo.

La máquina (...) sabe trabajar sólo para un objetivo y produce sólo aquellas cosas para cuya fabricación ha sido inventada y adaptada. (...) Bajo la influencia directa o indirecta de la máquina el hombre se especializa funcionalmente y aprende a distinguir teóricamente las diferentes funciones. (...) cada una de las artes comienza a meditar acerca de su función específica (...).

*(Mukařovský, J., *El hombre en el mundo de las funciones*, 1946, en [1975]1977: 293)*

El equilibrio entre necesidad y libertad, previo a la aparición de la función como concepto, supone una red “espontanea” y/o “instintiva” de interacciones entre “funciones” –relatividad– opuesta a la univoquidad mecanicista y a la formación de la bipolaridad forma-función en cuanto que antinomia –o, según Van Eyck, *falsas alternativas*–.

(...) definición de la función: adaptación de la finalidad a la que esta deba servir. (...)

(...) existe un estado determinado (...) el equilibrio entre la necesidad y la libertad. (...)

*Antaño, este equilibrio fue mantenido instintivamente y el hombre, desconociendo el concepto de la función, dominaba fácilmente la acumulación, las interferencias y la tensión recíproca de las diferentes funciones. (Mukařovský, J., *El hombre en el mundo de las funciones*, 1946, en [1975]1977: 295)*

Este es el caso de las culturas “primitivas”, en las que Van Eyck buscará esta *relatividad* materializada. En ellas, la escisión entre forma y función es igual de inconcebible que aquella del símbolo –y arquetipo– en forma y contenido. Al mismo tiempo, y por el otro lado, la unifuncionalidad de la máquina transportada a la arquitectura revela otra malinterpretación de la índole particular multifacética del signo arquitectónico, aunque distinta que la postmoderna.

*El hecho de que en nuestra conciencia actual las funciones aparezcan claramente diferenciadas es evolutivamente paralelo al desarrollo de la técnica basada en máquinas, puesto que sólo una máquina, incluso la más compleja, representa un modelo de unifuncionalidad pura. Por eso mismo nuestro intento tipológico es pensable sólo desde el punto de vista del hombre actual: para el hombre primitivo la separación entre la función práctica y la simbólica sería sencillamente impensable: cualquier acto y cualquier creación práctica tenía para él al mismo tiempo un alcance simbólico, y otro práctico de igual importancia. (Mukařovský, J., *El lugar de la función estética entre las demás funciones*, 1942, en [1975]1977: 132)*

La inversión, en este sentido, y tal como la definimos en el capítulo anterior, surge como medio de evitar el automatismo funcional, garantizando en cada momento que se mantenga en pie el referente vivencial de la forma; en otras palabras, la función estética.

*Si el hombre debe iniciar siempre de nuevo la lucha con la realidad, es necesario que la aborde cada vez desde una óptica nueva, descubriendo en ella los aspectos y las posibilidades inaprovechadas hasta el momento. Una limitación absoluta a la postura práctica llevaría probablemente a una automatización total, dentro de la cual la atención se prestaría únicamente a los aspectos ya conquistados y explotados. (...) No hay acto humano ni objeto sobre los cuales la función estética no pueda ser aplicada, aun cuando estos actos y objetos están destinados a otras funciones. (Mukařovský, J., *El significado de la estética*, 1942, en [1975]1977: 149)*

Dicha función, cuya sola calificación como tal supone un aparente oxímoron, se diferencia de todas las demás y, al mismo tiempo, las impregna a todas; la estética, pese a su malinterpretación, siendo considerada como algo añadido a –y, por lo tanto, prescindible de– la vida cotidiana, está presente en todas sus manifestaciones en cuanto que sello de identidad de lo humano. Nos volvemos a encontrar, en este punto, con Kant y con Peirce.

*(...) no hay lugar en el contexto de la vida que no pueda estar impregnado por la función estética. Lo estético no es entonces una mera espuma, una mera decoración de la vida, sino un componente importante de todos los procesos de la misma. (...) la estética de hoy no es una ciencia normativa que pretenda decidir sobre lo que es bello y lo que es feo (...). (Mukařovský, J., *El significado de la estética*, 1942, en [1975]1977: 152)*

2.2.3 Individuo-sociedad-función; estética

Siguiendo el hilo anterior, la única consideración estética de la arquitectura –y del arte – que, en el contexto marcado, tiene sentido alguno es aquella de *relación inmediata entre ser y realidad*, tal como señala Bollnow citando a Stenzel (Bollnow, O. F., [1963]1969:114). *Bajo este enfoque, añade, vemos un nuevo aspecto de la realización del “retorno al origen”.* Mukařovský, por su lado y antes que ellos, define de la misma manera la función estética, añadiendo que *cualquier producto de la actividad humana –no sólo los artísticos– puede convertirse en un signo estético, es decir, incentivar esta conexión inmediata.*

*La cosa que se convierte en signo estético le descubre al hombre la relación entre él mismo y la realidad. (...) Pero no es sólo el arte el portador de la función estética: cualquier fenómeno, cualquier producto de la actividad humana puede convertirse, para el individuo o para toda la sociedad, en un signo estético. (...) Las posturas mágico-religiosa y la estética transubstancian la realidad, nada más rozarla, en un signo. (Mukařovský, J., *El significado de la estética*, 1942, en [1975]1977: 148)*

El único presupuesto ineludible, aunque no suficiente de por sí, añadimos, es que dicho producto tenga forma. De ahí que:

*(...) la función estética se manifiesta en la arquitectura simultáneamente como fenómeno de superficie y también como algo inmanente a aquella. (Mukařovský, J., *El problema de las funciones en la arquitectura*, 1937, en [1975]1977: 183)*

Siendo la estética una función no añadida, no buscada, no previsible, sino omnipresente e independiente de la “calidad artística” de la obra-fenómeno y a pesar de su papel significativo, es algo que, según apunta Van Eyck, no puede contar entre las tareas del arquitecto. Si aquella “se pone en función”, es después de la entrega de la obra, o sea, de que la *vuelta a casa* haya sido realizada.

Architecture can do no more, nor should it ever do less, than accommodate people well; assist their homecoming. The rest –those signs and symbols one is worried about far too much– will either take care of themselves or they just don't matter. (Van Eyck, A., The Ironbound statement, 1979, en 2008:535)³⁰

El hecho de que la arquitectura sea una actividad desarrollada por medios prácticos, sin embargo, no implica que sus *productos* sólo tengan alcance útil, como Van Eyck mismo deja evidente a través de su posicionamiento teórico frente a ella. A la inversa, el hecho de que el objetivo de la función estética no sea práctico, no significa, como reivindicamos antes, su desligamiento de la vida. Por lo contrario, el alcance social que una obra tenga se basa en la no univoquidad de la función estética; en su capacidad de superar las barreras de las especializaciones.

El hecho de que la función estética no tienda a ningún objetivo práctico no quiere decir que impida el contacto del arte con los intereses vitales del hombre. Precisamente por el hecho de carecer de un “contenido” unívoco, la función estética llega a ser “transparente”, no adoptando una postura hostil respecto a las otras funciones sino ayudándolas. (...) Y el arte tiende, (...) precisamente gracias a la función estética, a la multifuncionalidad más variada y polifacética posible, consiguiendo así que la obra de arte tenga un alcance social. Manifestándose en el arte como una función específica, la función estética ayuda al hombre a superar la unilateralidad de la especialización que empobrece no sólo su relación respecto a la realidad, sino también la posibilidad de adoptar una actitud frente a ella. (Mukařovský, J., Sobre el estructuralismo, 1946, en [1975]1977: 164-165)

Es, precisamente, por eso que la arquitectura, a pesar de su practicidad, no sólo consiste en respuesta puntual a una serie de criterios funcionales, sino que *reclama al hombre en su totalidad*: desde la universalidad del hombre que precede las diferencias y la colectividad hasta el individuo.

El análisis de las funciones en la arquitectura nos ha llevado (...) a la conclusión de que la arquitectura reclama siempre y en todos sus aspectos al hombre en su totalidad (...) comenzando por la base antropológica común y general, y terminando por el individuo concreto, determinado tanto socialmente como por su propia singularidad. (Mukařovský, J., El problema de las funciones en la arquitectura, 1937, en [1975]1977: 179)

Asimismo, el sentido de *función* al que Van Eyck se inscribe puede verse resumido en el fragmento siguiente:

Sólo al concebir la función como una forma de autorrealización del sujeto respecto al mundo exterior podemos verla sin deformaciones, pensando de manera polifuncional, de acuerdo con el estado real de las cosas. (Mukařovský, J., El lugar de la función estética entre las demás funciones, 1942, en [1975]1977: 128-129)

2.3 Espacio concreto; estructura – espontaneidad

El espacio concreto –o concretado en lugar– viene a asistir esta *relación inmediata entre ser y realidad*, que supone la función estética.

Whoever attempts to solve the riddle of space in the abstract will construct the outline of emptiness and call it space.

Whoever attempts to meet man in the abstract will speak with his echo and call this a dialogue. (Van Eyck, A., Place and Occasion, 1962, en 2008:471)³¹

Esta es una concepción que comparte, a su vez y desde el campo –teórico– de la fenomenología del espacio, Bollnow. El espacio concreto deviene lugar y como tal establece las condiciones de interacción entre hombre y espacio, llegando, asimismo, a la máxima profundidad de su significado. La concreción consiste en una red interna de interacciones *comprensible* y –sobre todo– táctil, que empieza a ser tejida desde el nivel de objeto; se trata, pues, de una aproximación teórica y en paralelo a lo abarcado por la *disciplina configurativa*. La concreción desde la escala de objeto, además, tiene en Van Eyck el nombre de *identifying devices* (artefactos identificantes), otorgando al objeto el papel de *vehículo* a través de cual el hombre se identifica con el lugar. Entraremos, no obstante, en más detalle acerca de ellos a propósito de la descripción del *Kindertehuis*, en el capítulo homónimo.

(...) *El hombre ha ligado a los objetos en una relación espacial mutua, según el plan de un orden interno comprensible. Y a causa de este "sitio" son comprensibles todas y cada una de las cosas (...). (...) La presencia espacial en ese sitio determinado adquiere así su significado más profundo. (...) El banco ante la casa es distinto del de los parques públicos, y las sillas alrededor de la mesa común son distintas de los asientos en las aulas, ordenados en filas.* (Bollnow, O. F., [1963]1969:190)

Van Eyck antepone a la *claridad laberíntica* y concreción del modo *configurativo*, la ausencia de forma determinada del espacio *abstracto* –que por la no concreción en nivel de objeto llega a ser sinónimo de *vacío*–. Tenemos, de esta manera, un elemento más para definir en qué consiste el espacio concreto hacia el que apunta el arquitecto: que tenga forma reconocible, “requisito”, al mismo tiempo y tal como vimos antes, de la función estética.

(...) *a great audacity of form and articulated place-clarity within a closely knit compound rather than an amorphous texture of inevitably oversized items (...) additively arranged in space-emptiness.* (Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, 1962, en 2008:329-330)³²

A la inversa, y dentro de la “previsión” de reciprocidad entre hombre y espacio, el efecto del espacio concreto se le devuelve al hombre, “dando forma” a su modo de ser.

(...) *dice Bachelard: “No sólo se cambia de sitio, se cambia también de naturaleza”, y habla expresamente de una “amalgama de la existencia con un espacio concreto”. Esta combinación no sólo significa que el espacio actúa sobre el hombre modificándolo (pues seguiría siendo una acción recíproca entre dos cosas anteriormente separadas), sino que el hombre adquiere determinado modo de ser exclusivamente en la unidad con su espacio concreto.* (Bollnow, O. F., [1963]1969:260)

La forma concreta, por el otro lado, es la que da pie al proceso de transformación de las formas arquitectónicas elementales a través de la inversión. Su dinamismo consiste, además, en la variedad en el modo de su apropiación posible por parte del “usuario”, contrariamente a la estaticidad, por la razón inversa, de lo abstracto, o sea, amorfo.

Things can only change within a fixed form. (...) What you get is static because it is amorphous. (Van Eyck, A., *Letter to the Smithsons after the Royaumont meeting*, 1962, en 2008:441)³³

Se trata, de nuevo, de uno de los principios en los que se basa la *disciplina configurativa*, que Van Eyck tiene la oportunidad de observar en toda su extensión “realizada” en la cultura Dogon. Su ejemplo servirá, además, para poder acercarnos a otra faceta de la concreción de la forma, que Van Eyck reclama para el espacio: aquella no supone, análogamente, cumplimiento estricto de patrones concretos de comportamiento. La estructuración concreta de las manifestaciones materiales de la cultura, es decir, es la que proporciona el terreno para la espontaneidad de su apropiación. Recordamos, en este contexto, el fenómeno estructura-espontaneidad que Grotowski reivindica para el teatro; no hay, según él, libertad sino a través del rigor en la *configuración* de la acción.

The Dogon rely on an all-pervading framework which embraces every facet of their existence, material, emotional and transcendental. (...) The Dogon adhere to their system with great

accuracy. Bit never rigidly. (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1961-67, en 2008:384-389)³⁴

2.4 Ritual; cosmología-sociedad-arquitectura; ¿tiene la vida forma?

Vimos planteada la respuesta a la pregunta de si la vida tiene forma y, si la tiene, cómo es, a base de la reciprocidad individual-colectivo. Levantar la abstracción de referencia a la “sociedad” y al “hombre”, en este sentido, es una orientación que se marca en el seno del *Team 10*, a pesar de los matices diferentes de la misma que diferencian a Van Eyck de los Smithsons. Mientras que para Van Eyck la colectividad tiene sentido humanista-universal, para los Smithsons tiene dimensión social(ista). El fragmento a continuación, del 1954, de la *línea directriz* del *Team 10* para el CIAM 10 de Dubrovnic, representa un denominador común de las dos tendencias.

CIAM X must make clear that we as architects accept the responsibility for the creation of order through form. We accept the responsibility for each act of creation, no matter how small. We must find the means of realizing in architecture the idea of a cosmos continuously in change, inconceivably complex, yet at each moment exquisitely finite. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:257)³⁵

El *Team 10*, según lo anterior, plantea como responsabilidad del arquitecto dar forma a lo amorfo y “anticipa” el modo *configurativo*, pretendiendo abarcar todas las escalas de la “construcción” arquitectónica. Implica, además, una re-interpretación de la creación humana en cuanto que reflejo del cosmos, presente en la arquitectura *vernacular* y, además, en la filosofía de Vico. Allí se encuentra la raíz de los ritos de fundación de las ciudades y que acompañan a la construcción de la casa, en las culturas *vernaculares* –antiguas o contemporáneas–; ejemplos de ello comentados por Van Eyck tenemos, por un lado, en Rykwert, y, por el otro, en los Dogon y Pueblo. No obstante, el referente “cósmico” del *Team 10* tiene carácter terrenal y su objeto es la complejidad que experimenta el hombre dentro del mundo en el que se encuentra inmerso, recordando a Cézanne.

(...) house building is a ceremonious matter for the pueblos. (Van Eyck, A., *The Pueblos*, 1962, en 2008:370)³⁶

Building both house and village implies inaugurating a microcosm in which life is perpetuated – hence the various rituals which accompany the building process from stage to stage. (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1961-67, en 2008:384-389)³⁷

La forma de lo humano, en el mundo antiguo y *vernacular*, se concibe como micrografía del orden cósmico, reproduciéndose aquél, a su vez, en toda su complejidad. Sin embargo, la “forma de lo humano” implica, al mismo tiempo, el –igualmente complejo– sistema de creencias y costumbres, cuya “forma” es el rito. El rito supone, en este sentido, un nivel de “consolidación” pre-material, en términos de estructura consolidada de acciones. En su “grafía”, representable en planta, es donde estructura y acciones y arquitectura se encuentran, en cuanto que Actioformel. Ejemplo de ello nos ofrece Bollnow, a propósito de la observación de Cassirer respecto al sistema de puntos cardinales de los Zuñi.

(...) Cassirer (...) ejemplo de los Zuñi (...). (...) “Al norte le pertenece el aire, al sur el fuego, al este la tierra, al oeste el agua”. Análogamente ocurre con las actividades humanas.” (...) las diferentes clases, oficios y actividades de los hombres se incluyen en el mismo esquema: la guerra y el guerrero pertenecen al norte, la caza y el cazador al oeste, la medicina y la agricultura al sur, la magia y la religión al este”. (...) Esquematismo (...) las conexiones espaciales son “procuradas” mediante la comprensión de las conexiones espaciales. (Bollnow, O. F., [1963]1969:66)

Se produce, de esta manera el triple reflejo cosmología-sociedad-arquitectura, que vimos planteado por Lagopoulos. La ciudad es una de las “pantallas” en las que este se proyecta.

(...) *such a way of life, firmly organized and founded on a highly complex texture of religious and social conceptions and customs, led, as a matter of course, to urbanity.* (Van Eyck, A., *The Pueblos*, 1962, en 2008:355)³⁸

El rito como estructura pre-material, asimismo, remite al la concepción de Warburg del acto performativo en cuanto que forma intermedia –o punto límite– entre vida y arte, que traducimos, a propósito de Van Eyck, en vida y arquitectura. El hombre, en este contexto, es, a través de su corporalidad, la condición de posibilidad del espacio vivencial. Él genera el primer gesto-creador del espacio, o sea, demarcar el lugar. El rito, a su vez, adquiere forma determinada en cuanto que “espacio de la acción”, a través de la repetición. La única constatación material posible de esta forma es su huella, pudiéndose llamar, siguiendo a Warburg, pre-forma. Van Gennep, en el mismo contexto, habla de *esquema de los ritos de paso* y de *guión*, al referirse a la secuencia de acciones en el ritual.

Por su organización espacio-temporal, el rito enfoca la atención mediante la demarcación (...). (Segalen, M., [1997]2005:28)

En el caso del rito estaríamos hablando de una “huella pre-escrita”, hecho que genera la necesidad de transmisión a través de la repetición, como en la narración de la poesía épica –una de las fuentes del teatro, además, según Grotowski–.

Los ritos se componen de secuencias ordenadas; son un encadenamiento preescrito de actos. (Segalen, M., [1997]2005:44)

El espacio sólido, en esta reflexión, es el contra-punto del rito–“espacio de la acción”.

Por el otro lado, asumir como tarea por parte del arquitecto dar orden a través de dar forma, está en analogía directa en cuanto que expresión con la de Saxl, en *La vida de los símbolos*, de que *el símbolo sirve para poner límites en un terror sin forma*. Warburg, recordamos, concibió el rito como forja originaria de los símbolos.

La experiencia del ritual religioso sirve de forja original de los sistemas expresivos de las pasiones trágicas. (Warburg, A. M. *Briefmarke*, Cuaderno de notas, 1927, en Gombrich [1970]1992: 229)

Volvemos a encontrarnos, pues, con el ritual, esta vez en su faceta de creador de orden y sentido y de *terreno intermedio* entre individual y colectivo. A partir del fragmento a continuación, el ritual se entiende, además, en cuanto que tiempo y espacio expandidos, según la lectura de Van Eyck.

(...) *destaca su eficacia social. El ritual es creador de sentido: ordena el desorden, da sentido a lo accidental y a lo incomprensible; (...) La esencia del ritual está en mezclar el tiempo individual con el tiempo colectivo. (...) los ritos siempre deben considerarse como un conjunto de conductas individuales o colectivas relativamente codificadas, con un soporte corporal (verbal, gestual, de postura), de carácter repetitivo, con fuerte carga simbólica para los actores y testigos.* (Segalen, M., [1997]2005:31)

El ritual, como se ha podido constatar, surge como problemática común entre Van Eyck y Grotowski; aquella, a su vez, es fruto del *Zeitgeist* de los sesenta. *La discontinuidad social característica del mundo moderno* (Segalen, M., [1997]2005:29) con la gran revuelta social que la acompaña, hace que las manifestaciones rituales pierdan su sentido. A raíz de ello se revela la inversión, por parte de ambos creadores, como necesidad de recuperar el contenido vivencial de la forma.

A lo largo de los años 1960, marcados por grandes cambios sociales, económicos y culturales, parecen desaparecer los rituales, ya que aparecen como formas vacías, despojadas de sentido. (Segalen, M., [1997]2005:33-34)

Esta es, al mismo tiempo, una calidad inherente del rito, en cuanto que organismo vivo cuyo proceso de renovación es interminable y sus límites de estructura fijos. Se trata del tipo de concreción que Van Eyck desea ver proyectada en la arquitectura. La finalidad no utilitaria ni

funcional, en el sentido Moderno, del ritual es una respuesta a la problemática de la función en la arquitectura.

No existen rituales "nuevos", únicamente rituales "contemporáneos", porque la base de referencias simbólicas en las que beben es infinita, y también porque siempre suponen una estructura con un principio y un final. (Segalen, M., [1997]2005:170)

Esta misma necesidad, de encontrar sentido a través de dar orden, condujo a las primeras *configuraciones* espaciales del hombre, tal como argumenta Van Eyck, a continuación, y, también Bollnow, desde la fenomenología. La *estrechez* primaria supone un primer gesto de definir un microcosmos controlable por el hombre, a través del cual lo desconocido se le empieza a ser tangible. Encuentra, de esta manera, su *lugar* en el cosmos. A partir de esta primera "autoafirmación", se despliega un proceso de *multiplicación* en niveles sucesivos, en cuyo resultado son legibles, bajo la misma ley de semejanza estructural, todas las escalas: desde aquella del objeto –la *cesta* de los Dogon– hasta la de la ciudad. Ejemplo de ello hemos tenido en el desglose –*anacrónicamente*– *configurativo* de la cultura Dogon, por parte de Griaule.

There was always the limitless exterior beyond –the incomprehensible, intangible and unpredictable– harassing man's right composure, shaking whatever "ground of certainty", to use Joseph Rykwert's phrase, he was able to find. So his cities, villages and houses –even his baskets– were persuaded by means of symbolic form and complex ritual to contain within their measurable confines that which exists beyond and is immeasurable: to represent it symbolically. The artefact –whether small or large, basket or city– was identified with the universe or the power or deity representing the cosmic order. It thus became a habitable place, comprehensible from corner to corner, familiar and tangible. (...) The transcendental was brought within reach (...). (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1961-67, en 2008:384-385)³⁹

La reciprocidad arquitectura-sociedad, arquitectura-colectividad o arquitectura-vida, cuya forma es la Actioformel se hace palpable en los dos ejemplos que aportamos a continuación; el primero es de Van Eyck y el segundo de Warburg, ambos de su asistencia en ceremonias de los Pueblos. ¿Quién puede discernir una línea separatoria clara entre lo que es arquitectura y lo que es sociedad, en cualquiera de los dos?

During ceremonies the roofs are used as public galleries. The special possibility that this form of habitation offers spectators is certainly of great importance in view of the central significance and the frequency of these ceremonies. During the great dances the houses that are grouped round the central square look like hills entirely made up of standing human beings, for the latter cover the greater part of the low walls. (Van Eyck, A., *The Pueblos*, 1962, en 2008:370)⁴⁰
Aunque la danza se ejecuta en la plaza del mercado, los participantes tienen un punto de referencia arquitectónico formado por una estructura de piedra sobre la cual está fijado un pequeño pino adornado con plumas. (Warburg, A. M., 2004:35)

En este sentido, y a propósito de la Actioformel, hay cantidad de ejemplos donde es imposible discernir entre arquitectura y sociedad o arquitectura y acción, presentes en nuestra contemporaneidad. Uno de ellos es tan común como el campo de balompié: las líneas dibujadas sobre el césped proporcionan el marco de orden, dentro del cual se desarrollará una acción, siempre reconocible y, a la vez, siempre distinta. ¿Corresponde a arquitectura o a estructura de acciones esta Actioformel? A las dos, sería la respuesta coherente, a no ser que la arquitectura se defina como estructura de acciones.

Seguimos a partir de este ejemplo para detectar más rasgos contemporáneos de ritual. La colocación de los espectadores en un estadio, por ejemplo, reproduce la condición de "estar alrededor de", de los testimonios en un ritual –como en los ejemplos anteriores de Van Eyck y Warburg– y/o de los espectadores en un teatro griego. Al mismo tiempo:

En el fútbol, como en la caza y la tauromaquia, se manifiesta una dimensión de guerra ritualizada, razón por la cual las mujeres suelen permanecer al margen. (Segalen, M., [1997]2005:84)

La rotura que supone la revolución es interpretable como *liminalidad* entre *separación* y *reagregación*. Al mismo tiempo, la fiesta revolucionaria revela la *antigüedad* de la cuestión del ritual. La degeneración de la manifestación ritual en espectáculo es producto de la sociedad de la comunicación; contra esta tentativa plantea Grotowski el *teatro pobre*, reivindicando de nuevo para el teatro la primera característica de la manifestación ritual, es decir, la comunión entre los presentes.

Hablar de la fiesta es también hablar de un espectáculo. (...) la llegada de la sociedad de la comunicación es responsable del deslizamiento de las manifestaciones rituales hacia el espectáculo (...). (...) no es posible relegar el ritual al campo de lo tradicional y el espectáculo al campo de la modernidad. La tentativa de implantar fiestas revolucionarias que pretendían ser verdaderas creaciones rituales ilustra claramente la antigüedad de la cuestión. (Segalen, M., [1997]2005:104)

Fragmentos del ligamen de la acción con el ritual, no obstante, son detectables en los “ritos cotidianos”; en Otterlo Van Eyck habló de la esencia del *dormir* y del *comer*. A continuación, Segalen contrapone la limpieza de la casa a los ritos purificadores del brahmán.

Hay que ponerse de acuerdo sobre la noción de religioso, incluso ampliándola de forma muy generosa. ¿Son comparables los ritos purificadores del brahmán y los que lleva a cabo un ama de casa? (...) Cuando pasa la escoba o el aspirador, el ama de casa está representando algo y su gesto se inscribe en un marco de referencias simbólicas más amplias. (...) no se trata del mismo orden simbólico, pues uno es religioso y el otro del orden de los sentidos, sin referencia a una trascendencia. (Segalen, M., [1997]2005:27)

2.5 Huella Actioformel

La *huella* del contorno-delimitador del lugar, según hemos visto, supone el primer gesto arquitectónico del hombre. Su contenido vivencial hoy persiste se reafirma en la huella del lugar de entierro.

(...) nuevas prácticas, como la incineración, se extienden cada vez más y generan una sensación de malestar, por falta de referencias para realizar los gestos que calman el dolor de los vivos y que hacen que los difuntos ocupen un lugar entre los muertos, empezando por el lugar físico. ¿Cómo materializar la presencia de un ser querido cuando sus cenizas han sido dispersadas sin dejar huella por el jardín? (Segalen, M., [1997]2005:65)

La huella, además, es el “lugar de encuentro” del espacio-acción con su dibujo en planta, con su trazado sobre la tierra y con las ruinas en las que lo convertirá el tiempo. El espacio concreto se habita en primer lugar en cuanto que *dibujo exacto*, en este sentido, por parte del arquitecto mismo –el sujeto de la arquitectura–.

El ensueño vuelve a habitar el dibujo exacto, la representación de una casa no deja mucho tiempo indiferente al soñador. (Bachelard, G., [1957]2006:81)

La planta es el terreno sobre el que el arquitecto teje la red de relaciones recíprocas que constituye la *disciplina configurativa*.

*Both Arp and Kafka suggest a horizontally structured –relative– order of things in an open world which is what the Great Gang stood for (...).(Van Eyck, A., *The radiant and the grim*, 1997, en 2008:647)⁴¹*

Asimismo, la primera materialización de la *disciplina configurativa* tiene calidad de *palabra-imagen* –*word-image*– que Van Eyck usa al referirse a la imagen de la *Casbah*⁴², evocando, inevitablemente, el *zum Bild das Wort* warburgiano. En imagen, pues, se concretan *las finas líneas que dibujamos*, antes de levantarse para convertirse en el cuerpo del espacio.

(...) *the reality of twin phenomena (...) If we manage to catch up with this reality, then the thin lines we draw –the narrow borderlines– will loop into places suitable for man, they will loop into the bunch of places I wish to call house or city: The in-between realm.* (Van Eyck, A., [1962]2008:71)⁴³

Como línea sobre el terreno –o sobre el mapa– de Venecia se puede dibujar el camino entre San Marco y Santi Giovanni e Paolo que describe Van Eyck bajo el lema de *claridad laberíntica*. Este camino no es necesariamente el más corto; no se determina, pues, en términos funcionales, sino a base de la memoria y la anticipación del lugar, o sea, del espacio-tiempo expandido.

Remembered in-between places and items will articulate the distance i.e. the temporal span. The route's comprehensibility will become greater as more such places and items are discovered and remembered each time, whilst the temporal span will be charged with meaning –and further articulated– as occasions, which take place en route, make you remember ones and anticipate others. (Van Eyck, A., [1962]2008:78)⁴⁴

Estamos, asimismo, en paralelo al modo en que Bollnow, reinterpretando a Sartre, define el espacio hodológico. La línea recta entre dos puntos puede ser el camino óptimo, en términos matemáticos; no obstante, este no es el caso, si como camino óptimo se considera aquél más deseado, trasladándose el criterio a la esfera vivencial del *Wandern*.

*La línea recta como comunicación más corta entre dos puntos queda sustituida por lo que Lewin llama el "camino óptimo". "El camino óptimo puede ser interpretado como el más razonable, el que pueda ser recorrido con la mayor rapidez, el menos desagradable o el más seguro"*⁴⁵.
(...) *También se puede formular la cualidad de "óptimo" (...) cuando se busca el camino de máximo goce, así en los paseos de una estación balnearia al elegir el camino que en un lapso de tiempo dado combina los puntos panorámicos más bellos.* (Bollnow, O. F., [1963]1969:179)

2.5.1 Trazado de ciudad

Van Eyck reivindica la re-unificación de arquitectura y urbanismo en *disciplina configurativa*, bajo el término común de *planning* –planificación–, desarrollado en planta. Aquella se propone como tarea del arquitecto para aproximarse a un tipo de vida más completa, en el CIAM 10 de Dubrovnic, del 1956.

Reunification of architecture and urbanism into one discipline. A task for a more complete kind of man. (Van Eyck, A., *The Story of Another Idea*, 1959, en 2008:263)⁴⁶

La fundación de las ciudades antiguas, según Rykwert, implica el trazado ritual de los muros –contorno– de la ciudad con el arado ritual sobre la tierra. La huella de la línea es inviolable e ignorarlo supone castigo mortal. Por eso, allí donde la permeabilidad del contorno es permitida, el arado se levanta –se *porta*–, señalando los lugares de las *puertas*. Asimismo, el significado ritual del trazado “en planta”, revela una cualidad propia que no se agota en un dibujo “útil”.

La estructuración interior de la ciudad romana se concibe a base del triple reflejo cosmología-sociedad-arquitectura⁴⁷. La fundación de la ciudad, por lo tanto, hace táctil el mito y se acompaña por los ritos correspondientes.

(...) *la elaborada estructura geométrica y tipológica de la ciudad romana surge de un sistema de costumbres y creencias, se desarrolla en torno a él y se convierte así en vehículo perfecto de una cultura y de un estilo de vida. (...) Todas las grandes civilizaciones (...) poseen relatos míticos sobre sus orígenes y complejos rituales que guían al planificador y al constructor.* (Rykwert, J., [1976]1985:7)

La huella “estructural” de las ciudades antiguas coincide con la fijación del rito sobre la tierra; de ahí el punto en común que comparten, al que damos el nombre de Actioformel.

(...) en la antigüedad se aceptaba generalmente la idea de que las cosas tienen otro significado además del propio. (...) La fundación de la ciudad se conmemoraba con celebraciones periódicas y se plasmaba permanentemente en monumentos cuya misma presencia física fijaba el rito en la tierra y lo conectaba con la forma material de las calles y de los edificios. (Rykwert, J., [1976]1985:9)

Rykwert, sin, evidentemente, reivindicar la vuelta literal al origen, se alinea con Van Eyck respecto a su visión de la ciudad contemporánea; resalta la tendencia de los arquitectos – Modernos– de ignorar deliberadamente toda esta realidad oculta “por debajo” del trazado de las líneas del “planificador” antiguo, desglosando la ciudad antigua en términos estrictamente racionales. Lo reivindicado, pues, implica una reinterpretación de la noción de función, tal como hemos desarrollado anteriormente.

Los autores modernos que se han ocupado de la planificación de las ciudades y buscan el desarrollo progresivo de un método de planificación en la antigüedad tienden a subrayar desproporcionadamente los escasos datos que poseemos (...), mientras que suelen ignorar los oscuros ritos mágicos y religiosos que, al igual que la mayor parte de nuestros contemporáneos, encuentran poco interesantes, nada dignos de respeto y en cualquier caso carentes de importancia. (Rykwert, J., [1976]1985:33-34)

El por qué de los ritos fundacionales no es explicable en términos funcionales. Sus orígenes no son desglosables, porque no están relacionadas con el intelecto, sino con la acción en sí. El rito se entiende *verdaderamente* sólo a través de la acción; Grotowski es consciente de ello y en esto se basa la concepción del *arte como vehículo*. El *dromenon* se re-habita, como se re-habitan las estructuras elementales del espacio.

El rito (...) nada tenía que ver con algo tan consciente y explícito como una teoría de la planificación. Los orígenes de un rito como éste no pueden estar en una especulación ni “racional” ni “mítica”, sino que habría que buscarse en un dromenon, en una acción, y unos orígenes de este tipo han de darse por perdidos. (...) Mientras sea puesto en práctica, el rito es entendido “verdaderamente” (...). (...) No es posible comprender la vida urbana en el mundo romano sin referencia a sus ritos. Las comunidades que los vivieron eran a la vez actores y testigos del dromenon, hasta el punto de sentir la necesidad de su reactualización periódica. (Rykwert, J., [1976]1985:97)

2.5.2 Puerta

En el capítulo dedicado a las formas elementales del espacio hicimos hincapié al umbral y a la puerta en cuanto que lugares *liminales*. Es la calidad espacio-vivencial intrínseca de la puerta la que da origen a ello. Volvemos aquí para completar nuestra referencia a la puerta desde la perspectiva espacio-vivencial.

Kerenyi, en este sentido, vincula la puerta con otra forma elemental: la del laberinto. El mito de la Hainuwelle de la isla de Seram, Polinesia, según los estudios del etnólogo Adolf Jensen del 1937-38, incluye la descripción de la danza *maro*. Se trata de una danza en forma de laberinto, en cuyo centro estaba la doncella Hainuwelle, celebrada con la finalidad de “eliminar” a ella. El noveno día de esta danza interminable, los hombres cruzan la espiral y excavan un pozo en el medio, hacia el que empujan a la doncella. Su destino, en este sentido, es paralelo al de Perséfone, en la mitología griega. Kerenyi retoma la descripción de Jensen del dibujo de la danza hecho por indígenas. En él, cruzar la línea de la danza corresponde al “levantamiento” o la “brecha” de la puerta; concretamente, hay coincidencia entre la espiral de la danza y la puerta. Se forma, de esta manera, uno más *fenómeno gemelo* originario.

La ilustración reproduce uno de los muchos borradores en los que los indígenas quisieron plasmar con claridad la construcción de la puerta. Lo único que se puede deducir con seguridad y sin equívocos de las diferentes indicaciones es la coincidencia entre la puerta y la figura de la

espiral formada por la cadena de los danzantes del maro, (...). (...) los hombres que no lograban cruzar la espiral dejaban de serlo de un modo instantáneo. (Kerenyi, K., [1996]2006:63)

La reciprocidad puerta-laberinto comenta, a su vez, Rykwert, en *La idea de ciudad*, en cuanto que tópico de la religiosidad arcaica, y tiene que ver con el monstruo que antepone al héroe una adivinanza ante la puerta –la única, por cierto, que un laberinto puede tener–.

(...) el héroe que se acerca o el alma (el encuentro con el monstruo se produce con mucha frecuencia en el curso del viaje del alma a los infiernos) que pretende atravesar el paso guardado por el monstruo ha de encontrar su camino a través de un laberinto o tiene que demostrar que lo conoce dibujándolo. (Rykwert, J., [1976]1985:165)

2.5.3 Laberinto

El laberinto es otra de las formas elementales, tratada con anterioridad, que retomamos a propósito de la temática del capítulo presente. Una primera idea al respecto tenemos por Van Eyck mismo, en referencia a los Dogon. Su cosmología en “forma de espiral” se refleja en su microcosmos, siendo ejemplo de ello la planta espiral de la casa de consejo de los ancianos (Griaule, M., [1966]2000:97).

*I will conclude with what Griaule has to say about the territorial organization of the Dogon and the Hogon. It accords with the idea that the world developed in the form of a spiral. (Van Eyck, A., *A Miracle of Moderation*, 1961-67, en 2008:394)⁴⁸*

En la cultura occidental, el laberinto originario es aquel que, según el mito, construyó Dédalo para el Minotauro. Su trazado se vincula con la forma de una acción ritual estructurada: también es Dédalo –el arquitecto del laberinto– el que reproduce la forma de su construcción en danza espiral, la cual enseña a Teseo, que la baila *en representación de sus hazañas*. Además

Una danza de laberinto es mencionada y descrita por primera vez en Grecia en la Ilíada (18.590). (Kerenyi, K., [1996]2006:78)

Descripciones de esta danza tenemos, por el otro lado, en Plutarco y Polydeuces.

El descendimiento a los “intestinos” de la tierra y la salida de nuevo de la luz se consolidan en la forma laberíntica; aquella se relaciona, asimismo, con la muerte y la resurrección, representadas, a su vez, en ritos, entre los cuales destacan los eleusinos. Subrayamos que la forma construida –del laberinto– es aquella que se representa, *a posteriori*, en danza ritual.

(...) Teseo y sus compañeros (...) danzaron la danza del laberinto que les enseñó Dédalo cuando llegaron a la isla de Apolo. (...) Precisamente en Delos, donde Teseo representó mediante la danza ritual sus propias hazañas, los giros laberínticos del baile se desarrollaban en torno a un altar hecho de cuernos izquierdos de toro, los cuernos de la muerte. Aquél altar representaba el cubil del Minotauro. La historia de Teseo, Ariadna y el Minotauro era una de las versiones míticas del misterio de la muerte y la resurrección, análogo al que se celebraba en Eleusis, centro con el que Teseo también estaba relacionado. Los laberintos eran ante todo cauces de salvación y modelos iniciáticos. (Rykwert, J., [1976]1985:172-174)

Kerenyi da una versión del trazado del laberinto de la cual nace nuestra noción de la Actioformel. La idea de la muerte en relación recíproca con la vida, es decir, de la muerte que no equivale a aniquilación sino a resurrección, está contenida en la huella del laberinto; aquella, a su vez, es *reconocible*, igualmente, tanto en cuanto que construcción como que acción estructurada.

Que esta idea [la de la muerte] no fue concebida como la del exterminio lo demuestran las leyendas de la salvación de Dédalo y el regreso de Eneas (...). Laberinto, construcciones subterráneas e inframundo son sus formas de expresión. Y sólo a partir de esta idea se puede comprender que una y, a la vez, la misma cosa no es reconocible únicamente en cuevas ni

tampoco es concebible como construcción, sino que también puede ser expresada a través de la danza. (Kerenyi, K., [1996]2006:78)

La danza de Perséfone según Livio y, la *descripción*, a continuación, de la danza de las grullas, que Dédalo enseñó, comparten con la danza *maro* su desarrollo en espiral alrededor de un centro, su referencia a la muerte y la resurrección y su conexión con construcciones inframundanas –el edificio espiral del reino de los muertos, en Polinesia, el laberinto cretense, el palacio de las vísceras de los babilonios–.

(...) “con la cuerda en las manos, acompasando su paso con el canto, caminaban las doncellas”; así se bailaba el chorus Proserpinae en Roma, siguiendo el modelo griego. En la ejecución de esta figura de la danza, los bailarines toman una cuerda. (...) La orientación de la danza de Delos se puede deducir, pues daban vueltas alrededor de un altar formado por cuernos, pero exclusivamente del lado izquierdo. La izquierda es la dirección de la muerte. (...) Así se movía la danza, (...) rumbo a la muerte, para conducir (...) al origen de la vida. (...) se llamaba geranos, “danza de las grullas”. (...) los danzantes llevaban en su mano, (...) el hilo de Ariadna. Y del mismo modo que éste se soltaba y se recogía, los bailarines del geranos llevaban su cuerda primero hacia adentro y luego vuelta atrás. (...) en el centro de la espiral el bailarín gira en un continuo movimiento, que desde el principio es un movimiento alrededor de un centro invisible. Pero a partir de ahora ya no es en la dirección de la muerte, sino en la del nacimiento. (Kerenyi, K., [1996]2006:80)

La danza géranos se bailaba durante toda la antigüedad en Delos. Su remisión al descenso a Hades y vuelta al mundo de los vivos está relacionada con el hecho de que se bailaba de noche y con el acompañamiento de antorchas –condiciones, además, en las que se desarrollaban los Misterios Eleusinos y, también, la danza *maro*–.

Aún hoy la danza maro se sigue bailando sólo por la noche. (...) La alternante hilera no deja de crecer hasta que todos los danzantes forman un círculo. Cuando los últimos de la línea alcanzan la cabeza, y se incorporan nuevos bailarines, la hilera evoluciona en espiral alrededor del primer círculo hasta completar la forma de un espiral múltiple. (Kerenyi, K., [1996]2006:61)

A partir de la descripción anterior de la danza de Delos, el géranos se puede hallar en el origen de las danzas circulares griegas, que siguen vivos hasta hoy día. La cuerda –el hilo de Ariadna– se ha sustituido por un pañuelo de tela blanco. Características de esta danza coinciden con la de *syrtós* (συρτός) de la isla de Naxos y el resto de las Cícladas –del verbo σύρω, que significa arrastrar–, y de la *trata* (de *trarre*, arrastrar) de la Italia meridional (Kerenyi, K., [1996]2006:81). Este nombre es muy común entre las danzas cíclicas en todo Grecia; sin embargo, en cada región se ha desarrollado una versión distinta. Además, se conserva el nombre antiguo en la danza de (A)géranos [(A)γέρανος] de la isla de Paros, en la *danza de Teseo* de Zacinto, en la de *geraní* [(γερανί] de Epiros y en la de *aéranos* [αέρανος] de Pontos.

2.5.4 Huella-imagen del laberinto

Aparte de la imagen del laberinto deducible a partir de la construcción y la danza dedálicas, hay representaciones del mismo en forma de imagen –Actioformel–. Laberinto, en el ejemplo siguiente, coincide con *baile de molinillo*, o sea, el *windmill pattern* de Van Eyck del *Edificio de Congresos en Jerusalén*.

(...) la arcaica jarra etrusca de Tragliatella. (...) está dibujado el complicado laberinto en forma de mapa. (...) En la inscripción etrusca del laberinto se puede leer: truia. La palabra (...) significa: “baile de molinillo” (...). (Kerenyi, K., [1996]2006:81)

La imagen-planta-Actioformel del laberinto deja de ser un “ejercicio sobre papel”, desde el momento que se *habita*, *identificándose con un camino* o se convierte en potencialidad de acción, con dirección vivencial determinada.

Cada línea espiral, aparentemente decorativa, dibujada como mera figura, o un meandro en forma de espiral, se convierte en un laberinto tan pronto la identificamos como un camino, por el que transitamos como si en cierto modo lo hiciéramos por una entrada o paso fundamentales. (Kerenyi, K., [1996]2006:52)

(...) laberintos bailables (...): no se trata meramente del seno materno, ni de una burda imagen corporal, sino de una dirección que se adentra en la muerte y la trasciende. (Kerenyi, K., [1996]2006:63-64)

Se trata del *habitar el dibujo exacto* de Bachelard; de la perspectiva de la imagen que se percibe directamente y por ella misma como *acontecimiento de la vida*.

(...) la fenomenología de la imaginación no puede contentarse con una reducción que hace de las imágenes medios subalternos de expresión: la fenomenología de la imaginación pide que se vivan directamente las imágenes, que se tomen las imágenes como acontecimientos súbitos de la vida.

Cuando la imagen es nueva, el mundo es nuevo. (Bachelard, G., [1957]2006:79)

Como vimos en el capítulo dedicado a los arquetipos, Van Eyck, tal como Grotowski, pretende reunificar vida y forma en una *configuración* orgánica; es decir, en un montaje en el que la estructura y la espontaneidad conviven, de la manera que Van Eyck mismo aclaró a propósito de *The Wheels of Heaven*. Allí, el espacio concretamente articulado en cuanto que multicéntrico, ofrece al visitante la opción de escoger cómo desarrollar su actividad en él, sin que se pierda el carácter introvertido y vertical de un espacio religioso. Asimismo, la necesidad de espacio concreto por parte de Van Eyck –correspondiente a la partitura de acciones minuciosamente articulada, de Grotowski– tiene su contrapunto en la libertad “interpretativa” del espacio –análoga a la “renovación” de la estructura a través de la espontaneidad, en Grotowski–. La acción, pues, trasportada al ámbito de la arquitectura vaneyckiana, se encuentra en el cruce de caminos entre “contexto” escrupulosamente articulado y apropiación libre del espacio; para ampliar el ejemplo de Van Eyck respecto al guante, diríamos que cuanto más coincide la talla del guante a la medida de la mano que lo lleva, más libremente se mueven los dedos en él. El “contexto”, en este sentido, significa que a pesar de –o gracias a– que Van Eyck haya invertido las formas estereotipadas vinculadas a funciones socialmente identificables, un *hogar para niños (Kindertehuis)* se reconoce como tal, aunque no parezca a ningún orfanato de nuestro inventario mental; lo mismo una iglesia, un parque de niños, una exposición de escultura, un colegio. Partiendo del núcleo-generador del espacio arquitectura-sociedad, en que aquí enfocamos específicamente, se completa la lectura del fenómeno de la inversión en cuanto que “inversión de las funciones mismas establecidas”.

Por el otro lado, el *fenómeno gemelo* arquitectura-sociedad está en el objetivo de Van Eyck al estudiar estructuras elementales de arquitectura *vernacular*. Como Grotowski en el *Teatro de las Fuentes*, Van Eyck intentará re-encontrar su contenido originario *a partir de* las formas elementales, y reavivarlas en cuanto que *fenómenos gemelos* en sus configuraciones. No sólo, sin embargo, es Grotowski el que está en búsqueda de “las formas elementales de la acción”; en ella misma se inscribe Van Eyck, cuando se pregunta: *Si la sociedad no tiene forma, ¿puede construirse su contra-forma?* Si la huella, pues, de la forma de la sociedad y/o la forma de ser humana es legible en el rito, entonces consideramos que a ambos creadores pertenece por igual el término Actioformel –fórmula de acción–. Reivindicamos, pues, el rito, en el sentido de estructura consolidada de acciones con finalidad determinada, como terreno intermedio entre vida y arquitectura, siguiendo a Warburg.

Para Van Eyck el hombre es el punto de partida y de referencia constante de la arquitectura; su sujeto y objeto al mismo tiempo, por lo que el arquitecto se puede considerar como “habitante de profesión”, análogamente al *director como espectador de profesión*, de

Grotowski. En la reciprocidad hombre-espacio desvanece la polaridad irreconciliable forma-función, que distanció a Van Eyck del funcionalismo. En cambio, forma y función son dos caras de la misma moneda; la primera, por su calidad de “condensador” y “portador” de contenido precede la segunda no jerárquica- sino cualitativamente. Análogamente, y paralelamente al *zum Bild das Wort*, Grotowski emprende su búsqueda de “la palabra” a partir de la forma, incitando a trabajar –en el contexto del *arte como vehículo* y, por ejemplo, en el montaje de *Action*– con los cantos de la tradición sin que sea necesaria la comprensión de sus letras y con fragmentos del evangelio de Tomás literalmente traducidos –en detrimento de su comprensibilidad– del copto.

Punto-clave de la referencia del capítulo es, precisamente, la concepción de Van Eyck de la arquitectura en cuanto que contra-forma de la sociedad; sociedad entendida, a su vez, en cuanto que interacción entre individual y colectivo. A ella corresponde la frase *el arquitecto es el aliado de cada hombre o de ninguno*, sustituyéndose el *todos* por *cada*, como, también, apuntamos respecto a *The Wheels of Heaven*. Este enfoque –no sociológico– es que lo lleva a buscar lo esencial de lo humano en lo originario, a través, sobre todo, de la antropología, por un lado, y la aproximación fenomenológica del espacio y el existencialismo de Buber, por el otro. El *espacio intermedio* de él se traslada –también– literalmente a la arquitectura, entendida como terreno de reconciliación de polaridades opuestas –de nuevo– en *fenómenos gemelos*. En este sentido, la arquitectura *inhala y exhala*, es *vuelta a casa construida, contacto, contra-forma de la sociedad*; la puerta es el territorio de *entrada y partida humana*. El *tiempo* y el *espacio* se concretan en *ocasión* y *lugar* y, al mismo tiempo, se expanden para que vuelva a caber en ellos su conciencia. Reconstituyéndose en cuanto que *fenómeno gemelo*, el espacio obtiene significado temporal y el tiempo espacial.

La coincidencia entre forma de la acción, forma ritual y planta en Actioformel, junto a la perspectiva fenomenológica de la aproximación de Van Eyck, otorga importancia significativa a la *descripción* de ella en cuanto que *imagen eficaz*. A raíz de este denominador común, una lámina de *Mnemosyne*, la planta de un proyecto de Van Eyck y el montaje para *El príncipe constante* –“traducido” en espacio para la acción– se pueden examinar en cuanto que Actioformeln bajo el mismo criterio: cómo “materializan” en principio de la *relatividad* –en términos de reciprocidad– en sus respectivos campos de actividad. Al *acto eficaz* corresponde un *dibujo eficaz*, y viceversa.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *Si la sociedad no tiene forma comprensible, ¿puede obtener una contraforma que sea humana?*
2. *Si la sociedad no tiene forma comprensible (...) ¿puede construirse su contra-forma? Podemos por fin concebir, o puede la sociedad concebir que apariencia tendría su contra-forma? Esto es como decir para un abrigo: ¿le queda bien? ¿Puede la sociedad?, no: ¿podemos nosotros? –cuando digo “nosotros” ¡no me refiero a nosotros- malditos arquitectos!*
3. *Haced una configuración de lugares en cada etapa de la multiplicación, es decir, proporcionad el tipo adecuado de lugares en cada etapa configurativa, y el desarrollo urbano volverá a ser vivible. Las ciudades tienen que convertirse en la contraforma de la realidad urbana, recíprocamente individual y colectiva, del hombre. Es porque hemos perdido el contacto con esta realidad –la forma– que no podemos enfrentarnos con su contraforma.*
4. **Cualquier cosa que espacio y tiempo signifiquen, lugar y ocasión significan más.**
(...)
Proporcionad este lugar.
(...) *haced*
una bienvenida de cada puerta
una cara de cada ventana.
(...)
Acercaos al centro de la realidad humana y construid su contraforma –para cada hombre y todos los hombres, como ya no lo hacen ellos mismos.
5. *El espacio y el tiempo deben “abrirse” –interiorizarse– para que se pueda entrar en ellos: deben convencerse de recoger al hombre en su significado –incluirlo. En virtud de lo que memoria y anticipación significan, el espacio adquiere significado temporal y la ocasión significado espacial. Por lo tanto, espacio y tiempo, recíprocamente identificados (en la imagen del hombre), emergen, humanizados, en cuanto que lugar y ocasión. (...) Lugares rememorados y lugares anticipados se encuentran en la expansión temporal del presente. Ellos constituyen la perspectiva real del espacio.*
6. *El espacio es su experiencia.*
7. (...) *un lugar representa la apreciación de él –sensorial, emocional y asociativa.*
8. Van Eyck, A., *Labyrinthian Clarity*, 1963-67, en 2008:472
9. (...) *pasado y futuro se crean en el presente. (...) el hombre está “en casa” en la duración. Pero no hay sitio para él en el “espacio cerrado”. (...) la conciencia de la duración (...) implica conciencia del ser (y del devenir) y, por consiguiente, conciencia del lugar.*
10. *Los arquitectos hoy –y esto implica una paradoja trágica– han vendido sus almas proporcionando “continuidad” visual, en vez de dedicarse a la tarea de proporcionar los lugares para la conciencia simultánea (la interiorización del tiempo y espacio trasciende la interiorización del espacio, porque incorpora su potencial de experiencia).*
11.

<i>un hogar para la existencia:</i>	<i>la espiral de la realidad</i>
<i>un hogar para el hombre:</i>	<i>el interior de la existencia</i>
<i>un hogar para el pasado y el futuro:</i>	<i>el interior del presente</i>
<i>un hogar para la experiencia acumulante:</i>	<i>el interior de la mente</i>
<i>un hogar para la conciencia:</i>	<i>el interior de la visión</i>
<i>un hogar para los fenómenos gemelos:</i>	<i>el terreno del intermedio</i>
<i>un hogar para la idea:</i>	<i>dentro de la imaginación</i>
<i>un hogar para el diálogo:</i>	<i>un manojo de lugares</i>
VUELTA A CASA CONSTRUIDA	ARQUITECTURA
12. Artículo: Bilz, R., *Pole der Geborgenheit. Eine anthropologische Untersuchung über raumbezogene Erlebnis– un Verhaltensbereitschaften*, 1957
13. *Cuando digo “ciudad” no me refiero a la población, y tampoco me refiero a la forma construida. Cuando digo “ciudad” y cuando vosotros decís “ciudad” –cuando cada ser humano dice “ciudad”– quiere decir las personas que viven allí. (...) No hacemos ciudades para la noche, no hacemos ciudades para el invierno, no hacemos ciudades para la lluvia, no hacemos ciudades de piedra. No hacemos ciudades para personas mayores, no hacemos ciudades para personas jóvenes – ¡sólo hacemos ciudades para hombres de negocios! ¡Ya es hora de hacer ciudades para personas!*
14. *Considerations on the Essence of the Theme*
15. *Función, técnica y emoción por sí solas no pueden producir la forma válida. Sólo a base de un conocimiento de la forma existencial de la comunidad, apropiada para el hombre como tal, puede el asentamiento llegar a una disposición adecuada, a un concepto específico del espacio y a la forma arquitectónica.*
16. *Considerar la ciudad es encontrarnos a nosotros mismos. Encontrar la ciudad es reencontrar al niño.*

Si el niño reencuentra la ciudad,
La ciudad redescubrirá al niño –a nosotros mismos.

17. Cuando hablo del pasado, de sociedades distintas que la nuestra, hablo de poder llegar a conocernos a nosotros mismos, se puede encontrar a uno mismo en otras personas. Enfrentarse cara a cara con los fenómenos de los seres humanos es lo que el estudio de la arquitectura realmente debería hacer –ofrecer un sentido de valores, un sentido de lo que las personas son realmente y de cómo actúan, ponerte cara a cara contigo mismo y con tu prójimo.
18. No, no soy un hipster de ninguna manera; si lo fuera, yo por mi parte ya no desearía comunicar y, por lo tanto, construir. (...) el sujeto de la arquitectura –su *raison d'être*– es el hombre.
19. (...) lo que realmente me irrita, más que sus pequeños flirteos con la absurdidad, la ironía, la banalidad, la incoherencia, las contradicciones y la fealdad, es la inclusión deliberada de elementos que están destinados a ser desconcertantes, destinados a irritar, a molestar. ¿Quién hubiera podido pensar que un día los edificios, contra a cualquier tipo concebible de lógica, en vez de asistir la vuelta a casa de las personas ayudándoles a apaciguar el estrés interno, lo provocarían deliberadamente?
20. Cézanne dijo: “La naturaleza está en el interior. No la veo según su envoltorio exterior. Estoy inmerso en ella. Al fin y al cabo, el mundo está alrededor mío, no frente a mí”. Si pensáis esto en términos de arquitectura, tenemos que buscar una lengua horizontal no-jerárquica. Parece que para ello hace falta mucho tiempo, pero tenemos que desarrollarla por el bien de todos. Por eso encuentro tan terrorífico que tantos pseudo-arquitectos hacen edificios puestos a enfrentarse cara a cara tanto entre sí, que no reconciliación sea posible, recalmando la jerarquía. De repente han abandonado lo que Cézanne, Duiker, Picasso, Arp y la pandilla entera de la vanguardia intentaron lograr, descubrir este nuevo lenguaje, este lenguaje abierto, este lenguaje relativo.
21. La arquitectura no significa, ni ha significado nunca –y ha significado muchas cosas– ni llegará a significar algún día lo que gente (...) como Tafuri, este Rasputin itálico, o Rossi, este otro Aldo, o los piratas Krier cruzando el canal, o Denise contradiciendo a Robert y, más recientemente, Robert mismo, desean que penséis que significa. (Referencia, probablemente, al *Learning from Las Vegas*, 1972, de Robert Venturi y Denise Scott Brown)
22. Si un edificio de un colegio tiene que ser uno bueno, probablemente no se parecerá a aquél viejo al final de la calle, ni se parecerá al tipo de colegio “tipológico” que quiere Aldo R. Por lo tanto, no tendrá muros gruesos y rígidos y pequeñas ventanas recortadas o aquella entrada central opresiva, de hecho, no ejemplificará el tipo de autoridad que requiere castigo.
23. La multiplicidad enorme de las actividades urbanas se redujeron a cuatro funciones: las cuatro claves del urbanismo de la Carta de Atenas. Cada una de ellas se distorsionó de tal manera hasta convertirse en absoluto. Esta distorsión, de todos modos, ha sido exitosa en el sentido de que haya arrojado luz sobre aspectos del potencial positivista del siglo XX. La aproximación altamente analítica y mecánicamente racional iba de la mano con un tipo concreto de conciencia social. Una creencia sin límites en la promesa del progreso material; una confianza ingenua en las posibilidades constructivas de la tecnología, junto a una desconfianza igual de ingenua hacia las posibilidades constructivas del arte, fue parte integrante del maquillaje mental de los CIAM (funcionalismo, *Neue Sachlichkeit*), o sea, una malinterpretación del “*form follows function*”.
24. A pesar de que la arquitectura (...) responde a funciones muy táctiles, en última instancia su objeto no difiere en nada de aquél de cualquier otra actividad creativa, es decir, expresión a través y por el hombre del flujo natural de la existencia. Las funciones más tangibles –aquellas que implica la palabra “funcionalismo”– sólo son pertinentes en la medida que ayudan a adaptar el entorno del hombre con más precisión respecto a sus requisitos fundamentales. Pero esto, al fin y al cabo, no es más que un preliminar necesario.
25. Lo que deberíais intentar lograr es significado construido. Por lo tanto, ¡acercaos al significado y construid!
26. *Team 10 didn't mean everything to me in those days: it was an important element, but it wasn't the five corner stones of the pentagon, as it was for the Smithsons.* (Van Eyck, A., *Team 10*, 1991, en 2008:610)
(El Team 10 no lo significó todo para mí en aquél entonces: fue un elemento importante, pero no ha sido las cinco piedras angulares del pentágono, como para los Smithsons.)
27. Somos de la opinión de que debemos construir una jerarquía de asociaciones humanas que reemplazarían la jerarquía funcional de la Carta de Atenas. (...) Estamos interesados principalmente en problemas de forma y necesitamos, inmediatamente, desarrollar técnicas que nos permitan transformar nuestra experiencia como seres sociales en la expresión plástica de los arquitectos-urbanistas.
28. El arquitecto-urbanista debe interpretar las expresiones específicas del habitat existente y hacer elementos de construcción, sean unidades sencillas o grupos complejos, que no sólo satisfagan los requisitos inmediatos por los que fueron diseñados, sino que también impliquen, a través de su forma, la reorientación del habitat existente que les envuelve.
29. (...) urgente (...) es plantearse la cuestión de en qué consiste en núcleo propio y fundamental del pensamiento funcionalista. (...) el funcionalismo encarna la típica manera de pensar de la época basada en máquinas. (Mukařovský, J., *El hombre en el mundo de las funciones*, 1946, en [1975]1977: 292)

30. *La arquitectura no puede hacer más, ni tampoco debería nunca hacer menos, que acomodar bien a las personas; asistir su vuelta a casa. El resto –estos signos y símbolos que preocupan demasiado– o bien se ocuparan de ellos mismos o simplemente no importan.*
31. *Quienquiera intente solucionar el enigma del espacio en lo abstracto, construirá el contorno del vacío y lo llamará espacio. Quienquiera intente encontrar al hombre en lo abstracto, hablará con su eco y lo llamará diálogo.*
32. (...) *una gran audacia de la forma y claridad de lugar articulada dentro de una composición estrechamente tejida, en vez de una textura amorfa de piezas inevitablemente desproporcionadas (...) dispuestas de modo aditivo en el espacio vacío.*
33. *Las cosas solo pueden cambiar dentro de una forma fija. (...) Si lo que se obtiene es estático, es porque es amorfo.*
34. *Los Dogon dependen de una estructura omnipresente que abraza cada faceta de su existencia, material, emocional y trascendental. (...) Los Dogon se adaptan a su sistema con gran precisión. Pero nunca rígidamente.*
35. *El CIAM X debe aclarar que nosotros en cuanto que arquitectos aceptamos la responsabilidad de la creación de orden a través de la forma. Aceptamos la responsabilidad para cada acto creativo, independientemente de lo pequeño que sea. Debemos encontrar los medios de realizar en arquitectura la idea de un cosmos en cambio constante, **inconcebiblemente complejo, y, a pesar de ello, exquisitamente finito en cada momento.***
36. (...) *la construcción de la casa es un asunto ceremonial para los Pueblo.*
37. *La construcción tanto de la casa como de la aldea implica inaugurar un microcosmos en el cual la vida se perpetúa –de ahí que los varios rituales que acompañan el proceso constructivo de etapa a etapa.*
38. (...) *tal modo de vivir, firmemente organizado y basado en una textura altamente compleja de concepciones y costumbres religiosas y sociales, condujeron, evidentemente, a la urbanidad.*
39. *Siempre ha habido el exterior ilimitado de la lejanía –lo incomprensible, intangible e impredecible– atormentando la serenidad del hombre, sacudiendo cualquier “suelo de certidumbre”, para usar la frase de Joseph Rykwert, que fuera capaz de encontrar. Entonces sus ciudades, pueblos y casas –aún sus cestas– fueron convencidos, por medio de la forma simbólica y el ritual complejo, a contener dentro de sus confines mesurables aquello que existe más allá y es incommensurable: a representarlo simbólicamente. El artefacto –sea pequeño o grande, cesta o ciudad– se identificaba con el universo o con el poder o la deidad que representaba el orden cósmico. Por lo tanto, se convirtió en lugar habitable, comprensible de esquina a esquina, familiar y tangible. (...) Lo trascendental se hizo tangible.*
40. *A lo largo de las ceremonias los tejados se usan como galerías públicas. La posibilidad especial que esta forma de habitar ofrece a los espectadores es, ciertamente, de gran importancia, dado el significado central y la frecuencia de estas ceremonias. A lo largo de las grandes danzas, las casas que se agrupan alrededor de la plaza central parecen colinas enteramente hechas de seres humanos, ya que ellos cubren la mayor parte de las paredes bajas.*
41. *Ambos, Arp y Kafka, sugieren un orden horizontalmente estructurado –relativo– de cosas en un mundo abierto, que es lo que la Gran Pandilla representó.*
42. Van Eyck, A., *Steps towards a configurative discipline*, 1962, en 2008:343
43. (...) *la realidad de los fenómenos gemelos (...) Si logramos ponernos al día con esta realidad, entonces las líneas finas que dibujamos –las fronteras estrechas– se transformarán en lugares adecuados para el hombre, se transformarán en el manojito de lugares que me gustaría llamar casa o ciudad: el terreno del intermedio.*
44. *Lugares intermedios recordados y fragmentos articularán la distancia, es decir, la expansión temporal. La comprensibilidad de la ruta aumentará cuanto más lugares y fragmentos de descubran y se recuerden cada vez, mientras que la expansión temporal se cargará de significado –y se articulará más todavía– ya que las ocasiones, que tienen lugar a lo largo de la ruta, hacen que se recuerden unas y que se anticipen otras.*
45. Cita a K. Lewin, *Der Richtungsbergiff in der Psychologie. Der spezielle und allgemeine hodologische Raum. Psychologische Forschung*, vol.19, 1934
46. *Reunificación de arquitectura y urbanismo en una disciplina. Una tarea para una especie de hombre más completo.*
47. Esta correspondencia, además, llega a inscribirse en el propio cuerpo:
For the augur, right and left are the sources of the lawful and the forbidden, just as for me my right hand and my left are respectively the incarnations of my skill and my awkwardness. (Merleau-Ponty, M., [1945]2008:333)
(Para el augur, derecha e izquierda son las fuentes de lo legal y lo prohibido, exactamente como para mí mi mano derecha y mi izquierda son, respectivamente, las encarnaciones de mi habilidad y mi torpeza.)
48. *Concluiré con lo que tiene que decir Griaule sobre la organización territorial de los Dogon y los Hogon. Es acorde con la idea de que el mundo se desarrolla en forma de espiral.*

Grotowski: el espacio - montaje; el montaje como imagen; la arquitectura de la acción

What is the sign of your father in you?

A movement it is and a repose.

(Fragmento del texto de *Action, evangelio St. Tomás*)¹

1 Introducción

Zbigniew Osinski, explicando el concepto del *Drama Objetivo* de Grotowski, que, según hemos visto, dio nombre al período homónimo, acude al siguiente fragmento de los diarios de Osterwa, fundador del *Teatr Reduta*, del 1921:

"Architecture (...) was an objective art –the most objective of arts (...)".

(Osinski, Z., en Schechner, R. – Wolford, L., 1997:286)²

Y Wolford comenta al respecto:

Osterwa called for a theatre which could affect the spectator in a manner analogous to architecture, which he considered most noble because it encaptures both the connoisseur and the sensitive layperson, acting in such a way that the individual is not consciously aware of being influenced. (...) The use of architecture as an example of objective art can also be linked to the writings of G. I. Gurdjieff. (...) Art of this nature, he asserts, is not intended to appeal to subjective or aesthetic values; it is meant to be understood as a language that is read by those who are familiar with its syntactic codes. (Wolford, L., Introduction, Objective Drama, 1983-86 en Schechner, R. – Wolford, L., 1997:286)³

Los fragmentos anteriores serán nuestro punto de arranque para la serie de reflexiones que se desarrollarán a continuación, ya que comparten con ellos el principio básico: la mirada a la arquitectura como contra-punto de la aproximación grotowskiana al teatro. Esta consideración concibe, por un lado, la arquitectura como espacio hecho y, por el otro, la arquitectura como montaje en proceso. Cada uno de estos puntos de vista, como veremos, aparece como uno de los factores que definen las fases de la trayectoria de Grotowski y las distinguen entre sí.

Precisamente, enfocaremos en la primera y la última; el *período de los espectáculos* y el *arte como vehículo*; la razón es, como hemos subrayado con anterioridad, que se trata, prácticamente, de los dos períodos en los que aparecen montajes de estructuras performativas, independientemente de si se construyen teniendo en cuenta al espectador o no. Apuntemos que, en gran medida, la presente aproximación comparte con la cita anterior el entender la arquitectura como *lenguaje leído a partir de sus códigos sintácticos*, aunque mantiene su distancia de la supuesta renuncia de la misma a apelar a valores subjetivos o estéticos.

En la primera consideración del dipolo interactivo –o *conjunctio oppositorum*, según la terminología grotowskiana– de arquitectura-teatro, o, mejor dicho, arquitectura-acción se trata de examinar el montaje de acciones como el polo opuesto del espacio destinado a él; se podría resumir así: “la objetividad de la arquitectura como *vehículo* de la objetividad de la acción”. Teniendo en cuenta, en este contexto, la preferencia de Grotowski de la palabra “arquitectura” frente a “escenografía”, examinaremos de la arquitectura para los montajes de acciones del primer período –el de los espectáculos–, dedicando especial atención a: *Akropolis, El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris*. Gurawski, arquitecto, ha sido el responsable de aquella de los dos primeros. Grotowski, resaltaba este punto, otorgando a Gurawski el papel de *co-autor de la investigación del teatro en el ámbito de un espacio teatral unitario*:

Co-autore delle ricerche del teatro nell'ambito di uno spazio teatrale unitario è l'architetto Jerzy Gurawski. (Grotowski, J., La possibilità del teatro, 1962, en Grotowski, J. – Flaszen, L., 2001:50)⁴

Barba, a su vez y tal como hemos visto, confirmaría lo mismo, refiriéndose a la insistencia de Grotowski en mencionar explícitamente a Gurawski en la primera edición del *Hacia un teatro pobre*.

Por el otro lado, los ejemplos del periodo del *arte como vehículo* que nos ayudarán a trazar un hilo conductor a través de la trayectoria grotowskiana en su totalidad, serán los tres en los que todavía se sigue trabajando –o se dejó recientemente– en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards: Action, An Action in Creation* y *Dies Irae*. A presentaciones de los tres *opuses* la autora ha tenido la oportunidad de asistir en repetidas ocasiones, durante el programa *Tracing Roads Across*⁵. Apuntemos, por el momento, que *Dies Irae* se puede incluir sólo cronológicamente en el *arte como vehículo*.

Hemos esbozado la finalidad del presente capítulo en cuanto a definir diferencias y similitudes bajo el punto de vista del dipolo arquitectura-acción entre la primera y la última de las fases grotowskianas. Sin embargo, falta un elemento más para terminar de concretar el papel de la arquitectura en el contexto grotowskiano: el término “arquitectura” tiene que incluir al espectador o *testimonio*. Es tarea suya regular esta relación. Entendemos, pues, el doble destino de la arquitectura en Grotowski: en interacción con la acción –dirigida hacia su interior– y en interacción con los asistentes –dirigida hacia el exterior de la acción–. Relacionaremos este papel regulador de la arquitectura de interfaz entre acción y asistente, con el concepto del *espectador* –correspondiente al *período de los espectáculos*– y del *testimonio* –el adecuado para el *arte como vehículo*–. Por consiguiente, en el movimiento de un concepto al otro veremos reflejada la trayectoria grotowskiana en su totalidad.

2 La arquitectura para el montaje; *período de los espectáculos*

Entremos a ver, pues, la “arquitectura para el montaje” en los ejemplos que hemos escogido y situado en una línea cronológica: *Akropolis*, *El príncipe constante*, *Apocalypsis cum figuris*, *Action, An Action in Creation* y *Dies Irae*. El criterio de esta selección ha sido la sencillez de aquel “primer gesto arquitectónico”, destinado a condicionar la relación entre espectador-testimonio y acción, sencillez que facilita su remisión a estructuras arquetípicas arquitectónicas. Este gesto se puede reducir a combinaciones de los siguientes elementos: arriba, abajo, a nivel, alrededor de, enfrente. Se trata realmente de condicionantes *a priori* de la relación entre el hombre y el espacio, tal como comenta Bollnow, representante fundamental de la fenomenología del espacio de los sesenta:

(...) en el espacio vivencial no hay direcciones axiales equivalentes, susceptibles a ser giradas arbitrariamente, sino direcciones determinadas, señaladas, que están dadas necesariamente por la relación del hombre con el espacio. (Bollnow, [1963]1969:49)

2.1 *Akropolis*

La posición de los espectadores en *Akropolis* se resume en “estar alrededor del terreno de acción”. Ellos se pueden sentar en tres niveles, de unos cuarenta centímetros de diferencia entre sí, coincidiendo el primero con el del terreno de la acción. Los espectadores sentados al nivel de la acción ocupan los laterales largos de la sala, mientras que dos pequeñas gradas se sitúan en los extremos de la misma. Dada la poca diferencia de nivel y la falta de obstáculos ópticos, el espectador contempla la acción de frente, y a los espectadores de su enfrente también. La distancia física entre espectador y acción es prácticamente nula. Más todavía, la cercanía, en términos de “tangibilidad permitida”, se convierte en finalidad de la concepción del espacio para el montaje. La acción invade el territorio del espectador: elementos tridimensionales del espacio para la acción –red horizontal de cuerdas– tienen sus sostenes entre los asientos y también entre ellos y sobre las gradas se desarrollan partes de la acción.

Sin embargo, hay dos características que distinguen entre sí el lugar de la contemplación de aquél de la acción: la orientación de los asientos conduce la mirada hacia el centro del espacio, el cual, por el otro lado, es el lugar de referencia de la acción. Allí está la caja grande de madera, que se convertirá en el horno donde los actores, uno por uno, entrarán cantando un salmo bíblico, al final de la función, siendo *Akropolis* un montaje que remite al holocausto. El estar cerca y alrededor –prácticamente, dentro– del terreno de acción crea la condición espacial de: compartir, ser partícipes de, formar una comunidad –aunque a corto plazo–. Además, el acceso óptico y no háptico al centro del espacio y de la acción permitido a los espectadores, conjuntado con el desarrollo de las partes “periféricas” del montaje entre ellos, crea las condiciones de una *conjunctio oppositorum* a base del sentido de la distancia; ella tiene como resultado el crear la sensación-límite de “participar sin tener acceso” o de “estar dentro sin estar dentro de la acción”. Elemento que intensifica la creación de esta condición espacio-vivencial es, ampliando la escala, el espacio-contenedor de todo esto, que, a su vez, tratándose de un teatro de dimensiones limitadas⁶, aumenta la sensación de intimidad.

No obstante, la condición de “estar alrededor de” se ve inscrita, a su vez, en el tratamiento del espacio para el montaje teatral que introdujeron Appia y Craig. Entre las soluciones posibles a partir de este punto, observables aún en el teatro contemporáneo, se encuentra tanto la invasión de la platea por los actores y la construcción de un espacio para la acción totalmente rodeado por los espectadores. Estas condiciones ya están presentes tanto en *Akropolis*, como en *Kordian* y en *Los antepasados de Eva*.

A partir de los planteamientos revolucionarios de Appia y de Gordon Craig, se consideró la posibilidad de una ruptura total con el decorado pintado para ser sustituido por un decorado construido. (...) Se han utilizado tres soluciones diferentes para innovar el sistema tradicional: en primer lugar, la invasión de la platea, avanzando el escenario o incluyendo plataformas o estructuras escénicas complementarias. Otra opción consiste en la construcción de un espacio para la acción rodeado totalmente o parcialmente por el público. La tercera posibilidad consiste en la construcción de un espacio para la acción rodeado totalmente por el público. (Cabezas, L., Presentación y representación teatral, 2007:194)

2.2 El príncipe constante

2.2.1 La arquitectura para el montaje

En *El príncipe constante*, en cambio, las condiciones del “estar alrededor de”, reflejado en el “montaje del espacio para el montaje”, se ven transformadas. El terreno de la acción está hundido, en relación con el nivel del espectador. La ligera diferencia entre niveles que notamos en *Akropolis* ahora aumenta a la de seis escalones o 1,20m aproximadamente. El impacto de esta separación viene a determinar, sin embargo, la colocación de una barrera tridimensional: un tabique alrededor del terreno rectangular de la acción, con dos aperturas para la entrada y salida de los actores. Esta barrera llega a la altura del cuello, para el espectador sentado, mientras que para los actores forma un espacio interior, prácticamente cerrado en su alrededor y casi de altura real de piso –unos dos metros–. El espectador, pues, más que partícipe es aquí el vigilante, el observador, versión por la que el propio Grotowski opta.

La situación del espectador se arregló de una manera bien premeditada. Lo pusimos detrás de una empalizada como un “voyeur”, como un observador en una sala de operaciones; el espectáculo no estaba hecho para él, él estaba presente, miraba; pero lo hacía exactamente como un “voyeur” desde lo alto de una empalizada, hacia abajo, en eso que estaba pasando, él no había sido realmente admitido. (Grotowski, J., El príncipe constante de Ryszard Cieslak, 1990)

Aquí, el “estar alrededor de” no abraza, sino que deja testimoniar, como también lo hará en la etapa del *arte como vehículo*; además, tal como Grotowski mismo explica en el fragmento anterior, ya en *El príncipe constante* la presencia del espectador no está del todo admitida. Sin

embargo, por ser forma espacio-vivencial originaria, no puede perder su significado de compartir, formar una comunidad. Eso sí: ahora con más distancia física, reflejada sobre todo en la conciencia de una mirada determinada.

A la distancia física y a su sentido –metafórico y literal– de objetividad frente a lo contemplado, viene a añadirse y a aumentar su efecto el hecho de que el espectador observa la acción desde arriba. Habiéndose encargado el espacio de excluir cualquier otra posibilidad, el único modo de “compartir” es esta mirada, que funciona más en nivel semántico que tangible. Formando el espacio la única condición posible a través de la cual se tendrá que aproximar a lo que pasará en el terreno de la acción, observemos cómo cambia la relación física –o corporal– entre contemplante y contemplado, comparando con *Akropolis*: mientras que en *Akropolis* la relación en cuanto a posición corporal, comprendida en nivel y distancia, entre actor y espectador indica igualdad de condiciones de contemplación –mirada de frente y, prácticamente, a nivel–, en *El príncipe constante* esta igualdad se rompe. El actor ahora está expuesto a una mirada casi opresiva, que controla sus movimientos y actos y frente a la cual se encuentra indefenso. El actor está inmerso en esta mirada exactamente de la misma manera que lo está en el espacio formado por la barrera a su alrededor. Habiéndose roto, pues, la igualdad de condiciones –traducible en “igualdad de posiciones”–, ahora la relación entre espectador y actor se transforma en la de invasor-indefenso o verdugo-víctima.

El terreno para que podamos ver activado el dipolo arquitectura-acción está preparado: *El príncipe constante* es un montaje de acciones que remite a la pasión de Cristo; los espectadores son la prolongación de los verdugos que forman parte del montaje. Esta es una estimación que corrobora la presencia de un número muy limitado de espectadores. Tanto los “verdugos” de dentro como los de fuera del montaje cercan a la víctima. El punto que concentra su atención –sus miradas– es la mesa del martirio: el espacio dentro del espacio de la acción, el único objeto presente en él y el lugar expuesto –y, por lo tanto, indefenso– por excelencia. Las miradas ya no son de empatía, tal como dictan las condiciones físicas de la contemplación –superioridad del nivel del contemplante frente al del contemplado– sino de autoridad, curiosidad; objetivas. El espacio es el primer “responsable” de que los espectadores no “compadezcan” el *pathos* del actuante, sino que simplemente presencien una acción. Al mismo tiempo, el espacio proporciona la condición de posibilidad de una acción *eficaz* para el actuante mismo. De esta manera podemos entender el por qué de la renuncia de Grotowski a la *escenografía* a favor de *arquitectura*; la primera se hace de cara al público mientras que la segunda ofrece la posibilidad de relaciones recíprocas según el esquema espectador-espacio-acción y actor-espacio-acción. Al espacio en cuanto que *vehículo* –usando terminología grotowskiana posterior– de la organicidad podemos ver reflejado en el siguiente fragmento de Merleau-Ponty:

Space is not the setting (real o logical) in which things are arranged, but the means whereby the position of things becomes possible. (...) we must think of it as the universal power enabling them to be connected. (Merleau-Ponty, M., [1945]2008:284)⁷

Así pues, la de Grotowski a la arquitectura supone una preferencia absolutamente coherente con la renuncia al *teatro cortesano* y la búsqueda de lo esencial en el teatro a través de la *vía negativa*, en el manifiesto del *teatro pobre*. Sin embargo, todavía no podemos hablar de *testimonio* en el sentido que obtiene la palabra en el contexto del *arte como vehículo*. La presencia externa no sólo no es irrelevante a la acción, sino que –hasta cierto punto– la condiciona. El montaje, a pesar de que el espectador no esté “realmente admitido”, sería, efectivamente, incompleto sin él. Se trata, de nuevo, de la dialéctica a base de la distancia entre actor y espectador, que Grotowski sigue desarrollando y que se traduce aquí también en una situación-límite del espectador, aunque de condiciones diferentes que aquellas de *Akropolis*.

La mirada desde arriba, de hecho, invierte la relación convencional actor-espectador. Las puestas en escena del teatro *a la italiana* nos han heredado la imagen mental de presenciar

una función teatral de frente, e incluso desde un nivel ligeramente más bajo que el del escenario. De esta manera no hay la posibilidad de abarcar con la mirada el terreno de la acción, es decir, la superficie horizontal delimitada sobre la cual ella se desarrolla. Tampoco es importante, en este caso. La escenografía allí apunta hacia el mismo fin que la gestualidad del teatro que sirve: crear una pantalla que emocione. En *El príncipe constante* la mirada – obligatoria– es, precisamente, la inversa, hacia lo que normalmente no se quiere mostrar: hacia el centro del terreno de la acción y desde todos sus lados. La superficie que se contempla ya no es sólo vertical, sino también horizontal y, por lo tanto, la relación corporal del contemplante con ella también se invierte. De este modo, la mirada desde arriba no es otra cosa que la que permite el enfoque en el centro de la acción. La atención se dirige asimismo hacia captar la estructura de la acción en su totalidad: tanto en nivel de *Pathosformel*, como también de Actioformel: en el primer caso la “cámara invisible” de Grotowski que traza los *itinerarios de atención* enfoca en el *pathos* individual, “frontalmente”, mientras que en el segundo la lente se aleja e invierte su perspectiva para captar el montaje en cuanto que red de conexiones.

El tipo de separación física impuesta, entonces, y tal como llegó a entender Grotowski, es justamente la que ha podido acortar la distancia mental entre espectador y actor. La razón es que en *El príncipe constante* ambos comparten “terreno de acción”. El campo visual del espectador –terreno de la mirada– es el terreno del actor. En el teatro *a la italiana* los dos no coinciden: el campo visual del espectador no coincide con el terreno de trabajo del actor. De esta manera, se oculta el *proceso* a favor del *producto*, relación que, tal como afirma Schechner, Grotowski también invierte. Recordémonos: en el teatro de Grotowski no se representan situaciones sino que se presentan acciones. Aquí la metáfora en nivel de acción está totalmente fuera de lugar. De ahí la referencia literal al espacio en términos de “arquitectura”.

2.2.2 La imagen del montaje–la imagen en el montaje: *El príncipe constante* bajo la lente iconológica

La mirada concreta hacia la acción, que “crea” el espacio para *El príncipe constante*, es la que lleva a Ludwik Flaszen a la comparación de la imagen del montaje grotowskiano con *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp*, de Rembrandt. Es la mirada hacia una plaza de toros o una sala de operaciones:

*El arreglo del escenario y del auditorio se parece en cierta medida a algo que está entre una plaza de toros y una sala de operaciones. Se puede comparar con los que contemplan desde arriba algún deporte cruel en una antigua arena romana o una operación quirúrgica tal y como retrató Rembrandt en su anatomía del doctor Tulp. El pueblo que rodea al Príncipe, una sociedad alienada y particular, usa togas, pantalones y botas altas para mostrar que goza detentando el poder, confía en su juicio, particularmente cuando se refiere a gente de otra categoría. El Príncipe lleva una camisa blanca –un símbolo ingenuo de pureza– y un saco rojo que a menudo puede convertirse en un sudario. Al final de la obra está desnudo, y nada lo defiende, sólo su identidad humana. (Flaszen, L., *El Príncipe constante*, 1964, en Grotowski, J., [1968]1974:36)*

Esta imagen de *El príncipe constante* al lado de *La lección de anatomía* de Rembrandt nos da el motivo de un recorrido dentro del recorrido. Se trata de una lectura de *El príncipe constante* en cuanto que imagen, desde el punto de vista iconológico y recurriendo para ello a Warburg. Entre las láminas de *Mnemosyne*, la 75 tiene como referencia central el cuadro de Rembrandt en cuestión más otro del mismo autor llamado *La lección de anatomía del doctor Jan Deyman*. El título de la lámina es: *Anatomía mágica. Estudio de las vísceras –búsqueda del lugar del ánimo. Anatomía científica = contemplación a través del lamento fúnebre. Anatomía del animal – anatomía humana patética y contemplativa (...)*. Según su modo particular de dejar que la imagen hable –antes que él hable de la imagen–, Warburg contrapone en el montaje de la lámina las dos *Lecciones de anatomía* de Rembrandt con otras dos, que comparten tema y autor: *Hipócrates y Demócrito*, de

Moeyaert. Se trata de un tema que remite tradicionalmente a la indagación democrítica de la sede física del ánimo. Lo que entre los cuatro tienen en común, en términos visuales, es la contemplación de la anatomía, de un animal, en el caso de *Hipócrates y Demócrito*, y de un cadáver humano, en el caso de las *Lecciones de anatomía*. Lo curioso es, si miramos detenidamente, que el contemplado, en el caso de *Hipócrates y Demócrito*, es un cordero con las patas atadas. Contra-puesta esta imagen, en su calidad simbólica, a la imagen del contemplado –cadáver– de las dos *Lecciones de anatomía*, y según el lenguaje warburgiano, parece más que probable una alusión a la pasión de Cristo.

No es sólo este modo de contemplación el que podemos comprobar que se relaciona, en la historia de la cultura –“objetivamente”–, con la imagen de Cristo. También lo es el espacio mismo destinado a *El príncipe constante*. La barrera en la que el príncipe se encuentra encerrado se puede poner al lado de la imagen medieval de *El unicornio prisionero*. Según Battistini:

Expresión de la fecundidad cósmica, el unicornio se convirtió en la Edad Media en el símbolo de la pureza y de la castidad. Su captura y muerte son una metáfora del sacrificio del Cristo.
(Battistini, M., 2003:255)⁸

Aparte de las anteriores, y guiados por *Mnemosyne*, hay cantidad de conexiones posibles entre “instantáneas” de *El príncipe constante* –y no sólo aquél– e imágenes de obras de arte a lo largo de la historia de la cultura, a partir de *fórmulas de pathos* que comparten. *Pathosformel* o *fórmula de pathos*, recordemos, en el lenguaje warburgiano, es

(...) immagine che identifica forma e contenuto in una superiore unità di valenza espressiva al di là delle modificazioni stilistiche: la Pathosformel esprime l'intensità emotiva del “gesto al grado superlativo” e non può dunque esplicitarsi in un'unica forma sempre pronta a riemergere nella memoria culturale come engramma. (Lessico en *Engramma*)⁹

En otras palabras, *fórmula de pathos* es una imagen en la que forma y contenido se identifican por encima de modificaciones de estilo; es una imagen que condensa, en calidad de contorno, el *gesto al grado superlativo* y, asimismo, se pone a disposición de la *memoria colectiva*. Grotowski busca la aportación de la referencia iconológica en sus montajes –un intento de llegar al contenido a través de la forma– tal como afirma contraponiendo una imagen de Cieszlak de *El príncipe constante* con una imagen del *Cristo doloroso*¹⁰. Sin embargo, no es esta la única alusión iconológica por parte de Grotowski a propósito de *El príncipe constante*. En el fragmento a continuación se refiere a El Greco. Esta conexión se hace, también, visible en cuanto que *Pathosformel* en el montaje.

(...) un día hice la observación que el actuante podía dar la impresión que le emanaba luz (...). Di el ejemplo del Greco cuyos personajes dan la impresión de ser luminosos. No hay que tomarlo de forma sentimental, un poco mística. Digamos que hemos tomado tanto la costumbre de escondernos en la vida de todos los días, que el hecho de no esconderse, absolutamente, ya nos parece casi milagroso. (Grotowski, J., *Lo que fue*, 1970)

Trazar relaciones iconológicas a partir de la imagen grotowskiana abre de por sí un campo de investigación. Para ello, un hilo conector entre *El príncipe constante*, Cristo, Laocoonte y Orfeo es un punto de partida sugerente, sobre todo teniendo en cuenta la centralidad de la imagen de Cristo en la obra grotowskiana. Tengamos en cuenta, al respecto, que el montaje con el que Grotowski se presentó ha sido una adaptación suya a partir del *Orfeo* de Cocteau (1959).

Sin embargo, Rembrandt, a través de Warburg, puede aportar a la presente reflexión sobre la espacialidad de la acción en Grotowski, otro punto de vista, que se relaciona con la oposición grotowskiana al *teatro cortesano*, a la que nos referimos anteriormente. En el grupo de láminas entre la 70 y la 75 de *Mnemosyne*, en el que la antes mencionada pertenece, Warburg trata el tema de la contraposición entre la gestualidad exuberante del *arte oficial* barroco y la renuncia a la retórica, a la elocuencia didascálica y al desgaste del gesto de *pathos*, de Rembrandt. Concretamente, como representantes del *arte oficial* del barroco aparecen Rubens y

el teatro barroco, arte que en este período se re-establece definitivamente. Podríamos decir que el *teatro cortesano*, al que se opone Grotowski, encuentra allí su raíz originaria. Enfocamos en la pareja de láminas que mejor ilustra nuestro argumento, las 71 y 73. La primera trata de la supervivencia de uno de los gestos apoteósicos arcaicos, la elevación sobre el escudo, en el teatro barroco. Lo que además nos interesa, sin embargo, y, según se observa en la lámina, a Warburg también, es el “escenario” de estas escenas. Como se puede apreciar en las escenas apoteósicas del “vencedor” –imágenes 5^A y 5^B– aquellas se exaltan bajo un marco en forma de arco, una supervivencia, a su vez, de una forma apoteósica arquitectónica: el arco de triunfo. En las imágenes –del grupo 7– de *tableaux vivants* barrocas, el arco se ha convertido en escena –portadora de la escenografía– de teatro; al mismo tiempo, el gesto apoteósico del vencedor, se transforma en gestualidad abundante representada sobre el escenario.

La Medea de Rembrandt, sin embargo, da la espalda al arco apoteósico y a la escena que él engloba. Estamos en la lámina 73, cuya referencia central es una imagen –la primera– del grabado de Rembrandt titulado *Nupcias de Creúsa y Jasón*, una ilustración para el drama *Medea* de Jan Six. En el título de la lámina leemos: *Medea en el teatro y en Rembrandt – el espacio mental de la perspicacia*. La Medea de Rembrandt deja en segundo plano la boda entre Creúsa y Jasón, es decir, el acontecimiento que la conducirá al acto trágico. Rembrandt, en vez de poner ante nuestros ojos la escena –típica– de la matanza, elige el momento en el que el impulso todavía no ha desembocado en acción o *pathos*. El espacio verdadero de la acción, tal como Warburg afirma en el título, es *el espacio mental de la perspicacia*, el espacio interior de Medea. Así pues, el “dar la espalda al escenario” puede llegar a tener una interpretación alegórica: Rembrandt renuncia a la exuberancia teatral barroca del gesto y del espacio y la invierte; opta por un giro, de la acción y del espacio, hacia el interior. Ejemplos de acción interior y de espacio interior –o interiorizado– de la acción, aparte de la Medea, son la escena de *La conjura de Claudius Civilis* –el momento de conspiración antes de la rebelión– o el grabado *Cristo bendice a los niños y cura a los enfermos* –imagen 10 de la lámina 74–, ambos de Rembrandt. El espacio, a su vez, en el que estas escenas tienen lugar, es un espacio íntimo, que engloba y que no quiere destacar por sus elementos arquitectónicos constructivos sino por su interioridad, a través de la luz. Este giro hacia adentro, que Rembrandt propone, puede conducir, por un lado, a la contemplación místico-intelectual, como es el caso de Medea, o a la especulación científica, en el ejemplo de las *Lecciones de anatomía*. Además, la afirmación *Tácito toma el lugar de Ovidio* del título, reflejando a Rembrandt, siendo Ovidio la referencia intelectual del período y opuesto a la objetividad y moderación tacitiana –“olvidadas”–, no puede si no remitirnos a la frase–llave grotowskiana: *no busco algo nuevo sino algo olvidado*. En este contexto, podemos hablar de “inactualidad de Grotowski”, análogamente a la *inactualidad* atribuida a Rembrandt por parte de Warburg a raíz de la contraposición anterior.

No cabe duda que Grotowski, a lo largo de toda su trayectoria, apunta hacia un “teatro” interior, que concibe la acción interior dentro del espacio interior. Eso demuestra su trabajo en el *arte como vehículo*, como veremos a continuación. Por el momento adelantamos que podemos hablar ya de doble espacio interior. Por un lado, el del *doer*, del *hacedor*, que sustituye al *actor*, al que se dirige el trabajo sobre la resonancia de los cantos antiguos vibratorios y a través del cual se aspira a la *verticalidad*; por el otro, el espacio físico donde la acción tiene lugar. El segundo es la prolongación del primero. Queda un aspecto más del espacio correspondiente al *arte como vehículo*, y que hace acto de presencia ya en *Apocalypsis cum figuris*, que trataremos a continuación.

3 Vuelta al espacio: a través de *Apocalypsis* hacia el arte como vehículo

Tras el recorrido a través de *Mnemosyne*, una resumida arqueología de la imagen de la acción, volvemos al tema de la mirada del espectador al montaje, en *El príncipe constante*. Repitamos: es una mirada desde arriba al terreno donde se desarrolla la acción. Es una mirada que permite la aproximación al montaje en cuanto a totalidad; es la misma mirada del arquitecto al dibujo de una planta, que, a su vez, es también un montaje de acciones –posibles o proyectables–. Es más: es la única posible para componer un montaje y, por consiguiente, la única para contemplarlo totalmente. Supone una “distancia objetiva” del montaje, reflejada en su escala, su índole de contorno, y su apariencia abstracta en líneas en blanco y negro. Este es el punto que nos permitirá, más adelante, el acceso al segundo nivel de la interacción entre espacio y acción: la arquitectura *del* montaje, concibiendo bajo el mismo título, tanto arquitectura como “teatro” como estructuras o partituras de acción. Estamos cerca a lo que Gómez-Molina llamará *dibujo eficaz*:

El dibujo se establece como un hecho esencial desde el origen de la actividad humana, a través del cual no sólo representamos la realidad, sino que la construimos. Existe, por lo tanto, un dibujo eficaz y transparente que nombra los hechos y el conocimiento que tenemos de ello. El dibujo nombra las transformaciones, él mismo es puro movimiento. (Gómez-Molina, [2007]:14)

El tercer montaje en nuestra cadena de análisis de la arquitectura para el montaje, traducible en relaciones elementales entre espectador-acción, es *Apocalypsis cum figuris*. Se trata del último montaje del *período de los espectáculos* de Grotowski, en el que se prevé con claridad su paso al *Parateatro* y donde, aún, se pueden detectar los inicios del *arte como vehículo*. Apuntemos que aún después de la retirada de Grotowski del *Teatr Laboratorium*, sus miembros siguieron *haciendo* la estructura hasta aproximadamente 1981¹¹, tiempo en el que la etapa del *arte como vehículo* estaba a punto de comenzar. *Apocalypsis* no sólo es un punto-límite en términos cronológicos en la trayectoria grotowskiana. Es también un puente entre lo que hubo y lo que iba a venir, en términos de montaje. La *vía negativa* parece haber llegado a sus últimas consecuencias; se ha prescindido de todo, menos de los actores, los espectadores y el terreno de acción, que sigue siendo remarcado. Tratándose de un montaje-límite entre diferentes aproximaciones, es necesario que improvisemos también los términos-límite correspondientes para intentar traicionar lo mínimo posible sus pretensiones; así pues, ni actor, ni *doer*, sino actuante, por un lado, y ni espectador, ni *testimonio*, sino asistente, por el otro.

Las consecuencias de la *vía negativa* en el espacio para el montaje se resumen en que no hay ni el más mínimo elemento espacial que condicione la acción, salvo escasos objetos de uso y la luz –tengamos presente a Rembrandt–; aún la vestimenta de los actuantes es la cotidiana de aquel entonces –en las últimas versiones del montaje¹²–; todos, actuantes y asistentes, están en el mismo nivel. Hace falta tener en cuenta que Grotowski no ha contado con Gurawski para crear el espacio para *Apocalypsis*. Grotowski esboza cómo llegó a estas condiciones, de la siguiente manera:

*We were still using the objects, the benches, but one day I discovered that the lack of benches was more interesting. The lack of everything. And so there was an empty room, without benches. (...) Where to place the spotlights? We put them in different places so that they would not give the impression of theatre lights. How to arrange the spectators' benches in order to cancel them out at the same time? Later we would stand in different spots to observe each other and notice when one was too present, when one of us was too removed, and how light affected this. (...) One day it became clear that the space had been found. Also the basis of real, ordinary life was found, this land of everyday life and contemporaneity, this presence of bodily life. (Grotowski, J., *On the Genesis of Apocalypsis*, 1969, en *TDR: The Drama Review* 52:2 (T198), 2008)¹³*

La única condición que “sale ilesa” del *período de los espectáculos*, en lo que se refiere al espacio, es el “estar alrededor de”. Ya podemos afirmar que este “estar alrededor de” es el

mínimo –y esencial– gesto arquitectónico que impide el paso del *espectador* al *testimonio* del *arte como vehículo*. Basta con esta condición, esencialmente espacial, para que el asistente sea –en mayor o menor grado, como hemos visto– partícipe o condicionante de la acción que presencia. Los espectadores se colocan alrededor del terreno de la acción, sin asientos, por lo tanto observan la acción ligeramente desde abajo, y sin ningún impedimento óptico ni de movimiento. No tienen la posibilidad, contrariamente a la mirada a *El príncipe constante*, de observar la acción en la totalidad de su despliegue sobre su terreno; no se les permite ser intrusos. Además, como la acción abarca más espacio que en *El príncipe constante*, la sensación de intimidad, que acentuaba la sensación del espectador-intruso, se afloja. De esta manera, el condicionamiento de la acción por parte del asistente se ve, en gran medida, neutralizada, aunque, como se ha comentado, no del todo excluida, por no haberse excluido todavía el “estar alrededor de”.

Asimismo, la condición liminal, que al principio hemos atribuido al *testimonio* de los montajes del *arte como vehículo*, aquí se encuentra en una fase intermedia; si consideramos como situación liminal, según el análisis de *Action* por Pere Sais¹⁴, la “incomodidad” del asistente al no saber cuál es su lugar exactamente, en la trayectoria de Grotowski tenemos una serie de matices de este fenómeno, concibiendo como los dos extremos de la cadena el montaje de *Doctor Fausto* –en el que los espectadores están “convidados a comer”– y el de *Action* –donde la presencia exterior es la del simple *testimonio* y, además, innecesaria–.

Otro punto que considerar, deslizándonos ya hacia el *arte como vehículo*, tiene que ver con la participación del espacio físico para el montaje en la creación de lo que antes llamamos la arquitectura del montaje –equivalente a estructura o partitura del mismo–. Observemos, en una línea ficticia desde *Kordian*, pasando por *Akropolis* y *El príncipe constante* y parando –por el momento– en *Apocalypsis*, la reducción de elementos tridimensionales del espacio, acompañada –igualmente– por un énfasis paulatinamente aumentante en la identificación del “espacio para la acción” con el “terreno de la acción”. De esta manera, el terreno donde se desarrolla el montaje de acciones es, a la vez, el espacio destinado a la acción y el soporte –que se podría llegar a llamar “gráfico”– de la partitura de la acción, de la misma manera que el papel lo sería del dibujo. Como comenta Gómez-Molina, con la diferencia que sustituimos *danza* por *acción*:

El soporte sobre el que se expande la acción del dibujante es un órgano vivo. (...) Es el escenario de una coreografía imposible donde la mano se desplaza como un futuro danzante. Los trazados realizados sobre él funcionan en el imaginario como un repertorio de equivalencias donde es posible imaginar la danza. (Gómez-Molina, [2007]:17)

Las velas de *Apocalypsis* que duran más, son las del enfrentamiento entre el Oscuro y Pedro. Sin embargo, su papel como puntos fijos de la partitura de la acción no es tal que nos permita consideración del tratamiento del “terreno de la acción” como “mapa de acciones” en el sentido del *arte como vehículo*. Más bien, el equivalente más cercano sería el *espacio vacío* de Brook, ya que al *Apocalypsis* corresponde el espacio más “vacío” de todos los montajes de Grotowski, hecho que, a su vez, refleja su condición liminal dentro de la totalidad de su obra.

Al mismo tiempo, además, que la tridimensionalidad de los elementos espaciales empleados se convierte en bidimensionalidad, el papel del asistente tiende a parecer, con su exclusión paulatina del terreno de la acción, al del *testimonio*. La distancia aumenta y con ella, como ya hemos comentado, la “objetividad”. En otras palabras, estaríamos hablando de una transformación del concepto de lo “elemental” en Grotowski –desde el *teatro pobre* al *arte como vehículo*– traducido en espacio: del espacio que condiciona la comunicación entre actor y espectador al espacio que consiste, por un lado, en mapa que guía la partitura-estructura y, por el otro, en espacio interior por excelencia, espacio-matriz. Un espacio que, a su vez, se convierte en *vehículo* del proceso interior del *doer*, culminándose en la *verticalidad*. Sais la explica así:

La verticalitat o acció interior és una transformació d'energia. Energia entesa aquí, no com a vitalitat, quantitat d'energia o "to" (tonicitat) sinó com a qualitat. Qualitat d'energia o energies. Els antics cants rituals de la tradició poden ser utilitzats com a "instruments" per a fer un treball sobre un mateix i per a dur a terme aquesta transformació, per a construir l'escala de Jacob. (Sais, P., 2009:29)

Este espacio-matriz, como veremos a continuación, llega a la plenitud de su significado frente a la acción en la etapa del *arte como vehículo*. También, es allí donde el "lugar adecuado" para presentar la acción es una condición que parece imponerse definitiva- y conscientemente. Sin embargo, la noción del espacio-matriz hace acto de presencia ya en *Apocalypsis*: también se han escogido iglesias vacías para presentarlo, en Nueva York, Múnich y París.

Por el otro lado, la concepción del espacio-matriz como espacio para la acción está también presente entre los surrealistas:

Kiesler, hostil a la arquitectura funcional clásica, defendía un grado mayor de libertad en el diseño de los escenarios: en 1924, dirigió dos obras íntimamente ligadas a la idea de la libertad surrealista, el Methusaleh de Goll, y el Mouchoir des nuages de Tzara, cuyos escenarios concibió como espacios cerrados. (...) El paso por estos espacios cerrados transmitía una sensación de claustrofobia parecida a la que sentiríamos si estuviéramos dentro de un vientre oscuro (...). (Spector, J., 2003:269-270)

4 La arquitectura del montaje en el espacio-matriz: arte como vehículo

Es precisamente el hecho de que ahora el espacio está destinado a servir a la *verticalidad*, la razón por la cual, por primera vez, en el *arte como vehículo*, se descubre la importancia en sí del "espacio del espacio", es decir, del espacio-contenedor, de presencia anteriormente remarcable sólo en cuanto que "estrechez" o "amplitud". Ahora el techo y las paredes tienen importancia, sobre todo por sus condiciones sonoras. Por supuesto, la delimitación del espacio, de la que hemos hablado, sigue en pie, pero con su papel más concreto todavía. El espacio tiene que poder englobar, en su tridimensionalidad, acción y *testimonios*; en su bidimensionalidad se "proyecta" el despliegue de la estructura-montaje. El lugar de los *testimonios* –pocos– en él es uno que no moleste en absoluto el proceso interior de los *doers*. Hemos llegado al *arte como vehículo* y estamos hablando de *Action* y *An Action in Creation*.

4.1 Action

Action es un montaje "en proceso" sobre el que se ha estado trabajando de manera continua desde 1986 hasta la actualidad¹⁵. Su creación se atribuye a Richards, sin embargo, el que puso sus cimientos ha sido el mismo Grotowski. Se trata de una estructura a partir de textos y cantos vibratorios, la mayoría de estos últimos de la tradición afro-caribeña. La función del texto es asociativa, no descriptiva; es decir, el texto sirve como guía sobre el que se "cose" la red de los cantos y de las acciones físicas evocadas por ellos. El orden de los cantos, a su vez, sigue una lógica interna, evidente y precisa, que remite al principio de la objetividad, al que en varias ocasiones hemos aludido hasta aquí y que en el *arte como vehículo* cobra su sentido completo. Se trata, a *grosso modo* y tal como hemos destacado, de usar el poder de la forma de evocar su contenido, tal como apunta Wolford:

Grotowski's use of the term Objective Drama can be related to T. S. Eliot's concept of the "objective correlative". "The only way of expressing emotion in the form of art", writes Eliot, "is by finding an objective correlative; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion, such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked". (...) "Each ritual carries within it its own content", Grotowski has said. "If I can identify the form, I

will discover the content". (Wolford, L., *Introduction, Objective Drama, 1983-86* en Schechner, R. – Wolford, L., 1997:285)¹⁶

En este sentido, el *correlativo objetivo* no está lejos de la manera en la que Warburg concibe la *Pathosformel*. De lo que habla Grotowski es algo que se podría llamar, acorde con la terminología del período, "la forma ritual como *vehículo*"; sin embargo, la alusión a la emoción evocada, por parte de Wolford, tendría que cuestionarse, ya que no es la emoción la dirección hacia donde Grotowski apunta, como afirmaba Brook, ya a propósito de *Akropolis*¹⁷ y como deja evidente el recorrido post-teatral de Grotowski; la referencia es, especialmente, al planteamiento del *Teatro de las Fuentes* y su orientación de buscar aquel trasfondo humano *que precede las diferencias*. El concepto *dirección de la existencia*, de Merleau-Ponty, o sea, lo evocado por la forma-condensador de memoria –mítica o experimentada–, sería más afín a la finalidad grotowskiana:

The phantasms of dreaming, of mythology, the favourite images of each man or indeed poetic imagery, are not linked to their meaning by relation of sign to signified, like the one existing between a telephone number and the name of the subscriber; they really contain their meaning, which is not a notional meaning, but a direction of our existence.

(Merleau-Ponty, M., [1945]2008:332)¹⁸

Fijémonos en el hecho de que la índole de forma a través de la cual se evoca el contenido es otro factor que distingue el *período de los espectáculos* del aquél del *arte como vehículo*: la forma, en el primer caso, sería un recuerdo personal del actor y "fórmulas corporales de *pathos*" –*El príncipe constante*–, mientras que en el segundo la forma llega a tener dimensión colectiva: sería la arquetípica, la ritual –*Action*–. La confrontación con el mito, la que Grotowski elige y sigue en todo su recorrido, se traslada del texto y del personaje arquetípico a la forma ritual y al hombre. Es por eso que en *Action* no hay nada reconocible, en cuanto a narrativa: ni personajes, ni textos, ni cantos. Lo evocado por la forma, en otras palabras, es de carácter energético, inefable –como en el caso de las *fórmulas de pathos* warburgianas–. El contacto no pasa por el intelecto y tampoco, como comentamos, por la emoción. Los cantos, por ejemplo, se cantan en su lengua original y sus palabras no hace falta que se entiendan ni por quienes los cantan. Cada canto, pues, *por* su forma y *en* su forma, contiene las condiciones de su "conectabilidad" con el anterior y el siguiente, en la cadena del montaje.

Según la distinción entre elementos conectores y elementos conectados, el espacio-mapa de la partitura del montaje se puede incluir entre los primeros, de la misma manera que el texto. Hay que tener en cuenta en todo momento que en la etapa del *arte como vehículo* es prácticamente imposible la distinción entre espacio y partitura del montaje, hecho que, a su vez, hace imprescindible referirnos a la estructura del montaje en sí. A su vez, la concepción del espacio-mapa de la acción se acerca a aquella de la *Actioformel*, que delimitamos como contrapunto de la *Pathosformel* warburgiana. En la descripción de *Action* por Sais (cfr. Apéndice), a continuación, se resaltan los elementos que se podrían, precisamente, dibujar en términos de *Actioformel*. Los nombres corresponden a Mario Biagini y Thomas Richards, los dos *doers* fundamentales de *Action*.

ACTION

Entrada de todos

1. *Entrada Mario/el profeta; ciclo de las etapas de la vida (niño, guerrero, vejez y muerte); enigma de la Esfinge.*
2. *Primer canto. Entrada de todos (menos Thomas) en el espacio. Formación grupal. Acercamiento Thomas con el objeto (asson).
Segundo canto. The birth. Nacimiento del niño viejo.
*Tercer canto. Contactos con todos.**
3. *Cuarto canto. Preparación para echar a Thomas del espacio. Se escoge un elegido que se*

enfrentará a él. Después del canto, enfrentamiento con el hombre y muerte del elegido.

Quinto canto. Funeral. Resurrección del elegido, que se transforma en la serpiente de la tentación. Intento de tentar al viejo y echarlo del espacio. Transformación del viejo en hombre poderoso. Enfrentamiento de todos con el segundo hombre. Congelación del segundo hombre.

Sexto canto (Mario). Canto de reconciliación. Contacto de Mario y Thomas (que van juntos) con todos.

Mario le quita el bastón al viejo.

Séptimo canto. Ritual de pasaje. Thomas corre haciendo círculos. Thomas hace una espiral hasta llegar al centro y se pone de rodillas. Los demás hacen un círculo alrededor de él.

Octavo canto: Hymn of Jesus. Salutation.

Asimismo, el recorrido en planta de los espectáculos medievales llega a dibujarse en planta en el caso del *descendimiento de la cruz* de la Catedral de Mallorca del 1691, coincidiendo con una Actioformel. Por el otro lado, tanto *Apocalypsis cum figuris*, del primer período, como, sobre todo, *Action*, del último, sobreponen su propio “mapa de acciones” en la planta de una iglesia, como veremos con más detalle.

A diferencia de la concepción moderna del espacio teatral, como algo utilitario y centralizado, en función de la visión perspectiva asumida por la pintura, en las representaciones medievales la acción de desarrollaba en múltiples puntos del interior de las iglesias o las plazas mayores de las ciudades. Uno de los ejemplos más importantes de esta tradición es un dibujo de la planta de la catedral de Palma de Mallorca para la representación del descendimiento de la cruz. Aunque el documento está fechado en 1691, en plena cultura del espectáculo barroco, ha de considerarse derivado de los ecos de los dramas litúrgicos medievales. (...) recorrido en planta de los espectáculos medievales. (Cabezas, L., Presentación y representación teatral, 2007:207-208)

Por el momento, usamos el término “espacio” refiriéndonos a su bidimensionalidad, es decir, al terreno de la acción, porque es él que interactúa con la estructura del montaje. Sin embargo, el espacio que la engloba es el “vehículo de la verticalidad”; ella, mejor dicho, se desarrolla entre los dos niveles: el de abajo –el soporte de la partitura y punto de apoyo de la verticalidad– y el de arriba –la dirección de la misma–. Además, el espacio que le es propio es el –de resonancia– interior del mismo *doer*. Por esta razón, es de crucial importancia en el *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* la elección del espacio-envoltorio en el que va a tener lugar la acción. Son las cualidades del espacio tridimensional las que guían esta elección. El lugar de *Action* puede ser –y ha sido– un espacio totalmente neutro (Viena, *Theater de Augenblicks*), una iglesia bizantina (Αγία Ειρήνη de Constantinopla, Zaros-Creta), una iglesia-cueva (Capadocia) o una villa toscana donde se elaboraba vino (sede, Pontedera). El re-descubrir la estructura ritual, que marca este período, aumenta la necesidad de buscar el espacio adecuado; una forma arquetípica, esta vez arquitectónica, que, como la forma de un canto, puede servir para evocar su contenido originario. Podríamos resumir esta búsqueda en “búsqueda del espacio-matriz”. Probablemente no hay lugar más adecuado para *hacer –y testimoniar– Action* que una iglesia bizantina. No obstante, esta hipótesis llega a cobrar más sostén que una mera estimación, si consideramos el “giro hacia el interior” que supone la arquitectura bizantina en sí, acorde con el contexto ideológico-religioso que la vio nacer; y más todavía si consideramos a *Action* como una estructura ritual re-contextualizada¹⁹.

Podríamos afirmar, en este sentido, que existe un paralelismo entre el “tratamiento del oficio” y el “tratamiento del espacio” en Grotowski, según el cual al *teatro pobre* corresponde un “espacio pobre”, manteniendo el sentido del adjetivo, mientras que a la acción interior, un espacio interior. Este último remite, más bien, a una conciencia del espacio, un espacio

interiorizado y, al mismo tiempo, englobante. Grotowski confirma este giro referente al espacio en su trabajo en el ciclo de conferencias *Técnicas originarias del actor* del 1982, refiriéndose a la *conciencia transparente*:

(...) è una faccenda molto semplice ma molto difficile da assimilare: vedere che esiste lo spazio non solo tra gli oggetti, limitato dagli oggetti, ma che esiste lo spazio nel quale tutti gli oggetti si trovano. C'è lo spazio nel quale si trovano questi muri, nel quale si trovano il soffitto e il pavimento, nel quale si trovano la terra e le stele, è uno spazio dentro cui sono tutti gli oggetti e se gli oggetti si spostano o sono spostati questo spazio non cambia. (...)

(...) la coscienza spaziale, e ciò si muove dentro questa spazialità: i pensieri si muovono, le immagini si muovono, le emozioni si muovono, ma lo spazio, la spazialità non cambia, tutto ciò si muove dentro. (Grotowski, J., *Tecniche originarie dell'attore*, 1982:82-83)²⁰

No obstante, cabe, al mismo tiempo otra consideración, en la que resalta la *conjunctio oppositorum* entre partitura de acciones y espacio para la acción: en los periodos de la trayectoria grotowskiana donde hay montaje de estructuras precisas y repetibles –*período de los espectáculos y arte como vehículo*– también hay la necesidad de construir, en el primer caso, o descubrir, en el segundo, el espacio adecuado concreto.

Asimismo, los dos extremos de la “línea espacial” grotowskiana se podrían resumir en: del “espacio pobre” al “espacio interiorizado”. Este último llega a ser el espacio interior por excelencia: el cuerpo mismo del *doer*. Él, que, según Merleau-Ponty, remite a la totalidad del hombre, en el siguiente fragmento que retomaremos al referirnos al *Kindertehuis* de Van Eyck:

There is, therefore, another subject beneath me, for whom a world exists before I am here, and who marks out my place in it. This captive or natural spirit is my body, not that momentary body which is the instrument of my personal choices and which fastens upon this or that world, but the system of anonymous “functions” which draw every particular focus into a general project. (Merleau-Ponty, M., [1945]2008:296)²¹

Descubrir el espacio interior del cuerpo –el primer espacio de resonancia– es el punto culminante de la conciencia del espacio en la línea grotowskiana; allí hombre y espacio llegan a formar una unidad indisoluble, identificándose el uno con el otro²².

4.2 *An Action in Creation*

Volvamos al terreno de la acción. Hablamos del espacio bidimensional en *Action* –y en *An Action in Creation*–, porque es el único que se puede desglosar “objetivamente”, en cuanto a portador y –a la vez– participante de la estructura de acciones. Tal como concreta Bollnow, en una especie de proyección de la *vía negativa* sobre la consideración del espacio, la mera presencia del cuerpo erguido en el plano horizontal es la semilla del espacio humano:

(...) podemos definir, como primer y simplísimo principio estructural, que el eje vertical y el plano horizontal forman en común el esquema más simple del espacio humano concreto. (Bollnow, [1963]1969:50)

Recordemos, además, de nuestro recorrido hasta aquí, que según Warburg, en *El ritual de la serpiente*, el cuerpo erguido es la condición de posibilidad de la civilización humana; en Grotowski, constituirá el canal hacia la *verticalidad*.

El uso del espacio funciona complementariamente al texto en cuanto que mapa-organizador de acciones en un trazado interactivo; ellas se desarrollan en referencia a puntos-polos marcados en el suelo con objetos escasos: cuatro velas y una palangana de agua. Lo que realmente hacen estos elementos es “dibujar” la partitura de acciones en el suelo, de la manera que se empiezan a esbozar los lugares en una planta arquitectónica. Sin embargo, no se trata de manejar el espacio bidimensional –terreno– del mismo modo que en *Apocalypsis*. *Apocalypsis*, por un lado, es el punto-límite del *período de los espectáculos* de Grotowski también en cuanto a espacio para la acción, eliminando todo elemento menos unos objetos. Sin embargo, es en *Action*

donde se re-activa el espacio –ahora en sus dos dimensiones– a través de la referencia de las acciones a ellos. Los objetos y su tangibilidad, mejor dicho, articulan el espacio en lugares y sitios. Análogamente, encontramos en Bollnow:

(...) *el espacio experimentado representa un todo razonablemente estructurado de lugares y sitios cargados de significación.* (Bollnow, [1963]1969:185)

(...) *el “estar a mano” (zur-Hand-sein) de un objeto, en su sitio, es algo completamente distinto de un mero “estar presente” (vor-Handen-sein) en un sitio del espacio, susceptible de ser definido geoméricamente.* (Bollnow, [1963]1969:187)

En sintonía con lo que se sugiere en el segundo fragmento, al que volveremos a referirnos acerca del *Kindertehuis*, los objetos que *están-a-mano* en los *opuses* del arte como vehículo no son meras presencias sino que constituyen “puntos significantes” del trazado de la partitura en nivel de Actioformel.

Ejemplo de ello es la acción de Biagini –al principio de *Action*– relacionada con las velas, que señalan los cambios entre las diferentes fases de la vida del hombre. Naturalmente, en esta consideración de la acción ligada al lugar –a través del objeto– se tienen que incluir los lugares propios del espacio-envoltorio escogido para una presentación. La acción, en este sentido, se adapta cada vez al espacio que la alberga; es más: aprovecha las oportunidades que el espacio escogido le da para re-encontrar sus propios “lugares”. Además, es criterio de la elección del espacio de la acción el poder proporcionar “lugares”. La superposición entre los lugares del espacio que alberga la acción y los “lugares” de la acción propia, pues, llega a ser clara y concreta mucho más en *Action* y *An Action in Creation* que en *Apocalypsis*; en los montajes del *arte como vehículo* las acciones se desarrollan en referencia a los lugares definidos por los objetos. En este sentido, los objetos funcionan como puntos fijos que “clavan” la partitura sobre el terreno de la acción. Cuando estos no estén, según requiera la partitura, se “sustituyen” por una red de lugares concretos, con la ayuda de las características del espacio dado, en la que cada parte de la acción tiene su propio, distinguible y “repetible” lugar. Tan concreta es esta red que se podría dibujar con o sin puntos fijos marcados en el suelo. A través de la repetición y la repetitividad, *Action* ha llegado a ser su propio “espacio”; espacio invisible, pero tan real como cualquier otro, considerado como “estructura consolidada de acciones”; de la misma manera que el ritual mismo se puede considerar como “espacio”.

¿Y el *testimonio*? Habiéndose trasladado el enfoque del trabajo grotowskiano de la relación actor-espectador al proceso interior del *doer* –dirigido hacia la *verticalidad*– el papel del espectador se “degenera” al del *testimonio*. Su presencia ni siquiera es necesaria como motivo de *hacer* el montaje, ya que sus *doers* lo pueden hacer –y lo hacen– con o sin *testimonios*. El *testimonio*, pues, es la condición liminal por excelencia de la condición de espectador. No sabe bien decir si su presencia molesta o no, es o no bienvenida, ni por qué está aquí –aparte de su propia voluntad–. Otorgarle este papel viene dictado por las mismas pretensiones del trabajo en el *arte como vehículo* y se hace latente en el modo de colocarlo en el espacio; totalmente fuera del –claramente marcado– terreno de la acción, número limitado de *testimonios* –raras veces más de cinco–, posicionados de manera que no molesten, invitados con anterioridad y habiéndoles amablemente pedido intentar no influir, a través de movimientos bruscos o ruidos, en el proceso de los *doers* y de la acción. Se colocan en asientos sobre el mismo nivel de la acción y de frente. El “estar alrededor de” para el *testimonio* ya está fuera de lugar.

El caso de *An Action in Creation* es parecido al de *Action*. Sin embargo, no se trata –como *Action*– de una estructura que ha estado desarrollándose durante tantos años. De hecho, es el montaje más “joven” del *Workcenter*, en el que se ha trabajado, bajo el título de *The Twin*, desde el 2003, es decir, cuatro años después de la muerte de Grotowski. La última versión a la que la autora ha tenido la oportunidad de asistir como *testimonio*, ha sido la de *An Action in Creation: Worksession*, el diciembre del 2005 en Viena²³. El montaje sigue las pautas sintácticas de *Action*:

una cadena de acciones a raíz de cantos vibratorios sobre un mapa de textos y espacial. Sin embargo, se presentan ciertas diferencias en el trazado del “mapa de la estructura” en relación con *Action*. El “dibujo”, en este caso, no llega al nivel de abstracción de *Action*. Los elementos fijos que marcan la partitura son más en número y de presencia más dominante. Ellos hacen que el espacio para la acción remita a la organización espacial según un eje central.

Concretamente, los elementos encargados a destacarlo son: esquema rectangular –como el de *El príncipe constante*– del terreno de la acción, una serie de cuatro velas a lo largo del eje longitudinal del espacio, una caja grande de madera en su extremo y dos sillas, una por cada lado; además, una mesa a la derecha del eje y, por último, un especie de “envoltorio” de tela de saco, que incluye tanto el terreno de la acción como el lugar de los *testimonios* y contribuye a la “interioridad” de la acción. Apuntemos que, en diferencia a *El príncipe constante*, la barrera que incluye la acción no excluye al *testimonio*. Recordemos que ya no se reivindica ningún papel especial para él. De este modo, esta barrera sustituye el espacio-matriz tridimensional de *Action*. Cuando las condiciones del espacio-envoltorio cumplen de por sí con este requisito, el envoltorio de tela es prescindible, como en el caso de las presentaciones del *opus* en Tunisia, Hammamet o en la sede misma del *Workcenter* en Pontedera. Además, los *testimonios* –más en número que en *Action*– se colocan en el fondo de este “espacio dentro del espacio”, en una grada de dos filas, por lo tanto cabe la posibilidad de una mirada desde un nivel ligeramente más elevado que el de la acción. La posición de ellos –a los dos lados del eje– y, además, de la entrada –central– al espacio envuelto, al mismo tiempo, subrayan la axialidad del espacio-mapa de la acción.

A su vez, la axialidad del espacio está relacionada con el otro elemento-conector del montaje: de nuevo, el texto. En efecto, la acción desarrollada alrededor del eje de las velas es la evocada a partir del *Himno de la perla*, texto gnóstico antiguo, sobre la bajada a Egipto en búsqueda de la perla y la siguiente ascensión al reino del padre. A su vez, el tema del *viaje solitario a un lugar sagrado* tiene origen ritual iniciático:

(...) entre las sencillas tribus recolectoras de alimentos (...) son los grupos con menor conciencia familiar que conocemos. En estas sociedades, el joven iniciado tiene que emprender un viaje solitario a un lugar sagrado (en las culturas indias del norte del Pacífico, en realidad puede ser un lago formado en un cráter) donde en un estado visionario o semejante al trance, encuentra su “espíritu guardián” en forma de animal terrestre, ave o objeto natural. Él se identifica íntimamente con esta “alma selvática” y se este modo se hace hombre. (Henderson, J.

L., *Los mitos antiguos y el hombre moderno*, en Jung, C. G. [1966]1969:153-154)

Más acentuado aquí el elemento narrativo que en *Action* –donde apenas se distingue–, *An Action in Creation* se puede leer como partitura de acciones sobre un mapa espacial bidimensional. En el ejemplo de la acción referente a las velas de Biagini en *Action*, la correspondencia entre acción y espacio-mapa es así: las cuatro velas están colocadas en círculo, en relación con las cuales se desarrolla la acción –cíclica– remitible al ciclo de la vida: del niño al guerrero, al adulto y, finalmente, al anciano moribundo.

Sin embargo, el papel del *testimonio* permanece el mismo, aparte de la ligera diferenciación de nivel y punto de vista que hemos mencionado: fuera del terreno, vista unilateral, frontal. De nuevo se confirma que la concepción del *testimonio* en el *arte como vehículo* no necesita, no depende de y no permite el “estar alrededor de”. No hay contacto posible entre *doer* y *testimonio*, sino sólo entre *doers*. ¿Imposibilita la falta de contacto la existencia de la comunión entre *doers* y *testimonios* en el *arte como vehículo*? De momento, basta con formular la pregunta. Tengamos en cuenta un detalle, que no aparece desde *El príncipe constante*: la presencia de la mesa, colocada en un lugar significativo del terreno de la acción, donde se concentra una parte importante –en cuanto a proceso interior de un *doer*– de la estructura del montaje.

La presencia de la mesa y el terreno de acción longitudinal son los únicos puntos en común entre *An Action in Creation* –y generalmente el *arte como vehículo*– y *Dies Irae*, en cuanto que montaje relacionado con su espacio. La mesa aquí también concentra una acción interior significativa y potente. Se tiene que añadir a las similitudes que los actores se siguen llamando *doers* y comparten medios de trabajo con el *arte como vehículo*. Sin embargo, *Dies Irae* es un montaje trabajado por Biagini desde el principio para presentarse al espectador, y, en este sentido, vuelve al concepto del teatro en cuanto a relación actor-espectador. Manifestaciones de ello son el mismo título del montaje, que en completo lee: *Dies Irae: my preposterous theatrum interioris show* (Dies Irae: mi absurdo espectáculo de teatro interior) y el nombre dado al proyecto al que el montaje pertenece, dentro del programa *Tracing Roads Across: The Bridge; developing theatre arts* (El Puente: desarrollando artes teatrales). La presencia de espectadores, tal como atestigua el número elevado de ellos –aproximadamente ochenta– y su colocación alrededor del “terreno rectangular de la función”, es aquí imprescindible. El envoltorio del espacio para la acción –el espacio del espacio– carece, de nuevo, de un sentido especial. Habiendo vuelto a enfocar en la relación actor-espectador, la mirada desde “alrededor del” terreno de la acción es, a la vez, la que invita a observar y compartir. Compartir, porque ya se colocan espectadores en el nivel de la acción; observar, porque hay la posibilidad de ver el montaje desde una altura –la grada que envuelve el terreno de acción es de tres niveles–. Por la falta de una barrera tridimensional entre actor y espectador, el último ya no es un “intruso”. Sin embargo, la mirada desde arriba, como en *El príncipe constante*, supone la aproximación a la totalidad espacio-accional, que, como hemos visto, está vinculada a la objetividad de la acción.

5. *Dies Irae* como vuelta “recontextualizada” al teatro de las producciones

En los montajes del *arte como vehículo* –*Action, An Action in Creation*– los *testimonios* no se colocan alrededor del terreno de la acción, sino en uno de sus cuatro lados. Este hecho no es irrelevante a la aclaración previa, repetida cada vez antes de una presentación de *Action* por Mario Biagini, de que *Action* no es un espectáculo y la presencia de *testimonios* se admite pero no condiciona la existencia ni el desarrollo de la estructura. Podríamos decir, pues, que en ambos casos el *testimonio* se posiciona en un “lugar” meteoro, ni dentro ni fuera de la acción que va a presenciar; esta voluntad es traducible en su colocación literal –ciertamente, extremadamente cuidadosa– en el espacio donde *se hará* el *opus*. Tampoco es irrelevante a esta consideración la presencia de un limitado número de *testimonios* en las presentaciones de *Action*. Y, por supuesto, lo mismo indica, ante todo, el uso en sí de la palabra *testimonio* en vez de *espectador*. La presencia, hay que apuntar, de cada vez menos asistentes en las presentaciones de los montajes es un hecho ya remarcado desde el *periodo de los espectáculos*; en *El príncipe constante* es donde empieza a surgir el término *testimonio*, coincidiendo con la imposición de una barrera-límite firme entre acción y espectador. No obstante, es en el *arte como vehículo* donde llega a su punto culminante.

Las condiciones arquitectónicas que regulan la relación acción-espectador en el caso de *El príncipe constante* y *Dies Irae* difieren de aquellas de los montajes del *arte como vehículo*. La razón por la que se podría permitir la consideración paralela de ambos –el uno de la última y el otro de la primera fase– es que *Dies Irae* es un montaje que crea un puente entre el *arte como vehículo* y el teatro *strictu sensu*. *Dies Irae*, pues, tiende hacia el teatro, aportándole la experiencia del *arte como vehículo*; bajo este punto de vista, se distancia del *arte como vehículo* y sus montajes correspondientes²⁴. En ambos casos, el de *Dies Irae* y de *El príncipe constante*, observamos que el primer gesto-generator de la arquitectura para el montaje de acciones es parecido. Dicho de otra manera: los modos de contemplar la acción son comparables entre sí, aunque los elementos arquitectónicos empleados no lo sean; los espectadores/*testimonios* se

posicionan alrededor del terreno de la acción y en un nivel más elevado que él. De esta manera, su presencia, formando un anillo-contenedor de tres dimensiones, es la que realmente asume el papel del espacio de la acción. El espectador aquí todavía no ha llegado a la situación-límite “incómoda” del *testimonio del arte como vehículo*. El modo de su “estar” remite a la consideración del teatro de la primera etapa grotowskiana, según la cual, quitando todo obstáculo, lo único imprescindible que queda es la relación actor-espectador.

Variaciones sobre esta relación podemos observar en varios de los montajes del primer período de Grotowski, como *Kordian*, *Fausto* o *Los antepasados de Eva*. En ningún caso estamos ante una colocación unilateral, frontal. Se han buscado nuevos modos de interacción con el espectador, pasiva –o por posición–, como en el caso de *El príncipe constante* o *Akropolis*, o activa –o por reacción–, como en el caso de *Kordian* o *Los antepasados de Eva*. En los dos primeros estuvimos más cerca a la condición del *testimonio*, mientras que en los dos últimos, por lo contrario, se renunció aún a una línea concreta separadora entre acción y espectador. Esta línea separadora, se impone –literalmente– en *El príncipe constante* y se solidifica desde entonces en términos de “distancia”, inmaterial pero igual de real, entre acción y *testimonio*. Grotowski intuye que la verdadera comunión entre los dos *conjuntos*, que en su primer período intentó lograr probando varios modos de acortar la distancia física entre actores y espectadores, es más probable alcanzarla por la vía inversa; a través de imponer esta distancia por una clara línea de separación entre territorios distintos. Recordamos, a propósito, el sentido de *distancia* en Warburg.

Por el otro lado y desde el punto de vista inverso, el de la arquitectura, es, precisamente, la exploración de esta comunión la que permite trazar un hilo entre el tratamiento del espacio para el montaje en Grotowski y la búsqueda de nuevas articulaciones del espacio religioso por Van Eyck. En Grotowski, el re-descubrir la estructura ritual en cuanto que forma artística está ligado, análogamente, con el re-descubrir el espacio “sagrado” para desarrollarla. Ambos intentos, pues, se ven inscritos en el intento de re-invenición de sus respectivos oficios, emprendida en los sesenta. Los dos, en este sentido, apuntan hacia “re-inventar lo sagrado”.

Todavía es pronto para que alguien pueda afirmar o descartar la posibilidad de que con *Dies Irae* –o por los montajes del *arte como vehículo*– se cierra un círculo, a base de re-inventar el montaje-espectáculo. Sin embargo, el desarrollo de las estructuras de Grotowski que hemos esbozado, tanto en términos de condición espacial de la relación actor-espectador, como de espacio-matriz, espacio-mapa de la partitura de acciones y espacio interior del *doer*, deja ver claramente que se atraviesa por un hilo-conector. Se puede llamar “objetividad”; a ella se llega a través de la *vía negativa* y ella llega a ser corpórea en cuanto que *verticalidad*. Peter Brook, en su entrevista introductoria a *Akropolis*, ofrece una idea muy precisa de ello. La finalidad de Grotowski no es provocar emociones, sino reactivar conexiones con un fondo arquetípico propio de la esencia humana, cuyo portador es la *memoria colectiva*. Aquí encuentra su lugar la consideración de la forma ritual como portadora de contenido *energético*, que Warburg constata y Grotowski pretende evocar. Si esto sucede, tal como afirmaría Warburg, la conmoción se activa en un nivel mucho más profundo del interior de uno, que la emoción y más cercano a la condición humana que *precede las diferencias*. Esta autorevelación, en un principio, se buscó en la relación actor-espectador, en cuanto que esencia de esta condición. El teatro ofreció sólo en un principio el terreno fértil para ello. Al final, el actor ya no es actor, sino *doer*, *el que hace*. Renunciando a su propio yo, se convierte en hombre-arquetipo. Así, él mismo llega a ser el *vehículo* de su autorevelación. Y es por eso que aquella no se puede dirigir a– ni compartir con el *testimonio*. Sin embargo, cabe no negar la posibilidad de que el *testimonio*, por su cuenta, experimente esta conexión. Su colocación de carácter liminal en el espacio, como hemos visto,

en cuanto a situación cada vez más incómoda, puede verse inscrita en la dirección hacia la reestructuración interior, que se afirma, por el momento, sólo para el *doer*.

La búsqueda de la *desconocida raíz común* ha sido la brújula de Grotowski, dondequiera que haya encontrado terreno fértil; es la que podría atribuir a la obra grotowskiana el término “antropología experimental”. La remisión no-obstaculizada a esta raíz es la base del trabajo de Grotowski y, a pesar de todo malentendido, la esencia de la estética. En esta conexión directa con aquel fondo humano –menos evidente– *que precede las diferencias*, el espacio, en sus diferentes apariencias, ha servido y sirve todavía como *vehículo*.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *¿Cuál es el signo de tu padre en ti?*
Un movimiento es y un reposo
2. *La arquitectura (...) era un arte objetivo –el más objetivo entre todas las artes (...).*
Osinski, historiador de teatro y especialista en Grotowski y en Osterwa, ve una continuidad entre el *Teatr Reduta de Osterwa* y el *Teatr Laboratorium* de Grotowski. Apuntemos que Osterwa, en 1919, dirigió la versión de Slowacki de *El príncipe constante* de Calderón, como haría Grotowski en 1964.
3. *Osterwa era un llamamiento hacia un teatro que pudiera afectar al espectador de una manera análoga a la arquitectura, que se considera la más noble porque engloba tanto al conocedor como al aficionado sensible, actuando de tal modo que el individuo no sea consciente de que está siendo influenciado. (...) El uso de la arquitectura como ejemplo de arte objetivo también puede vincularse a los escritos de G. I. Gurdjieff. (...) Un arte de tal naturaleza, afirma, no pretende apelar a valores subjetivos o estéticos; está destinada a ser entendida como un lenguaje leído por los familiarizados a sus códigos sintácticos.*
4. *Co-autor de la investigación del teatro en el ámbito de un espacio teatral unitario es el arquitecto Jerzy Gurawski.*
En el texto de Grotowski *La possibilità del teatro*, del 1962, incluido en *Il Teatr Laboratorium Di Jerzy Grotowski 1959-1969* se incluye un texto-manifiesto del planteamiento del *Teatro de las 13 Filas*, de Flaszen, que Grotowski, a continuación, subscribe. El fragmento es parte de este.
5. Programa del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (2003–2006), que incluyó presentaciones de los tres *opuses* en desarrollo, conferencias y proyección de material. Participantes de los montajes, por orden alfabético:
Action: Mario Biagini, Marie De Clerck, Tim Hopfner, Ignacio Monná, Thomas Richards, Pere Sais Martínez, Fransesc Torrent Gironella (septiembre 2005).
An Action in Creation: Cécile Berthe, Pei Hwee Tan, Thomas Richards, Pere Sais Martínez, Fransesc Torrent Gironella (diciembre 2005).
Dies Irae: Souphiène Amiar, Cécile Berthe, Mario Biagini, Pei Hwee Tan, Gey Pin Ang, Elisa Poggelli, Johanna Porkola, Fransesc Torrent Gironella, Jørn Riegels Wimpel (diciembre 2004).
6. Primera representación: *Teatro Laboratorio de las 13 Filas*, Opole, 10 octubre 1962, según Grotowski-Flaszen en: *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959–69*, p.283. *El príncipe constante* se presentó por primera vez el 25 de abril del 1965 en el *Teatro Laboratorio de las 13 Filas*, Wrocław. En el mismo espacio de Wrocław, llamado ya *Teatro Laboratorio – Instituto sobre el Método del Actor*, se estrenó también oficialmente *Apocalypsis cum figuris*, el 11 de febrero de 1969.
7. *El espacio no es el escenario (real o lógico) en el cual se disponen las cosas, sino el medio a través del cual la posición de las cosas se hace posible. (...) debemos considerarlo como la potencia universal que les permite estar conectados.*
8. Referencia a: *El unicornio prisionero*, tapiz flamenco del ciclo *La caza del unicornio*, 1495–1505, MOMA.
9. (...) *una imagen en la que se identifica forma y contenido en una unidad superior de validez expresiva que las modificaciones estilísticas: la Pathosformel expresa la intensidad del “gesto al grado superlativo” y no puede sino explicitarse en una única forma siempre lista para re-emergir en la memoria cultural como engrama.*
10. Revista *Máscara*, N. 16, enero 1994, p. 10. Referencia al *Cristo doloroso* (siglo XIX, Museo de la Cultura y las artes Populares de Varsovia).
11. La versión del *Apocalypsis* a la que la autora ha tenido acceso ha sido la grabada por Ermanno Olsi en 1981 (ofrecida por la RAI) y es la única disponible. El espectáculo, como comentamos, se estrenó en 1969.
12. En las primeras, todos los actantes, menos el *Oscuro*, estaban vestidos de blanco.
13. *Todavía estábamos usando los objetos, los bancos, pero un día descubrí que la falta de bancos era más interesante. La falta de todo. Y así hubo un espacio vacío, sin bancos. (...) ¿Dónde poner los focos? Los pusimos en sitios distintos, para que no dieran la impresión de luces de teatro. ¿Cómo distribuir los bancos de los espectadores para excluirlos, al mismo tiempo? Más tarde nos colocaríamos en puntos diferentes para observar el uno al otro y darnos cuenta de cuándo uno era demasiado presente, cuándo uno de nosotros estaba demasiado apartado, y cómo la luz afectaba todo esto. (...) Un día se hizo claro que el espacio se había encontrado. También se había encontrado la base de la vida real, común, esta tierra de vida diaria y contemporaneidad, esta presencia de vida corpórea.*
14. Sais, P., *Action, El ritual de passatge grotowskià*, 2008 (cfr. Apéndice).
15. Las últimas presentaciones de *Action* coinciden con el fin del proyecto *Tracing Roads Across*, en 2006. Desde entonces, principalmente por la salida del *Workcenter* de varios colaboradores de peso fundamental en los montajes, no se ha vuelto a presentar, aunque no se ha anunciado públicamente que las presentaciones de

Action han cesado. *An Action in Creation* dejó de presentarse durante unos cinco o seis meses después del fin del *Tracing Roads Across*, coincidiendo con de la salida del *Workcenter* de Pere Sais.

16. *El uso del término Drama Objetivo por Grotowski se puede relacionar al concepto de T. S. Eliot del "correlativo objetivo". "La única manera de expresar emoción en la forma de arte", escribe Eliot, es por encontrar un correlativo objetivo; en otras palabras, un grupo de objetos, una situación, una cadena de eventos que será la fórmula de esta emoción particular, de tal índole que cuando los factores exteriores, que tienen que concluir en experiencia sensorial, se dan, la emoción se evoca inmediatamente". (...) "Cada ritual lleva dentro de sí mismo su propio contenido", ha dicho Grotowski, "Si puedo identificar la forma, descubriré el contenido".*
17. La referencia es a la entrevista-introducción de Brook a la única grabación de *Akropolis* disponible.
18. *Los fantasmas del soñar, de la mitología, las imágenes favoritas de cada hombre o el imaginario poético en sí, no están conectados con su sentido por la relación del signo con el significado, como la que existe entre un número de teléfono y el nombre del suscriptor; aquellos realmente contienen su sentido, el cual no es un sentido notional, sino una dirección de nuestra existencia.*
19. *Downstairs Action*, el predecesor de *Action*, se basó en un "juego" que evocaba una liturgia.
20. *(...) es una faceta muy sencilla, aunque muy difícil de asimilar: ver que existe no sólo el espacio entre los objetos, limitado por los objetos, pero existe el espacio en el cual todos los objetos se encuentran. Es el espacio en el cual se encuentran estos muros, en el cual se encuentran el techo y el suelo, en el cual se encuentran la tierra y las estrellas, es un espacio dentro del cual están todos los objetos y si los objetos se mueven o son movidos aquél espacio no cambia. (...) (...) la conciencia espacial es aquello que se mueve dentro de esta espacialidad: los pensamientos se mueven, las imágenes se mueven, las emociones se mueven, pero el espacio, la espacialidad no cambia, todo esto se mueve dentro de ella.*
21. *Hay, por lo tanto, un otro sujeto debajo de mí, para el cual el mundo existe antes de que yo esté aquí, y que remarca mi sitio en él. Este espíritu cautivo o natural es mi cuerpo, no aquél cuerpo momentáneo que es el instrumento de mis elecciones personales y que se amarra a este o aquel mundo, sino el sistema de "funciones" anónimas, que atraen cada enfoque particular en un proyecto general.*
22. La conciencia del cuerpo-espacio para la acción se define con máxima precisión en el término "arquitectura de la resonancia" de Pere Sais, uno de los enfoques de su propia línea de trabajo.
23. A aquella, construida –como las anteriores– por Richards, dio un vuelco significativo la aportación de Pere Sais, tanto a nivel de acción –como *doer*–, como a nivel de material aportado, de cantos de su investigación personal; aquella, actualmente, sigue en el *Institut del Teatre del Barcelona*, en su proyecto bajo el título *Drama Ritual*.
24. Esta tendencia hacia el teatro queda latente en el siguiente fragmento del texto-descripción de *Dies Irae* por Biagini, distribuido entre los espectadores/ *testimonios* del montaje en Zaros, Creta, durante el agosto-septiembre del 2005; texto original en inglés, traducido al griego para las presentaciones por la autora. *Un grupo teatral particular pone en escena la búsqueda de un hombre por su alma. O ¿puede ser que valga lo contrario, es decir, que el mundo interior de un hombre se encarna en los caracteres de una obra de teatro? ¿Quién de todos ellos es su alma? ¿Y podrá ella responder a sus preguntas? Es una fiesta, un espectáculo absurdo –y la historia de un nacimiento y de un dolor– un paisaje extraño "donde el éxtasis y la agonía están mezcladas entre sí".*

Kindertehuis de Aldo van Eyck: una descripción La obra arquitectónica como montaje de acciones

1. Parte teórica

“Llaves” encontradas en el texto de Van Eyck sobre el Kindertehuis

El presente capítulo se compone a base de tres coordenadas, cuya secuencia corresponde al proceso de aproximarse al edificio a describir. La primera –parte teórica– se basa en el texto introductorio al *Kindertehuis* de Van Eyck. La segunda –parte práctica– es una descripción – “espaciográfica” – del edificio a base de su planta. La tercera, que es una extensión de la parte práctica, amplía la descripción espaciográfica fuera del contorno del edificio y de los confines de la propia disciplina a base de la *analogía estructural* de Van Eyck y la posibilidad de apertura interdisciplinar de su obra.

En esta primera parte buscamos llaves de acceso al entender el modo de articulación del edificio como organismo. Sin embargo, y como reivindicaremos a continuación, aquellas no se pretende que condicionen la descripción espaciográfica a la que se procederá, ya que se basa en la planta.

1.1 Descripción

La apariencia de la palabra “descripción” justamente en este momento no es casual. Su razón de estar aquí, retomando el hilo del proceso seguido hasta el momento, está ligada a la *descripción* como modo de acceso de carácter fenomenológico a la arquitectura y, por consiguiente, al tipo de fenómeno al que se refiere con el término “arquitectura”. La fenomenología, por su planteamiento propio en el siglo XX –llevado a cabo, sobre todo, por Husserl–, tiene como finalidad acceder a la descripción del fenómeno en cuanto que vivencia consciente, apartándose de teorías de su interpretación a base del esquema causa-efecto y de cualquier tipo de pre-concepción. El modo de acceso a la esencia del fenómeno, la descripción, consiste en el análisis de lo que este mismo es, por sus condiciones y leyes propias.

La descripción más fiel posible del fenómeno, pues, es el *vehículo para volver a la cosa misma*, según el lema de Husserl *zu den Sachen selbst*. Oponiéndose a la exclusión de lo empírico de la esfera de la reflexión, sostenida por el racionalismo, la fenomenología insiste en el planteamiento y comprobación intuitivos de los axiomas filosóficos y, bajo este punto de vista es una filosofía “desde abajo” –o “desde dentro”– pero no “desde arriba”. De modo contrario al de la filosofía analítica, que sustituye lo “directamente dado” por estructuras simplificadas, la fenomenología lo re-stituye en toda su complejidad real. El enfoque en la cosa misma fenomenológico, sin embargo, lejos de autoexcluirse del contorno de las “ciencias”, opta por acceder a ellas por la vía de la descripción y, por este hecho, se ofrece como posición idónea para examinar el modo en que los diferentes campos de creación se interrelacionan entre sí. A propósito del espacio, la descripción es medio de acceso al fenómeno:

Para un fenomenólogo (...) no se trata de describir unas casas, señalando los aspectos pintorescos y analizando lo que constituye su comodidad. Al contrario, es preciso rebasar los problemas de la descripción (...) para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innato, a la función primera de habitar. (...) En esta diversidad el fenomenólogo hace un esfuerzo necesario para captar el germen de la felicidad central, segura, inmediata. En toda vivienda, incluso en el castillo, el encontrar la concha inicial, es la tarea ineludible del fenomenólogo. (Bachelard, G., [1957]2006:33-34)

Probablemente la cuestión anteriormente expuesta sobre la descripción de la arquitectura parece demasiado elemental; sin embargo, cuando nos proponemos a describir un edificio, es decir, dar a alguien a entender cómo es, enseguida nos damos cuenta de que se trata

de una tarea menos evidente de lo que al principio parece. Entre la variedad de vías de aproximación, Van Eyck, sorprendentemente –o no–, parece elegir la que menos se espera de un arquitecto y la que más cerca le lleva a la consideración del espacio por parte de la fenomenología –en cuanto que pretensión– y al montaje de acciones grotowskiano –en cuanto que objeto por describir–: la descripción del contrapunto de lo que sería el edificio en su aspecto material, es decir, de la red vivencial tramada que en él toma forma. Aclaremos, antes de seguir, que la remisión a la fenomenología, a la que escogemos, no considera en absoluto el edificio- “objeto” como equivalente al fenómeno. Un planteamiento así sería, aparte de equívoco, desacorde con el mismo fenomenológico. Primero de todo, porque en la presente aproximación no cabe consideración alguna del edificio como objeto –como “maqueta grande”–, sino –y como de verá a continuación– precisamente, como red vivencial. Desde la red vivencial el acceso al fenómeno llega a ser factible, en términos de “forma elemental vivencial proyectada en el espacio hecho”.

Haciendo hincapié a la consideración fenomenológica de espacio, que supone su estado de interacción constante con el sujeto, Bachelard, citando a Arnaud, afirma que *yo soy el espacio donde estoy* (Bachelard, G., [1957]2006:172), mientras que para Bollnow también *el espacio no está dado de modo independiente del sujeto* (Bollnow, O. F., [1963]1969:59); explica así el modo de relación entre hombre y espacio:

El hombre no se encuentra en el espacio como, por ejemplo, un objeto en una caja; ni tampoco se relaciona con el espacio como si existiese primero algo así como un sujeto sin espacio que posteriormente entrase en relación con este, sino que la vida consiste originariamente en esta relación con el espacio y no puede ser desligada de él ni de modo ideal. (Bollnow, O. F., [1963]1969:29)

Tanta es la afinidad entre descripción y vida en el espacio para Van Eyck, como aquella que se muestra entre su explicación de cómo es su edificio y la del cliente, del director del *Kindertehuis*, de cómo querría que fuera. De ninguna manera se trataba de un programa corriente de usos, superficies y materiales; su carta dirigida al arquitecto es una exposición detallada de todos los matices diferentes de vida que esta nueva casa para niños debería albergar. Van Eyck, a su vez, en su visión de la arquitectura como contra-punto de vida, se encarga de dar forma a esta red vivencial, a ofrecer el *escenario*, según sus propias palabras, de la *ocasión*, y, además, hasta el último detalle propuesto. Para él la principal tarea del arquitecto es ofrecer una *bienvenida construida*:

The job of the planner is to provide a built homecoming for all (...) hence, to evolve an architecture of place –a setting for each subsequent occasion, determined or spontaneous. (Van Eyck, A., [1999]:89)¹

De esta manera Van Eyck no sólo se propone proyectar un edificio que responda a una serie de pretensiones, sino, realmente, invita a una “revolución silenciosa” en el modo en sí de ver y practicar la arquitectura; lo que propone es muy similar a la *via negativa* grotowskiana: prescindir de todo lo sobrante y volver al elemento esencial sin el cual no puede haber arquitectura –y, según Bollnow y Bachelard, ni vida –: la interacción entre hombre y espacio. Para Bachelard *vivir significa esencialmente habitar*; análogamente, en Bollnow:

(...) únicamente en el habitar el hombre puede llegar a la plenitud de su verdadero ser. (Bollnow, O. F., [1963]1969:119)

Y, de la misma manera que en el modo de hacer grotowskiano no hay lugar para la improvisación, en Van Eyck no lo hay para la flexibilidad: un espacio comprometido a funcionar en dialogo constante con un *life pattern* –patrón de vida– concreto tiene que ser un guante para una mano concreta. La neutralidad impuesta por un espacio demasiado flexible no puede, por lo tanto, considerarse una ventaja, precisamente porque acaba aflojando el ligamen estrecho entre vida –entendida como red vivencial concreta– y espacio. Sin que Van Eyck

mismo aclare a quién –o quiénes– se refiere como *flexofilos*, su postura en el fragmento siguiente se puede interpretar, como el antipolo de la hiperflexibilidad sugerida por el lema *less is more*; la oposición vaneyckiana consiste en que la neutralidad aparente de este *less* no es inofensiva ni queda sin consecuencias:

Since the plan of the house derives from (...) a particular daily life pattern evolved for its inmates (...) its flexibility (...) cannot adequately sustain a daily life-pattern or group structure that varies fundamentally from the one the house is based on. Extreme flexibility of this kind would have led to false neutrality, like a glove that suits no hand because it fits all. This is a worrying reality that many flexophiles will prefer to disagree with. (Van Eyck, A., [1999]:88)²

1.2 Fenómenos gemelos

Esta visión de describir la arquitectura, a su vez, está estrechamente vinculada al “mecanismo” estructural que la produce. Cuando Van Eyck mismo describe su edificio, lo hace bajo el título: *la medicina de la reciprocidad tentativamente ilustrada (the medicine of reciprocity tentatively illustrated)* (Van Eyck, [1999]:88). Tanto su aproximación teórica sobre la arquitectura como la práctica está concebida bajo el prisma de tal reciprocidad. La frase característica de la intervención de Van Eyck en el CIAM 11 de 1959 en Otterlo –*Man still breathes in and out. Is architecture going to do the same?*– resume de modo eficaz la esencia de la identificación entre vida y arquitectura y, bajo este prisma, de lo que el “mecanismo” de la reciprocidad representa en el pensar y hacer de Van Eyck. Paralelamente, encontramos en Bollnow:

(...) la espacialidad de la vida humana y el espacio vivencial del hombre se corresponden en una correlación estricta. (Bollnow, O., F., [1963]1969:30)

Con el término *reciprocidad*, como con otros que apuntan hacia la misma dirección –los *dual/twin phenomena, equilibrio de polaridades* o *disciplina configurativa* (Van Eyck, A., [1999]:46, 42, 39) – Van Eyck se refiere a un modo de proyectar que se podría resumir en: construir una red de yuxtaposiciones entre entidades constituyentes del espacio de calidades opuestas entre sí, capaces de hacer que el espacio –concretado en *lugar*– se convierta en condición de posibilidad –escenario– de una red de acontecimientos:

The plan attempts to provide a built framework –to set the stage– for the dual phenomena of the individual and the collective (...) without warping the meaning of either, since no basic twin phenomena can be split into incompatible polarities without the two halves forfeiting whatever they stand for. (...) diversity is only attainable through unity; unity through diversity. (Van Eyck, A., [1999]:88–89)³

Tales dipolos a *poner en escena* pueden ser, según Van Eyck: unidad-diversidad, parte-total, individual-colectivo, pequeño-grande, multitud-escasez, dentro-fuera, compacto-vacío, cambio-constancia, movimiento-reposo. En realidad, esta podrá ser una lista infinita –o, mejor dicho, caleidoscópica–; de hecho, Strauven ([1998]:293) ofrece su propia ampliación de la misma: *dinámica-inmutabilidad, centralidad-dispersión, unidad-diversidad, contracción-expansión, introversión-extroversión, horizontal-vertical*. Naturalmente, no tendría sentido detectar la presencia y función de cada uno de estos dipolos en el organismo del edificio, sino, en un principio, captar el modo según el cual *la medicina de la reciprocidad* se convierte en modo de articular el espacio. Para ello es útil saber que el mismo Van Eyck pone todas las relaciones recíprocas reconocibles en el proyecto bajo el “paraguas” del dipolo casa-ciudad: en su *Kindertehuis* tienen lugar tanto la protección hogareña como la apertura hacia el mundo exterior, el movimiento y el reposo, el interior y el exterior; es decir, Van Eyck es capaz de concebir una *casa como pequeña ciudad* para su *Kindertehuis* porque, a la inversa, quiere percibir la ciudad como casa grande:

(...) an exterior is that which precedes the man-made environment; that which is counteracted by it; that which is persuaded to become commensurate by being interiorized. Since the interior

street is an intermediary place, I wanted the child's behaviour and movement in it to remain as vigorous as they are outside. (...) So the materials used in this interior street differ in no way from those used outside. (...) In the interior street, the walls are like those outside –rough, brown and powerful, like the outside of a coconut; whilst in the departments they are white, smooth and softer, like the milky inside of the same coconut. Two kinds of protection: a winter coat with a soft silky lining on the inside close to the body, heavy rough tweed on the outside where it touches the world (...). (Van Eyck, A., [1999]:89)⁴

Bollnow, a su vez, ve la casa y la ciudad encontradas en cuanto que modos de *habitar*, en diferentes escalas:

El modo como el hombre vive en su casa lo calificamos de habitar. (...) El habitar es un carácter fundamental de la vida humana. (...) El hombre habita en su casa. En un sentido más general también habita en la ciudad. (Bollnow, O. F., [1963]1969:119)

En el mismo contexto, encontramos en Rykwert, no casualmente⁵:

El hogar, en efecto, se vive frecuentemente como una ciudad en miniatura, no tal como es la ciudad, sino como desearíamos que fuese. (Rykwert, J., [1976]1985:119)

Y, por supuesto, el que antes que todos ellos percibe el edificio como pequeña ciudad –y viceversa– y, ampliando el contexto, concibe el conocimiento del oficio del arquitecto como *subdivisión* –o, para nosotros, “disposición entre las partes”, forma A de Tatarkiewicz– no es otro que Alberti. En primer lugar, en el *Primer Libro de De Re Aedificatoria*, llamado *El Trazado*, y en su *Capítulo II*, Alberti especifica las *seis partes de las que consta todo el arte de la construcción*. La tercera de ellas, la *repartición*, define Alberti de la siguiente manera:

“Repartición” es el principio que divide la zona de la construcción entera en zonas más pequeñas; de donde resulta que todo el cuerpo del edificio es reductible a edificios más pequeños como si de miembros reunidos y reducidos a uno solo se tratara. (Alberti, G., [1550]1991:63)

Más adelante, en el principio del *Capítulo IX* del mismo Libro, Alberti concreta más todavía en el fragmento a continuación, con el cual la concepción de Van Eyck sobre el dipolo casa-ciudad se encuentra en sintonía completa:

Toda la inteligencia, la experiencia y el conocimiento del oficio de construir se plasma en la subdivisión. En efecto, dicha subdivisión confronta a la vez las partes del edificio entero, la conformación completa de cada una de las partes, el acuerdo y coherencia –por último– de líneas y ángulos en un organismo unitario, teniendo en cuenta la funcionalidad, el decoro y la belleza. Y si, conforme al parecer de los filósofos, la ciudad es una especie de casa enorme y si, por el contrario, la casa es una especie de ciudad en pequeño, ¿por qué no decir que los componentes de las ciudades son una especie de viviendas en pequeño? Como es el caso del atrio, los paseos, el comedor, el pórtico, etc. (...) Así pues, hay que aplicar atención y esmero a la hora de considerar estos temas, que repercuten en la obra en su conjunto, y hay que trabajar para hacer ver que incluso los componentes más pequeños son fruto de la inteligencia y del conocimiento el oficio. (Alberti, G., [1550]1991:80-81)

A su vez, partiendo del principio de organicidad, tal como se resume en los fragmentos anteriores, aunque no se le nombre, Van Eyck llega a definir la mónada constituyente de la misma en el concepto de los *fenómenos gemelos*, cuyos polos se pueden reconciliar. Es más; reivindica que nunca deberían encontrarse separados, en primer lugar. A propósito, volvemos a subrayar la afinidad entre su concepción de dichos fenómenos y la definición del símbolo por parte de Vischer, adoptada por Warburg en cuanto que *coincidentia oppositorum*⁶, por un lado, y la versión grotowskiana de la unión entre opuestos, la *conjunctio oppositorum*, que tiene como finalidad el que él llama el *acto total*.

La puesta en función de un *fenómeno gemelo* implica, en primer lugar, dado uno de los dos polos que constituyen el fenómeno, introducir su anti-polo y, en segundo lugar, reconciliarles estableciendo un *espacio intermedio* entre ellos. Seguramente la *flexofilia*, a la que se

opone –apuntando a ciertas tendencias concebidas en el ámbito del Movimiento Moderno– no es irrelevante al ignorar, a la hora de proyectar, a la otra mitad que constituye la totalidad de un fenómeno, que Van Eyck percibe como *gemelo*. Lo que él propone es restituir el intercambio entre las dos partes con el fin de encontrar el equilibrio vivencial perfecto.

Por consiguiente, es evidente la razón de la importancia que el *espacio intermedio* –*in-between space*– llega a tener en el trabajo de Van Eyck. Precisamente en el caso del *Kindertehuis*, el *espacio intermedio* por excelencia se resume en el *artefacto/mecanismo* –*device*– de la *calle interna*. Así resume Van Eyck las etapas del proceso de reconciliación entre opuestos en su proyecto:

There are (...) many ways of approaching this objective. The chosen one here was, first, to allow the various units to form a dispersed complex pattern. Then, to draw them together again by imposing a single structural and constructional idiom throughout and introducing a device with an unquestionable human content –the internal street. (Van Eyck, A., [1999]:88–89)⁷

Este fragmento, aunque breve, es bastante esclarecedor del “modo de hacer” de Van Eyck mientras proyectaba el *Kindertehuis*: primero las unidades se dejan constituir una red compleja –dispersión–, que, en una segunda etapa, se somete a un gesto de “retomar la unidad” –recogimiento– por dos vías: lenguaje estructural y material uniforme, por un lado, e implantación de la *calle interna* –*in-between space*– como elemento principal –aunque no único– de articulación del edificio en cuanto que totalidad.

Desglosando la función de esta *calle interna* del edificio, Van Eyck matiza su oposición a la *flexofilia*: articulación entre espacios a través de lugares intermedios vs. la *enfermedad contemporánea* de la continuidad espacial y de borrar cualquier tipo de articulación entre espacios:

The interior street is yet another intermediary –there are many more, in fact the building was conceived as a configuration of intermediary places clearly defined. This does not imply continual transition or endless postponement with respect to place and occasion. On the contrary, it implies breaking away from the contemporary concept (call it sickness) of spatial continuity and the tendency to erase every articulation between spaces (...). I tried to articulate the transition by means of defined in-between places which induce simultaneous awareness of what is significant on either side. An in-between place in this sense provides the common ground where conflicting polarities are reconciled and again become twin phenomena. (Van Eyck, A., [1999]:89)⁸

La plaza de entrada al edificio, a su vez, también ve su papel en el contexto de los *espacios intermedios*. De hecho, es el lugar destinado a llevar a cabo la primera tarea que tiene que afrontar un edificio, como ya se ha reivindicado: ofrecer una *bienvenida construida*, un territorio de transición entre dentro y fuera, público y privado. De hecho, según Van Eyck, la arquitectura es la encargada de dar la *medida correcta* entre “proteger” y “dejar libre”, para aliviar los efectos –alguna vez dolorosos– de ambas situaciones:

It seemed best to anchor the children’s large house (...) by introducing a large open square as a transition between the reality outside and that inside. It is an in-between domain (...). Leaving home and going home are often difficult matters. (...) Though architecture cannot do away with this truth it can still counteract it by mitigating instead of aggravating its effects. (Van Eyck, A., [1999]:89)⁹

Aquella *medida correcta* es un punto que merece una atención especial, ya que –en su significado literal– remite a lo que *right size* significa para Van Eyck. El *espacio intermedio* sólo puede ver su papel cumplido si llega a tener justo las analogías y la extensión necesarias para mantener la tensión entre los dos polos que en él confluyen. Asimismo, la cuestión sobre la medida justa se ve ampliada en todas las escalas de elaboración del proyecto, reflejándose también en rincones y objetos del edificio de tamaños y usos correspondientes a medidas y edades concretas, como podremos ver en la descripción del edificio.

La reciprocidad entre partir y volver, para la fenomenología del espacio de Bollnow, resume la dinámica fundamental de la vida humana. Según él, es condición de posibilidad de la realización de la esencia humana, la necesidad consciente de poder desvincularse del hogar. Entre los dos polos se encuentra el *áncora* del hogar, o, más ampliamente, del espacio propio –o a-propiado– convertido en lugar. Según Bollnow:

Partiendo de la dinámica fundamental de la vida humana, del partir y del volver, habíamos considerado primero (...) una de las regiones del espacio por ella estructurado: el mundo allá fuera, en toda su vastedad, con sus puntos y regiones cardinales, con sus caminos y carreteras. (...) Perdería todo apoyo si no tuviera un punto de referencia fijo al que se encuentran vinculados todos sus caminos. (...) El hombre necesita un centro de tal índole, mediante el cual queda enraizado en el espacio y al que están referidas todas sus circunstancias espaciales. (...) la vida humana permanece relacionada a un centro de tal índole. Es el lugar donde el hombre "habita" en su mundo, donde se encuentra "en casa" y siempre puede volver "al hogar". (Bollnow, O. F., [1963]1969:117)

La pérdida del hogar/lugar está vinculada a la pérdida de la identidad humana, y así es como Van Eyck capta dicha problemática:

(...) since place and occasion imply participation in what exists, lack of place –and thus of occasion– will cause loss of identity, isolation frustration. (Van Eyck, [1999]:89)¹⁰

Bollnow, en sintonía, concibe así dicha situación:

Para el hombre mítico, el centro del mundo tiene una raigambre objetiva por la existencia, para él efectiva, de un centro fijo del espacio. De ahí que para él, el habitar no fuese un problema. Mas desde que desapareció este centro objetivo también quedó excluida toda cimentación en un sistema objetivo. Nace el peligro del desarraigo. (...) Este es en efecto el peligro que acecha al hombre moderno. Pero, a la inversa, de ahí nace su misión. (...) y este la cumple construyendo y habitando su casa. (...) A esto se refiere Heidegger cuando dice que los hombres tienen que aprender a habitar. (Bollnow, O. F., [1963]1969:118)

Al mismo tiempo, el darse cuenta de la misión del *habitar* es, según Bollnow, característica del *Zeitgeist* de los sesenta, que es cuando él escribe el *Hombre y Espacio*. En esta época el hombre aprende de nuevo a vivir en su mundo (Bollnow, O., F., [1963]1969:119). En esta misión se ve inscrito Van Eyck, pero da un paso más; la diferencia es que, para el arquitecto, el hombre que construye no coincide con el que habita la casa. De ahí la responsabilidad que Van Eyck ve otorgada al arquitecto de hoy: nada más y nada menos que devolver al hombre el *habitar* y restituir al hombre como sujeto y objeto de la arquitectura.

1.3 La consideración de la forma

En el último fragmento Van Eyck conecta la noción del lugar con aquella de la identidad humana. En su *disciplina configurativa*, en el que casa y ciudad no constituyen unidades separadas sino que una deriva de la otra, hay una segunda condición de "vivibilidad": la de la forma. Los arquitectos han perdido la conexión con la *forma* de la vida y, por lo tanto, no pueden concebir ni proyectar su contra-forma, es decir, lo que debería ser la arquitectura en todas sus escalas, entre casa y ciudad; casa y ciudad, a su vez, cada una entendida como fenómeno bipolar entre hogar/lugar y configuración entre hogares/lugares. Esto es más fácil de entender en el caso de la ciudad; en el de edificio individual tenemos el *Kindertehuis*, el ejemplo más elocuente de un hogar que consiste en varios hogares entrelazados. De esta manera, el modo *configurativo* de producir espacio se puede usar, a la inversa, para *describir* el espacio dado y así entender la continuidad entre casa y ciudad como un espacio de efecto "muñeca rusa".

Es evidente que en el caso de Van Eyck la forma no tiene el sentido del aspecto estático de un edificio, representable, en primer lugar, en alzados y apreciable desde el exterior; por lo

contrario: Van Eyck se refiere a una forma legible, en primer lugar, en planta y apreciable desde dentro, en términos de “vida proyectada”. Asimismo, la noción de la forma viene a complementar en concepto de la *medida correcta* con aquel del “contorno de vida correcto” en dos niveles: en el de la mónada individual –el hogar dentro de la pequeña ciudad– y en el de los *espacios intermedios* –los lugares públicos de la pequeña ciudad dentro del hogar grande–. Y, en este sentido, la forma se convierte en medio para obtener la concreción necesaria y afirmativa para que la *medicina de la reciprocidad* tenga efecto contra la vaguedad y falta de concreción del espacio abstracto.

Si nos fijamos detenidamente, lo que aquí tiene lugar es, en realidad, una inversión en varios niveles. La forma, en el sentido que hemos explicado, es decir, de desglose material más cercano posible a la red vivencial que tiene que albergar, se convierte, a la vez, en condición de posibilidad de esta misma vida. De esta manera, la relación entre forma y función, traducida unilateralmente como *form follows function*, se restituye por Van Eyck en su reciprocidad: *function follows form – form follows function*, prefiriendo la palabra *vida* en vez de *función*. Bollnow y, a continuación, Egenter, optan por reconocer la forma como condición de posibilidad de la espacialidad humana; forma percibida en su realidad originaria, en Bollnow, en términos de *estrechez*, que a lo largo de su historia el hombre ha estado “ampliando” y, en Egenter, en términos de *arquitectura semántica*, que ha evolucionado hasta la etapa de *arquitectura urbana* de hoy. Hay que subrayar que en los tres autores la vía principal de acceso a la forma, en el sentido anteriormente expuesto, es la imagen. La forma, repetimos, *que me envuelve*, no aquella que *está ante mí*, según, además, la indicación de Cézanne.

De ahí que la apariencia de la palabra “ilustración” en el título que da Van Eyck a su proyecto en su artículo: *la medicina de la reciprocidad tentativamente ilustrada. Ilustración*, dado el contexto de la forma en Van Eyck, tiene que entenderse más en sentido cinematográfico. Remite a la respuesta a la pregunta: ¿de qué modo y en qué sentido puede un edificio ser la *ilustración* de algo? Lo único que se puede ilustrar es lo que se ve; la forma es el modo de ser *visible*; y la forma, en Van Eyck, se encuentra en relación recíproca con la vida; entonces, ilustrar la forma equivale a ilustrar la vida. La vida no es suficientemente ilustrable en instantáneas; su flujo, en calidad de imagen, sólo puede representarse en imagen en movimiento. Es este sentido, la *ilustración en prueba–tentativamente–* pretende significar una variedad de posibilidades de escenas de vida que toman forma de y dan forma a los escenarios *–settings–* destinadas a ella.

Finalmente, en referencia a la relación entre forma –resultado del proceso creativo en planta– y proceso de proyección del edificio, se puede decir, contrariamente a la opinión de Bohigas¹¹, que la forma de la planta–resultado en cuanto que estructura geométrica del *Kindertehuis* no es preconcebida, sino que ha surgido en su versión construida a través de un recorrido que ha tenido a otros factores como puntos “inamovibles” de referencia: en términos topológicos, la orientación de espalda al norte, el límite–frente lineal hacia la calle y la plaza como territorio de entrada al edificio; en términos de organización interior de la planta, la calle interna y las mónadas por edad y sexo, elementos montados a base del “mecanismo” de la reciprocidad. Sin embargo, esta no es una condición de posibilidad del modo *configurativo*; en el caso del *Edificio de Congresos para Jerusalén*, y tal como hemos visto, vale lo inverso: la planta sí que esta pre-fijada en nivel esquemático y, en este contorno *a priori* decidido, encuentra su modo de desarrollarse el “mecanismo” de la reciprocidad.

1.4 Lugar-ocasión vs. espacio-tiempo

El ámbito amplio de los *fenómenos gemelos*, en su calidad de “mecanismos” de interacción, puede englobar una pareja que ha constituido objeto de referencia de la filosofía del primer tercio del siglo veinte, la de espacio-tiempo. En el caso de Van Eyck, el dipolo de

entidades abstractas, y, como tales, alejadas de la vida real y tangible, se ve traducido a su versión concreta de: lugar-ocasión.

La razón por la que se tiene que hacer hincapié a este dipolo precisamente es que a través de él se puede apreciar de manera más clara todavía la relación entre la visión ofrecida por Van Eyck y aquella de la fenomenología frente al espacio. Ha sido precisamente la problemática surgida alrededor del dipolo espacio-tiempo, principalmente en los ámbitos de la filosofía –existencialismo/fenomenología– y de la psiquiatría, la que ha dado pie al surgimiento de la fenomenología del espacio de los sesenta. Los de la psiquiatría–psicopatología son los primeros intentos de aproximarse al problema del espacio vivencial. En el *Hombre y Espacio* de Bollnow leemos:

(...) espacio es algo concreto condicionado por una situación. (...) el espacio no significa un "continuo" que abrace a todo, infinito, tridimensional, sino que está referido a una vida que se desarrolla en él. Sólo hay espacio en relación a un movimiento considerado como vivo. (Bollnow, [1963]1969:40)

Bollnow, refiriéndose a la concepción del espacio por parte de la “nueva ciencia” de la psiquiatría, cita a Graf Dürckheim, el cual ofrece su versión del espacio concreto, perceptible en términos de relatividad:

El espacio concreto es distinto según el ser cuyo espacio es y según la vida que en él se realiza. Se modifica con el hombre que se encuentra en él, cambia con la actualidad de determinadas posturas y orientaciones que, de modo más o menos momentáneo, dominan todo el "yo". (Bollnow, [1963]1969:27)¹²

Precisamente, el foco de atención de Bollnow es, también, el espacio concreto en su relación con el hombre en una variedad de situaciones vivenciales precisamente definidas y, como tales, nombrables. Este enfoque se ve compartido por Van Eyck, con la diferencia de que en su caso la reflexión proviene de alguien que es, a la vez, *objeto y sujeto de la arquitectura*, y, por lo tanto, para él aquella no puede ser puramente objeto de contemplación –en cuanto que fenómeno– sino, al mismo tiempo, objeto de reflexión orientada hacia la creación. Sin embargo, y precisamente por eso, es Bollnow él que sistematiza, en una amplia variedad de matices, la concepción del espacio como fenómeno. Esta sistematización puede verse contrarrestada por la sistematización del espacio como artefacto/realidad tangible, llevada a cabo por Van Eyck. La referencia a la obra de Bollnow nos viene de ayuda en el intento de trazar hilos conectores entre entidades aparentemente heterogéneas, por su empeño de sistematización.

1.5 Interdisciplinariedad

Otro punto que exige nuestro interés es el tema de la interdisciplinariedad. Este, por supuesto, como los demás puntos de referencia teóricos de Van Eyck, no se ve reflejado sólo en el proyecto del *Kindertehuis*. La razón por la que se le trata aquí es que se le menciona en el texto correspondiente. Como la obra en cuestión es el territorio más amplio en el que el “mecanismo” de la reciprocidad se ve puesto en función, aquel no puede sino ver su proyección posible entre la arquitectura misma y las demás formas de creación humana, en términos de *relatividad*.

Queda evidente, pues, la importancia de la interdisciplinariedad en la reflexión del autor sobre la arquitectura, hasta el punto que no duda en lanzar una fuerte acusación hacia el entorno de la profesión: ignorar este factor no se puede calificar de simple negligencia; es un acto que equivale a traición. El concepto de reciprocidad en Van Eyck, como en Grotowski, se extiende también en el ámbito intercultural. Y además, como no puede ser de otra manera, tratando el tema de la interdisciplinariedad, la referencia a Warburg y su *Kulturwissenschaft* es obligatoria; siendo él el pionero en romper fronteras entre historia del arte y otras disciplinas, traslada el foco de atención al hombre mismo, *a través de sus “productos culturales”*.

Retomamos aquí el significado de la palabra *awareness*, ya que define con exactitud la índole de este enfoque antropreferente por parte de los tres autores.

Awareness: atenció, vigilància. Segons Grotowski, es tracta de la consciència que no està lligada al llenguatge (a la màquina de pensar) sinó a la presència. Awareness designa la consciència vigilant que l'home pot desenvolupar, i que es manté en conjunció-oposició amb els aspectes instintius o animals de l'ésser humà (cos antic/cos rèptil). Awareness, o allò que està "damunt del cap", i l'organicitat, o allò "per sota dels nostres peus" configuren els dos pols en tensió d'un eix vertical dialèctic. (Sais, P., Proposta per a un diccionari de terminologia grotowskiana, 2008)

Awareness –algo entre ser consciente y estar presente– es, en realidad, la finalidad de la búsqueda de lo esencial: la finalidad del trabajo sobre uno mismo en Grotowski, la conciencia de Van Eyck de ser, a la vez, el objeto y el sujeto de la arquitectura y el esfuerzo doloroso de Warburg de indagar en el equilibrio delicado entre la raíz oscura humana y la razón, a través del "cómo hacer". El terreno común, pues, en el que todos tres se encuentran, aplicándoles su propia doctrina interdisciplinar, se puede resumir, sencillamente, en: reencontrarse a uno mismo y ofrecer la vía de esta posibilidad a los demás (a través de la forma concreta y precisa, almacenada como arquetipo en la *memoria colectiva*, terreno favorable de despliegue de la *awareness*).

2. Parte práctica

El modo configurativo: de modo de crear a modo de describir el proyecto

En la parte anterior nos hemos acercado a la descripción que Van Eyck ofrece de su proyecto. Lo que se desarrollará a continuación es una descripción del edificio en cuanto que artefacto. Lo que aquí interesa, especificamos, no es buscar cómo se materializan –o no– los objetivos que Van Eyck pretendió ver o vio cumplidos en su obra, sino intentar dar una *descripción*, teniendo como punto de partida –llave de acceso– para ello criterios-base sugeridos por Van Eyck.

Cabe apuntar que, generalmente, esta correspondencia no es necesaria para una aproximación al espacio de carácter fenomenológico. Sin embargo, en el caso de Van Eyck partimos de la hipótesis de que las pretensiones y el resultado constituyen, a su vez, un *fenómeno gemelo*. Es decir, el suyo es un caso excepcional en el que la correspondencia entre el modo de concebir y el de proyectar es literal y precisa, de tal índole que una se ve reflejada en la otra y vice versa. En su caso, la teoría que acompaña el proyecto no tiene en absoluto el carácter –bastante habitual, por cierto– de plataforma de comercialización del "producto", sino que reivindica, con méritos propios, un *tándem* interactivo con aquél. Además, no se trata de una teoría que cada vez se ajusta al proyecto, sino una que constituye un cuerpo reconocible como tal, al que la obra arquitectónica se refiere y que se desenvuelve paralelamente a ella. Este hecho es el que permite la extracción de criterios-base de su reflexión para referirse a ellos como principios de la descripción. Sin embargo, esta última, repetimos, no se ve obligada a seguir fielmente las pautas teóricas marcadas por el arquitecto, sino que pretende mantener su independencia crítica frente a los hechos. El planteamiento de Van Eyck, pues, abre la puerta pero no condiciona la descripción del proyecto a la que se procederá. Es más: para una descripción "espacio-gráfica" los criterios teóricos tienen valor al verse confirmados en planta. Asimismo, la índole del *describir* en el contexto presente no está lejos, en términos metafóricos, del *volver a crear orden* de Bollnow, tal como se define en el fragmento siguiente:

(...) Cuando, después de su empleo, no coloco en seguida un objeto en su sitio, sino que lo dejo negligentemente abandonado, entonces "está en algún sitio", en un lugar cualquiera. Este herumliegen ("estar tirado") (...) es perturbación de mi orden, y como tal está referido de

antemano a este orden. (...) Entonces tengo que volver a crear orden, es decir, crearme nuevamente espacio mediante un nuevo orden. (Bollnow, O. F., [1963]1969:189)

2.1 Material-base y criterios de la descripción espaciográfica

Inevitablemente nos tenemos que volver a referir al tema de la descripción, ya que ahora nos enfrentamos a la cuestión: ¿cuál es el material sobre el cual observar el “mecanismo” de la reciprocidad? En otras palabras: ¿cuál es la representación del objeto que puede resumir la mayor cantidad y mejor calidad de información sobre el modo en la que funciona el proyecto a base de dipolos? Sin duda, tal material no es más que la planta. De hecho, hay que tener en cuenta que Van Eyck solía trabajar sus proyectos en planta. En el caso del *Kindertehuis*, que aquí nos ocupa, así lo demuestra la serie de dibujos de las fases de elaboración del proyecto que ofrece Strauven¹³.

Escoger la planta como material óptimo para llevar a cabo la descripción no es irrelevante al tema de la escala. Podríamos permitirnos, en este sentido, usar el término *right size* de Van Eyck metafóricamente: la *medida correcta* del material-mediador de la descripción como “medida de distancia del” y –por consiguiente– como “modo de enfrentarse al” objeto por describir. Es decir: en una “vista de pájaro” se apreciaría la relación del edificio con su entorno; al edificio se le enfrentaría como totalidad –se aprecia en una sola vista–, pero tal vista no es adecuada para observar el edificio en términos de interacción con la vida. En cambio, un “enfrentarse al” edificio en escala 1:1 (*Pathosformel*), es decir, describirlo a partir de recorrerlo, ofrecería una descripción que cumpliría con el requisito de poder leer el espacio a partir de su interacción con la experiencia de él; sin embargo, dificultaría la posibilidad de percibir el edificio como totalidad, en cuanto que organismo completo. La descripción que surgiría a partir de este modo de acercarse al objeto sería fragmentaria y difícilmente objetiva. No obstante, sería útil en cuanto que complemento en una descripción a base de la planta; en ella es donde, en realidad, se ve concentrado el mayor número de factores aprovechables para una descripción *espaciográfica*, en la cual la arquitectura se ve como desglose gráfico de acción (*Actioformel*). La planta permite el “zoom” a lo particular sin perder la vista lo general y vice versa; además, en una vista. La planta vista como espaciografía es el punto donde se encuentra el usuario con el arquitecto; el arquitecto, a la vez, objeto y sujeto de la arquitectura.

Siguiendo estas pautas, los criterios que van a condicionar la descripción serán los siguientes, siempre bajo el prisma de interacción espacio-vivencial. Es decir: espacio como condición de posibilidad de patrón de vida concreto:

- características de las mónadas-elementos
- características de los *espacios intermedios*
- aparición y “puesta en escena” de *fenómenos gemelos*
- imposición y diferenciación del canon general
- la cuestión de la *medida correcta (right size)*
- influencias legibles del legado arquitectónico
- consideración total a base de la analogía estructural (y aparición de arquetipos)

La finalidad es, en primer lugar, intentar definir cómo sería una descripción espaciográfica de un edificio y proceder a ella. Y, más adelante: ¿cómo se puede describir espaciográficamente un montaje de acción?

2.2 Descripción espaciográfica (de lo pequeño a lo grande, desde fuera hacia dentro)

2.2.1 Mónada-elemento

La primera vista a la planta del *Kindertehuis* pone en evidencia que se trata de un edificio de un grado de complicación elevado. No obstante, siendo, a su vez, elevado el grado de concreción, enseguida nos damos cuenta de que no se trata de una complicación caótica, sino

de una que se puede ver desglosada, en una segunda vista, en elementos sencillos. El primero destacable entre ellos es la múnada, el hogar destinado a niños según su edad o/y sexo. En segundo lugar, nos se aprecian dos tipos de múnadas, cada uno de los cuales es característico de la agrupación de ellas en dos "alas": la de los más menores –de cero a diez años, compuesta por cuatro múnadas: 0-2, 2-4, 4-6 y 6-10 años– y la de los más mayores –de diez a veinte años, compuesta, respectivamente, por cuatro múnadas: chicas 10-14, chicos 10-14, chicas 14-20 y chicos 14-20, desarrollándose la secuencia en dirección del sur al norte. El edificio se constituye en su totalidad a través de establecer una red de conexión entre ellas, principalmente la, así llamada por Van Eyck, *calle interna*. A continuación, en los siguientes párrafos dedicados a las múnadas, intentamos entrar a ellas con llave propia.

2.2.1.1 Entrada a la múnada

Entremos, pues, por la puerta de la mínima unidad constituyente del edificio –la múnada– y observemos, en primer lugar, como se materializa el acceso a cada una de ellas: en las tres múnadas de los menores –0-10 años– hay sólo una entrada desde la calle interna a la múnada. En las múnadas de los mayores –10-20 años– hay dos entradas a cada una, salvo en el caso de la de los chicos 14-20, donde sólo hay una –hecho que se ve recompensado por su cercanía y acceso directo a la calle pública. Las múnadas, sin embargo, que merecen especial atención son las dos de los 10-14. Es la franja de edad en la que por primera vez se impone la separación entre sexos en unidades distintas. En las dos múnadas de los 10-14 hay dos entradas a cada una, de carácter claramente diferenciado entre sí: una de carácter más privado, que facilita el acceso a los dormitorios del segundo nivel y otra de carácter más público, por la cual se accede a la zona de estar de la múnada.

En cuanto a las demás múnadas, en este aspecto, observamos lo siguiente: en la de los chicos 14-20, como hemos visto, sólo tenemos una entrada –al espacio de estar– desde la calle interior, mientras que en la de las chicas de la edad correspondiente hay dos, de caracteres, sin embargo, no sustancialmente diferenciados en términos público-privado; las dos conducen, por dos lados diferentes, a la zona de estar. En las cuatro múnadas de los niños de 0 a 10 años, como ya se ha comentado, se prevé cada vez una sola entrada a partir de la calle interna del edificio, que conduce siempre a la zona de actividad.

La únicas múnadas, pues, en las que se ve una voluntad por parte del arquitecto de definir, y, por lo tanto, dar los primeros toques de distinción entre público y privado son las dos de los 10-14. Entre los "extremos" de las múnadas de los 0-10 y de los 14-20, las de los 10-14 constituyen un punto de inflexión, un núcleo destinado a tratar arquitectónicamente el paso a la adolescencia, aliviando su impacto y, al mismo tiempo, introduciendo la inminente realidad. Esta voluntad de dar a sentir, entender o vivir la resonancia de una nueva realidad se ve acentuada, aparte del gesto decisivo de colocar las entradas, en el tipo de equipamiento específico que se diseña para cada entidad. Este es un punto especialmente destacado en la concepción de Van Eyck, estrechamente ligado, también, con el tema de la *medida correcta –right size–*, como veremos a continuación.

2.2.1.2 Artefactos identificantes: múnadas de mayores

Van Eyck usa el término *identifying devices*, que se puede traducir como *artefactos identificantes*, para referirse al equipamiento singular de cada múnada, que la diferencia de las demás en función de edad y sexo. Hay que destacar que no se trata de mobiliario, sino de "ambientes construidos para actividades concretas", y además, de los mismos materiales usados en la construcción del edificio. Estos artefactos se encuentran en relación recíproca y comparten importancia con el contorno-límite tridimensional de los espacios de las múnadas.

Proporcionan, en un sólo gesto, dos de las condiciones de habitabilidad del espacio que marca Bollnow: los objetos y su orden en el espacio.

Los objetos son el *vehículo* de nuestro acceso a la vida en el espacio; además, el hecho de que cada cosa tiene su sitio tiene carácter supraindividual y objetivo, es resultado –y, en el caso de Van Eyck, interpretación y presupuesto– de la actividad humana; Además, es la razón por la que el mundo se nos hace comprensible desde la más tierna edad y por la que podemos diferenciar espacios entre sí –por lo tanto, es el origen de la tipología de los espacios, según Bollnow–. Strauven da, precisamente, ejemplos de ello, refiriéndose a las cuatro múnadas de los mayores (10–20 años):

In the quarters for the old children, glazed and brick walls unite in a simple elongated L-shaped space which is differentiated with regard to age and sex of the "residents" by the "identifying devices" (...) (pancake kitchen, puppet theatre, sitting nooks, free standing cupboards etc.).

(Strauven, F., [1998]:295)¹⁴

Este carácter particular otorgado a cada una de las múnadas, debido a la singularidad del artefacto destinado a ella, es el responsable de convertir el *espacio* en *lugar* y, por consiguiente, en espacio propio –hogar–. Así:

Su casa se convierte en el centro concreto de su mundo. (Bollnow, O. F., [1963]1969:117–118)

Hay que tener en cuenta, no obstante, que el término *identifying devices* y su contenido no son exclusividad del proyecto del *Kindertehuis*, sino que constituyen un continuo en la concepción de Van Eyck sobre el cómo *hacer* arquitectura. A ellos se refiere Henk Engel en su artículo *Works and Things in the Work of Aldo Van Eyck* incluido en *Works*, leyéndoles como el "antídoto" a la hiperflexibilidad y a la extensividad no identificable:

(...) the concept of "identifying devices", (...) which at first sight contradicts the configurative method but which (...) is essential to the whole of van Eyck's oeuvre. It is this concept that separates the "formless architecture" van Doesburg had in mind in 1923 from the "concrete architecture" of van Eyck. (...) The concept of "identifying devices" implies that it is necessary (in analogy to city structures from the past) to establish "meaningful structure-defining features" for major urban extensions (...). (Engel, H., en Van Eyck, A., [1999]:28)¹⁵

Siendo el *Kindertehuis* concebido como un hogar-pequeña ciudad, es de esperar que el papel de los *artefactos identificantes* de Van Eyck sea acentuado. Vale la pena mencionar, paralelamente, algunas de las *condiciones de habitabilidad* que Bollnow exige de un hogar: cuarto de estar aislado, tamaño correcto –ni muy grande ni muy estrecho–, habitaciones ni llenas ni sobrecargadas, calor –calefacción, muebles cómodos, colores claros y cálidos, cuidado *amoroso* –no negligencia ni demasiado orden–. Es, precisamente, en el *amor* donde Bollnow encuentra la potencia que logra transformar el espacio en lugar, viéndose respaldado por Goethe; el lugar, en el sentido de sitio determinado o determinable es vinculable, a su vez, a la noción del hogar, extensible en patria. En las múnadas de Van Eyck el cuarto de estar de los menores está "protegido" bajo la bóveda y todos, aunque semi-abiertos, "dan la espalda" a la vida pública de la calle –norte–. La medida correcta, a la que se refiere Bollnow, se traduce, literalmente, en el término *right size* de Van Eyck. Las múnadas del *Kindertehuis*, ni llenas ni sobrecargadas, se conciben cada una en cuanto que artefacto destinado a una serie de actividades concretas.

En la página 107 de *Works* se ofrecen cuatro fotografías y tres dibujos de los equipamientos de la sala de estar de los chicos y de las chicas de 10 a 14 años. Nos interesan los comentarios de Van Eyck que acompañan las fotografías: *In the 10-14 year-old departments (...) Puppet show for the boys, who invite the girls (...) cooking for the girls, who invite the boys.* La zona de estar de cada una de estas múnadas se ve "dominada" por su propio artefacto, proporcionándole su carácter particular. Aparte, pues, de la diferenciación del espacio según edad, que hemos visto en el ejemplo de las entradas, a través de la diferenciación en los equipamientos se introduce, en este caso, la diferenciación entre sexos. Lo que se pretende es

crear, sin pretensión sexista alguna, las condiciones de apertura de unos hacia los otros y vice versa, pero, ahora, en términos distintos que antes: en vez de fusión –cuatro múnadas 0-10–, separación con comunicación selectiva, lo cual, a su vez, cambia la condición, dada la edad, de en-frentarse al sexo opuesto. Además, la articulación del espacio en cuanto que contorno afirma dicha condición. Este papel-mediador de arquitectura, de aliviar los efectos de los “puntos de ruptura” de la vida humana, que notamos anteriormente en el modo de acceso a las múnadas, ya se ha reivindicado por Van Eyck, recordamos, en el texto introductorio al *Kindertehuis*; allí se refiere a la necesidad de ofrecer una bienvenida construida, entre las condiciones –difíciles en cuanto que liminales– de partir y volver. Apuntemos que la colocación de cada uno de los artefactos del lugar de los chicos y aquél de las chicas –distinta en cada uno– para que facilite la entrada –pública– de los “invitados” directamente al espacio de reunión da la medida de la *flexibilidad* en el modo sintético de Van Eyck.

El artefacto que condiciona la diferencia sustancial en el trazado de la planta entre las múnadas de chicos y de chicas de 10 a 14, pierde su importancia dominante en el siguiente “escalón”, el de las dos múnadas de los chicos y chicas de 14 a 20 años. Las múnadas-lugares destinados a ellos son prácticamente idénticas, con la excepción de un sólo artefacto diferente entre los tres del espacio de estar, y de dimensiones y complicación mucho más reducidas que los que anteriormente mencionamos. O, desglosando: la arquitectura “contribuye” al punto-límite de paso a la adolescencia –en el sentido de darse cuenta de la propia identidad respecto a los demás–, llevando a cabo la separación entre chicos y chicas y creando, al mismo tiempo, las condiciones de su re-encuentro selectivo; superado este punto, “llega la calma”: se mantiene la separación entre chicos y chicas de 14 a 20 años en múnadas diferentes, sin embargo, como hemos visto, sin diferencia sustancial entre el carácter de actividad que cada uno de los espacios induce. Separar y volver a unir.

2.2.1.3 Grupos de múnadas: *medida correcta* y *espaciografía del límite-contorno de múnada*

No obstante, este “unir de nuevo” no tiene en absoluto las mismas características que la unión en la que se encuentran los niños y niñas de las cuatro múnadas anteriores de las de los 10 -14 años. Cabe, en este momento, subrayar que las cuatro unidades de los “menores” y las cuatro de los “mayores” constituyen, a su vez, dos unidades, en mayor escala, que comparten características comunes en la “puesta en escena” de Van Eyck. A este tema volveremos a continuación, cuando se referirá al modo de encaje de las monadas entre sí, visto el montaje en su totalidad. Como hasta el momento, nos referimos a las características de las múnadas en sí. Ampliando el “zoom” podremos ver la afinidad en la concepción de las múnadas del el primer y del segundo grupo.

Se ve, pues, que las múnadas de los más pequeños son todas de una sola planta. Tener, aparte del de la actividad diaria, el lugar para dormir en la planta baja, ha sido, en realidad, uno de los requisitos del cliente:

The dormitories for the small children were to be on the ground floor, not in a communal hall but divided among “boxes” of three or four beds (...). (Strauven, F., [1998]:186)¹⁶

La cuestión “funcional” de seguridad, en este aspecto, es de importancia secundaria. Lo que se pretende, acorde con el requisito del *right size*, es lograr una condición de telón de fondo no lejos de la del *tener a mano*, descrita por Bollnow –refiriéndose a Heidegger–:

(...) el “estar a mano” (zur-Hand-sein) de un objeto, en su sitio, es algo completamente distinto de un mero “estar presente” (vor-Handen-sein) en un sitio del espacio (...). (...) es una actitud (...) que tiene su significación determinada en la acción práctica; es una “relación vital” la que me liga a él.

Calificamos el espacio de actuación de: totalidad de sitios que ocupan los objetos de uso alrededor del hombre que trabaja. (Bollnow, O. F., [1963]1969:187)

A su vez, el tener-a-mano en sí está estrechamente ligado a los artefactos que Van Eyck destina a cada una de sus mónadas. Asimismo, el *hombre que trabaja* equivaldría, en nuestro caso, al niño que está en actividad. De esta manera, la forma y extensión del contorno tridimensional de la mónada de convierte en espacio de actuación, ya que engloba los lugares definidos por los “*estares a mano*” de ella.

Así pues, el tener-a-mano en el caso del *Kindertehuis*, visto en la interacción entre el contorno de la mónada y de las situaciones de actividad que en ella se producen por sus objetos, significaría: “tener a mi disponibilidad/alcance, según mi condición concreta física y de edad”. Volviendo a la *medida correcta*, este tener-a-mano –asegurado en cuanto que no-distancia de la tierra– se completa, en nivel de mónada, por trazar un límite tridimensional de separación entre dentro y fuera, que proporciona una medida para el territorio de alcance de los niños; lo bastante grande para que puedan desarrollar sus actividades y lo bastante pequeña como para no perder la sensación de estar arropados. La seguridad, teniendo en cuenta los dos factores de “estar en nivel de tierra” y “estar arropado dentro de límites tridimensionales”, más que el sentido puramente funcional –por ejemplo, de evitar un tropiezo– tiene uno mucho más amplio: sentirse protegido en un hogar. En este contexto, el de la materialización del límite, cabe la interpretación del muro, dentro de la fenomenología del espacio de Bollnow, como fenómeno bipolar que consiste en trazar límites y –a la vez– superarlos, capacidad, según Simmel, exclusivamente humana; el muro, asimismo, se concibe como condición de posibilidad del hogar –siendo otra el techo– y como materialización de la *coincidentia oppositorum* entre interior (retiro-relajación) y exterior (falta de protección).

En las cuatro mónadas de los mayores el tener-a-mano se tiene que adaptar a la edad. Ya no es necesario mantener el ligamen estrecho con el nivel de la tierra, dado que, mientras prevalece la necesidad de cada vez más apertura y amplitud de perspectiva, disminuye el terror al desarraigo. En este sentido, tanto literal como metafórico, hacemos hincapié a la referencia de Bollnow a la experiencia de Petrarca: la experiencia de la vastedad espacial desde la cima del monte es presupuesto de la –*a posteriori*– disposición de apertura hacia el mundo. La decisión, pues, de Van Eyck de colocar en una segunda planta-torre el dormir de los mayores no puede sino también tener una dimensión simbólica, indistinguible de la vivencial. Eso sí: aquella “apertura de perspectiva” de la segunda planta, siendo uno de los dos polos de un *fenómeno gemelo*, tiene que verse contrarrestada en un espacio limitado –pequeña torre y dormitorios separados para cada niño–; esta última condición está también incluida en la carta-programa del cliente del *Kindertehuis*:

(...) *the bigger children would have their own bedrooms, grouped on the upper level.* (Strauven, F., [1998]:186)¹⁷

Aquel espacio limitado está destinado a albergar la “actividad” que quizás más agradece la estrechez y la intimidad: el dormir. En este contexto, Bollnow habla de:

(...) *la necesidad de crear dentro de la casa mediante la cama un espacio singular totalmente aislado (...).* (Bollnow, O. F., [1963]1969:153)

Las actividades del estar, sin embargo, ocupan todo el nivel de abajo, abriéndose a la comunicación. La escala de las unidades es similar a aquella del ala de los menores.

A su vez, y reflejándose en ello el modo de función tanto de los *fenómenos gemelos* como de la analogía estructural –ambos términos de Van Eyck–, cada mónada-pequeño hogar, tiene que ver cumplida tanto la necesidad de arropar–proteger, como, a la vez, aquella de soltar, dejar respirar. Acordémonos de la necesidad que reivindica Van Eyck para la arquitectura de in–halar y ex–halar, tal como un organismo vivo hace. Así pues, por un lado, a cada una de ellas corresponde un espacio libre y, a su vez, definido; por el otro, el límite tridimensional crea una especie de “abrazo” opaco e impenetrable de espaldas al norte y se convierte en transparente y

permeable en su límite sur. Este canon vale para todas las múnadas del *Kindertehuis*, tanto de los mayores como de los menores.

La proyección de la necesidad de proporcionar calidad de hogar a un espacio interior-abierto, manteniendo, a la vez, su ligamen con la totalidad de la planta es un asunto que Van Eyck tiene en consideración, tal como se ve en la serie de ejercicios de composición arquitectónica que aplicó durante su periodo de enseñar en la *Escuela de Artes Aplicadas* de Amsterdam (1951-56). La que nos interesa aquí es la segunda, la finalidad de la cual transmite Strauven:

In the case of an open interior, i.e. a space with doors or windows to the outside, the primary task is to establish an inside, to create a space whose centre of gravity stays within the perimeter; an interior, in other words, that again consists of one or two stable zones. (Strauven, F., [1998]:200)¹⁸

En primer lugar, pues, vemos como un trazado geométrico –mantener el centro de gravedad del esquema dentro del contorno de la planta– responde a un requisito vivencial: ofrecer un espacio interior, con apertura al exterior, que, sin embargo no renuncia a su índole de hogar, gracias a su trazado geométrico. Esta observación es un punto de arranque para nuestra consideración del arquetipo en contexto arquitectónico. Además, es precisamente este ligamen el que permite una descripción como la presente, o sea, describir lo geoméricamente trazado en planta en cuanto que condición vivencial; se trata, en otras palabras, de la condición de posibilidad de lo que llamamos espaciografía.

Adelantando acontecimientos, podemos ya hacer hincapié en los *espacios intermedios* de Van Eyck: el límite-filtro de cristal es el mediador entre el interior de la múnada y su patio; el patio, a su vez, es el *espacio intermedio* entre el pequeño mundo de la múnada y la vastedad, resonando a Bollnow, del espacio libre fuera del contorno del *Kindertehuis*. Refiriéndose al *espacio de trabajo*, que en el contexto de la presente descripción podríamos traducir en “espacio de actividad”, apunta:

Pero este espacio no es todo el espacio. Se modifica en cierta medida cuando el hombre sale del ámbito técnico de la ciudad para entrar en el paisaje. (Bollnow, O. F., [1963]1969:192-193)

Sin embargo, en el caso de las múnadas de los menores, los patios se ven más protegidos que aquellos de los mayores, interponiéndose entre ellos y la “vastedad” el ala de estar más pequeña y totalmente transparente de la múnada, que deja una mínima salida del patio al espacio libre alrededor del edificio.

2.2.1.4 Afirmar y renunciar el canon de la centralidad

Sigamos con la descripción de las múnadas y observémoslas en cuanto que correspondencia entre planta y techo abovedado. La cubierta del *Kindertehuis* consiste en su totalidad en un sistema de bóvedas que corresponden al entramado sobre el que se articula la planta. Sin embargo, cada una de las múnadas se “señala” por una bóveda de dimensiones mucho más grandes que la corriente, concretamente, nueve veces. En las múnadas de los mayores, como hemos visto, aquella cubre la primera planta-torre, acogiendo el lugar de dormir. La articulación del espacio abovedado es, en los cuatro casos de las múnadas de los 10 a los 20 años, idéntica. Observemos la centralidad geométrica de arriba –de la bóveda– se refleja al montaje de la actividad de abajo –de la planta–: en el centro, en medio de los dormitorios, ubicados en la periferia de la planta, se coloca un pequeño punto de estar.

Sin embargo, este no es el caso en las cuatro múnadas de los menores. En primer lugar, allí la bóveda cubre parte de la planta baja, concretamente, la zona destinada a las actividades, mientras que el resto de la planta concibe un lugar para comer y dormir y una zona de estar. Podemos observar que la única múnada en la que la centralidad de la bóveda se proyecta en la articulación de la planta es aquella de los bebés (0-2 años). Aquello se refleja en el artefacto

destinado a ellos: cíclico, central, de dimensiones dominantes en el espacio y con marcada la intención de acoger, incluir, proteger, abrazar. Además, este espacio abovedado, destinado a los bebés, no incluye extensiones correspondientes a la zona de dormir y de estar, como el resto de las múnadas de los menores. Por el otro lado, la colocación del artefacto para las actividades de día de los pequeños de las tres múnadas restantes (2-4, 4-6, 6-10), contrariamente al de los bebés, no es céntrica.

Van Eyck ([1999]:98) explica en un dibujo el por qué del modo de la colocación de los artefactos y qué pretende lograr a través de la misma. El artefacto se coloca de manera que introduce un sistema secundario de ejes, respecto a los ejes impuestos por la geometría de la bóveda. Este sistema, que está destinado a contrarrestar la centralidad dominante de la bóveda, articula, a su vez, el resto de los lugares de la múnada: el de dormir, el de estar, el patio. Esta superposición de ejes concluye en la dinamización de un espacio que, por su geometría referente al centro, es estático: el de la bóveda. Se trata de un modo característico en Van Eyck de introducir arquetipos en el montaje, que tiene cabida en el marco de la inversión; en este caso concreto: el sentirme incluido y protegido bajo una bóveda no necesariamente implica que ella me absorba, induciendo la concentración de mi actividad en el territorio que marca; puedo sentirme incluido y protegido y tener, a la vez, igualmente la posibilidad de moverme hacia otra parte o salir.

Sin embargo, la articulación central, a la que se renuncia cuando se trata del espacio bajo bóveda, se recupera en el patio: el contorno de su planta es idéntico al espacio interior abovedado y se encuentra contra-puesto a él. Nos referimos a las tres múnadas de los 2-10 años. En el centro del patio se coloca un artefacto de referencia también central –salvo en el caso de los 6-10, donde no hay ningún elemento–. Se trata de un ejemplo elocuente de puesta en escena de un *fenómeno gemelo* en el montaje del *Kindertehuis*. Observemos, aquí, que aparte del tipo y número de accesos desde la calle interna y del tipo de artefacto, la conexión entre interior y patio es el tercer elemento que diferencia las múnadas entre sí.

2.2.1.5 Zoom en la secuencia de *artefactos*

Dirigimos la mirada, concretamente, a estos artefactos-equipamientos característicos de los lugares de estar, dentro y fuera del edificio. Anteriormente nos referimos a ellos en relación con la situación concreta del tener-a-mano en las múnadas del *Kindertehuis*. En realidad, es en ellos donde esta condición se materializa y con ellos la múnada se convierte en *espacio de actuación*, no lejos de las pretensiones de Van Eyck de crear un *escenario para la ocasión*. Así define Bollnow su *espacio de actuación*:

(...) "*espacio de actuación*". Con esto me refiero en general a todo espacio en el que el hombre se encuentra morando (en el sentido más amplio), dedicado a una actividad razonable, trabajando o descansando. (...) se podría hablar también de un espacio ergológico o espacio de la actividad.

(Bollnow, O. F., [1963]1969:186)

En este espacio, refiriéndose a Heidegger (*Sein un Zeit*):

Cada cosa tiene su Platz ("emplazamiento") y su Stelle ("sitio") en las inmediaciones vitales del hombre. (Bollnow, O. F., [1963]1969:187)

(...) *cada objeto tiene su sitio, en tanto se lo ha señalado el hombre, donde éste lo busca y lo encuentra. Así, pues, el sitio como tal ya es el resultado de una creación humana de orden.*

(Bollnow, O. F., [1963]1969:188)

Asimismo, *amueblar* significa, a la vez, proporcionar al espacio sus objetos y, a la vez, encontrar un sitio para ellos, donde tienen que volver. Esta función elemental está concentrada en el papel destinado a los artefactos de las múnadas por Van Eyck y, a su vez, conectada con la percepción del espacio concreto–en Bollnow–.

(...) "amueblar" significa que a cada objeto le destino (...) un sitio en un recinto o en un continente, que será desde ahora "su sitio" y en el que lo pondré nuevamente cuando haya terminado de usarlo. (Bollnow, O. F., [1963]1969:188)

El proceso de ordenar es muy significativo para la comprensión del espacio concreto. El hombre vuelve a crearse espacio. Esto significa que el espacio (...) no es siempre subjetivamente igual (...). Lo ordenado muestra una amplitud recién descubierta (...). El tamaño del espacio depende, pues, esencialmente de la actividad humana. (Bollnow, O. F. [1963]1969:189)

En Dilthey la relación entre el objeto y su sitio, por un lado, y la diferenciación entre espacios a partir de relación entre sitio y objeto, por el otro, se ven de la siguiente manera:

(...) El hombre ha ligado a los objetos en una relación espacial mutua, según el plan de un orden interno comprensible. Y a causa de este "sitio" son comprensibles todas y cada una de las cosas (...). (...) entiende Dilthey este espacio ordenado como objetivación del espíritu humano. Y como tal, el orden espacial es para nosotros un medio común en que nos movemos con seguridad y en que todo nos resulta comprensible "desde la más tierna edad". (Bollnow, O. F., [1963]1969:190)

Volvamos a la descripción de los artefactos de las mónadas: los tres bajo-bóveda de los menores de 4 a 10 años parecen ser idénticos: un especie de hoyo, alrededor del cual uno puede sentarse o jugar. Sin embargo, hay un detalle que los distingue: un espacio pequeño, estrecho y sin cubierta propia, que depende del hoyo, distinto en cada caso. Son las llamadas *play situations*, situaciones de juego (Strauven, [1998]:297), que Van Eyck concibe como *vehículos* – contrapuestos al tamaño dominante de la bóveda– de asimilar lo pequeño desde lo grande y lo grande desde lo pequeño; en términos bollnowianos, de asimilar la amplitud sin perder de vista la estrechez hogareña, y vice versa.

Observemos, pues, desde una óptica compartida con la fenomenología, la puesta en escena de los *identifying devices* y *play situations* de Van Eyck; en ello percibimos la resonancia warburgiana del *Dios del detalle* y trazamos un pequeño recorrido a través de instantáneas de "zoom", como si la planta del *Kindertehuis* fuera una tabla del *Atlas Mnemosyne*. En la mónada de los 2-4, pues, la *situación de juego*, se ve incluida en un cilindro casi cerrado; en la de los 4-6 el cilindro se convierte en prisma, de planta cuadrada, casi completamente abierto por un lado; finalmente, en la de los 6-10 se mantiene la forma anterior, sin embargo se abre más todavía. Veamos, pues, estos condensadores de actividad bajo-bóveda de las cuatro mónadas de los 0-10 en secuencia: elemento circular, de dimensiones significativas, cuyo centro corresponde al centro de la bóveda, para los bebés (0-2); hoyo rectangular, vinculado con un mini-espacio cilíndrico y casi cerrado, para los niños de 2-4; el mismo hoyo, con mini-espacio prismático, abierto por un lado, para los niños 4-6; finalmente, de nuevo, hoyo con mini-espacio prismático medio-abierto. Como vemos, la adaptación del espacio a la edad no se lleva a cabo por diferenciación en altura –y aquí hay que destacar que los espacios–moldes de las *play situations* no están individualmente cubiertos–, sino en estrechez. En términos de Van Eyck, dicha diferenciación está concebida en el marco de la *medida correcta*.

Cabe precisar, en este momento, como define Bollnow la estrechez:

La estrechez (...) se refiere siempre al impedimento a un movimiento libre ocasionado por una envoltura que le cerca por todas partes. (...) Ancho, por el contrario, designa la liberación de este impedimento. (Bollnow, O. F., [1963]1969:88)

Más adelante añade que la anchura carece de dirección, hecho que nos remite de nuevo a las observaciones de Van Eyck sobre el espacio flexible. A medida, pues, que Van Eyck ensancha la estrechez de las *play situations* abriéndolas paulatinamente, procura proporcionar dirección al ensanchamiento producido a través de la dinamización-descentralización del espacio debajo de la cúpula, tal como describimos anteriormente. La estrechez en la teoría de Bollnow, como ya hemos reivindicado, toma las dimensiones de condición generadora de espacios, en términos de evolución histórico-cultural: la tensión entre espacio

limitado/habitado y vastedad desconocida envolvente es el “mecanismo” que ensancha progresivamente la percepción del hombre de los límites de su espacio envolvente. Y no sólo eso; para Bollnow dicha apertura de percepción es, como hemos visto en el ejemplo de Petrarca, la condición de posibilidad de, ni más ni menos, de la historia cultural del hombre. Una percepción que no es ajena a la de Warburg, teniendo en cuenta que las tres primeras tablas de *Mnemosyne*, las únicas –por cierto– numeradas de distinta manera que las demás, constituyen un especie de tríptico que podríamos calificar como “evolución de la relación del hombre con el espacio entre el mito y la ciencia”, extendiendo la noción del espacio a la esfera cosmológica.

Asimismo, la secuencia de las formas de las *situaciones de juego* anteriormente desarrollada se puede describir como un proceso de desapego paulatino de la matriz, leído en la transformación de elementos cóncavos o circulares. De nuevo, hacemos hincapié a la huella “gráfica” como desglose de una condición vivencial. En este sentido, a la hora de tener que posicionarse sobre el significado simbólico o funcional de tal interpretación, estamos ante la evidencia de la imposibilidad de discernir entre los dos, imposibilidad ya remarcada en la teoría de Egenter. Veamos: la primera mónada tiene las características de un espacio arquetípico: abovedado, de planta cuadrada y de referencia central, debido al artefacto que la caracteriza. Tenemos que aclarar aquí que la calificación “arquetípico” se concibe en términos de identificación entre forma elemental y condición vivencial. Asimismo, estamos hablando de una relación “literal” entre bóveda – elementos de planta circular y matriz, apreciable también en la colocación de las fotografías de los Mitreos en el montaje de la tabla 8 de *Mnemosyne* por parte de Warburg. El resultado, volviendo a la mónada de los bebés, es un espacio estático, auto-referente, protector, incluyente; una válvula – extensión de la matriz natural. Difícilmente podríamos, en este momento, evitar la referencia a la tesis de Bachelard contra el existencialismo:

Antes de ser “lanzado al mundo” como dicen los metafísicos rápidos, el hombre es depositado en la cuna de la casa. (Bachelard, G., [1957]2006:37)

Asimismo, este lugar destinado a los recién nacidos tiene el papel de este especie de “recibidor” al mundo.

En la siguiente, la mónada de los 2-4 años, la matriz empieza a desmontarse en sus elementos: estrechez (pequeño espacio cilíndrico), cavidad (hoyo) y bóveda. Los elementos de planta circular todavía están presentes en la mónada: espacio cilíndrico, elemento cilíndrico de pequeño patio. En las dos restantes, el desglose –alegórico, diríamos, recorriendo a Vischer– sigue: la estrechez se abre paulatinamente, aunque pierde su planta circular, mientras se mantiene la cavidad del suelo y del techo. A todos tres hay que añadir la “descentralización de la bóveda”, proyectada por Van Eyck, como factor de desmonte de la matriz. En este sentido, el alejamiento de la misma se puede traducir en “descomposición de la matriz en sus elementos y transformación del molde de la estrechez”. Dicha transformación del molde de la estrechez, en el sentido de apertura paulatina de la costra-envoltorio hacia el mundo exterior, que en la secuencia de las *play situations* de los menores tiene sentido metafórico, tiene también uno literal, visto en la diferencia, en el mismo sentido, entre los dos tipos de mónadas, de los menores y de los mayores.

Bollnow traduce en “maternidad” la función del hogar de ofrecer amparo, calor, protección, regazo. Por su función de cobijar y proteger, la casa permite al hombre entregarse a la fantasía ya que, según Bachelard, *protege al soñador* ([1957]2006:36). Asimismo, como territorio propio de resistencia del hombre frente a la hostilidad del entorno envolvente, el hogar se convierte en símbolo de la vida humana. Bollnow da interpretación cósmica al ligamen del hogar con la tierra. En este contexto, el sótano se ve como la raíz cósmica de la casa, o matriz, como en la estructura del granero de los Dogon y en la *kiwa* subterránea de los Zúñi.

Como no podía ser de otra manera y según la pauta de los *fenómenos gemelos*, este proceso de desapego de la matriz, que hemos leído en el espacio interior de las mónadas de los menores, se contrarresta por uno legible en la “secuencia” de los espacios exteriores, correspondientes a cada mónada. El patio de la mónada es el *vehículo* que forma las condiciones de la primera “salida de casa”. Bollnow, apuntamos, interpreta el salir de la casa, por un lado, como puesta en función de la dialéctica entre casa y universo y, por el otro, como la posibilidad abierta de que se encuentre otro hogar. La secuencia de patios, pues, si bien ve la matriz desvestida de sus elementos –no olvidemos que, tratándose del patio, ya se renuncia de por sí el elemento cavidad-interior–, demuestra que se deja intacto topológicamente el modo arquetípico de su presencia en la planta del patio: en el de los 2-4 el artefacto, similar en dimensiones que el del espacio interior de los bebés, tiene referencia central propia –por su planta de remolino– y toma posición central en el patio (cuadrado); en el de los 4-6 el artefacto limita sus dimensiones, pero no pierde ni su auto-referencia central ni su centralidad en el patio; el patio de los mayores entre los menores no tiene ningún artefacto: en los términos anteriormente fijados, ya hemos llegado al mayor grado de desapego de la matriz entre las cuatro unidades de los menores.

Resumiendo, pues, entre las mónadas (espacio bajo-bóveda) y sus patios correspondientes (contrapuestos a los espacios bajo-bóveda) se ve una independización progresiva del centro, paralela al aumento de la edad; además, esto se combina con la reducción progresiva de dimensiones de los artefactos de planta circular, entre la primera y la cuarta mónada. Una mirada rápida entre la primera –de los bebés– y la cuarta mónada (6-10) bastaría para confirmar las observaciones anteriores.

La mónada de los bebés, la única distinta en planta entre las cuatro, casi no tiene patio; sólo tiene una especie de escalón grande hacia el exterior; su auto-referencia casi completa, también en este sentido, invita una vez más a que sea considerada como válvula-matriz. Recurriendo de nuevo a Bollnow, la comparación directa en términos de apertura hacia el exterior entre la mónada de los bebés y la de los chicos de 16-20 años –la última fase de su estancia en el *Kindertehuis* y anterior a la apertura total a la vida social– hace aún más evidente este argumento: es la más abierta, la menos protegida y la más cercana a la calle pública. En la mónada de los bebés las cualidades y el modo de empleo de la forma arquetípica, que hemos visto bifurcadas entre el interior de las mónadas y sus patios, se encuentran unidos. Asimismo, la mónada de los bebés se puede considerar la semilla –en términos de montaje pero, también, vivenciales– que guarda en su interior lo que se desplegará en las demás mónadas.

La contradicción aparente de primera vista entre *modo configurativo* y *artefactos identificantes* se tiene que ver concebida dentro del marco de los *fenómenos gemelos*. En realidad, son los artefactos los que complementan el modo *configurativo*, ofreciendo la respuesta a las cuestiones de la *medida correcta* y del espacio concreto. Si el modo *configurativo* es el canon y los artefactos su presunta excepción, el dipolo de “afirmar y negar el canon” que constituyen, se puede proyectar en el empleo de los arquetipos relacionados con la matriz, en las mónadas y patios de los menores.

2.2.2 Espacios intermedios: el edificio como organismo

En la parte de la descripción de las mónadas hemos entrado en el tema de los *espacios intermedios* “a través de” los patios, refiriéndonos en su papel de *conjunctio oppositorum* entre interior y exterior. Sin embargo, lo que aquí nos ocupará es la apariencia y la función de los *espacios intermedios* en escala generalizada, o bien, a lo que se refiere al edificio en totalidad. Dos son las entidades que resumen el papel de los *espacios intermedios* en esta escala, tal como confirma la planta del *Kindertehuis*: la plaza de la entrada y la calle interna.

Si quisiéramos comparar el *Kindertehuis* con un organismo, en una remisión instantánea a la tipología de la casa Dogon, la plaza de entrada sería el estómago. Es la parte del edificio en

la que, a la vez, se realiza la bienvenida construida de la que habla Van Eyck y se absorbe la vida entrante para que luego sea distribuida por el edificio. Recurriendo de nuevo a la terminología vaneyckiana y haciendo hincapié al papel de los patios de las mónadas de *espacios intermedios*, diríamos que, si el edificio-organismo in-hala *-breathes in-* por la plaza de entrada, exhala *-breathes out-* por los “poros” de los patios. Sólo que, en este caso, la dirección de los dos movimientos es la misma y coincide con la orientación del edificio: del norte al sur, de la vida pública de la calle a la vida protegida/privada detrás de ella. Al mismo tiempo, estas dos calidades, inhalar y exhalar, se encuentran en la plaza del edificio, que es tanto de entrada como de salida. En este sentido, la plaza es interpretable como *coincidentia oppositorum* entre dos situaciones, de la misma manera que lo es la puerta, tal como reivindica tanto Van Eyck como Bollnow:

Una de las definiciones fundamentales de la puerta se deriva de lo que podríamos llamar su carácter semipermeable. (Bollnow, O. F., [1963]1969:143)

Esta interpretación, en otra escala, valdría también en el caso de las entradas a las mónadas o las salidas a los patios.

Vemos, pues, que en el hecho de que el edificio “de la espalda al norte” coinciden, indivisiblemente, un significado funcional –proteger de la carretera, ofrecer la orientación óptima en términos de comodidad– y uno simbólico/vivencial –barrera/filtro entre la vida pública y el seno del hogar–. De hecho, esta frente quebrada –que introduce a la plaza de entrada– hacia la calle pública es la única barrera-límite lineal del edificio. A partir de allí su organismo se desenvuelve hacia la dirección opuesta –aparentemente– libremente, es decir, sin ser sujeto a un contorno *a priori* concebido. Sin embargo, el *Kindertehuis* no carece ni de límites ni de contorno concretos y finitos –y destinados a serlo, como veremos a continuación–. Eso significa que no se trata de un organismo que –teóricamente– podría seguir desarrollándose indefinidamente a raíz de ciertas pautas compositivas *a priori* impuestas, sino de uno que responde con precisión a un patrón de vida concreto –de ahí los límites– y cuyo contorno concreto –producto del proceso creativo– ha sido buscado como forma óptima para servir dicho patrón. Es decir, que el término *contorno* –forma C en Tatarkiewicz– tiene el sentido de “perímetro” de la disposición de las partes (del edificio), constituyendo, esta última, la forma A, según el mismo autor.

El dibujo explicativo de Van Eyck de la planta del área de entrada se ve acompañado por la descripción, de él mismo, como *sequence of interlocking spaces and places between entry and exit* (secuencia de espacios y lugares entrelazados entre entrada y salida) (Van Eyck, [1999]:92). La plaza de la entrada, en su papel de formar el modo de acceso al edificio, es considerada como artefacto que realiza la transición entre fuera y dentro, público y privado. A partir, pues, de una apertura, relativamente estrecha, entre dos alas del edificio, se entra en un territorio que no es ni estático ni uniforme. Bajo esta visión, este primer territorio intermedio funciona como filtro entre dos situaciones, ya que el que lo recorre encuentra, perpendicularmente al eje de su camino, tres “obstáculos” hasta llegar realmente a las puertas al espacio interior: una escultura con árboles alrededor, justamente en el punto de quiebra –y retroceso ligero de una de sus partes– del límite del edificio, el “puente” lineal sobre dos líneas de pilares –que sostienen una primera planta para uso del personal– con una rampa hacia el aparcamiento de bicicletas debajo y, finalmente, un artefacto cuadrado-circular –no centralmente colocado– acompañado por una ligera bajada al nivel de acceso al edificio. Entre estos tres, el encargado por excelencia de marcar el umbral hacia mundo del *Kindertehuis* es el puente.

Así pues, a partir de la tercera, y más íntima, zona de la plaza, se entra, por dos puntos, al interior del edificio. Por el primero, que se encuentra a la derecha del eje de acceso a la plaza, se entra directamente al ala de las cuatro mónadas de los mayores y por el otro, colocado al fondo de la plaza, de acceso al punto neurálgico del espacio interior del edificio: la –más

pequeña- plaza interior, un especie de extensión de la anterior, que forma la articulación entre las dos entidades constituyentes de él, es decir, el conjunto de mónadas de los mayores y el de los menores. A su vez, pues, esta plaza-nudo es el *espacio intermedio* entre: el *espacio* abierto *intermedio* de la plaza de entrada y el *espacio* cerrado *intermedio* de la calle interior.

Van Eyck, como hemos visto en la parte teórica, usa para la calle interna también el término *device*, artefacto, como en el caso de los elementos del equipamiento de las mónadas, otorgándole un *contenido humano incuestionable*. La calle interna es el elemento que en realidad articula la totalidad del espacio interior del *Kindertehuis*, dependiendo de él, como de un hilo, tanto las mónadas -directamente- como sus patios -indirectamente-; este modo de montaje, en referencia a una calle interna según la cual cada cosa se coloca en su sitio, ha sido puesta en prueba por Van Eyck, en menor escala, en las escuelas primarias de Nagele. Allí, como en el *Kindertehuis*, la calle interna separa las unidades entre sí, pero, a la vez, las organiza en grupos.

Veamos, pues, más detenidamente qué efecto tiene este artefacto en el montaje. Para empezar, el nombre *calle*, que se usa para designarlo, no puede ser aceptado sino en sentido convencional, ya que, aparte de su diferencia evidente de la calle "literal", su papel no se limita a aquel de una calle, ni en metáfora. En otras palabras, tiene una función mucho más amplia, como veremos a continuación, que ofrecerse al movimiento y a la distribución a lugares. Su uso por parte de Van Eyck cobra sentido y mérito propio sólo en el contexto de la consideración del *Kindertehuis* como pequeña ciudad -uno de los dos polos del dipolo casa-ciudad, que comentamos en referencia a su texto sobre el *Kindertehuis*-. Fuera de este contexto, la calle interior de un edificio sería un equivalente directo al pasillo, es decir, precisamente lo que Van Eyck evita, tanto en el *Kindertehuis* como en las escuelas de Nagele: un canal opaco, ancho, recto y uniforme en toda su longitud, por el que se mueve y se entra a los espacios. Es decir, todo lo que la calle interna del *Kindertehuis* no es. De todos modos, si se le tiene que llamar *calle*, tendría que ser la calle de una aldea.

Esta calle, pues, no es recta, sino quebrada; se quiebra según el ritmo de distribución de las mónadas y sigue su contorno. Se ensancha cuando tiene que ofrecer paso a la entrada a la mónada, hecho fácilmente observable en la planta y presente en todas. Nunca está cerrada por los dos lados del movimiento; siempre uno o ambos son diáfanos, hecho que la abre visualmente hacia el exterior. Absorbe y suaviza la sucesión de esquinas de las mónadas que la invaden, aprovechándolas para crear pequeños rincones de intimidad dentro de la "vida pública" del *Kindertehuis*. Se amplía aún más y baja de nivel, acorde con la plaza de acceso al edificio, para crear la bienvenida o plaza-cruz entre: fuera-dentro y mónadas de menores - mónadas de mayores. Se contrae en el ala de los mayores, siguiendo la densidad de la articulación de las mónadas entre sí, densidad, como vimos, acorde con las condiciones vivenciales concretas y correspondientes a la adolescencia. Se amplía en el de los menores, donde las mónadas se encuentran más separadas entre sí -acorde con la necesidad de la edad entre los 0 y 10 años de moverse libremente y jugar-. Sobre ella se organizan las entradas a las mónadas y se les otorga su carácter particular. Invita a disfrutar el paseo, sin más, como si se tratara del sendero de Bollnow, interponiendo pequeñas variaciones de altura sin necesidad funcional alguna.

Up a bit and down a bit -a game of levels, creating a variable distance to the ceiling. (Van Eyck, A., [1999]:93, comentario a fotografía)¹⁹

Es preciso, en este momento, enfocar en el tema de la disposición y densidad de las entradas, anteriormente mencionado. La densidad en la disposición entre sí de las cuatro mónadas de los mayores y, la correspondiente, a las entradas hacia ellas, se intensifica aún más por la colocación de una segunda entrada, al lado opuesto que la primera, a cada mónada. De esta manera se forma un tejido de entradas, a lo largo de la calle interna, compuesta por "dúos" de ellas, cuya distancia y colocación son tales, que facilitan la comunicación entre las mónadas

correspondientes. Asimismo, la máxima densidad en la colocación de entradas sobre la calle interna se nota entre la entrada más “privada” a la múnada 10-14 de las chicas –la más cercana a los dormitorios– y la más “pública” de los chicos –que conduce a la zona de estar. Como mencionamos en la descripción de las múnadas, la edad de los 10 a 14 años es aquella en la que por primera vez se separan en múnadas distintas los chicos de las chicas. La cercanía de entradas a la que nos referimos, destinada a compensar esta rotura, es, de hecho, la única de estas características en la totalidad del edificio. La distancia aumenta, por ejemplo, entre la entrada “privada” a la múnada 10-14 de los chicos y la “pública” de las chicas de 14-20 y, aún más, entre las dos entradas más cercanas de las múnadas de las chicas y de los chicos de 14-20. A pesar de ello, la cercanía y la interrelación entre entradas a múnadas en el ala de los mayores es, en todos los casos, mayor que entre aquellas en el ala de los menores. El resultado es la creación de un lugar –ala de mayores– que, sobre todo, facilita, a la vez, la comunicación (entradas y vínculos a través de la calle interna) y el darse cuenta de la propia identidad (separación entre chicos y chicas de la misma edad).

El ala de los menores, respecto a los aspectos expuestos, forma el polo contrario de la de los mayores, encontrándose las dos en el territorio neutro de la plaza interior de entrada. Aquella, aparte de cruce espacial entre conjuntos de múnadas y exterior-interior del edificio, constituye, a su vez, conjunción de opuestos en un segundo nivel: entre el cruce espacial y el vivencial que en él se incorpora. La plaza se coloca justamente en el medio de la “escalera” de edades albergadas en el *Kindertehuis*; o: al edificio se entra por el lugar que materializa la transición entre la situación de “ser un niño” y “ya no ser un niño” o de “aspirar a ser mayor” y “empezar a ser mayor”. A partir de allí se “asciende” hasta la edad de los 20 –de una manera concreta– o se desciende hacia la edad 0 –de otra manera concreta y en dirección contraria–. La vía de ascenso nos lleva cada vez más cerca a la vida independiente –a partir de los 20 años ya se marchan del *Kindertehuis*– tanto en términos de edad como en espaciales –se encuentran más cerca a la carretera–. La vía de descenso nos sumerge cada vez más en condiciones de protección del mundo exterior – la múnada de los bebés es la que más lejos está de la carretera–.

Si el ala de los mayores ha sido concebida en su conjunto, como apuntamos antes, para favorecer la comunicación y la identidad, la de los menores tiene otra finalidad; en este caso, los opuestos entre los que se monta el conjunto son los de protección y apertura al mundo exterior. En la parte anterior hemos visto los grados en los que se regula cada vez esta relación, en nivel de múnadas-patios, en términos de “desapego paulatino de la matriz”. La calle interior, en este caso, viene a regular, a su vez, las condiciones de dicha apertura dentro de un ambiente protegido. Asimismo, ahora las múnadas se alejan más entre sí y son más auto-referentes e independientes. Sus entradas están más desconectadas –en cuanto que distancia y colocación– entre sí. Por consiguiente, la calle interior se amplía: visualmente –los intervalos entre las múnadas son más transparentes y abiertos tanto hacia los patios como hacia la “vastedad”– y funcionalmente –acceso directo a los patios. La colocación de las entradas a las múnadas, tanto en las de los menores como en las de los mayores, sigue la misma regla: siempre “miran” hacia afuera, es decir, nunca se coloca una entrada frente a una pared y la calle interna se ensancha puntualmente para recibirlas. Tanto es así, que en la múnada de los 2-4 se cambia la orientación del artefacto, en comparación con los de las múnadas 4-6 y 6-10, para que la materialización de la entrada como bienvenida construida sea posible. Finalmente, hay que destacar que la entrada a las múnadas de los menores siempre lleva a la zona principal de actividades –la de bajo-bóveda–. Aún en los dos casos donde hay dos entradas a la múnada –las de 4-6 y 6-10–, una directa y otra indirecta, las dos conducen al mismo espacio, contrariamente, como hemos visto, a las de las múnadas de los mayores, donde hay diferencia cualitativa entre las dos.

En cuanto a la relación entre sucesión de espacios y sucesión de edades, observamos que los marcos de edad, a cada uno de los cuales corresponde una múnada, no es el mismo en

todos los casos. En las tres primeras, el margen es de dos años (0-2, 2-4, 4-6); en las tres siguientes (6-10, chicas 10-14, chicos 10-14) es de cuatro años y, finalmente, en las dos últimas (chicas 14-20, chicos 14-20) es de seis años. En otras palabras, allí donde la mónada “se amplía” en cuanto que margen de edad, se estrecha el espacio entre ellas; por lo contrario, allí donde la margen de edad “se encoge”, para responder al ritmo de cambio de las necesidades específicas de edades más cortas, se amplía el espacio entre ellas. El mismo tipo de inversión, esta vez en términos de “apertura a la vastedad” leemos comparando la unidad de los bebés y la de los chicos de 14-20; en el primer caso, la vastedad es –casi– metafórica: la de la vida social fuera del hogar. Espacialmente, esta pretensión se manifiesta por la cercanía –máxima– a la carretera, aunque controlada –la mónada le da la espalda–. En el segundo caso, la vastedad completa a la que la mónada se expone es literal: la del territorio llano sin obstáculos. Ella se contrarresta por un patio de dimensiones minúsculas y por un espacio interior de máximo sentido de protección. Finalmente, la variación entre público-privado, abierto-cerrado, que otorga al edificio la *medida correcta* de cada uno de estos ingredientes para cada ocasión y, a la vez, su diversidad calidoscópica, se ve si separamos –imaginariamente– la planta en zonas, tanto en sentido horizontal o vertical, en toda su longitud o anchura; en cada una de ellas se encuentran todas las siguientes calidades: espacio cerrado privado –espacio abierto privado –espacio cerrado público – espacio abierto público.

Volvamos a la terminología de Van Eyck de su artefacto. Esta calle interna, a la que antes atribuimos el sentido de calle de aldea, nos remite a la distinción entre sendero y carretera que hace Bollnow. En el sendero el caminante no busca el camino más corto, sino que serpentea. El camino, contrariamente a la carretera, no sobrepasa las propias fronteras, sino que gira alrededor de un núcleo:

“(...) El paisaje se abre sin traspasar jamás las propias fronteras”. (...) Sus caminos se centran en sí mismos, “no se prolongan, sino que giran alrededor de un núcleo”.

“(...) “En el auténtico Wandern existe algo así como un retorno a la felicidad íntima primitiva (...) El paisaje centrado en su propio punto central secreto sólo se revela a aquel que al caminar vuelve al fondo de todas las cosas”.

“(...) el sendero es un camino de retorno, una senda en que se vuelve al dulce hogar”. Se trata del viejo problema de los románticos que, procediendo de Novalis, vuelve a aparecer: el camino hacia atrás, el camino al origen, a los orígenes de la vida humana.

(Bollnow, O. F., [1963]1969:112-113)²⁰

Tiene, pues, un carácter íntimo, y, en este sentido, constantemente referente al hogar, ya que induce el camino hacia el retorno, es decir, de uno mismo hacia sí mismo. Bollnow atribuye al sendero una condición de intemporalidad, proyectable al tiempo circular pagano-tradicional, contrastada con la temporalidad de la carretera, proyectable al tiempo *moderno-lineal*. En esta intemporalidad del *Wandern* –el equivalente en español sería algo entre caminar, pasear y vagabundear– ve, de la misma manera que Van Eyck en la calle, una condición antropológica originaria, no lejos de la que Warburg vería:

Así como en la mitología griega Anteo vuelve a adquirir nueva fuerza a cada contacto con la madre Tierra, el hombre rejuvenece al caminar. Y como normalmente es un ser que sólo puede realizar su esencia por un rejuvenecimiento constante, el caminar adquiere una extraordinaria significación antropológica. (...) gracias al Wandern desligado del tiempo y de toda finalidad, el hombre reanuda el contacto con un fondo vital que reposa en la intemporalidad. (Bollnow, O. F., [1963]1969:114)

Esta interpretación refleja el surgimiento, en los sesenta, de la puesta en cuestión del funcionalismo, tiempo en el que aparece el ensayo de Bollnow. En el mismo contexto se inscribe la oposición de Van Eyck, dentro del *Team 10*, a la dirección de los CIAM de postguerra, concluida en su intervención en el undécimo, y último, CIAM, de Otterlo.

En contraposición a la precipitación que caracteriza la carretera, se trata aquí de un ritmo distinto, calmo y tranquilizador, que absorbe al hombre. (...) El Wandern es la forma en que el hombre intenta evadirse del utilitarismo excesivo que domina su existencia. (Bollnow, O. F., [1963]1969:111)

Aquella incompatibilidad con lo funcionalista, a su vez, está vinculada al tiempo cíclico y la referencia al hogar, referentes del contenido antropológico del camino –sustituto que escogimos para el *Wandern* bollnowiano–, como hemos visto. El vínculo con el hogar se lee en el centro del tiempo cíclico; la falta de meta, en el hecho de que el ciclo no tiene principio ni fin:

Stenzel cita (...) un pasaje muy acertado de Manfred Hausmann que disgrega el viaje utilitario del simple Wandern: “La ilusión de todo viajero es la llegada. (...) en cambio el caminante ignora su llegada y su meta. (...) Wandern no es práctico, ni útil; es incierto. Para el caminante lo importante no es la llegada, sino andar, estar en el camino, la carretera”. (Bollnow, O. F., [1963]1969:109)²¹

Atribuye al caminar una percepción que podríamos calificar de estética, en cuanto que inmediata.

“Al vivir la naturaleza, como ocurre al caminar, ya no se trata de una relación científica con ella, sino de un nexo mucho más primitivo de carácter más bien estético. (...) Bien es verdad que la calificación de estético sólo recae sobre un rasgo exterior de esta relación. Mejor diríamos que se trata de una relación inmediata de ser y de realidad”. (Bollnow, O. F., [1963]1969:114)²²

Es evidente que la referencia al camino en el contexto de la descripción de un edificio no puede sino ser metafórica. Es decir, la relación directa hombre-naturaleza que posibilita el camino se tiene que ver traducida en una entre hombre – camino interior construido, recordándonos del nombre *calle interna* que Van Eyck da a su artefacto. Sin embargo, alguien podría oponer a esta estimación que dicho nombre corresponde al aspecto de “pequeña ciudad” que el arquitecto quiso para el hogar de los niños; por lo tanto, y esto se puede ver confirmado por el hecho de usar precisamente el término *calle*, no es la relación hombre-naturaleza el enfoque de Van Eyck en este caso. Sin embargo, la “traducción” que aquí se atreve no se centra en la calidad espacial del camino de “elemento al aire libre que hace posible pasear por la naturaleza”, sino en la “descontextualizada” de: no necesariamente útil, sin depender de una meta, referente a un centro, el que posibilita una relación inmediata con el espacio. Y, en este sentido, el camino tiene cabida en la interpretación del papel de la calle interna en el montaje del *Kindertehuis*. Como se apuntó antes, hablaríamos, de todos modos, de la calle de una aldea, no de una ciudad-metrópolis. La ciudad cuya *calle interna* Van Eyck imaginó para su *Kindertehuis*, es obvio en el resultado, no es la calle de una metrópolis ni de una de las “nuevas ciudades” de postguerra²³. Sin embargo, hay que tener en cuenta que Van Eyck en ningún momento renuncia a la funcionalidad: su camino interior es útil y tiene metas, lo cual aleja el tipo de su “caminante” del *flaneur* de París de Benjamin en su *Libro de los pasajes*.

Esta percepción estética –y no esteticista–, en cuanto que directa, de la relación entre ser y realidad, concretada en hombre-espacio, es un punto importante para la aproximación que el presente trabajo emprende. La misma percepción es la del danzante en el espacio, en el espacio del danzante. En la parte del *Hombre y Espacio* titulada *La carencia de la finalidad de la danza*, carencia que, no olvidemos, Bollnow antes otorgó al *Wandern* en el camino, el movimiento de la danza se introduce, precisamente, como paralelo del *Wandern* para el espacio interior:

El movimiento de la danza, por su carácter peculiar, discrepa nítidamente de todo movimiento de actitud utilitaria en el mundo, según nuestras definiciones de los movimientos referidos al espacio de actuación. (...): “(...) No debe confundirse el movimiento utilitario y la danza como combinaciones distintas de los mismos elementos de movimiento; se diferencian por ser dos formas fundamentales del movimiento propiamente dicho, referidas a dos modos de lo espacial”.

(...) *El danzante se mueve ininterrumpidamente, más no avanza.* (Bollnow, O. F., [1963]1969:221)²⁴

Por eso la danza no es comprensible desde el punto de vista de la actitud razonable en el espacio de actuación. (...) en el espacio de la vida cotidiana – (...) Straus lo califica de espacio óptico– los movimientos de giro y de retorno no sólo carecen de sentido, sino que además son desagradables y el hombre no puede ejecutarlos sin esfuerzo. (...) “El retroceder de espaldas lo experimentamos como una violencia; el bailar hacia atrás, como un acto espontáneo”.

(...) *el espacio de la actuación utilitaria, que Straus llama también espacio histórico, es un espacio orientado. (...) El movimiento hacia atrás es (...) una actitud reprochable en este espacio orientado hacia delante. (...) “La danza no está referida a una dirección”.* (Bollnow, O. F., [1963]1969:222)²⁵

Estos dos modos de lo espacial al que Straus, según Bollnow, se refiere, no son otra cosa que la percepción utilitaria, por un lado, y estética, por el otro, del espacio, correspondientes al espacio de actuación y al espacio del danzante, respectivamente. El *espacio intermedio* de la calle interna del *Kindertehuis* no está destinado a la danza, pero tampoco, como hemos visto en su descripción, a la mera distribución utilitaria. Recordemos que Van Eyck proyectó un espacio que quiso que no invitara a *modales de salón –no living-room manners here* (Van Eyck, [1999]:89)–. Del modo de estar en el espacio del danzante, tal como lo vimos antes, teniendo en mente el modo de estar deseado para la calle interna, guardamos: la actitud en el espacio no –necesariamente– dominada por la razón, el movimiento libre y espontáneo hacia todas las direcciones, la conexión directa –en cuanto que no necesariamente utilitaria– con el espacio. Sin embargo, insistimos, no renuncia a ser un espacio orientado, concreto y útil. De todos modos, “útil” es un término no tan fácilmente descifrable en cuanto que funcional –Egenter considera la simbólica como función útil–.

A partir del espacio de actuación nos conectamos con otro aspecto de espacio, según Bollnow, que es relevante al aspecto de la calle interna del *Kindertehuis*. Es aquel del *espacio hodológico*, introducido por Lewin²⁶ y reinterpretado por Sartre y, a continuación, Bollnow.

El espacio hodológico describe el sistema de caminos con que puedo alcanzar los diferentes puntos del espacio. (Bollnow, O. F., [1963]1969:184)

(...) *el concepto del espacio hodológico (...) introducido por Lewin y continuado por Sartre (...) designa el espacio abierto por los caminos. (...) Linschoten (...) el camino abre el espacio y las distancias a recorrer sobre dichos caminos. (...) Este espacio hodológico, desde su principio ya se opone al espacio matemático, abstracto.* (Bollnow, O. F., [1963]1969:178)

Precisamente, Bollnow introduce el espacio de actuación –*todo espacio en el que el hombre se encuentra morando (...) dedicado a una actividad razonable (...)* (Bollnow, O. F., [1963]1969:186)– porque consideraba que el concepto del espacio hodológico no era adecuado para usarlo en referencia al espacio interior. Por lo contrario, en relación, por lo menos, con la calle interna del *Kindertehuis* consideramos legítima la metáfora –en el sentido literal de la palabra– de dicho concepto para la descripción de un espacio interior, no olvidando la no distinción, por parte de Van Eyck, entre arquitectura y urbanismo, expresado como *pequeña ciudad–casa* grande en el contexto del *Kindertehuis*.

(...) *las distancias experimentadas en la realidad de desplazarnos a través del espacio, no coinciden con la línea directa tomada del mapa (...) no coincide en absoluto con la distancia, expresada en metros, entre dos puntos (...).* (Bollnow, O. F., [1963]1969:175)

(...) *En particular, hay que considerar que la línea recta no es la comunicación más corta entre dos puntos, sino que los rodeos pueden ser necesarios o convenientes para alcanzar una meta. La vivienda tiene una apertura única que establece la conexión con el espacio envolvente. Es la puerta de la entrada. Desde ella se despliegan las posibilidades de movimiento como un sistema de líneas de fuerza que se extiende desde su interior, pasando por corredores y escaleras hacia las*

habitaciones. Pero tropiezan con sus límites, que son las paredes de la vivienda. (Bollnow, O. F., [1963]1969:176)

Así pues, los componentes del espacio hodológico que se ven cumplidos –o potenciados– en la calle interna del *Kindertehuis* son los siguientes: la línea recta como comunicación no necesariamente óptima, el “territorio” de la entrada como, a la vez, conexión con el mundo envolvente y nudo de despliegue de las posibilidades del movimiento en el espacio, el espacio hodológico como articulante del espacio en sistema de lugares.

(...) el espacio experimentado representa un todo razonablemente estructurado de lugares y sitios cargados de significación. (...) espacio humano ordenado como sistema de lugares y sitios (...).

(Bollnow, O. F., [1963]1969:185)

Hay que destacar, además, a favor de la posibilidad de que coexistan *los dos modos de lo espacial* en un espacio en concreto, que en el aspecto hodológico del espacio, en su esencia de potenciador de caminos, se encuentran ambos.

3 Ampliación de la descripción espaciográfica fuera del contorno del edificio

3.1 Afinidades electivas con el legado arquitectónico: barroco y arquitectura vernacular

La fenomenología del espacio de Bollnow incluye en su sistematización una aproximación evolutiva a la relación del hombre con el espacio, que condiciona la historia de su cultura. Dicha concepción, no lejos de las pretensiones marcadas por Warburg para el ámbito de su *Kulturwissenschaft*, nos viene de ayuda en la empresa de detectar los hilos que conectan el *Kindertehuis* con su pasado arquitectónico. El concepto del infinito en la arquitectura del barroco, según la lectura de Bollnow, pero, también, presente en la arquitectura del *Kindertehuis*, no remite a aquel del espacio inmenso. Recordemos el rechazo de Van Eyck hacia el espacio amorfó. Por lo contrario, dicha concepción de infinitud es el resultado de la división múltiple del espacio, que produce infinidad de perspectivas.

(...) en él [barroco] este delirio de lo infinito [referencia anterior a Giordano Bruno y Pascal, en el conjunto espiritual general del barroco] encuentra su culminación. En qué medida esta modificación de la conciencia del espacio ha penetrado al hombre se observa en que ella pudo disolver en infinito incluso al espacio finito (...) el espacio interior cercado por sólidos muros. De ahí que encontremos en el interior barroco el claro ejemplo de este empuje al infinito. (...) El calificativo más aproximado, aunque paradójico, del espacio barroco, es el de un espacio interior ilimitado. (Bollnow, O. F., 1969[1963]:85)

Hay que tener en cuenta, de todos modos, que Bollnow lee esta división múltiple tanto en la “planta” –espaciográficamente hablando– como en la decoración, y concretamente, como veremos, en el efecto de los espejos.

En el caso del *Kindertehuis*, sin embargo, el laconismo en la ornamentación hace pensar que dicha multidivisión sólo se puede leer en la planta. De hecho, esto afirmaría alguien que, precisamente por esta austeridad, optaría por atribuir al *Kindertehuis* una resonancia renacentista antes que barroca. Sin embargo, y en ningún momento perdiendo de vista a Warburg, una mirada más cercana a las fotografías²⁷ del espacio interior del *Kindertehuis* puede conducir a la conclusión de que el cuidado al detalle –atención: no “decoración”–, y, precisamente, el uso de los espejos, puede tener un papel igualmente importante en la creación de un interior caleidoscópico –más que infinito –, reiterando con ello la no-cabida de lo inconcreto en el concepto de arquitectura de Van Eyck. A la fotografía de un pequeño espejo empotrado en el que se mira una niña (Van Eyck, A., [1999]:99), hecha por él mismo, Van Eyck añade el siguiente comentario:

Ordinary building material does not glitter, so here there are small mirrors (Van Eyck, A., [1999]:99)²⁸

Otras instantáneas de detalles del edificio se ven acompañadas de comentarios como:

Small circular dips become reflecting pools after each shower. (Van Eyck, A., [1999]:94)²⁹

The children very much appreciated the distorting mirrors –they saw all sorts of things in them– which is why they where removed (Van Eyck, A., [1999]:105)³⁰

Apuntemos que en muchas de las fotografías tomadas por el mismo Van Eyck disponibles del interior del *Kindertehuis* son enfoques en detalles en las que aparecen los pequeños habitantes del *Kindertehuis* “en acción”. De nuevo, el autor, como Warburg hace, describe a través de su propia mirada –zum Bild das Wort–. Lo que Van Eyck en realidad describe, no olvidemos, son instantáneas de las pequeñas situaciones –*play situations*– de las que los detalles son el motivo. De nuevo, como si de un eco warburgiano se tratara, Bollnow afirma que sólo la vista produce el espacio propio, concediendo, asimismo, a esta secuencia de instantáneas –aparte de modo de acceso a lo que gráficamente traen ante los ojos– una calidad propia del espacio: la infinitud de visiones. Asimismo, los objetos del espacio hacen que:

(...) el espacio no es igual a la suma de los sitios. Los sitios son “para” los objetos que pertenecen a ellos (...). (Bollnow, O. F., [1963]1969:190–191)

Cerrado el paréntesis, siendo el espejo un elemento cuyo efecto Bollnow subraya en la arquitectura *infinita* del interior del barroco y uno que, a su vez, Van Eyck usa en el *Kindertehuis*, el arquitecto destaca su importancia en el texto-presentación del *Kindertehuis* y en sus comentarios de fotografías. Considera estas pequeñas superficies reflejantes como un contraste necesario –de nuevo, un *fenómeno gemelo*– con la opacidad de aquellas de las paredes y suelos. El verbo *distorsionar*, que usa Van Eyck refiriéndose al papel de los espejos, es significativo para nuestra interpretación del *Kindertehuis* como espacio caleidoscópico y denota la proyección vivencial de la contraposición opaco/extenso–reflejante/puntual, proyección que, por cierto, deja clara en las instantáneas mencionadas anteriormente:

Since concrete, brick and white surfaces do not sparkle –and something always should– there are, here and there, tiny mirrors embedded in concrete slabs and some large ones in the street floor that distort. (Van Eyck, A., [1999]:89)³¹

Es reveladora la comparación del anterior con un fragmento de Bollnow alrededor, también, del efecto de los espejos:

En la sucesión innumerable de intersecciones y rompimientos el espacio sólidamente construido se desintegra en perspectivas que llevan al infinito. Para ello sirve el juego consciente con las ilusiones ópticas, tal como el profuso empleo de espejos. (...) el interior se disuelve hasta el infinito sin dejar de ser interior. (Bollnow, O. F., 1969[1963]:86)

La *medida correcta* y la índole del empleo de los espejos y demás detalles en el *Kindertehuis* distorsionan pero no llegan a desintegrar la concreción del espacio, al que Van Eyck, insistimos, no renuncia. El espacio interior nunca llega a ser infinito, ya que “no se pierde la pista” de su trazado, siendo, al mismo tiempo, multidivido. Una visión caleidoscópica es también mutlidivida, pero finita (tiene contorno) y concreta (tiene estructura); sin embargo, lo que sí que es infinito es el número de visiones posibles.

El “afirmar y negar el canon” supuesto del barroco es legible también en el tratamiento de la apariencia exterior del edificio. Bollnow lo lee así en la arquitectura barroca:

(...) se comprende que el anhelo de lo infinito culmine en el interior, mientras que la construcción exterior, con frecuencia relativamente modesta, quede deslucida al lado del interior. (Bollnow, O. F., 1969[1963]:87)

Si dicha *modestia en la apariencia* correspondiente a la *culminación de lo infinito en el interior* se interpreta como “apariencia exterior como resultado –y no presupuesto– del trazado de la planta”, entonces el fragmento anterior se puede ver reflejado en el *Kindertehuis*. No obstante, Van Eyck usa lenguaje uniforme en tratar la *piel* exterior e interior de su edificio, lenguaje que, en todo momento y en varios niveles, incorpora en sí mismo la bipolaridad dentro-fuera.

Además, tal como se ve claramente tanto en la planta como en fotografías “en vivo” del espacio, se trata de una bipolaridad invertida: el interior nunca es completamente interior –superficies de cristal, aperturas hacia fuera–, ni el exterior completamente exterior –patios concebidos como habitaciones al aire libre–.

Sabemos que Van Eyck ha tenido contacto *in situ* con la arquitectura de Guarini en su viaje de 1945 a Italia, uno de los primeros que realizó después de la guerra (Strauven, [1998]:98). Referencia a la arquitectura barroca en relación al *Kindertehuis* no hace Strauven ni el mismo Van Eyck. Sin embargo, la hay relacionada con uno de sus últimos proyectos, el del complejo ESTEC³², más directamente atribuible a él debido a la semejanza formal –en planta³³–. No obstante, aparte de la analogía estructural y el papel del espejo, hay un punto de lo “formal” en el que el *Kindertehuis* se encuentra más cerca al barroco que el ESTEC, y es el uso de la bóveda. La planta del ESTEC, remontada a las arquitecturas de Guarini y Borromini, no se ve cubierta, como en el caso del *Kindertehuis*, por un sistema abovedado, sino por uno curvilíneo de cubierta a dos aguas. En cambio, en el *Kindertehuis* el sistema de bóvedas empleado toma la dimensión de una red orgánica llamada a responder con exactitud a las condiciones de la planta-vida a la que se superpone. Tanto es así, que se emplea la variación entre dos tipos de bóveda, una típica y de uso generalizado, que sigue el paso del entramado de la planta, y otra grande, que, a la vez, cubre y señala cada uno de los hogares-mónadas de los niños.

Esta sucesión de espacios abovedados y el papel destacado de la cúpula/bóveda tienen su papel en la arquitectura de Guarini. Wittkower³⁴ comenta, refiriéndose a la iglesia de Santa María de la Divina Protección de Lisboa, sólo conocida por los grabados de su *Architettura Civile*:

(...) la iglesia tiene una planta longitudinal que deriva del tipo tradicional del norte de Italia, mostrando una sucesión de unidades abovedadas; (...). (Wittkower, R., [1979]2007:405)

Precisamente en el tratamiento de la bóveda encuentra Wittkower la diferencia esencial entre las arquitecturas de Borromini y Guarini. Para el primero, como para Van Eyck en el *Kindertehuis*, la bóveda es un elemento cuyo empleo devuelve la parte a la totalidad –sistema generalizado de bóveda típica–. Al mismo tiempo, el modo de empleo de la bóveda grande en el *Kindertehuis* asume un papel de “hacer destacar entre la uniformidad”, resonando a Guarini, aunque dentro de un orden establecido. La reciprocidad entre las dos aproximaciones puede verse reflejada, anacrónicamente, en el término *structural analogy* (analogía estructural) de Van Eyck.

Guarini había estudiado con toda seguridad el uso de nervaduras para bóvedas de Borromini, pero mientras este último introdujo este elemento para unificar toda la estructura, al primero no le guió este fin. Por el contrario, cada una de las unidades de la iglesia [Sainte-Anne-la-Royale, París] es diferente. (Wittkower, R., [1979]2007:405)

Finalmente, en cuanto al tratamiento de la bóveda grande en sí, se puede detectar una afinidad entre el modo del que se introduce la luz a través de ella y las cúpulas diáfanas de Guarini. Naturalmente, la comparación no se dirige a la morfología de las dos, sino a una afinidad más bien conceptual, arquetípica o metafórica. Bollnow, apuntemos, comenta que la luz determina tanto el espacio espiritual como el social, refiriéndose al espacio diurno. Por el otro lado, y hablando de morfología, aquella de las bóvedas del *Kindertehuis* tiene clara la remisión a la arquitectura *vernacular*.

En vez del tambor normal y la cúpula [referencia a la iglesia de los Padri Somaschi], el diseño muestra una estructura híbrida (...) de manera que forma una especie de cúpula diáfana: el tambor y la cúpula están unidos entre sí dentro de la misma zona estructural. (Wittkower, R., [1979]2007:404)

Pero sus cúpulas son más que caprichos estructurales. Parecen el resultado de una urgencia profundamente arraigada de reemplazar la esfera consistente de la antigua cúpula, símbolo de

una cúpula limitada de cielo, por una cúpula diáfana, con su misteriosa sugestión del infinito.
(Wittkower, R., [1979]2007:413)

En el modo de Borromini de proyectar sus espacios a base de añadir módulo a módulo y, luego, incluirles en un gesto unificador, lectura acorde con la nueva reivindicación del barroco entre los cincuenta y los sesenta –presente en Van Eyck pero, también, en Bollnow–, se encuentra, además, su punto de diferenciación con la arquitectura clásica, basada, por lo contrario en dividir un cuerpo concebido *a priori* como totalidad. Asimismo, esta contraposición ofrece la ocasión de profundizar en la índole de la “multidivisión espacial” que anteriormente se atribuyó de modo general a la arquitectura del barroco. En el primer caso, pues, el edificio se produce desde dentro hacia fuera, desde lo pequeño hacia lo grande y en el segundo, desde fuera hacia adentro, desde lo grande hacia lo pequeño. Esta diferencia esencial de concebir la parte y la totalidad es la que se puede leer entre el *Kindertehuis* y el *Edificio de Congresos para Jerusalén* de Van Eyck. Como hemos visto, los dos proyectos forman entre sí un *fenómeno gemelo* respecto a su modo de *configuración*: mientras que, en el caso del primero, la índole caleidoscópica se consigue a través de varias etapas de multiplicación, en el segundo proyecto se hace posible a través de un proceso análogo de subdivisión; en ambos casos, no obstante, el núcleo-base de la *configuración* sigue siendo reconocible en el resultado. Recordemos, en este contexto, el lugar destacado, también, de la arquitectura clásica en el “museo imaginario de Van Eyck”, según evidencian *Los Círculos de Otterlo*; en este caso, la remisión es a nivel de configuración. Por el otro lado, en el caso de Van Eyck queda fuera de lugar cualquier referencia unilateral al módulo/mónada, en el sentido de ser concebido exclusivamente en términos geométricos.

(...) Borromini basó sus proyectos en unidades geométricas. (...) renunció (...) a una posición central de la arquitectura antropomórfica [principio clásico de planificar]. (...) en el primer caso, (...) el plano y sus divisiones están desarrolladas al añadir módulo a módulo, y en el otro caso al dividir una coherente configuración geométrica en subunidades geométricas. El sistema geométrico de planificar de Borromini era esencialmente medieval (...). (Wittkower, R., [1979]2007:199)

Palladio se interesa siempre por elementos arquitectónicos intrínsecamente plásticos en sí mismos, mientras que Borromini da importancia al carácter integral de un sistema dinámico coherente. (Wittkower, R., [1979]2007:224)

Aprovechamos la referencia anterior a *Los Círculos de Otterlo* para indagar más en ellos, a propósito del *Kindertehuis*. Allí Van Eyck define su territorio de influencias a base de tres coordinadas: la arquitectura clásica, la Moderna y la *vernacular*, atribuyendo a cada una de ellas las siguientes características primordiales, respectivamente: *immutability and rest, change and movement* y *vernacular of the heart* (inmutabilidad y reposo, cambio y movimiento, vernacular del corazón). Las dos primeras comparten el título *concepts of the mind* (conceptos mentales), mientras que la tercera recibe el de *extensions of collective behaviour* (extensiones del comportamiento colectivo). Teniendo este mapa en la mente, intentemos su desglose en el contexto del *Kindertehuis*. Así pues, el *reposo* y la *inmutabilidad* –que Van Eyck califica como *clásicos*– podría leerse en: la percepción del edificio en cuanto que totalidad, resultado de la uniformidad morfológica; además, en: la versión reinterpretada y reducida a lo elemental del sistema constructivo “viga sobre pilar” y la austeridad morfológica, debido a la escasez de ornamento, ambas inscribibles en las pretensiones “racionales” de la arquitectura Moderna. El dinamismo, por lo contrario, que Van Eyck atribuye a lo Moderno, es un aspecto más detectable en la articulación de la planta a base de módulos inter-relacionados, que hemos visto en la arquitectura de Borromini, y a la infinitud de visiones que tal articulación produce, según la lectura de Bollnow a la arquitectura barroca. El primero –*immutability and rest*–, pues, es legible

en cuanto que *Pathosformel* (lo reflejado en mi pantalla óptica, estando en el espacio), mientras que el segundo *-change and movement-* en cuanto que Actioformel (lo que leo en la planta).

La influencia *vernacular* marca su presencia por excelencia en el empleo del “mecanismo” de los *fenómenos gemelos* en el *Kindertehuis*, siendo el primero entre ellos el de arquitectura-vida. Su equivalente en la arquitectura *vernacular*, según la relación del urbanismo semiológico con la *morfología física* de Lagopoulos³⁵ sería el de *values-functions-forms*, traducible en: cosmología-sociedad-arquitectura. En este sentido amplio, los *fenómenos gemelos* puestos en escena en el *Kindertehuis* se podrían concebir como correspondencia precisa, indivisiblemente funcional y simbólica, entre vida y espacio. La presencia *vernacular* es detectable en varios niveles de la concepción del edificio. En su morfología, tanto en planta como en tercera dimensión, observamos: elementos arquitectónicos concretos de arquitectura *vernacular* se ponen en función, por ejemplo, en los puntos de salida y de entrada y en los artefactos, interiores y exteriores, de las múnadas *-habiendo sido “puestos en prueba” ya en los Playgrounds-*; el empleo de, prácticamente, un único material en las paredes, y, además, claramente reconocible como terrenal *-ladrillo visto-*, remite a las construcciones de barro de la arquitectura *vernacular* africana, teniendo en las mente la de los Dogon, que Van Eyck, entre otras, estudió *in situ*.

Finalmente, lo *vernacular* se hace palpable en la concepción de lo parcial y lo total en unidad orgánica, ya no sólo desde el punto de vista de la composición en cuanto que proceso mental *-como en el caso de Borromini-* sino desde aquél de red arquitectónico-vivencial. Un ejemplo de ello es el papel del entramado como base de la organización de la planta: en la arquitectura clásica es la condición de posibilidad de la tipología estática; en la Moderna es la condición de posibilidad de la liberación de dicha tipología. Sin embargo, en el caso de los Dogon el entramado no es simplemente un trazado geométrico sobre el cual construir, sino, a la vez, un sistema interpretativo del cosmos y organizativo de la sociedad, presente igualmente desde la división de los campos hasta la decoración de los objetos rituales y cotidianos. Es, adelantando acontecimientos, la matriz de la analogía estructural, en términos de Van Eyck, a la cual nos acercaremos a continuación. Resumiendo, el ligamen *vernacular* es el que traduce, en el caso del *Kindertehuis*, la incorporación de los módulos en un todo del montaje borrominiano en términos arquitectónico-vivenciales. Ni los módulos ni su montaje tienen sentido alguno sólo en cuanto que entidades geométricas.

3.2 Consideración total a base de la analogía estructural

Esta última observación en cuanto al vínculo del *Kindertehuis* con la arquitectura *vernacular* es la que nos puede llevar a cómo se ve realizado el concepto de analogía estructural de Van Eyck en dicho edificio. Además, dicho concepto, que concibe de la misma manera la parte y la totalidad, no es irrelevante a la visión caleidoscópica de la arquitectura del *Kindertehuis* a través de la lente del barroco y concreta dicha visión en aquella de un *fractal*, prestándonos el término desde el campo de la geometría. En el caso del *S. Carlo alle Quattro Fontane* de Borromini (Wittkower, [1979]2007:201), esta fragmentación rítmica *-teóricamente infinita-* se contrarresta por dos elementos *inmutables*: la *firme barrera horizontal* impuesta por el entablamento *alrededor de todo el perímetro de la iglesia* (nivel *Pathosformel*) y la huella del ritmo de las columnas, que señalan los puntos de rotura de las paredes (nivel Actioformel). Análogamente, la unidad formal del *Kindertehuis* se recupera por la horizontalidad omnipresente de las vigas y por el entramado canónico de la planta, la colocación rítmica de múnadas y bóvedas. Usamos *fractal*, en el caso de Van Eyck, en sentido *-metafórico-* de “regeneración/reproducción interior” de un organismo espaciovivencial y no en literal matemático-abstracto, que degeneraría la planta en un esquema geométrico.

Por esta razón, la referencia *-también, metafórica-* de Wittkower a la disposición de S. Carlo en cuanto que *fuga musical*, proyectada al *Kindertehuis* resulta insuficiente, ya que, en este

caso, aquella no se limitaría en una interpretación geométrica de la “composición basada en tema y su contrapunto”³⁶. Además, repetimos, el *Kindertehuis* no es un organismo infinitamente ampliable que llega a una cierta extensión por razones prácticas, sino que se concibe *a priori* dentro de ciertos límites vivenciales. En el marco de la analogía estructural, y como anteriormente se sugirió, podemos reconstituir, anacrónicamente, la relación de los *modus operandi* de Borromini y Guarini en términos de *fenómeno gemelo*, proyectable en la articulación del *Kindertehuis*:

Borromini luchó por la creación de estructuras homogéneas que, a pesar de toda su complejidad, pueden ser leídas en las paredes sin ninguna dificultad. En cambio, Guarini trabajó con incongruencias deliberadas y disonancias sorprendentes. Una zona de una de sus estructuras no indica lo que la siguiente va a revelar; y solamente se puede decir que va a suceder algo inverosímil e improbable. (Wittkower, R., [1979]2007:408–409)

En términos estructurales, la comparación que antes hicimos entre el *Kindertehuis* y un fractal geométrico, guardadas las distancias, está acorde con el modo que Van Eyck elige para definir el empleo de la analogía estructural en su *hacer configurativo: part conceived in the same way as the whole* (parte concebida de la misma manera que la totalidad). En este concepto se basa la reciprocidad entre casa y ciudad –*house like a city, city like a house*–, puesta en función como uno de los *fenómenos gemelos* regidores del “mecanismo” del *Kindertehuis*. Evidentemente, el término se tiene que concebir en el marco del Estructuralismo, definido en Larousse como:

(...) *Corriente de pensamiento común a diversa ciencias humanas (psicología, antropología, etc.) que trata de definir un hecho humano en función de un conjunto organizado (...).*

3.2.1 Apertura interdisciplinar: montaje del *Kindertehuis* – estructura de ritos de paso

El “estructuralismo” de Van Eyck, aparte de leerse en su efecto de “muñeca rusa” en la articulación del *Kindertehuis*, puede tener otra dimensión, más amplia, a base de una mirada interdisciplinar al proyecto, inscrita en las pretensiones de la tesis y potenciada teóricamente por el mismo Van Eyck. Se trata, pues, de una aproximación más amplia a partir de la analogía estructural, en la cual a “parte” correspondería el *Kindertehuis* y a “totalidad”, por un lado, (eje horizontal) el contexto cultural –o contextos culturales– en el que el proyecto en cuestión puede verse encajado, y por otro, (eje vertical) la totalidad de la trayectoria de Van Eyck³⁷.

En esta empresa tienen lugar tanto el edificio como totalidad como elementos parciales de él. La visión que la riges es el punto-fundamento de la aproximación de la tesis, la de “arquitectura como inmovilizado contra-punto de la acción”. Sólo que aquí tenemos que aclarar de qué “acción” exactamente estamos hablando. En definirla necesitamos la precisión de la aproximación grotowskiana a ella. La acción no es un mero *hacer*, ni movimiento o desplazamiento. En cambio, la acción siempre se refiere a un objeto, o a una otra persona, en general, una entidad fuera de uno mismo, con la que se establece una relación recíproca. Es intencionada, en el sentido de “tender a algo” y su finalidad es el “contacto con”. Por lo tanto, se puede percibir una acción a partir de una relación recíproca con el espacio. Asimismo, la acción se distancia igualmente de la improvisación. El montaje/*opus* se define como una partitura precisa de acciones, cuyo impacto al actuante tiende hacia lo que Grotowski denomina *acto total*

El *acto total* se define como conjunción entre: precisión de estructura (parte corpórea, externa del montaje) y aspecto interior (proceso del participante en el montaje/*opus*, en términos del *arte como vehículo*). La conjunción entre los dos es el denominado *cuerpo-vida*. De esta manera, la concreción de la partitura de las acciones precisamente ejecutadas –y repetidas– se convierte en modo de acceso –o *vehículo*– a la autoconciencia del actuante. En este sentido, el cuerpo-vida recuperado no está lejos, a nuestro entender, de la espacialidad del cuerpo tal como

se ve definida por Merleau-Ponty, devolviéndonos la conciencia del cuerpo como *vehículo* de una conexión recíproca: con el mundo y con uno mismo.

The consciousness of the world is not based on self-consciousness: they are strictly contemporary. There is a world for me because I am not unaware of myself; and I am not concealed from myself because I have a world. (Merleau-Ponty, M., [1945]2008:347)³⁸

Pero, ¿por qué nos referimos a todo esto aquí? La finalidad se concibe en una interpretación del montaje del *Kindertehuis* como *vehículo* del cuerpo-vida, de manera análoga que un montaje grotowskiano. De esta manera nos enfrentamos a la estructura del montaje de acciones como a un “espacio” de acciones, en el sentido de “terreno de desarrollo de acciones”, reflejable, a partir de aquí, al montaje –literal– del espacio. En este sentido –y tal como destaca Sais al describir el montaje de *Action* en términos de liminalidad³⁹ – a un montaje de acciones concebido en el ámbito del *arte como vehículo* grotowskiano se le puede aproximar en términos de rito de paso. Una descripción así se basa en la estructura esencial del rito de paso, según Van Gennepe, concebida en: separación-limen-reagregación.

(...) considero legítimo distinguir una categoría especial de ritos de paso, los cuales se descomponen, al analizarlos, en ritos de separación, ritos de margen y ritos de agregación. (...) Los ritos de separación están más desarrollados en las ceremonias de los funerales; los ritos de agregación, en las del matrimonio; en cuanto a los ritos de margen, pueden constituir una sección importante, por ejemplo en el embarazo, el noviazgo, la iniciación, o reducirse a un mínimo en (...) el paso de la segunda a la tercera clase de edad (...). (Van Gennepe, A., [1909]2008:25)

Rito de paso, en el sentido de forma cristalizada –a raíz de repetición indetectablemente extendida en el tiempo pasado– de estructura de acciones, precisa y eficaz, destinada a “dar espacio a” –Van Eyck diría *aliviar el efecto del impacto de*– los puntos liminales de cambio en el recorrido de la vida, “introduciendo” –remisión al significado ritual del umbral– a una situación vivencial nueva, distinta o desconocida. Sólo que en el montaje grotowskiano la “eficacia” se ve descontextualizada e invertida: en vez de hacia la divinidad, hacia el interior de uno mismo. En Grotowski, este “uno mismo” es el actuante, el *doer*. En Van Eyck, no obstante, es sólo en el caso del creador del montaje donde se reconoce la auto-inspección como única vía hoy disponible de un “montaje eficaz”. Sin embargo, este giro se refiere al proceso de composición del montaje, no a su vida *a posteriori*, la cual es el centro de nuestro interés. Es importante destacar, aquí, que la autoconciencia a la que se refiere Grotowski tiene contenido concreto, de índole espacial. Consiste en dos ejes: el horizontal, que concierne la relación del actuante con su entorno, y el vertical, que conecta, a través de uno mismo, lo de *encima de la cabeza* y lo *debajo de los pies*. De hecho, no estamos lejos de la lectura bollnowiana de los puntos cardinales, como confirma el siguiente fragmento, sobre *la importancia del “centro”, definido como “la montaña del mundo” o como pilar celeste* en Frobenius:

Ambos representan el eje vertical, que no sólo determina el centro de la división horizontal sino que, a la vez, asciende en sentido vertical a lo divino. (Bollnow, O. F., [1963]1969:66)

¿A base de qué, pues, se puede calificar un montaje grotowskiano de *eficaz*? Según lo anteriormente expuesto, lo es una vez el *doer* haya logrado la situación cuerpo-vida, o, acudiendo de nuevo a Merleau-Ponty, una vez haya llegado a la visión intemporal de la espacialidad del cuerpo, que concentra *cada enfoque particular en un proyecto general* y que ofrece, según Van Eyck, una expansión del *tiempo en ocasión* y del *espacio en lugar*. Es precisamente este, conectando con la descripción de la calle interna del *Kindertehuis*, el momento de la percepción estética (del espacio, en el caso de Van Eyck, del montaje de acciones, en el caso de Grotowski). Sin embargo, y a pesar de su supuesta incompatibilidad, para Grotowski la ejecución precisa y técnicamente impecable de la acción en el montaje –aspecto práctico– es la única vía de acceso a

la conexión estética. Trasladada al montaje arquitectónico, esta conclusión supondría sustituir “ejecución precisa de la partitura de acciones” con “configuración concreta del espacio/lugar”.

Quedan, en el marco definido, ciertas preguntas que responder. ¿Cómo se lee el *Kindertehuis* como “montaje liminal”? ¿Tiene cabida el cuerpo-vida como interacción entre la ocasión y su escenario? En primer lugar, el primer característico de un rito de paso, reinterpretado en *Action*, es, precisamente la estructura y, además, la secuencia entre sus partes, claramente delimitadas: tiene inicio, desarrollo y final. Esta estructura cíclica se puede ver reflejada, en términos de analogía estructural, tanto en la totalidad del montaje como en cada una de las partes que lo componen. Enfoquemos en el *Kindertehuis*. La *ocasión*, aquí, no corresponde a la definición de la *acción* según Grotowski. Dicho de otro modo, no hay una partitura de vida cotidiana a seguir con exactitud *habitando* el edificio.

Sin embargo, la situación es distinta al considerar el recorrido de vida concebido en el *Kindertehuis* de un niño, desde el momento de su nacimiento (primer punto liminal) hasta su salida de este hogar (último punto liminal). Desde este punto de vista, la mirada a la planta del *Kindertehuis* sí que es una partitura de acciones, percibidas en el modo concreto de “cómo es” el ser humano en cada una de las fases de su crecimiento, concretadas en mónadas. Esta observación se ve todavía más reforzada si nos fijamos en los intervalos de edades que cada una de las mónadas alberga: el intervalo, como ya apuntamos, no es el mismo en cada caso, sino que corresponde a las características vivenciales de cada una de las fases del crecer; concretamente, desde un intervalo de dos años –en las tres primeras mónadas (0-2, 2-4, 4-6), pasamos a uno de cuatro, en las tres siguientes y, finalmente, a uno de seis, en las dos últimas mónadas.

Al mismo tiempo, y tal como reivindicamos en la descripción de las mónadas, el paso a la adolescencia (punto liminal –intermedio–) supone, al mismo tiempo, cambio del tipo de la mónada, paso al ala oeste del edificio y separación entre chicos y chicas en diferentes mónadas. Observemos que justamente en este punto liminal de la planta es el territorio de la entrada al edificio, cuya importancia en el montaje como nudo central hemos destacado antes. Es el umbral de la entrada a la vida del “mayor”, que coincide con la articulación principal del edificio entre sus dos alas. Al mismo tiempo, es la extensión de un otro “umbral”: el territorio de entrada al conjunto que “absorbe” al visitante (patio principal), y que lo dirige, según la partitura de la planta, directamente a este nudo crucial (plaza interior), donde se juntan todos los caminos del edificio. Observemos, conectando momentáneamente con partes anteriores de lo presente, que el espacio hodológico no es el mismo para el niño-habitante del *Kindertehuis* y el visitante.

En términos topológicos, la colocación de las mónadas puede también ser leída desde el punto de vista de la liminalidad: considerando la carretera como límite –tanto espacial como social– del *Kindertehuis*, la distancia de las mónadas de ella varía entre: casi tocarla (chicos 16-20) y casi no percibir su existencia (0-2). Este último hecho se refuerza no sólo por la distancia, sino, sobre todo, por las capas de obstáculos ópticos que cada mónada añade a sus anteriores, observada la planta del edificio en dirección desde la monada 0-2 hacia la carretera. En el mismo marco se inscribe el hecho de que el tipo de mónada de los mayores se caracteriza por un mayor grado de apertura hacia el exterior que el de los menores; además, como hemos visto, en la secuencia de las cuatro mónadas de los menores hay, a pesar de su coincidencia del tipo, una apertura paulatina hacia el exterior.

Asimismo, el proceso vivencial del que el *Kindertehuis* es el molde concreto puede verse como correspondiente a las pautas de la modificación de la espacialidad de la vida humana, marcadas por Bollnow. Siguiendo el canon de la analogía estructural, veamos su “metáfora” en la parte de la vida comprendida entre el nacimiento y el estado de adulto, correspondiente a la concebida entre los límites del *Kindertehuis*. Bollnow destaca cuatro fases en dicho proceso, que, a su vez, constituyen dos pares de oposición hogar-vastedad. Así pues, en la primera etapa de

la vida, una vez haya llegado al mundo en una cuna –según Bachelard– el hombre confía *ingenuamente* en el espacio; se encuentra entregado a la sensación de seguridad del amparo de la casa y está

(...) *amalgamado con su espacio, encarnado de manera inmediata.* (Bollnow, O. F., [1963]1969:270)

Para nosotros, dicha fase correspondería a las primeras cuatro mónadas de los niños de dos a diez años (ala de menores). En la etapa siguiente, el hombre se encuentra en la situación de apátrida, carece de vivienda y se encuentra perdido. En el *Kindertehuis*, esta situación liminal correspondería a la plaza interior/nudo de: cambio de ala, cambio de tipo de mónada, separación entre chicos y chicas y, sobre todo, entrada a la adolescencia. Esta fase, en la secuencia de Bollnow, da paso a la tercera, en la que el hombre se enfrenta con la tarea de re-construir su hogar, consciente, ya, de la índole del desamparo; por lo tanto, re-interpreta la interioridad. En efecto, esta condición se puede ver reflejada en el tipo de mónada “reinventada” de los mayores: la interioridad del espacio, lejos de ser renunciada, se encuentra en una dialéctica establecida con el exterior –las mónadas nunca dejan de “girar la espalda” a la carretera–. En la última fase, el hombre está llamado a

(...) *recuperar un último amparo en un espacio que ya no es el espacio propio fundado por el hombre (que es la casa), sino el vasto espacio en general.* (Bollnow, O. F., [1963]1969:271)

De esta manera la totalidad del proceso concluye en una *espacialidad ingenua que resulta reconstruida en un plano superior.* Concluye Bollnow:

Pero conseguirlo no es fácil, y exige del hombre el singular esfuerzo de sustraerse a la seguridad falaz y engañosa. (Bollnow, O. F., [1963]1969:271)

La acción, pues, se concibe asimismo en gran escala, aquella de la vida misma. Esta última fase, en nuestra escala del *Kindertehuis*, correspondería ya a la salida –a partir de los 20 años– del hogar del *Kindertehuis* a la vastedad del mundo exterior. Y, sucesivamente, ampliamos la escala y nos volvemos a encontrar en la segunda etapa. La “cadena” bollnowiana de modificación de espacialidad a lo largo de la vida se puede encontrar en relación de similitud con la estructura del rito de paso según Van Gennep, y, posteriormente, Turner, en términos de: separación-limen/suspensión- reagregación. Turner, refiriéndose a la estructura a la que concluye Van Gennep, explica:

El mismo Van Gennep los definió como “ritos que acompañan todo cambio de lugar, estado, posición social y edad”. (...) Van Gennep ha demostrado que todos los ritos de paso o “transición” se caracterizan por tres fases, a saber: separación, margen (o limen, que en latín quiere decir “umbral” y agregación). La primera fase (de separación) comprende la conducta simbólica por la que se expresa la separación del individuo o grupo, bien sea de un punto anterior fijo en la estructura social, de un conjunto de condiciones culturales (un “estado”), o de ambos; durante el periodo “liminal” intermedio, las características del sujeto ritual (el “pasajero”) son ambiguas, ya que atraviesa un entorno cultural que tiene pocos o ninguno, de los atributos del estado pasado o venidero, y en la tercera fase (reagregación o reincorporación) se consuma el paso. (Turner, V., [1969]1988:101)

En efecto: la separación coincidiría con el paso entre la primera y la segunda etapa de Bollnow (primer abandono del hogar); el suspenso coincidiría con la segunda etapa (situación de apátrida); la reagregación coincidiría con la tercera etapa (“reconquista” del hogar). A partir de allí la estructura se retoma desde el principio: separación, entre tercera y cuarta etapa (segundo abandono del hogar); limen, cuarta etapa (apertura a la vastedad) y, finalmente, reagregación, después de la cuarta etapa (vastedad convertida en hogar). De esta manera, tenemos un desglose posible de la estructura tripartita, según Van Gennep, del ritual en términos, más cercanos al lenguaje de Van Eysck, de *fenómenos gemelos*.

En términos de relación con el objeto –resonando a Bollnow– el desapego paulatino de la matriz, que hemos leído en la secuencia de las cuatro primeras mónadas, junto con el hecho de separación clara entre las mónadas y su independencia –cada una un pequeño hogar–, corresponden a condiciones de liminalidad.

(...) *distinción antropológica entre ritos de crisis vitales y ritos estacionales o cíclicos. Los ritos de crisis vitales son aquellos en que el sujeto, o sujetos, del ritual pasa (...) desde una ubicación placentaria fija en el útero de la madre, a su muerte e instalación definitiva en el ataúd, con el encierro final en la sepultura como organismo muerto. Este proceso presenta una serie de momentos críticos de transición (...). Dichos momentos importantes son el nacimiento, la pubertad, el matrimonio y la muerte.* (Turner, V., [1969]1988:172)

Bajo el prisma de liminalidad se puede mirar, además, la relación entre las mónadas de chicos y chicas 10-14, enfocada, asimismo, en los objetos de actividad diaria y en la colocación de las entradas, elementos a los que nos hemos referido a la descripción de dichas mónadas.

El *espacio intermedio* de la calle interna, pasando a referirnos a elementos concretos del montaje, es el cordón que mantiene la relación y la secuencia de las partes entre sí y que garantiza la posibilidad de la percepción del montaje como un todo. En analogía con *Action*, se puede decir que su papel en el montaje correspondería al del texto en el montaje de Grotowski. Sin embargo, la calle interna, uno de los caracterizados por Van Eyck como *espacios intermedios* del *Kindertehuis*, proyectada en la estructura del rito de paso, puede verse como el “mecanismo” unificante del edificio que asume y resume fundamentalmente las situaciones de liminalidad que aparecen en su extensión, que es la del edificio mismo. Dicho de otro modo, para que uno cambie de “situación” en el *Kindertehuis* –moverse de una mónada a otra o entrar a la mónada a partir del patio de entrada– tiene que pasar por el *espacio intermedio* –o espacio liminal– de dicha calle. Aún la salida al patio de cada mónada se ve que no es exclusividad de la mónada, sino que, a su vez, tiene referencia a y dependencia de –tanto óptica como de movimiento– el espacio liminal de la calle interna.

3.2.2 Descripción del montaje del *Kindertehuis* a base del significado antropológico del umbral

Asimismo, siendo la referencia ahora otro de los *espacios intermedios* del montaje de Van Eyck, nos concentramos en el papel de la entrada en cuanto que *built homecoming* (vuelta a casa construida) en el *escenario* del *Kindertehuis*. El tema del “territorio de entrada” es uno de los casos más característicos de *espacio intermedio* entre los dos polos de *fenómenos gemelos* en la aproximación teórica de la arquitectura en Van Eyck. Esta es la base de su referencia a la puerta, de su intervención en Otterlo, que se ve realizada en su forma idónea, según él mismo, en el proyecto de la *Hubertus House*. Apuntamos que los proyectos propios que eligió para presentar en dicho congreso han sido: el *Kindertehuis*, el *Edificio de Congresos para Jerusalén* y la escuela primaria de Nagele. La puerta, como comentamos en su momento, es la encarnación del *Gestalt gewordenes Zwischen* (intermedio devenido configuración) de Buber; *el escenario de entrada y partida consciente*.

Partiendo de esta consideración, se tiene que destacar el significado antropológico del umbral en términos de liminalidad, en cuanto que elemento que marca el paso entre dos realidades opuestas. El especial significado que da Van Eyck en esta “región de suspenso” en la articulación del *Kindertehuis* se puede observar en los siguientes cuatro casos, que constituyen, al mismo tiempo, las cuatro categorías de entradas presentes en el montaje del *Kindertehuis*: la entrada –al aire libre– al conjunto, la plaza interior/entrada al edificio, las entradas a las mónadas y las salidas a los patios. Las dos primeras aparecen sólo una vez en el montaje, mientras que las dos siguientes, tantas veces cuantas son las mónadas. Asimismo, y siguiendo la pauta de la analogía estructural, el peso de las dos primeras es más grande en lo que se refiere

al montaje como totalidad, mientras que lo es el de las dos siguientes, en el enfoque a las múnadas.

Lo que, en primer lugar, podemos observar que comparten todas, es que la colocación de la entrada, correspondiendo a la *vuelta a casa construida*, se acompaña siempre por un ensanchamiento del espacio destinado a recibirla; ensanchamiento dimensional y óptico. Vemos, pues, en las entradas a las múnadas la formación de un pequeño “territorio de entrada”, antes de cruzar el umbral. Asimismo, y como ya apuntamos, las entradas a las múnadas desde la calle interna se colocan siempre de cara a pantallas cristalinas, que unifican ópticamente con el exterior (ensanchamiento óptico). De modo análogo, la plaza interior – entrada a la “red de caminos” del interior del edificio, es un ensanchamiento opticalmente abierto hacia afuera, es decir al patio de la entrada. La entrada al interior del edificio desde fuera, a su vez, se ve recibida por otro ensanchamiento, esta vez en espacio exterior, el del patio de entrada al conjunto. Además, en estos dos últimos casos el ensanchamiento se acentúa más todavía por una ligera bajada de nivel. Finalmente, la entrada a cada múnada desde su propio exterior se realiza a través del ensanchamiento del patio que le corresponde.

En este último caso tendríamos que hablar, más bien, de salida desde el interior de la múnada al exterior, ya que esta dirección –desde dentro hacia fuera– es la que sobre todo marcará la percepción del tránsito, ya que normalmente se está dentro de la múnada, con la posibilidad de salir al patio. En este sentido, podemos decir que la salida al patio desde cada múnada (*ex-halar*) funciona en el montaje como el polo opuesto de la entrada al conjunto del *Kindertehuis* desde el gran patio (*in-halar*). La oposición se extiende a otros factores también: pequeño-grande, múltiple-único. Además, si aislamos y comparamos entre sí el modo de colocación de la entrada al conjunto y el de la colocación de la salida al patio de la múnada – estando en el ala de los menores–, nos damos cuenta de que están colocadas antisimétricamente.

Veamos, pues, como funciona el “mecanismo” en cada caso. Para entrar al conjunto del edificio desde la “vastedad” del mundo exterior (ciudad) tengo que cruzar la “ranura” del límite norte del conjunto (estrechez), la cual me lleva, a su vez a otro ensanchamiento (primer gesto de controlar la vastedad, primer ensanchamiento): el del patio de entrada al conjunto (primera secuencia “separación–limen–reagregación” –en términos de Van Genneep–, “vasto–estrecho–ancho” –en términos de Bollnow–). Antisimétricamente, saliendo del patio de la múnada (último ensanchamiento) a la vastedad (paisaje), tengo que pasar por la ranura entre dos múnadas (estrechez). No hace falta decir que en el caso de dirección opuesta, es decir, de entrar al patio de la múnada desde la vastedad, la secuencia anterior coincidiría con la de la entrada al gran patio, y vice versa. Estamos, pues, ante una cadena sucesiva de estructuras de tripartitas de paso, desglosable en términos de *fenómenos gemelos*, cuyo primer y último eslabón corresponden, respectivamente, a la entrada al conjunto y a la salida desde los patios de las múnadas. Entre ellos, como veremos a continuación, la estructura que hemos remarcado se reproduce a sí misma en varios niveles.

Recogiendo el hilo anterior, acabamos de cruzar la primera estrechez (ranura norte) y nos encontramos en el patio de entrada al conjunto. Como ya mencionamos, no se trata de una plaza uniforme y vacía. Ella, a su vez, está estructurada según una secuencia de situaciones por las que tengo que pasar para acceder, ya, al interior del edificio, con la finalidad de llegar a las múnadas. Tengo, pues, que pasar por debajo del “puente”, cruzar la parte intermedia del patio –“marcada” por un artefacto– y bajar dos escalones para llegar a la tercera parte del patio y última antes de la entrada al interior. De nuevo, pues: separación (parte del patio antes de cruzar el puente), limen (parte intermedia del patio, donde no se está ni dentro ni fuera del conjunto) y reagregación (parte del patio más cercana a la entrada al interior, incluyendo el gesto recibidor de la ligera bajada de nivel).

Es interesante apuntar, en este sentido, que Van Eyck mismo había elaborado un esbozo explicativo del patio de entrada, donde su planta se ve desglosada en una cadena de “territorios”, correspondiente a la anteriormente expuesta. Para llegar, pues, a entrar al interior del edificio tengo que pasar por estas tres situaciones y cruzar tres umbrales/límites: el de la estrechez de la “ranura” de acceso al patio, el del paso por debajo del puente y el de la bajada de los dos escalones. Podríamos decir, asimismo, que de esta manera el umbral, entendido como punto y signo de paso desde el exterior al interior, por un lado, se expande espacial- y temporalmente y, por el otro lado, a lo largo de esta expansión, se re-articula en sus elementos - desglosados entre sí-: estrechez, límite horizontal de altura, bajada, sucesivamente. Este es uno de los modos según el que, como hemos visto en la aproximación al texto introductorio al *Kindertehuis*, Van Eyck pretende aliviar, a través de la arquitectura, los efectos dolorosos de las situaciones de partir y volver.

Sigamos por nuestra ruta de entrada: una vez haya, finalmente, cruzado la puerta de entrada al interior, mi finalidad es llegar a la entrada de la múnada. En realidad, son dos las entradas desde el patio al área de las múnadas: una -la principal- que dirige a la plaza/nudo interior y otra, de carácter más privado, que dirige directamente al ala de los mayores, a través de un ensanchamiento que no llega a las dimensiones de dicha plaza. Hay dos múnadas a las que se entra directamente por la plaza -o, el territorio de plazas- interior: la de los 6-10 y la de las chicas 10-14. A ellas se podría añadir, como tercera, la múnada de chicos 10-14, que tiene, también, una de sus dos entradas allí. En otras palabras, el paso a la adolescencia, desglosado en modo de lo espacial, es el territorio limítrofe entre: la entrada al edificio y la distribución por sus partes, por un lado, y la última múnada correspondiente a la condición de niño y la primera de adolescente, por el otro. Asimismo, la sucesión: entrada a la plaza interior - plaza - entrada a múnada (una de las tres mencionadas), se traduce, de nuevo y respectivamente, en una secuencia: separación-limen-reagregación.

A ello hay que añadir un detalle: el paso a las dos primeras múnadas de los mayores a través de la plaza interior no es ininterrumpido; se ve filtrado por una puerta cristalina, que refuerza el papel de este territorio limítrofe como más dirigido al ala de los menores. Sin embargo, tampoco el acceso a la entrada de la múnada 6-10 es del todo directo; entre plaza y entrada particular se interpone una pequeña -esta vez- subida de nivel, de dos escalones. Estos dos hechos, combinados con el que el acceso a las demás tres múnadas de menores se separa de la plaza interior igualmente por una subida de dos escalones, acentúa más todavía la consideración de la misma como zona limítrofe entre varios polos opuestos de *fenómenos gemelos*. Una separación de este tipo es la que, de modo análogo, se emplea entre el -menor- ensanchamiento de entrada al ala de los mayores y las cuatro entradas particulares a múnadas restantes, reforzándose, a su vez, su carácter limítrofe. Asimismo, la secuencia que acabamos de formar se condiciona por los siguientes umbrales: el del punto de entrada al interior del edificio, el cambio de nivel y el punto de entrada a la múnada (caso de múnada 6-10), siendo la diferencia, en el caso de las dos múnadas 10-14, la separación por la puerta cristalina en vez de por los dos escalones. En otras palabras, estamos, de nuevo, ante una versión de descomposición del umbral en sus elementos y el empleo de ellos en expansión paratáctica, hecho que destacamos antes en la articulación del patio mayor de acceso al edificio.

Veamos, a continuación, como este fenómeno, a la vez, se extiende y se subdivide por la totalidad del edificio y movámonos, ahora, de la plaza interior a la múnada 6-10; entre los límites de la diferencia de nivel (separación) y de cruzar la puerta de la entrada a la múnada (reagregación), nos encontramos, de nuevo, en un espacio limítrofe, de transición: el del pequeño ensanchamiento, que observamos ante cada una de las puertas de las múnadas y ante la concreta. Vista desde este punto, la calle interna se puede considerar como una expansión de la zona limítrofe de la plaza interior por el resto de las dos alas del edificio. Así pues,

moviéndome hacia la mónada de los 4-6, el intervalo entre el “umbral” de los dos escalones – separación de la plaza– y cada uno de las tres puertas de entradas a mónadas que siguen se concibe, a su vez, como limen. Lo mismo vale en el caso de acceso a las mónadas de los mayores a partir de una de las dos zonas de entrada al interior.

La analogía estructural entre las dos alas de diferentes tipos de mónadas, sin embargo, cesa de existir si, continuando nuestro paseo por el edificio, salimos al patio de la mónada. En el caso de las mónadas de los menores, la estructura separación-limen-reagregación sigue en pie como: salida al patio-patio-salida a la vastedad. En esta secuencia el paso se hace a través de tres umbrales: el de la puerta de la mónada al patio y el del estrecho entre mónadas, coincidiendo con una ligera subida de nivel, antes de enfrentarse a la “vastedad” del paisaje de fuera del contorno del edificio. Sin embargo, esta apertura –hecho que hemos constatado, bajo otro punto de vista, en la descripción de las mónadas– sucede bajo condiciones distintas en las mónadas de los mayores; allí, aquella última “válvula” reguladora de la apertura deja de existir y los patios de las mónadas se enfrentan abiertamente a ella –eso sí: siempre de espaldas al norte. Este hecho, combinado con la colocación de un segundo piso bajo la cúpula –y teniendo en cuenta el espacio vivencial que cubre– nos remite inevitablemente en la tercera fase vivencial de la espacialidad humana, la de la reconquista del hogar a través de haber obtenido la conciencia de la vastedad. En nuestro caso esto se traduce en un tipo de apertura, todavía parcial, hacia el exterior que supone, al mismo tiempo, reducir los obstáculos hápticos y eliminar por completo los ópticos, ofreciendo la posibilidad de una apertura consciente y sin miedo hacia la vastedad – o lo que ella representa según Bollnow en su ejemplo de Petrarca.

La conclusión a la que llegamos al final de este paseo es que todas las variaciones de *espacios intermedios*, llamados así por Van Eyck, que aparecen en el *Kindertehuis* se pueden traducir, en términos de analogía estructural al de rito de paso, como espacios liminales. A su vez, a la inversa, el “umbral” es un término prestado de la arquitectura por la antropología, en lo referente a los ritos de paso. En este sentido, un caso extremo de identificación entre los dos usos del umbral (literal-arquitectura y metafórico-ritual) es el espacio recibidor –antes destinado a los asistentes a la liturgia no todavía bautizados– de las iglesias ortodoxas, claramente separado del templo principal, llamado *νάρθηξ* –sin perder de vista el significado ritual de la axialidad de la disposición entre *pronaos*, *νάρθηξ* y altar -. Encontramos, en Van Gennep, al respecto:

(...) la zona neutra se estrecha progresivamente, hasta reducirse (salvo para el pronaos, el náρθηξ, el vestibulum, etcétera) a una simple piedra, a una viga, a un umbral. El pórtico-tabú-de-paso se convierte aquí en la poterna de las murallas, en la puerta de los muros de barrio, en la puerta de la casa. También puede ocurrir que el carácter sagrado no se localice únicamente en el umbral, sino que sean asimismo sagrados los dinteles y el arquitrabe. (Van Gennep, A., [1909]2008:36)⁴⁰

Análogamente, una identificación de la misma índole se encuentra entre el proceso, de estructura de rito de paso, de acceso a la sala central del oráculo de los muertos de Efyra (Tesprocia, Grecia) y la planta del edificio. El edificio representa lo que es y es lo que representa; o: el edificio sólo es, no representa: está convertido en organismo. En este sentido, también estamos hablando del *Kindertehuis*. Es bastante esclarecedora la descripción que ofrece Bokotopoulos (Enciclopedia *Πάροδος*, lema *Εφύρα*) del oráculo de Efyra⁴¹ –contra-puesta a aquella del *Kindertehuis*–:

*A los espacios de preparación e iniciación del peregrino y al santuario conducían (...) dos puertas (...), a través de las cuales el visitante entraba al pasillo norte. A su izquierda se abrían las estancias ε, ζ, υ, η; la ε era un dormitorio con hogar (*εστία*) [en sentido literal de fuego] en medio y camas a lo largo de las paredes; la ζ era también dormitorio, mientras que la η era un baño. En estas estancias quedaban los visitantes durante un período siguiendo un régimen especial de*

ostras, habas y carne de cerdo, antes de preceder a la etapa siguiente de preparación, que tenía lugar en la estancia θ y en el pasillo este. Antes de abandonar el pasillo norte, el peregrino lavaba sus manos simbólicamente en el lavabo a la izquierda de la puerta [que se encontraba al final del pasillo] y tiraba una piedra a su derecha, donde se encontró montón de piedras, un acto de disuasión del todo mal antes del encuentro con las sombras de Hades. En la estancia θ quedaba de nuevo durante un período de tiempo, alimentándose de carne de cerdo y habas egipcias; este último alimento tiene la capacidad de provocar somnolencia y debilitar los sentidos. Cuando el sacerdote juzgaba que el visitante estaba físicamente y psíquicamente listo para el gran encuentro, lo guiaba al pasillo este, donde sacrificaba un animal pequeño, y después a la puerta arqueada (...), por donde entraban al oscuro e laberíntico pasillo sur. Allí ofrecían a los dioses de Hades harina, dentro de cuencos que rompían en el lugar. Finalmente llegaban a la entrada arqueada y cercada de hierro (...) del santuario. (...) En el interior tiene disposición tripartita; el espacio central y enlosado está enmarcado por dos tríadas de espacios de almacenaje, donde dentro de tinajas se acumulaban cereales, ofrendas de los peregrinos. (...) Debajo del espacio central hay una cripta subterránea de la misma longitud. (...) La cripta subterránea era inasequible para los simples mortales, un santuario sagrado, la morada oscura de Hades. Cuando el peregrino entraba a la sala central del santuario ofrecía a los dioses de Hades libaciones, que podían pasar al santuario subterráneo a través de las juntas del suelo. Entonces llegaba el gran momento de la aparición de los espectros de los muertos. (...) Después del encuentro con las sombras de Hades, conducían al peregrino a la salida (...) del pasillo este, para evitar su contacto con los en proceso de iniciación, en las estancias del pasillo norte.

Desglosando, en términos de estructura de ritual de paso, tendríamos: separación (umbral – dos puertas) – limen (*espacio intermedio*, pasillo norte) – reagregación (mónadas, tres primeras estancias) – separación (umbral, puerta al final del pasillo norte, ritual ante entrada) – limen (*espacio ante entrada a estancia siguiente*) – reagregación (estancia siguiente) – separación (salida de la estancia después de un período) – limen (*espacio intermedio*, pasillo este) – reagregación (“el resto del edificio” detrás del umbral). Esta última reagregación, a su vez, se compone así: separación (umbral) – limen (pasillo sur) – reagregación (entrada a santuario y santuario). Proyectando, *anacrónicamente* y a la inversa, el “mecanismo” de la analogía estructural a la planta del oráculo, la totalidad del edificio se puede leer según la estructura tripartita del ritual, en término de: separación (entrada al edificio) – limen (situaciones intermedias hasta llegar al santuario) – reagregación (entrada al santuario).

3.2.3 Analogía estructural: espacio concreto vs. amorfo, espacio sagrado vs. profano

La descripción anterior se ofrece como terreno de confluencia entre una estructura espacial arquetípica –espiral– y un patrón vivencial concreto. Su equivalente gráfico sería la Actioformel.

Cualquier investigación sobre el laberinto debería basarse en la danza. Los testimonios literarios y arqueológicos sobre danzas y juegos laberínticos son de los más primitivos, tanto por la antigüedad como por sus características. (...) a la propia figura del laberinto –como espiral (o meandro) (...), se le puede seguir el rastro en el área mediterránea arcaica. Sin embargo, la figura es silente y atemporal en sí misma: un gesto primigenio humano, que permanece evocador, donde quiera que aparezca. (Kerenyi, K., [1996]2006:78)

La inversión que leemos a partir del Kindertehuis al respecto consiste en lo siguiente: el centro del edificio no se alcanza al final de un proceso, sino al principio –de hecho, es el punto de acceso al edificio–; no es un espacio cerrado/aislado –es un patio–; asimismo, al punto neurálgico del edificio no se llega al final de un proceso, sino es el primero al que se tiene acceso; la articulación jerárquica se elimina –no hay espacio más importante que el otro, pero cada espacio particular es diferente que el otro–. Y ¿en qué nos basamos para proceder a esta

apreciación paralela? Al hecho de que Van Eyck empieza a pensar el *Kindertehuis* como una planta en espiral.

La descripción anterior nos lleva, casi inevitablemente, a la distinción entre espacio sagrado y espacio profano que propone Eliade.

Para el hombre religioso el espacio no es homogéneo; presenta roturas, escisiones: hay porciones de espacio cualitativamente diferentes de las otras (...). Hay, pues, un espacio sagrado y, por consiguiente, "fuerte", significativo, y hay otros espacios no consagrados y, por consiguiente, sin estructura ni consistencia; en una palabra: amorfos. (Eliade, M., [1957]1981:16)

En el fragmento anterior no queda claro si Eliade se refiere a dos percepciones diferentes del mismo espacio o a dos espacios distintos y de rasgos objetivamente diferenciables entre sí. Sin embargo, el hecho, por un lado, de que hay espacios –objetivamente– heterogéneos y homogéneos y, por el otro, de que tenemos una distinción de este tipo entre tales espacios por parte de Van Eyck-arquitecto, nos da motivos para trazar hilos conectores entre espacio sagrado – espacio heterogéneo y espacio profano – espacio homogéneo. De esta suposición no parece estar lejos Bollnow, como se ve en el fragmento a continuación:

A diferencia del espacio sagrado, el espacio profano es homogéneo y carente de estructura, características que ya conocemos del espacio geométrico. (...) La heterogeneidad (...) aparece aquí con la máxima evidencia como la neta rotura entre el espacio sacro y el profano. (Bollnow, O. F., [1963]1969:136)

Bollnow detecta la raíz de la conexión entre heterogeneidad y espacio sagrado en el gesto de indicar un punto concreto dentro de la vastedad, en realidad, introducir la distinción originaria. Por lo tanto, dicha heterogeneidad tiene su fuente en, ni más ni menos, la concreción del espacio en lugar.

La vivencia religiosa primitiva de que parte Eliade radica en la experiencia de que dentro del enorme espacio ilimitado se construye una zona espacial, un espacio sacro (...). (...) "Las partes del espacio (...) tienen (...) un valor propio e independiente (...). Son sitios". (...) Una parte del espacio no es en realidad una "parte", sino un lugar, y un lugar se convierte en "sitio" cuando el hombre lo pisa, está de pie sobre él. (Bollnow, O. F., [1963]1969:136)⁴²

De lo mismo habla Rykwert, refiriéndose a los ritos fundacionales de las ciudades romanas:

Una vez obtenido el primer signo favorable para el emplazamiento, los fundadores procedían a la ejecución de un rito complementario, la inauguración. (...) el procedimiento consistía en convertir en centro del universo la colina en que se desarrollaba el rito. La acción del augur al trazar su diagrama sobre el suelo hacía que la tierra que tocaba se cambiara en un espacio único y singular. (Rykwert, J., [1976]1985:99)

Asimismo, y a propósito de Van Eyck, trasladamos esta distinción al espacio construido. Antes de todo hay que aclarar que, mismamente, se tiene que "traducir" en términos contemporáneos la noción del espacio sagrado. En ello nos vienen de ayuda tanto Bollnow como Eliade en su consideración de la casa como último anclaje de lo sagrado para el hombre contemporáneo, en el sentido de la dignidad enraizada en la protección de lo íntimo, que ofrece la morada. A su vez, Van Eyck construye un espacio concreto, de lugares distinguibles entre sí, que, sin embargo no renuncian su pertenencia a una totalidad; totalidad que, a su vez, aspira a ser lugar. Sin embargo, Van Eyck, en diferencia con casos de arquitectura vernacular o "sagrada", como Efyra o la aldea Dogon, busca, de nuevo, la homogeneidad dentro de la heterogeneidad; no renuncia, asimismo, al legado Moderno, en cuanto que articulación no-jerárquica de la planta: prueba de ello son la homogeneidad en las tipologías de las múnadas y el ritmo uniforme del entramado de la planta. De este modo, se pueden trazar los siguientes hilos conductores: espacio "sagrado" – heterogéneo –concreto – tipologías tradicionales/*vernaculares* vs. espacio "profano" –amorfo – hiperflexible – planta libre. A base de esto podemos plantear una inversión más, acorde con Bollnow y Egenter, en su modo de

plantear la forma que precede la función: el espacio concreto devuelve, por su índole propia, la noción de lo sagrado al hombre, en el sentido de la dignidad/identidad derivada de su identificación con el lugar. Entendida dicha identificación como pertenencia del hombre a su hogar, y viceversa, se puede ver interpretada en este contexto la misión que Van Eyck reconoce como propia de los arquitectos de hoy: de ofrecer al hombre una *vuelta al hogar construida*.

Conectando con estancias anteriores del presente recorrido, Eliade reconoce, precisamente, el umbral como portador *-inmediato y concreto-* de la discontinuidad /heterogeneidad del espacio concreto/sagrado. De allí se deriva su gran significado ritual como mediadores del tránsito:

De aquí se deriva el alto significado ritual que tuvo el umbral en religiones antiguas y que se ha conservado en parte en algunos usos y costumbres rurales.

(...) Por eso las religiones nos hablan a menudo de guardas y vigilantes especiales del umbral que impiden la infiltración de fuerzas nefastas (...). (Bollnow, O. F., [1963]1969:146)

Bollnow, a su vez, conecta el significado del umbral con una dirección concreta: la desde fuera hacia adentro, la del entrante-invasor, o iniciante-en proceso de transición *-mantengamos la referencia a la planta del Kindertehuis-*.

Hasta aquí habíamos considerado la puerta desde el punto de vista de aquel que, bajo su protección, se encuentra en su vivienda (...). La situación es bien distinta para aquel que, procediendo desde el exterior, entra en el recinto; pues con ello penetra en la esfera vital de otro hombre, o bien, si agregamos el caso análogo del templo, que en último término equivale a casa: penetra en el domicilio de la divinidad. (...) A partir de aquí la puerta como lugar de paso adquiere a la vez significado simbólico más profundo: es la transición hacia una nueva vida, a que alude el imperativo del Evangelio: "Pasad por la puerta estrecha". (Bollnow, O. F., [1963]1969:146)

Antes nos hemos referido a la aldea de los Dogon en conexión con el espacio sagrado - heterogéneo - concreto. La matización del término *sagrado*, en este caso, re-conduce al "mecanismo" de la analogía estructural *-la totalidad formada como la parte y viceversa-*, en el sentido vaneyckiano. La razón es que, en este caso, no estamos ante un espacio que se forma para servir a un rito concreto *-de manera análoga que el Kindertehuis-* sino de la articulación de un lugar acorde a las creencias cosmológicas de la sociedad que lo *configura*, según la tríada cosmología-sociedad-arquitectura del urbanismo semiológico de Lagopoulos. En el caso de la lectura de la cultura Dogon a base de la analogía estructural, todas sus construcciones, desde el plano de distribución de los campos hasta la fachada de la casa e, incluso, el diseño de la mortaja, siendo ellas materializaciones precisas y complejas de una cosmogonía igualmente compleja, siguen el mismo esquema organizativo parecido a una rejilla cuadrículada, de alternancia entre cuadrados blancos-vacíos y negros-llenos, en una especie de tablero de ajedrez.

El conjunto de la fachada con sus ocho hileras de diez huecos oscuros, separados por porciones de muro más claras, es el símbolo de la mortaja de los muertos, de ocho bandas de cuadros blancos y negros, que a su vez es la imagen de las tierras roturadas y delimitadas. (Griaule, M., [1966]2000:91)

Sin embargo, esta alternancia en el esquema organizativo tiene carácter cuantitativo sino cualitativo; es, en definitiva, un sistema de unión entre opuestos y no un criterio métricamente uniforme sobre el cual cada cosa encuentra su sitio.

A su vez, y refiriéndose a la *Roma quadrata*, Rykwert también percibe el sistema rectilíneo en términos cualitativos, y lo considera inevitablemente como una proyección de la cosmología a la analogía estructural entre territorio, ciudad y hogar.

Los esquemas rectilíneos de las ciudades romanas (...) se consideran muchas veces producto secundario de una técnica agrimensura utilitaria. Pero no veían así las cosas los mismos

romanos, pues su ciudad se organizaba conforme a unas leyes divinas. (...) Los romanos y probablemente los etruscos antes que ellos conocían muy bien la analogía existente entre ciudad y hogar, y entre ciudad y territorio. (...). (...) la explicación de que quadrata significa sencillamente "rectangular" parece extensivamente abstracta, desde el momento que se trata de un término ritual. La única traducción de quadrata que encajaría en este contexto sería "cuadripartita" o "escuadrada", en el sentido de que los cuatro ángulos convergentes en el centro eran rectos. (Rykwert, J., [1976]1985:6)

Este sistema, a su vez, no puede verse desvinculado de la fijación de los puntos cardinales. En el caso de los Dogon, de hecho, se ve afirmado por Griaule. Bollnow comenta que, mientras que los augures dieron las pautas de la creación del espacio a través de aquellos, hoy, a la inversa y retrospectivamente, conocer que en el origen de la aparición de los puntos cardinales ha habido algo más que la necesidad "funcional" de implantar la base de un sistema geométrico del trazado arquitectónico, nos puede acercar a la comprensión de un sistema que todavía condiciona nuestra relación con el espacio, tanto desde el punto de vista del creador –en su faceta reinterpretada de "augur"– como desde aquél del habitante.

La idea de la diferencia cualitativa de los puntos cardinales influye (...) en el arte de los augures, así como a la inversa, el conocimiento de la técnica de los augures romanos nos facilita cierta noción para la comprensión del espacio. (Bollnow, O. F., [1963]1969:67)

"(...) Con esta intersección y cruce entre ambas líneas, el decumanus y el cardo como se llamaban en la lengua sacerdotal, el pensamiento religioso se crea su primer esquema funcional de coordenadas". (...) un resto de este significado más profundo continúa aún latiendo en la concepción de los puntos cardinales. (Bollnow, O. F., [1963]1969:67–68)⁴³

Paralelamente, el *Kindertehuis* es un edificio que hace posible la interpretación de su orientación de espaldas al norte no sólo bajo el punto de vista funcional (luz, protección), sino también bajo aquél de apertura a la "vastedad", por un lado, y de regulador de la relación con la vida social del adulto, fuera del hogar, según el proceso que hemos visto marcado por Bollnow, por el otro.

La descripción del *Kindertehuis* que aquí hemos emprendido se conforma a base de tres coordenadas: el planteamiento teórico por parte de Van Eyck acerca del proyecto en cuestión, su análisis en cuanto que *configuración* a base de pautas-clave del arquitecto y, por último, la apertura de dicho análisis –que llamamos "espaciográfica"– a la interacción con disciplinas limítrofes. Entre ellas, y según el desglose del dipolo hombre-espacio, cuenta la re-definición del teatro por parte de Grotowski en cuanto que arte de la acción, punto de referencia de la cual es el ritual. Entre "arte del espacio" y "arte de acción" se establece un denominador común, que sirve de igual modo de cara a la lectura de montajes de ambas, concebido en cuanto que Actioformel.

La coincidencia entre teoría y descripción del proyecto-artefacto en el mismo capítulo no tiene la intención de comprobar la correspondencia entre una y otra. La teoría, en cambio, nos proporciona las "llaves de acceso" para desglosar en qué consiste el desarrollo del proyecto en cuestión en términos de *disciplina configurativa*. El modo de despliegue de la *configuración*, desde la escala de núcleo del proyecto hasta aquella de totalidad, es el hilo conductor que atraviesa la descripción aquí emprendida. El proceso *configurativo*, lejos de un ejercicio compositivo sobre papel, se reafirma en su calidad de realización del dipolo hombre-espacio o, en términos del propio Van Eyck, arquitectura-sociedad.

Notas

*Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones aportadas, tanto en el texto como en las notas, son de la autora

1. *La tarea del planificador es proporcionar una bienvenida construida para todos (...) por lo tanto, desarrollar una arquitectura del lugar –un escenario para cada ocasión posterior, determinada y espontánea.*
2. *Como el plano de una casa deriva de (...) un patrón de vida diario particular desarrollado por sus habitantes (...) su flexibilidad (...) no puede sostener adecuadamente un patrón de vida diaria o una estructura grupal que varía fundamentalmente de aquél sobre el que se basa la casa. Flexibilidad extrema de este tipo habría conducido a una neutralidad falsa, como un guante que no queda bien a ninguna mano porque se ajusta a todas. Esta es una realidad preocupante con la que muchos flexófilos prefieren discrepar.*
3. *El plano intenta proporcionar un marco construido –fijar el escenario– para los fenómenos duales de lo individual y lo colectivo (...) sin deformar el significado de ninguno de los dos, ya que ningún fenómeno gemelo básico puede bifurcarse en polaridades incompatibles, sin que las dos mitades pierdan su esencia. (...) la diversidad sólo se alcanza a través de la unión; la unión a través de diversidad.*
4. *(...) un exterior es aquello que precede un ambiente construido por el hombre; aquel es contrarrestado por él; aquél que se convence a convertirse en medible a través de interiorizarse. Como la calle interior es un espacio intermedio, quise que el comportamiento y el movimiento del niño en ella permanecieran tan vivos como lo son fuera. (...) Por lo tanto, los materiales usados en esta calle interior no difieren de ningún modo de los usados en el exterior. (...) En la calle interior, las paredes son como las del exterior –toscas, marrones y potentes, como el exterior de un coco; por el otro lado, en los compartimentos son blancas, lisas y más suaves, como la textura de leche del interior del mismo coco. Dos tipos de protección: un abrigo invernal con un forro suave y sedoso en el interior y cerca al cuerpo, tweed pesado y grueso en el exterior, en contacto con el mundo.*
5. Rykwert colaboró con Van Eyck en la revista Forum y su aproximación teórica a la arquitectura se ve condicionada por el contenido de *The Story of Another Idea*.
6. Cfr. capítulo: *Alegoría y símbolo en Warburg*
7. *Hay (...) muchas maneras de aproximarse a tal objetivo. El elegido aquí ha sido, en primer lugar, permitir a las unidades variadas formar un patrón complejo y disperso. Después, volver a recopilarlas todas juntas imponiendo un sólo idioma estructural y constructivo que lo atravesase todo e introduciendo un artefacto de contenido humano incuestionable –la calle interior.*
8. *La calle interior es, no obstante, un intermediario más –hay muchos más, de hecho el edificio fue concebido como configuración de espacios intermedios claramente definidos. Esto no implica transición continua o aplazamiento interminable respecto al lugar y a la ocasión. Por lo contrario, implica apartarse del concepto contemporáneo (llamémoslo enfermedad) de la espacialidad continua y la tendencia de borrar cualquier tipo de articulación entre espacios. (...) Intenté articular la transición en términos de espacios intermedios definidos, que induzcan la consciencia simultánea de lo que es significativo en cualquiera de los lados. Un espacio intermedio en este sentido proporciona el terreno común donde las polaridades en conflicto se reconcilian y vuelven a convertirse en fenómenos gemelos.*
9. *Parecía mejor anclar la casa grande se los niños (...) introduciendo una plaza grande y cuadrada como una transición entre la realidad exterior e interior. Es un territorio intermedio (...). Dejar el hogar y volver al hogar muchas veces son asuntos difíciles. (...) A pesar de que la arquitectura no puede prescindir de esta verdad, puede todavía contrarrestarla mitigando en vez de agravar sus efectos.*
10. *(...) como el lugar y la ocasión implican participación en lo que existe, la falta de lugar –y, por lo tanto, de ocasión– causará pérdida de identidad, aislamiento y frustración.*
11. Strauven (Strauven, F., [1998]:305) se refiere a la opinión de Bohigas en cuanto al “modo de composición” de Van Eyck, en la parte de su libro referente al proceso de la proyección y construcción del *Kindertehuis*:
The ground plan of the Orphanage could give the impression of having been developed on the basis of a geometrical a priori, a preconceived uniform geometrical structure, a feature that many authors have considered to be one of the fundamental features of Aldo Van Eyck's oeuvre.
Nota a pie de página:
Oriol Bohigas (in Oppositions, 1977, no.9, p.24) describes one of the basic characteristics of Aldo Van Eyck's work as being an “additive method of composition ... an additive system of analogous cells in which the spatial continuity was ordered on a modular basis”.
12. Citando a Dürckheim, *Untersuchungen zum gelebten Raum*, en *Neue Psychologischen Studien*, vol.6, Munich 1932.
13. Strauven, F., [1998]:306–309
14. *En los cuartos de los niños mayores, paredes vidriadas y de ladrillos se unen en un espacio sencillo y alargado en forma de L, que se diferencia según el sexo de los “residentes” por los “artefactos identificantes” (...) (cocina para tortitas, teatro de marionetas, rincones para sentarse, armarios independientes de paredes etc.).*

15. (...) el concepto de "artefactos identificantes", (...) que a primera vista contradice el método configurativo pero que (...) es esencial en la totalidad de la obra de van Eyck. Es este concepto el que separa la "arquitectura amorfa" que van Doesburg tuvo en mente en 1923 de la "arquitectura concreta" de van Eyck. (...) El concepto de "artefactos identificantes" implica que es necesario (en analogía a las estructuras urbanas del pasado) establecer "características significativas identificantes-de-estructura" para mayores extensiones urbanas (...).
16. Los dormitorios de los niños menores estaban destinados a colocarse en la planta baja, no en una sala común sino divididos en "cajas" de tres o cuatro camas (...).
17. (...) los niños mayores tendrían sus propios dormitorios, agrupados en el nivel superior.
18. En el caso de un interior abierto, es decir, un espacio con puertas y ventanas al exterior, la tarea primaria es establecer un interior, crear un espacio cuyo centro de gravedad queda dentro del perímetro; un interior, en otras palabras, que, de nuevo, consista en dos zonas estables.
19. Un poco más arriba y un poco más abajo –un juego de niveles, creando una distancia variable del techo.
20. Citando a Linschoten, *Die Strasse un die unendliche Ferne*, en *Situation*: 252, 256, 257
21. Cita a Stenzel, *Die anthropologische Funktion des Wanderns und ihre paedagogische Bedeutung*, en *Erziehung und Leben*, Heidelberg 1960, p.96
22. Cita a Stenzel, *op.cit.*, p.116.
23. *Failure to deal with multiplicity creatively and to humanize number by means of articulation and configuration has come to be the curse of most new towns.* (Van Eyck, A., [1999]:89)
(Fallar en tratar la multiplicidad creativamente y en humanizar al número por medio de la articulación y la configuración ha llegado a ser la maldición de de la mayoría de las ciudades nuevas.)
24. Citando a Strauss, *Formen des Raemlichen. Ihre Bedeutung fuer die Motorik und die Wahrnehmung*, en *Psychologie der menschlichen Welt*, Gesammelte Schriften, Berlin Goettingen, Heidelberg 1960, p.157.
25. Citando a Straus, *op.cit.*, p. 164.
26. Lewin era psicólogo y escribió la obra que menciona Bollnow en 1934.
27. El material fotográfico del interior del *Kindertehuis* proviene de las láminas disponibles en *Works* y en Strauven. Hay que tener en cuenta al respecto que hasta el día de hoy el *Kindertehuis* ha pasado por serias transformaciones que concluyeron en su cambio de uso, realizado por Aldo y Hannie Van Eyck (1990–95). Van Eyck se refiere (p.105 *Works*, entre otros) a la extracción/transformación de detalles del edificio ya durante su primer periodo de función. Por lo tanto, el material fotográfico del primer periodo de funcionamiento del *Kindertehuis*, disponible en *Works* y Strauven, entre el cual se encuentra cantidad de fotografías del mismo Van Eyck, es preferible al material hecho *in situ* hoy día, por ser el más cercano a la puesta en escena original por la que optó el arquitecto y que estamos describiendo. Apuntamos aquí que ninguna de las fotografías del *Kindertehuis* incluidas en el libro de Strauven está tomada por él mismo, teniendo en cuenta que se publicó en 1998.
28. *El material de construcción normal no brilla, por lo tanto hay pequeños espejos.*
29. *Pequeños hoyos circulares se convierten en piscinas reflectantes después de cada lluvia.*
30. *Los niños apreciaron mucho los espejos distorsionantes –vieron cualquier cosa en ellos– y por eso fueron retirados.*
31. *Como las superficies de cemento, ladrillo y blancas no brillan –y siempre tiene que haber algo que lo haga– hay, por aquí y por allá, pequeños espejos empotrados en losas de hormigón y algunos grandes, que distorsionan, en el suelo de la calle [interior].*
32. El proyecto se realizó en colaboración con Hannie Van Eyck entre 1984 y 1989 y concebía un complejo de restaurante, biblioteca, centro de conferencias y oficinas para el Centro Europeo de Investigación Espacial y Tecnología (ESTEC).
33. Strauven ([1998]:616) comenta, citando a Lefaivre y Tzonis:
Liane Lefaivre and Alex Tzonis connected it to the spatial explorations of Borromini and "the fantastic architectural chimeras of Guarino Guarini".
(Liane Lefaivre y Alex Tzonis lo conectaron con las exploraciones espaciales de Borromini y "las quimeras arquitectónicas fantásticas de Guarino Guarini".)
34. Wittkower ha sido miembro del Instituto Warburg hasta el 1956.

35. Lagopoulos A. Ph., *Semiological urbanism: an analysis of the traditional western Sudanese settlement*, en *Shelter, sign & symbol*, p.207 (cfr. bibliografía).
36. Fuga:
 –Mus. Composición que tiene por base un tema y su contrapunto. (Diccionario ideológico de la lengua española, Casares)
 –Mus. Composición musical de estilo contrapuntístico, basada en el uso de la imitación procedente de un tema generalmente corto, pero bien diferenciado. (El pequeño Larousse 2005)
37. Aclaremos, en este punto, que dada la dirección no monográfica de la presente aproximación, la referencia a la totalidad de la trayectoria de Van Eyck se limita a subrayar, puntualmente, aspectos relevantes al modo de montaje del proyecto en cuestión que presentan afinidad con otros del mismo autor, como ya hemos hecho a lo largo del texto en cuanto a la escuelas de Nagele, el edificio ESTEC y los *Playgrounds*. La finalidad es iluminar detalles a través de los cuales podemos tener acceso a dos “modos de hacer” cruciales en Van Eyck: la composición de la planta a base de *fenómenos gemelos* y la inversión como modo de empleo del arquetipo en una “nueva” creación.
38. *La conciencia del mundo no está basada en la auto-conciencia: son estrictamente contemporáneas. Hay un mundo para mí porque no soy inconsciente de mí mismo; y no me escondo de mí mismo porque tengo un mundo.*
39. Ensayo inédito de Sais, incluido en el Apéndice.
40. Título completo del libro de Van Gennep: *Los ritos de paso: Estudio sistemático de las ceremonias de la puerta y del umbral, de la hospitalidad, de la adopción, del embarazo y del parto, del nacimiento, de la infancia, de la pubertad, de la iniciación de la ordenación, de la coronación, del noviazgo y el matrimonio, de los funerales, de las estaciones, etc.*
41. Στους χώρους προετοιμασίας και μύησης του προσκνητή και στο κυρίως ιερό οδηγούσαν (...) δυο πύλες (...), από τις οποίες ο επισκέπτης έμπαινε στο βόρειο διάδρομο. Αριστερά του ανοίγονταν τα δωμάτια ε, ζ και η· το ε ήταν υπνοδωμάτιο με εστία στο μέσον και κρεβάτια κατά μήκος των τοίχων· το ζ ήταν επίσης υπνοδωμάτιο, ενώ το η λουτρό. Στα δωμάτια αυτά έμεναν οι επισκέπτες ένα διάστημα κάνοντας ειδική διαίτα με όστρεα, κουκιά και κρέας χοίρου, πριν προχωρήσουν στο επόμενο στάδιο προετοιμασίας που γινόταν στο δωμάτιο θ και στον ανατολικό διάδρομο. Πριν εγκαταλείψει τον βόρειο διάδρομο, ο προσκνητής ένιπτε συμβολικά τα χέρια του στο λουτήριο αριστερά της πύλης [στο τέρμα του διαδρόμου] και έριχνε μια πέτρα δεξιά του, όπου βρέθηκε λιθοσωρός, μια πράξη αποτροπής κάθε κακού πριν από τη συνάντηση με τις σκιές του Άδη. Στο δωμάτιο θ έμενε πάλι ένα διάστημα τρεφόμενος με κρέας χοίρου και μικρόσπερμα κουκιά (αιγύπτιους κόμους)· η τελευταία αυτή τροφή έχει την ιδιότητα να προκαλεί νάρκωση και άμβλυνση των αισθήσεων. Όταν ο ιερέας έκρινε ότι ο επισκέπτης ήταν σωματικά και ψυχικά έτοιμος για τη μεγάλη συνάντηση, τον οδηγούσε στον ανατολικό διάδρομο, όπου θυσίαζε μικρό ζώο και μετά στην τοξωτή πύλη (...), απ'όπου έμπαιναν στον σκοτεινό λαβυρινθοειδή νότιο διάδρομο. Εκεί προσέφεραν στους θεούς του Κάτω Κόσμου άλφιτα (άλευρα) μέσα σε λεκάνες που τις έσπαζαν επί τόπου. Τελικά έφταναν στη σιδερόφρακτη τοξωτή είσοδο (...) του κυρίως ιερού. (...) Στο εσωτερικό έχει τριμερή διάταξη· ο κεντρικός πλακόστρωτος χώρος πλαισιώνεται από δυο τριάδες αποθηκευτικών δωματίων, όπου μέσα σε πίθους συγκεντρώνονταν δημητριακοί καρποί, προσφορές των προσκνητών. (...) Κάτω από τον κεντρικό χώρο υπάρχει ίσου μήκους υπόγεια κρύπτη. (...) Η υπόγεια κρύπτη ήταν απρόσιτη στους κοινούς θνητούς, ένα ιερό άδυτο, η σκοτεινή κατοικία του Άδη. Όταν ο προσκνητής έμπαινε στην κεντρική αίθουσα του ιερού, προσέφερε στους θεούς του Κάτω Κόσμου υγρές χορές, που από τους αρμούς του δαπέδου μπορούσαν να εισχωρήσουν ως το υπόγειο άδυτο. Έφτανε τότε η μεγάλη στιγμή της εμφάνισης των φασμάτων των νεκρών. (...) Μετά την επικοινωνία με τις σκιές του Άδη, οδηγούσαν τον προσκνητή στην έξοδο (...) του ανατολικού διαδρόμου, για να μην έρθει σε επαφή με τους μούσμενους στα δωμάτια του βόρειου διαδρόμου.
42. Incluye cita de Van der Leeuw, *Phaenomenologie der Religion*.
43. Incluye cita de Cassirer, *Filosofía de las formas simbólicas*.

Epílogo

Warburg – Van Eyck – Grotowski: el montaje provocador

La índole de la tesis consiste en (re)construir hilos entre fragmentos, configurándose – por un lado– ella misma como montaje e indagando –por el otro– en el “fenómeno” del montaje en cuanto que modo *moderno* de crear. Teniendo en cuenta esto, su epílogo no asume como finalidad resumir una serie de conclusiones a las que se haya llegado a través de un proceso demostrativo, sino resaltar puntos-clave del recorrido seguido hasta aquí. Según hemos reivindicado en la introducción, este recorrido no concluye con la entrega de la tesis; como en los montajes de su enfoque, el “momento de entrega” corresponde a un corte en su desarrollo que, no obstante, la comprende como totalidad. Asimismo, la tesis se autoafirma como “fiel” al *proceso, no producto* grotowskiano, siendo su aspiración fundamentar un proceso que se seguirá desarrollando después de que se haya colocado el último punto.

Carácter recordatorio tiene, pues, este epílogo. La cuestión sobre el método es una que subyace –aunque con pocas referencias explícitas– a lo largo del despliegue de la tesis. Su referente “metodológico” es *Mnemosyne*. Sin embargo, la palabra “método” sólo convencionalmente y entre comillas se puede atribuir a Warburg. Por ello, hemos optado por referirnos a un “modo de *hacer*” o *hacer* determinado, que lleva su sello de identidad y que, por consiguiente, constituye punto de anclaje nuestro. Lo inadecuado del término “método” consiste, sobre todo, en el hecho de que la trayectoria tanto de Warburg, como de Van Eyck y de Grotowski, no es testimonio de invención y reproducción de una determinada “receta”. En otras palabras, las cuestiones básicas de su problemática permanecen siempre cuestiones, cuyas respuestas y los medios de darlas están en continua búsqueda. En este sentido, pues, el primer punto característico de un “modo de *hacer*” determinado –y reconocible como tal– reside en la partida; en el punto de vista.

Warburg, al mismo tiempo que los surrealistas, parte de una idea del arte *como vehículo* –siendo este anacronismo la mejor manera de expresarla– que tendrá sus consecuencias en la (re)definición de su oficio. Posicionar al hombre en cuanto que entidad en el centro de aquél, conlleva una visión determinada hacia el origen de lo humano; una visión, sin embargo, que pretende “reavivar” –no “diseccionar”– aquél *hombre que precede las diferencias*, de Boas. Esta visión, por el otro lado, justifica el desafío a los límites entre disciplinas en cuanto que necesidad: cualquier fuente puede ser útil en este recorrido *a contrapelo*, por un lado; por el otro, el *hombre que precede las diferencias* también precede la separación de su creatividad en varios campos de *hacer*. La complejidad de esta tarea, además, y el requisito de que se base en fundamentos sólidos y “objetivamente” válidos, conducen a la auto-exigencia de que aquella se lleve a cabo de modo científico –pero, aún así, anti-positivista–. La delimitamos, pues, en cuanto que *reducción a la unidad*, formando parte, asimismo, de nuestro propio “modo de *hacer*” en la tesis.

Todos estos factores, que destacamos también en el caso de Van Eyck y de Grotowski, requieren, a su vez, que la empresa warburgiana se nombre de un modo distinto que “historia del arte”; no necesariamente porque haga falta crear un nuevo campo de actividad, sino por reinterpretar y poner sobre nueva –y, según su autor, la adecuada– base el existente. *Kulturwissenschaft* e *iconología* han sido nombres que Warburg inventó para nombrar su propio campo de actividad; Grotowski culmina su trayectoria con el *arte como vehículo*; y Van Eyck, por su parte, no siente necesario encontrar otro nombre para su idea y práctica de la arquitectura, reivindicando –no obstante– la vuelta a su sentido propio y verdadero: aquél de *vuelta a casa construida*.

Aparte de los factores que constituyen el punto de partida de un “modo de *hacer*” determinado, lo más cercano al “método” identificable en nuestros tres autores se puede resumir en: *inversión* y *configuración*. En otras palabras, des-contextualizar para re-contextualizar, des-montar para re-montar; estamos ante el principio básico de aquello que delimitamos como *montaje moderno*. El fenómeno de la inversión, que –siguiendo a Warburg– conectamos con la figura del “gran artista”, remite al modo en el que un símbolo, *Pathosformel* y/o arquetipo llega a formar parte de una “nueva” creación. Por lo tanto, se vincula con el nivel de “elemento del montaje”. Por el otro lado, la *configuración* –adoptando y ampliando el término de Van Eyck para el montaje arquitectónico– tiene que ver con el proceso de elaboración del montaje como totalidad, a base de conexiones internas entre sus “elementos”. De este modo, se revela un proceso de montaje –común en nuestros tres autores– a través del *uso simultáneo del microscopio y del telescopio* –resonando, esta vez, a Panofsky–.

Tal como –y en primer lugar– se anticipa en el título mismo, el montaje es el punto neurálgico de la presente aproximación. Es, al mismo tiempo, el denominador común que permite la comparación y el portador de la identidad propia de cada campo de creación. Por lo tanto, es el *vehículo* a través del cual nos aproximamos a la identidad propia del oficio del arquitecto, tal como planteábamos al principio. Reconocimos el montaje –contrapuesto al “molde”– como modo de creación *moderno* por excelencia y, a la vez, modo de entender la realidad. Sustituimos, en el proceso del desarrollo de la tesis y a propósito de Van Eyck, “montaje” por “configuración”. A la imagen del montaje –en cuanto que red de relaciones internas– en el caso concreto de la reciprocidad arquitectura-vida hemos dado el nombre de Actioformel –fórmula de acción– en analogía con la *Pathosformel* warburgiana. De esta manera, sugerimos un modo de aproximación que implique la reciprocidad entre los dos polos, que llamamos espaciografía y cuyo *vehículo* es la Actioformel. A la vez, la Actioformel como imagen del montaje es la imagen del *vehículo* de nuestra red de relaciones recíprocas entre los tres autores de referencia.

En repetidas ocasiones a lo largo de la tesis hemos subrayado que la distinción entre elemento y totalidad en una *configuración* no puede sino ser convencional. La razón por ello está en el propio modo de desarrollo de la *configuración*, desde su primer y más sencillo núcleo hasta la complejidad del organismo “final”. No hay, por lo tanto, distinción sostenible en términos estructurales, porque todas las etapas *configurativas* se rigen por el mismo principio: el de la reciprocidad. Allí donde, sin embargo, aparece una mínima justificación para tal distinción entre “elemento” y “totalidad” es a nivel de forma; de Actioformel. De nuevo, cuanto más avanzado el nivel de complejidad del montaje –el nivel de *multiplicación* en el proceso *configurativo*–, más compleja la imagen/ Actioformel que lo representa. La distinción en cuestión, pues, existe en la medida que también lo hace la escala captada por el ojo humano, o sea, en nivel de percepción –en resonancia gestaltiana–. Resumiendo, mientras no hay distinción en cuanto que calidad de relación, sí que la hay en calidad de forma.

Asimismo, el papel de la imagen se reafirma en su multidimensionalidad, en la presente aproximación. Warburg, con su *zum Bild das Wort*, destaca la autonomía de la imagen frente a la palabra, algo que –por el otro lado– evidencia *Mnemosyne*: la imagen no sólo sirve para ilustrar un texto, sino que ella misma puede ser portadora de un “discurso” propio a través de medios propios. Partiendo desde este tipo de enfoque a la imagen, llegamos a la inversión del lema funcionalista *form follows function*, aunque aquella no tenga nada en común con la perspectiva postmoderna –posterior– correspondiente. En su recorrido *a contrapelo* hacia el origen, tanto Van Eyck como Grotowski descubren y ponen en práctica “la forma que precede la función”; la forma como *vehículo* para acceder al *contenido*. Anticipándonos a la discrepancia warburgiana respecto a la escisión entre forma/imagen y contenido, hace falta recordar que, evidentemente, la adoptamos. Como ha sido explicado a lo largo de la tesis, y en sintonía con Warburg, hay

identificación entre imagen y contenido; la imagen *es* su contenido. No obstante, la calidad óptica y formal de la imagen le permite mayor capacidad de supervivencia –*Nachleben*, o vida póstuma, según Warburg– a lo largo de las etapas de la civilización, hecho que justifica su índole de soporte de *memoria colectiva* por excelencia. Por lo tanto, recuperar el contenido a través de la forma no tiene el sentido de recuperar la unión perdida entre dos entidades –o sea, el significado literal de la palabra *símbolo*/σύμβολον–, sino de *recordar*. En esta tarea, pues, se inscribe la “herramienta” de la inversión, en manos de nuestros tres autores.

La reciprocidad, a la que hemos hecho hincapié en cuanto que núcleo constituyente de la *configuración* o montaje, es otro término fundamental de la tesis. Remite a la bipolaridad simbólica según Vischer. Es la idea que rige la *coincidentia oppositorum* de Warburg, la *conjunctio oppositorum* de Grotowski y los *fenómenos gemelos* de Van Eyck: la interacción entre opuestos. Aquella, como se confirma en el estudio de cada uno de los tres autores, sólo puede constituir el principio *eficaz* de un montaje cuando no fusiona entre sí a los opuestos –tal como hace, según Grotowski, el psicoanálisis– sino cuando establece entre ellos las condiciones que garanticen que la tensión entre ellos permanezca viva. Esto, a su vez, es la condición que garantiza la supervivencia de los símbolos y que hace necesaria la inversión en el proceso creativo. En este contexto, hemos podido examinar detenidamente cómo Van Eyck intenta recuperar la reciprocidad simbólica –en términos de *fenómenos gemelos*– superando la escisión (alegórica) entre los polos, en nivel de “núcleo constituyente del montaje”, o sea, “elemento”. Sin embargo, lo hace a través de la alegoría, es decir, a través del montaje como totalidad, habiéndose demostrado que aquél sólo es concebible en cuanto que alegórico. Este oxímoron ha podido verse proyectado en nuestros tres autores de referencia y se conecta, a su vez, con la índole de la remisión al origen, presente en sus planteamientos. El modo de función de la reciprocidad entre opuestos en un montaje, que Van Eyck –a su vez– reivindica, encuentra la máxima expresión en su arquitectura en el proyecto del *Kindertehuis*. La reciprocidad arquitectura-vida, articulada por Van Eyck, hemos “traducido” en cuanto que dipolo Van Eyck – Grotowski. Sin embargo, es Warburg, antes que ellos y que nosotros, el que plantea el acto performativo como *forma intermedia entre vida y arte*.

El interés creciente, justamente, en Warburg, Van Eyck y Grotowski, aunque no haya influenciado la elección del tema de la tesis, demuestra la gran relevancia actual de los tres, confirmando nuestra propia –y previa– convicción. Ejemplos de ello son la publicación –por primera vez– del *Atlas Mnemosyne* y de *El ritual de la serpiente* de Warburg, de la obra escrita de Aldo Van Eyck, de textos de Grotowski de etapas posteriores del período de las producciones teatrales y de ensayos sobre la totalidad de su trayectoria. Hay que destacar, en este sentido, la exposición sobre el *Atlas Mnemosyne*, recién inaugurado en el Museo Reina Sofía, y las actividades acerca del “año Grotowski” –declarado así el 2009 por la UNESCO–; estas últimas tuvieron lugar por varias ciudades del mundo, entre ellas Barcelona –incluyendo conferencias y una exposición en la ETSAB– y Atenas.

Sin embargo –y a pesar de que el 14 de enero del 2009 se cumplían diez años no sólo de la muerte de Grotowski, sino también de Van Eyck– la figura del arquitecto holandés sigue destacando por su ausencia en el “inventario” de los arquitectos de referencia contemporánea. Este hecho no hace más que destacar la urgencia de su recuperación en las aulas donde se enseña arquitectura hoy en día, cuando más actual y necesario que nunca resulta su discurso y el ejemplo de su práctica. En él nos basamos para llegar a la conclusión de que no es concebible cualquier noción de “progreso” en la actividad y reflexión arquitectónica fuera del contexto de las ciencias del hombre y sin comprenderlo a él como su *conditio sine qua non*. Restituir, pues, al hombre en cuanto que *medida de todas las cosas* es hoy para los arquitectos la máxima urgencia; porque es hoy cuando nos enfrentamos a la máxima confusión respecto a la tarea que la arquitectura es llamada a asumir. Por lo tanto, es igual de urgente tomar posición –*tesis*–, en

primer lugar, acerca de si realmente pertenece a la arquitectura el papel de mostrador de los últimos logros tecnológicos, sobre todo cuanto ellos se convierten en fin en sí mismos; y, en segundo, acerca de si la educación del arquitecto puede realmente permitirse prescindir de su contenido humanista.

Epílogo

Warburg – Van Eyck – Grotowski: el montaje provocador

La índole de la tesis consiste en (re)construir hilos entre fragmentos, configurándose – por un lado– ella misma como montaje e indagando –por el otro– en el “fenómeno” del montaje en cuanto que modo *moderno* de crear. Teniendo en cuenta esto, su epílogo no asume como finalidad resumir una serie de conclusiones a las que se haya llegado a través de un proceso demostrativo, sino resaltar puntos-clave del recorrido seguido hasta aquí. Según hemos reivindicado en la introducción, este recorrido no concluye con la entrega de la tesis; como en los montajes de su enfoque, el “momento de entrega” corresponde a un corte en su desarrollo que, no obstante, la comprende como totalidad. Asimismo, la tesis se autoafirma como “fiel” al *proceso, no producto* grotowskiano, siendo su aspiración fundamentar un proceso que se seguirá desarrollando después de que se haya colocado el último punto.

Carácter recordatorio tiene, pues, este epílogo. La cuestión sobre el método es una que subyace –aunque con pocas referencias explícitas– a lo largo del despliegue de la tesis. Su referente “metodológico” es *Mnemosyne*. Sin embargo, la palabra “método” sólo convencionalmente y entre comillas se puede atribuir a Warburg. Por ello, hemos optado por referirnos a un “modo de *hacer*” o *hacer* determinado, que lleva su sello de identidad y que, por consiguiente, constituye punto de anclaje nuestro. Lo inadecuado del término “método” consiste, sobre todo, en el hecho de que la trayectoria tanto de Warburg, como de Van Eyck y de Grotowski, no es testimonio de invención y reproducción de una determinada “receta”. En otras palabras, las cuestiones básicas de su problemática permanecen siempre cuestiones, cuyas respuestas y los medios de darlas están en continua búsqueda. En este sentido, pues, el primer punto característico de un “modo de *hacer*” determinado –y reconocible como tal– reside en la partida; en el punto de vista.

Warburg, al mismo tiempo que los surrealistas, parte de una idea del arte *como vehículo* –siendo este anacronismo la mejor manera de expresarla– que tendrá sus consecuencias en la (re)definición de su oficio. Posicionar al hombre en cuanto que entidad en el centro de aquél, conlleva una visión determinada hacia el origen de lo humano; una visión, sin embargo, que pretende “reavivar” –no “diseccionar”– aquél *hombre que precede las diferencias*, de Boas. Esta visión, por el otro lado, justifica el desafío a los límites entre disciplinas en cuanto que necesidad: cualquier fuente puede ser útil en este recorrido *a contrapelo*, por un lado; por el otro, el *hombre que precede las diferencias* también precede la separación de su creatividad en varios campos de *hacer*. La complejidad de esta tarea, además, y el requisito de que se base en fundamentos sólidos y “objetivamente” válidos, conducen a la auto-exigencia de que aquella se lleve a cabo de modo científico –pero, aún así, anti-positivista–. La delimitamos, pues, en cuanto que *reducción a la unidad*, formando parte, asimismo, de nuestro propio “modo de *hacer*” en la tesis.

Todos estos factores, que destacamos también en el caso de Van Eyck y de Grotowski, requieren, a su vez, que la empresa warburgiana se nombre de un modo distinto que “historia del arte”; no necesariamente porque haga falta crear un nuevo campo de actividad, sino por reinterpretar y poner sobre nueva –y, según su autor, la adecuada– base el existente. *Kulturwissenschaft* e *iconología* han sido nombres que Warburg inventó para nombrar su propio campo de actividad; Grotowski culmina su trayectoria con el *arte como vehículo*; y Van Eyck, por su parte, no siente necesario encontrar otro nombre para su idea y práctica de la arquitectura, reivindicando –no obstante– la vuelta a su sentido propio y verdadero: aquél de *vuelta a casa construida*.

Aparte de los factores que constituyen el punto de partida de un “modo de *hacer*” determinado, lo más cercano al “método” identificable en nuestros tres autores se puede resumir en: *inversión* y *configuración*. En otras palabras, des-contextualizar para re-contextualizar, des-montar para re-montar; estamos ante el principio básico de aquello que delimitamos como *montaje moderno*. El fenómeno de la inversión, que –siguiendo a Warburg– conectamos con la figura del “gran artista”, remite al modo en el que un símbolo, *Pathosformel* y/o arquetipo llega a formar parte de una “nueva” creación. Por lo tanto, se vincula con el nivel de “elemento del montaje”. Por el otro lado, la *configuración* –adoptando y ampliando el término de Van Eyck para el montaje arquitectónico– tiene que ver con el proceso de elaboración del montaje como totalidad, a base de conexiones internas entre sus “elementos”. De este modo, se revela un proceso de montaje –común en nuestros tres autores– a través del *uso simultáneo del microscopio y del telescopio* –resonando, esta vez, a Panofsky–.

Tal como –y en primer lugar– se anticipa en el título mismo, el montaje es el punto neurálgico de la presente aproximación. Es, al mismo tiempo, el denominador común que permite la comparación y el portador de la identidad propia de cada campo de creación. Por lo tanto, es el *vehículo* a través del cual nos aproximamos a la identidad propia del oficio del arquitecto, tal como planteábamos al principio. Reconocimos el montaje –contrapuesto al “molde”– como modo de creación *moderno* por excelencia y, a la vez, modo de entender la realidad. Sustituimos, en el proceso del desarrollo de la tesis y a propósito de Van Eyck, “montaje” por “configuración”. A la imagen del montaje –en cuanto que red de relaciones internas– en el caso concreto de la reciprocidad arquitectura-vida hemos dado el nombre de Actioformel –fórmula de acción– en analogía con la *Pathosformel* warburgiana. De esta manera, sugerimos un modo de aproximación que implique la reciprocidad entre los dos polos, que llamamos espaciografía y cuyo *vehículo* es la Actioformel. A la vez, la Actioformel como imagen del montaje es la imagen del *vehículo* de nuestra red de relaciones recíprocas entre los tres autores de referencia.

En repetidas ocasiones a lo largo de la tesis hemos subrayado que la distinción entre elemento y totalidad en una *configuración* no puede sino ser convencional. La razón por ello está en el propio modo de desarrollo de la *configuración*, desde su primer y más sencillo núcleo hasta la complejidad del organismo “final”. No hay, por lo tanto, distinción sostenible en términos estructurales, porque todas las etapas *configurativas* se rigen por el mismo principio: el de la reciprocidad. Allí donde, sin embargo, aparece una mínima justificación para tal distinción entre “elemento” y “totalidad” es a nivel de forma; de Actioformel. De nuevo, cuanto más avanzado el nivel de complejidad del montaje –el nivel de *multiplicación* en el proceso *configurativo*–, más compleja la imagen/ Actioformel que lo representa. La distinción en cuestión, pues, existe en la medida que también lo hace la escala captada por el ojo humano, o sea, en nivel de percepción –en resonancia gestaltiana–. Resumiendo, mientras no hay distinción en cuanto que calidad de relación, sí que la hay en calidad de forma.

Asimismo, el papel de la imagen se reafirma en su multidimensionalidad, en la presente aproximación. Warburg, con su *zum Bild das Wort*, destaca la autonomía de la imagen frente a la palabra, algo que –por el otro lado– evidencia *Mnemosyne*: la imagen no sólo sirve para ilustrar un texto, sino que ella misma puede ser portadora de un “discurso” propio a través de medios propios. Partiendo desde este tipo de enfoque a la imagen, llegamos a la inversión del lema funcionalista *form follows function*, aunque aquella no tenga nada en común con la perspectiva postmoderna –posterior– correspondiente. En su recorrido *a contrapelo* hacia el origen, tanto Van Eyck como Grotowski descubren y ponen en práctica “la forma que precede la función”; la forma como *vehículo* para acceder al *contenido*. Anticipándonos a la discrepancia warburgiana respecto a la escisión entre forma/imagen y contenido, hace falta recordar que, evidentemente, la adoptamos. Como ha sido explicado a lo largo de la tesis, y en sintonía con Warburg, hay

identificación entre imagen y contenido; la imagen *es* su contenido. No obstante, la calidad óptica y formal de la imagen le permite mayor capacidad de supervivencia –*Nachleben*, o vida póstuma, según Warburg– a lo largo de las etapas de la civilización, hecho que justifica su índole de soporte de *memoria colectiva* por excelencia. Por lo tanto, recuperar el contenido a través de la forma no tiene el sentido de recuperar la unión perdida entre dos entidades –o sea, el significado literal de la palabra *símbolo/σύμβολον*–, sino de *recordar*. En esta tarea, pues, se inscribe la “herramienta” de la inversión, en manos de nuestros tres autores.

La reciprocidad, a la que hemos hecho hincapié en cuanto que núcleo constituyente de la *configuración* o montaje, es otro término fundamental de la tesis. Remite a la bipolaridad simbólica según Vischer. Es la idea que rige la *coincidentia oppositorum* de Warburg, la *conjunctio oppositorum* de Grotowski y los *fenómenos gemelos* de Van Eyck: la interacción entre opuestos. Aquella, como se confirma en el estudio de cada uno de los tres autores, sólo puede constituir el principio *eficaz* de un montaje cuando no fusiona entre sí a los opuestos –tal como hace, según Grotowski, el psicoanálisis– sino cuando establece entre ellos las condiciones que garanticen que la tensión entre ellos permanezca viva. Esto, a su vez, es la condición que garantiza la supervivencia de los símbolos y que hace necesaria la inversión en el proceso creativo. En este contexto, hemos podido examinar detenidamente cómo Van Eyck intenta recuperar la reciprocidad simbólica –en términos de *fenómenos gemelos*– superando la escisión (alegórica) entre los polos, en nivel de “núcleo constituyente del montaje”, o sea, “elemento”. Sin embargo, lo hace a través de la alegoría, es decir, a través del montaje como totalidad, habiéndose demostrado que aquél sólo es concebible en cuanto que alegórico. Este oxímoron ha podido verse proyectado en nuestros tres autores de referencia y se conecta, a su vez, con la índole de la remisión al origen, presente en sus planteamientos. El modo de función de la reciprocidad entre opuestos en un montaje, que Van Eyck –a su vez– reivindica, encuentra la máxima expresión en su arquitectura en el proyecto del *Kindertehuis*. La reciprocidad arquitectura-vida, articulada por Van Eyck, hemos “traducido” en cuanto que dipolo Van Eyck – Grotowski. Sin embargo, es Warburg, antes que ellos y que nosotros, el que plantea el acto performativo como *forma intermedia entre vida y arte*.

El interés creciente, justamente, en Warburg, Van Eyck y Grotowski, aunque no haya influenciado la elección del tema de la tesis, demuestra la gran relevancia actual de los tres, confirmando nuestra propia –y previa– convicción. Ejemplos de ello son la publicación –por primera vez– del *Atlas Mnemosyne* y de *El ritual de la serpiente* de Warburg, de la obra escrita de Aldo Van Eyck, de textos de Grotowski de etapas posteriores del período de las producciones teatrales y de ensayos sobre la totalidad de su trayectoria. Hay que destacar, en este sentido, la exposición sobre el *Atlas Mnemosyne*, recién inaugurado en el Museo Reina Sofía, y las actividades acerca del “año Grotowski” –declarado así el 2009 por la UNESCO–; estas últimas tuvieron lugar por varias ciudades del mundo, entre ellas Barcelona –incluyendo conferencias y una exposición en la ETSAB– y Atenas.

Sin embargo –y a pesar de que el 14 de enero del 2009 se cumplían diez años no sólo de la muerte de Grotowski, sino también de Van Eyck– la figura del arquitecto holandés sigue destacando por su ausencia en el “inventario” de los arquitectos de referencia contemporánea. Este hecho no hace más que destacar la urgencia de su recuperación en las aulas donde se enseña arquitectura hoy en día, cuando más actual y necesario que nunca resulta su discurso y el ejemplo de su práctica. En él nos basamos para llegar a la conclusión de que no es concebible cualquier noción de “progreso” en la actividad y reflexión arquitectónica fuera del contexto de las ciencias del hombre y sin comprenderlo a él como su *conditio sine qua non*. Restituir, pues, al hombre en cuanto que *medida de todas las cosas* es hoy para los arquitectos la máxima urgencia; porque es hoy cuando nos enfrentamos a la máxima confusión respecto a la tarea que la arquitectura es llamada a asumir. Por lo tanto, es igual de urgente tomar posición –*tesis*–, en

primer lugar, acerca de si realmente pertenece a la arquitectura el papel de mostrador de los últimos logros tecnológicos, sobre todo cuanto ellos se convierten en fin en sí mismos; y, en segundo, acerca de si la educación del arquitecto puede realmente permitirse prescindir de su contenido humanista.

BIBLIOGRAFÍA

DESGLOSE

Con el asterisco se señala la bibliografía principal. Las abreviaturas corresponden a la clave a continuación. La distinción del material bibliográfico en categorías, siguiendo el paradigma warburgiano, no se rige por criterios objetivos, sino que corresponde al lugar de su empleo en la presente tesis. Así, por ejemplo, se explica el oxímoron de incluir a Husserl en la categoría “montaje” y no “consulta teórica principal”. La primera parte incluye los libros consultados, la segunda, los artículos; la tercera, material de primera mano y la cuarta, material audiovisual.

WArburg

Material que en la tesis se conecta directamente con Warburg; obras suyas y de sus discípulos, verdaderos (como Heise) o considerados como tales (como Gombrich).

GRotowski

Como en el caso de Warburg, se trata de material de y sobre Grotowski, pero también de aquél que pertenece a sus influencias (por ejemplo, De Martino, que, de otra manera, se incluiría en la categoría de la *Kulturwissenschaft*).

VAnEyck

Según la pauta de los dos anteriores, aquí incluimos la bibliografía de y sobre Van Eyck, material teórico y antropológico de sus referencias (Einstein, Griaule, Benedict, por ejemplo) y, además, material que nos ayuda a aproximarnos a él, sin que constituya referencia suya (Oliver, artículos sobre los Dogon, por ejemplo).

MONtaje

Material a partir del cual se configura la noción de “montaje” en el contexto de la tesis. Conciernen los tres autores (Warburg, Grotowski, Van Eyck).

Consulta **T**eórica **P**incipal

Trasfondo teórico de la aproximación de la tesis. Conciernen los tres autores (Warburg, Grotowski, Van Eyck).

Kultur **W**issenschaft

Material que pertenece a una supuesta ampliación de la Biblioteca Warburg, a base de los criterios de la *Kulturwissenschaft* warburgiana. Conciernen los tres autores (Warburg, Grotowski, Van Eyck).

AA.VV.

–*International Building Exhibition Berlin 1987*
Academy Editions, London

–*Fragmentos para una teoría romántica del arte*
Tecnos, Madrid 1994

–*Das Rembrandthaus; Katalog der Radierungen*
Museum het Rembrandthuis, Amsterdam 1995

–*Meaning in Architecture*
Cresset, London 1969

–*Fragmentos para una teoría romántica del arte*
Tecnos, Madrid 1994

*Alberti, L. B.

De Re Aedificatoria
Akal, Barcelona 1991

VE

Agamben, G.

–**Potentialities*

Stanford University Press, Stanford 1999

– *Homo sacer*

Stanford University Press, Stanford 1998
(primera edición, en italiano, 1995)

–**Signatura rerum; Sobre el método*

Anagrama, Barcelona 2010

(primera edición, en italiano: 2008)

–*Χρόνος και Ιστορία*

(*Tiempo e Historia*)

Ινδίκτος, Αθήνα 2003

WA

WA

*Akal, Diccionario de Filosofía

Madrid, 2004

CTP

*Aragon, L.

Los colages

Síntesis, Madrid 2001

MN

Arendt, H.

La condición humana

Paidós, Barcelona 2006

(primera edición, en inglés: 1958)

Arnheim, R.

–*Hacia una psicología del arte*

Alianza, Madrid 1980

(primera edición, en inglés: 1966)

–*El poder del centro*

Alianza, Madrid 1984

*Attisani, A. – Biagini, M. (ed.)

–*Opere e sentieri I: Il Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*

Bulzoni Editore, Roma 2007

–*Opere e sentieri III: Testimonianze e riflessioni sull' arte come veicolo*

Bulzoni Editore, Roma 2008

GR

Azúa (de), F.

La pasión domesticada

Abada, Madrid 2007

*Αριστοτέλης (Aristóteles)

Περὶ Ποιητικῆς (Poética)

Κάκτος, Αθήνα 1995

GR

Αυγελής, Ν.

Εισαγωγή στη Φιλοσοφία

(*Introducción a la filosofía*)

Κώδικας, Θεσσαλονίκη 1998

*Bachelard, G.

La poética del espacio

Fondo de cultura económica, México 2006

(primera edición, en francés: Presses Universitaires de France, Paris 1957)

VE

Baird, G. – Jencks, Ch. (ed.)

- Meaning in Architecture*
Cresset, London 1969
- *Barba, E. GR
– *Alla ricerca del teatro perduto*
Marsilio Editori, Padova 1965
– *La terra di cenere e diamanti*
Il Mulino, 1998
– *Γη της στάχτης και των διαμαντιών*
(*Tierra de ceniza y de diamantes*)
Γαβρυλιδης, Αθήνα 2004
- *Battistini, M. KW
Símbolos y alegorías
Electa, Barcelona 2003
- *Beardsley, M. C. CTP
Ιστορία των αισθητικών θεωριών
(*Historia de las teorías estéticas*)
Νεφέλη, Αθήνα 1989
- *Benedict, R. VE
Patterns of culture
Mariner Books, New York 2005
(primera edición, en inglés: 1934)
- Benjamin, W.
– **El Origen del Drama Barroco Alemán* WA
Taurus, Madrid 1990
(primera edición, en alemán: 1963)
– **The Arcades Project* (traducción al inglés del *Passagen-Werk*) WA
Harvard University Press, 2002
– *Illuminations*
Fontana Press, London 1992; incl.: Arendt, H., *Walter Benjamin: 1892–1940*
– *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*
Península, Barcelona 2000
(primera edición, en alemán: 1974)
– *Sobre algunos temas en Baudelaire*
Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, philosophia.cl
– **Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos* WA
Monte Ávila, Caracas 1970
– *Einbahnstrasse*
Suhrkamp, Frankfurt am Main 1955
(primera edición, en alemán: 1928)
– *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*
Suhrkamp, Frankfurt am Main 1963
– **Illuminationen* WA
Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1977
– *Δοκίμια για την τέχνη*
(*Ensayos sobre el arte*)
Κάλβος, Αθήνα 1978
– *Σαρλ Μπωντλαίρ*
(*Sobre algunos temas en Baudelaire*)
Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002
– *Μονόδρομος*
(*Dirección única*)
Άγρα, Αθήνα 2004
– *Δοκίμια φιλοσοφίας και γλώσσας*
(*Ensayos de filosofía y lenguaje*)
Νήσος, Αθήνα 1999
- Benveniste, E.
Problemas de lingüística general
Siglo veintiuno editores, México 1997
(primera edición, en francés: 1974)
- Bergson, H.
Materia y Memoria

- Cactus, Buenos Aires 2006
- *Berlin, I. CTP
Οι ρίζες του ρομαντισμού
(Las raíces del Romanticismo)
 Scripta, Αθήνα, 2002
- *Biagini, J. – Fosl, P. MN
Τα εργαλεία του φιλοσόφου
(Las herramientas del filósofo)
 Καστανιώτης, Αθήνα 2005
- *Bollnow, O. F. VE
Hombre y espacio
 Labor, Barcelona 1969
 (primera edición, en alemán: Kohlhammer, Stuttgart 1963)
- *Buber, M. VE/ GR
Jo i tu
 Claret, Barcelona 1994
 (primera edición, en alemán: 1923)
- *Buchanan, P. – Lefaivre, L. – Tzonis, A. VE
Aldo & Hannie Van Eyck; Recent work
 Stichting de Beurs van Berlage, 1989
- *Buck–Morss, S. WA
Dialéctica de la Mirada
 A. Machado Libros, Madrid 2001
 (primera edición, en inglés, The MIT Press, 1989)
- *Burckhardt, J. WA
La cultura del Renacimiento en Italia
 Edaf, Madrid 1982
- *Burckhardt, T. KW
Principios y métodos del arte sagrado
 Sophia Perennis, Barcelona 2000
 (primera edición, en francés: 1976)
- *Calderón de la Barca GR
El príncipe constante
 Océano, Madrid 1982
- Canter, D.
Ψυχολογία και αρχιτεκτονική
(Psicología y arquitectura)
 University Studio Press, Θεσσαλονίκη 1990
- *Carlyle, T. WA
Sartor Resartus: The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh
 gutenber.org; 1831
- *Carmona Muela, J. WA
Iconografía clásica
 Istmo, Madrid 2005
- Casares, J.
Diccionario ideológico de la lengua española
 Gustavo Gili, Barcelona 1942
- Cassirer, E. CTP
 -**Antropología filosófica*
 Fondo de cultura económica, México 2004
 (primera edición, en inglés: 1944)
 -**Filosofía de las formas simbólicas* WA
 Fondo de cultura económica, México 1998
 (primera edición, en alemán: 1923–1929)
 -**Kant, vida y doctrina* CTP
 Fondo de cultura económica, México 1993
 (primera edición, en alemán: 1918)
- Casteleiro Oliveros, L.
La revolución en lingüística: Ferdinand de Saussure
 Universidad de Santiago de Compostela, 2000
- *Cavallo, M. GR

- L'attore transpersonale*
Il training sull'attenzione/consapevolezza nel teatro di ricerca
 (INformazione Psicologia Psicoterapia Psichiatria" n. 34; <http://www.in-psicoterapia.com>)
- *Chejov, M. GR
Sobre la técnica de la actuación
 Alba, Barcelona 1999
- Chernow, R.
The Warburgs
 Vintage Books, New York 1993
- *Cirlot, J.E. KW
Diccionario de símbolos
 Siruela, Madrid 2005 (primera edición, en español: Luis Miracle, Barcelona 1958)
- *Clark, K. WA
 Civilización
 Alianza, Madrid 2004
 (primera edición, en inglés: 1969)
- *Cooper, J. C. KW
Diccionario de símbolos
 Gustavo Gili, México 2000
- Curtis, W.
Modern Architecture since 1900
 Phaidon, London (1982) 2003
- De Man, P.
La ideología estética
 Cátedra, Madrid 1998
- *De Marinis, M. GR
La parábola de Grotowski: el secreto del "novecento" teatral
 Galerna Getea, Buenos Aires 2004
- *De Martino, E. GR
El mundo mágico
 Araucaria, Buenos Aires 2004
 (primera edición, en italiano: 1967)
- Derrida, J.
Márgenes de la filosofía
 Cátedra, Madrid 1989
- *Descartes, R. CTP
 -*Meditaciones metafísicas*
 Alianza, Madrid 2005
 -*Discurso del método*
 Orbis, Barcelona 1983
- *Didi-Huberman, G. WA
 -*Ante el tiempo*
 Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006
 (primera edición, en francés, Les Éditions de Minuit 2000)
 -*La imagen superviviente*
 Abada, Madrid 2009
- *Dzieduszycka, M. GR
Apocalypsis cum figuris
 Maldoror, 2003
 (primera edición, en polaco: Kraków, 1974)
- *Duch, L. KW
Estaciones del laberinto; ensayos de antropología
 Herder, Barcelona 2004
- Durand, G.
De la mitocrítica al mitoanálisis
 Anthropos, Barcelona 1993
 (primera edición, en francés: 1979)
- Eco, U. CTP
 -*La estructura ausente*
 Lumen, Barcelona 1999
 (primera edición, en italiano: 1968)

- Tratado de lingüística general*
Lumen, Barcelona 2000
- *Egenter, N. VE
Semantic and Symbolic Architecture; an architectural–ethnological survey into hundred villages of central Japan
Structura Mundi, ETH Zürich 1980
- *Eliade, M. KW
–*Lo sagrado y lo profano*
Guadarrama/Punto Omega, 1981 (primera edición, en francés: 1957)
–*El mito del eterno retorno*
Alianza, Madrid 2006
(primera edición, en francés: 1951)
- *Elias, N. CTP
Teoría del símbolo
Península, Barcelona 1994
- *Einstein, A. VE
La teoría de la relatividad
Altaya, Barcelona 1993
- Fernández, A. – Barnechea, E. – Haro, J.
Historia de l’art
Vicens-vives, Barcelona 1993
- Flew, A. – Priest, S. (ed.)
A Dictionary of Philosophy
Pan, Oxford 1979
- *Forster, K. W., Mazzucco, K. WA
Introduzione ad Aby Warburg e all’ Atlante della Memoria
Bruno Mondadori, Milano 2002
- *Foucault, M. CTP
Las palabras y las cosas
Siglo XXI editores, México 2005
(primera edición, en francés: 1966)
- Frampton, K.
Modern architecture
Thames and Hudson, (1980) 2007
- *Frank, M. CTP
El dios venidero
Serbal, Barcelona 1994
- *Frazer, J. G. KW
La rama dorada
Fondo de cultura económica, México 2006
(primera edición, en inglés: 1890)
- *García Mahiques, R. WA
Iconografía e Iconología
Encuentro, Madrid 2008
- *Giedion, S. VE
El presente eterno: Los comienzos de la arquitectura
Alianza, Madrid 1988
- *Goethe, J. W. CTP
–*Escritos de arte*
Síntesis, Madrid 1999
–*Faust*
Aschendorff, 2008
(primera publicación, en alemán: 1808)
–*Fausto*
Alianza, Madrid 2006
- Gombrich, E.
–**Aby Warburg; una biografía intelectual* WA
Alianza, Madrid 1992
(primera edición, en inglés: The Warburg Institute, 1970)
– **Aby Warburg, una biografía intelletuale* WA
Le Comete, Milano 2003

- Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*
Phaidon, London 2008
(primera edición, en inglés: 1960)
- *Gómez Molina, J. J. MN
La representación de la representación
Cátedra, Madrid 2007
- Gómez Pin, V.
Hegel
Barcanova, Barcelona 1983
- *Gottdiener, M – Lagopoulos, A. Ph. VE
The city and the sign
Columbia University Press, New York 1986
- *Griaule, M. VE
Dios de agua
Alta Fulla, Barcelona 2000
(primera edición, en francés: Pierre Palpant, Paris 1948)
- *Grotowski, J. GR
–*Hacia un teatro pobre*
Siglo veintiuno editores, México 1998
(primera edición, en inglés: Jerzy Grotowski y Odin Teatrets Förlang, Hostrebo –Dinamarca– 1968)
–*Teatro Laboratorio*
Tusquets, Barcelona 1970
- *Grotowski, J. – Flaszen, L. GR
Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959–69
Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2001
- *Guidoni, E. VE
Arquitectura primitiva
Aguilar, Madrid 1977 (primera edición, en italiano: Electa editrice, Milano 1975)
- Γιανναράς, Α.
Θέματα παραδοσιακής και σύγχρονης αισθητικής
(*Temas de estética contemporánea y tradicional*)
Παπαζήσης, Αθήνα 1976
- *Hani, J. KW
Mitos, ritos y símbolos
El Barquero, Palma de Mallorca 2005
- Hartmann, K. D.
Historia de los estilos artísticos
Labor, Barcelona 1932
- Havelock, E.
La musa aprende a escribir
Paidós, Barcelona 2008
- *Heck, J.G. WA
Bilder Atlas
L'Aventurine, Paris 2001
- Hegel, G. W. F.
–**Lecciones sobre la estética* CTP
Akal, Madrid 1989
–**Εισαγωγή στην Αισθητική* CTP
(*Introducción a la Estética*)
Πόλις, Αθήνα 2000
–*Enciclopedia de las ciencias filosóficas*
Alianza, Madrid 2000
- *Heidegger, M. CTP
–*Der Ursprung des Kunstwerkes*
Reclam, Stuttgart 2003
(primera edición, en alemán: 1950)
–*Heraclitus seminar 1966/67*
The University of Alabama Press, 1970
–*La tesis de Kant sobre el ser*
elaleph.com, 2000
–*Η προέλευση του έργου τέχνης*

- (*El origen de la obra de arte*)
 Δωδώνη, Αθήνα 1986
 -*Η τέχνη και ο χώρος*
 (*El arte y el espacio*)
 Ινδικτος, Αθήνα 2006
- *Heise, C. G. WA
Persönliche Erinnerungen an Aby Warburg
 Harrassowitz Verlag, Wiesbaden 2005
 (primera edición, en alemán: 1947)
- *Hereu P., Oliveras J., Muntaner J. VE
Textos de arquitectura de la modernidad
 Nerea, Madrid 1994
- *Hertzberger, H. VE
Aldo van Eyck
 Stichting Wonen, Amsterdam 1982
- *Husserl, E. MN
 -*La idea de la fenomenología*
 Fondo de cultura económica, México 1982
 (primera edición, en alemán, 1950)
 -*La tierra no se mueve*
 UCM, 2006
 (primera edición, en alemán: 1940)
- *Hirschberger, J. CTP
Historia de la Filosofía
 Herder, Barcelona 1968
- Hugo, V.
Manifiesto romántico
 Península, Barcelona 2001
- *Ηράκλειτος (Heráclito) MN
 Κάκτος, Αθήνα 1995
- Jarque, V.
Imagen y metáfora; la estética de Walter Benjamin
 Universidad de Castilla - La Mancha, (sin fecha)
- *Jung, C. G. KW
 -*El hombre y sus símbolos*
 Aguilar, Madrid 1966
 (primera edición: 1964)
 -*Recuerdos, sueños, pensamientos*
 Seix Barral, Barcelona 2004
 (primera edición: 1964)
 -*Psicología y simbólica del arquetipo*
 Paidós, Barcelona 1982
- *Kant, I. CTP
 -*Crítica del juicio*
 Espasa, Madrid 1990
 (primera publicación, en alemán: 1790)
 -*Antropología*
 Alianza, Madrid 2004
 -*Kritik der Urteilskraft*
 Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1974
 -*Κριτική της κριτικής δύναμης*
 (*Crítica de la facultad de juzgar*)
 Ιδεόγραμμα, Αθήνα 2002
- *Kerenyi, K. MN
En el laberinto
 Siruela, Madrid 2006
 (primera edición, en alemán: Klett-Cotta, Stuttgart 1996;
 recopilación de artículos publicados por primera vez entre 1956 y 1996)
- *Kruft, H. W. CTP
A History of Architectural Theory
 Princeton University Press, New York 1994
- *Kultermann, U. WA

- Historia de la Historia del Arte*
Akal, Madrid 1996 (Primera edición: 1966)
- *Kumiega, J. GR
The theatre of Grotowski
Methuen, London 1985
- Κονταράτος, Σ.
Η εμπειρία του αρχιτεκτονημένου χώρου και το σωματικό σχήμα
(*La experiencia del espacio arquitectónico y la forma corporal humana*)
Καστανιώτης, Αθήνα 1983
- *Laban, R. MN
El dominio del movimiento
Fundamentos, Madrid 2006
- *Lahuerta, J.J. KW
-1927. *La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*
Anthropos, Barcelona 1989
-*El fenómeno del éxtasis*
Siruela, Madrid 2003
-*Estudios antiguos*
A. Machado, Madrid 2009
- *Lefaivre, L. – Tzonis, A. VE
Aldo van Eyck; Humanist Rebel
010 Publishers, Rotterdam 1999
- Leroi-Gourhan, A.
-*Símbolos, artes y creencias de la prehistoria*
Istmo, Gijón 1985
-**El gesto y la palabra*
Universidad Central de Venezuela, 1971
(primera edición, en francés: 1965)
- Lorente, J. E.
Tratado de iconografía
Istmo, Madrid 1998
- Löwy, M.
Walter Benjamin: Προμύνημα κινδύνου
Μια ανάγνωση των θέσεων "Για τη φιλοσοφία της ιστορίας"
(*Walter Benjamin: Aviso de incendio*
Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de la historia")
Πλέθρον, Αθήνα 2004
(primera edición, en francés: 2001)
- *Madrazo Agudín, L. VE
The Concept of Type in Architecture
(Tesis Doctoral, *Swiss Federal Institute of Technology, Zürich* 1995)
- Martínez Marzoa, F.
-*Desconocida raíz común*
Visor, Barcelona 1987
-*De Kant a Hölderlin*
Visor, Barcelona 1992
-**Historia de la Filosofía*
Istmo, Madrid 1994
- Marton, P.
Palladio: obra arquitectónica completa
Taschen, Köln 2004
- *Merleau-Ponty, M. CTP
Phenomenology of Perception
Routledge, London 2008 (primera edición, en francés: Gallimard, Paris 1945)
- *Michaud, Ph.-A. WA
Aby Warburg and the Image in Motion
Zone Books, New York 2004
(primera edición, en francés, 1998)
- *Miller, A. MN
Αϊνστάϊν Πικάσο
(*Einstein Picasso*)

- Τραυλός, Αθήνα 2001
- *Mukařovský, J. MN
Escritos de Estética y Semiótica del Arte
 Gustavo Gili, Barcelona 1977
 (colección de artículos y conferencias de entre 1932 y 1947; primera edición, en checo:1975)
- Μιχελής, Π. VE
 -**Η Αρχιτεκτονική ως Τέχνη*
 (La *Arquitectura en cuanto que Arte*)
 Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα (1940) 2002
 -**Αισθητική Θεώρηση της Βυζαντινής Τέχνης*
 (Consideración Teórica del Arte Bizantino)
 Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα (1946) 2001
 -*Αισθητικά Θεωρήματα*
 (Teoremas Estéticos)
 Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, Αθήνα (1965) 2001
- *Μουσελίμης, Σ. VE
Ο αρχαίος Άδης και το Νεκρομαντείο της Εφόρας
 (El Hades antiguo y el oráculo de Efra)
 Γιάννενα, 1966
- *Μπούρας, Χ. VE
Ιστορία της Αρχιτεκτονικής
 (Historia de la Arquitectura)
 Μέλισσα, Αθήνα 1994
- *Μπίρης, Α. VE
Αρχιτεκτονικής σημάδια και διδάγματα
 (Huellas y enseñanzas de la arquitectura)
 Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 1996
- Nietzsche, F.
 -*La gaya ciencia*
 Austral, Madrid 2000
 -**Η γέννηση της τραγωδίας*
 (El nacimiento de la tragedia)
 Γκοβόστης, Αθήνα (sin fecha)
- *Norberg-Schulz, Cr. VE
Principles of Modern Architecture
 Andreas Papadakis, London 2000
- *Νικολαΐδου, Σ. VE
Η κοινωνική οργάνωση του αστικού χώρου
 (La organización social del espacio urbano)
 Παπαζήσης, Αθήνα 1993
- Oliver, P. VE
 - **Dwellings*
 Phaidon, London 2007 (primera edición, en inglés: 1987)
 - * (ed.) *Shelter, Sign and Symbol*
 Barrie & Jenkins Ltd., London 1975 (primera edición)
 - *Shelter in Africa*
 Barrie & Jenkins Ltd., London 1971
- *Palladio, A. VE
Los cuatro libros de arquitectura
 Akal, Madrid 1988
- Paniagua, J. R.
Vocabulario básico de arquitectura
 Cátedra, Madrid (1978) 2005
- Panofsky, E.
 -**Estudios sobre iconología* WA
 Alianza, Madrid 1971
 -**El significado de las artes visuales* WA
 Alianza, Madrid 1979
 -**Idea* WA
 Cátedra, Madrid 1995

- **La perspectiva como forma simbólica*
Tusquets, Barcelona 2003
(primera edición, en alemán, 1927)
-*Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*
La Piqueta, Madrid 1986
- *Peirce, Ch. S. CTP
-*Pragmatism as a Principle and Method of Right Thinking*
(*The 1903 Harvard Lectures on Pragmatism*)
State University of New York Press, 1997
-*El hombre un signo*
Crítica, Barcelona 1988
- Pizza, A.
La construcción del pasado
Celeste, Madrid 2000
- Πατρικαλάκης, Φ.
Ιστορία της σκηνογραφίας
(*Historia de la escenografía*)
Αιγόκερως, Αθήνα 1984
- Πλάτων (Platón)
Φαίδρος
(*Fedro*)
Κάκτος, Αθήνα 1993
- *Ramón Graells, A. MN
-*El lloc del teatre. Ciutat, Arquitectura i Espai Escènic* (ed.)
Edicions UPC, Arquitectura, Barcelona 1997
-*Del símbol a l'espectacle. teatres de la il·lustració a l'eclecticisme*
Edicions UPC, Arquitectura, Barcelona 1999
- *Rapoport, A. VE
-*House, Form and Culture*
Prentice-Hall, New Jersey 1969
-*Ανώνυμη αρχιτεκτονική και πολιτιστικοί παράγοντες*
(*House, Form and Culture*)
Αρχιτεκτονικά Θέματα, Αθήνα 1976
- *Ravéreau, A. VE
La casbah D'Alger, et le site créa la ville
Sindbad, 1989
- Read, H.
La décima Musa
Infinito, Buenos Aires 1972
- *Richards, T. GR
-*Heart of practice*
Routledge, New York 2008
-*Trabajar con Grotowski Sobre las acciones Físicas*
xoomer.virgilio.it; 2006
-*Il punto-limite della performance*
Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera 2000
- *Rykwert, J. VE
-*La casa de Adán en el paraíso*
Gustavo Gili, Barcelona (1974) 1999
-*La idea de la ciudad; Antropología de la forma urbana en el Mundo Antiguo*
Hermann Blume, Madrid 1985 (primera edición, en inglés: 1976)
-*The dancing column*
The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1999
- *Sais, P. GR
Grotowski: del Teatre a L' art com a vehicle
Institut del Teatre de Barcelona, Diputació de Barcelona, 2009
- *Saussure, F. CTP
Curso de lingüística general
Losada, Buenos Aires 1945
(primera edición, en francés: 1916)

- *Schechner, R. – Wolford, L. GR
The Grotowski Sourcebook
 Routledge, London – New York 1997
- *Schiller, F. CTP
 –*Cartas sobre la educación estética del hombre*
 educacionestetica.com
 –*Περὶ τῆς αισθητικῆς παιδείας τοῦ ἀνθρώπου σε μια σειρά ἐπιστολῶν*
 (*Cartas sobre la educación estética del hombre*)
 Ἰδεόγραμμα, Αθήνα 2006
- *Schneider, M. KW
La danza de las espadas y la tarantela
 Consejo superior de investigaciones científicas, Instituto español de musicología
 Barcelona 1948
- *Sedlmayr, H. KW
 –*La revolución del arte moderno*
 Acantilado, Barcelona 2008
 (primera edición, en alemán, 1955, Hamburg)
 – *L' Architettura di Borromini: la figura e l' opera con un' appendice storico-stilistica* VE
 Electa, Milano 1996
- *Segalen, M. KW
Ritos y rituales contemporáneos
 Alianza, Madrid 2005
 (primera edición, en francés, 1997)
- *Seignobos, Ch. – Jamin, F. VE
La case Obus
 Parenthèses, Marseille 2003 (primera edición)
- *Serres, M. WA
Atlas
 Cátedra, Madrid 1994
- *Settis, S. WA
Warburg Continuatus
 Ediciones de La Central, Barcelona 2010
- Severino, E.
Il parricidio mancato
 Adelphi, Milano 2004
- Shanks, M.
Experiencing the Past. On the Character of Archaeology
 Routledge, London 1992
- Sini, C.
Pasar el signo
 Mondadori, Madrid 1989
- *Slowiak, J., Cuesta, J. GR
Jerzy Grotowski
 Routledge, London – New York 2007
- *Spector, J. MN
Arte y escritura surrealistas
 Síntesis, Madrid 2003
- *Stanislavski, K. GR
Ένας ηθοποιός δημιουργείται
 (*Un actor se prepara*)
 Γκόνης, Αθήνα 1999
- *Strauven, F. VE
Aldo van Eyck; The shape of Relativity
 Architectura & Natura, Amsterdam 1998 (primera edición)
- *Tatarkiewicz, W. CTP
Historia de seis ideas; Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética
 Tecnos/ Alianza, Madrid 2008
 (primera edición, en polaco: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1957)
- Todorov, T. CTP
 –*Teorías del símbolo*
 Monte Ávila Latinoamericana, Caracas 1991

- (primera edición, en francés: Editions du Seuil, 1977)
 –*Los abusos de la memoria*
 Paidós, Barcelona 2000
- *Turner, V. MN
El proceso ritual
 Taurus, Madrid 1988 (primera edición, en inglés: Adline Publishing, New York 1969)
- *Τουρνικιώτης, Π. VE
 –*Η αισθητική θεώρηση της αρχιτεκτονικής*
 (*La consideración estética de la arquitectura*)
 E.M.II., Αθήνα 1998
 –*The Historiography of Modern Architecture*
 M.I.T Press, 1999
- *Van Eyck, A. VE
 –*Works* (ed. Ligtelijn)
 Birkhäuser, Amsterdam 1999 (primera edición, en holandés: Bussum 1999)
 –*Writings; Collected Articles and Other Writings 1947–1998*
 Sun, Amsterdam 2008 (primera edición)
- *Van Gennepe, A. KW
Los ritos de paso
 Alianza, Madrid 2008
 (primera edición: 1909, traducción a partir de la edición francesa: Mouton&Co., 1969)
- Vaughan, W.
Romanticismo y arte
 Thames and Hudson, London 1978
- Ventós (de), X. R.
 –*El arte ensimismado*
 Anagrama, Barcelona 1997
 (primera edición: 1963)
 –*Ensayo sobre el desorden*
 Kairós, Barcelona 1976
- Vernant, J. P.
Mito y pensamiento en la Grecia antigua
 Ariel, Barcelona (1973) 2001
- *Vitruvio VE
Los diez libros de arquitectura
 Iberia, Barcelona 2000
- *Warburg, A. M. WA
 –*Der Bilderatlas Mnemosyne*
 Akademie Verlag, Berlin 2008
 (primera edición, en alemán: Akademie Verlag, 2000)
 – *Mnemosyne, l' Atlante delle immagini*
 Marene Aragno, 2002
 –*Atlas Mnemosyne*
 Akal, Madrid 2010
 – *Die Erneuerung der heidnischen Antike (Gesammelte Schriften I.1, I.2)*
 Akademie Verlag, Berlin 1998
 (primera edición, en alemán: 1932)
 –*El renacimiento del paganismo*
 Alianza, Madrid 2005
 (traducción al español de *Die Erneuerung der Heidnischen Antike*)
 – *El ritual de la serpiente*
 Sexto piso, México 2004
 (primera edición, en alemán, The Warburg Institute, London 1988. Conferencia del 1923)
- *Warburg, A.M. – Binswanger, L. WA
 –*Die unendliche Heilung*
 Diaphanes, Zürich – Berlin 2007
 –*La curación infinita*
 (traducción al español de *Die unendliche Heilung*)
 Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2007
- *Warburg, A.M. – Bing, G. WA
Diario Romano (1928-1929)
 Aragno, Torino 2005

- *Wind, E. WA
La elocuencia de los símbolos
 Alianza, Madrid 1993 (primera edición, en inglés: 1983)
- *Wittkower, R. WA
 –*Arte e arquitectura en Italia (1600–1750)*
 Cátedra, Madrid 2007 (primera edición, en inglés: 1958)
 –*Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*
 Alianza, Madrid 1995
 (primera edición, en inglés: 1949)
- *Wolford, L. GR
 Grotowski's Objective Drama Research
 University Press of Mississippi, 1996
- *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards GR
Tracing Roads Across
 Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, Pontedera 2003
2. _____ ARTÍCULOS
- *Abril, G. MN
Vanguardia consumada, vanguardia consumida. Notas sobre surrealismo y cultura de masas
CIC (Cuadernos de Información y Comunicación) 2004, 9, 15–39
- Anrubia Aparici, E.
La culpabilidad de las culturas
 Sphera Pública, n. 3, Universidad Católica San Antonio de Murcia, 2003
- *[Armatage](#), K. MN
Soviet Theory: Dialectical Montage
 Film Theory, Lecture Outlines 1999–2000
[Cinema Studies, Innis College](#), University of Toronto
- *Benjamin, W. WA
 – *Onirotsch, 1925*
 glosa sobre el surrealismo [publicado en “Walter Benjamin y el surrealismo”]
[www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS](#)
 – *Pequeña historia de la fotografía*
Die Literarische Welt, 1931
- *Biagini, M. GR
Incontro all'Università 'La Sapienza'
[web.tiscali.it/gigantidellamontagna/rivista.htm](#), 2000
- *Bilancioni, G. WA
Aby Warburg, il gran signore del labirinto
 (a proposito dell'edizione italiana di Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*)
 Engramma; 1984
- *Blom, H. VE
Dogon: Architecture and Traditional Religion
[www.dogon-lobi.ch](#)
- *Bohigas, O. VE
Aldo van Eyck o a New Amsterdam School
 Oppositions
- *Bollnow, O. F. VE
 –*Der Mensch und seine Heimat*
Anklamer Heimatkalender, 1935
 –*Ludwig Binswanger, Grundformen und Erkenntnis menschlichen Daseins. Zürich 1942*
Die Sammlung, 1. Jahrgang, 2. Heft, November 1945
 –*Der erlebte Raum*
Zeitschrift für die gesamte Innere Medizin, 11. Jahrg., Heft 3, 1956
 –*Tür und Fenster*
Die Sammlung, 14. Jg. 1959
 –*Lived-space*
Philosophy Today 5 (1961) Nr. 1/4
 –*Der bergende Raum*
Duitse Kroniek, 14. Jg. 1962

- Der Mensch und der Raum*
Zeitschrift Universitas, 18. Jg. 1963
 –*El hombre y su casa*
La Torre; revista de la universidad de Puerto Rico; año XIV – núm. 54 septiembre–diciembre 1966
 –*Der Mensch in der Spannung zwischen öffentlicher und privater Sphäre*
Jugendgemäße Lebenskunde in der Entscheidung, Wien 1970
 –*Der Raum*
 En: *Die Ehrfurcht vor dem Leben*, Asahi Verlag Tokyo 1979
- *Bordignon, G. WA
Introduzione all'Atlante della Memoria
 Engramma (sin fecha)
- *Burnham, H. D. CTP
Immanuel Kant (1724–1804); Theory of Aesthetics and Teleology
 (The Critique of Judgement)
 Stattford University, 2006 (The internet encyclopaedia of philosophy)
- *Caon, L. WA
Rembrandt e i suoi modelli: la luce e l'ombra
Percorso tematico attraverso il Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg
 Engramma (sin fecha)
- *Careri, G. WA
Aby Warburg; Rituel, Pathosformel et forme intermédiaire
 L'homme 165,2003
- *Centanni, M. WA
Studiare Mnemosyne, progettando una mostra sull'Atlante:
dal diario di Venezia–2004
 Engramma
- *Da Forno, B. WA
Il diavolo sta nei dettagli
Appunti sulla ricezione italiana di Aby Warburg
 (artículo sobre la relación Warburg – Croce)
 Engramma (sin fecha)
- *Daniotti, C. WA
Mnemosyne, tappa Alessandria; Dalla conquista dell'ecumene all'ascesa al cielo: in cerca di
Alessandro nel labirinto di Mnemosyne
 Engramma (sin fecha)
- *Didi-Huberman, G. WA
Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm
 Art History, ISSN 0141–6790, Vol.24, n.5, nov. 2001
- *Egenter, N. VE
 –*Vernacular architecture–where do the symbolic meanings come from?*
home.worldcom.ch
 –*Magritte the Architecturologist*
home.worldcom.ch
 –*Architecture, Movement and Mind*
 Paper to be read at the opening of the Architectural Summer School at Motovun, Istria, Yugoslavia on the 8th of July 1989
 –*Outlines of a theory of culture based on the origins of settlement*
 Lecture prepared for the IRSSI Institute, February 8th 1995
 –*Foundation for an Anthropological Theory of Architecture*
 a+u, no.197, febrero 1987
 –*Otto Friedrich Bollnow's anthropological concept of space*
ucs.mun.ca
 –*La maquette comme médiateur a l'étranger*
 en: *Les raisons de l'habiter*, Cataldi, G. ed., Studi e documenti di Architettura/15, Alinea Editrice. Firenze 1988
 –*Otto Friedrich Bollnow's anthropological concept of space*
ucs.mun.ca
 –*Anthropology of awareness*
 Entrevista publicada en: *Indian Architect and Builder*, nov. 1994
 –*Architectural Anthropology*
 Intervención en: *13th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences Mexico City, 1993*

- Architectural Anthropology*
 Texto escrito para la: *Encyclopaedia of Anthropology*, editada por H. James Birx, Sage Publications, London 2006
- Architectural Anthropology*
 Texto publicado en: *International Semiotic Spectrum – a Publication of the Toronto Semiotic Circle*
 Nr. 14 (Sept. 1990)
- Anthropology and the Built Environment; An anthropological Approach*
 Proyecto para la: *Österreichische Akademie der Wissenschaften, Wien* (sin fecha)
- Auf Sand gebaut; Ansätze zu einer architekturanthropologischen Semantik*
home.worldcom.ch
- Anthropology of Habitat and Architecture*
home.worldcom.ch
- The Deep Structure of Architecture; Constructivity and Human Evolution*
home.worldcom.ch; 1991
- Semantic architecture and the interpretation of prehistoric rock art: An ethno-(pre)historical approach*
Semiotica 100 -2/4 (1994)
- Software for a soft prehistory*
home.worldcom.ch; 1986
- The metabolism of form in antique architecture*
 Intervención en el seminario internacional: *Architettura in Pietra a Secco*, 27–30 sept. 1987, Universidad de Bari
- *Feixa, C.
Más allá de Éboli: Gramsci, De Martino y el debate sobre la cultura subalterna en Italia GR
 macba.es (sin fecha)
- *Freeberg, D. WA
Pathos at Oraibi: What Warburg did not see
 columbia.edu
- *Freud, S. WA
El delirio y los sueños en la “Gradiva” de W. Jensen (1907[1906])
nodo50.org
–CXCIV Análisis terminable e interminable, 1937
 Librodot.com
- Gómez, M. E.
La iconología. Un método para reconocer la simbología oculta en las obras de arquitectura
 Argos, n. 38, julio 2003
- *Griesbeck, Ch. MN
Introduction to Labanotation
 1996, Universität Frankfurt/M
- *Grotowski, J. GR
–On the Genesis of Apocalypsis
 (conferencia, 1969, estreno de la obra)
TDR: The Drama Review 52:2 (T198), verano 2008
– Lo que fue
 (Colombia, verano 1970, Festival de América Latina)
Máscara, N. 11–12, octubre 1992/enero 1993
–Respuesta a Stanislavski
 (conferencia, 1980, Brooklyn Academy, New York)
Máscara, N. 11–12, octubre 1992/enero 1993
– Tecniche originarie dell’attore
 Transcripciones de las conferencias inéditas de Grotowski, Universidad *La Sapienza* de Roma, 1982
–El director como espectador de profesión
 (artículo publicado en 1985, Revista italiana de la cultura teatral)
Máscara, N. 11–12, octubre 1992/enero 1993
–De la compañía teatral a El arte como vehículo
 (texto basado en las conferencias de Grotowski de 1989 en Módena y de 1990 en Irvine)
Máscara, N. 11–12, octubre 1992/enero 1993
–El montaje en el trabajo del director
 (transcripción de conferencia del 1989 en Pontedera)
Máscara, N. 11–12, octubre 1992/enero 1993
– El príncipe constante de Ryszard Cieslak
Máscara, N. 16, enero 1994
–Testo senza titolo (firmato a Pontedera il 4 Luglio 1998)
Teatro e Storia, 20–21, Anno XII, 1998–1999

- *Guillemin, A. WA
The style of linguistics: Aby Warburg, Karl Vossler, and Hermann Osthoff
 Journal of the History of Ideas, 2008
- *Heidegger, M. CTP
 –“...poéticamente habita el hombre...”
 heideggeriana.com.ar
 –*Construir, habitar, pensar*
 heideggeriana.com.ar
 –*El arte y el espacio*
 heideggeriana.com.ar
 –*Entrevista del Spiegel a Martin Heidegger*
 (traducción y notas de Ramón Rodríguez, en Tecnos, Madrid, 1996)
 heideggeriana.com.ar
 –*Hegel y los griegos*
 (edición de Revisión Fenomenológica. Serie Fundadores. Bs. As., Octubre de 1969)
 heideggeriana.com.ar
 –*Hölderlin y la esencia de la poesía*
 heideggeriana.com.ar
- *Infante Güell, M. GR
Entrenando para ser transparentes. Buscando el cuerpo en el método de entrenamiento para actores propuesto por Jerzy Grotowski
 Stichomythia 7 (2008): 16–34
- *Javaloyes, C. MN
Semiótica del cine: un recorrido por los principales ideólogos
 eictv.co.cu, Miradas, 2010
- Johns, K.
Julius von Schlosser and the need to reminisce
KarlTJohns@aol.com (sin fecha)
- *Kemmer, S. WA
 –*Observations on the “Neogrammarian Manifesto”*
 ruf.rice.edu, *Ling 403: Foundations of Linguistics*, 2008–2009
 –*Guided commentary on the Saussure’s Course in Modern Linguistics*
 ruf.rice.edu, *Ling 403: Foundations of Linguistics*, 2008–2009
 –*The subject matter and aims of Linguistics; relations to other fields*
 ruf.rice.edu, *Ling 403: Foundations of Linguistics*, 2008–2009
 –*Franz Boas’s Introduction to the Handbook of American Indian Languages*
 ruf.rice.edu, *Ling 403: Foundations of Linguistics*, 2008–2009
- *Lavy, J. GR
Theoretical Foundations of Grotowski’s Total Act, Via Negativa, and Conjunctio Oppositorum
 The Journal of Religion and Theatre, vol.4, no 2, 2005
- Lawlor, L.
Essence and Language: The Rupture in Merleau–Ponty’s Philosophy
 University of Memphis, lrlawlor@postoffice.memphis.edu
- *Lévi–Strauss, C. MN
El análisis estructural, en lingüística y en antropología
 (artículo publicado en 1945 en *Word, Journal of the Linguistic Circle of New York*, vol.1, n.2)
 philosophia.cl/Escuela de Filosofía Universidad ARCIS
- *Lobo i Serra, F. CTP
 –*Arte y dolor*
 (transcripción de seminario, primavera 1997, Departamento de Estética y Composición, ETSAB, UPC)
 –*Teoría del conocimiento: Ética y Estética*
 (transcripción de seminario, 1999, Departamento de Estética y Composición, ETSAB, UPC)
 –*Lecciones de Estética*
 (transcripción de seminario, noviembre 2001)
 –*La Estética como ciencia normativa*
 (transcripción de seminario, junio 2000, Departamento de Estética y Composición, ETSAB, UPC)
 –*Fetichismo del Arte*
 (transcripción de seminario, Departamento de Estética y Composición, ETSAB, UPC)
- *Maravic, T. GR
L’esichia dell’attore; Grotowski e l’esicismo

(Elaborato dalla tesi di laurea in Semiologia dello Spettacolo "L'esichia dell'attore (Grotowski e l'esicamo)", relatore prof. Marco De Marinis, Università di Bologna (Corso DAMS), a.a. 2002-2003)

- Mascaró Pons, J.
Genealogía de las ciencias humanas; reflexiones a partir del modelo de Michel Foucault
(artículo inédito, 2003)
- *Masquelet, A. C. GR
Rembrandt's Anatomy lesson of Professor Nicolaes Tulp (1632)
maitrise-orthop.com (sin fecha)
- *Mazucco, K. WA
- *I seminari de la KBW. Un laboratorio di metodo*
Engramma, 2007
- *Struttura dei saggi e stile di scrittura di Aby Warburg*
Engramma (sin fecha)
- *19 marzo 2004: diario della giornata di studi sull' Atlante*
Engramma
- *Scheda editoriale dell' Atlante Mnemosyne di Aby Warburg*
Engramma, 2003
- *Storia dell' Atlante Mnemosyne di Aby Warburg: la gestazione di un'opera non "finibile"*
Engramma (sin fecha)
- *Meyer, Th. - Trembl, M. WA
Kulturwissenschaft aus em Geisten des Judentums
Aby Warburgs Transformation der religiösen Tradition
Neue Zürcher Zeitung, 10.12.2005
- *Motta Lima, T. GR
Consideraciones sobre «The Action»
Cuadernos de Picadero, no 5, Instituto Nacional del Teatro, marzo 2005
- *Mutus Liber WA
<http://pagina.de/cena>, basado en primera edición española, 1981, L. Cárcamo ed.
(edición original: La Rochelle, 1677)
- *Neri, M. WA
Mnemosyne, tappa Rimini; Il Tempio di Rimini e il metodo warburghiano
Engramma (sin fecha)
- *Oliván Santaliestra. L. WA
La Alegoría en El origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin y en Las Flores del Mal de Baudelaire
A Parte Rei: Revista de Filosofía; serbal.pntic.mec.es (sin fecha)
- *Pariente F., J. L. VE
Evolución de los espacios teatrales
arquitectuba.com.ar; 1988
- *Panofsky, E. WA/VE
Jan van Eyck's Arnolfini Portrait
The Burlington Magazine for Connoisseurs, Vol. 64, No. 372 (marzo 1934)
- Peirce, Ch. S.
- *Fundamento, objeto e interpretante*
unav.es; 1897
- *Tricotomía*
unav.es; 1888
- *Sobre una nueva lista de categorías*
(en: Vevia, F. C., *Charles S. Peirce. Escritos filosóficos*; El Colegio de Michoacán, México 1997)
- *Los signos y sus objetos*
unav.es; 1910
- *¿Qué es un signo?*
unav.es; 1894
- *Petri, R. WA
Mnemosyne, tappa Amburgo
Le ragioni del trasferimento del Warburg Library and Institute. Alcune congetture
Engramma (sin fecha)
- *Pfeiffer, G. GR
About those carrying the light and getting raised
(artículo sobre los *opuses* del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards:

- Action y an Action in Creation)
tracingroadsacross.info/doc
- *Pisani, D. WA
Mnemosyne, tappa Parigi
Aby Warburg e Walter Benjamin: problematiche affinità
Engramma (sin fecha)
- *Protevi, J. CTP
Derrida: Introduction to Husserl's Origin of Geometry
protevi.com (sin fecha)
- *Rachiele, V. WA
Mnemosyne, tappa Amburgo
Appunti per la storia della Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg
Engramma (sin fecha)
- *Radford, L. WA
Del símbolo y de su objeto: reflexiones en torno a la teoría de la conceptualización de
Cassirer Revista Latinoamericana de Matemática Educativa, 7(2), 157-170; 2004.
- Ramírez, J. A.
El método iconológico y el paranoico-crítico
centros.uv.es, 1991
- *Rampley, M. WA
From symbol to allegory: Aby Warburg's theory of art
The Art Bulletin, 3/1/1997
- *Rappl, W. WA
Konstellationen und Zwischenräume. Zu Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas
Film-museum, 2005
- *Richards, T. GR
Conversazione di Gioia Costa con Thomas Richards, a Pontedera, il 12 ottobre 2003
tracingroadsacross.net
- *Richards, T. - Biagini, M. GR
-With and after Grotowski
(entrevista con M. Shevtsova, 'Conversations' series at Goldsmiths, University of London, nov. 2008)
-Dies Iræ. The Why and The How
(statements collected by Antonio Attisani on February 7, 2004)
tracingroadsacross.info/doc
- *Romero, P. WA
Un conocimiento por el montaje; Entrevista con Georges Didi-Huberman
Entrevista publicada bajo una licencia Creative Commons, 2007
- *Ros, A. MN
Laban Movement Analysis. Una eina per a la teoria i la pràctica del moviment
Estudis Escènics/Quaderns de l' Institut del Teatre, hivern de 2008, n. 33-34
- *Rosete, F. WA
Aby Warburg: moderno katharmós
Andamios, vol.2, n.4, junio 2006
- *Rubino, V. KW
Fundamentos del pensamiento de Carl G. Jung
fundación-jung.com.ar, Cuadernos de Pensamiento Junguiano, sin fecha
- *Rykwert, J. VE
La ornamentación no es un delito
Los cuadernos de la gaya ciencia IV, Barcelona 1976
- *Sacco, D. WA
Le trame intrecciate di Mnemosyne. Aby Warburg e Carl Gustavo Jung a confronto
(Volumen Un remoto presente, de la revista "Anima", ed. Francesco Donfrancesco, Moretti & Vitali, Florencia, abril 2002)
- *Sais, P. GR
-Action
2006 (descripción de Action, opus del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards, del que formó parte como doer; texto inédito)
- Action, el ritual de passatge grotowskià
2008 (ensayo inédito)
- Proposta per a un diccionari de terminologia grotowskiana

- 2008 (ensayo inédito)
– *Drama Ritual*
- 2009 (texto inédito)
– *El Performer de Jerzy Grotowski*
- 2010 (ensayo inédito)
- *Sbrilli, A. WA
La miniera memetica di Warburg
Collegamenti fra Mneme, memi e capelli mossi
Engramma (sin fecha)
- *Segal, M. GR
The hidden work of Grotowski's Theatre of Sources
ProQuest Information and Learning Company, 2009
- *Segre, C. MN
La teoría de la percepción en Mukařovský y la estética del fragmento
(Cuadernos de Filología Italiana. 2001, no 8, revistas.ucm)
- *Selmin, L. WA
– *L'americana scalza; Un inedito di Aby Warburg su Isadora Duncan*
Engramma (sin fecha)
– *Intorno a Mnemosyne*
(Incontro con Kurt W. Forster al Seminario di tradizione classica; Venezia – Ca' Badoer, 5 dicembre 2003; interventi raccolti in forma di appunti e corredati da note a cura di Linda Selmin)
Engramma
- Serrano Monsalve, L.
Arqueología acústica
VI Congreso Iberoamericano de Acústica – FIA 2008
- *Strobl, W. VE/CTP
El principio de complementariedad y su significación científico-filosófica
Departamento de Filosofía de la Universidad de Navarra, *Anuario Filosófico*, 1968, (1)
- *Szonyi, G. WA
Warburg's intuitions in the light of postmodern challenges
Umění, XLIX 2001
- *Thompson, E., WA
MNHMOΣYNH in Venice
Engramma, 2004
- *Valencia Gutiérrez, A. CTP
Norbert Elias y la teoría del símbolo
Revista Sociedad y Economía, no 7, octubre 2004
- *Van Eyck, A. VE
– *La devaluación de los fenómenos abstractos*
Página nueva
– *El interior del tiempo*
Página nueva
- *Vanzan, A. WA
Mnemosyne, tappa Baghdad
La trasmissione del sapere scientifico nel mondo islamico
Engramma, julio 2004
- *Viçens i Giralt, F. MN
Los Fotomontajes
O.S.Y.C@cajastur.es, 1998
- *Violi, A. WA
L'immagine informe: Bataille, Warburg, Benjamin e i fantasma della tradizione
F@rum, Forum Avanzato di Ricerca Universitaria Multimediale, www.farum.it (sin fecha)
- *Warburg, A. M. WA
– *Sul metodo*
Engramma; 1928
– *Einleitung*
Engramma; 1929
- *Zweig, J. MN
Ars Combinatoria; Mystical systems, Procedural Art, and the Computer
Art Journal, Fall 1997

- Sais, P.
 - Conferencia, Institut del Teatre de Barcelona, 12.3.2007
 - Conferencia y presentación del libro *Grotowski; del teatre a l' art com a vehicle*, en el marco de las actividades acerca del *Año Grotowski* organizadas por el mismo, Institut del Teatre de Barcelona, 28.5.2009
 - Conferencia sobre las etapas de la trayectoria de Grotowski, Máster Teoría e Historia de la Arquitectura ETSAB, seminario Antoni Ramón i Graells, 20.10.09
 - Conferencia y presentación de la traducción al griego del libro *Grotowski; del teatre a l' art com a vehicle*, en el marco de las actividades acerca del *Año Grotowski* en Atenas, *Θέατρο της Άνοιξης*, 11.1.10 y Studio Dance up, 12.1.10
 - Asistencia de la autora a presentaciones del opus *Ergo*, en el marco del proyecto de investigación de Pere Sais *Drama Ritual*, Institut del Teatre, entre el 2008 y el 2010.
- Montaje textual para *El príncipe constante* de Calderón/Slowacki, según Grotowski (del archivo personal de Pere Sais)
- Janowski, M.
 - Conferencia de Janowski, uno de los actores que formaron parte del *Teatr Laboratorium* de Grotowski, *Θέατρο της Άνοιξης* 11.01.10; actividades alrededor de la celebración del *Año Grotowski* (declarado así por la UNESCO) organizadas por Maria Panoutsou en Atenas, en colaboración con Pere Sais
- Kumiega, J.
 - Conferencia, Institut del Teatre de Barcelona, 14.10.09
 - Conferencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 15.10.09
 - Correspondencia a base de preguntas de autora sobre la tesis
- Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards
 - *Symposium* de clausura del proyecto *Tracing Roads Across* del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards* (Pontedera, 11-13.4.2006)
 - Ponencias, entre otras: Marco De Marinis (Universidad de Boloña), Paul Allain (Universidad de Kent), Antonio Attisani (Universidad de Turín), Lisa Wolford (Universidad de York), Kris Salata (Universidad de Stanford), Tatiana Motta-Lima (Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro).
 - *Eastern Meeting-place: Documentation Team Conversations* (material inédito del proyecto *Tracing Roads Across* del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, del archivo personal de Pere Sais, cedido a la autora)
 - Asistencia como testimonio a presentaciones los opuses del *Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards: Action, An Action in Creation* y *Dies Irae* y a proyecciones de material de su investigación (*Downstairs Action, Action in Aghia Irini*, principalmente) en numerosas ocasiones, entre el 2004 y el 2006, en el marco del proyecto *Tracing Roads Across* (Viena-diciembre 2004, Pontedera-abril 2005, Caen-junio 2005, Creta-agosto y septiembre 2005, Viena-diciembre 2005, Pontedera-febrero y abril 2006)
- Biagini, M.
 - Texto introductorio a la presentación del montaje homónimo de Mario Biagini, dentro del marco de las actividades del *The Bridge*, del *Workcenter of Jerzy Grotowski y Thomas Richards*. La traducción para las presentaciones de la obra en Creta en 2005 se encargó a la autora por Biagini
- Exposición: *Grotowski: l' espai de la acció*, ETSAB, octubre - noviembre 2009, en el marco de las actividades de celebración del *Año Grotowski*, organizadas por Antoni Ramón i Graells, Departamento de Composición Arquitectónica; elaboración y montaje de la exposición: Pere Sais, Dimitra Konstantopoulou; la exposición concebía un recorrido a través de la trayectoria grotowskiana, a base de montajes-clave; incluyó reconstrucción en maquetas (en escala 1:50) de los espacios para/de los montajes: *El príncipe constante, Akropolis, Action* (edificio *Valicelle*, sede del *Workcenter de Jerzy Grotowski y Thomas Richards*), *Dies Irae, An Action in Creation* (Apéndice).
- Bernardi, M.
 - Texto de conferencia *Il corpo della danza e la comunicazione dei saperi*, cedido por el autor

-Proyecto MEp creado y dirigido por Moreno Bernardi a favor de la investigación, la composición, la colaboración en el arte, en el pensamiento, en la práctica; asistencia a base regular de la autora a sesiones de trabajo y sesiones de presentación de las obras *Toxotria* y *Ekforikó*, invitada por Moreno Bernardi, y colaboración con el proyecto en la investigación de modos de anotar la acción.

- Visita al *Kindertehuis* de Aldo van Eyck en Amsterdam, guiada por el profesor de la TUDelft y discípulo de él, E. Chlimintzas; visita de obras de Aldo van Eyck, Hertzberger, Rietveld, Oud, Berlage -principalmente-, organizada y guiada por la profesora de la NTUA A. Monemvasitou, en el marco de los viajes educativos organizados por la NTUA de Atenas; 1996
- Exposición: *ATLAS. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*
Museo Reina Sofía, Madrid, 24 de noviembre - 28 de marzo de 2011
- Seminario internacional: *Ideas en fuga. Pasión, conocimiento y memoria en la teoría de la imagen de Aby Warburg*, Museo Reina Sofía, Madrid, 4 y 5 de marzo 2011.
- Conferencias de: G. Didi-Huberman, S. Weigel, E. Tavani, C. Wedepohl, Ch. Jacob, L. Daston, Ph. A. Michaud, A. Fernández Polanco, M. Ghelardi, M. Rampley, J. J. Lahuerta, J. Arnaldo.
- Lobo i Serra, F.
Seminarios con el Profesor de Estética Ferran Lobo i Serra, etapa de Seminarios de Investigación del Programa de Doctorado del Departamento de Teoría e Historia de la Arquitectura: *Arqueología del Romanticismo* (2005), *Semiótica del arte I* (2006)
- Konstantopoulou, D.
-*La forma arquitectónica bajo el prisma de la Fenomenología del espacio y de la Estética: Aldo van Eyck - Otto Friedrich Bollnow*
(conferencia en el Congreso Internacional *El significado de la Filosofía en la Educación arquitectónica*, Universidad Politécnica de Patras, 9-11 Octubre 2009)
-*Grotowski: el espacio como vehículo; el espacio para el montaje - el montaje como imagen -la arquitectura de la acción*
(conferencia en el marco de las actividades acerca del Año *Grotowski* organizadas por Pere Sais, Institut del Teatre de Barcelona, 29.5.2009)
- *Grotowski: el espacio de/para la acción*
(conferencia, Máster Teoría e Historia de la Arquitectura ETSAB, seminario Antoni Ramón i Graells, 26.10.09)

4. MATERIAL AUDIOVISUAL

- Brook, P.
Introducción a la grabación de *Akropolis*
- Grotowski, J.
-documentales:
Letter from Opole
The Laboratory Theatre of Jerzy Grotowski
Acting Therapy
A Tribute to Ryszard Cieslak
With Jerzy Grotowski. Nienadowka 1980
Exercises of Ryszard Cieslak
-grabaciones (del archivo personal de Pere Sais):
El príncipe constante
Akropolis
Apocalypsis cum figuris
- Michaud, Ph. A.
Conferencia a propósito de la edición francesa de *El ritual de la serpiente*, 2003
- Mingozzi, G.
La Taranta (documental), 1962
- Van Eyck, A.
Conferencia en INDESEM, Delft 1967