

© de esta edición:

ALBA EDITORIAL, S.L.
Baixada de Sant Miquel, 1
08002 Barcelona
www.albaeditorial.es

© Diseño: Pepe Moll de Alba

Primera edición: mayo de 2012

ISBN: 978-84-8428-741-4

Depósito legal: B-15.558-12

Edición: Luis Magrinyà

Maquetación: Cristina López Guianet
Corrección de primeras pruebas: Lola Delgado Müller
Corrección de segundas pruebas: Ana Carrión Nos

Impresión: Liberdúplex, s.l.u.

Ctra. BV 2241, Km 7.4
Polígono Torrentóndu
08791 Sant Llorenç d'Hortons (Barcelona)
Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares,

salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO

(Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendida la copiamática y el tratamiento informático, y su distribución mediante alquiler o préstamo públicos.

Índice

Agradecimientos, por Cecília Boal	13
Presentación, por Sérgio Mamberli	15
El Centro de Teatro del Oprimido de Augusto Boal, por el equipo del Centro de Teatro del Oprimido	17
Introducción	21
Los dos pensamientos, Simbólico y Sensible	33
El Pensamiento Sensible y el Pensamiento Simbólico en la creación artística	35
Un nuevo concepto de aura y de arte, una nueva Estética	59
El cuerpo humano, social desde antes de nacer	69
Un cuerpo viene al mundo	71
Cerebro y conocimiento	85
Palabra, la mayor invención humana	91
Génesis de la palabra	93
Metamorfosis y usos abusivos de la palabra	113
Del pensamiento estético a la concreción artística	141
La subjetividad del arte	143
La famosa teoría de las neuronas estéticas	167
Monarquías políticas y artísticas	191

*
 Coordinadora general con licencia especial
 Multiplicadora de la vida en la familia
 Señal: Curinga - Temporalidad
 Conciencia - Dada la vida eterna
 Temporalidad

Agradecimientos

Mientras intentaba poner un poco de orden en la mesa de Augusto, encontré un papelito, una hoja arrancada de un bloc de hotel escrita con su letra: era la dedicatoria para este —su último— libro.

No supe qué hacer.

Y no sé si me corresponde a mí entregar este texto para que sea publicado.

Al mismo tiempo, soy consciente de la gratitud que Augusto sentía hacia las personas mencionadas.

Decidí retomar el texto con mis propias palabras, para que este libro de Augusto esté dedicado a nuestra amiga Maria Rita Kehl, quien con tanta paciencia y cuidado leyó y comentó los originales.

Y a los amigos Marcelo Land y Flávio Cure Palheiro, por la sensibilidad con que entendieron que Augusto debía vivir su vida hasta el fin como siempre la había vivido, y por ayudarme a conseguirlo.

CECILIA BOAL

Presentación

Este libro, texto inédito y definitivo de Augusto Boal, fue terminado en enero de 2009, pocos meses antes del fallecimiento del autor. Debe ser leído como complemento y afirmación de su larga obra teórica, crítica y práctica. Una obra que revolucionó el escenario de las artes brasileñas y que tuvo repercusión internacional al proponer un método teatral cuyo objetivo era ejercitar el pensamiento político, social y estético de los oprimidos y estimular la búsqueda de una sociedad sin opresores.

Basado en valores éticos y solidarios, el arte propuesto por Boal sugiere intervenir en la realidad de manera concreta, hacer emerger conciencias y transformar a simples consumidores en ciudadanos capaces de producir cultura... lo que acarrea consecuencias individuales y sociales. Aparecen en este libro algunas de las ideas ya utilizadas como base del método conocido como Teatro del Oprimido, que se aplica en decenas de países.

En los dos primeros capítulos se presentan y se ejemplifican los conceptos de la Estética del oprimido, como el Pensamiento Sensible,

el Pensamiento Simbólico, la metáfora, la moral, la ética. En el tercero, Boal explica cómo estos conceptos son utilizados en las actividades propuestas por el Proyecto Prometeo, realizado en el Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro.

Al publicar este libro en coedición con la editorial Caramond, la Fundación Nacional de las Artes –Funarte– rinde homenaje al director dramaturgo y ensayista Augusto Boal (1931-2009) y coloca al alcance de investigadores, artistas y público un material fundamental para la construcción del arte democrático, político y social.

SÉRGIO MAMBERTI,
presidente de Funarte

Sérgio Mamberti y Augusto Boal

El Centro de Teatro del Oprimido de Augusto Boal

Augusto Boal fue un hombre de colectivos, un sembrador de multiplicadores*. Enseñaba aprendiendo y aprendía enseñando, en un constante proceso de creación. Además de su contribución fundamental a la construcción de una dramaturgia genuinamente brasileña en el Teatro de Arena de São Paulo, creó el Teatro del Oprimido, que es uno de los métodos teatrales más utilizados en el mundo, presente en todos los continentes a través del trabajo de miles de practicantes.

A su regreso a Brasil, en 1986, Boal funda el Centro de Teatro del Oprimido, con la misión de difundir su trabajo en el país, estimulando y supervisando la actuación de practicantes y grupos. El CTO se convierte en un espacio de investigación práctico y teórico del Teatro del Oprimido, donde nació el Teatro Legislativo y se forjó la Estética del oprimido.

Boal consideraba esencial el trabajo de investigación, por eso lo

* Los «multiplicadores» son los militantes o activistas del Teatro del Oprimido, aquellos que se han formado en su metodología y técnica dramática y trabajan con ella, aplicándola y difundiéndola en contextos sociales diversos. [N. de la T.]

llevaba a cabo de forma intensa, sistemática y crítica. El proceso que generó la Estética del oprimido surgió del análisis de los proyectos del Centro de Teatro del Oprimido, donde se identificaba la necesidad concreta de desarrollar un sentido estético propio entre los integrantes de los grupos comunitarios. Siguiendo la orientación de Boal, buscamos los medios para auxiliar a los miembros de esos grupos a liberarse de las amarras estéticas a las que estaban sometidos y a crear su propia estética, en la cual pudieran reconocerse y a través de la cual consiguieran expresarse.

La investigación de la Estética del oprimido se desarrolló mediante la experimentación práctica en laboratorios teatrales y la sistematización teórica en seminarios: encuentros quincenales con el equipo del CTO, semestrales con multiplicadores de distintas regiones de Brasil, y laboratorios ampliados con participación internacional.

En los laboratorios, experimentábamos entre nosotros para luego trasladar los resultados a los multiplicadores en formación, que se encargaban de practicar con grupos comunitarios en Brasil, Guinea-Bissau, Mozambique y Angola. Estas prácticas volvían al análisis colectivo por medio de informes de actividades, nutriendo así un diálogo permanente entre Boal, comodines* y multiplicadores.

Surgieron ejercicios, juegos y técnicas para potenciar el uso de la imagen, el sonido y la palabra. La creación —de poesías, canciones, dibujos, pinturas, bailes, esculturas y espectáculos— ratificaba el nuevo concepto e impulsaba radicalmente la habilidad de los inte-

* Los «comodines» se inscriben en el contexto del Teatro Foro y el concepto se refiere al personaje que ejerce la función de mediador estableciendo las reglas que articulan el diálogo entre el escenario y el espectador. [N. de la T.]

grantes de los grupos para crear metáforas, para representar la realidad desde sus propias perspectivas.

Descubrimientos prácticos dialogaban con el texto en construcción. Una vez sistematizadas, las actividades de la Estética del oprimido pasaban a incluirse en los programas de capacitación de proyectos en las áreas de educación, salud mental, sistema penitenciario y centros de cultura. Los resultados eran comparados; las dudas, discutidas; los desafíos, analizados teatralmente.

A lo largo de casi ocho años de trabajo, este libro fue adquiriendo forma práctica y teórica. Boal escribía con habilidad y placer; amaba el proceso de construcción del texto, redondear cada párrafo, elegir cada palabra. Aun siendo el último, un libro no es toda la obra de una persona. Sin embargo, para Boal, éste tenía un carácter de sistematización: en cierta forma, representaba la totalidad de lo que ya había escrito sobre el Teatro del Oprimido, todas sus reflexiones acerca de un camino de más de cincuenta años de militancia artística, caracterizada esencialmente por su coherencia política.

Desde su fundación, el Centro de Teatro del Oprimido tuvo la dirección artística de Augusto Boal, en una trayectoria de veintitrés años de hallazgos y desafíos. Una historia que nos llena de orgullo y que renueva el compromiso de continuidad, siguiendo los caminos que trazamos junto a nuestro maestro, amigo y compañero de trabajo. Además de con nuestros compañeros de batalla, contaremos con este libro que consideramos una herramienta fundamental para el desarrollo del Teatro del Oprimido: dentro de Brasil y hacia el mundo.

¡Viva Boal!

EQUIPO DEL CENTRO DE TEATRO DEL OPRIMIDO
www.ctorio.org.br

Introducción

¿Cómo es posible defender la diversidad cultural y, al mismo tiempo, la idea de que existe solamente una estética, válida para todos? Sería como defender la democracia y, al mismo tiempo, la dictadura.

Siempre lamentamos que en los países pobres, y entre los pobres de los países ricos, sea tan elevado el número de ciudadanos marginales debilitados por no saber leer ni escribir; el analfabetismo es utilizado por las clases, los clanes y las castas dominantes como arma severa de aislamiento, represión, opresión y explotación.

Más lamentable es el hecho de que tampoco sepan hablar, ver, ni oír. Ésta es una forma igual, o peor, de analfabetismo: la ciega y muda sordera estética. Si aquél prohíbe la lectura y la escritura, este otro tipo de analfabetismo aliena al individuo respecto a la producción de su arte y de su cultura, y respecto al ejercicio creativo de todas las formas de Pensamiento Sensible. Reduce a individuos, potencialmente creadores, a la condición de espectadores.

La castración estética vuelve vulnerable a la ciudadanía y la obliga a obedecer los mensajes imperativos de los medios de comunicación, de la cátedra y del podio, del púlpito y de todos los sargentos, sin pensarlos, refutarlos, ¡sin entenderlos siquiera!

El analfabetismo estético, que hace estragos incluso entre quienes están alfabetizados en lectura y escritura, es un peligroso instrumento de dominación que permite a los opresores llevar a cabo una invasión subliminal de cerebros.)

Las ideas dominantes en una sociedad son las ideas de las clases dominantes, cierto, pero ¿por dónde penetran tales ideas? Por los soberanos canales estéticos de la Palabra, de la Imagen y del Sonido, ¡latifundios de los opresores! Y es también en esos dominios donde debemos trabar las luchas sociales y políticas en busca de sociedades sin opresores ni oprimidos. Un mundo nuevo es posible: ¡hay que inventarlo!

Este libro no responde a ninguna fórmula consagrada para entender el arte y la estética; no es un relato de teorías consabidas; no se inclina, reverentemente, ante lo que se tiene por cierto: cuestiono, ¡y propongo! No olvido el pasado, pero no ando de espaldas al futuro. Y, con él, avanzo dos tesis principales:

1) Existen dos formas humanas de pensamiento —Sensible y Simbólico—, y no solamente el que se traduce en discurso verbal. Estas son formas complementarias, poderosas, y son, ambas, con frecuencia manipuladas y envilecidas por quienes imponen su ideología a las sociedades que dominan.)

2) Dado que todas las sociedades están divididas en clases,

castas, etnias, naciones, religiones y demás confrontaciones, es absurdo afirmar la existencia de una sola estética que nos incluya a todos en sus reglas, leyes y paradigmas: existen muchas estéticas, todas de igual valor, cuando tienen valor.

Paralelamente, hay que rechazar la idea de que solo se piensa con palabras, ya que pensamos también con sonidos e imágenes, aunque de forma subliminal, inconsciente, ¡profunda! Hay que rechazar la idea de que existe una sola estética, soberana, a la cual estamos sometidos —una actitud así sería nuestra rendición al pensamiento único, a la dictadura de la palabra— que, como sabemos, es ambigua.

El Pensamiento Sensible, que produce arte y cultura, es esencial para la liberación de los oprimidos, amplía y hace más profunda su capacidad de conocer. Solo con ciudadanos que, por todos los medios simbólicos (palabras) y sensibles (sonidos e imágenes), cobren conciencia de la realidad en la que viven y de las formas posibles de transformarla, surgirá, un día, una democracia real.*

Los humanos, como los demás animales, estructuran sus

* Para que se comprenda con claridad que existen tantas estéticas como grupos sociales organizados, propongo comparar estas dos imágenes: Jesús, con sus apóstoles vestidos con andrajos y con la alegría pasional de quien siente que dice verdades; por otro lado, el papa, envuelto en oro y oropeles, en su papamóvil blindado, cercado de guardias suizos, vestidos por la marca Michelangelo, rodeado de sus *principes*, ataviados como él.

Jesús y el cristianismo actual tienen poco en común... ¿O es posible creer que estos dos grupos adoptaban la misma estética, única y universal? ¿O serían sus caminos tan exclusivos de los intereses y propósitos de cada grupo? Para que yo pueda creer algo de lo que él dice, quiero ver al papa casi desnudo, despojado de artificios, predicando por las calles y los campos. Eso su estética no lo permite; ¡la núa lo exige!

interrelaciones según el poder que tienen, del que disponen o el que conquistan. No podemos continuar alimentando la ilusión de que todos los niños son angelitos y todos los humanos, buenas personas. Conocer la verdad es necesario para trans-
formarla.

Ser vivo es ser expansivo. No solo entre los animales silvestres y salvajes la necesidad de existir se transforma en lucha; en el reino vegetal existen plantas asesinas, que matan y tienen como armas sus hojas y raíces; enredaderas parásitas conducen a la agoutía a sus huéspedes, como las palmeras; plantas carnívoras comen presas. Es fácil creer que en las aguas misteriosas del mar el pez gordo se come al chico; difícil es pensar que, debajo de la tierra firme, fuertes raíces buscan nutrientes y dejan que las débiles se mueran de hambre. La vida se come a la vida.

La naturaleza permite la vida, pero exige la muerte: ofrece el placer; su precio es el dolor. La biología no tiene ética. Vivir es una lucha a muerte. Mejor saberlo, para cambiar.

Entre los humanos, la lucha por el espacio es una lucha por todos los espacios: físico, intelectual, amoroso, histórico, geográfico, social, deportivo, político... Y hay que inventar un antídoto: la ética de la solidaridad, cuya construcción tendrá que ser obra de la lucha incesante de los propios oprimidos, y no una dádiva celeste; del ciclo caen la lluvia, la nieve y el hielo, ocasionalmente, bombas y cohetes, pero no soluciones mágicas. Nos debemos a nosotros mismos y tenemos que aceptar nuestra condición con la cabeza en las alturas, los pies en la tierra y manos a la obra.

La Ética es una invención humana, no el fruto maduro del árbol del bien y del mal.

La mayoría de los sistemas políticos, como el neoliberalismo —depredador en todas sus modalidades y no solo en sus excesos—, buscan siempre más poder y riqueza sin límites: ¡ésta es su esencia y razón! Y para ello ocupan espacio y oprimen: forma parte de su naturaleza.

En el mundo real en el que vivimos, a través del arte, la cultura y a través de todos los medios de comunicación, las clases dominantes, los opresores, con el propósito claro de analfabetizar al conjunto de la población, controlan y utilizan la palabra (periódicos, tribunas, escuelas), la imagen (fotografía, cine, televisión), el sonido (radio, CD, espectáculos musicales) y monopolizan esos canales para producir una *estética anestésica* —valga la contradicción—, conquistan el cerebro de los ciudadanos para esterilizarlo y programarlo para la obediencia, el mimetismo y la falta de creatividad. Mente veruna, árida, incapaz de inventar...
tierra abonada con sal!

Esta comunicación unívoca coloca alambradas en las cabezas oprimidas, embalsama el pensamiento y crea zonas prohibidas a la inteligencia. Abre canales sensibles por donde se inculca la obediencia no contestataria, impone códigos, rituales, modas, comportamientos y fundamentalismos religiosos, deportivos, políticos y sociales que perpetúan el vasallaje.

[El Pensamiento Sensible es un arma de poder: quien lo tiene en sus manos domina. Por eso, los opresores luchan por la posesión del espectáculo y de los medios de comunicación de masas, que es por donde circula y se impone el pensamiento único autoritario.]

Cuando es ejercido por los oprimidos, el Pensamiento

Sensible es censurado y prohibido. Ellos no tienen derecho a su propia creatividad: una máquina no crea. Se aprieta un botón... y produce. Puede servir, también, como mono de circo en la telebasura...

La invasión de cerebros explica la formación de los sumisos: rebaños de fieles pasivos de las iglesias electrónicas, de los milagros a granel, con cita concertada en la tele; de las multitudes enfurecidas de fans de los deportes de masas, unánimes en su estéril fanatismo; de la irritante y venenosa vacuidad intelectual de la telebasura; de las tristes decisiones electorales de las masas corrompidas por el propio sistema en el que están integradas, que las explota, reprime y deprime, que las seduce...

Como ciudadanos, antes que nada, y como artistas por vocación o profesión, tenemos que entender que únicamente a través de la contracomunicación, de la contracultura de masas, del contradogmatismo, únicamente a favor del diálogo, de la creatividad y de la libertad de producción y transmisión del arte, del pleno y libre ejercicio de las dos formas humanas de pensar, únicamente así será posible la liberación consciente y solidaria de los oprimidos y la creación de una sociedad democrática: en su sentido etimológico, ya que, históricamente, la democracia jamás ha existido. Acaso trocitos de ella.

Palabra, Imagen y Sonido, que hoy son canales de opresión, deben ser utilizados por los oprimidos como formas de rebeldía y acción, y no como pasiva contemplación absorta. No basta con consumir cultura: es necesario producirla. No

basta con disfrutar del arte: ¡es necesario ser artista! No basta con producir ideas: hace falta transformarlas en actos sociales, concretos y continuados.]

En algún momento escribí que *ser humano es ser teatro*. Debo ampliar el concepto: *¡ser humano es ser artista!*

Arte y Estética son instrumentos de liberación.

El caos es parte de nuestro mundo. Es una forma de organización del universo, de la naturaleza, de la sociedad, de la familia, de la política, de todo lo que existe. El caos se gobierna por leyes que todavía no conocemos y que probablemente no conoceremos jamás.

Incluso el llamado movimiento browniano, en física, cuando ciertas partículas microscópicas se mueven en un determinado fluido de manera aparentemente aleatoria, incluso ese movimiento debe de tener sus leyes, que desconocemos. En un principio se pensó que se trataba de una nueva forma de vida; hoy se sabe que no, pero aún no se conocen las causas de las direcciones imprevisibles que toman esas partículas, en todos los sentidos.

El caos es ininteligible *para nosotros* si no lo analizamos sirviéndonos de todos los medios de que disponemos, no solo teorías y palabras. El Pensamiento Sensible es necesario e insustituible para entender tanto las guerras mundiales como la sonrisa de un niño.

Este texto debe ser leído en el contexto de toda mi obra, un trabajo de más de medio siglo. Cuando escribo «cerebro»,

estoy escribiendo sobre el salario mínimo y sobre las huelgas; cuando digo «neuronas», digo sectarismos y guerras coloniales, sida y hambre; si pienso «sinapsis», pienso política y diálogo; si hablo de teatro, pienso en estructuras sociales y digo vida consciente.

No renuncio a ninguna de mis convicciones antimperialistas, anticolonialistas, antirracistas, antisexistas, antienvilecimiento del ser humano. Soy, cada vez más, enemigo irreconciliable de todas las formas políticas, morales, económicas y sociales que hoy esclavizan a la mayor parte de la humanidad.

No soy ningún Nostradamus, privilegiado con el don de ver el futuro, pero puedo asegurar, con toda certeza, que, si alguien se arroja al vacío por la ventana del trigésimo piso de un edificio, son enormes las posibilidades de que quede aplastado en el suelo o sobre la cabeza de alguien. La sangre se derramará por todas partes y salpicará cosas y personas. Y no soy vidente, ni echo las cartas: únicamente pienso.

Sin catastrofismos y con la misma precisión, puedo prever que el destino de las sociedades en un régimen capitalista neoliberal —donde los especuladores andan sueltos y el dinero prevalece sobre el estómago— es crear un precipicio cada vez mayor entre pobres y ricos, y que, inevitablemente, dentro de algunos años o pocas décadas, habrá una explosión social desenfrenada y sin límites que acarreará una desorganización de tal envergadura que solo un régimen autoritario basado en la fuerza bruta de individuos mal pagados, eficientes pero inconscientes, será capaz de crear una vulgar imitación de las hordas primitivas y, vagando por los países devastados, impon-

drán una estructura prehistórica basada en la fuerza bruta. ¡Monarquías de porra y mazal! Basta con leer los periódicos de hoy, de ayer y de mañana para entender lo que digo.

Einstein escribió: «No sé con qué armas se va a luchar en la Tercera Guerra Mundial; pero sé que la Cuarta será con palos y piedras».

Un régimen que se basa en la competencia sin límites, sin leyes ni reglas claras que son casi libremente interpretadas por la justicia, aliada del poder económico y/o militar, exacerba esa competencia y enloquece. Digo locura y lo hago; mato a la serpiente y muestro el palo: véanse las imágenes de los corredores de Bolsa anunciando a gritos sus ofertas. Y es ese manicomio anticuado el lugar en el que ahora estamos viviendo y lo que vemos en esta crisis económica mundial iniciada en 2008.

El neoliberalismo está hecho a medida para estimular el instinto depredador animal que subsiste en la mayoría de los humanos y se propaga entre el resto de la humanidad. ¡Hay que decir No!

Los Señores de Davos* ofrecen, como mágica solución para la crisis que ellos mismos crearon, despedir a millones de trabajadores, para ahorrarse su salario y para que caigan en la pobreza, a fin de mantener los beneficios de los que ya se habían lucrado. Proponen socializar los *bancos tóxicos* con el dinero del contribuyente y mantener, privados, los rentables. Que eso aumente las camadas hambrientas poco les importa. Davos se ocupa por la crisis económica de los bancos, banqueros, empresas

* Pequeña ciudad suiza donde se reúnen los hombres más ricos del planeta, en la misma época en que en Brasil y en otros países se reúne el Foro Social Mundial, de ideas completamente opuestas.

y accionistas —responsables de la crisis—, pero no por la crisis humana del sida y el hambre en Asia, África y entre los miserables de sus propios países. Es monstruoso pensar que las actividades humanas obligatorias, como la educación, la salud y la previsión social están en manos privadas que buscan el lucro. ¡Esa insensibilidad es criminal. La resignación, un crimen: ¡hay que decir No!

Las cosas no se vuelven así porque yo lo diga: ya lo eran antes de que yo lo dijera.

Platón escribió que ninguna ciudad (país o nación) podrá llamarse democrática si no existe un límite para la extrema pobreza y la extrema riqueza. Decía la verdad, jamás escuchada.

Rosa Luxemburgo escribió que el primer acto revolucionario es llamar a las cosas por su verdadero nombre. ¡Es verdad! ¿Por qué no se quiere oír la verdad? Porque vivimos en la caverna de ese mismo Platón, donde nacimos y de donde jamás salimos: nuestras cabezas, asustadas, solo nos permiten ver las sombras de la realidad, a la cual únicamente tendríamos acceso a través de la palabra, el sonido y la imagen, que todavía no dominamos: tienen dueño.

En la metafórica caverna del filósofo, los humanos están asustados, inmóviles, de espaldas a la abertura que deja entrar la luz de una hoguera que proyecta sombras en la pared. Todo lo que ocurre entre la hoguera y las espaldas de los hombres en la caverna —personas que pasan, animales que transportan cosas— se transforma en sombras sin vida propia. Lo que los humanos pueden ver son las sombras de lo real, no lo real.*

* *La República*, Platón, libro 7. Sé que estoy haciendo una interpretación sesgada del pensamiento de Platón. Es deliberada. Para él, el mundo concreto al cual me

Quien enciende y aviva ese fuego son los dueños de las imágenes, los sonidos y las palabras. Para liberarnos del inmovilismo y de la resignación, tenemos que salir de la caverna, mirar cara a cara al mundo, comprender cómo se mueve y quién lo mueve. No debemos apagar el fuego, debemos aprovecharlo para asar cucarachas y hacer bonitas barbacoas en la caverna de Platón.

El falso e ideologizado concepto dominante de la Estética favorece la idea competitiva del neoliberalismo, como veremos más adelante en el capítulo «Un nuevo concepto de aura y de arte».

Arte es el objeto, material o inmaterial. Estética es la forma de producirlo y percibirlo. El Arte está en la cosa; la Estética, en el sujeto y en su mirada.

Existen saberes que solo el Pensamiento Simbólico puede darnos; otros, que solo el Sensible es capaz de iluminar. No podemos prescindir de ninguno de los dos.

Al tratar el pensamiento único, tenemos que tener claro que la política no es «el arte de hacer lo que es posible hacer», como se suele decir, sino «el arte de volver posible lo que es necesario hacer».

El ciudadano no es aquel que vive en sociedad: ¡es aquel que la transforma!

vefiero, y que tenemos que descubrir y conocer, era apenas la sombra de una realidad que pertenece al platónico mundo de las ideas perfectas. Hoy, las sombras que vemos y que nos esconden las verdades son las de las televisiones, radios, periódicos, y todas las formas de persuasión de masas utilizadas por los opresores.

El Arte no es un adorno, la palabra no es absoluta, el sonido no es ruido, y las imágenes hablan, convencen y dominan. No podemos renunciar a estos tres poderes –Palabra, Sonido e Imagen– sin renunciar también a nuestra condición humana.

Los dos pensamientos, Simbólico y Sensible *Un nuevo concepto de aura y de arte, una nueva Estética*

El Pensamiento Sensible y el Pensamiento Simbólico en la creación artística

Cuando, entre 1750 y 1758, el filósofo alemán Alexander Baumgarten escribió sus dos libros sobre Estética*, la definió así:

Los sentidos —y los conocimientos que derivan de ellos— permiten imaginar una gnoseología inferior. No dudo de que pueda existir una Ciencia del Conocimiento Sensible [...] intermedia entre la sensación pura, oscura y confusa, y el puro intelecto, claro y distinto. Ella no es ni algo existente en la propia Cosa, ni pura creación del ser humano: es el resultado de una síntesis particular, armonía entre Cosa y Pensamiento. El concepto sensible es particular como objeto de sensibilidad; general como objeto de entendimiento.

* Esta palabra ya existía en Grecia, como apunta Hume: «Del griego *aisthētōs*, "perceptible por los sentidos, sensible", por oposición a *noetōs*, "percibido por la inteligencia"». Yo afirmo que Estética y Noética siempre estuvieron unidas, y ambas son inteligentes: siamesas, una no existe sin la otra. Afirmando que la Estética también es inteligente, y la Noética, sensible.

Esto es lo que dice Baumgarten, y lo vamos a analizar.

Estética es una relación sujeto-objeto, estoy de acuerdo: el objeto de deseo depende del sujeto deseante para poder ser deseado; en sí, no lo es. De la misma forma que la belleza de la mujer amada no está solo en su cuerpo o en su habla, sino en los ojos de quien la ama,* también así la apreciación del *Beso de Judas*, de Giotto, depende de la percepción de quien lo mira: puede ser un beso amigo o trágica traición. La capacidad perceptiva está condicionada por la religiosidad o falta de religiosidad del observador, y por su conocimiento histórico.

No estoy de acuerdo con la idea de que «la sensación pura» sea «oscura y confusa»: en realidad, es rica y compleja, cuando se siente tal como es. Inducida por el objeto (cosa), puede causar una diversidad de percepciones en diferentes sujetos, o en el mismo sujeto en momentos distintos. Por las múltiples posibilidades que ofrece de ser traducida en palabras, puede causar confusión. Lo que causa confusión, no obstante, son las palabras que la traducen, no ella. Las palabras son Pensamiento Simbólico, y los símbolos necesitan interlocutores.

Como dice el propio Baumgarten, «el concepto sensible es particular como objeto de sensibilidad, general como objeto de entendimiento». Ambos se complementan o se contradicen: sensibilidad y entendimiento son formas activas de pensar. Ninguna, de la otra, es sombra.

El objeto del fenómeno estético puede, o no, necesitar ser

* Decía mi madre que todo sapo ama a su hembra, que salta torpemente, y desprecia a la elegante hembra del flamenco, de largas piernas ondulantes.

explicado para lograr un mayor disfrute. Una flor azul puede que no necesite palabras, pero la imagen del asesinato del célebre duque de Guisa el día 23 de diciembre de 1588, en el castillo de Blois, en la región del Loira, durante la llamada Guerra de las Religiones, acaso requiera una explicación.

Baumgarten tuvo el mérito inmenso de rehabilitar la palabra «Estética», reconociendo su existencia y función, durante tantos siglos oscurecida. Nos sentimos obligados, pues, a conocer la etimología de esta palabra para entender qué son, en realidad, la Cultura y el Arte, que son, esencialmente, manifestaciones concretas de la *aisthêsis*, es decir, de la Estética.

El adjetivo «inferior» para designar el conocimiento sensible es cuestionable, pues éste no es un archivo muerto, un mero registro de informaciones sensoriales, sino el dinámico orquestador de las nuevas informaciones con las ya recibidas y jerarquizadas, con las carencias y los deseos del sujeto —esto es, pensamiento—, y su transformación en actos.

Baumgarten define la Estética como la «ciencia del conocimiento sensible», esto es, la organización sensorial del caos. A mi modo de ver, esta tarea organizativa solo puede ser realizada por el Pensamiento Sensible, dinámico y fluido a cada instante, y no por una acumulación estática, un depósito. El Pensamiento Sensible puede ser interpretado con palabras (Pensamiento Simbólico) que lo expandan o delimiten.

Tenemos que estar de acuerdo: ¡los sentidos tienen sentido! No son meras sensaciones que se borran con el tiempo: ¡tienen sentido y direcciones!

Quiero adoptar la idea de que existe una forma de pensar

Así son los pensamientos.

Los dos pensamientos, amalgamados, despiertan y adormecen redes de neuronas en múltiples áreas del cerebro, interrelacionando recuerdos, ideas, sensaciones y emociones. No están aprisionados en ninguna zona exclusiva del cerebro, como la visión y la audición, pero pueden encender cualquiera de ellas, en cualquier momento. Pueden activarlas o se activan por sí mismas cuando ideas o sensaciones encienden la memoria, que es brasa, o la imaginación, fuego que se extiende incluso contra la voluntad consciente del sujeto, en la vigilia y en el sueño.

El cerebro físico está dividido en partes, pero es uno solo, solo uno, orgánico y organizado: una casa sin puertas por donde se puede transitar, no hay nada amurallado. Incluso cuando el Pensamiento Simbólico calla, el Pensamiento Sensible está siempre activo, pensando hasta lo impensable, como el infinito y la muerte.

El flujo continuo de nuestras acciones, que ponen en práctica las informaciones del conocimiento, son obra de un verdadero Pensamiento Sensible, que orienta la dinámica voluntaria del sujeto, traducida o no en palabras. La parte no consciente de ese pensamiento cumple la misma función y tiene semejantes virtudes. Es lo que Freud llamaba, en sus primeros escritos, «preconsciente», y Stanislawski, en su método de interpretación del actor, «subtexto». Existen muchos niveles de preconscientes y subtextos simultáneos, entrelazados; algunos, un día, llegar a nuestra conciencia... otros, jamás. Algunos se traducen en habla; otros, en silencio.

Somos capaces de formular un único pensamiento continuo mientras que otros, simultáneos, no llegan a nuestra conciencia verbal: escondidos, fluyen en nuestro monólogo interior. Si tengo delante de mí a siete personas y hablo con las siete, digo palabras escogidas: este pensamiento verbal fluye consciente—con lapsos, es cierto, ¡y fallos de memoria!—mientras que otros seis, sumergidos y sin censura, se dirigen a cada uno de mis interlocutores, que son sensibles a ellos, casi siempre de forma inconsciente, y dejan, sin embargo, sus huellas.

El conocimiento sensible ya es pensamiento embrionario desde su forma verbal infinitiva—conocer—, que es el acto de recibir informaciones. Conocimiento se conjuga en presente de indicativo, pero el Pensamiento Sensible es gerundio. Como tal, se proyecta en el futuro.

Pensar es organizar el conocimiento y transformarlo en acción, que puede ser habla o acto, dado que habla es acto. El pensamiento es acción que transforma al pensador, al interlocutor y la relación entre ambos. Que pueden ser la misma persona.

El conocimiento ofrece opciones; el pensamiento inventa y escoge. Uno pone, el otro dispone. El conocimiento acumula; el pensamiento es aventura. El conocimiento trae el pasado al instante presente; el pensamiento, desde el instante, permite avanzar hacia el futuro o volver al pasado.

Conocer, conocimiento y pensamientos son niveles y modos de un mismo proceso psíquico. El conocimiento no es una estantería estática, un depósito: está vivo y es dinámico, es memoria y olvido, se enciende y se apaga. Las palabras al vien-

to no quedan registradas, pero los placeres intensos y los dolores repetidos, sí. Las frases reiteradas dejan huella. La imágenes a las que volvemos quedan impresas. Los sonidos crean eco. El conocimiento es la memoria activa. El pensamiento es la acción.

En los animales, el conocimiento también lleva a la acción, pero de forma *conclusiva*, no a través de la conciencia. En los humanos, el pensamiento *pondera* y da a sus posibles actos valores morales o éticos. Los actos humanos son éticos, de acuerdo con la moral vigente en cada momento, en cada lugar y circunstancia.* Los esclavistas actuaban de acuerdo con la moral de su época; los abolitionistas, según su ética. Moral y Ética colindan.

La conciencia es la reflexión del sujeto sobre sí mismo y sobre el significado de sus actos, no solo sobre sus consecuencias.

Tanapoco me parece adecuada la expresión «puro intelecto», puesto que tal pureza no existe: en su texto, Baumgarten, sin mencionarlo y sin apenas distinguirlo, se refiere únicamente al Pensamiento Simbólico, constituido por palabras y por gestos convencionales. Las palabras, no obstante, que, entre otras funciones, pueden designar cosas, son, en sí mismas, también cosas; pueden ser percibidas y reveladas por el Pensamiento Sensible; ése es el caso de la poesía.

* Las discusiones entre Freud y Jung sobre si los niños son perversos polimorfos o no, si su cuerpo está orientado sexualmente desde el acto de mamar del seno materno, me parecen, hoy, infantiles. Los niños no tienen moral y, por lo tanto, no se puede atribuir a su comportamiento ningún adjetivo moralizante y, mucho menos, una intención ética. El niño apenas siente y desea. Con el tiempo, aprenderá todo aquello que su cultura le enseñe, o se volverá marginal.

El intelecto es la continua organización de sensaciones, emociones e ideas, memorias e imaginaciones que dan vueltas en la mente y se transforman en habla, que es una modalidad de acción.

Creo que, en la formación del intelecto, existe un salto vital imposible de ser conocido: de igual manera que el ácido desoxirribonucleico adquiere vida, o en ella se transforma sin que sepamos cómo ni por qué, el cerebro orgánico crea la mente política y ésta, el intelecto refinado, expurgado de banalidades.

El «intelecto» es el Pensamiento Simbólico purificado de lo no esencial: es una categoría de ese pensamiento. Éste es un texto intelectual: por lo menos, quiero pensar que lo es...

Además del salto que va de la materia a la vida, otros saltos, tan infinitos como éste y tan misteriosos, van de la vida orgánica al pensamiento, del pensamiento a la conciencia, y de la conciencia al acto ético. Eso es lo más difícil...

Bello, bonito y feo

La Estética no es la ciencia de lo Bello, como se suele decir, sino la ciencia de la comunicación sensorial y de la sensibilidad. Es la organización sensible del caos en el que vivimos, solitarios y gregarios, intentando construir una sociedad menos antropofágica.*

* Dijo un filósofo que somos puercospines gregarios: necesitamos estar juntos, acurrucados, pero al hacerlo, nos pinchamos. Como dijo Píndaro, poeta griego de antaño, el ser humano es una sombra que sueña.

¿Con qué sueña la sombra? Tal vez con quien la proyecta; tal vez con levantarse y andar por cuenta propia. Acaso sueña con la precariedad de su —de nuestra— existencia. Tal vez sueña, un día, con tener su propia sombra: ser alguien.

Lo Bello, que forma parte de la Estética, es la organización de la realidad, anárquica y aleatoria, en formas sensoriales que le dan sentido y, a nosotros, placer. Bello no es solo lo que nos alegra y agrada, sino también lo que nos asusta y consterna, como la belleza de una catástrofe natural, como un tsunami, o la bomba atómica, que explota formando un hongo.

Lo Bello puede traducirse y explicarse con palabras, pero no las necesita. La *Festa junina* de Djanira o el *Negro rodando pandeiro* de Nelson Sargento; el terrible *Laocoonte* de El Greco, enroscado con sus hijos en serpientes venenosas; arte abstracto o grafitis, nada de eso necesita, aunque lo apoyen, explicaciones, ya se dice mucho con trazos y colores.

Si la Estética fuera únicamente la ciencia de lo Bello y lo Sublime, tendríamos que inventar otra palabra genérica, compañera y antónima de la Estética, que abarcara lo no Bello y la Fealdad.

Lo feo, vago antónimo de bonito, puede ser Bello. El *Guernica*, de Picasso, es una bella obra de arte que nos muestra un horrendo crimen histórico, feo y trágico, tal como la destrucción de Rotterdam, Hiroshima, Nagasaki y otras ciudades sin ninguna importancia militar. *O morto*, de Cândido Portinari, muestra los terrores de la guerra en una bella y fea imagen: su famoso *Tiradentes* descuartizado muestra los horrores del colonialismo. Bellos cuadros, temas feos. Hay fotos de Sebastião Salgado que muestran, en rostros y cuerpos, en la piel y en los ojos, en la sequía y en el sol, el pavor del hambre y del sida. Bellas fotos: angustia y miedo.

[Lo Bello está en el *objeto* y en la *mirada*. No todas las miradas

ven el mismo objeto. El dueño de la mirada es un ciudadano que vive en una sociedad de clases, castas, casas grandes o *senzalas*. No existe la *mirada pura*: es imposible desahacernos de la carga social (cultural) que forma parte de nuestro cuerpo y de nuestra mente. Esta carga es el poderoso filtro a través del cual vemos el mundo.

En la creación estética, dos artistas verán el mismo modelo de dos (o más) formas diferentes y, en la apreciación de una misma obra de arte, dos personas la verán de dos (o más) formas distintas. Por esta razón, la elección del tema es importante, pero aún lo es más el tratamiento que se le da.

«¡Lo feo es Bello!» No hay en esa expresión contradicción alguna, pues bella es la verdad escondida que el arte revela. Lo Bello es la verdad revelada a través del conocimiento sensorial, dicen algunos filósofos, y yo estoy de acuerdo; aunque... ¿a qué se refieren con «la verdad»?

Como no somos todos iguales, habrá muchas. Como no somos Hegel, no será Dios.

Si, con nuestro Arte, decidimos conscientemente participar de las estructuras sociales que se enfrentan en todas las sociedades humanas (y es ese enfrentamiento lo que las hace avanzar o retroceder), no debemos dejarnos engañar por ninguna entidad ficticia tales como la *idea absoluta*, el *espíritu* y otras divinidades, por más que éstas hayan sido adoptadas por eminentes filósofos. *Amicus Plato, sed magus amica veritas*, dijo

* Construcción destinada antiguamente al alojamiento de los esclavos en las haciendas de Brasil. [N. de la T.]

Aristóteles. «Soy amigo de Platón, pero más amigo soy de la verdad.» La frase, obviamente, fue dicha en griego, la lengua de Atenas, pero se conoce en latín.

Nosotros, con la Estética del oprimido, buscamos nuestra verdad: un Arte Pedagógico imbricado en la realidad política y social, ¡y parte de ella!

¿Donde estará, entonces, el suelo para nuestros pies?

Las verdades de cada cultura

La verdad de cada sociedad humana, o de cada uno de sus segmentos, está determinada por su cultura, que es la suma activa de todo lo que produce cualquier grupo humano en un mismo tiempo y lugar, en su relación con la naturaleza y con otros grupos sociales.

La cultura no se refiere solo a las cosas, en sí mismas, sino también al conjunto de las condiciones sociales en que tales cosas se producen y utilizan, a los objetivos y a las formas de producirlas. Hábitos, costumbres, rituales y tradiciones; creencias y esperanzas; técnicas, modos y procesos; sobre todo valores éticos de la moral vigente. Todo esto forma la cultura, que en cada momento histórico revela el estado de las fuerzas sociales en conflicto, o buena parte de él.

Las verdades de cada cultura son las afirmaciones de cada segmento y momento de su evolución, con todas las contradicciones que presente. La lucha campesina y el movimiento estudiantil en Brasil tienen y tuvieron, cada cual, su cultura y sus verdades, así como el sistema económico y el ocio de las clases acomodadas tienen las suyas. La cultura de las Ligas

Campesinas de antes de 1964 era centralizada; la cultura del MST⁴ de hoy es más democrática; el movimiento estudiantil de ayer era combativo; el de hoy, cauteloso.

La *verdad* de la religión es Dios y sus supuestos designios; cada cual tiene su Dios o dioses^{**}, algunos exclusivos, otros compartidos. La *verdad* del científico es el descubrimiento del mundo y la invención de lo posible (descubrimiento e invención son cosas diferentes: una ya existía, la otra pasa a existir). La *verdad* de ciertas formas de acción política es la invención de una sociedad sin clases y sin libre mercado, que alimenta el lado depredador de los individuos. La *verdad* de las dictaduras es la imposición del pensamiento único. La *verdad* de una posible democracia es la libre manifestación del pensamiento, la comprensión de las necesidades individuales y colectivas, y la discusión abierta y sincera entre los oprimidos, siempre que vayan seguidas de acciones concretas, posibles y reales. ¡No basta pensar! La acción es necesaria, o sobreviene la nefasta y mortal Melancolía.

Dicho esto, no podemos afirmar que todas las verdades sean equivalentes, que todo es igual, con idéntico peso y valor:

⁴ MST⁴ es el Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, un movimiento social que trabaja para conseguir la reforma agraria en Brasil. Tiene su origen en la década de 1980 y pervive hasta hoy. Está inspirado ideológicamente en el marxismo y en la Teología de la Liberación y es heredero de otros movimientos de base social campesina, como las Ligas Campesinas, asociaciones de agricultores que existían en las décadas de 1950 y 1960. [N. de la T.]

^{**} El monoísmo tiene la misma finalidad principal que la globalización: la centralización del poder. Las distintas religiones politeístas son más democráticas: nos permiten aliarlos con algunos dioses para defendernos de la ira de otros. Cuando, en cambio, existe apenas un Dios solitario y todopoderoso... que Dios nos asista, ¡estamos solos e indefensos!

los esfuerzos en pos de la humanización de la humanidad eligen como *verdad* suprema el *avance social hacia una sociedad sin oprimidos ni opresores, en todos los campos de la vida humana: político, social, familiar y todos aquellos que puedan existir. No podemos luchar contra la opresión y seguir, nosotros mismos, siendo opresores.*

Si esto es un *parti pris*, no importa: *que lo sea*. Si intentar alcanzar esta sociedad es una utopía, no importa... avanzar en esa dirección no es utópico, es una opción ética. Si las utopías no se alcanzan nunca porque siempre habrá otra más distante, no importa: caminemos en su dirección —así es la vida—, mejor que quedarnos parados, pasivos, dejando pasar el tren, puesto que eso atrofia las piernas y el pensamiento.]

Escribo la palabra *verdad* en cursiva porque tiene, aquí, distintos significados que se complementan: virtud, meta, caminemos... Las diferentes *verdades* y los distintos conceptos que definen esta palabra llevaron en el pasado y llevan hoy, en este siglo XXI, a las más estúpidas y sangrientas guerras religiosas y étnicas, además de a las sempiternas guerras territoriales, económicas y comerciales.

No se puede pertenecer a dos culturas, tener dos éticas, dos morales, pero, como cada ciudadano vive en una atmósfera multicultural donde entran en conflicto valores, es inevitable el surgimiento de culturas híbridas fundadas en valores diferentes, incluso opuestos: curas guerrilleros son el ejemplo clásico, como médicos asesinos, jueces ladrones, políticos corruptos.

En 1976, en Argentina, en plena dictadura, un sacerdote católico fue llamado por la familia de un coronel torturador que acababa de morir de un ataque cardíaco, para presidir la

ceremonia del entierro. La familia pertenecía a la parroquia de aquel sacerdote y asistía a sus oficios. El buen hombre dudó entre sus deberes de pastor y sus obligaciones como ciudadano antifascista. Finalmente decidió aceptar el encargo —colocó su condición sacerdotal por encima de su ciudadanía— y encomendó a Dios el alma del torturador.

En esta historia, lo que más me inquieta no es la decisión del sacerdote, que en ese momento actuó de un modo coherente con su fe, sino lo que él hacía antes de la muerte del militar: ¿cuál era el contenido político de sus homilías? ¿Qué defensa hacía de los mandamientos ante la familia de aquel verdugo? ¿Acaso explicaba aquel excelente mandamiento que preconiza «No matarás», que también supone «No torturarás»? ¿O aquel otro «No robarás», que implica «No usurparás el poder confiado al presidente de la República por el voto popular libre»? ¿Desde el púlpito, el cura había intentado convencer a los militares que se decían creyentes de acabar con el terror que habían instaurado contra la población, cesar la matanza, o había preferido divagar sobre la naturaleza asexual de los ángeles y la vida ilustre de los santos?

No solo los individuos, sino también importantes segmentos de un sector social pueden adoptar comportamientos contrarios a su propia cultura y a su misión declarada: en los peores momentos de la corrupción en Brasil, las *bandas padres** de la policía aplicaban sin reparo técnicas intimidatorias y coercitivas tradicionales en la cultura de los traficantes de droga que

* Segmentos o agrupaciones corruptas del estamento policial. [N. de la T.]

esas mismas milicias debían combatir; terroristas económicos repartidos por el mundo, manipulando bancos y bolsas, se sentían a sus anchas recurriendo a técnicas típicas de la cultura de los casinos clandestinos, gracias a la desregulación* permitiva promovida por el neoliberalismo, lo que nos llevó a la crisis financiera mundial iniciada en 2008 y que, antes, ya había cavado más honda la fosa entre ricos y pobres, entre abundancia y miseria.

Son las quimeras culturales**... mitad persona, mitad no.

Como son muchas las culturas y las verdades que de ellas emanan, como hay tantas divisiones en el seno de las sociedades y son tantos y tan dispares sus valores, la Estética y lo Bello no poseen valores universales y eternos. Ya no se puede hablar de una sola Estética, única, que sería la del pensamiento único, arma de explotación de los oprimidos y de la opulencia de los opresores.

Hay que tomar partido, unirse a uno de los lados en conflicto. Si somos éticos, este partido será siempre el de los oprimidos.

Las culturas armonizan o extreman las diferencias, construyen y transgreden la moral, sueñan ética. Las culturas viven continuas transformaciones: temporales, en las que pesa su

* «Desregulación» significa eliminar las leyes que deberían regir los mercados: se pasa al «todo vale». Es como si, en un combate de boxeo, uno de los contrincantes tuviera el derecho de disparar una ametralladora. Pensemos en los más de tres o cuatro millones de trabajadores que perdieron sus empleos a causa del neoliberalismo, eso solo en el segundo semestre de 2008.

** La Quimera, en la mitología griega, es un monstruo con cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de dragón. La Esfinge egipcia, con cabeza humana y cuerpo de león, y el Minotauro, también griego, con cuerpo de hombre y cabeza de toro, son ejemplos claros de quimeras.

posible longevidad; locales, en las que pesa su posible trascendencia; inmortales, en las que pesa su muerte.

El mundo es multicultural porque vive permanentemente en guerras, declaradas o latentes, bélicas o diplomáticas: siempre el enfrentamiento, siempre la fuerza. No solo el mundo, sino todos los países son multiculturales; no solo los países, sino las naciones; no solo las naciones, sino las regiones, barrios, razas, clases sociales o sistemas políticos: todos los grupos humanos son multiculturales. Todos tienen su concepto de lo feo, lo bonito y lo Bello.

Hay que tomar partido: unirse a los que luchan contra todas las formas de opresión en todo el mundo.

La cultura refleja y revela los enfrentamientos entre patrios y plebeyos, burguesía y monarquía, proletarios y capitalistas, campesinos y latifundistas... Cuando la cultura de una época o de un país se acepta universalmente como la mejor, única y perfecta es porque ahí la opresión es ejercida universalmente, sin contestación.

Toda cultura es impura o se *impurifica* al contacto con otras. El dilema de toda cultura es esfingético: «O me devoras (descifras) o serás devorado». Las culturas imperialistas y colonialistas devoran, digieren y devuelven elementos culturales de los países colonizados. Estamos obligados a digerir, metamorfoseados, formas culturales que un día fueron nuestras: Carmen Miranda y sus números musicales en Hollywood durante la Segunda Guerra Mundial, haciendo equilibrios con plátanos y piñas sobre la cabeza, es el ejemplo más transparente. Ella era consciente de eso y cantaba: «Dijeron que volví americanizada». ¡Tenía razón!

Crear nuestra propia cultura, sin rendir pleitesía a las que nos son impuestas, *¡es un acto político y no solo estético; un acto estético, y no solo político!*

La antropofagia cultural*, por otro lado, es un deber ciudadano. En Brasil, fue propuesta por Oswald de Andrade en la Semana de Arte Moderno** de 1922, y bautizada por Tarsila do Amaral. ¡En lenguas indígenas, *Abaporia*, el título de su cuadro más famoso, significa hombre que come hombre! Podemos comer la cultura ajena, devorarla como ciertas naciones indígenas devoraban a sus enemigos, creyendo que con su carne y su sangre se robustecerían. Para ellos, este manjar caníbal era una esperanza vana, un placebo carnal; para nosotros, metafóricamente, es una certeza.

El propio Picasso «canibalizó» el arte africano y, a su modo, Gauguin, el de Tahití. Si ellos pueden, ¿por qué no los demás?

Los vietnamitas, durante las guerras de liberación de su país contra Francia y, más tarde, contra Estados Unidos, dieron una ejemplar demostración antropofágica sacando provecho de todas las partes de los aviones que abatían: hicieron armas, material quirúrgico, mesas y sillas, cosas de guerra y de paz... No se desperdició nada. Antropofagia cultural.

* Para ser exactos, deberíamos llamar a este fenómeno cultural *culturafagia*, puesto que no se come al hombre, sino su obra. Pero se ha escogido, por metonimia, la palabra más bonita, ya que también es acertada.

** La Semana de Arte Moderno de 1922 fue un acontecimiento cultural que tuvo lugar en São Paulo del 11 al 18 de febrero de ese año. Se la consideraba el punto de partida del Modernismo brasileño. [N. de la T.]

No basta con que algo *sea* cultura para ser respetable. El pueblo azteca, que vivió antes de las invasiones colombinas en los territorios que hoy son parte de México, desarrolló una creativa y útil cultura arquitectónica y científica: incluso llegaron a practicar trepanaciones cerebrales para curar ciertas dolencias. Sin embargo, los aztecas perpetraban anualmente sacrificios de vidas humanas: hombres y mujeres jóvenes eran inmolados, a decenas, y ofrecidos a una fuerza sobrenatural llamada *dios*, especialmente a cierto *dios* de la guerra, Huitzilopochtli. Se les abría el pecho a los sacrificados para sacarles el corazón y ofrecerlo al Sol. Las víctimas eran, preferiblemente, esclavos y prisioneros de guerra (costaba menos convencerlos y no había que explicar a las familias las exigencias rituales de la divinidad...).

Sin esta ofrenda frecuente, el Sol, según la estúpida creencia vigente en aquella época y en aquella cultura, no saldría al día siguiente... ¡Eso era parte de su cultura y de su ignorancia culpable y fraudulenta!

No es necesario remontarse siglos atrás: todavía hoy, miles y miles de chicas, apenas llegadas a la pubertad, son violadas con la ablación del clitoris, lo que, supuestamente, elimina su deseo sexual. El objetivo declarado de esta cirugía monstruosa es obligarlas a ser fieles a sus maridos, lo que es ingenuo y falso, ya que ni se elimina el deseo ni el placer, ni se garantiza la fidelidad... Según el INED (Instituto Nacional de Estudios Demográficos, en Francia), más de cien millones de mujeres en todo el mundo han sufrido este suplicio, especialmente en el África subsahariana. Quien perpetra este crimen, en general, son mujeres que sufrieron la misma infamia en nombre de

esa abominable *cultura* dos veces milenaria. Aun siendo una práctica prohibida, como en Egipto, la fuerza de esa *cultura* todavía es mayor que la de la inteligencia.

En Afganistán, las mujeres viven dentro de sarcófagos ambulantes impuestos por los talibanes embrutecidos: no pueden ir a la escuela, mostrar el rostro ni los ojos, viven detrás de velos. En Arabia Saudita, líder mundial de las exportaciones de petróleo, las mujeres no pueden tener pasaporte o conducir... ¡Basta de tantos ejemplos innobles!

«Cultura» es una palabra-comodín para explicar lo que pensamos. Sin embargo, tenemos que ser precisos y hablar específicamente de cultura aristocrática griega en el siglo VI a. C., de cultura burguesa de los países imperialistas, de cultura popular de los campesinos brasileños, y así sucesivamente.

El desarrollo de la propia cultura no elimina la antropofagia cultural, pues ésta se transforma en algo nuestro: comamos lo que juzguemos necesario y apetitoso, los avances de la ciencia, las técnicas para fabricar el pan y el vino, las primitivas radios de galena e internet, el piano y la guitarra; bailemos y cantemos al amor a ritmo de tango, *swing* o chachachá, de la forma que sintamos; vals vienes, samba, todos los ritmos y colores, pero, por favor... techno, eso no, ya no sería cantar al amor, sería una violación.

Las culturas son campos de batalla: tenemos que combatir todo lo que nos lleve al servilismo y a la aceptación pasiva de la opresión, en todas las culturas, incluso las nuestras, en todo aquello que tienen de ruin y de perverso.

Lo Sublime y la Ética

Bello, bonito, feo... y Sublime.

Sublime es lo bello soberano. Sublime es la Ética, organización suprema del caos. [La Moral se obedece, la Ética se inventa.

La Moral es lo que es. La Ética es lo que se desea que sea.

Así como la maquilada palabra «Estética», la Ética ha sido desvirtuada cuando se ha querido entender como sinónimo de buen comportamiento.)

Ética* es el camino por donde se pretende llegar al sueño de humanizar la humanidad. La Ética repudia la persistencia del instinto depredador en las sociedades humanas, cuyos residuos salvajes todavía existen en nosotros. Contra el aspecto depredador animal del ser humano, la Ética busca crear relaciones solidarias**.

Dentro de cada cultura existe el individuo, el grupo, de cada género, raza y nación. La globalización destruye culturas, que brotan en la sociedad como de la tierra nace la vida. La globalización quiere imponer una sola manera de ver, oír, sentir, gustar, pensar, hacer y ser. Pero las raíces vuelven a crecer, así es la naturaleza: piedra y flor.

* Este concepto de Ética, diferente de la Moral, se basa en la interpretación de Aristóteles en su *Política*. Más adelante, el lector encontrará este párrafo, que conviene leer ahora: «Contradiciendo a Platón, Aristóteles decía que el sueño de perfección residía en el corazón del mundo imperfecto, que era el motor de su movimiento hacia la Perfección. En este sentido, la Moral es la imperfección de aquello que es como es; *moras*: costumbres. En el seno de la Moral, nace la Ética, aquello que debe ser: la búsqueda, el sueño de perfección». Hoy, una sociedad sin opresión, represión ni depresión.

** Desde el Código de Hamurabi (circa 1750 a. C.) hasta la Declaración Universal de los Derechos Humanos de la ONU (1948), algunos países, naciones y clanes han buscado definir normas de comportamiento para toda la humanidad. Vivíamos en un mundo feliz... si los gobiernos respetaran los acuerdos de 1948.

En Núremberg, la cultura arquitectónica nazi erigió un enorme estadio con tribuna para un solo lugar: ahí, Hitler hablaba a Alemania y al mundo sobre el Imperio de los Mil Años... que duró poco. Hitler ya estaba a favor de la globalización. La naturaleza se rebeló, rompió el cemento armado de las graderías, nacieron áboles bajo la solitaria tribuna y destruyeron la pesadilla: allí donde había cemento y hierro, nacieron plantas y flores...

Toda cultura es dialéctica y se mueve: el esclavo desarrolla la cultura esclavista, que contiene el deseo de libertad. Esto es lo Bello: la revelación de la verdad escondida.

Afirmo que no existe «lo más bello» y «lo menos bello», conceptos creados en sociedades competitivas —hoy, neoliberales— en las cuales lo importante es ser el primero, el más rico, más fuerte y mejor. Pienso, al contrario, que cada cosa, material o inmaterial, es o no es bella en función de su facultad de, a través de nuestros sentidos, significar una verdad, real o imaginaria, consciente o no, en condiciones temporales y concretas, que nos atraiga o asuste. ¹

El Maria Fumaca* y el AVE, la carreta y el coche de fórmula 1, la canoa y el jet son bellos en sus realidades sociales, como, en las naturales, son bellas las puestas de sol y las tormentas, el *jequi-tibá*** y la secuoya, el riachuelo y el mar.

* Locomotora a vapor construida en Brasil en el siglo XIX para unir distintos puntos del estado de Minas Gerais. [N. de la T.]

** Árbol muy longevo de la familia de los *leguminosae* que se encuentra en la floresta amazónica y en el ecosistema de la Mata Atlántica. [N. de la T.]

* Todas las cosas son bellas y no bellas

El Pensamiento Sensible no es *lenguaje*: es *lenguaje*. A través de él, el sujeto expresa ideas y revela sentimientos, para sí y para otros, decide acciones y actúa sin utilizar palabras ni gestos simbólicos, solo señales (donde significados y significantes son inseparables).

Existen, por lo tanto, dos formas de pensar: Pensamiento Simbólico (noético, lengua) y Pensamiento Sensible (estético, lenguaje).

pensamiento sensible, lógica
12/11/02

Conclusiones

Agradecemos a Alexander Baumgarten sus estudios sobre la Estética, que nos permiten avanzar y ver mejor lo que siempre habíamos visto.

«Ningún ciudadano debe renunciar a las dos formas de pensar, de la misma forma que nadie se puede alegrar de tener un solo ojo, un solo brazo o una sola pierna.»

Es mediante la posesión de la Palabra, de la Imagen y del Sonido como los opresores oprimen, antes de hacerlo por el dinero o por las armas.

Tenemos que reaccionar contra todas las formas de opresión. Y esta lucha debe darse, también, en los tres importantes campos de batalla del Pensamiento Sensible.

Tenemos que reconquistar la Palabra, la Imagen y el Sonido.

Un nuevo concepto de aura y de arte, una nueva Estética

Función ritual, comercial y política del arte

Walter Benjamin (1892-1940), filósofo alemán, en su ensayo «Sur l'oeuvre d'art» (*Écrits français*, Gallimard, 1991), afirma que, a lo largo de los tiempos, hubo una «dislocación» en las formas de apreciación de la obra de arte y en sus usos. Esa «dislocación» parte de los comienzos del propio arte, cuando desempeñaba una función ritual, y llega hasta la época moderna, cuando, gracias a la multiplicación mecánica, se puede exhibir una misma obra para un público diverso y heterogéneo, en muchos lugares y a la vez. La xilografía, por ejemplo, es un arte que puede ser multiplicado por millares a partir de una matriz; la fotografía, a través de un negativo; el cine ya es múltiple en sí mismo, ya que ninguna copia de una película tiene más valor que las demás: cada copia es un *original*; el *copión* todavía no es la obra, y menos aún, cada fotograma, puesto que la esencia del cine es la imagen en movimiento.

Se pierde el carácter ritual del arte, que por su unicidad se

ligaba a la tradición, a su origen, a las narraciones que se hacían de él, hechos reales o imaginarios, a su autenticidad, su historia... Con la multiplicación, se ganan copias, pero se pierde el *aura** de la obra de arte única para siempre.

Vamos a analizar:

Sabemos que «aura» no es «halo»: es la proyección que hace el observador sobre el objeto, mientras que «halo» es algo que el objeto irradia y que le pertenece, como la luz en ciertas sustancias radioactivas. Aura y halo pueden coexistir, o no.

¿En qué momento surge el aura? Sabemos que cualquier objeto, sea cual sea su finalidad, debe ser construido antes de ser usado. En el caso de los objetos artísticos —que son *metaforas sustantivas*, esto es, materia—, su construcción física es anterior a su finalidad y a los significados que puedan llegar a proyectarse sobre ellos. El aura se desartolla después de la creación del objeto, no antes, cuando solo existía, inmaterial, en la cabeza del artista. La construcción del objeto de arte precede a su utilización, religiosa o seglar.

Aunque su construcción tuviera finalidades místicas, los significados que se le atribuirían serían, en la mejor de las hipótesis, simultáneos a su realización material, jamás anteriores. El primer martillazo sobre la piedra todavía no crea la imagen de un profeta o de un santo; no puede la piedra, por lo tanto, ser objeto de adoración. Ésta ya existía en el deseo del creyente, y apenas buscaba un objeto donde posarse.

* «Aura» es el término que Walter Benjamin utiliza en diferentes ensayos para aislar la singularidad del objeto artístico y de la experiencia estética; significarla, para el filósofo alemán: «el aquí y ahora de la obra de arte». [N. de la T.]

¿En qué sentido el Arte es Metáfora? Metáfora, del griego *meta* «más allá de» + *phore* «llevar», puede ser la traslación o la transustanciación. El objeto artístico es la transustanciación de una realidad, objetiva o imaginada, en otra sustancia diferente de la original: trazo y color, en pintura; arcilla, bronce o mármol, en escultura; sonidos, en música; el cuerpo humano en movimiento, en danza... Puede ser también la dislocación (en este caso, traslación) de una figura gramatical a otro contexto literario, como hacen los escritores con sus palabras. Las modernas *instalaciones*, aunque eso no garantice su calidad, son otro ejemplo de traslaciones: no transforman la sustancia, únicamente el lugar y su disposición en el espacio. Podemos decir lo mismo de los *objets trouvés* y de los *collages*. Todos ellos son metáforas.

Ni el arte rupestre que menciona Benjamin en su ensayo, ni cualquier otra obra en el acto de su creación, esto es, en su proceso de *metaforización sustantiva*, contienen religiosidad o significado alguno: éstos solo les serán conferidos en su proceso de fabricación o una vez estén acabados. Concluimos que el aura es producida por la mirada subjetiva, no por la *cosa* concreta. Podemos ver incluso lo que no existe, pero que está dentro de nosotros.

Si esta afirmación es cierta —y lo es!—, podemos decir que, en menor medida, incluso la copia de una estampa con la imagen de un santo, o cualquier amuleto, religioso o profano, puede tener su aura, dependiendo del fervor del fiel y de su relación pasional con ese objeto. Las excepciones no invalidan las reglas; existen auras públicas y auras privadas.

De otro lado, en Santa Catarina* existen pinturas rupestres grabadas en la piedra, frente al mar, con claras advertencias a los marineros, no a los espíritus. Probablemente eran indicaciones sobre vientos, mares y otros peligros; y, aunque inspiradas en divinidades, indicaban cuidados marítimos, no espirituales. Esas pinturas son arte que dura siglos, pasados y futuros.

No solo antiguas estatuas de dioses y diosas eran arte: objetos utilitarios cotidianos como jarras, collares y platos de servir, sin ninguna connotación religiosa, también lo eran... inadvertido, es cierto, pero arte. Hoy, al mirarlos, surge el aura. Si uno de esos objetos, una jarra vulgar, por ejemplo, hubiera pertenecido a algún hechicero o a una persona ilustre en su época, si hubiera tenido el valor añadido de alguna historia fantástica, esa jarra habría conquistado el aura más resplandeciente incluso en su tiempo, sin esperar a la posteridad.

Las auras se pierden y se ganan al arbitrio del diálogo social, capricho de las culturas.

En el campo de la fe, como escribe Benjamín, encontramos algunas catedrales góticas donde ciertas figuras de adoración no pueden ser vistas desde el suelo: es necesario que los devotos suban escaleras con esfuerzo y sacrificio. Debemos añadir, no obstante, que más necesario aún es que alguien, el guardián de la llave, abra la puerta a los devotos para que suban. En ciertos templos, algunas imágenes se ocultan a creyentes y curiosos... pero no a los sacerdotes, que las guardan en lugar seguro, inaccesible.

* Estado del sur de Brasil cuya capital es la ciudad de Florianópolis. [N. de la T.]

sible al vulgo. Ciertos libros sagrados solo se exhiben a los fieles en momentos litúrgicos especiales: exceptuando tales ocasiones, solo quien los custodia puede verlos.

Pero... ¿quién guarda y oculta los objetos de culto? El sacerdote y sus acólitos. Solo a ellos les está permitida la contemplación de las imágenes y de los libros hasta el momento de ocultarlos.

Al ser ocultado, el objeto religioso fluctúa sin más destinatario para su aura que el sacerdote, que deviene en propietario temporal de los supuestos poderes sobrenaturales que la imagen posee para sus adoradores. El guardián asume el poder del aura, que se transforma en instrumento de fuerza. El celador incorpora el poder del objeto custodiado al detentar la potestad de manejarlo, ocultarlo, exhibirlo, imponer condiciones para su exposición.

La religiosidad gana, así, sesgo político.

Ningún objeto es *inmanente*mente sagrado: es solo *cosa*. El carácter sagrado, o también fetichista, surge con las proyecciones que hacen sus adoradores. Está en la *mirada*, no en la *cosa*. Sería una forma de animismo creer que un objeto poseyera algo de sagrado que lo trascendiera: alma. Significaría adoptar el corpóreo animismo, que aún hoy subsiste en determinadas creencias, según el cual todas las cosas tienen alma, hasta mi zapato. O fetichismo.

La sustancia del aura es el Saber y el Misterio. Se densifica con la acumulación de tradiciones, historias, conocimientos y experiencias vividas, que son el Saber; con mitos, esperanzas, leyendas, delirios y alucinaciones, que son el Misterio. El

sacerdote, al custodiar (ocultar) el objeto, se apropia de los poderes mágicos, místicos y rituales que la cosa, objeto de adoración, posee.

También en los rituales de la Iglesia católica los sacerdotes ocultaban el significado de sus misas en latín. La democratización de la fe operada por el Concilio Vaticano II al permitir que las misas fueran celebradas en las lenguas locales de los fieles ha dado marcha atrás con el reciente papa Benedicto XVI que, si no ha obligado, por lo menos ha permitido que de nuevo se utilice el latín delante de los fieles, intimidados por esa lengua, hoy solemne. Este acto oscurantista responde a la intención de fortalecer la autoridad eclesiástica aumentando la ignorancia de los fieles. El Misterio funciona como fuente de poder: aquel que lo posee tiene el poder de la Revelación!

El latín tiene aura: las lenguas vernáculos pertenecen al suelo raso. El latín es el aura de las palabras incomprensibles para el vulgo al que hipnóticamente van destinadas. El empleo de una lengua extraña aumenta el aura y oculta significados. Ésta ha sido, precisamente, la intención papal. Solo quien sabe latín sabe. No saber es renunciar al poder, porque el poder emana del aura, no del objeto. Del Misterio no revelado, que solo el sacerdote conoce.

Aura es arma.

Estas consideraciones no contradicen en forma alguna el pensamiento de Walter Benjamin; creo que lo complementan.

Toda religión o secta, al estructurar a los fieles de forma monárquica piramidal, como es costumbre, gana fuerza sinérgica y se transforma en agrupación política: se vuelve Poder.

Como tal, posee una fuerza relativa, que interviene en la realidad de su país o de su región. Un ejemplo concreto es la triste presión que ejerce la Iglesia católica (y otras) contra el uso de anticonceptivos, incluso en tiempos de sida; incluso en África, continente abogado en el virus. El amor, el simple acto de amar, queda prohibido: el sexo deja de ser amor y pasa a ser obligación litúrgica (obedece a rituales).

Ejemplos mayúsculos del uso que se hace de los dioses, inventados e improbables, crueles y vengativos, son las teocracias que se ejercían en el pasado y que aún hoy se muestran devastadoras tanto en Oriente como en Occidente. Ningún libro, ninguna revelación supuestamente divina, ningún profeta se pueden llamar sagrados si preconizan la destrucción de los enemigos como hacen e hicieron, en recientes y antiguos genocidios y holocaustos, contra amerindios, armenios, curdos, judíos, gitanos y palestinos, o en las luchas intestinas entre seguidores de Moisés, y también de Jesús.

Todo objeto religioso lleva en sí la ideología, las estrategias, tácticas y objetivos de la organización que lo adopta y que no es siempre religiosa, sino que puede ser también económica y territorial.

He aquí el peligro mayor del aura: su utilización política antidemocrática basada en el saber de unos y en la ignorancia del *rebaño*: algunas religiones llaman así, *carñosamente*, a los fieles apaciguados, domesticados. Los *pastores* denominan a los fieles *ovejas* sin pensar que, si las ovejas son mansas, sin libre albedrío y sin iniciativa, no es por elección ética: es porque les faltan neuronas. Entre los animales de gran tamaño, las ovejas

y los carneros son los que poseen menos neuronas... Incapaces de reaccionar, llorando ante el cuchillo, pagan el precio de su escasez neurológica.

La antigua definición de «obra de arte» —poseedora de aura por el hecho de ser única— se pierde con la reproducción mecánica del objeto, dice Benjamin, y es verdad: las copias no producen el mismo *hechizo*, aunque tengan un alcance mayor. Justamente en virtud de ese vicio, sirven a quienes dominan al conjunto de la sociedad que detenta el poder multiplicador.

Las auras, en estos tiempos neoliberales, han sido comercialmente construidas por los medios de comunicación de masas como una forma de incrementar el valor —dinero y fama— de ciertas obras que no siempre lo tienen. Es sabido que personas y empresas compran, a un precio mezquino, obras de determinados artistas plásticos desconocidos para revenderlas con grandes beneficios después de ser valoradas en reportajes encargados, estruendosos *vernissages*, críticas laudatorias, encuentros sociales y demás amenidades de revista del corazón. En el neoliberalismo todo se vende y se compra. ¿Por qué no el arte? Si no se respeta a los artistas, ¿por qué habrían de respetarse sus obras? Las subastas de arte tienen la misma estructura que las bolsas de valores y persiguen los mismos fines, que no tienen nada que ver con el deleite estético, sino con el valor del mercado.

El aura de mercado pasa a ser el valor añadido... y cuelga de ella la etiqueta con su precio y con la forma de pago: se aceptan todas las tarjetas.

No solo las obras se envuelven de auras mediáticas, sino los

propios artistas, a través de los medios de comunicación de masas: cuanto más valorados por esos medios, mayor será el aura que los envuelva. Todo tiene un precio, el arte y los artistas. Todo tiene su momento y su lugar: auras religiosas, deportivas, comerciales... y auras de los nuevos tiempos.

La Estética del oprimido, al proponer una nueva forma de hacer y de entender el arte, no pretende anular las anteriores que aún puedan tener valor; no pretende la *multiplicación de copias* ni la *reproducción de la obra*, y mucho menos la vulgarización del producto artístico. No queremos ofrecer a la gente el *acceso a la cultura*, como se suele decir, como si la gente no tuviera su propia cultura o no fuera capaz de construirla. En el diálogo con todas las culturas queremos estimular la cultura propia de los segmentos oprimidos de cada pueblo.

Queremos promover la *multiplicación de los artistas*.

Son los propios artistas los que se multiplican, no sus obras copiadas. No se pueden hacer copias de un ser humano: cada uno es único y esa es su aura, o es parte de ella. Cada uno es parte de una clase, género, etnia, país o grupo de oprimidos por la misma opresión. Cada uno es uno, y es el todo.

* Existen también las Auras Prosaicas, temporales, como la que rodea el zapato lanzado contra Bush en Iraq, en el último mes de su lamentable mandato. Dicen que aquel par de zapatos alcanzó un valor tan alto en las subastas que la empresa productora de la marca pasó a vender cien veces más; en la caja se escribieron referencias relativas a aquel episodio periodístico: todos los pares de zapatos, salidos del mismo horno, conservaban algún residuo aural. El hecho heroico, obra de un hombre valiente, indefenso pero indignado, sustituyó el célebre zapato con el cual Juschov, el líder soviético, asistió a sus homólogos, golpeando repetidamente la mesa en un discurso beligerante en plena sede de las Naciones Unidas.

Existe también el Aura Fétiche, como la pelota del milésimo gol de Pelé, las medias negras de Marilyn Monroe y la ropa interior de Mae West.

Aura y halo se amalgaman.

Se promueve el tránsito entre la obra, el artista y su comunidad, entre éstos y otras poblaciones oprimidas.

Estos nuevos artistas y sus obras de arte tienen su aura, que se crea por el hecho de ser ellos quienes son, de vivir en una u otra comunidad, por tener su tradición, sus historias, sus necesidades sociales de transformación del mundo, de su mundo, por los que son usuarios de salud mental en tal Centro de Atención Psicosocial, como tantos; nordestinos como tantos *boias-frias**; participantes de tal asociación cultural, como en tantas comunidades violentas; estudiantes de cierta escuela, como en tantos barrios. ¡Gente en transformación que desea transformar!

Existe el aura de la obra, el aura del artista y el aura del grupo al cual se pertenece. La *multiplicación de los artistas* crea una nueva aura dentro de esta nueva concepción de la Estética y del Arte.

Vivimos otras épocas, otras auras... Lo que propongo en este libro no es una nueva rama de la Estética, un nuevo estilo: ¡es una nueva Estética!

Esta moderna aura no es misteriosa. Es saber sin misterio. Es aura de la verdad descubierta, no del secreto oculto. Aura del futuro, no solo del pasado turbulento.

Aura de otro mundo, que sabemos que es posible.

* *Boias-frias* en portugués de Brasil equivaldría a *asalariados rurales* en Portugal y se refieren ambas expresiones a los trabajadores rurales que, por razones de desempleo, falta de posibilidades u otras, son expulsados del campo y pasan a engrosar las filas del subempleo y del trabajo temporal en las periferias urbanas. En Brasil, este tipo de circunstancias y de movimientos migratorios del campo a la ciudad suelen darse, en gran medida, en la región del Nordeste. [N. de la T.]

El cuerpo humano, social desde antes de nacer

Un cuerpo viene al mundo

Los sentidos son el enlace entre el cuerpo y la subjetividad, caminos de la inserción del individuo en la sociedad; primeras fuentes de opresión y de liberación

Cuando nace, un niño es un cuerpo humano que viene al mundo. Pasan a existir el cuerpo y el mundo: el cuerpo en el mundo.

Este cuerpo no trae consigo ningún prejuicio, *parti pris*, ninguna idea inquebrantable, ninguna certeza o duda ontológica. No es hinchada de ningún equipo de fútbol ni profesa religión alguna, en absoluto. No hace filosofía, ni compara valores —los desconoce—, solo es un cuerpo humano.

No posee ningún conocimiento *a priori*, en el sentido kantiano*, que exceda los límites de lo que le es orgánico y, en él, singular. No es una página en blanco, ya que viene con sus cinco sentidos, que aún antes del nacimiento le procuraban ya placeres y dolores: emociones. Trae su código genético, necesidades físicas vitales y, más tarde, deseos y subjetividades.

* Conocimiento que es anterior a la experiencia práctica y que no depende de ella, como el tiempo y el espacio. Eso, en la opinión del filósofo alemán Kant (1724-1804), no en la mía: tiempo y espacio también, poco a poco, se aprenden, claro que sí.

Trae vida, cualidad imponderable de la materia.

Sobre todo, trae un encéfalo (cerebro, cerebelo y masa encefálica) con cien billones de neuronas* que, estimuladas por más de cincuenta sustancias químicas ya conocidas —llamadas neurotransmisores— e infinitesimales descargas eléctricas, crean infinitas sinapsis (interrelaciones) que, formando trillones de redes neuronales, constituyen su vida psíquica, activa, organizadora y productora de sensaciones y emociones, deseos y proyectos, esperanzas y frustraciones, ideas abstractas y acciones concretas.

Sus sentidos ya existían, en desarrollo, dentro del vientre materno y ya formaban recuerdos. Incluso antes de estar *formado*, el cerebro es *in-formado* y las informaciones sensoriales recibidas empiezan a participar en sus estructuras sensitivas y, más tarde, cognitivas. La información se vuelve parte del sistema nervioso.

El feto absorbe y reacciona a los movimientos de su madre mientras baila *forró* y *frevó*** o vals vienés; mientras se lava el pelo o mientras friega los platos; mientras su madre vive en una chabola o en una zona residencial, devora almuerzos y cenas o pasa hambre. Sin hablar de tabaco y de drogas, de aire puro y contaminación.

* La mitad de las que son producidas desde el nacimiento; la otra mitad, no habiendo sido capaces de integrarse en redes neuronales, se perdieron por el cansancio y murieron: destino de los *enemigas*.

** *Forró* y *frevó* son dos ritmos musicales y dos bailes propios del folclore del Nordeste de Brasil. [N. de la T.]

Entre susurros o a voces, transmitiendo ideas y emociones, las palabras vuelan y van a posarse sobre el cerebro en formación. En medio de tantos ruidos y rumbos, el feto consigue distinguir sonidos articulados; oye conversaciones en una lengua determinada, con sus particularidades fonéticas, que también van a modelar su sistema nervioso.

La lengua es un lenguaje estructurado socialmente con apoyo fisiológico: cerebral, porque está localizada principalmente en las áreas de Wernicke y de Broca*; muscular, cuando

* Hasta cierto punto y con muchas excepciones y mayores complejidades, las diferentes funciones del lenguaje están localizadas en distintas partes del cerebro. Así, el *área de Broca* (región frontal izquierda del cerebro, al lado del córtex motor, que coordina los movimientos del habla —labios, lengua y cuerdas vocales—, así llamada en homenaje a Paul Broca, científico francés, 1824-1880, uno de los investigadores de la enfermedad llamada afasia) concentraría la producción de las palabras. La dificultad de hablar, o el habla fragmentaria o incompleta que hace imposible el entendimiento, se llama «afasia de Broca». El *área de Wernicke*, en el lóbulo temporal al lado del oído, córtex auditivo (Carl Wernicke, 1848-1905), parece ser el área de comprensión de esas palabras. La «afasia de Wernicke» se refiere a aquellas personas que consiguen articular perfectamente bien las palabras y las frases pero que no pueden entender lo que están diciendo... Es una enfermedad más común de lo que parece hoy en día; puede incluso pasar desapercibida. En la televisión, principalmente, y en los discursos políticos, es lo que más se ve: incluso los enfermos graves de la afasia de Wernicke pasan desapercibidos.

Un conjunto de circuitos neuronales uniría ambas áreas. Esta teoría no debe ser tomada al pie de la letra, ya que la producción y la comprensión del lenguaje verbal no se deben a sistemas totalmente independientes. Entre esas dos áreas, las mismas neuronas son utilizadas para producir y para comprender la misma palabra: son las *neuronas espejo* (experimentos en laboratorios muestran que esas neuronas son estimuladas tanto cuando se pronuncian como cuando se oyen palabras).

Conviene tener presente que Stanislawski basó su sistema de interpretación del actor en la memoria afectiva, al entender que el significado de una palabra no se encuentra solo en su enunciado en el diccionario, sino que viene acompañado de memorias sensoriales, emocionales e intelectuales: una palabra que se pronuncie o un evento importante que se evoque encienden redes de destellos repartidas por todo el cerebro que no se encierran en compartimentos estancos, celdas de máxima seguridad.

se habla, porque requiere de los labios, la lengua, los pulmones, el diafragma y las cuerdas vocales; está relacionada incluso con los bronquios, la tráquea y la nariz; con las piernas, si estamos sentados o de pie, con los brazos abrazados o abrazando; necesita hasta del corazón, siempre a golpes.

La lengua no es genética, es cultural. Cada lengua tiene su ritmo; cada individuo, su color y nerviosismo, sus certezas y sus dudas: transformados en sonidos, son oídos por el feto desde el vientre materno, y absorbidos por el sistema nervioso en formación. En esta etapa, la lengua es apenas un conjunto de sonidos culturales que producen reflejos biológicos y cinéticos en el futuro ciudadano dentro del cuerpo de su madre.

Las palabras cariñosas de los padres o sus peleas, *funk* o samba de raíz, disparos en la calle y gritos en los mercados al aire libre, *berimbau** o arpa, violín o guitarra de siete cuerdas, cantos gregorianos o bandas del cuerpo de bomberos — todos estos sonidos culturales son recibidos por los sentidos en formación y pasan a formar parte del sistema receptivo del no nacido, aunque vivo.

Fantástico: el cigoto — unión del espermatozoide con el óvulo —, ya desde el segundo día después de la fecundación, comienza a producir *células madre*, así llamadas porque son polivalentes, se multiplican y son capaces de especializarse, formando los diferentes órganos del cuerpo humano.

* Instrumento de cuerda de origen angoleño llevado a Brasil por los esclavos. Se utiliza, aún hoy, para acompañar las canciones y los bailes (*rundás*) de *capoeira*. [N. de la T.]

Todavía hoy este proceso biológico es objeto de curiosidad científica y de investigación en centenares de laboratorios de todo el mundo, ya que el misterio es grande: ¿cómo se hace esa especialización? ¿Cómo se programa y cuáles son los agentes de esa programación? ¿Cómo será posible, desde el laboratorio, manipular células madre para curar enfermedades o para restaurar órganos dañados o malformados? ¿Cómo fabricar, *in vitro*, pedazos de piel o de hígado, páncreas y corazón, deshaciendo *errores* y desvíos de la naturaleza?

¿Cómo es posible que de una pequeña semilla nazcan las raíces de un robusto árbol, el tronco, las ramas, hojas, flores y frutos? ¿De los frutos, semillas; de las semillas, la Selva Amazónica y la Mata Atlántica?

Éste será el más fantástico descubrimiento de la ciencia cuando nuestro cuerpo, producido por la naturaleza, sea un simple *esbozo* de nosotros mismos, que podrá ser corregido en auxilio de la naturaleza, cuando falle. Ya Aristóteles pensaba así: para él, ¡y para eso!, servía el arte de la medicina, para corregir equívocos naturales y defender el dominio de la vida.

Enigma, claro enigma: en la naturaleza ya está todo previsto y todo es imprevisible. Como nuestra vida.

Al ser producidas, las neuronas no están especializadas en nada, solo lo estarán a partir del momento en que se localicen en algún lugar del sistema nervioso. Al estructurarse con otras neuronas, formando redes neuronales, ganglios y nervios, empiezan a recibir las informaciones correspondientes al lugar donde se han emplazado... o adonde las han llevado los *gliocitos*, otro tipo de células nerviosas que funcionan como

pilotos y proporcionan nutrientes a sus neuronas: compañeros inseparables.

Pero... ¿quién dirige a los pilotos? Los misterios del mundo son mayores que las respuestas que sabemos dar. Y aún más complejas son las preguntas que no sabemos plantear.

Las informaciones llegadas de fuera del cuerpo en fase de construcción hacen que las neuronas sean formadas *socialmente* (neuronas + informaciones sensoriales) desde antes del nacimiento del niño. Neuronas que al ser producidas eran *puras* ya no lo serán cuando se integren y empiecen a trabajar en equipo, ¡jamás solas!

En el mundo neuronal, la soledad mata.

Dentro de su madre, el feto no está totalmente protegido de influencias exteriores. En el vientre, amortiguados, sonidos, gustos y sensaciones cutáneas van entrando sin pedir permiso. Fuera, deseos, imágenes y olores aguardan el nacimiento del pequeño individuo, ya tan marcado por los demás sentidos, ya en proceso de socialización.

A través de los sentidos, el mundo social se amalgama con la materia biológica del cerebro, y se vuelve parte de ella. La cultura de cada sociedad está imbricada en el sistema nervioso de cada uno de nosotros. Los estímulos sensoriales no necesitan autorización para empezar a influir en las neuronas, ni para formarlas y deformarlas: se van integrando a ese sistema en el propio acto de su creación. Entran... ¡sin pedir permiso!

De los tres canales más potentes de la comunicación estética —¡Sonido, Imagen y Palabra!—, el sonido es el primero en

manifestarse: por fuera, habla y ruido; por dentro, el ritmo del corazón materno y del propio, la melodía de la sangre en las venas.

La imagen es el segundo; la palabra simbólica viene bastante más tarde. En este capítulo quiero mostrar cómo los opresores aprovechan los canales estéticos para intensificar la opresión a través de la docilidad de los oprimidos; y cómo son necesarias la reacción y la contestación.]

Puesto que gran parte de las informaciones sensoriales que el feto recibe del mundo exterior no son fenómenos naturales, como viento, lluvia y cascadas, sino sociales, como voces, timbres, ritmos y movimientos corporales, está claro que el cerebro ya es social desde los primeros estadios de su formación.

En el inicio de este proceso evolutivo, el desarrollo del feto es únicamente biológico, obra de la naturaleza. La vida, que ya existía en el espermatozoide y en el óvulo, avanza hacia su destino: el desarrollo, la plenitud y la muerte.* Pero solo cuando produce iniciativas motoras propias, cuando desarrolla emociones y estructura su aparato psíquico, cuando surge la *acción creativa* en lugar de la simple *respuesta*, cuando estas acciones son individualizadas en cada feto, solo entonces podremos hablar del umbral de una vida humana.

Igual que las redes neuronales pierden la inocencia en el mismo acto de constituirse, el cerebro es social desde el

* Afirma el dicho popular que la vida es una enfermedad de transmisión sexual, con una tasa de mortalidad del cien por cien... No es optimista, pero es cierto.

comienzo de su formación. En destellos que encienden y forman redes de neuronas, registra sensaciones en todas las etapas y en cada momento de su llegar a ser, siendo. Razón suficiente para hablar con los niños desde antes de que nazcan: la voz perdura.

Esos destellos, extensos según su alcance, intensos según el dolor o el placer que producen, son variaciones calóricas que llamamos *emociones*. Aunque la ciencia haya probado que las emociones están regidas por el órgano cerebral denominado *amígdala*, se pasean por todo el cerebro.

La emociones son propias de las redes neuronales, son como el fuego que sopla la brasa que arde: brillan o se apagan.

No solamente las características de las informaciones que recibe, sino sobre todo su *historial*—el orden y la intensidad con que son inscritas en el cerebro físico en el proceso de su creación inicial en el vientre materno y después de él—, ese orden y esa intensidad explica las enormes diferencias que pueden existir entre dos gemelos univitelinos cuidados de la misma forma—que nunca es la misma, ni lo será jamás, únicamente formas parecidas—por los mismos padres, en condiciones materiales semejantes, comiendo el mismo pan y recibiendo los mismos saberes... que nunca son los mismos, ni el saber, ni el sabor.

Este *historial* explica la diversidad psicológica e ideológica de individuos en una misma cultura y en unas mismas condiciones sociales, que viven en el mismo continente, país, el mismo barrio y la misma calle, en la misma casa, cabaña o cha-

bola, en el mismo cuarto o espacio compartido... o incluso al raso. Explica la existencia de *ovejías negras, azules y blancas*, y la inmensa variedad de *normalidades*, concepto que, en plural, es una contradicción. *Norma* es un concepto exacto, que se refiere a la moral y a la ética. *Normalidad*, un concepto relativo y ambiguo, dogmático.

El mismo *historial* crea lo que yo llamo *edades refugio*. Cuando algo grave y emocionante sucede en algún estadio de nuestras vidas, cuando se producen situaciones de peligro o de intenso placer, esas estructuras emocionales perduran vivas en nuestra memoria oculta. Muchos de estos sucesos ocurren con violencia en el inicio de la pubertad. Cuando, décadas después, una situación se parece a ellos, regresamos a aquella edad refugio y tendemos a actuar como si todavía tuviéramos esa edad. Volvemos a ser niños.

Las informaciones sensoriales no se refieren únicamente a las relaciones emocionales con las personas, sino también a las proteínas, vitaminas y sales minerales que abundan o que hacen falta; sal y azúcar; pies descalzados sobre el polvo del suelo o calzados con cuero suave; dinero en el bolso o un agujero en el bolsillo.

Todos los estímulos sensoriales se inscriben en nuestro cerebro. Los más intensos y los que más se repiten permanecen en él como inscripciones en la piedra; los fugaces se desvanecen como nubes al viento. Nuestra vida psíquica es alimentada por los sentidos, sin los cuales nuestro cerebro sería pura biología. El cerebro guarda memoria: en parte, es memoria.

Beethoven era ya un músico de renombre a los treinta

años, elogiado por el propio Mozart, que fue su profesor durante dos meses y decía de él que era «un joven de brillante futuro, que hará su propio camino en la música». Mozart acertó: Beethoven se convirtió en Beethoven. Solo se quedó sordo después de mucho oír y producir música; si nunca la hubiera podido oír, jamás habría sido compositor.

Su silencio se hizo música porque los sonidos ya estaban en su cerebro, activos, no en sus oídos sordos. Lo que le faltaba era el oído, no la audición. Las personas sordas y ciegas, si no han nacido ciegas y sordas, ven y oyen lo que oyeron y vieron antes de la enfermedad.

Los oídos oyen y los ojos ven, pero el órgano que escucha y mira es el cerebro. Las informaciones ópticas son inocuas; organizadas en imágenes por el cerebro artístico, cobran sentido, emoción y valor. Los oídos oyen, el cerebro escucha y organiza sonidos en tonos y timbres, melodías y ritmos, a los cuales atribuye valores o descarta como bullicio y algarabía. Lo mismo sucede con los demás sentidos: son estructurales, no máquinas registradoras.

Los sentidos son selectivos

Jamás acertaremos a ver todo lo que nuestros ojos miran, a oír todo lo que escuchan nuestros oídos, a sentir todo lo que toca nuestra piel, a degustar todos los sabores, a oler todos los aromas. Los ojos nos permiten ver, pero también esconden; nuestros oídos se vuelven sordos cuando nos conviene. Así son todos nuestros sentidos.

El artista muestra lo oculto, no lo obvio, y nos hace enten-

der a través de los sentidos: vuelve consciente lo que ya estaba impregnado en nosotros. Del tiempo nos sorprende el instante; del espacio, lo invisible.

En el teatro —la más compleja de todas las artes porque las incluye a todas, con sus complejidades— los artistas (ciudadanos) deben mostrarnos lo que tenemos delante de nuestras narices y no vemos, hacernos entender lo que es claro y se nos presenta oscuro. Dijo un campesino del MST: «El Teatro del Oprimido está bien porque permite que la gente aprenda todo lo que ya sabía».

Podemos ver en la obra de arte hasta lo que no fue premeditado. Como tanto el artista como todos nosotros pensamos en dos niveles de pensamiento, Simbólico y Sensible, y como en cada nivel coexisten varias capas simultáneas, el artista transmite lo que ni siquiera pasó por su conciencia verbal.

En la obra de arte acabada, podemos también no detectar ciertos matices por estar acostumbrados a ellos, inconscientes de su importancia y valor.

En la vida cotidiana, no vemos lo que no podemos o no queremos ver, aun cuando lo tengamos delante de nuestros ojos. En una de las casas de Pablo Neruda —Santiago de Chile, en Bella Vista— hay un retrato de Matilde, su amor secreto cuando aún no era su tercera y última esposa. Este cuadro fue pintado por Diego Rivera, amigo del poeta. Miramos y vemos a una mujer con dos rostros, asusta. Únicamente después de que alguien nos informe, vemos el perfil de Neruda dibujado en los cabellos de Matilde, su amor secreto... como el perfil del amante. Estamos entrenados para ver, en las cabezas, cabellos, no Nerudas.

Nunca vemos todo lo que tenemos ante los ojos, pero podemos ver lo que no existe: en su otra casa, la de la Isla Negra, vemos dos túmulos simples frente a los arrecifes de su mar; vemos a Matilde y a Pablo, vivos, que fueron enterrados contemplando el océano, pero... ¿dónde estarán ahora? Nosotros los vemos donde no están... También el *trompe-l'oeil** prueba que nuestros sentidos no son tan fiables: podemos ver el vacío.

La percepción de todas las sensaciones que nos dispensan nuestros sentidos está estructurada por el placer y por el dolor... aunque sea el placer del dolor, o el dolor del placer: todas producen, o son, placer y dolor.

Dentro de su madre, la piel del feto en formación ya tocaba el líquido amniótico, que tenía pocas variaciones de temperatura. En el vientre materno, a partir de cierta edad y consistencia muscular, ya lloraba, sollozaba, daba puntapiés. Sus oídos oían sonidos amortiguados; sentía los sabores en los labios apretados; sus ojos nada veían y sus pulmones no respiraban.

El nacimiento produce una conmoción sensorial de tremenda violencia, y el recién nacido llora. Lloro porque no sabe qué decir. Asustado, piensa un pensamiento mudo, sensorial, ya que no conoce palabras. Mudo, pero no silencioso. Para ese cuerpo que nace, el mundo es ceniciento, el sonido es ruido y la palabra es un grito.

Su piel toca otras pieles, ropas y cosas: siente y compara. Por

* Literalmente, «engaña el ojo», generalmente es una pintura en paredes o en suelo que nos hace ver lo que no existe, como escaleras y puertas, engañando nuestra percepción visual.

primera vez, con dolor, sus pulmones se llenan de aire y el bebé puede oler. Saborea la leche materna. Sus ojos, a lo largo de los días que pasan, de las personas y las cosas que pasan, distinguen trazos y colores, reconocen fisonomías.* El cuerpo humano que acaba de nacer está habitado: ¡hay alguien dentro!

Sus primeros contactos con el mundo exterior son de naturaleza sensorial. Algunos no abandonan este nivel, como el dolor de barriga, el frío y el calor, el hambre. Cuando, sin embargo, son estructurados por el pensamiento, se vuelven *estéticos*.

La Estética nace con el niño recién nacido: no hay nada que temer.

* La primera que se fijará para siempre en la última capa bien oculta de su inconsciente es la de la madre, lo que explica la fascinación por la sonrisa de la Mona Lisa. Éste es mi sentimiento, pero sé que, en el mundo en que vivimos, esta idílica imagen materna no es frecuente. Hemos oído hablar incluso de madres que arrojaron a sus bebés a la basura (Río de Janeiro, São Paulo, Minas Gerais), o que los asaron en el microondas (Estados Unidos, 07/07).

Cerebro y conocimiento

*El mundo es como es, no como nos gustaría que fuera:
¡hay que transformarlo para que así sea!*

Para sobrevivir, el recién nacido necesita *conocer* el mundo en el que ha empezado a vivir... sobre todo, su lugar en este mundo. Necesita percibirlo, organizando sensaciones. Los estímulos que recibe son pletóricos y confusos, difíciles de entender. Sus sentidos registran sensaciones torrenciales que él debe estructurar (descartar o rechazar). Felizmente, algunas se repiten y son fijadas en su cerebro: servirán de parámetros y paradigmas para estructurar las sensaciones que vendrán.

Cada sensación produce en nuestro cerebro un *destello* formado por redes neuronales que se encienden y se disparan, con dolor o placer. Estos destellos se expanden y se propagan en sus regiones sensoriales específicas. Cuando las sensaciones alcanzan las *neuronas estéticas*, los destellos se extienden por otras regiones del cerebro, como un incendio en verano.

Se producen también destellos dentro del propio espacio psíquico, sin el estímulo de las sensaciones físicas, por obra de la memoria y de la imaginación, que son actividades investiga-

doras de los dos pensamientos. Pueden causar emociones, delirios y alucinaciones; en el sueño, generando sueños. Con el tiempo, tienden a apagarse como una hoguera reducida a cenizas, pero se vuelven duraderos a través de la emoción repetida.

Si los destellos son intensos y frecuentes, pueden quedarse para siempre iluminados en la agitada noche de nuestra vida psíquica, llena de sombras, brasas y bultos fugitivos.

Los psicoanalistas son los Cazadores de Bultos y Sombras.

Las sensaciones no nos llegan ni aisladas ni puras: reciben y producen emociones concretas en momentos precisos. Si el recién nacido mama, el estómago saciado y el sabor de la leche se asocian al placer de tocar el cuerpo de la madre, sentir su olor, oír su voz. Si oye un camión ruidoso, su cuerpo se estremece y pierde armonía, física y psíquica. Cada sensación está envuelta en emociones y recuerdos.

Si escucha una música suave, el niño se calma y siente el mundo como hecho de estructuras coherentes, no el caos que sintió al nacer; escuchando modernas bandas electrónicas que confunden un ruido estridente que aturde con la música, esa sensación agresiva irá asociada al espanto y al dolor.* Enfrentado

* Escuchando a Bach, por ejemplo, el bebé se inicia en la arquitectura armónica de los sonidos; escuchando a Dolores Durán, siente la suave «alegría de un barco que vuelve». Con Fixingimba, aprende a ser cariñoso, como el título de su célebre canción. Todo ello, dentro del mundo cultural en el que vive el niño: nada es automático. Escuchando música, el recién nacido tiene todo el derecho de tener sus propios gustos e incluso de no estar de acuerdo conmigo, puede que le gusten los ruidos extraños... Es cosa suya, que luego no se queje.

Escuchando techno, esa falsificación de la música, se inicia en la brutalidad de las taladradoras, que reducen la comprensión del mundo a la violencia física y aniquilan los canales de la percepción. Sé que hay polémica, pero yo digo lo que pienso.

a la luz de los focos, su cuerpo se retrae en sufrimiento, pero se pacifica al ser expuesto a una suave luz azul.

Progresivamente, las sensaciones, emociones y recuerdos se organizan en estructuras mnemónicas y emotivas permanentes que, en su interacción y en su transformación en actos, son pensamientos sin palabras: Pensamiento Sensible.)

Éste no es un agente exterior que surja de la nada, sino el propio modo y la forma en que se organizan los elementos psíquicos. No es una fuerza externa la que estructura esos elementos, sino que son los propios elementos vitales los que se estructuran y llegarán, con el tiempo, a crear el Pensamiento Simbólico, con la invención de la palabra y de los conceptos.

Entre emociones, sensaciones y pensamientos existe el fenómeno de la sinestesia, que propicia su entrelazamiento y su interdependencia. Sinestesia es el diálogo de los sentidos: la visión de una persona o cosa puede crear sensaciones de miedo o atracción; el dulce en el escarpate nos hace salivar: la voz amada que oímos por teléfono nos hace vibrar.

La sinestesia está más presente en nuestra vida de lo que somos conscientes. Incluso los elogios poéticos con que un sumiller describe las cualidades de su vino enaltecen el gusto de éste, que acaso sería menos sabroso sin la poesía del especialista. Eso permite la trampa, la astucia: en la boca, sentimos el gusto de las palabras, no del líquido. Los frijoles con arroz y carne picada del bar de la esquina, servidos con prisa en la barra, tienen, por el contrario, el gusto que tienen, sin coronas ni guinaldas...

La sinestesia es diferente de la cenestesia, que se refiere a las impresiones sensoriales internas del organismo que hacen

que nos sentimos bien o tensos, sanos o enfermos. La resaca y la euforia nos son reveladas por la cenestesia. También es diferente de la propiocepción, que es la «sensibilidad propia de los huesos, músculos, tendones y articulaciones, que nos proporciona informaciones sobre la estática, el equilibrio, la localización del cuerpo en el espacio» (Houaiss).

Es bueno que haya una palabra para cada cosa: mejor aún, crear una cosa para cada palabra. Ésta es una de las funciones del arte.

Cuando se desarrollan las capacidades motoras del niño, éste aprende que no solo es capaz de *percibir* el mundo, sino que también puede *relacionarse* con él. Escucha música y baila persiguiendo el ritmo, que no siempre encuentra. Reacciona con placer al canto de los pájaros y teme al trueno. Siente el olor de la leche y busca el pecho. Ve un rostro amigo y abre los brazos, presintiendo suavidad y calor. Rechaza una mala cara.

Aprende a sonreír: gran invención humana! El niño ya nace sabiendo llorar: a sonreír, aprende con esfuerzo.

Cuanto más se desarrollan sus músculos y se organizan sus sentidos, más aprende que puede no solo *conocer* el mundo y *relacionarse* con él, sino también *transformarlo*.¹⁴ Si llevamos a un niño a la playa, hará esculturas de arena y se descubrirá escultor. Si le damos papel blanco y lápices de color, se descubrirá pintor. Jugando con piezas de madera, el niño organiza figuras como, más adelante, con palabras, organizará ideas y discursos.

En parte, su creatividad puede ser una copia: si hace castillos de arena, es porque ha visto un castillo, directamente o en una imagen. Su obra es *metáfora sustantiva*; por lo tanto, el niño está

en vías de humanización, puesto que únicamente los humanos son metafóricos. Habiendo visto el modelo, es capaz de repetirlo en otra sustancia.

En países capitalistas, a los niños les pueden gustar juegos como el execrable Monopoly y los videojuegos de asesinatos por-que a eso es a lo que han sido inducidos. En la Edad Média, los niños no eran reconocidos como seres humanos completos: jugaban con juegos de medio seres humanos, lo que jamás les impidió ser creadores dentro de las limitaciones culturales impuestas.

Los juegos son aprendizaje: relacionamos, jugando, una forma con otra, volumen con volumen, palabra con persona, objeto con distancia y espacio, color con emoción, sonido con algo que va a suceder. Si la palabra, la persona, el sonido, la cosa o el color evocan alegría, el niño se ríe; si evocan tristeza o miedo, llora. Ésta es la etapa de creación de conjuntos y estructuras, como el perrito que saliva al oír el timbre que anuncia la llegada de la comida (sinestesia).

En esta secuencia acumulativa —*percibir* el mundo, *relacionarse* con él y *transformarlo*— éstos son los primeros contactos del niño con el mundo: contactos *estéticos*, organizadores de sensaciones a las cuales atribuye valores y cualidades, a través de las cuales realiza deseos, huye del peligro y se integra en el mundo físico y social.

Esta forma de pensar sin palabras y de relacionarse con el mundo es una forma *estética* de conocerlo.¹⁵ Los lenguajes estéticos

¹⁴ Vivo en un tercer piso. Me acerco a la ventana y miro el paseo, abajo: veo a mi amigo Vicente, que tiene apenas un año y pocos meses de edad. Cuando me ve, tira de la mano de su madre, que empuja el cochecito y, con el dedo índice de la mano derecha, me señala allí, en la ventana. Quiere verme: es lo que revela su rostro. Vicente está pensando, está hablando, comunicando sus pensamientos, sus deseos. Todavía no conoce las palabras, que luego llegarán. Mientras no sabe cómo utilizarlas, se sirve del Pensamiento Sensible y de algunos símbolos manuales que ya domina a la perfección.

cos —la música, la pintura, la danza, etc.— son cognitivos, esto es, son conocimiento en sí mismos. Los lenguajes simbólicos —las lenguas: portugués, español, inglés, francés, esperanto, y las lenguas específicas de los sordomudos, los gestos convencionales, etc.— son informativos: transportan conocimiento. La manera de hacerlo, no obstante, es cognitiva.

En la vida adulta, como ciudadanos, tenemos que hacer lo que hacemos de niños, a otro nivel, con otras necesidades. Para ello tenemos que dominar y utilizar todas las lenguas que podamos escribir y leer; tenemos que revitalizar nuestro Pensamiento Sensible a través de todos los lenguajes sensoriales que seamos capaces de dominar.

¡Noesis y Estética guiadas por la Ética!

Palabra, la mayor invención humana
La palabra integra los arsenales de la opresión...
y de la revuelta

Génesis de la palabra

La palabra, la más grandiosa invención humana —el fuego no fue inventado, ¡sino descubiertol—, viene a ocupar espacios que antes pertenecían al Pensamiento Sensible. La palabra es axial entre lo sensible y lo simbólico. No se trata del límite entre lo uno y lo otro: se extiende en ambos ámbitos. La palabra tiene cuerpo y alma.

Del Pensamiento Sensible nace el Pensamiento Simbólico

El recién nacido, bien pronto, empieza a retener en la memoria sonidos secuenciales asociados a las cosas y a las personas: percibe las palabras que, en esta primera etapa, todavía no son Pensamiento Simbólico, son puro sonido.

Las primeras palabras que aprende son de naturaleza sustantiva (sustancia). Sustantivos asociados a realidades visibles y palpables: *mamá, papá, pan*. Sus primeros gestos los hace con el dedo índice: muestra lo que quiere y el lugar adonde desea ir, cosas y lugares concretos.

Las palabras son conjuntos de *fonemas*—el sonido del habla, de cada sílaba— asociados a imágenes: *madre* es aquella mujer, y no un simple concepto. Más tarde, los *fonemas* se transformarán en *morfemas*—«la menor unidad lingüística que posee significado», según Houaiss (*sí, no, yo, tú, nosotros, vosotros, dame...*). Cada fonema, con variaciones sonoras, puede transformarse en más de un morfema (en mandarín, la principal lengua china, el mismo fonema, según la forma en que es pronunciado, puede tener hasta siete significados distintos, e incluso más).

Estos morfemas adquieren vida y se desprenden del grito animal. Se multiplican, forman polvaredas de morfemas, se acoplan entre ellos creando nuevas palabras y significados. También las palabras se yuxtaponen para crear la poesía; y en la narrativa, para interpretar el mundo.

Aquella mujer, con aquel olor y con gusto de leche, es su madre. El sonido de la palabra está vinculado a aquella mujer, que es única. Él la percibe a través del pensamiento *de los sentidos*, no del pensamiento *abstracto*. Relación en línea recta: *yo y madre*. La palabra tiene un predicado carnal: su madre existe y puede ser vista, olida, apretada, mamada.

El signifiante (aquella mujer) y el significado (mamá) están pegados; solo cuando se desprenden surge el lenguaje conceptual, simbólico. Solo cuando se triangula esta relación, empieza el parto del concepto. Cuando el niño percibe a otra persona que llama a otra mujer *madre*, cuando ve a hijos y madres, solo entonces pasa a agrupar esas unicidades en un conjunto. Surge el lenguaje simbólico, formado por conceptos despegados de realidades sensibles.

Incluso despegadas, las realidades de origen se recuerdan, y la palabra lleva, en sí, su experiencia: por esta razón, la lengua materna tiene historia y prehistoria. Las lenguas aprendidas más tarde tendrán únicamente historia a partir del momento del aprendizaje.

Cuando el niño percibe que otro padre, no el suyo, también es padre, se ve obligado a aprender un pronombre posesivo: *mí*. Hay muchos padres, pero éste es *mío*; aquél, *tuyo*. Relación triangular: yo, mi padre, padres en general. Lo mismo ocurre con los números: cuando aprende a contar sin la ayuda del ábaco, solo entonces el niño empieza a entender las matemáticas.

Así se da la transición del Pensamiento Sensible al Simbólico. Su génesis es: de lo uno a lo diverso; de lo concreto a lo abstracto.

La palabra es una verdad a medias: la verdad entera incluye mis ojos, mano y boca, el tono de mi voz. El trayecto de la palabra para disociarse de la realidad concreta es largo. El grito es la palabra incubada.

La parole est la moitié à celui qui parle, la moitié à celui qui écoute, dijo Moutaigne: «La palabra pertenece la mitad a quien habla, la mitad a quien escucha». Voltaire fue aún más radical: *La parole a été donnée à l'homme pour déguiser sa pensée*. «La palabra le fue dada al hombre para disfrazar su pensamiento.»

La soledad mata no solo las neuronas, sino también la palabra, cuando no encuentra interlocutores. Como todo lenguaje, *existe en su relación con el otro*: pertenece a ambos.

En ciertas regiones de África, hay orangutanes que consiguen crear un lenguaje que incluye sonidos de invitación o de negación, llamadas, etc. Un grito previene a los cachorros de

que no deben colgarse de la rama rota de aquel árbol: es peligroso. Pero estos primates no comprenden el concepto de peligro. El grito de advertencia es la relación concreta con el árbol presente, pero no revela el peligro de todos los árboles de ramas rotas, solo de éste.

La alienación del ser humano en el trabajo manual tiende a llevarlo otra vez a ese estadio primario de percepción del mundo. Esa alienación obliga a las personas a retroceder a las etapas ya superadas de la historia humana. Brutaliza. Lo mismo ocurre con el sectarismo y el fanatismo político, religioso y deportivo.

El nacimiento de la palabra es semejante al primer mes después del nacimiento: del gris que *míramos*, surgen colores y trazos que *vemos*. Semejante también, aunque no igual, a las experiencias de Pávlov (1848-1936) sobre el *reflejo condicionado*: su perro era capaz, como cualquier otro perro doméstico, de asociar la llegada de la comida a los pasos de su dueño: salía antes de ver la comida porque la relación pasos-comida ya estaba integrada en su cerebro.

Pávlov asoció cierta música a la llegada inminente del alimento: se producía el mismo efecto, y el perro salivaba. Oyendo otra música, independientemente del tipo de rítmico y por más genial que fuera el compositor, el perro seguía espantando moscas con el rabo. Oyendo *su música*, en cambio, salivaba.

Los chimpancés son capaces de reconocer símbolos visuales cuando éstos son asociados a las voces de sus adiestradores. Círculos verdes y amarillos, por ejemplo. El adiestrador señala el color y dice su nombre asociado a una acción concreta: verde-

levántate, amarillo-siéntate. Los animales pasan a obedecer indistintamente al dedo que señala el color o a la voz que dice su nombre, y realizan acciones simples asociadas al nombre o al color. Obedecen a los símbolos mudos como si oyeran voces de mando: al ver el dedo que apunta al color, obedecen al color como si se tratara de la voz. Asocian colores, voces y gestos.

Otros animales, como los delfines, que parecen peces pero son mamíferos cetáceos, aunque no tengan una amplia capacidad para modular los sonidos que emiten para formar embriones de palabras son, aun así, inteligentes: la prueba de su inteligencia es que tienen relaciones sexuales incluso fuera del período fértil de la hembra, que colabora radiante. En ellos, el sexo es amor, no liturgia procreativa.

La psicoanalista Maria Rita Khel cuenta que su perro se dio cuenta un día de que, al terminar de comer, el ruido que hacía cuando lamía el plato vació atraía la atención de su dueña, y recibía más comida. Empezó a arañar el plato siempre que sentía hambre... y a ver su deseo satisfecho. Lo más curioso es que el gato percibió la estrategia canina y empezó a arañar el plato... del perro, no el suyo. Era capaz de percibir que el ruido de aquel plato atraía la comida, pero no se daba cuenta de que la causa de ese fenómeno era el ruido de cualquier plato, y no una sonoridad exclusiva del plato del perro.

Evaluar datos y tomar decisiones puede ser considerado un rasgo de pensamiento primario, cierto es, pues se trata de una forma de ordenación del caos. La razón, sin embargo, forma suprema del pensamiento, es la ordenación de lo cognoscible, no solo de lo conocido. *La razón es suma.*

Para facilitar nuestro entendimiento del mundo, tenemos el hábito de simplificarlo utilizando la conjunción disyuntiva o. Todo es «esto o aquello». ¿Blanco o negro? ¿Racional o irracional? Tenemos que aprender el adverbio *también*. Esto es *también* aquello.

Decía Freud que, en el inconsciente, no existe el «esto o aquello», «aquí o allí», «ayer o mañana»: ambos coexisten. En sueños, el padre puede estar muerto y estar vivo; podemos vivir simultáneamente en Botucatu y en Río de Janeiro, como astronautas y obreros. Un sueño es un sueño.

Calderón de la Barca: «La vida es sueño y los sueños... sueños son».

Las necesidades y los deseos del niño hacen que, a cierta edad, imite o invente sonidos que se transformarán en palabras. Cuando surge lo simbólico, las dos formas de pensar pasan a coexistir. El Pensamiento Sensible busca la amplitud del Simbólico y quiere hablar, no solo sentir. El Pensamiento Simbólico busca la concreción del Sensible, quiere sentir y hacer sentir, no solo enunciar: la voz de la palabra, sensible, da precisiones concretas a su significado simbólico.

[En la genealogía de las palabras existe su momento embrionario, en el que todavía no son simbólicas pero ya han dejado de ser únicamente sensibles. Éste es uno de los objetos de estudio de la etimología, que investiga el origen de las palabras, y de la semiántica, que trata de sus significados y evoluciones a lo largo del tiempo, y de las transformaciones sociales que los modifican, que todo lo transforman, hasta el sentido de las palabras.

Después de los sustantivos, vendrán los pronombres posesivos (*mío, tuyo*), los verbos (acciones: *comer, jugar*) y los pronombres personales (identidades: *yo!*). «Dame, yo quiero»; los adverbios de lugar (*aquí, ahí, allí*), de tiempo (*ahora y después*). Pronto surge un adverbio formador de la personalidad: *¡No!* Solo más tarde vendrán las categorías gramaticales que no tienen existencia propia: adjetivos, adverbios, artículos, preposiciones, conjunciones.

Por los estímulos repetidos, el cerebro del niño empieza a formar una gramática que residirá en redes neuronales. Ésta es la *gramática seminal*, constituida de forma predominante por el sujeto, el verbo y el complemento directo: «yo quiero aquello». La gramática es semejante en todas las lenguas, por que las necesidades humanas básicas son parecidas: físicas, fisiológicas y sociales.

Cuando estas necesidades se vuelven más complejas y subjetivas, se crean entonces gramáticas literarias:

Conmigo no coincidí
y me puse en peligro:
no puedo vivir conmigo
ni puedo huir de mí.

SÁ DE MIRANDA
(poeta portugués del siglo XVI)

Pronombres, verbos, adjetivos, preposición, sustantivo, adverbio y conjunción coordinada. Se necesita cierto tiempo para que el niño llegue a este grado de abstracción...

Los verbos son mis manos; los pronombres, límites entre cada ser humano y el mundo; los adjetivos son mi manera de ser y de hacer; los adverbios, mi personalidad; las conjunciones, mis amigos y enemigos. El objeto es el objeto de deseo.

La palabra soberana nos trae el conocimiento abstracto producido por los lenguajes informativos: aquellos que transportan conocimiento, pero no son conocimiento; se refieren a la cosa, pero no son la cosa. Simbólicos pero no gestuales.

En los lenguajes simbólicos, los significantes están disociados de los significados; en los gestuales, significantes y significados son inseparables. Si una persona dice: «Te quiero», esta frase se refiere al amor, pero no es *amor*. Si solo mira a la persona amada, su mirada es *amor*, aunque no lo diga.

[La palabra «amor» es lenguaje informativo, mientras que la voz con que es pronunciada y el rostro de quien la pronuncia son lenguaje cognitivo. La palabra «amor» es simbólica; el rostro del amante, gestual.]

El lenguaje de las palabras es esencial para la constitución del ser humano, puesto que nos permite articular pensamientos sobre lo que no está en contacto con los sentidos, pensar el futuro que no existe, reflexionar sobre el turbulento pasado. Permite comprometer la palabra, escribir cartas de amor y de odio, diarios de a bordo; posponer y anticipar, organizar el tiempo y crear agendas y calendarios; dar significados al espacio y valores abstractos a la tierra; jugar al ajedrez y jugar en el voluble casino de la bolsa; utilizar dinero y tarjetas de crédito, prestar y cobrar intereses, hipotecar y continuar viviendo en la misma casa, como si nada. Sobre todo, permite imaginar lo

que no ha sucedido y ponderar las posibilidades de lo que puede suceder.

Permite la especulación filosófica, la precisión arqueológica, la sistematización sociológica y las decisiones políticas. Al crear otra forma de vida, la palabra vuelve más compleja y más densa la realidad sensible, aportando trascendencia al tiempo y al espacio, vestidos con la memoria de hechos ocurridos.

Los vocabularios buscan la precisión y, contradictoriamente, favorecen la ambigüedad porque necesitan ser interpretados. Quien interpreta es el intérprete, ser vivo, social y político, que se transforma en cada momento de su camino. ¿Cómo podría lo transitorio perpetuar juicios y valores? ¿Cómo podrían dos puntos de vista tener la misma visión sobre el mismo punto?

Las palabras son símbolos y, para que un símbolo exista, es necesario el acuerdo de los interlocutores. Como casi todo en la vida social, también las palabras se vuelven objetos de encarnizadas luchas. La etimología muestra la correlación de fuerzas de la sociedad en el momento en el que fabricó una palabra para revelar —u ocultar— una verdad. La semántica se convierte en un campo de batalla en el que todas las fuerzas en conflicto buscan, en cada palabra, atribuirle el sentido que más les convenga.

La lucha semántica es la lucha por el Poder.

Del grito animal a la palabra, de la palabra a la ley, y de la ley al dogma

En este proceso de purificación de la palabra hasta su desnudez, que va del grito animal hasta la más sublime de las abstracciones —*ser o no ser*—, la lucha por el poder es incesante, porque la vida es así.

Éste es el camino: en el pecho del orangután nace el grito, como extensión de sus brazos, un grito prolongado, repleto de significados y emociones. Más sereno, el orangután modula su grito y le da los matices de esos significados y, a cada uno, su timbre e intensidad. Es el lenguaje.*

Otro primate, el ser humano, fragmenta el grito en pedazos, *gritos* menores —*fonemas* y *morfemas*— que manipula, junta y separa, modela y asocia: la palabra. Que es polisémica: puede ser interpretada de distintas maneras por diferentes observadores en momentos diferentes.

Ese lenguaje es *Lengua*.

Cada fragmento del grito sigue su vida y puede ser utilizado en la formación de otras palabras. *Pe* de *peligro* puede ser utilizado en *pecado* y en *Pernambuco*; *peón* y *apego*; *pedestre* y *peculiar*, y también en *pedagogía* y *pedagogía*.

[Toda Palabra es Grito! Grito primate y primario que vive aún en el seno de cada palabra que pronunciamos, en cada poema, frase de amor, en cada artículo de cada ley.]

* Otros animales, como los pájaros, los sapos e incluso ciertos peces emiten sonidos que también son significantes con significados, sonidos diversos pero que no se pueden modular o fraccionar a placer; son como el grito de quien se pilla el dedo con un martillo: nadie fracciona ese grito.

En el fragor de los conflictos de clases, castas, etnias, géneros, personas, naciones, estados e imperios, la palabra se va deformando. La semántica revela las transformaciones del sentido original de todos los gritos. Sublimada, esterilizada, la palabra se desencarna en la ley, que es el grito del más fuerte: aquel que legisla, o quien lo representa.

La ley es el grito del poder, la abstracción que nace de los conflictos concretos de la vida social y conserva en ella raíces y garras. Montesquieu, filósofo universal nacido en Francia (1689-1755), afirmó que las leyes son el reflejo de las «relaciones necesarias que derivan de la naturaleza de las cosas»,* otra forma de decir que las leyes son así porque así es la sociedad: ¡manda quien puede! Entre estas *cosas*, enumera las costumbres, el clima, la religión y el comercio... residuos de *cosas* que, clandestinas, sobreviven en la ley.

La ley, que resulta de una estructura beligerante de fuerzas políticas, morales, sociales y económicas en cada sociedad y en cada momento de su fabricación, se presenta siempre, no como la expresión de la voluntad de los vencedores, lo que en realidad es, sino como inspiración del genérico *pueblo*, o procedente de una *entidad* sobrenatural, un Dios distante, invisible. Desde Hamurabi (siglo xviii a. C.), en la famosa piedra que se exhibe en el museo del Louvre, el rey aparece recibiendo de su Dios los artículos de aquel primer código penal. Desde Hamurabi... hasta el billete de dólar que afirma su fe,

* Escribió el gran filósofo de las leyes que éstas son *les rapports nécessaires qui dérivent de la nature des choses* (*El espíritu de las leyes*).

no en el dinero, que realmente ya no vale nada tras la crisis de 2008, sino *In God We Trust*! En las crisis del Dios Mercado, las personas vuelven a creer en otro Dios, aún más abstracto que el dólar...

Maquiavelo jamás dio *recetas* para terminar de una vez con los conflictos políticos, pero analizó cómo se va de un conflicto a otro, ya que así son las sociedades: conflictivas. Toda sociedad está fragmentada, y cada fragmento tiene sus necesidades e intereses. Es por los conflictos como las sociedades se mueven, no por el diálogo *civilizado*. Sería obra de genio conciliar partes antagónicas, algo que únicamente ocurre en las guerras de un país contra un enemigo común, cuando se invoca el nombre de la Patria y otras abstracciones.

Maquiavelo nos propone la pérdida de la inocencia. Si queremos seguir pensando angélicamente que un día llegaremos, en la tierra, a la eterna paz del paraíso, soñemos, pues... aun sabiendo que los seres humanos siempre han estado divididos, que siempre los movimientos de la sociedad se han producido por el enfrentamiento de fuerzas. Lo que mueve el mundo es el conflicto. Tal vez lo que nos propone el pensador florentino no sea la pérdida de la inocencia, sino el fin del fingimiento de inocencia.

Luis XIV fue sincero, en pocas palabras: *L'État c'est moi!* «El Estado soy yo»... ¡y a callar!

Para que la ley permitiera la existencia de una justicia ética y no solo condenatoria de los adversarios y absolutoria de los aliados, debería sopesar hechos y significados, jerarquizados por el bien mayor. No es así como ocurre. Victor Hugo, iróni-

camente, comentó: «La ley es igual para todos: ¡prohíbe tanto al pobre como al rico robar un pan para matar el hambre!».

La ley no se aplica sola: necesita un juez. Un juez, que comparte con ella el poder, y un reo.

La ley tiene cuerpo y alma. El cuerpo de la ley existe en piedra o sobre papel: se aplica a los oprimidos. El alma se inventa a partir del carácter y de las necesidades de los opresores. El *espíritu* de la ley es el margen de maniobra que le permite al juez decidir lo que más le convenga. Al manipular la palabra desnuda, el juez la viste y la adorna con los significados que mejor respondan a sus deseos e intereses, casi siempre ajenos al acto juzgado. El juez, como artista que también es, escoge o inventa significados para la palabra escrita: ése es su arte.

La ley como la espada: no hiere a nadie. ¡Quien hiere es quien la maneja!

Para que los oprimidos se liberen de las injusticias que sufren, es necesario que creen su propia ley y tomen el poder que de ella emana, un *poder* que solo se consigue con la participación activa en la vida social y política, con *organización* y con el buen uso de la fuerza que de ella se deriva.

El hombre solo es presa fácil, y la soledad es alucinógena.

La reproducción del poder existente, sin embargo, no conduce necesariamente a la universalización de una nueva ley más democrática; por el contrario, puede llevar a la creación de clones de los opresores, como milicias represivas que quedan fuera del control del Estado y de la población, como en Brasil y en tantas partes del mundo.

Por debajo del juez, en la escala jurídica, existen los *birócras*.

tas, sin otra facultad que la de interpretar literalmente la ley. Con su monóculo y su nariz pegados al papel, el burócrata jamás levanta la vista y solo ve, letra por letra, aquello que está escrito.

Un ejemplo clásico: «Prohibido pisar el césped» corresponde a la justa necesidad de proteger el jardín. Ahora bien, para salvar a un niño atacado por un *pitbull* mientras juega en el césped, es necesario violar la letra de esa ley, pisar el césped, las hierbas aromáticas y las rosas a fin de que se haga justicia a la vida del niño y no al hambre del perro, ni al capítulo tal, párrafo cual, inciso a, b o c. El mayor bien es el niño: ¡pisemos todos los céspedes!*

Es una gran estupidez representar la Justicia como una mujer con los ojos vendados cuando debería tenerlos bien abiertos para verlo y sopesarlo todo. Tenemos que cumplir con el deber civil de arrancar las vendas de la Justicia para que pueda ver la burocracia, ¡forma legal de crimen! Sería más verdadero simbolizar la Justicia como dos jugadores de jiu-jitsu en un enfrentamiento abierto, o de boxeo tailandés, donde valen

* En la obra maestra de Michael Moore, *Sicko SOS Salud*, bomberos voluntarios que sacrificaron su vida para salvar vidas ajenas en la tragedia de las Torres Gemelas, justamente por ser voluntarios, no estaban en la nómina del gobierno; por eso, aunque sufrieron graves daños causados por el fuego y el humo, los dejaron sin auxilio de la salud pública. Fueron héroes —el gobierno no lo niega— pero no estaban en nómina... Esa burocracia odiosa no tuvo en cuenta el bien mayor, que es la vida y la solidaridad. Michael Moore llevó a esos bomberos estadounidenses a Cuba, donde recibieron tratamiento.

En otra de sus películas, Moore muestra a un soldado muerto en acto de *servicio* en Iraq el día 25 de cierto mes: su familia recibió el cheque de su sueldo de ese mismo mes con cinco días descontados. El soldado no había podido trabajar esos días... estaba muerto.

manos y pies. La ley, con sus múltiples posibilidades de interpretación, se aplica a los ricos y poderosos; la burocracia, a los humillados y ofendidos.

La ley burocrática se transforma en *dogma* cuando su origen se atribuye a *la naturaleza de las cosas*, al «és así porque así está escrito en tal párrafo de tal capítulo». El dogma abandona el campo de la inteligencia, donde no tiene cabida.

El dogma es el suicidio de la palabra, la locura del pensamiento, la destrucción de la lógica, un desvarío, devaneo. Mientras la ciencia duda e inventa, descubre y crea, el dogma embalsama la sensibilidad y cierra las puertas a la razón.

Seguir al pie de la letra, dogmáticamente, el mejor manual o el consejo más juicioso puede acabar en un desastre. Consejos y manuales pueden ser símbolo de un perfecto comportamiento, pero pueden resultar catastróficos si se aplican a situaciones concretas, diferentes de las que los motivaron. Un análisis estructural no puede ignorar las circunstancias. Se han cometido grandes errores políticos al adoptarse como dogmas ciertos análisis correctos de realidades hechas en el pasado en situaciones sociales convulsas.

La muerte del Che Guevara, que, mal aconsejado, intentó en Bolivia, en 1968, la misma estrategia de guerrilla cubana que en 1959 —la célebre teoría de los focos y la división del país en dos, con la gran victoria de Santa Clara— es una trágica prueba de lo que digo. Bolivia no era Cuba; transformada en bello manual, ya no servía: era historia ejemplar... Los ejemplos deben ser interpretados y no dogmatizados.

Si los compañeros del Che en Cuba, que con el mismo heroísmo, combatividad y ternura supieron organizar la revuelta del pueblo, si estos mismos jóvenes hubieran intentado la misma estrategia en Bolivia, donde Guevara se vio solo, habrían encontrado idéntico destino: las condiciones concretas exigían una nueva estrategia, adecuada al mundo real, y no era aceptable la reproducción de un libro de memorias.

Estamos tan apegados al pasado ejemplar que deseamos venerarlo como dogma, cargarlo, difunto, en brazos, sin vivir nuestro presente. Con el pasado, tenemos que aconsejarnos, pero sin correr de espaldas al futuro: no podemos seguir adelante mirando hacia atrás. Todo lo que nos pasa pasa por primera vez, siempre.

Cada día es un nuevo día: *¡estamos condenados a la creatividad!*

Los fanatismos religiosos, como los sectarismos políticos, rechazan cualquier intento de racionalización o comprobación empírica, puesto que se basan en sueños y revelaciones sobrenaturales, sin testigos ni vestigios, sin siquiera indicios. Los dogmas religiosos son leyes pétreas, inflexibles, de origen fantástico, improbable e imposible. Ficciones. Racismo teocrático.

La fe funciona como el placebo en farmacología: el paciente piensa que lo que ingiere es una medicina, y cree en ella, movilizando sus fuerzas mentales para curarse. Así es la fe. El gran peligro es la adicción: las personas pueden volverse adictas a un placebo, y a la fe también.

La fe en dogmas indemostrables es contraria a la vida creativa, limita la percepción de lo real, oscurece la mirada. Quien

cree contra la razón no busca ni descubre nada, porque todo está ya descubierto y explicado. El dogma repele las pruebas. Repele el movimiento: estanca. Se define por la propia incapacidad de ser probado, por lo menos experimentado.

Los dogmas impedían —y en muchos países todavía impiden!— que las mujeres votaran porque... son mujeres. Obligaban y obligan a los negros a sentarse en las últimas filas del aula porque... son negros. Imponen que la tierra productiva pertenezca a quien no la hace producir, mientras que los campesinos pasan hambre a la intemperie porque... porque sí.

Que crezca el desempleo, que las empresas se asocien y despidan a trabajadores condenados a la pobreza porque... es necesario aumentar los beneficios de los accionistas y el mercado está nervioso. Que países bien armados invadan y ocupen otros países para imponer sus conceptos de democracia, matando a cientos de miles de *nativos* porque... pues claro, porque es necesario imponer la libertad, la paz y el fuego. Libres a golpes.

Quien impone el dogma *dominar*, además, no a sí mismo. El dogma es un arma de *dominación*, no se discute! Un arma de *opresión*: oprime y *explota*. Un arma de *exclusión*: crea *clases*.

Quien *tiene el poder* de la Palabra, de la Imagen y del Sonido tiene *la posición* de dogmas religiosos, políticos, sociales... y también de dogmas del arte y la cultura. *Clases* éstos, los seres humanos se dividen entre artistas y los que *no* son, como una diferenciación entre nobles y plebeyos. *Esto* es un dogma, y de los más abyectos.

El poder de la palabra es tan grande que puede crear el con-
tradogma, que, aun siendo contra, puede ser dogma: dogmatismo,
sectarismo. Es deber del ciudadano analizar y desmitificar
todos los dogmas. Ya que estamos condenados a la creatividad,
en el presente, estudiando el pasado, debemos inventar el futuro
sin esperar a que llegue. Un futuro sin dogmas.

Es deber del ciudadano-artista, utilizando los mismos canales
de opresión pero a la inversa -Palabra, Imagen y Sonido-
destruir los dogmas del arte y la cultura mostrando que todos
los seres humanos son artistas de todas las artes, cada uno a su
manera. Son productores de cultura, y no únicamente consumidores
boquiabiertos de la cultura ajena.

No tenemos que ser mejores que nadie: tenemos que ser
nosotros mismos, mejores que nosotros mismos. El arte de
cada uno es el arte de cada uno. El lírico cantante de ópera no
tiene por qué bailar *Jorjé*: ni está prohibido ni es obligatorio.
Ni viceversa.

Hasta el mero arte de enseñar nuestro nombre ya produce
una pequeña obra de arte: «Nuestra firma es única», dijo doña
Teresa, filósofa entendida en

El canto del campesino es rudo. Los dedos del obrero en la
guitarra son dedos rudos de obrero, sonido rudo. Pavarotti, uno
de los mayores tenores que han cantado en el mundo, se
incapaz de cantar con la voz gruesa y sanguínea de Nelson
Cavaquinho, abrazado a la guitarra, con el pie apoyado en un
taburete de taberna, aquella canción en la que pedía a su exa-
mada:

Quita tu sonrisa del camino
que quiero pasar con mi dolor...

Plácido Domingo, con toda su maravillosa opulencia vocal,
jamás tendría la dulzura necesaria para cantar el triste lamento
de Orestes Barbosa:

La Luna, horadando nuestro cinc,
salpicaba de estrellas nuestro suelo...
y tú pisabas los astros, distraída...

Cada uno es cada cual.

Callas fue María; Dolores, Duran.

¿José Carreras en el escenario de la Scala de Milán y el alba-
ñil anónimo que construye su casa, cada uno tiene su voz y su
arte?

«¡Cantar es vestirse con la voz que se tiene!», canta, en la
Lapa*, con la voz suave que tiene, Teresa Cristina.

Ser humano es ser artista.

* Barrio de la ciudad de Río de Janeiro considerado la cuna de la bohemia carioca. [N. de la T.]

Metamorfosis y usos abusivos de la palabra

Semántica: zona de guerra

Las palabras son inquietas, avanzan nuevos significados. *Esclavo* deriva del latín *eslavus*, transformada en *eslavus* en el siglo X y, más tarde, en *esclavo*, *cautivo*. El cambio semántico se explica porque los pueblos germánicos y bizantinos *esclavizaron* a una gran parte de los individuos *eslavos* de Europa Central durante la Edad Media. La palabra *eslavus* era entendida como aquel ser humano que podía ser privado de su voluntad y sus descos para ser dominado y servir. Era necesario inventar una palabra para que la esclavitud adquiriera ciudadanía y se volviera aceptable... El hombre deja de ser hombre para volverse solo esclavo.

Palabras que, en alemán, siempre fueron inocentes, como *Endlösung*, *Selektion* y *Anschluss*, vieron sus diferentes significados reducidos a los más tristes por el uso que de ellas hicieron los nazis. En Alemania, hoy, tales palabras deben ser evitadas, debido a la carga trágica que acarrean: «solución final de la cuestión judía», «selección de los prisioneros que van a ser ejecutados» y «anexión de Austria a Alemania en 1938».

Otra palabra curiosa, *fascismo*, si se aborda desde un punto de vista histórico y social, remite a Mussolini desde 1922 y, más exactamente, al régimen nazi de la Alemania hitleriana hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial y a la España franquista hasta más tarde. Etimológicamente, su sentido es más amplio: deriva del latín *fascēs*, que significa haz, conjunto, puñado, grupo, ayuntamiento (Houaiss, *Larousse, Britannica*).

Podemos, por lo tanto, a pesar de las diferencias sociales, hablar del *fascismo* de las dictaduras militares en América Latina de las décadas de 1960 a 1980, y del *fascismo* de naciones ultraindustrializadas, que son, en la práctica, gobernadas por *conjuntos, puñados, grupos* de dirigentes de grandes empresas, y no por quienes detentan nominalmente el poder político: éstos son jefes que obedecen.

La lucha por la posesión del territorio* es una característica necesaria de todos los seres vivos, que, para vivir, necesitan espacio. Es más espectacular entre los animales musculosos y depredadores.

Nosotros, los humanos, somos duales: ¡depredadores y solidarios!

Esta lucha se extiende también a las palabras y no únicamente a la tierra y a los bienes materiales. Los humanos deseamos poseer palabras, hacerlas nuestras: las palabras son formas de Poder.

Libertad y democracia, por ejemplo, en los medios de comunicación liberales, pasaron a tener el significado que les atribuyeron.

* Y por la posesión del dinero como símbolo y señor de todos los territorios donde luchamos por nuestra vida.

buyen sus actuales propietarios: ya perdieron el sentido etimológico que poseían al ser creadas. El neoliberalismo captura y monopoliza palabras clave para la comprensión del mundo, y llama *democracia*—el poder del pueblo— a lo que sabemos que es una *pluto-cracia*—el poder del dinero—, una *oligarquía*—el poder de unos pocos—.

Un personaje de Dostoievski en cierto momento afirma: «¡Cuando los hombres descubrieron que eran criminales, inventaron la palabra justicia para justificar sus crímenes!».

La democracia es una bella utopía que debemos perseguir, aun sabiendo que ese sueño jamás existió, ni en su *cuna* ateniense donde las mujeres—la mitad de la población—no podían votar—¡misógina democracia!—, ni mucho menos los esclavos—era una sociedad esclavista—. No existe tampoco la ficticia *mayor democracia* del mundo, Estados Unidos, donde los mecanismos electorales están tan tergiversados que el candidato menos votado puede ser elegido, donde los órganos de justicia de un estado (Florida) pueden determinar la suspensión del recuento de votos y dar la victoria a quien no la merece. Donde solo los ricos tienen acceso a los caros medios de comunicación: en las últimas primarias presidenciales (2008) se gastó más de mil millones de dólares en las campañas de los dos candidatos de uno de los dos partidos. Atención: ¡mil millones! ¿Quién ofreció a dos simples candidatos tanto dinero?

Libertad, del latín *libertas*, significaba que una persona era libre en contraposición a la persona esclava; hoy, en el lenguaje del neoliberalismo consolidado por la pareja Thatcher-Reagan, significa la ausencia de límites que protejan a los débiles frente a

los fuertes. *Libertad, la razón del más fuerte*. No podemos negar el gran parecido que existe entre el neoliberalismo y los bosques y las sabanas... Esto no es opinión o teoría: ¡es la crisis de 2008!

En esta lucha semántica nadie puede prohibirnos ser etimológicos, y restituir a las palabras la carga que tuvieron o que queremos que lleguen a tener. Si queremos inventar palabras, tenemos una bonita justificación: ¡todas las palabras que existen fueron inventadas! Ninguna de ellas existió antes del ser humano. Somos humanos: ¡inventemos!

El Pensamiento Sensible, a pesar del predominio progresivo del Simbólico, subsiste en éste. Atenuado, subsiste en la voz de la palabra hablada, en la sintaxis de la escritura y en las imágenes que asoman. Cuando pronunciamos una palabra —sobre todo sustantivos—, ésta no se nos presenta simplemente como sonido y sentido. Jamás solas, aunque pálidas, surgen en nuestro consciente, subconsciente, preconsciente e inconsciente nubes de imágenes que fluyen, diversas y cambiantes según la cultura a la que pertenezcamos, según nuestro pasado personal y según el momento en que vivamos.

Las palabras viven cercadas de imágenes fluctuantes, como figuras de santos medievales rodeadas de enjambres de angelitos voladores.

Si hablo con los ojos abiertos, veo el mundo; si los cierro, veo mi mundo, donde está el mundo tal y como lo siento y lo entiendo. Con los ojos desorbitados o bien vendados, todo lo que fue visto un día aún se ve. El mundo está en mi cerebro agitado, con ideas, sensaciones y emociones pasadas. Está también en el futuro imaginado.

La palabra «mujer» nos puede evocar la desnudez de un cuerpo humano o uno de aquellos horrendos sarcófagos con los cuales los talibanes esconden a sus mujeres; «soldado» puede conjurar imágenes de briosos y musicales desfiles militares, veleros como cisnes blancos o sangrientas escaramuzas; cuellos y piernas cortados.

Si las palabras son medios de transporte, «pareja» es un barco a remo: «pueblo», un tren; «diplomacia», un tanque de guerra; «Dios», un inmenso buque de carga.

Desde siempre, los seres humanos se han inquietado ante el origen y la sustancia del universo, y ante nuestro origen y sustancia propios dentro de ese universo infinito. A esa peregrinidad, a ese no saber, le dieron un nombre: Dios.

Dios es una palabra que produce todo género de imágenes en todas las formas y formatos. Precisamente porque se refiere a una hipotética fuerza sobrenatural, inverificable, pluridefinible, admite todos los significados, rellena todas las carencias y descos, y satisface nuestras necesidades siempre que nos sentimos como «un niño frente a Dios», como cantaba Violeta Parra.*

Como la palabra no nos da certeza alguna ni ninguna información cierta, tenemos que verla como si fuera imagen, oírla como se oye la música, tocarla con las manos: sentirla.

* «Volver a ser de repente / tan frágil como un segundo / volver a sentir profundo / como un niño frente a Dios.»

Un pueblo extraño... tan familiar

Respecto a esta doble forma de pensar, un ejemplo curioso es la etnia *pirahã*, que cuenta con unos pocos centenares de supervivientes a lo largo del río Maici, en Roraima, en el norte brasileño. Su lengua, *mura-pirahã*, tiene apenas tres vocales y ocho consonantes. De éstas, las mujeres usan solo siete, excluyendo aquella que, unida a una vocal, suena como nuestro fonema /k/ = «ká». No conozco el porqué de tal prohibición, pero sospecho que hasta en el uso del alfabeto las mujeres son oprimidas. Si lo son en todo el planeta, ¿por qué no a orillas del apacible Maici? Recordemos que en algunas regiones del mundo se prohíbe a las mujeres leer y escribir: no solo la «ká», sino todo el alfabeto les está vedado.

[*Mura-pirahã* no posee ninguna palabra que designe colores, números o formas de cuantificación («muchos», «pocos», «algunos», «todos», etc.).* En su lengua, la misma palabra puede tener significados antónimos, según su pronunciación: formas sensibles y no únicamente simbólicas. La diferencia entre *amigo* y *enemigo* está en la escala musical... Lo mismo sucede en el chino mandarín, en el coreano y en el árabe popular. En buen portugués, también podemos pronunciar cada una de esas dos palabras —*enemigo* y *amigo*— de mil formas diferentes, con mil significados distintos. Tenemos, sin embargo, dos palabras antónimas, y no solamente una haciendo las veces de su antónimo.]

* *Cultural Constraints on Grammar and Cognition in Pirahã – Another Look at the Design Features of Human Language*, por Daniel L. Everett.

En compensación, los *pirahãs* se comunican con silbidos, cantos, zumbidos y trinos que, estéticamente, suplen la falta de palabras. Nosotros tampoco hablamos, jamás, con el rostro impávido: algo sensible se deja entrever.

Es posible que los *pirahãs* no tuvieran la misma variedad léxica para expresar el despecho y los dolores de amor que tan bien revelan los tangos argentinos y los boleros caribeños, pero esos sentimientos no quedaban ocultos: miradas, pausas y nudos en la garganta mostraban su melancolía a la hora del adiós.

Curiosamente, aunque hayan desarrollado la estética del sonido, los *pirahãs* carecen de importantes manifestaciones artísticas en la pintura y la escultura. Aun sin palabras para nombrarlos, los colores existen; como es cierto que pensamos todo lo que ven nuestros ojos —ver, al contrario de mirar, es una forma de pensar—, podemos imaginar que los *pirahãs* se refieran a ellos por medios sensibles, no verbales: zumbidos, tal vez. A los números, acaso asocien trinos o gestos manuales simbólicos. Vocabulario en gestación.

Sin embargo, los medios sensibles tienen sus límites: para pensar el futuro más allá del anochecer son necesarias las palabras. Para pensar el pasado más allá de «hace poco» las palabras son indispensables.

Esta pobreza léxica acaso explique o sea la causa de la ausencia, en esa cultura, de cualquier forma de ficción o de mitos fundacionales. Mirando hacia el pasado, los *pirahãs* no van más allá de algunos anteayeres; su futuro es sin mañanas.

Otra característica interesante de este pueblo extraño es que sus individuos, de vez en cuando, cambian su nombre

porque creen que, con la edad, se transforman en otras personas. Mentirían si conservaran el mismo nombre: ya no son quienes eran. Desprecian el pasado, no imaginan el futuro. Son lo contrario de aquello que canta Paulinho da Viola: «Cuando pienso en el futuro no me olvido del pasado...».

Nosotros, por el contrario, construimos nuestro nombre a lo largo de la vida. Nuestro nombre lleva nuestra cara. Ningún nombre es inocente, ninguna palabra está vacía. Somos nuestro nombre.

Ningún nombre, anónimo.

Armonía y colisiones

Existe el peligro de que entre los dos pensamientos, Simbólico y Sensible, la buena relación se pierda y se nieguen el uno al otro: podemos hacer afirmaciones verbales, simbólicas, que contradigan nuestros mensajes sensibles. Podemos callar la boca; jamás el cuerpo; ocultar la verdad con palabras, jamás con la voz.

Separar los dos tipos de pensamiento sería pura pérdida para ambos, puesto que son lo mismo en formas distintas: de ahí su riqueza. Los dos tipos de pensamiento pueden presentarse de forma clara y consciente o pueden continuar activos subliminalmente, pasando desapercibidos; pueden presentarse completos y bien acabados, o en ruinas, fragmentados.

Estética y Noesis son formas de relacionarse con el mundo que tienen todos los seres humanos. No son exclusivas de una clase o casta, de un tiempo o lugar, sino universales como la respiración, la muerte y los latidos del corazón. Culturales son las formas de hacerlo, no el hacer.

Ninguna de las dos formas de pensar puede proporcionar, sola, la más completa percepción del mundo, que únicamente alcanzaremos si conseguimos conjugarlas. Así como debemos aprender a leer y a escribir, debemos aprender a ver y a oír. El abandono de este o aquel pensamiento causa graves daños al desarrollo de la personalidad.

Un ejemplo de las limitaciones de la especialización es el ecónomista que solo piensa en números, proporciones y porcentajes, que renuncia al Pensamiento Sensible y no ve el hambre de la gente, no ve Áfricas ni genocidios. Renuncia a la Ética.

Imaginemos un encuentro de los hombres más ricos del mundo en las blancas montañas de Davos, en una Suiza bañada en flores y colores, rodeados de sus secretarías y sus políticos. Imaginemos ahora que sus salones estuvieran decorados, no con amapolas, lirios y camelias, sino con cuadros y esculturas de artistas populares que mostraran las consecuencias de sus deliberaciones económicas: pobreza, enfermedad y muerte. Imaginemos que la revista *Forbes*, que publica cada año la lista de los cien individuos más ricos del mundo, mostrara, al lado de esas figuras sonrientes, fotos de los cien mil hombres más escuálidos de esta Tierra... Sería difícil hablar de beneficios y dividendos.

Imaginemos a Jesús, vestido con sus harapos, vagabundo por las calles de piedra de Jerusalén, apareciendo un día, inesperado, en una festividad vaticana de fin de año, donde el papa reluce ataviado con oro y diamantes al lado de sus príncipes, en un ambiente sofisticado y lujoso: Jesús sería expulsado por los briosos guardas suizos. ¡Sin piedad, sin caridad cristiana!

¡No podemos renunciar a ninguna forma de pensar! El operario, alienado en su función manual, termina confundiendo con su máquina y se vuelve un apéndice de ella; los artistas que solo piensan en su arte; los soldados que disparan sin saber a quién. Todos son autómatas.

El arte como política

El peligro opuesto a la palabra inocua es el monopolio de lo *sensible*. Algunos artistas se olvidan de que el Pensamiento Sensible es pensamiento, *no mera sensación*. La sensibilidad, al concretarse en la obra de arte, cobra forma y sentido. Es actividad cognitiva, no mero registro de sensaciones aleatorias, impresiones huidizas, éxtasis.

Como tal, el Pensamiento Sensible es vasallo y señor del Simbólico, que puede gobernarlo, aunque éste sea, simultánea y parcialmente, obra de aquél, y aunque de él dependa.

El Pensamiento Sensible es una actividad intelectual que no termina en los órganos receptores y transmisores de sensaciones: va más allá, y busca organizar el mundo de forma comprensible. Los dos pensamientos, aun cuando dicen lo mismo, no dicen lo mismo: iguales y diferentes, abren espacio a la imaginación. La forma de decir es parte de lo que se dice.

El arte no necesita ser figurativo para figurar, como no necesitamos palabras para pensar. La palabra es apenas una de las dos formas —tardía— de pensamiento.

Algunas formas artísticas se limitan a crear sensaciones sin organizar el conocimiento, sin pensamiento organizativo, sin historia ni futuro, como si la mera sensación estanca fuera la

razón del arte. ¡No lo es! Sobran explicaciones, pero la razón sensible es razón.

Ví una vez una exposición de pintura en la que el pintor declaraba que su única idea había sido crear una obra que no hiciera pensar. Había buscado sentir los trazos y los colores que no permitieran sentir. Andaba tras el vacío absoluto... y parece que lo encontró: la sala desierta.

Independiente de la voluntad del artista, la obra de arte quiere decir... y dice. Pero no todo lo que la obra dice es percibido por los observadores de la misma forma. ¡Cada uno de nosotros tiene su Capilla Sixtina!

¡Vé! disfrute de la obra y su comprensión dependen del conocimiento y de las experiencias de vida previas de cada observador. No necesito saber nada de una obra para sentirla a mi manera, pero no la sentiré de la misma forma que mi vecino, ni como su autor. ¡

Los *westerns* de Hollywood, como aquéllos sobre Custer, invasor de tierras, asesino múltiple, quieren presentar a los *nativos* como malos porque son *nativos*, y a los blancos, buenos... porque... ¿por qué?: porque son blancos. Los productores de esas películas exaltan la figura macabra del general, pero los indígenas saben que Custer fue un asesino de inocentes.

Un ejemplo terrible e histórico de los conflictos entre fondo y forma es la filmografía de Leni Riefenstahl sobre Hitler y el nazismo, especialmente su película sobre las Olimpiadas de Berlín en 1936: ¡bella y odiosa! Esas películas mienten, no porque digan mentiras, sino porque ocultan verdades.

Bellas porque revelan, en imágenes, parte de la realidad de aquel trágico período; odiosas porque enaltecen a genocidas de judíos, gitanos, comunistas y personas diferentes. Sus películas son importantes por la filmación, no por lo filmado; por la técnica, no por el arte. Son geométricamente bellos los desfiles militarizados de atletas de las delegaciones extranjeras haciendo el saludo nazi para el *Führer*, incluso delegaciones de países que más tarde serían invadidos por los ejércitos alemanes; odiosos porque conocemos, al verlos, las catástrofes que aquel régimen deshumanizador causó en todo el mundo. Allí estaba el Huevo de la Serpiente.

Las serpientes son bellas... y asesinas.*

Que no nos sorprenda el hecho de que estas películas hayan contribuido a la propagación del nazismo entre los jóvenes fanáticos y entre los desempleados, que soñaban con trabajos estables en cualquier sitio... por ejemplo, en fábricas de armamento. Las plateas se sentían atraídas por el poder bélico de aquel régimen multitudinario.

Que no nos sorprenda tampoco la indignación de los más lúcidos, que preveían las tragedias que se avecinaban. Que no

* Leni Riefenstahl fue estigmatizada por su explícita adhesión al nazismo. Directores más clásicos, en formas igualmente bellas, también transmitían ideas de perpetuación de las injusticias sociales, como Fritz Lang, con su celebrada *Metropolis*. Esta película promueve, ingenuamente, el casamiento del Trabajo (un obrero) con el Capital (el patrón) a través de la hija de éste (el corazón). Como si fuera posible los obreros de la fábrica eran más de mil, y la hija del patrón, una sola...

Lang, sin embargo, fue perseguido por Goebbels por orden del propio Hitler, un viernes por la tarde, para ofrecerle el puesto de cincasta oficial del régimen. Lang no dudó en hacer las maletas durante el fin de semana y exiliarse lo más lejos posible de Alemania antes del lunes... (Entrevista a Sérgio Augusto en *100 Años de Cinema*, libro organizado por Amir Labaki, Imago, Río de Janeiro, 1995.)

nos sorprenda la fascinación que producen, hoy, las películas del género hombre araña y mujeres escorpión: estos pseudo-héroes son todos *Führers* que hacen justicia con sus propias manos. Son la exaltación de la ilegalidad, de los fuera de la ley y de las organizaciones paramilitares.

Oscar Wilde decía que el arte no imita a la vida, como se dice: es la vida la que imita al arte. Como Wilde ha sido asociado a frivolidades —por su obra y su vida, o por mero prejuicio—, esta afirmación se ha interpretado como una broma, una *bou-tade*. Sin embargo, es profunda y verdadera. El cine y el teatro son capaces de infiltrar comportamientos en su público: la empatía es la responsable de ello.⁷

Existen películas que, lejos de elogiarla, denuncian la violencia que execran, revelan el horror del crimen. Al mostrarlo, no obstante, permiten que parte de la platea se identifique con aquellos que la película pretende denunciar y no con las víctimas... y que aplauda la violencia.

Cuando se presenta a un personaje odioso, existe la posibilidad de que el espectador se identifique con él: incitación al crimen. Eso ocurre con frecuencia en las películas sobre el comportamiento truculento de policías asesinos. Para evitar esa desviación, Aristóteles recomendaba la *anagnórisis* de la tragedia griega: el héroe trágico reconocía su falta, por la cual pagaba caro y, a través de la *empatía*, conducía a sus espectadores a sentirse en falta y a corregir sus propios errores morales.⁸ Shakespeare creó personajes ambiciosos, como Macbeth y su lady, Ricardo III, Casio y Bruto... todos derrotados al final de la obra, para tranquilidad de la moral vigente.

Las explicaciones acerca de la obra influyen en la visión que tenemos de ella. En los primeros meses de 2008, el Leopold Museum, de Viena, Austria, presentó cuadros del pintor Albin Egger-Lienz. Se creó un gran escándalo. Organizaciones judías pidieron que la muestra fuera cerrada y los cuadros confiscados, mientras que el museo alegaba la importancia histórica del pintor y de su obra.

Estaba yo trabajando en esa ciudad y quise ver con mis propios ojos la razón de tanto alboroto. Entré en el museo de mala gana, bajé al sótano donde se encontraban los cuadros de Egger-Lienz. Estaba listo para detestarlos: no soporto a los que se adhieren al nazismo, fuera cual fuera su profesión. Aun así, empecé pensando que los cuadros no eran malos, a pesar de la ideología del pintor, pero seguí encontrándoles defectos a todos: siempre encontramos sobradas razones cuando queremos detestar algo.

En la última pared de la última sala, sin embargo, un texto explicaba las razones del explosivo escándalo: algunos de los cuadros habían sido robados de casas de judíos perseguidos por el régimen, confiscados por oficiales del ejército nazi durante la Segunda Guerra Mundial y vendidos, después de la guerra, a un coleccionista privado, quien revendió las piezas al museo, que, aun sin conocer el historial de cada obra, no dudó en exponerlas. Las organizaciones judías querían que los cuadros fueran guardados en lugar seguro hasta que se descubrieran sus verdaderos propietarios judíos.

Luego... Albin Egger-Lienz, nacido en 1868 y muerto en 1926, no era nazi. Qué alivio...

Regresé por el mismo camino de ida, mirando cada cuadro por segunda vez: ¡eran bellísimos! Tal vez yo los encontrara aun más bellos de lo que eran en realidad porque sentía la necesidad de pagar mi culpa estética por haberlos juzgado sin conocer su verdad política...

Adam Smith, considerado por los economistas el padre de la economía moderna, en su libro fundacional, *La riqueza de las naciones*, ya en el siglo XVIII dividía a los individuos que producen riqueza de la siguiente forma: los trabajadores, remunerados con el *salario*; los capitalistas, que proveen el capital y reciben los *beneficios* producidos por los trabajadores; y los propietarios de la tierra, que reciben *renta*. La riqueza la definía como «poder de compra». Tanto el trabajo doméstico como la actividad artística eran calificados de «improductivos».

Su libro trata de la riqueza de las naciones, que se divide entre los que trabajan, los que tienen dinero y los que poseen tierras; entre los que reciben y viven de sus salarios, beneficios o rentas. En un país dividido de esta forma, el Arte tiende a reflejar la ideología de los que tienen dinero o poseen tierras. Los que viven de su salario deben fortalecer su arte para no ser fagocitados por el pensamiento único. El derecho a la rebelión vive desde el núcleo más arraigado de cada oprimido hasta su consagración en el texto cardinal de las Naciones Unidas sobre los derechos humanos.

Vive, pero no está vigente.

Aun cuando las ideas dominantes en una sociedad son las ideas de la clase o casta dominante, los dominados dejan

entrever su descontento. Hasta en la aparentemente inmóvil Edad Media feudal, al lado de un firme teatro catequista mayoritario, existían farsas pícaras que contestaban dogmas, incluso el de la sagrada virginidad: sacrilega blasfemia.

En este campo de batalla surge la necesidad de la Estética del oprimido.

Mentiras e hipocresía

Con la invención de la palabra, el ser humano, creando otra forma de percepción del mundo, creando otro mundo, inventó con ese salto gigantesco la *mentira* en sus formas más comunes: el falso testimonio y la calumnia, ampliamente esgrimidos como armas de poder.

En cuanto se pronuncia, la mentira se vuelve verdad virtual. Como tal, la mentira es una de las categorías de la verdad. Se puede mentir diciendo la verdad, o parte de ella.

La propia negación de la mentira afirma su virtualidad como verdad potencial: «¡Fulano no es un ladrón!» significa que no lo es, pero lo podría ser, haber sido o llegar a ser. Fulano y ladrón forman una sola entidad, dejando a un lado el verbo *ser* y el adverbio *no*. Su yuxtaposición crea otra entidad, independiente de cada uno de los dos sustantivos. Hemos visto a candidatos a las elecciones afirmando que sus adversarios no son ladrones, claro que no; pero la palabra «ladrón» difícilmente podrá desprejarse a partir de ahora de su víctima.

La potencia presagia el acto, aunque éste no se cumpla. Potencia es acto en gestación. La mentira es una auténtica creación humana. Los animales no mienten: simulan, pero no

mienten. El camuflaje del camaleón es una reacción biológica y no producto de su posible imaginación.

Con la mentira surgió la *hipocresía*, que es la posibilidad de darle una continua apariencia de verdad a lo que sabemos falso. Es curioso pensar que de la palabra griega *hypokrisis* se derivaba un verbo que, entre sus varios sentidos, quería decir «desempeñar un papel en una pieza»: el arte del actor. El sustantivo significaba también «respuesta del oráculo».

Oráculo y actor, ambos misteriosos, tenían y conservan el poder mágico de imponer una empática sumisión a sus interlocutores y, en ellos, inocular mensajes, sentimientos y valores *hipocritamente*, sin que ni el actor ni el oráculo se presenten con su verdadera entidad: el primero representa un papel convencional, acordado, el segundo se esconde bajo el seudónimo de un *Dios*. Ambos mienten porque cualquier afirmación que hagan está asociada a quien la hace y cambia el sentido si cambia su autor: si habla el *rostro* y no la *máscara*.

Cuando alguien reconocido por sus virtudes, por su carisma o por sus proezas, un artista, un atleta, elogia un producto en los medios de comunicación —una mercancía que no utiliza y que ni siquiera conoce—, hace un uso criminal de la empatía. Un crimen que, en nuestro Código Penal, es conocido como *falsedad ideológica*.

La empatía —instrumento de convencimiento y poder— puede ser beneficiosa cuando el personaje con el cual nos permitimos *empatizar*, tanto en el teatro como en la vida cotidiana, produce ideas y emociones que nos ayudan en nuestro desarrollo intelectual y emocional. Se vuelve perjudicial cuan-

do inmoviliza a los espectadores inoculándoles ideas y emociones ordinarias y falsas, como la luz ofusca a los canguros.

¡ Esta delegación de poderes que el espectador ofrece al personaje —que pasa a actuar, sentir y pensar en su lugar, haciéndolo pensar, actuar y sentir como él— es una peligrosa renuncia a la ciudadanía, porque el espectador, inmovilizado, se transforma en una víctima pasiva en lugar de ser un compañero.

La ficción, variante de la mentira, se revela como otra forma paralela, estructurada y coherente, de comprensión de lo real, que tanto puede producir bellas obras de arte como tiránicas estructuras de raza, casta o clase, credo o sexo.

Se convierte en otra realidad, en la que lo improbable y lo imposible pasan a ser categorías de lo real. Puede volverse más real que la realidad: más imaginariamente real que la realidad sensible. La palabra «ficción» se convierte en la única ficción que realmente existe, puesto que existe despegada de cualquier realidad.

Los maleficios de la palabra

Las palabras son tan poderosas que, cuando las oímos, anulamos nuestros sentidos, a través de los cuales, sin ellas, percibiríamos más claramente las señales del mundo. La comprensión de las palabras es lenta porque éstas necesitan ser decodificadas; las sensaciones son de percepción inmediata: he aquí la diferencia principal entre lenguajes simbólicos y gestuales, símbolos y señales, lenguajes informativos y lenguajes cognitivos.

Al escuchar una palabra necesito un tiempo para comprender las intenciones de mi interlocutor. Si pongo el dedo en un

cable pelado, la descarga eléctrica que recibo no necesita ninguna traducción especial, ¡grito! Si beso a la mujer amada, cierro los ojos. Si como chocolate, sonrío.

Cuando los seres humanos, en épocas prehistóricas, empezaron a balbucear las primeras palabras de la *proto-protolengua universal* —si pudiéramos creer en esa polémica teoría según la cual habría existido una lengua primordial en diferentes partes del mundo—, empezó la lenta degradación de sus sentidos.

La supuesta existencia de esa lengua universal, ya mencionada en la Biblia, fue científicamente defendida por los lingüistas norteamericanos Joseph Greenberg y Merritt Ruhlen a partir de 1980. Para ellos, todas las lenguas habladas en el mundo, de ayer y de hoy, pueden ser sistematizadas y reunidas en diferentes familias, como la que agrupa las lenguas románicas, eslavas, germánicas...

Estas familias provienen, hipotéticamente, de una única *protolengua*, la indoeuropea, que tal vez fuera hablada por una población nómada tres o seis mil años antes de nosotros. Juntando ésta a otras *protolenguas*, se forma un inmenso árbol genealógico con un tronco común: la *proto-protolengua*, la primera lengua universal. Tiene su lógica, aun para quien no crea en Adán y Eva. ¡Falta demostrarlo!

Un trágico ejemplo de los sentidos humanos adormecidos por el surgimiento del habla lo tuvimos el 26 de diciembre de 2004, cuando poderosos *tsunamis* devastaron diferentes ciudades de Asia y África y mataron a más de trescientas mil personas.

No obstante, en el Parque Nacional de Sri Lanka, poblado por animales salvajes, ninguno murió, a pesar de la tremenda inundación ocasionada por las olas de doce metros de altura. Se salvaron elefantes y chacales, pájaros y roedores, y hasta torpes cocodrilos consiguieron escapar: huyeron a tiempo hacia regiones elevadas cuando percibieron las primeras vibraciones sísmicas y los primeros ruidos lejanos del fondo del océano que se abría.

Solo murieron animales domésticos, contaminados por las palabras que oían, sin entenderlas, o atados con cadenas y correas... Esta tragedia no reduce el valor supremo de la palabra como refinado medio de comunicación, pero revela una dislocación de la fina percepción —de las señales a los símbolos—, que acarrea algunas tristes desventajas.

Asiáticos y africanos, mientras se elevaba el nivel del mar, esperaban avisos simbólicos —palabras— a través de teléfonos y megáfonos, móviles, televisiones, radios y correos electrónicos, sin atender a las señales sísmicas que sus cuerpos registraban, pero que no llegaban a su conciencia —sensaciones que no se transformaban en Conocimiento— y que, por lo tanto, no eran mensajes.

Con los nuevos artefactos de lenguaje, como teléfonos y móviles, radio y televisión, internet, etc., las sociedades industrialmente desarrolladas nos hacen olvidar, o sustituir, la transmisión estética —oral y visual— de los conocimientos que estaban a cargo de los ancianos. Se gana en abstracción, se pierde lo concreto.

Languidece, en nosotros, el artista

Con la introducción de la palabra, simbólica, los lenguajes estéticos (de gestos y señales) se atenúan y se vuelven menos conscientes y menos consistentes. Limitamos nuestra percepción a caminos trillados, y nuestro cuerpo se mecaniza en rituales cotidianos. Prestamos atención al significado atribuido a las palabras, no al timbre, al volumen, al ritmo ni a las características sensoriales de la voz.

Languidece, en nosotros, el artista.* El Pensamiento Simbólico sofoca al Sensible, que continúa vivo, inconsciente pero activo. En teatro, la «sub onda» es el pensamiento escondido y fluido, uno de los determinantes de la acción del personaje —el actor debe tomar conciencia de él en busca de la forma sensible de su personaje: cuerpo y voz.

El cuerpo humano es la fuente, y los lenguajes estéticos son los medios de un pensamiento simultáneo al Pensamiento Simbólico de las palabras y de los gestos convencionales. Ésta es la razón del arte.

Las formas estéticas de conocimiento producen un Pensamiento Sensible especial, que solo se obtiene a través de ellas y que enriquece las demás formas de conocimiento. Lo que aprendemos al ver a una persona no puede sustituirse con lo que nos puedan

* Para reconquistar al artista que somos, tenemos que sentir todo lo que toca nuestro cuerpo y sentir el cuerpo; escuchar los sonidos que oímos, los sonidos de la memoria y de la imaginación. Tenemos que redescubrir el cuerpo: tenemos un cuerpo. Tenemos que volver a aprender a ver *la cosa en el espacio, el espacio de la cosa y el espacio del espacio hecho cosa*. Tenemos que ver el espacio vacío, lleno de sí mismo.

decir de ella. Oírlo supone un conocimiento que no puede sustituirse con lo que, de su voz, se pueda deducir.

Magritte daba a algunos de sus cuadros títulos como *Esto no es una manzana*, *Esto no es una pipa*. De hecho, no eran manzanas ni pipas: eran la representación de pipas y manzanas. Eran metáforas. Recordemos que la palabra «metáfora» significa todas las traslaciones —como las literarias— o transustanciaciones —como las artes plásticas— que son la materia del arte.

Una pipa es una pipa, y su imagen encierra una opinión acerca de ella, un sentimiento, una visión particular. La metáfora nos permite una visión binaria de lo real: nosotros, ante la representación metafórica que es la obra de arte. Cuando cruzamos ese límite especulativo y, como ciudadanos artistas, creamos nuestra propia obra de arte invadiendo la escena y construyendo alternativas a la situación que se nos muestra, en teatro; cuando, con nuestras manos, pintamos un cuadro, fabricamos una escultura, en las artes plásticas; o, en las artes de la palabra, cuando escribimos poemas o narraciones, estamos inventando el tercer ángulo del triángulo estético: yo viviendo mi vida social y personal; la realidad que me sirve de modelo; y mi imagen de la realidad posible.

Esta visión metafórica triangular nos estimula a descubrir aspectos invisibles de la realidad. En el teatro, el espectador ciudadano se multiplica por dos: es quien es y se vuelve parte de su propia obra teatral siendo el personaje.

El Pensamiento Sensible se puede traducir en palabras; sin embargo, al hacerlo, elude su esencia, como cuando alguien *explica* una sonata. La sonata ya habla por sí; explicarla, aun-

que nos aporte un conocimiento complementario, oscurece nuestra percepción estética. Leer una receta gastronómica puede llevarnos a salivar, un placer diferente del que sentimos al saborear el mismo plato: comemos con boca, nariz y ojos, y no solo con el intelecto, por privilegiado que sea. Ver un beso apasionado y ardiente en la pantalla del cine puede ser excitante, pero no deja rastros en la boca.

El Pensamiento Sensible es la raíz y el sustento del Simbólico, sin el cual éste no existiría; sin embargo, el Sensible existe sin el Simbólico. Estas características, por otro lado, no eximen al Sensible de saber, ni lo absuelven de sinrazón.

El Pensamiento Sensible, primogénito y progenitor, inventa palabras, y las palabras construyen el Pensamiento Simbólico. Los dos pensamientos interactúan, se amalgaman impuros y varían su curso a cada instante. Despiertos, pueden asumirse como conciencia, lo que consiste en *pensar el pensamiento*, críticamente, como quien corrige su propio texto: éste es uno de los poderes de la mente.

El objeto que el sujeto analiza puede ser el propio sujeto. «Hablé sin pensar...», decimos a veces. Pero ¿cómo es posible *hablar sin pensar* si el habla está formada de palabras articuladas y éstas son pensamientos?

«Lo dije, pero no era exactamente eso lo que quería decir...»: esta expresión revela pensamientos inconscientes o con significados inconscientes, solo comprendidos después de pronunciados... cuando se repiñsan en palabras. Estoy de acuerdo con el dicho popular: «Para no arrepentirte de lo que dices, antes piénsalo dos veces». Piensa tu pensamiento.

La expresión «Tengo una idea, pero no sé cómo explicarla» revela los estrechos límites de un vocabulario reducido. Aumentando nuestro caudal léxico ampliamos los territorios de nuestra comprensión del mundo.

Estética, un derecho humano

Palabra, Sonido e Imagen son las formas más poderosas de comunicación del ser humano. Deben ser democratizadas como la tierra, el agua y el aire.

Porque no necesita ser decodificado para ser entendido, el Pensamiento Sensible es veloz; el Simbólico, lento. El Pensamiento Sensible no ocupa espacio en el tiempo, ¡es instantáneo! El Simbólico exige tiempo para ocupar su espacio, es discursivo. El discurso promueve la reflexión expansiva; la instantaneidad profundiza la percepción del tiempo que escapa.

Arquímedes dio su famoso grito «¡Eureka, lo encontré!»—y solo después verbalizó su descubrimiento: «Un cuerpo sólido sumergido en un fluido experimenta un empuje vertical y hacia arriba igual al peso de líquido desalojado». La frase entera cruzó el límite entre el Pensamiento Sensible —se encontraba en la bañera, bañándose— y el Simbólico: lo comprendió todo viendo cómo su pierna flotaba en el agua.

Incluso mientras escribo estas líneas con palabras, otras palabras fluyen con rapidez en mi cerebro y luego a pensar que ya escribí lo que solamente pensé.

El Pensamiento Sensible capta cosas únicas al sentir, degustar, oler, ver y oír; mientras que el Pensamiento Simbólico inventa

conjuntos al fabricar palabras: «mar», «mal», «amor», «gal», «azúcar», «vinagre», «política», «izquierda», «derecha»... Ambos pensamientos, uidos, ofrecen la más completa y profunda comprensión del mundo. Separados, uno se pierde en las abstracciones volátiles que el otro no alcanza. Uno no baja a la tierra; el otro se eleva poco de ella. El ser humano inventa el arte como instrumento de conocimiento. Los opresores, al percibir su inmenso poder, se apropian de él.

Remedio o veneno, nunca placebo, el arte puede paralizar a su consumidor inerte, transformarlo en estación repetidora de comportamientos y conceptos —veneno—, así como puede dinamizar a quien aprende a producirlo —remedio.

La industria de la imagen y del sonido tiene sujeto y objeto, opresor y oprimido. La industria de la palabra tiene remitente y destinatario. El primero dice lo que piensa; el segundo piensa lo que le dicen. El ciudadano que desarrolla dentro de él al artista que es, aun sin saberlo, puede enfrentarse mejor a las industrias de la palabra, del sonido y la imagen. El ciudadano que se deja ritualizar en la obediencia se vuelve un ventrilocuo del pensamiento ajeno y un mimo de sus gestos. Las zapatillas deportivas *de marca* son el testimonio triste y sombrío de la sumisión de cierta juventud paupérrima, que existe en nuestras comunidades pobres, a los patrones de la moda impuesta.

El arte piensa el sentimiento y siente el pensamiento. Intenta conocer la palabra como objeto sensible, transformando palabras en poesía, puesto que la poesía está en la sintaxis y no en el léxico, como la música está en la secuencia de notas musicales y no en cada una; la vida, en seres más complejos,

está en la disposición de las células y no se limita a ésta o aquella; la conciencia está en la estructura de elementos psíquicos, no en la soledad de cada uno.

Dos palabras, cuando se asocian, pueden crear un tercer Ser, suma infinita de significados. Como dos colores, dos sonidos, dos trazos —dos seres cualquiera—, cuando se ponen en relación, son más que la suma *dos*.

Si observamos los adjetivos «inmortal» e «infinito», las conjunciones «mientras», «puesto que» y «pero», la conjunción «que», el adverbio «no», el sustantivo «llama» y los verbos «ser» y «durar» —conjugados en distintos tiempos y modos—, estas palabras no son necesariamente poéticas. Pero, ordenadas dentro de una sintaxis especial, se convierten en uno de los versos sobre el amor más bonitos de la lengua portuguesa: «Que no sea inmortal, puesto que es llama, pero que sea infinito mientras dure» (Vinícius de Moraes).

El arte no debe continuar encerrado en museos, teatros y salas de concierto para visitas de fin de semana, puesto que es necesario en todas las actividades humanas, en el trabajo, el estudio y el ocio. No debe ser un atributo de unos pocos elegidos: es condición humana. No es maquillaje en la piel: es la sangre que nos corre por las venas.

La vida humana, social y política no puede ver con un ojo solo, si tenemos dos; andar como *saci**, con una sola pierna, la tenemos dos; abrazar con un solo brazo, oír con una oreja, la

* Personaje del folclore brasileño, proveniente de la región Norte del país y de la mitología africana y representado como un joven negro que perdió una pierna luchando *capoeira*. [N. de la T.]

otra sorda. No basta con aprender a leer y a escribir: es preciso sentir, ver y oír, producir imágenes, palabras y sonidos.

La tierra, el agua y el aire; la palabra, el sonido y la imagen son bienes de la humanidad. El arte es un derecho y una obligación, una forma de conocimiento y un placer.

¡El arte es deber y ciudadanía!

¡Arma de liberación!

Del pensamiento estético a la concreción artística
*Nuestras opciones teóricas y nuestras acciones concretas
deben surgir no porque seamos artistas,
sino porque somos ciudadanos*

La subjetividad del arte
Conjuntos analógicos, conjuntos complementarios

[La Naturaleza jamás produce dos seres idénticos: dos granos de arena, dos pelos de la misma barba o dos gemelos univitelinos; ni huellas digitales ni dos gotas de rocío, ni los árboles del bosque, ramas y hojas ni las estrías de cada hoja... Nada es idéntico a nada. Todas las cosas inanimadas, todos los seres vivos, son únicos, irreproducibles, aun clonados.]

Para seres con motricidad, humanos y animales, con un mínimo de vida psíquica, sería imposible vivir (moverse) dentro de esa infinita diversidad si no pudieran organizar su percepción del mundo y simplificarla.

Nos quedaríamos paralizados si tuviéramos que ver y tener conciencia de todo lo que miramos; escuchar y tener conciencia de todo lo que oímos; tocar y tener conciencia de todo lo que sentimos, olemos y saboreamos: sería inmensa la acumulación catastrófica y torrencial de las informaciones recibidas. La Naturaleza es vertiginosa, no somos capaces de vivir ese vértigo.

Felizmente, la Naturaleza permite la creación de apariencias simples de realidades complejas, a través de la construcción imaginaria de *conjuntos analógicos* y *conjuntos complementarios*.

Aunque las simplificaciones excluyan las complejidades, realizamos el proceso psíquico de formación de *conjuntos* para poder guiarnos, vivir en este mundo y en la sociedad. Estamos obligados a alejarnos de lo real para ser capaces de percibirlo, aunque solo de forma aproximada.

Al nacer, miramos hasta donde alcanzan nuestros ojos y nada vemos: apenas el color gris. En la medida en que nuestro nervio óptico empieza a ser estimulado por la luz y la sombra, organizamos nuestra percepción visual y distinguimos rectas y curvas, profundidades y colores. Cuando dejamos de *mirarlo* todo al mismo tiempo es cuando realmente *comenzamos* a ver, y entonces vemos *conjuntos*: curvas y rectas, profundidades y colores.

Ningún pez es igual a otro pez, pero todos se parecen: pensamos en el banco. Una rosa es una rosa, pero todas se asemejan, rojas, blancas y amarillas: pensemos en el rosal. Ningún color es homogéneo en toda la extensión del objeto colorido, pero podemos abstraer las diferencias que, en el microscopio, existen claras y profundas.

El bosque no está contenido en ninguno de los árboles que lo componen, pero no existiría sin ellos. La ciudad no es ninguna de sus calles y plazas, pero sin ellas no habría ciudades.
La Vía Láctea no es ninguna de sus estrellas.*

* El poeta portugués Fernando Pessoa escribió: «Entreí, como una carretera, por entre los árboles, / y es que tal vez yo sea el Gran Secreto, / aquel Gran Misterio del que hablan los portales falsos. / Vi que no hay Naturaleza / que la Naturaleza no existe / que hay montes, valles, llanuras, / que hay árboles, hierbas, / que hay ríos».

Un astronauta dijo que la Tierra es azul; nosotros decimos que la noche es negra, que roja es la sangre en nuestras venas y plomizo el cielo de lluvia... Sabemos que no es verdad: ningún milímetro de nada es igual a nada de otro milímetro. Con todo, por analogía, podemos percibir y formar *conjuntos analógicos*, homogéneos, que engloban seres semejantes, pero no iguales —esto es, *unicidades**— en un todo mayor, como el coro de un ballet, la coral de una ópera, un batallón de soldados o la harina de un mismo saco.

Podemos percibir también *conjuntos heterogéneos*, hechos de elementos *complementarios*. No existen dos ríos iguales en su curso, pero en todos corre agua, en el caudaloso Amazonas y en el riachuelo Ipiranga. Sus márgenes son diferentes, pero todas encauzan el agua que fluye. Las piedras, en su lecho, son desiguales en forma y peso, pero se parecen aun cuando estén hechas de materias distintas, orgánicas o minerales.

Márgenes, aguas, piedras, plantas, flores y peces forman un conglomerado de cosas inanimadas y seres vivos, heterogéneos, que pueden percibirse como conjuntos: podemos ver *este río* sin tener que detenernos en cada uno de los elementos únicos que lo componen.

Podemos llamar *río* a todos esos conjuntos percibidos como semejantes. Todos los ríos tienen la identidad de los ríos y

piedras, / que no hay un todo al que eso pertenezca / que un conjunto real y verdadero / es una enfermedad de nuestras ideas. // La Naturaleza son partes sin un todo. / Éste sea tal vez el misterio del que hablan. / Fue esto lo que sin pensar ni parar / adviné que debía ser la verdad / que todos se dedican a buscar y no encuentran / y que solo yo, porque no busqué, encontré».

* «Unicidad» es el conjunto de las cualidades de una unidad.

sabemos a qué accidente geográfico nos referimos cuando hablamos del Nilo egipcio o del «arroyo de la sierra»* de José Martí, distintos en el volumen de sus aguas, en la altura de sus márgenes, en la violencia o la suavidad de su fluir.

Podemos percibir el bosque como un conjunto de árboles semejantes aun sabiendo que no son iguales; el rebaño, como un conjunto de animales de la misma especie, teniendo cada uno su figura, su hocico y su hambre; la multitud, un conjunto de seres humanos, aunque ninguno de ellos sea igual a ninguno de nosotros.

Incluso cada individuo y cada cosa es un conjunto heterogéneo de elementos complementarios: tenemos cabeza, cuello, tronco y miembros, arterias y venas, pelo y piel; una piedra tiene muchos colores, aunque sea gris: ricas variaciones tonales y diversidad de formas en su superficie, no es solo redonda.

Simplificando nuestra percepción de la Naturaleza y de la sociedad podemos vivir sin sobresaltos: las unidades pueden ser sistematizadas en conjuntos analógicos de seres y cosas semejantes, o en conjuntos complementarios de cosas y seres desemejantes.

En esta simplificación se pierde la riqueza de las diferencias y de las identidades, que, por infinita, es inaccesible. Esta simplificación, obra de nuestro imaginario y no de la múltiple Naturaleza, funciona como coraza que posibilita el acceso apenas a las *apariencias* de lo real** y nos permite decir cosas acerca de ellas.

* «El arroyo de la sierra me complace más que el mar»: versos de *Guantanamera*, poema de José Martí, poeta y revolucionario cubano, héroe de la guerra de liberación nacional contra los españoles.

** Los conjuntos se organizan inicialmente por los propios sentidos. Más tarde, a través de la palabra y de los símbolos, se forman *estructuras sociales* ficticias, imagi-

Para que podamos comunicarnos, los conjuntos deben ser nombrados: llamamos «montaña» a todas las protuberancias de la tierra que besan el cielo, aun sabiendo que ninguna montaña es igual a otra, ninguna nube igual a otra nube, ningún sueño igual al mío. Llamamos «mar» —*mar* de gente borracha en fin de año, *mar* de flores al viento, *mar* de olas furiosas— a todas las aglomeraciones onduladas de agua, girasoles o gente.

Nombrar supone una tentativa de inmovilizar. El nombre es la fijación, en el tiempo y el espacio, de lo que fluye y no puede parar ni ser parado, ni en el espacio ni en el tiempo.

Todo en este mundo es un tránsito: cada uno de nosotros y cada Imperio, romano o de los Mil Años, cada nación y el mapa-mundi. Todo cambia: yo mismo, cuando me llaman Augusto Boal. ¿Cuál de ellos? ¿Soy quien fui antes de escribir esta última línea o aquel que todavía no ha escrito la próxima? Soy un río de Crátilo*: en mí corren aguas que antes no corrían. Otras corrieron y jamás volverán río arriba: se esconden en el mar. «Como cambia el calendario, cambia todo en este mundo», canta Violeta Parra.

Varías: conjuntos de conjuntos interrelacionados por analogía o complementariedad: estructura moral, política, social, familiar, ritual, conductual, etc. Las *estructuras* sociales se sustentan en las relaciones de poder en sus variadas formas —políticas, sociales, psicológicas, culturales, carismáticas, sexuales, etc.—, que determinan valores que, aunque se trate de abstracciones, determinan comportamientos concretos. Las relaciones sociales de poder representan, en el ámbito humano, el mismo papel que las fuerzas del universo (gravitacional, electromagnética, y las llamadas interacciones *fuertes y débiles* que se dan en los núcleos atómicos).

* Crátilo; discípulo de Heráclito, filósofo griego presocrático (siglo V-VI a. C.) que decía que nadie podía bañarse dos veces en el mismo río; en la segunda, serán otras aguas en las que me estaré bañando, ya no el mismo río. Crátilo llevaba a Heráclito al extremo, al afirmar que nadie puede cruzar el mismo río ni siquiera una única vez, puesto que las aguas están siempre en movimiento: ¿en qué agua estaré entrando?

El mundo vive entre guerras y enfrentamientos entre individuos y grupos humanos, como nuestro cuerpo, que es también un campo de batalla: se nutre de la Naturaleza y con ella combate, una lucha de vida y muerte.

Nadie puede verme dos veces como soy en cada instante fugaz de mi vida, como fugaces son todos los instantes... y la vida. Jamás será el mismo en cada segundo que huye. Quienes me ven ahora jamás serán iguales a sí mismos en dos segundos de la trayectoria de su camino.

No soy: estoy siendo. Caminante, soy devenir. No estoy, vengo y voy. Dudo: ¿hacia dónde? Elijo mi camino, si puedo; si go callado, ¡si me obligan a ello! No hay un puerto seguro porque todos los puertos están en alta mar, y nuestro barco no tiene ancla. Navegar es necesario, pues navegar es vivir*. Vamos a dejarnos de tonterías: ¡vivir es necesario, claro que sí! Es placentero y útil.

Los nombres nombran lo que fue y será. No lo que es, por que nada es *solamente*.

El universo es gerundio.

Yo llevo a Crátilo al extremo: ¿quién soy yo, el que cruza el río?

Esto que digo se opone frontalmente al pensamiento elático de Parménides, que afirmaba la unicidad del Ser. Hablo de un Ser fragmentado hasta el infinito, donde el No Ser también Es. La materia es energía, la energía es granulada; los granulos son materia, que es energía, que son granulos... Si hablamos del Infinito, ¡vamos a tomarlo en serio!

* «Navegar es necesario, vivir no es necesario»: frase pronunciada por el general romano Pompeyo, que vivió en el siglo I a. C. —*Navigare necesse; vivere non est necesse*—, para estimular a los marineros asustados a enfrentarse al mar y a la tempestad, llevando el trigo a los romanos hambrientos (Plutarco, *Vida de Pompeyo*). Dicen que el general dio buen ejemplo y fue el primero en embarcar: los tiempos han cambiado... ¡Ay, qué nostalgia!

Las palabras son medios de transporte

Las palabras son peligrosas, ¡cuidado! Designan conjuntos, pero ignoran unicidades. Negros y blancos, hombres y mujeres, proletariado y campesinado son *conjuntos* creados por el pensamiento y por la imaginación, inspirados en realidades sensibles, pero que no existen como concreción física. Son, pero no existen. Lo que existe corpóreamente es *este* negro y *aquella* blanca, *esta* mujer y *aquel* hombre, *esta* campesina y *aquel* obrero.

Los conjuntos están en tránsito, como sus componentes: piedras y flores, yo y tú*. No se puede atribuir a los individuos características que pertenecen exclusivamente a su conjunto, ni viceversa. El soldado más valiente no es un ejército, ni la bailarina más preciosa, un grupo de danza.

Las transformaciones que se operan en los individuos modifican los conjuntos a los cuales éstos pertenecen y éstos alteran a aquéllos. Hay una interactividad permanente, lo que significa permanente transformación: nada sigue siendo igual a sí mismo.

La bellísima arenga de *Enrique V* es, en la obra de Shakespeare**, en la que exhorta a los soldados de sus menegadas tropas a portarse como héroes antes de la batalla de Agincourt

* Los sustantivos nombran al caminante, los adjetivos y adverbios son opiniones, fluidas como quien opina; los verbos, imprecisas impresiones genéricas que engloban múltiples formas de ser, de acontecer, de hacer; los artículos, interjecciones, y lo que se desee, partículas al viento.

** *We few, happy few, we a band of brothers; / for the to-day that sheds his blood with me / shall be my brother; he ne'er so vile, / this day shall gentle his condition: / and gentlemen in England now a-bed / shall think themselves accused they were not here.* Traducción más o menos libre: «Nosotros, pocos que somos, somos hermanos, porque a aquel que

contra los franceses, en la Guerra de los Cien Años, un lúcido ejemplo de esta interactividad. Falta decir que los *happy few* ingleses vencieron... No existen, ni el individuo ni el conjunto, «en sí mismos».

Una sociedad, en cada momento histórico, contiene su Historia y su anhelo, dividido en clases y castas. Nada es eterno, ni la eternidad: un día tal vez explote, y no habrá más día. Solo en el espacio que la vista alcanza y en el tiempo que dura el cuerpo somos eternos: éste es nuestro eterno campo de batalla.

Los conjuntos, dada la fuerza que los unifica, pueden reaccionar como si fueran unidades: un comando militar o un equipo de fútbol; la familia unida, el sindicato obrero combativo o el sistema solar.

Conjunto es siempre algo más que la suma de sus unidades: ¡es sinergia! Se parece a la segunda estructura de cuerdas de la cítara, cuerdas musicales que vibran aunque el músico no las toque, apenas rozadas por las ondas sonoras que las primeras cuerdas producen.

Este algo más, la fuerza creada por la sinergia de los conjuntos, pertenece al conjunto, pero regresa a cada individuo volviéndolo más complejo y potente, como ocurre con los obreros en huelga o con los jugadores en el campo.

Podemos hablar de proletariado, familia, patria, etc., para designar propiedades específicas de esos conjuntos, siendo

«derrame su sangre junto a la mía, el día de hoy le dará su condición: será mi hermano, por más villano que haya sido. Y los señores de Inglaterra que ahora están durmiendo en su cama pensarán que están malditos por no estar ahora aquí, luchando a nuestro lado».

conscientes, sin embargo, de su transitoriedad. No podemos eternizar el concepto de palabras que eternizan conjuntos que no son eternos. El proletariado del que hablaba Marx en el siglo XIX no es el mismo proletariado estadounidense del siglo XXI. Existen semejanzas... e inmensas diferencias.

Las palabras son indispensables para que sea posible el diálogo. Son, no obstante, significantes polisémicos que, al ser percibidos por el receptor, pierden parte de los significados que motivaron al emisor. Pronunciadas por el emisor, las palabras son significantes con significados ricos de sus experiencias, deseos e imaginaciones; en el tránsito, esos significantes cambian de significado, como el camión que, de una ciudad a otra, cambia su carga: al llegar, las palabras estarán cargadas con las experiencias del destinatario, no del remitente.

Para entender una palabra, la que sea, tenemos que conocer la historia del emisor. Mil personas utilizando la misma palabra —«libertad», por ejemplo— la dotan de mil significados diferentes. Al escuchar cualquier afirmación, nuestra respuesta debe ser siempre la misma pregunta: ¿qué has querido decir?

Aunque llegue al destino con la carga intacta, el receptor posee sus sistemas de recepción-traducción, que traducen, y traicionan, el mensaje recibido. *Traduttore, traditore*, dicen los italianos: traductor, traidor.

Traducimos, traicionamos todo lo que leemos y oímos, principalmente cuando se dice y escribe en nuestra propia lengua, porque ésta tiene una historia y una prehistoria que nos remontan al tiempo en que las palabras fueron aprendidas en nuestros primeros meses de vida. Además de lo que

denotan para todos, despiertan connotaciones inconscientes en cada uno de nosotros. La lengua extrajera, aprendida más tarde, cuenta únicamente con la historia que se remonta a su aprendizaje tardío.

Tenemos que entender que el emisor forma parte del mensaje. El psicoanalista Hélio Pellegrino solía decir: «Si Judas Iscariote estuviera recogiendo firmas a favor de Jesucristo, ¡yo no firmaría!». El mensaje y el emisor son uña y carne.

Las palabras son medios de transporte como los autobuses y los camiones. Igual que los autobuses transportan personas y los camiones, carga, las palabras transportan ideas, deseos y emociones. Con la misma palabra se puede decir, en la frase escrita por medio de la sintaxis, y en la hablada, con la voz, exactamente lo contrario de lo que jura el diccionario.

[Nunca habría querido
decir palabra tan loca.

El viento me golpeó la boca
y después tu oído.

Se llevó tan solo la palabra
y dejó el sentido.

El sentido está guardado

en el rostro con que te miro,

en este perdido suspiro

que te sigue alucinado,

en mi sonrisa suspendida,

como un beso malogrado.]

CECÍLIA MEIRELES, *Canción*

Lo primero que un medio de transporte transporta es a sí mismo: podemos apreciar la belleza de una nave espacial o de una palabra inusitada, pero para comprenderlas es preciso examinar lo que llevan dentro; este examen es sensible y no solo simbólico.

La palabra es un todo que no es nada. Un trazo que garabateamos en la arena; un sonido que, como delirantes escultores, esculpimos en el aire. Un trazo que las olas se llevan; un sonido disuelto en la brisa.

La arena, la sentimos en la mano; el viento, en la cara. Las palabras, ¿dónde están? En ninguna parte, pues no existen: apenas son.

Las palabras no están en ningún sitio y se encuentran en todas partes. Son el vacío que llena el vacío que existe enure un ser humano y otro. Mi cuerpo es materia; lo que pienso, energía. La palabra es un puente. No hay puentes en alta mar, entre dos aguas revueltas: éstos se apoyan en las orillas que somos nosotros, que cruzamos el Puente de las Palabras buscando a alguien. Somos orilla y somos puente: somos palabras.

Rasgando la arena o cortando el aire, en ese vacío depositamos nuestras vidas: he aquí la palabra. Llenamos la nada con todo lo que somos: las palabras que decimos; nosotros mismos, transformados en sonidos y trazos.

Este libro no es un testimonio de vida: ¡es ~~un~~ vida!*

(C) 1985, 1986, 1987, 1988, 1989, 1990, 1991, 1992, 1993, 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018, 2019, 2020, 2021, 2022, 2023, 2024, 2025, 2026, 2027, 2028, 2029, 2030, 2031, 2032, 2033, 2034, 2035, 2036, 2037, 2038, 2039, 2040, 2041, 2042, 2043, 2044, 2045, 2046, 2047, 2048, 2049, 2050, 2051, 2052, 2053, 2054, 2055, 2056, 2057, 2058, 2059, 2060, 2061, 2062, 2063, 2064, 2065, 2066, 2067, 2068, 2069, 2070, 2071, 2072, 2073, 2074, 2075, 2076, 2077, 2078, 2079, 2080, 2081, 2082, 2083, 2084, 2085, 2086, 2087, 2088, 2089, 2090, 2091, 2092, 2093, 2094, 2095, 2096, 2097, 2098, 2099, 2100, 2101, 2102, 2103, 2104, 2105, 2106, 2107, 2108, 2109, 2110, 2111, 2112, 2113, 2114, 2115, 2116, 2117, 2118, 2119, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 2125, 2126, 2127, 2128, 2129, 2130, 2131, 2132, 2133, 2134, 2135, 2136, 2137, 2138, 2139, 2140, 2141, 2142, 2143, 2144, 2145, 2146, 2147, 2148, 2149, 2150, 2151, 2152, 2153, 2154, 2155, 2156, 2157, 2158, 2159, 2160, 2161, 2162, 2163, 2164, 2165, 2166, 2167, 2168, 2169, 2170, 2171, 2172, 2173, 2174, 2175, 2176, 2177, 2178, 2179, 2180, 2181, 2182, 2183, 2184, 2185, 2186, 2187, 2188, 2189, 2190, 2191, 2192, 2193, 2194, 2195, 2196, 2197, 2198, 2199, 2200, 2201, 2202, 2203, 2204, 2205, 2206, 2207, 2208, 2209, 2210, 2211, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 2218, 2219, 2220, 2221, 2222, 2223, 2224, 2225, 2226, 2227, 2228, 2229, 2230, 2231, 2232, 2233, 2234, 2235, 2236, 2237, 2238, 2239, 2240, 2241, 2242, 2243, 2244, 2245, 2246, 2247, 2248, 2249, 2250, 2251, 2252, 2253, 2254, 2255, 2256, 2257, 2258, 2259, 2260, 2261, 2262, 2263, 2264, 2265, 2266, 2267, 2268, 2269, 2270, 2271, 2272, 2273, 2274, 2275, 2276, 2277, 2278, 2279, 2280, 2281, 2282, 2283, 2284, 2285, 2286, 2287, 2288, 2289, 2290, 2291, 2292, 2293, 2294, 2295, 2296, 2297, 2298, 2299, 2300, 2301, 2302, 2303, 2304, 2305, 2306, 2307, 2308, 2309, 2310, 2311, 2312, 2313, 2314, 2315, 2316, 2317, 2318, 2319, 2320, 2321, 2322, 2323, 2324, 2325, 2326, 2327, 2328, 2329, 2330, 2331, 2332, 2333, 2334, 2335, 2336, 2337, 2338, 2339, 2340, 2341, 2342, 2343, 2344, 2345, 2346, 2347, 2348, 2349, 2350, 2351, 2352, 2353, 2354, 2355, 2356, 2357, 2358, 2359, 2360, 2361, 2362, 2363, 2364, 2365, 2366, 2367, 2368, 2369, 2370, 2371, 2372, 2373, 2374, 2375, 2376, 2377, 2378, 2379, 2380, 2381, 2382, 2383, 2384, 2385, 2386, 2387, 2388, 2389, 2390, 2391, 2392, 2393, 2394, 2395, 2396, 2397, 2398, 2399, 2400, 2401, 2402, 2403, 2404, 2405, 2406, 2407, 2408, 2409, 2410, 2411, 2412, 2413, 2414, 2415, 2416, 2417, 2418, 2419, 2420, 2421, 2422, 2423, 2424, 2425, 2426, 2427, 2428, 2429, 2430, 2431, 2432, 2433, 2434, 2435, 2436, 2437, 2438, 2439, 2440, 2441, 2442, 2443, 2444, 2445, 2446, 2447, 2448, 2449, 2450, 2451, 2452, 2453, 2454, 2455, 2456, 2457, 2458, 2459, 2460, 2461, 2462, 2463, 2464, 2465, 2466, 2467, 2468, 2469, 2470, 2471, 2472, 2473, 2474, 2475, 2476, 2477, 2478, 2479, 2480, 2481, 2482, 2483, 2484, 2485, 2486, 2487, 2488, 2489, 2490, 2491, 2492, 2493, 2494, 2495, 2496, 2497, 2498, 2499, 2500, 2501, 2502, 2503, 2504, 2505, 2506, 2507, 2508, 2509, 2510, 2511, 2512, 2513, 2514, 2515, 2516, 2517, 2518, 2519, 2520, 2521, 2522, 2523, 2524, 2525, 2526, 2527, 2528, 2529, 2530, 2531, 2532, 2533, 2534, 2535, 2536, 2537, 2538, 2539, 2540, 2541, 2542, 2543, 2544, 2545, 2546, 2547, 2548, 2549, 2550, 2551, 2552, 2553, 2554, 2555, 2556, 2557, 2558, 2559, 2560, 2561, 2562, 2563, 2564, 2565, 2566, 2567, 2568, 2569, 2570, 2571, 2572, 2573, 2574, 2575, 2576, 2577, 2578, 2579, 2580, 2581, 2582, 2583, 2584, 2585, 2586, 2587, 2588, 2589, 2590, 2591, 2592, 2593, 2594, 2595, 2596, 2597, 2598, 2599, 2600, 2601, 2602, 2603, 2604, 2605, 2606, 2607, 2608, 2609, 2610, 2611, 2612, 2613, 2614, 2615, 2616, 2617, 2618, 2619, 2620, 2621, 2622, 2623, 2624, 2625, 2626, 2627, 2628, 2629, 2630, 2631, 2632, 2633, 2634, 2635, 2636, 2637, 2638, 2639, 2640, 2641, 2642, 2643, 2644, 2645, 2646, 2647, 2648, 2649, 2650, 2651, 2652, 2653, 2654, 2655, 2656, 2657, 2658, 2659, 2660, 2661, 2662, 2663, 2664, 2665, 2666, 2667, 2668, 2669, 2670, 2671, 2672, 2673, 2674, 2675, 2676, 2677, 2678, 2679, 2680, 2681, 2682, 2683, 2684, 2685, 2686, 2687, 2688, 2689, 2690, 2691, 2692, 2693, 2694, 2695, 2696, 2697, 2698, 2699, 2700, 2701, 2702, 2703, 2704, 2705, 2706, 2707, 2708, 2709, 2710, 2711, 2712, 2713, 2714, 2715, 2716, 2717, 2718, 2719, 2720, 2721, 2722, 2723, 2724, 2725, 2726, 2727, 2728, 2729, 2730, 2731, 2732, 2733, 2734, 2735, 2736, 2737, 2738, 2739, 2740, 2741, 2742, 2743, 2744, 2745, 2746, 2747, 2748, 2749, 2750, 2751, 2752, 2753, 2754, 2755, 2756, 2757, 2758, 2759, 2760, 2761, 2762, 2763, 2764, 2765, 2766, 2767, 2768, 2769, 2770, 2771, 2772, 2773, 2774, 2775, 2776, 2777, 2778, 2779, 2780, 2781, 2782, 2783, 2784, 2785, 2786, 2787, 2788, 2789, 2790, 2791, 2792, 2793, 2794, 2795, 2796, 2797, 2798, 2799, 2800, 2801, 2802, 2803, 2804, 2805, 2806, 2807, 2808, 2809, 2810, 2811, 2812, 2813, 2814, 2815, 2816, 2817, 2818, 2819, 2820, 2821, 2822, 2823, 2824, 2825, 2826, 2827, 2828, 2829, 2830, 2831, 2832, 2833, 2834, 2835, 2836, 2837, 2838, 2839, 2840, 2841, 2842, 2843, 2844, 2845, 2846, 2847, 2848, 2849, 2850, 2851, 2852, 2853, 2854, 2855, 2856, 2857, 2858, 2859, 2860, 2861, 2862, 2863, 2864, 2865, 2866, 2867, 2868, 2869, 2870, 2871, 2872, 2873, 2874, 2875, 2876, 2877, 2878, 2879, 2880, 2881, 2882, 2883, 2884, 2885, 2886, 2887, 2888, 2889, 2890, 2891, 2892, 2893, 2894, 2895, 2896, 2897, 2898, 2899, 2900, 2901, 2902, 2903, 2904, 2905, 2906, 2907, 2908, 2909, 2910, 2911, 2912, 2913, 2914, 2915, 2916, 2917, 2918, 2919, 2920, 2921, 2922, 2923, 2924, 2925, 2926, 2927, 2928, 2929, 2930, 2931, 2932, 2933, 2934, 2935, 2936, 2937, 2938, 2939, 2940, 2941, 2942, 2943, 2944, 2945, 2946, 2947, 2948, 2949, 2950, 2951, 2952, 2953, 2954, 2955, 2956, 2957, 2958, 2959, 2960, 2961, 2962, 2963, 2964, 2965, 2966, 2967, 2968, 2969, 2970, 2971, 2972, 2973, 2974, 2975, 2976, 2977, 2978, 2979, 2980, 2981, 2982, 2983, 2984, 2985, 2986, 2987, 2988, 2989, 2990, 2991, 2992, 2993, 2994, 2995, 2996, 2997, 2998, 2999, 3000, 3001, 3002, 3003, 3004, 3005, 3006, 3007, 3008, 3009, 3010, 3011, 3012, 3013, 3014, 3015, 3016, 3017, 3018, 3019, 3020, 3021, 3022, 3023, 3024, 3025, 3026, 3027, 3028, 3029, 3030, 3031, 3032, 3033, 3034, 3035, 3036, 3037, 3038, 3039, 3040, 3041, 3042, 3043, 3044, 3045, 3046, 3047, 3048, 3049, 3050, 3051, 3052, 3053, 3054, 3055, 3056, 3057, 3058, 3059, 3060, 3061, 3062, 3063, 3064, 3065, 3066, 3067, 3068, 3069, 3070, 3071, 3072, 3073, 3074, 3075, 3076, 3077, 3078, 3079, 3080, 3081, 3082, 3083, 3084, 3085, 3086, 3087, 3088, 3089, 3090, 3091, 3092, 3093, 3094, 3095, 3096, 3097, 3098, 3099, 3100, 3101, 3102, 3103, 3104, 3105, 3106, 3107, 3108, 3109, 3110, 3111, 3112, 3113, 3114, 3115, 3116, 3117, 3118, 3119, 3120, 3121, 3122, 3123, 3124, 3125, 3126, 3127, 3128, 3129, 3130, 3131, 3132, 3133, 3134, 3135, 3136, 3137, 3138, 3139, 3140, 3141, 3142, 3143, 3144, 3145, 3146, 3147, 3148, 3149, 3150, 3151, 3152, 3153, 3154, 3155, 3156, 3157, 3158, 3159, 3160, 3161, 3162, 3163, 3164, 3165, 3166, 3167, 3168, 3169, 3170, 3171, 3172, 3173, 3174, 3175, 3176, 3177, 3178, 3179, 3180, 3181, 3182, 3183, 3184, 3185, 3186, 3187, 3188, 3189, 3190, 3191, 3192, 3193, 3194, 3195, 3196, 3197, 3198, 3199, 3200, 3201, 3202, 3203, 3204, 3205, 3206, 3207, 3208, 3209, 3210, 3211, 3212, 3213, 3214, 3215, 3216, 3217, 3218, 3219, 3220, 3221, 3222, 3223, 3224, 3225, 3226, 3227, 3228, 3229, 3230, 3231, 3232, 3233, 3234, 3235, 3236, 3237, 3238, 3239, 3240, 3241, 3242, 3243, 3244, 3245, 3246, 3247, 3248, 3249, 3250, 3251, 3252, 3253, 3254, 3255, 3256, 3257, 3258, 3259, 3260, 3261, 3262, 3263, 3264, 3265, 3266, 3267, 3268, 3269, 3270, 3271, 3272, 3273, 3274, 3275, 3276, 3277, 3278, 3279, 3280, 3281, 3282, 3283, 3284, 3285, 3286, 3287, 3288, 3289, 3290, 3291, 3292, 3293, 3294, 3295, 3296, 3297, 3298, 3299, 3300, 3301, 3302, 3303, 3304, 3305, 3306, 3307, 3308, 3309, 3310, 3311, 3312, 3313, 3314, 3315, 3316, 3317, 3318, 3319, 3320, 3321, 3322, 3323, 3324, 3325, 3326, 3327, 3328, 3329, 3330, 3331, 3332, 3333, 3334, 3335, 3336, 3337, 3338, 3339, 3340, 3341, 3342, 3343, 3344, 3345, 3346, 3347, 3348, 3349, 3350, 3351, 3352, 3353, 3354, 3355, 3356, 3357, 3358, 3359, 3360, 3361, 3362, 3363, 3364, 3365, 3366, 3367, 3368, 3369, 3370, 3371, 3372, 3373, 3374, 3375, 3376, 3377, 3378, 3379, 3380, 3381, 3382, 3383, 3384, 3385, 3386, 3387, 3388, 3389, 3390, 3391, 3392, 3393, 3394, 3395, 3396, 3397, 3398, 3399, 3400, 3401, 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408, 3409, 3410, 3411, 3412, 3413, 3414, 3415, 3416, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3422, 3423, 3424, 3425, 3426, 3427, 3428, 3429, 3430, 3431, 3432, 3433, 3434, 3435, 3436, 3437, 3438, 3439, 3440, 3441, 3442, 3443, 3444, 3445, 3446, 3447, 3448, 3449, 3450, 3451, 3452, 3453, 3454, 3455, 3456, 3457, 3458, 3459, 3460, 3461, 3462, 3463, 3464, 3465, 3466, 3467, 3468, 3469, 3470, 3471, 3472, 3473, 3474, 3475, 3476, 3477, 3478, 3479, 3480, 3481, 3482, 3483, 3484, 3485, 3486, 3487, 3488, 3489, 3490, 3491, 3492, 3493, 3494, 3495, 3496, 3497, 3498, 3499, 3500, 3501, 3502, 3503, 3504, 3505, 3506, 3507, 3508, 3509, 3510, 3511, 3512, 3513, 3514, 3515, 3516, 3517, 3518, 3519, 3520, 3521, 3522, 3523, 3524, 3525, 3526, 3527, 3528, 3529, 3530, 3531, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3545, 3546, 3547, 3548, 3549, 3550, 3551, 3552, 3553, 3554, 3555, 3556, 3557, 3558, 3559, 3560, 3561, 3562, 3563, 3564, 3565, 3566, 3567, 3568, 3569, 3570, 3571, 3572, 3573, 3574, 3575, 3576, 3577, 3578, 3579, 3580, 3581, 3582, 3583, 3584, 3585, 3586, 3587, 3588, 3589, 3590, 3591, 3592, 3593, 3594, 3595, 3596, 3597, 3598, 3599, 3600, 3601, 3602, 3603, 3604, 3605, 3606, 3607, 3608, 3609, 3610, 3611, 3612, 3613, 3614, 3615, 3616, 3617, 3618, 3619, 3620, 3621, 3622, 3623, 3624, 3625, 3626, 3627, 3628, 3629, 3630, 3631, 3632, 3633, 3634, 3635, 3636, 3637, 3638, 3639, 3640, 3641, 3642, 3643, 3644, 3645, 3646, 3647, 3648, 3649, 3650, 3651, 3652, 3653, 3654, 3655, 3656, 3657, 3658, 3659, 3660, 3661, 3662, 3663, 3664, 3665, 3666, 3667, 3668, 3669, 3670, 3671, 3672, 3673, 3674, 3675, 3676, 3677, 3678, 3679, 3680, 3681, 3682, 3683, 3684, 3685, 3686, 3687, 3688, 3689, 3690, 3691, 3692, 3693, 3694, 3695, 3696, 3697, 3698, 3699, 3700, 3701, 3702, 3703, 3704, 3705, 3706, 3707, 3708, 3709, 3710, 3711, 3712, 3713, 3714, 3715, 3716, 3717, 3718, 3719, 3720, 3721, 3722, 3723, 3724, 3725, 3726, 3727, 3728, 3729, 3730, 3731, 3732, 3733, 3734, 3735, 3736, 3737, 3738, 3739, 3740, 3741, 3742, 3743, 3744, 3745, 3746, 3747, 3748, 3749, 3750, 3751, 3752, 3753, 3754, 3755, 3756, 3757, 3758, 3759, 3760, 3761, 3762, 3763, 3764, 3765, 3766, 3767, 3768, 3769, 3770, 3771, 3772, 3773, 3774, 3775, 3776, 3777, 3778, 3779, 3780, 3781, 3782, 3783, 3784, 3785, 3786, 3787, 3788, 3789, 3790, 3791, 3792, 3793, 3794, 3795, 3796, 3797, 3798, 3799, 3800, 3801, 3802, 3803, 3804, 3805, 3806, 3807, 3808, 3809, 3810, 3811, 3812, 3813, 38

Para que las palabras adquirieran un sentido menos permisivo es necesario vestir las: en la tragedia griega, con máscara, coturno y manto; en los templos, con pompa y liturgia; en el ejército, mediante rituales de disciplina; en el cine, sirviéndonos de la iluminación, los ángulos y las lentes. En la vida cotidiana, con ropa, gestos, timbres, ritmos del habla, fisonomías... La palabra escrita se viste con la sintaxis y el estilo del escritor.

Para ser capaces de aprehender lo único y no solo los conjuntos a los cuales pertenece, se hace necesaria alguna que otra mediación, para evitar la imprecisión de dar el mismo nombre, «buey», a cada miembro de la manada, pues ese ganado está hecho de unicidades bovinas y no de masa cárnica. Cada vaca tiene su personalidad: Mimosa, Estrella, Esmeralda... son vacas. La manada es sinergia.

Las palabras son obra e instrumento de la razón simbólica, no de la razón sensible: tenemos que trascenderlas, buscar otras formas de comunicación que no sean solo simbólicas, sino también sensoriales: comunicaciones estéticas. Atención: esta trascendencia estética de la razón es la razón del teatro y de todas las artes.

No podemos divorciar razón y sentimiento, idea y forma, palabra y voz. La razón simbólica y la razón sensible son parejas sólidas, aun cuando a veces se enfrenten. La palabra escrita es la voz presentida o imaginada.

palabras no se desvanescan—, destinado a aprisionar la palabra dentro del cuerpo para que un día, tal vez, se expanda y se afirme. La palabra *jejuay* significa nudo en la garganta, voz anquilada, palabra sofocada, alma presa. Un suicidio a la espera de un posible renacimiento de su habla (cf. <<http://www.diplo.uol.com.br/2008-02-2168>>).

El artista y su arte, artista individuo y ciudadanos artistas

El artista, como nosotros, es capaz de ver conjuntos allí donde analogías o complementariedades unifican a desiguales; por eso, puede vivir en sociedad, como común mortal. Sabe distinguir la calle por donde circulan los coches, diferente de la acera peatonal: se salva de ser atropellado. Comprueba la cuenta del supermercado y no admite errores. Es un ser social.

Al no detenerse, sin embargo, en la percepción común que construye conjuntos analógicos o complementarios —ni ante las imágenes prefabricadas, los sonidos estereotipados y las palabras vacías que expresan el pensamiento único dominante—, el artista avanza, siente, toca, ve y oye la potencia, no solo el acto; va más allá de las apariencias de lo real y revela percepciones y aspectos únicos de la realidad acorazada, o formas únicas de percibirla: revela aquello que las palabras confunden, que las imágenes ocultan y los sonidos ensordecen.

Revela lo que existía... y resultaba esquivo.

Van Gogh pinta el viento*, Monet, el tiempo**, Munch, el sonido del grito lacerante; Portinari, el dolor del inmigrante. ¿Dónde estaban el grito y el viento, el dolor y el tiempo? En el modelo, fuera del artista, es cierto; pero también en él. El modelo se encontraba ante sus ojos; el arte, en su mirada. El arte y el amor están en la mirada, no solo en el modelo. No en la reproducción de lo aparente, sino en la recreación reveladora.

* *Campo de trigo con alondra.*

** Monet pintó varios cuadros de la misma catedral de Rouen en diferentes horas del día y estaciones del año. Al contemplarlos seguidos, vemos el Tiempo.

Por lo que aprendemos con él, *el arte es la pedagogía del entendimiento*.

En el arte de los oprimidos —ya se trate de un poeta solitario o de una creación colectiva, en que varios ciudadanos artistas pintan un mural, componen una canción o construyen un espectáculo con palabras, sonidos e imágenes—, el proceso creativo es el mismo: los artistas tienen que desviarse de lo obvio y penetrar en la verdad oculta.

Ocultada, ¿por quién y para qué? No vamos a olvidar que en todas las sociedades existen oprimidos y opresores en todos los niveles de la vida social. Los que oprimen imponen a los oprimidos su visión del mundo y de cada cosa de este mundo, para que les obedezcan y para que reine su paz.* Para liberarse, los oprimidos tienen que descubrir su propia visión de la sociedad, sus necesidades, y contraponerlas a la verdad dominante, opresora.

[En el arte colectivo, así como en el deporte, o existe una orquestación mayor que la suma de las partes o la obra no surge y se pierde el juego. No serán los mejores jugadores los que hagan la mejor selección, ni los mejores músicos, la mejor orquesta si les falta la unidad, la estructura que los unifique a todos. Ni serán los gustos dispares —siempre los hay, en cualquier grupo social— los que impedirán la formación del equipo, siempre que exista y se acepte un bien mayor: la concidencia de la opresión y el deseo de recrear la sociedad. Es esta

* «Las ideas dominantes en cada sociedad son las ideas de la clase dominante», dijo, en alemán, Marx. ¡Bien pensado! Si fuera al contrario, ¡el mundo tendría otro aspecto!

sinergia la que se debe alcanzar en el arte colectivo, lo hagan artistas profesionales o labradores.

Una orquesta de cien profesores debe ser *una* orquesta... y no *cien* profesores.

El teatro, como algunas otras artes, es movimiento. El movimiento tiene sentido y dirección. El sentido es la carretera por donde se puede andar en dos direcciones; la dirección es el camino escogido. Sea cual fuere el camino y la carretera, el teatro —tal como se viene practicando entre las clases dominantes, como forma de persuasión compulsiva—, más que otras artes, inmoviliza a los espectadores en la contemplación. Inmovilizados, se vuelven vulnerables. Vulnerables, están listos para aceptar como suyas las emociones de los personajes y sus elecciones.

Estos espectadores desempeñan el papel de testigos que no intervienen: salen del espectáculo después de que les hayan inculcado la ideología de los personajes, ya sean trágicos héroes griegos o villanos de *westerns*. [Una dulce forma de lavado de cerebro, de reposición ideológica, de implantación de ideas y comportamientos contrarios a la identidad de cada uno. Para que nuestras sociedades se humanicen, ésta no es la mejor forma de arte, la que ha de servir a los oprimidos, transformados aquí en recipientes donde se vierten contenidos.]

La existencia de una Estética del oprimido —Estética de la ciudadanía— no prohíbe a nadie hacer arte sobre la perplejidad, la angustia, la soledad y los sueños delirantes. Todas las formas de creación artística, toda especulación filosófica y estética, pueden ayudar a enriquecer nuestra sensibilidad y nuestra inteligencia; todo depende del tiempo y del lugar.

No debemos temer ningún lirismo, ninguna subjetividad.

El artista solitario que, en virtud de su soledad, no puede huir de su propia subjetividad penetra en la unicidad del Ser* como quien se busca a sí mismo en el otro [Escribió Fernando Pessoa:

¡Nadie a otro ama,
sino que ama lo que, de sí, hay en él,
o lo supone!]

Al encontrarse, el artista, el espectador y el amante, se encaran al infinito: trance u orgasmo:

El amor es fuego que arde sin verse
es una herida que duele y no se siente
es un contentamiento descontento
es dolor que desatina sin doler
es un no querer más que bien querer
es un andar solitario entre la gente.

CAMÕES, *Soneto 4*

* Algunas estructuras psicológicas, llamadas genéricamente «locuras», actúan de forma parecida: captan conjuntos, pero se pierden en la percepción de cada uno de sus elementos, sin formar nuevos conjuntos, que serían las obras de arte. Hay enfermos que ven los poros como familiares, incapaces de ver la piel que protege el cuerpo.

El amante busca lo único, incluso Don Juan, que no ama a nadie: ama el amor, ama amar. Narciso, otro caso clínico scito, se ama a sí mismo, donde se busca y no está. Se encuentra, finalmente, en la muerte.

El arte es Cosa. «Cosa: todo cuanto existe o pueda existir, de naturaleza corpórea o incorpórea» (Houaiss). En su forma metafórica, puede ser el mármol del escultor, los sonidos del compositor, las palabras del poeta, los colores del pintor, el salto de la bailarina o la voz del cantante. Entre el mundo y nosotros median el artista y su sensibilidad, que despiertan nuestro sentir y nuestra inteligencia: capturamos su mundo, y lo hacemos nuestro. Sea una sola persona o bien un grupo que utilice el arte, por sí o como instrumento.

El arte del artista crea conjuntos de espectadores que se ven reflejados en él, ya sea su tema la soledad o la lucha de clases. Esta obra tanto puede llevar a los espectadores a la contemplación admirativa como puede estimularlos, por el ejemplo y la inspiración, a la acción transformadora de la realidad.

El arte creado por el conjunto de ciudadanos artistas es plural desde el inicio de su creación: el grupo de optimidos, con una visión semejante, crea la obra. El propio acto de prepararla es acción propedéutica que conduce a la acción social. Una obra abierta que exige continuidad en lo real. Son formas diferentes de arte, no antagónicas.

Los artistas, populares o eruditos, revelan unicidades escondidas por la simplificación del lenguaje que las nombra y por los sentidos que las agrupan. La obra de arte no retrata a la sociedad como es, no la copia: la recrea mostrando sus entrañas, no como hacen los periodistas al narrar un accidente con sus sangrientos detalles.

Esta percepción dinámica nunca se inmoviliza: como la percepción del artista al fabricar la obra, la del espectador al

disfrutarla y la del amante al amar. Los amores se conquistan y se pierden a tenor de la vida y del dominio que sobre ella podamos llegar a tener. Igual que el arte, que no es nunca igual a sí mismo. Igual que nuestro gozo, mutante mutable. Igual que nuestra vida, errante.

Divagaciones sobre las curiosas semejanzas entre amor y arte

El arte es amor. Sí, sabemos que la palabra «amor» se ha desgastado con el uso abusivo que se ha hecho de ella, por las banalidades que se dicen de él. El fenómeno al que esta palabra se refiere, sin embargo, continúa existiendo. Nunca en estado puro —¡la pureza no existe!—, sino amalgamado con el odio, la envidia, la necesidad, la posesión, la violencia, y todos los complejos catalogados por la psicología. Este fenómeno, esa intensa atracción polifacética existe, ¡claro que sí! He aquí la prueba: ¡yo amo!

La persona amada es el ser único. Amándola, nos parece insustituible sin reparar en que, como todo ser, está en movimiento. Dijo Swann, el personaje de Proust, al reencontrar a su antiguo amor, ya olvidado: «Me enamoré de una mujer que ni siquiera era mi tipo (que yo no amaba)»...

Swann creía amar a la mujer cuando estaba enamorado solo de la persecución, no del encuentro. Del espejismo que no existía: era un espejismo. Su amor no era Odette, ni estaba en ella: era una proyección de sí mismo. Podemos pensar también que Swann no reconocía, en la pasión extinguida, al amor que ya no sentía, pero que había tenido cuando se perseguían en el trayecto que recorrían juntos.

El amor es una experiencia estética: fundada en la realidad, es obra del imaginario. Amamos, no solo a la persona que existe, sino también a lo que sobre ella proyectamos (proyecciones: producto y parte de nosotros, no de ella). Nuestro imaginario proyecta sobre la persona amada pasados y futuros que no le pertenecen, que solo existen en nuestro deseo o en nuestro miedo.

Por esta razón, hay personas que temen ser amadas, inmovilizadas en la proyección que sobre ellas hace el amante. Rechazan también la función de espejo del amante: no quieren reflejar los cambios de éste.

Amar es una forma de arte, y el amante siempre tiene algo de artista; el arte es amor en la medida en que, sin esa atracción que siente el sujeto por el objeto que también es sujeto, éste, el arte, no existiría. Este libro es mi arte: sin el amor que siento por él, este libro no existiría o, por lo menos, no en la forma en que lo he concebido aquí.

Estos dos procesos —amar y percibir estéticamente la unicidad de otro ser, animado o inanimado— son idénticos. De la misma forma que el amor no es «inmortal, puesto que es llama» (Viriúcius de Moraes), tampoco la fruición de la obra de arte es estable. Jamás veremos la misma obra con la misma emoción y pensamiento: la milésima vez será siempre una primera vez.

El amor es un flujo de corriente alterna... como puede ser la electricidad y como son la mareas, aunque sin la garantía de los ritmos previsibles. Es verdad que existen amores eternos... y efímeros, especialmente los que terminan en tragedias san-

grintas. Así también existen obras de arte perennes. Pero ni la persona amada ni la obra admirada son admiradas y amadas con la misma intensidad, ni por las mismas razones, en cada momento.

En el amor y en el arte, la única constante es la inconstancia. *Al contrario de lo que se dice, el amor no es un encuentro: ¡es una persecución!* Quien está siempre cambiando persigue a quien nunca es igual a sí mismo.

El amor no ofrece ninguna garantía de estabilidad, como sabemos y hemos comprobado. Pido perdón por el lugar común, pero, de la misma forma que debemos cultivar el arte con amor, el cultivo del amor es un arte.

El arte como forma de conocimiento

En el arte como *proceso estético* y en la obra como *producto artístico*, el artista entra en contacto con cierta realidad, como en el orgasmo o el delirio. Incluso en las llamadas *creaciones colectivas*, el equipo creativo debe encontrar una visión común, descubrir y revelar lo insólito que se oculta en el día a día.

El arte es una forma de conocer, y es conocimiento, subjetivo, sensorial, no científico. El artista viaja más allá de las apariencias y penetra en las unicidades que los conjuntos esconden.* Sintetiza su viaje y crea un nuevo conjunto —la Obra—, que revela lo Uno descubierto en esa inmersión; éste, por analogía, nos remite a nosotros mismos.

* El árbol no debe ocultar el bosque, como dijo un poeta, pero el bosque tampoco tiene derecho a ocultar cada árbol que se pierde en él; ni cada arbusto, cada rama de flores, ni cada pétalo de cada flor.

Cuando escucho los primeros acordes severos de la *Quinta sinfonía* de Beethoven, la trémula aria *Voi que s'opete* del Querubín mozartiano, la triste *Donna braviata* verdiana, *Carinhoso* de Pixinguinha, *Ó Abre Alas*, de Chiquinha Gonzaga, en cada caso se trata de acordes únicos que escucho entre la infinidad de sonidos y ruidos que estallan a mi alrededor. Algo único, escondido en algún lugar de mí, vibra y me hace vibrar. Vibramos oyendo acordes únicos, estructurados de manera única.

Esta unicidad crea, por analogía, un nuevo conjunto imaginario —la platea—, formado por individuos que sienten algún tipo de identidad/relación/extraneza/seducción con tales acordes, como pueden sentirlo con las tragedias de *Antígona* y *El rey Lear*, con la sonrisa de la *Gioconda*, los *Profetas* del Aleijadinho*, un poema de Manuel Bandeira** y la *Venus de Milo*, que, obviamente, no puede tener los brazos que un día tuvo. Si aún los tuviera, sería otra Venus, no la nuestra: la falta de brazos encarna la presencia del tiempo: oh, cuerpo del tiempo. El tiempo forma parte de la distancia estética que nos permite sentir la escultura. El vacío esculpido en ella forma parte del mármol, como el silencio, de la música.

Metafóricamente, soy Wagner y Velázquez, aunque jamás haya cantado como Valquiria, o jamás haya pintado meninas. Soy Vitalino***, pero jamás me he ensuciado las manos de

* «Aleijadinho» era el apodo de Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), importante escultor, tallista y arquitecto del Brasil colonial. [N. de la T.]

** Manuel Bandeira (1886-1968), poeta, crítico literario y de arte, profesor de literatura y traductor brasileño. [N. de la T.]

*** Vitalino Pereira dos Santos, «Mestre Vitalino» (1909-1963), fue un ceramista popular brasileño, de la región del Nordeste. [N. de la T.]

barro nordestino. Ellos lo hicieron por mí; a través de ellos, puedo hacerlo, ideando sonidos, sintiendo colores, modelando imágenes.

Yo se transforma en *nosotros*: un salto extraordinario. Nosotros y los artistas, yo y nosotros: el público. Juntos hallamos el descubrimiento que hizo el artista. El arte es, a un tiempo, individual y social: al decir *nosotros*, descubrimos nuestro *yo* abarcador. Digo *yo*, y somos *nosotros*. Podemos estar todos juntos delante de actores, bailarines o pantallas de cine o podemos, solitarios, observar un cuadro o una escultura: la pluralización se opera, aunque sea invisible.

El arte reinventa la realidad a partir de la perspectiva singular del artista, aun cuando se trate de un artista plural, de un equipo; su obra recrea, en nosotros, su camino y su caminar. En el arte y en el amor, penetramos en el Infinito.*

El científico hace lo mismo, aunque desde una perspectiva

* Sería absurdo imaginar un infinito solo hacia fuera y lejos... Si es verdad que el infinito existe, no es un mero concepto, no puede tener límites hacia dentro: no puede ser infinito más allá de las estrellas y limitado en cada átomo de nuestro cuerpo. El átomo, a pesar de su nombre -*á-tomo*, indivisible- es un universo de *quarks*; éstos, universos de conjuntos de partículas de energía granulada; cada gránulo es un nuevo universo. Lo infinitamente grande es igual a lo infinitamente pequeño. El infinito destruye los conceptos de grande y pequeño, cerca y lejos. Todo está cerca porque está lejos, es tan pequeño siendo tan grande.

En cada uno de mis cabellos existen trillones de Vías Lácteas, objetos siderales atraídos por voraces agujeros negros. No podemos caer en el error de Parménides (515 a.C. - ?), filósofo griego que afirmaba que el universo era infinito en todas las direcciones, que tenía un punto de partida y que... era esférico. Ahora bien, si tenía principio y una forma precisa, sería finito, puesto que la forma es el límite entre el ser y el no ser y, como sabemos y Parménides olvidó por un momento lo que el mismo había dicho, el no ser no es...

Con los pies en el suelo, pisamos la tierra, respiramos aire y, arriba, está el vacío. Más arriba aún, el propio vacío se ausenta... ¡El infinito es el vértigo del pensamiento!

anónima que pertenece a todos y que no depende de la individualidad del solitario científico. El teorema de Pitágoras revela que en un triángulo rectángulo el cuadrado de la hipotenusa es siempre igual a la suma de los cuadrados de los catetos -esto ocurre en cualquier país, a cualquier hora del día o de la noche, en verano y en invierno, sea quien sea el dibujante del triángulo o el color de sus ojos.

Newton, al sentir el peso de la manzana que le cayó en la cabeza, juró que «la materia atrae a la materia en proporción directa a las masas e inversa al cuadrado de la distancia»: esto es verdad, así en la tierra como en el cielo, tanto si llueve como si brilla el sol, no solo con manzanas y peras, sino también con piedras, naranjas y mandarinas.

Da lo mismo que Einstein haya introducido la idea de que el espacio se curva cuando está próximo a la masa de cualquier materia: para nosotros que vivimos en la Tierra, lo mejor es alejarnos de los árboles frutales, no vaya a ser que se curven a nuestro paso como la luz al cruzarse con la masa...

La ciencia es arte, en la medida en que interviene el Pensamiento Sensible -como es incluso el caso de la ciencia exacta de las matemáticas, el caso del cálculo infinitesimal, que se acerca a la poesía-, pero el arte no es ciencia.

Reafirmo que, cuando hablo de la *identificación* del sujeto con la obra de arte, la palabra *identificación* tiene dos sentidos bien definidos: yo me *identifico* «con» y yo *identifico* «a».

El arte no da cuenta de toda la realidad verdadera, pero es una verdadera realidad.

La famosa teoría de las neuronas estéticas

Cuando, sobre un asunto determinado, la ciencia no tiene nada que
puesta precisa o un saber incuestionable, se abre el camino a las inter-
pretaciones poéticas. Tenemos el deber de la poesía y el derecho a la
imaginación. Sabemos sin saber y probamos sin pruebas: solo razón,
simbólica y sensible.

Sobre esta teoría de las neuronas estéticas, me atrevo a pensar que no
es una hipótesis: es un bululizo. Existe: ¡hay que nombrarla! Justifica
una nueva concepción de la Estética que surge y circula por los sentidos,
que son organizados e inteligentes, no mera epidermis. Los sentidos son
sociales y políticos, y comparten todo lo que tenga que ver con el pensa-
miento y con la ética.

¡Los sentidos tienen sentido!

El proceso estético es expansivo, porque cada estímulo en un
área cerebral estimula áreas adyacentes, y en ellas se expande
y con ellas se estructura: el cerebro es un ecosistema, no el
disco duro de un ordenador. Es elástico y plástico.

Cuando empiezan a ser producidas en el útero materno a partir de la tercera semana de embarazo, las neuronas no tienen ninguna especialidad, no *saben* hacer nada, no saben adónde ir ni para qué servirán. Sus funciones dependerán del lugar donde los *gliocitos* las coloquen: en el nervio óptico aprenderán a ver; en el auditivo, a oír.*

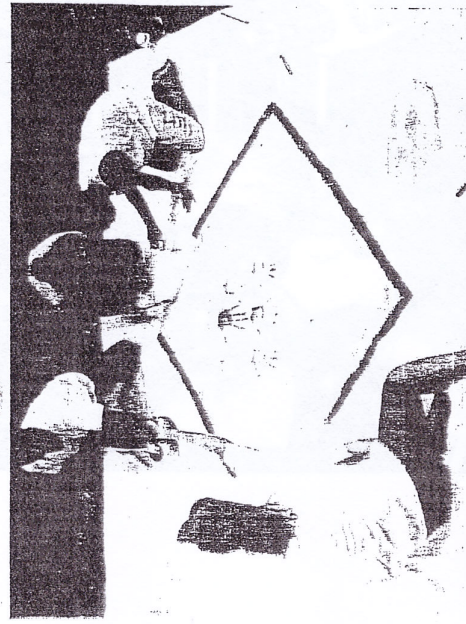
Vale la pena repetir que, aun antes de estar formado nuestro cerebro en construcción, el mundo exterior ya lo invade y abre caminos, toma posiciones y estructura nuestro universo psíquico. Sin esta invasión del mundo exterior —natural y social—, no habría vida psíquica. Sin sonidos, el cerebro sería silencio; sin imágenes, tinieblas. En el vacío vacío insensible, sin tacto, sin gusto y sin olor, las neuronas serían solo oscuridad.

Las sensaciones se abren camino a través de los nervios competentes hasta el cerebro, y allí se explayan. Dejan sus marcas y son marcadas por lo que allí encuentran: recuerdos de otras sensaciones, ideas y emociones, en asociaciones libres y complejas. Los caminos abiertos por los sentidos se abren en las dos direcciones, ida y vuelta: ríos cuyas aguas bajan, como en todos los ríos, y suben corriente arriba, como en ningún otro. Aguas impuras: las sensaciones (aguas) contaminan nuestros sentidos (ríos). ¡Ningún sentido es puro!

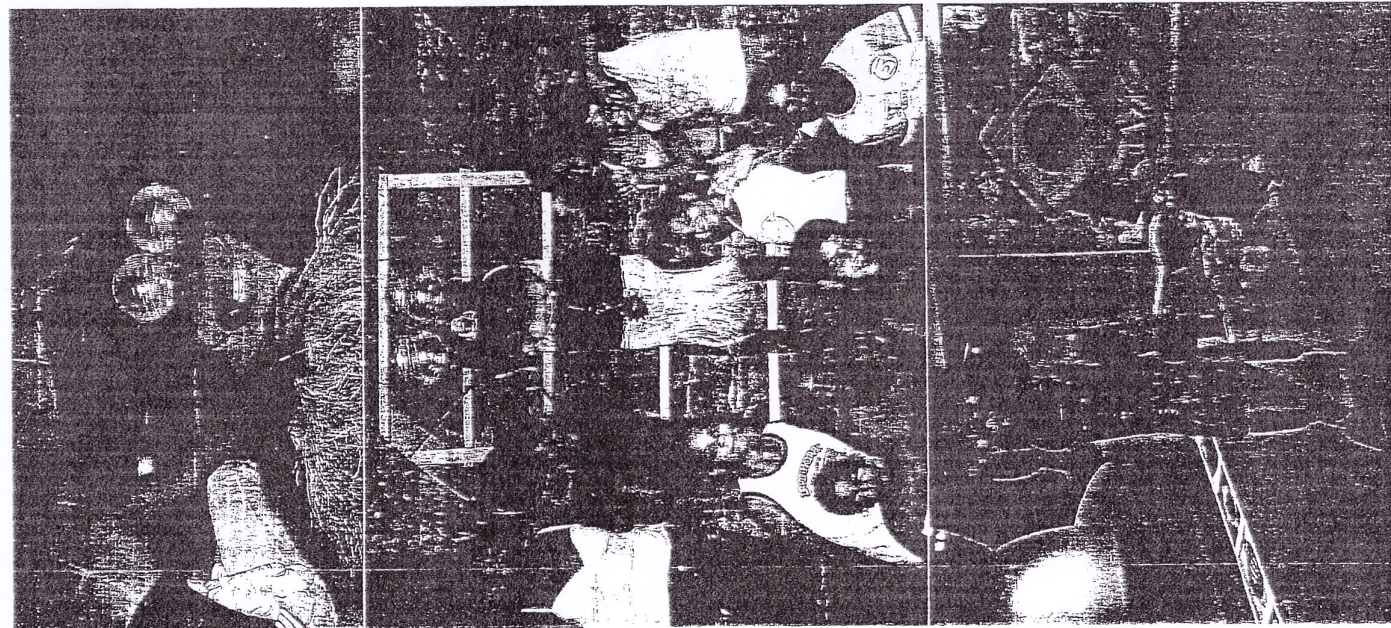
Esta facultad nos permite recibir y proyectar sensaciones: las alucinaciones son los más bellos ejemplos de recuerdos impuros y deformados.

Por esta razón, cuando hablamos de psicología estamos

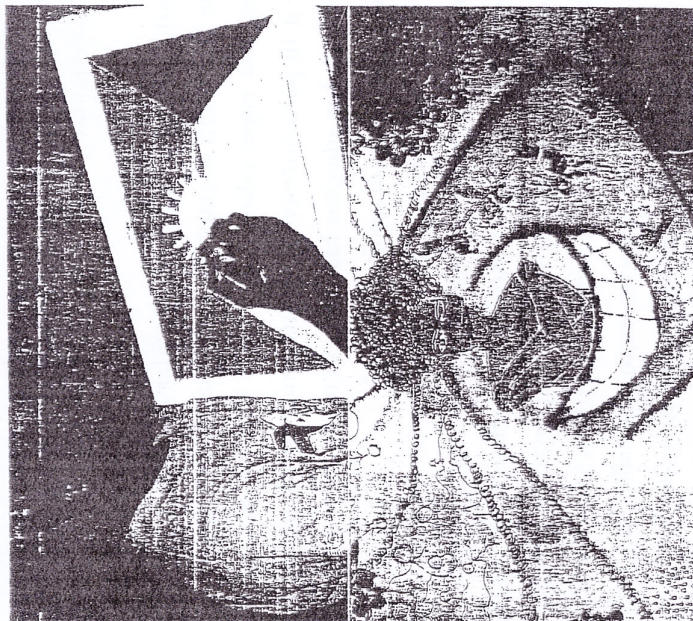
* Véase *A User's Guide to the Brain*, de John J. Ratey.



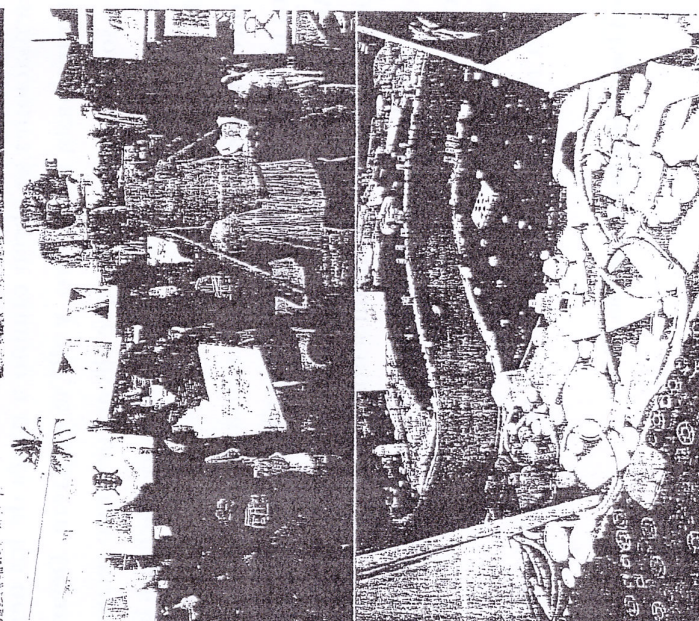
Proceso de construcción de la bandera colectiva
(Proyecto TO en las Escuelas, Río de Janeiro)
(Fotos: Geo Brito)



Proceso de construcción de
Ser humano en la basura
(Proyecto TO en las Escuelas, Rio de Janeiro)
(Fotos: Helen Sarapeck, Andréa Cebukin)



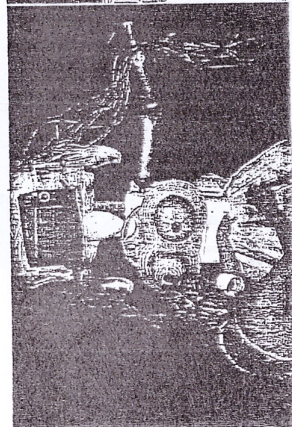
Proceso de construcción de la bandera individual
(Proyecto TO de Punto a Punto, Angola)
(Foto: Bárbara Santos)



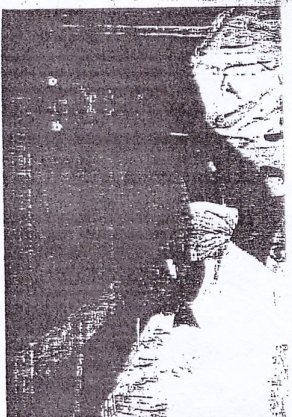
Bandera colectiva
(Proyecto TO de Punto a Punto, Brasil)
(Foto: Helen Sarapeck)

Exposición de la Estética del oprimido
(Proyecto TO de Punto a Punto, Maputo, Mozambique)
(Foto: Bárbara Santos)

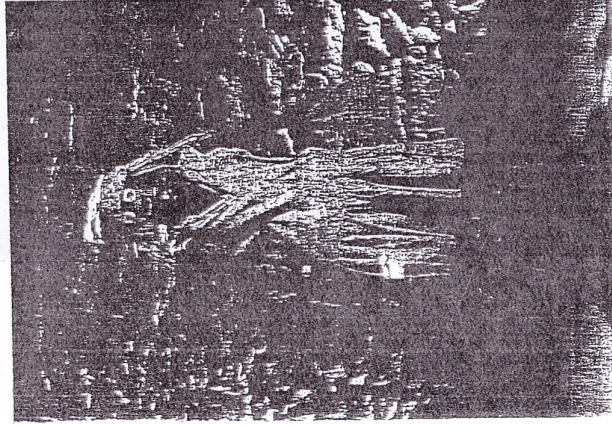
Exposición Estética del oprimido
(Proyecto TO de Punto a Punto, Minas Gerais)
(Foto: Helen Sarapeck)



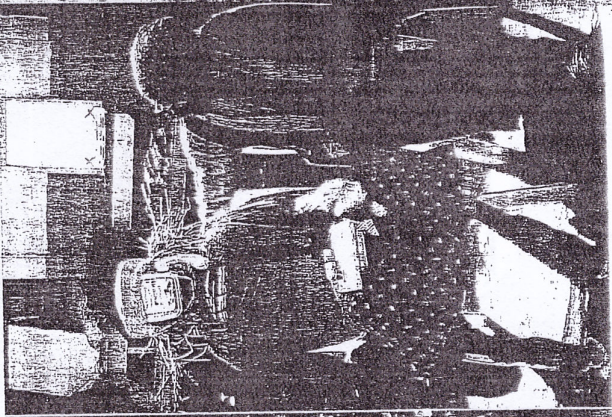
Ser humano en la basura
(Proyecto TO de Punto a Punto, Bahía)
(Foto: Bárbara Santos)



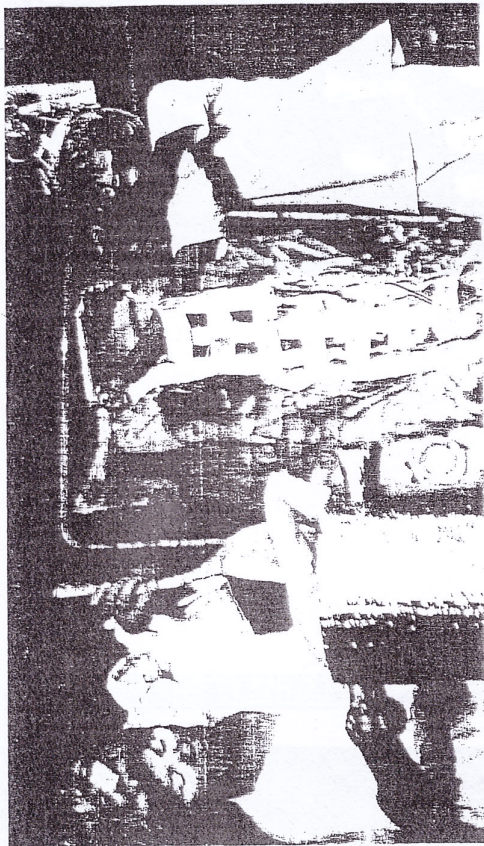
Ser humano en la basura
(Proyecto TO de Punto a Punto, Guinea Bissau)
(Foto: Bárbara Santos)



Ser humano en la basura
(RI) (Foto: Fabian Boat)



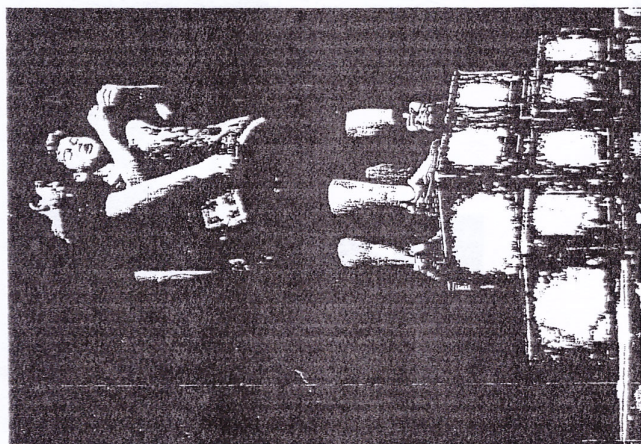
Ser humano en la basura
(Proyecto TO de Punto a Punto, Río Grande de Gabón)
(Foto: Oliver Bendelak)



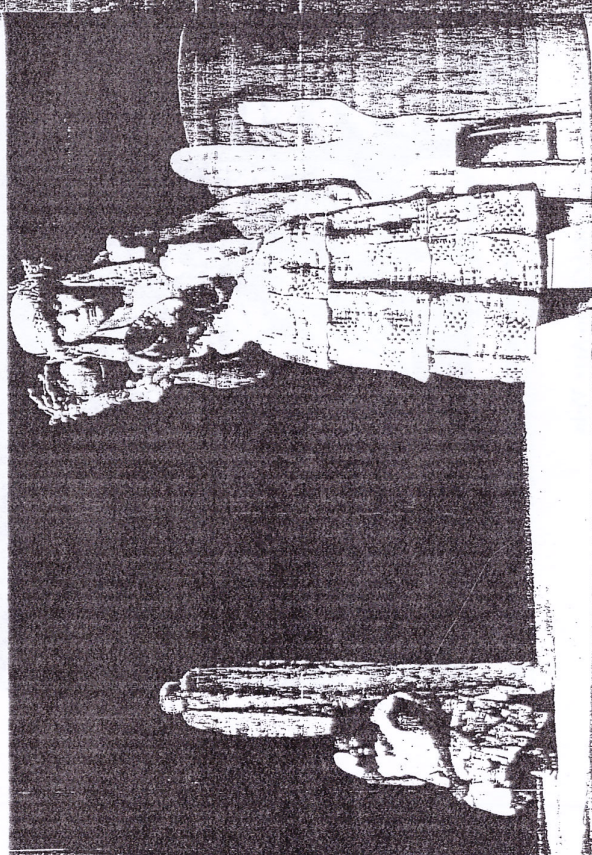
Es mejor prevenir que curar, espectáculo del Grupo Pirci na Cenna
(Foto: Carola Pagani)



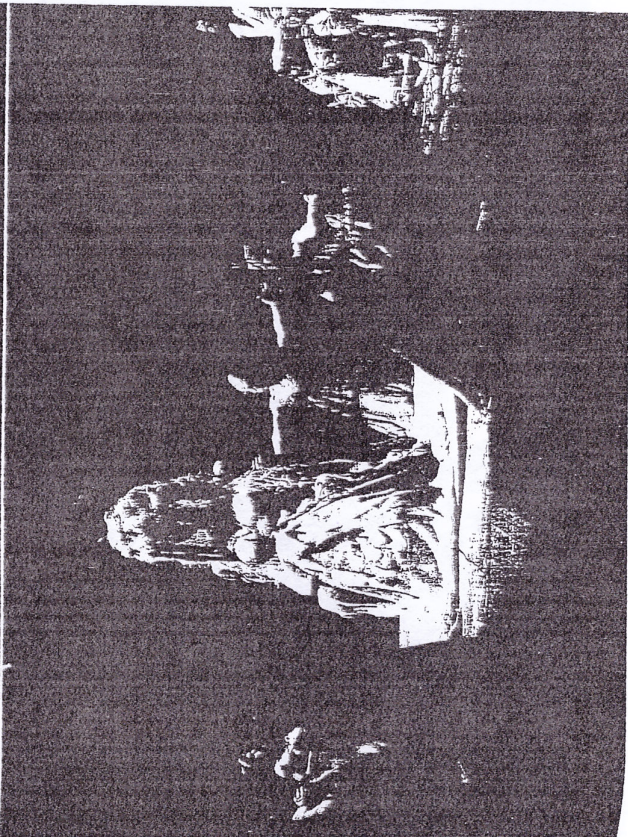
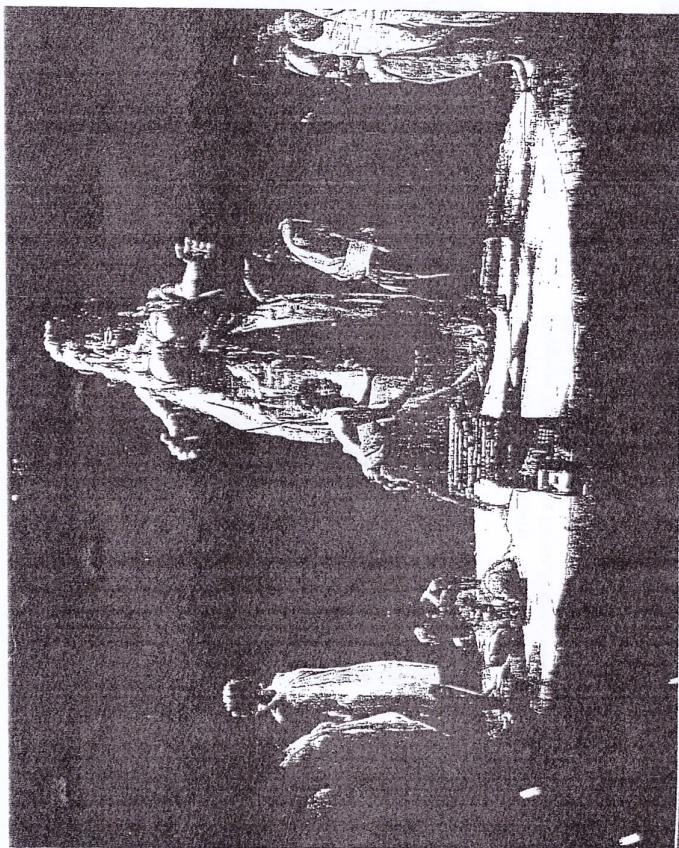
La princesa y el plebeyo, espectáculo del Grupo Arte Vida
(Foto: Carola Pagani)



Vícios,
Grupo Artemanha
(Foto: Adriana Medeiros)



Cuando el verde de sus ojos se refleja en la plantación, espectáculo del Grupo Marias do Br
(Foto: Carola Pagani)



Cosas del género, espectáculo del Centro de Teatro del Oprimido, Dirección: Helen
Sarapecck. Angra dos Reis, Río de Janeiro (Fotos: Rejane Marcelino)

hablando de la *sociedad* donde ésta habita. Toda *psicología* reside en algún lugar: vive en el mundo, dentro y fuera de nosotros.

Cada neurona se especializa a partir de los estímulos exteriores repetidos que recibe, y se relaciona con otras neuronas formando caminos neurálgicos (homogéneos) y redes neuronales (heterogéneas, compatibles.)

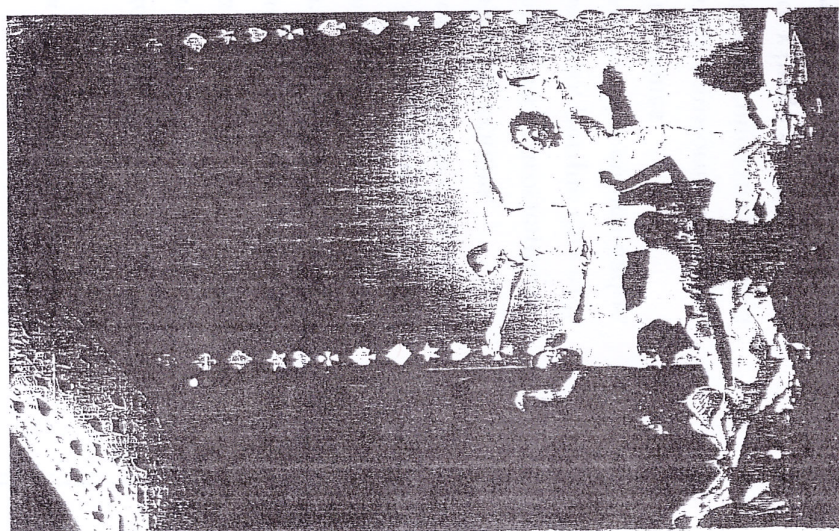
La neurona extraviada que se aísla muere. En el cerebro no hay lugar para soledades ermitañas: el cerebro es social.

Las *sinapsis* son zonas de encuentro entre neuronas, a través de las células nerviosas llamadas *neuritas*: *axones*, que transmiten, *dendritas*, que reciben mensajes.* Brazos suaves que se abrazan sin tocarse, creando espacios por donde circula la información, ya sea imagen, sonido, palabra, placer y dolor, recuerdos, diálogos... Eso se hace a través de procesos químicos y estímulos eléctricos que ligan una neurita a la otra.

Las sinapsis se multiplican y se diversifican en la medida en que son estimuladas.** Cuanto más conocemos, más crece nuestra capacidad de conocer. Cuanto más pinto, más invento cómo utilizar tinta y pinceles, como si fuera un pintor. Cuanto más me pongo a cantar, más conozco la extensión de mi voz como cantante. Cuanto más haga bailar a mis palabras, más aprenderé a anarlas, como si fuera poeta.

* Cada neurita tiene un solo axón, pero puede llegar a tener hasta diez mil dendritas, lo que llevó a un científico a calcular que existen más posibilidades de formación de redes neuronales en el cerebro de un solo individuo que átomos en todo el universo conocido; no explicó, sin embargo, cómo se cuentan los átomos universales.

** La extrema delicadeza y la complejidad de las células llamadas neuronas obligaron a la naturaleza a hacer una excepción curiosa: todos los huesos de nuestro cuerpo están dentro del propio cuerpo y lo sustentan; en la cabeza, no obstante, el esqueleto rodea al cerebro y lo protege. Algo importante debe de haber ahí dentro.



Andanza,
Compañía Puertorriqueña
de Danza Contemporánea.
Dirección: Rosa Luisa Márquez
y Antonio Martorell.
Coreografía: Lolita Villanía
y elenco. San Juan,
Puerto Rico. 2001
(Fotos: Robert Villanía)



Haciendo, seré pintor, cantante y poeta. Soy.

Saber, conocer y experimentar expanden mi capacidad de conocer, saber y aprender. La expanden más allá de la búsqueda, y me llevan a encontrar lo que ni siquiera busco. «No busco: ¡encuentro!», dijo Picasso.

Nosotros también encontraremos lo que no buscamos si nos dedicamos a ver lo que miramos, oír lo que escuchamos, sentir lo que tocamos, escribir lo que pensamos, pensar lo que sentimos, pintar lo que queremos, cantar descubriendo nuestra voz. Somos Picassos, cada uno a su medida y a su tiempo, modestamente.

Para nuestra alegría, en los seres humanos existen neuronas que, dentro de los circuitos que integran, acumulan múltiples funciones; son capaces de recibir, producir y transmitir sensaciones físicas, emociones concretas e ideas abstractas.

La Estética del oprimido se basa en el hecho científico de que, en un individuo, cuando se activan esas neuronas plurifuncionales, éstas no permanecen repletas, con la barriga llena, como bytes de un ordenador a la espera de un agente exterior. Las neuronas están vivas, son dinámicas; su capacidad de almacenar información y de procesarla no se agota ni termina: «el saber nunca ocupa lugar», ¡dice la sabiduría popular!

Las neuronas estimuladas forman circuitos cada vez más capaces de recibir, transformar y transmitir más mensajes simultáneos —sensoriales y motores, abstractos y emocionales—, enriqueciendo sus funciones y activando neuronas de cerca o de lejos, que entran en acción creando redes cada vez mayores de circuitos entrelazados que nos hacen *recordar* otros circuitos.

estableciendo *relaciones entre circuitos*, ya sean sus afinidades obvias o insospechadas, lo que nos permite crear, descubrir, inventar, imaginar. La imaginación va más allá de lo recordado.

La imaginación es la memoria transformada por el deseo.

Ese tipo de neuronas y circuitos neuronales se localizan especialmente en el córtex y en el tálamo, que son las partes más humanas del cerebro humano, por sus infinitas posibilidades de interacciones creativas. Son capaces de todas las expansiones y mala suerte, por desgracia de todas las retracciones.

Con disculpas por anticipado a todos los neurocientíficos, quiero bautizarlas como *neuronas estéticas*, porque ésta es la función de la Estética: a través de los sentidos emocionados, esgrimir razones, promover transformaciones.

Los mensajes recibidos por el córtex, transformados en *circuitos neuronales*, se relacionan con otros circuitos ya existentes en capas más profundas del cerebro, y luego se devuelven al córtex, donde dialogarán con nuevos mensajes, *diálogo* del que nacerán las acciones y las decisiones del sujeto.

Todos estos circuitos modificados regresarán a las capas subcorticales, donde, a su vez, influirán en la recepción de nuevos mensajes con los cuales guarden alguna relación: los primeros sonidos influirán en la recepción de nuevos sonidos; las primeras imágenes, en la de imágenes nuevas; las viejas palabras se enfrentarán a nuevas palabras; viejos conceptos a conceptos nuevos; primeros valores a valores recién llegados.

Todos estos *primeros* arcaicos no son inmutables y pueden ser modificados, sustituidos o erradicados, porque no son definitivos: nada en el ser humano es definitivo, empezando por

la vida! Cuanto más arcaicos, no obstante, más resiste a esta cualquier transformación.

Si una persona empieza a pintar—independientemente de la edad, el sexo, el color de la piel o las arrugas en los ojos—la condición social o la cuenta bancaria—, si empieza a bailar, a hacer teatro o a dedicarse a cualquier arte, activa esas neuronas superdotadas y pluripotenciales, y el resultado será no solo un aumento de su sensibilidad, sino también de su inteligencia, no solo de su capacidad de comprender, sino también de sentir.

Este nuevo concepto nuestro de arte nada tiene que ver con las jerarquías monárquicas piramidales: no se distribuyen títulos honoríficos de *aprendiz, artista, talento, genio*... Cada uno es lo que hace: quien pinta es pintor. La actividad estética es un atributo del ser humano, uno de los más sofocados, estrangulados, que debemos liberar. Algunos productos estéticos (obras) nos hacen temblar, nos asustan, conmueven, iluminan; otros, no. No debemos olvidar, sin embargo, que *aprender y apprehender* son obra del sujeto más que de los objetos: ante un mismo objeto o suceso, habrá quien aprenderá mucho, mientras que otros se quedarán mudos.

Las *neuronas estéticas* son las más importantes del sistema nervioso porque en ellas los sentidos coexisten con la razón, lo concreto y lo abstracto. La percepción estética incorpora razón y emoción, juicios y valores, no solo sensaciones.* Dada esta cualidad pluridimensional, la expansión de esas redes se produce únicamente por proximidad o semejanza, sino que

* Las neuronas motoras que nos permiten mover el dedo gordo del pie son más bien simples. Lula perdió el dedo meñique de la mano izquierda, fue elegido presidente de la República, y lo hace bien; Roosevelt perdió la capacidad motora de sus piernas y continuó dirigiendo el país; el científico Stephen Hawking, inmobilizado

puede ampliarse a todo el espacio cerebral y psíquico, desde la más remota memoria hasta la más compleja imaginación.

Las neuronas estéticas estimulan el Pensamiento Sensible y el Pensamiento Simbólico, refuerzan esta relación y permiten que el sujeto produzca y comprenda metáforas.

Las *metáforas* no existe pleno entendimiento. Las metáforas son esenciales a los seres humanos, puesto que permiten que, *alejarnos de ellas y en ellas reconocernos*, cobremos perspectiva, acerca de ellas y acerca de lo real, y así podamos comprenderlo mejor. Son evolucionadas y sofisticadas formas de conocimiento. El proceso estético es creador de metáforas y, además de útil en sí, más útil se vuelve si puede crear un producto artístico para ser compartido, socializado.

El producto artístico—obra de arte—debe ser capaz de despertar ideas, emociones y pensamientos semejantes a los que llevaron al artista a su creación. El proceso estético desarrolla nuestras capacidades perceptivas y creativas atrofiadas, aumenta nuestro poder de metaforizar la realidad.

(Todos somos artistas, pero pocos ejercitan sus capacidades. ¡Hay que hacerlo! No podemos ser únicamente consumidores de obras ajenas porque ellas nos traen sus pensamientos, no los nuestros; sus formas de comprender el mundo, no la nuestra.) Sus deseos, no los nuestros. Pueden enriquecernos; pero más ricos seremos produciendo, nosotros también, nuestro arte, y estableciendo, así, el diálogo.

en una silla de ruedas, no ha parado de escribir libros aunque tenga afectada buena parte de su cerebro. Pero, si alguno de ellos hubiera perdido el cerebro entero, el mundo estaría al borde de una catástrofe... como de hecho está.

Dostoievski escribió que «solo la belleza salvará el mundo». Podemos traducir: «Solo con la Estética, que es la razón del Pensamiento Sensible, se vuelve posible la más profunda comprensión del mundo y de la sociedad, y de nosotros mismos».

Metáfora: traslación y transustanciación

La metáfora, en el sentido etimológico de *traslación* y *transustanciación*, traslada algo que existe en el contexto cotidiano a un contexto diferente: como una palabra que se saca de su texto para llevarla a otro. O construye, en otra sustancia, imágenes de la realidad original, como un cuadro o una estatua.

La metáfora es una visión organizada del mundo. No es *la cosa*, es *obra cosa*: una visión de la cosa. La metáfora es *meta*: es *más allá de*.

Además de la literatura oral y escrita, la metáfora abarca los lenguajes simbólicos, entre los cuales se cuentan todas las formas de ficción y narrativa, en cualquier estilo —pero con estilo—, incluso (aunque no se limitan a eso) la parábola, la fábula, la alegoría. Abarca, asimismo, todas las artes visuales, vivas sobre el escenario o en la arena, documentadas en la pantalla, cinta o foto, todas las artes sonoras, acústicas o electrónicas, todas las que ya existen y las que vayan a inventarse.

Las metáforas existen en tres formas gramaticales, dos de ellas literarias: la *metáfora adjetiva* —«El capitalismo es un tigre de papel»—, la *metáfora adverbial* —«El coche volaba en la carretera»—, donde el verbo «volar» es utilizado adverbialmente como un modo particular de correr, adverbio eclipsado.

Todas las obras de arte plásticas y teatrales, a su vez, son *metá-*

foras sustantivas. Solidas sustancias, como la piedra y el cuerpo del actor, o fluidas, como el sonido y las palabras al viento.

Hay, además, metáforas por metonimia —«Un vaso de vino»—, metáforas por analogía —«Darse de cabeza contra el muro»—. ¡Metáforas no faltan!

La palabra nombra conjuntos, y la metáfora literaria organiza esos conjuntos para que puedan ser nombrados. Esta organización la hace un sujeto a partir de un punto de vista localizado en el tiempo y en el espacio; es social y política, donde sea que se encuentre el sujeto, jamás cósmica.

Las artes plásticas organizan trazos, volúmenes y colores. El dibujo, la pintura y la escultura, por los propios elementos que utilizan —lápices, tintas, pinceles, lienzo, hierro, barro, mármol—, ya se distancian por sí mismos de la realidad original, creando otra, igual y diferente: no se trata solo de una *traslación* literaria, sino de una *transustanciación*.

La música organiza el sonido y el silencio. Escribió la filósofa estadounidense Suzanne Langer (1895-1985): «La música nos hace oír el silencio»*. Es bonito.

El baile nos revela la musicalidad del cuerpo, casando cuerpo, espacio, melodía y ritmo, que estructuran el tiempo. La fotografía, en la imagen, aprisiona el tiempo en el instante en que huye. El cine, metafórico por el acto electrónico de filmar, muestra la imagen en movimiento o el movimiento de la imagen. La literatura tiene como instrumentos el léxico y la sintaxis, la rima y el ritmo, todas las figuras literarias y todo lo que se invente.

* Véase *Feeling and Form*, 1953.

El teatro organiza las artes que organizan la vida social, fuera y dentro de cada uno de nosotros, para que pueda ser metafóricamente comprendida en la distancia, no con la nariz pegada a la realidad en que vivimos. La distancia estética permite ver lo que, ante nuestros ojos, se oculta.

Cuando activamos, a través del ejercicio de las artes, los *circuitos neuronales estéticos*, éstos se disparan y forman *redes* en todas las direcciones cerebrales, al contrario que las neuronas especializadas, que cantan una sola nota.

Los *circuitos neuronales estéticos*, al transmitir mensajes sensoriales entrelazados con los simbólicos, debido a su imprevisibilidad, no siguen senderos trillados. Son vagabundos de todos los espacios, tiempos y rumbos. Vagan velozes por el cerebro, encontrando por sorpresa lo nunca visto. Por los caminos conocidos, por donde también se pasean, descubren nuevas maneras de ver y, por la memoria, revisitan *redes neuronales* que aún conservan las brasas que no se apagaron tras hogueras de amor antiguo, odio intenso, angustias en el trabajo, miedo al coste de la vida.

Como se encuentran en redes sinápticas, es como si abrieran los ojos y pudiesen ver, como si aguzaran los oídos y pudiesen oír; como si despertaran los sentidos y pudieran sentir. Con ideas, pensar palabras.

Guiadas por la razón, estas neuronas permiten al individuo organizar el mundo de forma *estética* y no solo *noética*, para conocerlo en plena posesión de la paleta del entendimiento sensible, que vuelve más profunda la paleta simbólica.

La materia adquiere conciencia de sí misma y el cerebro se vuelve mente. Un salto misterioso como el de las moléculas

químicas que saltan a la vida, lo que contraría a Leibnitz, filósofo alemán del siglo XVIII, para quien *natura non facit saltus*. Sí que salta, solo que él no lo sabía.

En el arte, el barro sigue siendo barro; transformado por las manos de maestro Vitalino, surgen los personajes nortestinos que el bruto barro escondía: solo Vitalino los veía. Nuestra melancolía está en Hamlet; nuestra ambición es Ricardo; nuestra hipocresía es Tartufo.

Los científicos han estudiado algunos animales para determinar en qué se asemejan a nosotros. Parece ser que elefantes y delfines son capaces de reconocerse en el espejo, como nosotros; orangutanes y chimpancés son capaces de un lenguaje rudimentario que excede los límites de los consejos a los cachorros o la amenaza a los enemigos; en cautividad, hacen gestos simbólicos que indican hambre y sed. Parece ser que algunas razas de perros son capaces de entender el significado de algunas frases, aun en lenguas diferentes. Parece ser... Pero ningún otro animal es capaz de construir metáforas.

La evolución de los homínidos hasta el actual ser humano no fue rectilínea ni continua. En la isla de las Flores, Indonesia, se descubrió el esqueleto de un homínido que data de la misma época en que los hombres y las mujeres de neandertal desaparecieron misteriosamente, veinte o treinta mil años atrás, cuando coincidían en la Tierra con los cromañones y tal vez con otras especies prehumanas todavía no descubiertas.* Nosotros acaso scamos el linaje de uno de éstos, o el resultado

*Cf. *Nature*, septiembre de 2004.

de cruzamientos entre neandertales, cromañones, homo floresiensis y otros todavía no exhumados.

Los homínidos se humanizaron cuando inventaron la palabra, la pintura, la música, el baile y el teatro. Para entender lo real, es necesaria la *distancia estética*. Da igual que el producto de esa actividad metafórica fuera luego utilizado para fines religiosos, o no; como metáfora, ella precede a su uso.

No debemos verlos con ojos modernos: pintando sus cavernas, los homínidos no estaban *decorando* sus apartamentos, sino creando metáforas de animales que les permitirían estudiarlos. Necesitaban abatirlos: tenían hambre.

¿Por qué hablo tanto de las metáforas? ¡Porque es necesario!

Pintaban escenas de su vida cotidiana y hacían abstracciones geométricas de la realidad que los rodeaba. En el Nordeste brasileño, en Piauí y en Río Grande do Norte, en Mato Grosso y Minas Gerais, tenemos ejemplos del estilo realista y geométrico, como en otras partes del mundo. No se sabe si lo geométrico significaba reglas y normas, y lo realista, comportamientos, pero es probable que sea así.

Los humanos crearon algo parecido a lo que Platón llamaba el *mundo de las ideas perfectas*, en contraposición a las realidades sensibles. Sócrates ya había establecido el concepto de *logos*: no el fenómeno, sino el concepto, que abarca todos los fenómenos de la misma naturaleza. Tomándonos una amplia licencia poética, podemos decir que el baile es el *logos* del movimiento; la música, el *logos* del sonido; el teatro, el *logos* de la vida.

Contradiendo a Platón, Aristóteles decía que el sueño de perfección residía en el corazón del mundo imperfecto, que era el motor de su movimiento hacia la perfección. En ese sentido, la moral es la imperfección de aquello que es como es (*moreis*: costumbres). En el seno de la moral nace la ética, lo que debe ser: la búsqueda, el sueño de perfección.

Forma parte de nuestra estética crear condiciones para que los oprimidos puedan desarrollar su capacidad de simbolizar, construir parábolas y alegorías que les permitan ver, a distancia, la realidad que deben modificar.

Ejemplo griego (solo ejemplo)

Sensiblemente, la naturaleza es discontinua y aleatoria. Sigue sus leyes, es cierto —un cocotero no da plátanos, ¡ni mandarinas!—, pero permite todas las unidades: ningún plátano es igual a otro, ningún coco igual a otro coco.

Para vivir en ella, el *homo* más o menos *sapiens* intenta crear parámetros. La invención de las palabras y de los conceptos, el sistema métrico y otras formas de medición del tiempo y del espacio, el trabajo sedentario y la arquitectura pesada, la moral y las leyes, ciencias y filosofías, señales de tráfico y reglas de cada deporte —como, en otro registro, la artesanía y las obras de arte— son tentativas válidas para crear parámetros y paradigmas que nos orienten.

Todas estas invenciones se producen en el tiempo y en el espacio, transitorios: no son eternas. En las artes, estilos y modismos se suceden; en las palabras, interviene la semántica, que transforma el sentido que tuvieron un día; en las ciencias,

descubrimientos e inventos; en las leyes, revoluciones; y la medición del tiempo y del espacio se vuelve, con Einstein, relativa. El mundo se transforma cada día, nada sigue siendo igual a lo que era.

Grecia me ha fascinado siempre por la *simplicidad* de su *complejidad*. Podemos adoptar una visión a vuelo de pájaro sobre su historia y comprenderla en líneas generales; podemos sumergirnos en sus mares densos de sol y aprender más.

En el siglo VI antes de nuestra era, las ciudades griegas estaban estructuradas bajo el poder aristocrático: gobernaban los mejores... *mejores* según ellos mismos, los *aristói*, dueños de la tierra, como los *coroneles* norteamericanos. Parece cierto que los campesinos sin tierra estaban obligados a dar tres quintas partes del producto de sus cosechas en pago del uso de los latifundios. Los *aristói* hacían la ley.

Los ideales sociales y políticos de esa aristocracia autocrática estaban simbolizados en la figura del Bello Guerrero homérico, saludable y valiente, cultivador del cuerpo y del espíritu, colmado de todas las virtudes de la guerra y de la paz, capaz de dar la vida por la patria sin dudar: a ese conjunto de normas de perfección se le daba el nombre de *areté*.

Tales perfecciones, por supuesto, solo eran posibles gracias a la explotación que los aristócratas ejercían sobre campesinos y pastores. Ningún héroe griego estaba obligado a fregar los platos tras el banquete, ni a barrer la casa después de la lluvia. Si tuvieran que llevar cabras a pastar y labrar la tierra, poco tiempo les sobraría para tantas perfecciones. Los héroes aristocráticos no servían de paradigma: eran ideales admirados y

temidos, para ser vistos de lejos; imitarlos, imposible. Un fenómeno parecido, aunque no igual, a la admiración que siente hoy la gente pobre al ver telenovelas con personajes ricos, al leer revistas sobre millonarios.

La sociedad en su conjunto tenía, impuestos por los *aristói*, valores incuestionables respecto a las costumbres, la economía, la posesión de la tierra, las decisiones políticas... Para que esos valores fueran aceptados por la plebe pobre, era necesario simbolizar ese mundo a través de heroicas figuras perfectas. Si son bellas, son verdaderas... como en la televisión.

Algunos no *aristói* tenían su parcela de poder. Grecia el comercio y, con él, el regateo, la inestabilidad de los precios, de los valores y de los intercambios: ¿cuánto vale esto?, ¿cuánto aquello? El intercambio y el comercio son necesarios porque nadie puede producir todo lo que necesita consumir. Todos querían comprar y vender: tener más poder.

En ese creciente juego económico empezó a resquebrajarse el monolitismo del poder global aristocrático, golpeado por las guerras entre ciudades, la búsqueda de los botines y prisioneros para convertirlos en esclavos, lo que ocasionó cambios en las costumbres y en el pensamiento.

Si el modelo del Bello Guerrero ya no era indiscutible, había que crear otro. Pero ¿cómo, si no se sabía hacia dónde iban las ciudades sin los viejos parámetros y sin ninguno nuevo?

Para intentar comprender los nuevos tiempos económicos y sociales, en la esfera del pensamiento surgieron los *sofistas*: *sophistés*, de *sophizestái*, «hacerse sabio»; de *sophós*, «sabio».

Estos *nuevos sabios* querían conocer la verdad; mejor aún, *todas* las verdades, no apenas la verdad de un lado, como hasta entonces, en aquel mundo globalizado por los aristócratas. «¡Abajo el pensamiento único!», pensaban, con otras palabras, los sofistas.

¿Cómo hacerlo? Examinando cada hecho —eventos, comportamientos, personas y decisiones— por todos los lados, y no por uno solo. Defendiendo con uñas y dientes uno de los términos en conflicto e inmediatamente después, con dientes y uñas, el lado opuesto.

Protágoras fue uno de esos creativos sofistas. Se contaba de él una historia: que hacía que sus interlocutores pensarán de verdad, a fondo, sin repetir frases hechas y conceptos establecidos por los aristócratas, que no permitían el pensamiento libre, que no permitían pensar.

El joven Euathlus quería ser su alumno y fue a buscarlo. Protágoras era un gran orador y, por lo tanto, abogado. Como no tenía dinero, el alumno le propuso pagar las clases al final del curso, con el sueldo que recibiría por su primera victoria en su primer juicio. Protágoras aceptó. A mitad del año, el alumno desistió y se fue. Protágoras reclamó en juicio el pago de los servicios que ya le había prestado como profesor, y el alumno fue llevado a los tribunales para defenderse. El alumno no se negó a pagar alegando que no había terminado el curso ni ganado causa alguna y que, por lo tanto, la obligación de pago no existía. El juez le dio la razón. Protágoras volvió a la carga y afirmó que, habiendo él perdido la causa, quien la

había ganado habría sido su exalumno, que, en tan poco tiempo, tanto había aprendido. Por lo tanto, como ganador de su primera causa, el alumno debía pagar. El juez pensó, sopesó... examinó los dos lados de la cuestión... ¿Paga o no paga? Lo pensó bien... y... ¿qué pensarías tú, lector?

Dilo. Yo no voy a dar ninguna pista: utiliza la cabeza, ¡como aconsejaba Protágoras!

Es verdad que todo tiene dos lados; y cada lado tiene más. Puestos frente a frente, se establece un juego de espejos, y todos los lados se multiplican al infinito porque cada uno puede, en el espejo, aparecer al otro lado y reflejarse, después, en el propio: ping-pong. Sustituimos ahora los *lados* por *opiniones* y hagamos el mismo razonamiento. Así es el pensamiento abstracto: todo puede ser pensado de mil maneras.

Cada infinito tiene dos lados... pero, como no hay tiempo que perder y el mundo es veloz, tenemos que examinarlos todos pero escoger en seguida el nuestro, tomar partido, saber de qué bando estamos. Analizar es bueno, pero hay que llegar, finalmente, a una decisión.

Tan lejos los sofistas no querían ir: querían pensar, debatir, dialogar, desestructurar certezas y, dicho sea de paso, querían confundir un poco: era divertido.

Hasta hoy, las palabras *sofista* y *sofisma* significan vulgarmente algo así como *embustero* o *embuste*. Pero Protágoras, Gorgias y otros sofistas eran hombres serios: pensaban. Hoy se podría decir que querían destruir los valores aristocráticos. Ninguna sociedad puede avanzar manteniendo los valores del pasado:

hay que inventar el futuro. Para eso sirven las revoluciones y, en menor escala, las reformas, como en *El gatopardo*, del escritor Giuseppe Tomasi di Lampedusa: «Algo debe cambiar para que todo siga igual».

Los sofistas inventaron una forma de dialéctica solo con tesis y antítesis, sin síntesis. Querían destruir, con palabras, las palabras mismas; sembrar la incertidumbre como camino hacia el entendimiento, llegar a la realidad de cada caso concreto: acto y actor son indisolubles, como crimen y criminal, o la virtud y el virtuoso. Protágoras escribió que «el hombre es la medida de todas las cosas, de las cosas que son, en tanto que son, y de las cosas que no son, en tanto que no son». A esto se oponía Sócrates, quien buscaba los *conceptos* válidos para todos, en todas las circunstancias.

La máxima de Protágoras puede reflejar una visión antropocéntrica contraria a la impuesta por los preceptos aristocráticos, eternos, inmutables. Este entendimiento se inspira en el descubrimiento de la *Piedra de Salamina*, en la cual se propone todo un sistema métrico en forma de dibujos de partes del cuerpo humano medio: altura, tamaño de los brazos y de los pies, dórico, jónico y el pie genérico, que aún hoy es el nombre de una medida usada en los países anglosajones, como la braza, que va de un puño al otro, con los brazos estirados. Un pie (30,48 cm) equivale a 12 pulgadas, otra parte del cuerpo. Por ejemplo: cuando estamos en un avión de larga distancia, nuestros pies estarán volando a treinta mil pies...

Protágoras y los demás sofistas eran hombres serios y cobraban por sus enseñanzas, con toda seriedad... De igual manera

que los pastores negociaban el precio de su rebaño o los campesinos, el de las cosechas, en aquel mundo en transformación los sofistas negociaban el precio de sus pensamientos, mercancías valiosas. ¡Fueron ellos los primeros en afirmar que pensar cuesta caro! Cobraban cien *minae* por cada conversación. No sé cuánto valía cada *mina*, ni cómo se hacía el cambio en aquella época, no sé si era caro o barato, pero... ¡sé que tenía precio!

«¿Los dioses existen?», preguntaban. «No tengo la menor idea... —respondía Protágoras—. La pregunta es oscura y la vida muy corta para descubrir tamaño misterio»...

Esta peligrosa respuesta —¡al precio de cien *minae*!— ponía en duda la existencia de las divinidades, que, existiendo o no, tenían para los *aristoi* y para el conjunto de la sociedad una función precisa: aseguraban el respeto al orden establecido, el orden que mantenía el mundo lo más inmóvil posible... además de las invasiones de ciudades enemigas, adonde iban a buscar riqueza y esclavos.

Con los sofistas, se hicieron cambios estructurales: fue una revolución. Por pensar así —y por sus escritos, más duraderos que las palabras dichas al viento—, los atenienses no supieron hacer otra cosa que quemar sus libros y exiliar al autor, Protágoras, que era extranjero, nacido en Abdera en el 480 a. C., y que acabó muriendo en Sicilia en el 410 a. C. Pensaban que, con su expulsión, quedaría de nuevo un solo lado, el viejo y bien conocido bando aristocrático. Pero Diógenes Laercio, historiador de filósofos, contó toda su historia, que ahora puede ser leída y vista desde muchos lados.*

* *From Thales to Plato*, Phoenix Books, University of Chicago Press, Chicago, 1934, 1956, p. 61.

El gran hallazgo de los sofistas consistió en desmontar un sistema de valores existente: fueron los destructores de valores aristocráticos. Destruir se hacía necesario, pero construir también. Los sofistas enfurecían a Sócrates, que no quería saber de qué lado estaban las palabras, pero sí qué significaban: quería que nadie dijera una palabra si no sabía lo que quería decir. Para él, *sofismar* era fácil si nadie conocía el significado de cada palabra que pronunciaba.

En uno de los diálogos narrados por Platón —*Gorgias*—, Sócrates dice: «Si un doctor, sabio, inteligente, profundo conocedor de su oficio, explica su tema al orador (retórico), que antes nada sabía, y ambos se van luego a pedir el mismo empleo relacionado con ese sector del conocimiento, es seguro que el retórico-orador ganará a aquel doctor, puesto que dirá, no la palabra justa, pero la que tiene un mayor efecto. Su discurso será más convincente, aunque entienda muy poco lo que dice».

En palabras menos complicadas, el célebre *Velho Palhaço* de la televisión, Chacrinha*, solía decir: «¡Quien no se comunica se fastidia!». Una vez más, pido disculpas por las comparaciones milenarias.

Protágoras había recurrido a los tribunales en busca de justicia: Sócrates no se preguntaba quién tenía razón, sino ¿qué es la Razón? ¿Justicia? ¿Qué es Justicia? ¿Alumno y maestro se habían vuelto enemigos? Pero... ¿qué es la Amistad? El juez,

* José Abelardo Barbosa de Medeiros (1917-1988), «O Chacrinha», fue un conocido locutor de radio y presentador de televisión, famoso y reconocido en todo Brasil especialmente en las décadas de 1950 a 1980. [N. de la T.]

examinando el caso, ¿se reveló un hombre virtuoso? No obstante... la virtud, ¿qué será?

Seamos sofistas para destruir el pensamiento único; socráticos para determinar nuevos y necesarios valores.

[Sócrates estaba tan enamorado de las palabras y de los *concepts* de cada una que rechazaba los conocimientos de los sentidos como si fueran falsos y engañadores.]

Concepto: para él, solo allí estaba la verdad. Cada uno podía decir lo que quisiera, pero el concepto de cada palabra sería siempre el mismo, uno solo. Nosotros sabemos, sin embargo, que eso es imposible: los conceptos tampoco son unívocos porque están hechos, ellos mismos, de palabras, y cada palabra puede tener distintos conceptos según quien conceptúe...

Sócrates confiesa, horas antes de su muerte, a juzgar por la transcripción platónica de sus discursos a Cebes, en *Fedón*, que al principio de sus estudios quería entender la Naturaleza, pero acabó desistiendo.

«Cuando abandoné la investigación de la realidad —dice— decidí tener cuidado para que no me sucediera lo mismo que a quienes miran el sol durante un eclipse: pierden la vista, a no ser que miren la imagen del sol reflejada en el agua. Pensé en ese peligro y temí que mi alma se quedara ciega si yo miraba las cosas con mis ojos e intentaba entenderlas con mis sentidos.»

Sócrates anuló sus sentidos en favor de los conceptos, del *logos*. Sin embargo, era imposible traducir en palabras todo lo que los medios estéticos, sensoriales, saben hacer mejor: el lenguaje de los sentidos se basa en señales; el de las palabras, en símbolos. Son complementarios y no adversarios, aunque a veces se enfrenten.

Sabemos no solo que el sol que no puede ser visto sin protección, sino que tampoco el hierro candente puede ser tocado con la mano descubierta porque quema la piel, la carne y hasta el hueso. Hay pimientos que nos queman la boca. Pero no por tener límites físicos nuestros sentidos dejan de ser útiles en los ámbitos sensibles, que son capaces de registrar sin daño. Ni la palabra escapa a nuestros sentidos, puesto que ésta será siempre percibida por ellos al oírla, o incluso al leerla. La verdad de los sentidos es otra verdad, tan cierta como la de las palabras, pero no es la misma.

Sócrates abandonó la realidad de los sentidos y se concentró en las ideas abstractas. Dijo haber oído, en un sueño, un consejo: el sueño le instaba a componer música.* Como se sentía incapaz de inventar, de la nada, una canción, buscó inspiración en versos de Esopo. Leyéndolos, pensó *música...* lo que prueba que, a pesar de todo, el filósofo ya conocía la *sinestesia*...

Lástima que el sueño no le hubiera dicho también que pintara sus emociones y pensamientos, que bailara sus descos, cantara sus lamentos... Tal vez así habría unido los dos pensamientos en lugar de intentar reducirlos a uno solo.

Todo fluye, es verdad, mi buen Sócrates; las aguas fluyen, las piedras ruedan... pero ¡el río existe y canta! Tenemos que ver el río, las piedras y las aguas; oír sus lamentos y su furia. Tenemos que beber el agua, tirar piedras y nadar en el río; tenemos que pensar ríos, piedras y aguas.

* Los griegos, en aquel tiempo, no hablaban de sus emociones ni de sus sentimientos —a veces ni siquiera de sus opiniones— como si fueran suyos, como si formaran parte de ellos: era siempre una pasión autónoma —descos que llegaban del exterior (de un dios o una diosa) o de sus entrañas (del corazón, el hígado, etc.)— la que ordenaba sus acciones.

Sócrates, que tanto amaba las palabras, aun sin haber cometido ningún crimen, murió por las palabras que pronunciaba y por otras que nunca habían salido de su boca: durante su juicio, el filósofo se reafirmó en las ideas que profesaba, bien diferentes de las que, sobre él, el aristócrata Aristófanes había pintado en su comedia *Las nubes*. En ésta, el comediógrafo calumniador muestra a un personaje vil, a quien llama Sócrates, como portavoz de los sofistas que, en realidad, Sócrates combatió tanto.*

Este testimonio funcional influyó en el juicio: «El lino, una vez manchado, jamás vuelve a ser tan blanco como era», escribió Bertolt Brecht. Quienes lo juzgaron unían la imagen del estúpido Sócrates aristofanesco a la imagen real, que tenían ante ellos, del verdadero Sócrates sometido a juicio.

De los jueces, Sócrates solo oyó una palabra: «¡Muerete!». Su concepto era la cicuta. Consecuente con sus ideas bebió, de su mano, el veneno.

Con Platón se restableció la dignidad de la imperfección: existen dos mundos, sí, uno Sensible, otro Simbólico. Fue exactamente eso lo que, en otras palabras, dijo Platón. Solo que esos dos mundos son el mismo mundo: y en él vivimos.

En verdad, lo que existe son dos formas de percibir nuestro mundo, por la simple razón de que tenemos dos formas de pensar.

* Aristófanes nos lo muestra incluso empleando un lenguaje vulgar, que estoy seguro de que no era el del verdadero Sócrates, como, por ejemplo, cuando compara los truenos celestes a los pedos terrenales, preocupaciones bien distantes de las del filósofo.

Monarquías políticas y artísticas

Todas las cosas necesitan ser nombradas para que se reconozca su existencia, aunque sea invisible. Quien no tiene nombre no existe; quien deja de ser lo que era necesita ser rebautizado.

Las ciudades griegas habían cambiado. Atenas ya no era la misma aristocracia. ¿Qué era, entonces? Los griegos tenían que resolver ese problema terminológico: veinticinco siglos atrás inventaron una palabra nueva, bonita, elegante: *¡democracia!* Así fue bautizada la que sería la estructura política ideal para la relación no opresora entre habitantes de una ciudad, donde les sería dado a todos el derecho a la palabra: la palabra es hecho. No basta hablar, es preciso crear una secuencia, producir consecuencias.

En la práctica, no obstante, la generosa idea de democracia se reveló difícil de realizar, no por sus defectos, sino por su principal virtud: la organización política en la que debían prevalecer el respeto y la valoración del individuo, de todos los individuos, con sus opiniones, necesidades e idiosincrasias.*

* Si que había esbozos de democracia en Grecia, que era una *democracia selection*,

En esa franca libertad reside la riqueza de la democracia... y sus peligros. Los dictadores, al contrario, con sus pequeñas variaciones cromáticas, son todos iguales. En los debates del ágora, en la plaza, en las grandes decisiones, no tardaron en surgir oradores más capaces, y destacaron los más hábiles, ingeniosos, diestros, sagaces, que se hicieron con el poder de la palabra, origen de casi todos los poderes humanos.

Por esta razón, desde las hordas primitivas hasta hoy, en el mundo solo existió y existe un único sistema político, la *monarquía*, impuesta por la maza, la cachiporra, los puñales, el miedo, la Bolsa de valores o el dinero, vestida de variadas formas y colores; monarquías hereditarias o por designación, sanguinarias o ilustres: imperiales, despóticas, oligárquicas, plutocráticas, dictatoriales, parlamentarias, etc.

Así se organizan los seres humanos en la guerra y en la paz, en el trabajo y en el ocio, en las ciencias y en las artes, en las familias de cualquier especie, tribus, naciones y estados.

Su esencia consiste en dividir personas en estamentos, castas o clases, escalas de poder y derechos, dentro de una estructura piramidal, que se acerca a la de los ejércitos o a la organización social de la Edad Media: reyes, príncipes, condes y vizcondes, barones y *baronets*, unidos por el sistema de obediencia vasallaje en la dicotomía señor-vasallo, señor de otro vasallo, señor de un vasallo menor, y así rodando escalera abajo hasta el más mísero campesino, su mujer, hijos, perro... y gato.

exclusiva de los hombres libres, no de las mujeres, de los esclavos, metecos, extrajeros, niños y ancianos... Si se puede llamar a eso democracia, que sea, entoures.

Esta manera mía de entender, de forma extensa, la palabra «monarquía» se basa en la etimología: *monarca* —del griego *monarchós*: *monos*, solo; *archós*, comandante. Vivimos una guerra semántica y yo soy un combatiente. Tenemos que plantar banderas en las palabras conquistadas: es lo que pretendo hacer.

La dicotomía señor feudal-vasallo, apoyada en la fidelidad servil y vertical en toda la escalera piramidal, es el elemento estructural de la *pirámide monárquica*, que será tanto más absolutista cuanto más distantes se encuentren el vértice y la base; menos absolutista (o más democrática) cuanto más se aproximen el vértice y la base, pudiendo ésta influir en aquél, aunque vagamente.

[La solidez de la estructura piramidal se da por las armas, la religión, la tradición, el miedo, la ignorancia, la apatía o la persuasión] *Los golpes de Estado se producen en el vértice; las revoluciones, en la base; los reformistas están en medio.*

La Estética del oprimido es un método artístico que pretende ayudar a restaurar la idea original y humanista de democracia, reduciendo las distancias entre la base y el vértice.

¡La Estética del oprimido es la Estética de los Derachos Humanos!

Figuras como la del mayordomo, el capataz y el jefe de policía son ejemplos modernos del sistema de vasallaje. A pesar del enorme poder que ejercen sobre sus subordinados, pueden ser despedidos en cualquier momento por sus patronos, que están, a su vez, sometidos a sus superiores hasta el más alto y poderoso.

La pirámide monárquica puede ser dueña del poder casi total, como la de Luis XIV; puede detentar el poder político

Texto bñ-desobediencia

pero no el económico (Isabel I, en la época de Shakespeare, era la mayor deudora de los bancos —o los prestamistas— ingleses, poderosos durante los siglos XVI-XVII*). Puede profesar ideologías que llevan el apodo de *populares*, como en el caso de los regímenes de Europa del Este antes de la caída del muro de Berlín (Stalin, sus similares y aliados, eran perfectos monarcas, de acuerdo con la etimología del término. Los jóvenes de la Revolución Cultural china, seguidores del monarca Mao Tse Tung, obedecían como vasallos el Libro Rojo, aunque no siempre lo comprendían.)

La pirámide monárquica puede ser un ornamento para embellecer fiestas cívicas y religiosas. Isabel II puede ser vasalla del imperialismo, como las dictaduras cívico-militares latinoamericanas de las décadas 1960-1980. Hablando en plata: sier vos sumisos. Monarquías ventrílocuas, muñecos que parecen hablar: en América Latina fue lo que más hubo.

La monarquía puede detentar el poder sectorial compacto, como el poder de la información (televisión, periódicos, editoriales, etc.), y fragmentado, como las *bandas corruptas* de corporaciones policiales, milicias y sectas electrónicas, industrias de los milagros al por mayor (una de ellas hasta hace milagros por teléfono, después de haber obtenido, vía fax, el recibo del depósito bancario correspondiente a la gravedad de la enfermedad que debe ser curada...).

El verdadero poder puede ser disimulado, como ocurre con las corporaciones multinacionales —monarquías económicas—.

* Arnold Hauser, *Historia social del arte*.

cas invisibles— que gobiernan el país pero no se exhiben, mientras el gobierno constituido, la monarquía visible, le sirve de escudo y camuflaje.

Necesita, para ello, de insignias y rituales, ceremonias, desfiles, misas, condecoraciones, para parecer lo que no es, para esconder a sus señores.

¿Quién nombra al monarca, rey, emperador, coronel nordestino, jefe de familia o de pandilla, maestro, catedrático, cacique, caudillo o generalísimo? Casi siempre una tradición que se pierde en el pasado olvidado, apoyada en la fuerza física o en el lavado de cerebros, en la fuerza de las armas o en el poder que todo obediente vasallo tiene sobre sus inferiores. Se puede apoyar en el intenso carisma de un líder o en la creencia en una entidad sobrenatural, como el Espíritu Santo, por ejemplo, que supuestamente está presente en los cónclaves, donde inspira y nombra al monarca católico, infalible monarca-papa, a través de sus cardenales, llamados *príncipes* de la Iglesia. Jesús tenía, modestamente, doce apóstoles; el monarca vaticano, más de cien príncipes-cardenales: ¡eso sí que es progreso!

Hirohito —buen ejemplo—, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, era el descendiente directo de una pareja de dioses sintoístas, Izanagi y su hermana y esposa Izanami, que al comienzo del mundo, tras crear los dioses más importantes, como Amaterasu-o-mi-kami (el Sol), Tsuki-yomi-no-mikoto (la Luna) y Susa-no-o-no-mikoto (el Tifón), estaban cómodamente sentados en un místico y gigantesco arco iris, removiéndolo las aguas del mar, haciendo olas con una vara de perlas, cuando, al levantar la vara, algunas gotas de agua —supongo que también algunas per-

las-cayeron en el océano, creando las islas del Japón. En otra versión del mismo mito, la vara era una espada y el arco iris, un puente que unía la tierra de los dioses y la de los humanos. Un puente ¿une o separa?

Perdida la guerra, Hirohito fue obligado por las fuerzas de ocupación a renunciar a su linaje divino. Volvió a ser casi tan humano como cualquier japonés. Muchos, sin embargo, todavía creen en la ascendencia divina del emperador, ya fallecido, convicciones profundas no se deshacen en un abrir y cerrar de ojos, ni con solemnes declaraciones a la prensa.

Según el libro sagrado del sintoísmo, el *Kojiki*, la diosa Izanami siguió dando a luz a otros dioses menores, entre ellos el dios del Fuego; imprudente, la madre murió carbonizada en el incendio del parto.

[Son bellas historias, poéticas y seductoras, pero nada más que historias... bellas, seductoras y poéticas. Algunos dioses o hijos de dioses nacieron de las axilas de sus madres, o de madres vírgenes, cosas científicamente imposibles. No podemos confundir la metáfora de la realidad con la realidad de la metáfora.] De hacerlo, lo real se desvanece y se evapora, nuestra mente pasa a vivir en la coherencia del delirio y nuestro cuerpo, en tierra discontinua.

* Un bonito ejemplo de las diferencias entre metáfora y realidad es un cuadro de Magritte, *La condición humana*, pintado en 1933, cuyo tema es un paisaje bucólico visto por la ventana de una sala. La pintura muestra un cuadro colocado exactamente en el vano de esa ventana, que impide la visión de la realidad verdadera, que el cuadro reproduce trasteada en óleo.

Otro ejemplo son los cuadros que Van Gogh pintó en Arles, en el sur de Francia, que muestran los jardines del manicomio donde estuvo internado y la fachada del bar que frecuentaba. En ellos podemos ver los lienzos, el jardín y la fachada del bar

[Tales visiones poéticas son bellas cuando se ven a distancia, pero, cuando impregnan el aire que los creyentes respiran, su función es alienante como la de las telenovelas y el fanatismo deportivo: separan cuerpo y mente, que pasan a vivir en dos mundos distantes y contradictorios. Delante de la televisión, los telespectadores se zambullen en las aguas tibias de las piscinas de los ricos personajes, pero no tienen agua corriente en sus chabolas; en las gradas, los seguidores marcan goles espectaculares con los pies de los jugadores millonarios, pero no tienen dinero en el bolsillo para pagar las facturas.]

Cualquier explicación, por fantástica y fantasiosa que sea, sobre el origen y la legitimidad del poder resulta útil a los que se hallan en la cima de la pirámide, siempre que les procure una obediencia sin límites, que aprovechan para ofrecer derechos a algunos y obligaciones a otros.

Muchos sistemas de intención democrática, en esta prehistoria de la humanidad que estamos viviendo, no tardan en convertirse en monarquías autoritarias, se convierten incluso en su contrario, como ocurrió con Cristo, que no escapó de este triste alomorfismo: su doctrina de igualdad, fraternidad y caritosa solidaridad fue quemada en las humeantes hogueras de la Inquisición, junto con Brunos y Juanas, brujos y hechiceras... Su democrática multiplicación de panes y peces se transformó en diezmos que deben ser puntualmente pagados... un comercio cuya mercancía es la ilusión, la esperanza y la fe.

Cuando hoy los colores del bar palidecen, se repintan imitando los colores del cuadro que imitaban los colores originales: he aquí la diferencia entre arte y artesanía, ambas majestuosas creaciones humanas, pero diferentes. Cuando, por su parte, son los colores y flores del jardín los que palidecen y se marchitan, los jardineritos arrancan flores y colores.

[El sistema monárquico de señorío y vasallaje se reproduce en casi todas las áreas de la actividad social humana: en las fuerzas armadas, en su rígida jerarquía, en la mayoría de las religiones, en fascinantes mitologías, en las bandas del narcotráfico, con las armas en la mano, en la prensa, en las formas de explotación y valoración del arte... en todas partes.]

En los medios de comunicación —¡fantástica arma de poder y persuasión!— imperan, absolutas, las monarquías de la Palabra, del Sonido y de la Imagen, convertidas en latifundios de la información.

Imagen, Palabra y Sonido no circulan libres en la sociedad: son canalizados por las emisoras de radio y televisión, por los libros, revistas y periódicos, escuelas y universidades, y por la propaganda a pie de calle. ¡Todo eso tiene dueño! Vivimos en el mundo virtual de esos tres imperios.

Palabra, Sonido e Imagen serían libres siempre que su creación fuera accesible a todos los seres humanos, pero los medios de comunicación responsables de su circulación son privativos del poder económico que los fabrica, tipifica, difunde, controla y usa.

¿Qué hacer? Cuando sea posible, infiltrarse en esos medios; cuando no —esto es, casi siempre—, crear nuestras propias redes de comunicación. El CTO ya está creando esas redes en todo Brasil; todas sus actividades buscan ese entrelazamiento.

Hay que pensar con los dos tipos de pensamiento y hacer que nuestras imágenes, palabras y sonidos circulen por todos los medios posibles, abriendo caminos que no estén controla-

dos por las monarquías económicas. Inventar y producir fuera y lejos de los latifundios del arte, e incluso invadirlos cuando sea posible.

No se trata de construir un gran teatro paralelo al teatro comercial y oficial, Catedral del Futuro, como preconizaba el director teatral suizo Adolfo Appia a principios del siglo pasado, una especie de ágora teatral: «espacio libre, inmenso y transformable, que reciba las manifestaciones más diversas de nuestra vida social y artística, que será el local por excelencia donde florecerá el arte dramático, con o sin espectadores».*

Se trata de transformar en teatro todos los lugares, grandes o pequeños, en el campo y en la ciudad, donde viven y trabajan hombres y mujeres: el teatro es el mundo, y sus actores son la sociedad.

Ser profesional no le otorga a nadie el don del arte, pues ya lo teníamos todos al nacer —unos más, otros menos—, todos podemos desarrollarlo —unos más, otros menos—. Significa únicamente que el ciudadano recibe un pago por su función, porque el teatro es su profesión habitual. Significa entrenamiento especial, que aumente sus posibilidades expresivas.

Existen artistas profesionales que son maravillosos; otros, no. Exactamente igual que un artista vocacional, que no necesita que le paguen, ni poseer diplomas ni premios, los profesionales solo ocupan un determinado lugar en la pirámide monárquica, con deberes y funciones específicas a la hora de difundir ideas y mercancías, no imaginación ni creatividad. En

* *Encyclopedia Universalis*.

eso se ha transformado la Estética en las sociedades competitivas, capitalistas neoliberales y dictatoriales coercitivas: en una carrera de caballos.

La Estética del oprimido no quiere crear un estilo más, otro género, variante, una forma diferente de hacer lo mismo: **P** se trata de ser radicales, de ir radicalmente (radical= raíz!) hasta el núcleo del ser humano, y revelarlo. Esta revelación plena surge de forma estética a través del arte. Como trabajamos con los oprimidos, de ahí surge la Estética del oprimido!

Appia seguía aferrado a la idea de que el teatro debe tener un lugar propio para su celebración, grandiosa imitación de los ya existentes, como la religión, que suele celebrarse solo en iglesias y templos. Ahí dentro, se reza; fuera, ¡que Dios nos ayude!

Arte y vida: uno no puede existir sin la otra, y la vida existe en todas partes; el teatro y la estética, también.

L'État, c'est moi!, decía Luis XIV («¡El Estado soy yo!»). En ningún otro lugar, más que en las industrias de la Palabra, de la Imagen y del Sonido, esta afirmación es tan verdadera: el propietario de los medios de comunicación decide y ordena, y solo existe en el mundo aquello que él dice que existe y de la manera en que nos informa de ello. Solo su versión es cierta, solo existe aquel a quien él da existencia virtual en sus pantallas, micrófonos y periódicos. El resto de la humanidad es sombra y silencio; la verdad escamoteada, silencio y sombra...

Para este Estado empresarial, África no se está muriendo de hambre ni de sida, ni hay genocidios en Oriente Medio y en Asia; en las periferias de los grandes centros urbanos, el

narcotráfico, la falta de saneamiento básico y de pan en la mesa son males inevitables de la próspera coyuntura económica; el salario mínimo es suficiente para promover el bienestar social... La espantosa crisis financiera norteamericana no es más que un accidente en el camino del capitalismo, porque el Dios Mercado acabará resolviendo sus problemas... Son los pensamientos mágicos del *L'État, c'est moi!* de la información.

Una empresa de aparatos de sonido, con inaudita propiedad, escogió su símbolo comercial: un perro atento escucha la música que sale de un gramófono. Nada más perfecto: somos aquel perrito bonito y domesticado... Para completar el cuadro, la empresa le añadió una frase a la imagen: «¡La voz de su amo!».

Más explícito, imposible.

Conviene no olvidar que *ser humano es ser artista y ser artista es ser humano*. El arte es una vocación humana, y es lo más humano que existe en el ser. Para algunos de nosotros, se convirtió en una profesión, pero sigue siendo una vocación democrática. Ninguno de nosotros tiene que ser mejor que nadie; todos podemos siempre ser mejores que nosotros mismos.

El arte, que nos pertenece a todos, no puede volverse propiedad de unos pocos artistas, y éstos, propiedad del monarca. La monarquía de la comunicación expropia la Estética como los latifundistas expropian la tierra. Crea, exalta y protege estrellas y estrellatos, imágenes de señorío. A los que no son las estrellas de turno, los encierra en auditorios, con la función de aplaudir. El arte latifundista es inaceptable en una democracia que se quiera tal. El arte debe ser democrático como lo deben ser la tierra, el agua y el aire.

Siempre existieron, existen y deben existir artistas excepcionales, protegidos o no por los medios, en todos los campos del arte. Muchos, con genio y creatividad. La democratización del arte no significa un enfrentamiento con los artistas profesionales: al contrario, es su liberación. Al ser vasallos de las monarcas económicas, los profesionales no pueden abrigar la ilusión de que conservan su libertad de creación: como asalariados, deben obedecer reglas establecidas por las empresas que los contratan y controlan.

De igual forma que el obrero tiene su fuerza de trabajo o que el propietario posee la tierra o el capitalista, el capital, el artista profesional tiene el valor económico de su popularidad.

Para los artistas profesionales será saludable la experiencia de un arte ciudadano, en el que rejuvenecer su vocación, libre de mandatos contractuales.

Si vivimos en una monarquía del arte, es necesario que la base sea creadora, para que se aproxime al vértice: democracia. Es necesario que *todos los hombres y mujeres reconozcan que son artistas, que produzcan arte como artistas, y que todos los artistas reconozcan que son ciudadanos y, en la sociedad, actúen como tales.*

El lenguaje estético del poder

La piedra inanimada ocupa un espacio idéntico al de su volumen compacto. Las plantas crecen y necesitan un territorio mayor que su volumen; inmóviles, nutriéndose de tierra y lluvia, los árboles esparcen sombras en el suelo, donde ya no florece la hierba: el suelo se vuelve parte de su territorio, mayor que el volumen de su cuerpo. En sus copas frondosas,

ramas y hojas aprisionan el espacio aéreo; las raíces se vuelven más profundas y ocupan mayores cantidades de tierra que sus volúmenes.

La mayoría de los animales se mueven y luchan por un espacio aún mayor. Una de las principales funciones del cerebro es organizar el movimiento, y el movimiento necesita espacio. Algunos animales marcan su territorio con el olor, como los perros y lobos, que orinan para que se sepa a quién pertenece ese espacio. Podrían vaciar la vejiga en un solo poste, en un solo tronco de árbol, pero prefieren ir de poste en poste y de árbol en árbol para marcar la extensión de su territorio.

Otros animales anuncian sus dominios con el oído: los leones rugen, ya que no quedaría bien ver a un león orinando en los muros con la pierna levantada. Los tigres braman, los gatos resoplan, el gallo cacarea su quiquiriquí, el halcón gane, la onza se enfurece, gime la paloma mientras la hiena ríe, silba la serpiente y suspira el ñandú.

Los animales *privatizan* el espacio y el espacio privatizado es excluyente: ésta es *mi casa*, *mi jardín*, *mi latifundio*; no es *tu casa*, *nuestra* jardín o *nuestra* tierra. No nuestro o vuestro: ¡es mío! Comienza la lucha, feroz o astuta, por el espacio, que se ha vuelto una extensión del cuerpo del dueño, sea león, tigre o, en el campo, *grileños**.

* *Grileño* es el propietario fraudulento de tierras o construcciones adquiridas por medio de la falsificación de documentos. La palabra proviene de la técnica utilizada a tales efectos, que consiste en colocar escrituras falsas dentro de una caja con grillos para conseguir que los papeles queden amarillentos (a causa de los excrementos) y rotos, como si fueran antiguos. (N. de la T.)

Lo que ocurre en los bosques y sabanas entre animales salvajes, sucede en la tierra con los latifundistas, o en la Bolsa con el casino de la especulación financiera. El dinero lo compra todo, empezando por el espacio donde vivimos, la comida y el agua que nos permiten vivir. Lo único que no compra es el aire que respiramos... pero ¡lo contaminar!

La reciente crisis económica en los Estados Unidos, en el *septiembre salvaje* de 2008, mostró el carácter del juego de azar de las inversiones bancarias y de la Bolsa: vivimos en un casino. El gobierno tuvo que salvar, con miles de millones de dólares del contribuyente, algunos bancos de la ruina a la que habían sido conducidos por sus gerentes y dueños, avaros y codiciosos. Centenares de miles de millones.

En enero de 2009, el presidente Barack Obama tuvo que promulgar un decreto indignado prohibiendo que los ejecutivos de los bancos salvados con dinero público tuvieran, como techo salarial, más de cien mil dólares anuales. En diciembre del mismo año, esos mismos ejecutivos se habían destinado a sí mismos sumas astronómicas, a título de «recompensa por los excelentes trabajos realizados», sumas que habían sido recibidas del gobierno, con el dinero de los contribuyentes, dinero destinado a «restablecer» la confianza de la población. Según el presidente, el desfaldo fue del orden de dos o tres mil millones...

Esos ejecutivos que se apropiaron del dinero público actuaron perfectamente dentro de las leyes del capitalismo neoliberal, y nadie fue detenido, nadie se llevó por lo menos un tirón de orejas ni tuvo que devolver un centavo: si no existen reglas

que prohiban abusos, ¿por qué no cometerlos? *Greed is good* —la codicia es buena—, dicen los neoliberales.

En otros países ricos, gobiernos que antes decían no tener dinero en caja para salvar la Educación, la Salud, la Previsión Social, de repente, ni más ni menos que de repente, descubrieron que tenían algunos miles de millones. ¿Será real ese dinero o virtual? ¿Dónde estaba? ¿A qué y a quién servía?

El capitalismo tuvo su momento socialista: después de privatizar los beneficios de la astucia, socializaron las pérdidas de nuestra ingenuidad. |

En el mismo mes de enero, la ONU reveló que existen 950 millones de personas hambrientas en la Tierra... pero las naciones ricas no movieron ni un dedo, ni gastaron un solo centavo para salvarlos de la tortura del hambre. El diez por ciento de lo que gastaron con bancos y banqueros habría bastado para alimentar a esos millones de personas hambrientas durante diez años. La crisis que les preocupa es siempre la crisis de los ricos, no la de los pobres; la crisis del sistema financiero, no la de la barriga vacía. ¿Será posible que una misma Estética valga para ambos lados? |

Este hecho no revela los excesos del capitalismo salvaje: revela el salvajismo del capitalismo.

Sociedades espectaculares y sociedades del espectáculo

El ser humano, como cualquier animal, se sirve de los sentidos para extender los límites de su territorio. De los tres sentidos de largo alcance, más que el oído y la nariz, el ser humano se sirve de los ojos, la Imagen, que, conjugada con el resto, promueve espectáculos.

[Todas las sociedades humanas son espectaculares en su orden cotidiano, y producen espectáculos en momentos especiales.]

Son *espectaculares* como forma de organización social. *Aun cuando no sean conscientes, todas las relaciones sociales en la vida cotidiana están estructuradas como espectáculos en los cuales se exhiben las relaciones de poder existentes entre los integrantes del segmento social*: el uso del espacio, el lenguaje del cuerpo, la elección de las palabras y la modulación de las voces, los gestos y movimientos corporales, todo lo que puede ser revelado por los sentidos delata relaciones de poder. Todos los participantes de estos espectáculos conocen su lugar, saben su papel, se conforman con él o intentan modificarlo con las armas de que disponen.

Una de las principales funciones y de los poderes del Arte es revelar, volver ostensibles y conscientes esos rituales teatrales cotidianos, espectáculos que nos pasan desapercibidos, aunque sean potentes formas de dominación.]

Las sociedades son *espectaculares* en el sentido estético de la palabra, esto es, como organización sensorial de un acto, una relación humana, un acontecimiento. Una comida solitaria en el bar de la esquina ya encierra elementos culturales del *espectáculo* que es una cena en familia; un solo individuo al teléfono anuncia, con gestos y voz, una teatral reunión de negocios. Las sociedades jamás dejan de ser *espectaculares* porque todo *espectáculo* es una confrontación de poderes, y todas las relaciones humanas son confrontaciones de poder.

Las sociedades son *espectaculares* porque el poder de cada uno de sus miembros necesita exhibirse de forma explícita para

hacerse valer. Estos espectáculos —conscientes o no, *con o sin espectadores*— son visuales, secundados por los demás sentidos.*

Al contrario de las *sociedades espectaculares*, las *sociedades del espectáculo*, como entiende Guy Debord, son conscientemente dirigidas por quienes tienen poder y quieren preservarlo: tienen remitente y destinatario! Promueven representaciones de teatro, cine, televisión e internet, que son formas obvias de *espectáculo* destinadas a cautivar o intimidar ciudadanos y a integrarlos en una sociedad dominada por los opresores, que controlan su contenido, sus formas y sus efectos. Son totalmente conscientes en su emisión, aunque no siempre en la recepción; el emisor sabe lo que hace; el receptor no siempre sabe lo que sufre.

Además de estos espectáculos explícitos con claro sentido ideológico y de propaganda, también los rituales sociales como las solemnidades cívicas, religiosas o deportivas son productos conscientes, intencionales y deliberados de las *sociedades del espectáculo*.

Claramente coexisten la sociedad *del* espectáculo y la sociedad *como* espectáculo.

Los espectáculos de la *sociedad del espectáculo* son revelados y reconocidos como tales dado su carácter de exhibición y la clara división entre espectadores y espectáculo, unos allí, otros aquí, mientras que los espectáculos de la vida cotidiana de las *sociedades espectaculares* son, o se vuelven, inconscientes. Pueden y deben ser revelados por el arte, ¡por todas las artes!

Incluso cuando preparan un espectáculo, los agentes de

* Una *queremés* en la iglesia estimula, además de la visión, la audición (música ambiental), el paladar y la nariz con sus golosinas, el tacto con sus danzas.

esa preparación son, ellos mismos, espectáculo, como actores antes de entrar en escena: la preparación del espectáculo ya es espectacular.

Lo que varía con el avance de la tecnología, tanto en las *societades espectaculares* como en las *societades del espectáculo*, no es su carácter *teatral*, puesto que ésta es la manera cultural en que las sociedades se estructuran y se muestran a sí mismas: lo que varía son los medios de producir espectáculos.

Las sociedades tecnológicas sofisticadas, con luz eléctrica y mecanismos informáticos dan la impresión de que solo ellas son espectáculo, o de que éste nació solo con ellas. No obstante, para realizar su teatro, cada sociedad recurre a los medios de los que dispone: utilizamos la electrónica como el perro utiliza la orina y el elefante, el bramido. Lo que confunde a algunos teóricos de la *sociedad del espectáculo* —en la cual la presencia de espectadores es indispensable— es el hecho de que, en las formas *espectaculares* del orden cotidiano, que son, por norma, subliminales, la presencia de los espectadores no es necesaria porque los espectadores son los actores.

El espectáculo está creado por los propios espectadores.

Puede haber transición entre las *societades espectaculares* y las *societades del espectáculo*: éstas pueden volverse inconscientes y aquíellas pueden ser reveladas a la conciencia. Ésta es una de las tareas de la Estética del optimismo.

[Tampoco la palabra «espectacular» debe ser entendida aquí en el sentido usual de grande, enorme, inmenso, etc. Espectáculos modestos, pequeños, invisibles, también existen: a todos ellos, grandes y pequeños, me refiero.]

Las estructuras sociales son estructuras de poder, y el poder exige insignias y rituales para ser respetado. Como es abstracto antes de ejercerse, pura potencia antes del acto, el poder exige concreciones para ser reconocido a primera vista y con el primer sonido, para ser temido y respetado: necesita visibilidad, aun inconsciente. Necesita insignias fabricadas con señales, signos y símbolos.* Por esta razón, las sociedades *espectaculares* tienden a producir *societades del espectáculo*, *dada la fuerza intimidatoria que éste posee*.

Luis XIV despertaba todas las mañanas delante de espectadores escogidos entre los nobles favoritos de su pomposa corte, que esperaban ansiosos para aplaudir su primer bostezo matinal y sus adormecidos gestos, al suave son del latid y del clave, en bellas composiciones de Lully, que sugerían docilidades y ayudaban a estructurar los pensamientos y las percepciones del monarca, desorganizadas por el sueño y por los sueños.

Los nobles se disputaban la preferencia del Rey Sol y se vestían de forma apropiada para tal ceremonia. Las palmas aterciopeladas aplaudían al abrirse la cortina del dorado lecho real. Entre paréntesis: algunos se cubrían el rostro para reñse del monarca en protector secreto, con razón.

* Una *señal* es un estímulo sensorial (sonido, imagen, etc.) convencional, o de ilación automática, con un significado preciso, limitado: *¡esto quiere decir aquello!* Es una advertencia. Ya el símbolo, también convencional, no tiene límites. El color verde en el tráfico es una señal que permite el paso, mientras que el color verde es símbolo de esperanza. Puede decirse que un árbol caído en la carretera es *señal* de que el viento ha soplado fuerte, mientras que el mismo árbol caído, pintado en un letrero al margen del camino es *símbolo* de peligro, aunque sea una *señal* de tráfico. La señal puede haber adquirido su significado también a través de la memoria: una nube negra es señal de lluvia. Al *signo* se le atribuyen poderes mágicos, como a los del horóscopo, o mnemónicos, como a los heráldicos. Una *insignia*, reveladora de estatus y de condición social, puede ser fabricada con señales, símbolos y signos.

El espectáculo expone a nuestros sentidos no solo su titular principal, sino toda la jerarquía, desde el más poderoso señor hasta el último coadyuvante. Todos desempeñan papeles, lejos del epicentro, o de papagayos de pirata en el hombro de alguien importante, con la espalda recta o arqueada. Cuanto más próximo del protagonista, mayor es el poder. Tocarle: sueño supremo.

Aun desnudo, el rey está siempre vestido de seda y oropeles; se han impregnado en su cuerpo y en las memorias vasallas, por el uso continuado, todas las vestimentas que un día llevó. El niño que dijo que el rey estaba desnudo no había entendido nada... Sus mayores sabían lo que debían ver, y lo veían.

El carruaje se inventó como medio de transporte, pero los que hoy transportan a reyes y reinas —como si ésa fuera su única utilidad— serían más eficaces si se sustituyeran por un cacharro de dos o tres caballos de potencia motora en vez de los cuatro o seis garbosos animales blancos, de carne y hueso. El carruaje es un símbolo de poder, de vetusta jerarquía y antigua tradición. Transporta a los poderosos... y nos condena a andar a pie para mejor apreciarlos.

Los rituales del poder se envuelven con himnos patrióticos o cánticos fúnebres, vales vieneses o marchas militares. Todas las ceremonias son espectáculos de luz, sonido y sombra: son *estéticas*. Hechas a mano o con medios electrónicos, son espectáculos.

Hoy ya no se llevan espectáculos ingenuos como los que agradaban a los Luises; aun así, los reyes siguen exhibiendo

coronas, el papa, su mitra, el general, sus estrellas, el maestro, su batuta, las damas de las cortes burguesas, sus joyas y cirugías plásticas: símbolos de riqueza y poder. Hoy, los garbosos desfiles militares —aunque se lleven armas sin munición— ostentan fuerza y fortalezas. Fantásticas fiestas mundanas consagran a artistas con estatuillas que los marcan como los *mejores*. Procesiones pedestres y misas solemnes nos hacen promesas y amenazas.

A Bocassa, dictador de África Central, a pesar de tener un poder sin restricciones ejercido a través de un ejército sanguiinario, le gustaba presentarse ataviado de gran leopardo —¡atención!—, ornado con piedras preciosas, abundantes en su país. Exigió ser coronado emperador en presencia de dignatarios extranjeros cubiertos de medallas y elogios. Codiciosos de tanta riqueza, primeros, segundos y terceros ministros y presidentes fueron a participar del festín. Al final de las ceremonias, se repartieron brillantes. Se sentaron a la mesa del emperador, a pesar de su fama de cañal inveterado. Se sirvió *rosbif* poco hecho... Dicen que la salsa estaba deliciosa... inglesa, legítima.

Los diamantes hablan más alto, ¡tienen voz y voto!

Una vez terminada la fiesta —sociedad del espectáculo—, los rituales del día a día —sociedad espectacular— continúan: el emperador se dirige a la cama como si fuera emperador; los criados, como obedientes criados se dirigen a sus sótanos; el tono de voz de unos y otros mantiene las características de la relación entre opresor y oprimido, mantiene las estructuras del poder. La fiesta es un espectáculo de la sociedad... Lo que viene después es espectacular, aunque inconsciente.

«¿Y ahora, José?», pregunta el poeta Drummond de Andrade.*

Solo entonces, cuando ya no se sabe hacia dónde ir, el espectáculo se fragmenta, se disuelve y se evapora: no se ha pensado en nada más, no se sabe nada, el mundo paró. Los náufragos son los únicos que no son espectáculo, si nadie los ve. Ni ellos mismos se pueden ver, deben salvarse: se desnudan de todos los modales, hábitos, rituales, e intentan andar.

Paulo Freire narra la escena en que los campesinos más sacrificados, en el Nordeste brasileño, incluso cuando hablaban con personas que querían ayudarles, tenían el hábito (obligatorio espectáculo) de dialogar mirando al suelo. Lo mismo que sentí hablando con jóvenes negros, cuando les pedí información de dónde quedaba cierta calle, en Washington, en 1954.

Los presidentes caminan sobre alfombras rojas, adornados con micrófonos y guardaespaldas. Estrellas del pop y del fútbol, al descender de sus yates privados, caminan por el centro de un pasillo de guardacostas, periodistas y jóvenes enloquecidas en busca de un marido rico.

No solo las fiestas de quince años de la joven que baila con su padre su primer vals, o de la plebeya Angélica que da vueltas sin parar con el príncipe en *El galopardo* de Visconti —espectáculo que te abre las puertas de la nobleza y de la respetabilidad—

* Con este verso empieza el célebre poema de Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) «José»: «¿Y ahora, José? / la fiesta acabó, / la luz se apagó, / la gente se fue, / la noche se enfrió, / ¿y ahora, José?, / y ahora tú, ¿qué? / Tú que eres sin nombre, / que te ríes de los demás, / tú que haces versos, / que anas la protesta, / ¿y ahora, José?»... [N. de la T.]

no solo las fiestas de graduación de fin de curso; no solo la misa del gallo o de cuerpo presente, bautizos, unciones, confirmaciones, incineraciones; no solo cuando la novia vestida de blanco es entregada por su padre a la guarda y custodia del novio, clavel blanco clavado en el pecho: no solo estos rituales extraordinarios son espectáculos, sino también los rituales cotidianos de los que, por su familiaridad, ni siquiera somos conscientes.

No solo el estadista que deposita flores en el tímulo del soldado desconocido o el magnate que corta la cinta con los colores patrios al inaugurar otra filial de su empresa: no solo las *pompas* son espectáculo, no solo los desfiles, sino también el desayuno y los buenos días, la comida de domingo que se alarga hasta la cena, los momentos en que se come y se habla siguiendo reglas invisibles, aunque respetadas.

El espectáculo tiene la función de revelar identidades y determinar comportamientos: cuándo y dónde cada cual debe sentarse, cuándo levantarse o sonreír, qué decir. ¡El espectáculo coloca subtítulos clasificatorios en la frente de aquellos que lo integran!

La aparición de un ciudadano en la portada de una revista o en un programa de televisión puede dar a cualquiera, por más insignificante que sea, el poder correspondiente al estatus que le confieren los medios y que debe durar hasta la próxima edición del mismo programa, puesto que el poder que recibe es un poder delegado, no suyo. Los medios son fuente de información, verdadera o falsa, y de valoración de los que por ella desfilan: fuente de poder como corona, medalla o mitra.

Los instrumentos para realizar el espectáculo cambian con la cultura de cada pueblo, pero su función es siempre la misma. Menos tecnológicos, los indígenas brasileños se ponen un plumaje colorido en sus ceremonias festivas o guerreras. Algunos se agujerean los labios con unos objetos redondos que les dan un aspecto amenazante: son los jefes. A su alrededor baila la tribu. En otro contexto, la misma escenificación de los nobles de Luis velando su despertar.

Las *insignias*, a la vez que individualizan a su poseedor como alguien superior y poderoso, son también *imágenes de la ausencia*. La corona real nos obliga a sentir nuestra pequeñez: ¡somos cabezas no coronadas! Las medallas en el pecho ajeno nos hablan de lo lejos que estamos de quien las lleva, y a qué distancia. Las insignias muestran dónde reside el poder y nos delatan como no poseedores de ese poder: súbditos, vasallos, soldados, esclavos.

La mayor humillación que un militar puede sufrir es que le retiren las medallas delante de su tropa de militares sin medallas: retorno al punto cero, a la igualdad.

Ninguna sociedad sobreviviría sin ser espectacular ni sin ser espectadores: ambos cumplen una función civilizadora. Su vetustez, sin embargo, anquilosa la creatividad y prohíbe la invención.

La invasión de cerebros

Si el cerebro de un telespectador está rebotante de películas de inspiración hollywoodiense, vacías de ideas y repletas de fuerza animal—su única forma de diálogo—, tiros, explosiones y ráfagas de ametralladora influirán en la posterior percepción del mundo de ese infeliz espectador.

Todo estímulo sensorial violento oscurece cualquier forma de pensamiento. Si una bomba explota a nuestro lado, es difícil completar la suma de dos más dos. Si un fogonazo de luz agrede nuestros ojos, o una banda sonora violenta nuestros oídos, es difícil construir una frase que vaya más allá de la imprecación.

[La violencia habitual de las películas y de la televisión busca conducir a los espectadores a un miedo y un desequilibrio emocional que recuerda a los primeros meses de vida del recién nacido ante el espanto que le causa el mundo.] Persigue reproducir la misma impotencia infantil para que sus víctimas adultas queden a su merced, así como los niños están a la merced de sus mayores.

Esta infantilización del espectador es peligrosa porque inculca en su cerebro pasivo un mundo virtual fabricado por los dueños de los medios de comunicación, con sus valores e intereses. Ésta es la forma más insidiosa de invasión, que por sí sola justifica la urgente creación y desarrollo, en todas las clases y grupos oprimidos, de una poderosa Estética.

El deseo legítimo de todo ciudadano de gozar de los bienes de la vida —gozo que la justifica— es transformado en envidia domesticada al observar la vida holgada y cómoda de personajes de clases económicamente superiores a la suya.

El universo televisivo está siempre bien peinado y con la ropa planchada. Aun en las luchas sangrientas, el mechón de cabello estará elegantemente colocado a un lado. La ropa de las estrellas, aun en las escenas de violencia, estará siempre sin una arruga... principalmente cuando son de una marca conocida... *marketing*, con perdón de la palabra.

Invasión de cerebros: la misma táctica que se utiliza para invadir un país: primero, bombardeos, antes de que entre en acción la infantería de ocupación: primero, televisión y cine... luego viene el mercado.

Los canales de televisión hacen lo posible para mantener a los espectadores en sus *cárceles privadas*. Uno de los mayores canales brasileños produce telenovelas y espectáculos de variedades donde siempre se pregunta a los participantes sobre los personajes de sus telenovelas. Sus actores dan entrevistas en programas dominicales hablando de sus papeles. La televisión solo se mira el ombligo.

Según la ley, una cárcel privada es un crimen!

La mayoría de los personajes de los cómics son magníficos ejemplos de gente fuera de la ley que, por cuenta propia, prenden, castigan y matan sin juicio; organizaciones paramilitares como Batman y Robin se toman la justicia por su propia mano. Mandrake, el príncipe latifundista, tiene un esclavo voluntario, su fiel Lotar, rey de una nación africana que él abandona para servir al gran mago, odioso símbolo del colonialismo. Otro traidor exaltado por el cine, Gunga-Din, indio, soñaba con ser corneta de su majestad británica y tocó su instrumento para despertar al ejército inglés y que éste derrotara a los patriotas indios anticolonialistas.

En el caso de Rambos y demás antihéroes de esta subespecie humana infradotada, la *empatía* se vuelve una relación de pura animalidad irracional.

La *empatía*, en Aristóteles, estaba ligada a la *anagnórisis*, al descubrimiento y la aceptación de la verdad. Edipo descubre que es, a causa de su orgullo, el asesino de su padre; Creonte descubre que su acto dictatorial fue la causa de la muerte de su hijo y de su nuera. Los protagonistas, sin embargo, explican las razones de sus actos y admiten sus errores: la emoción vincula a la razón. Ningún sacrificio en vano. En la tragedia griega, la violencia física se producía fuera de la escena: Yocasta se ahorcaba dentro del palacio, Medea jamás mataría a sus hijos delante del aplauso frenético de los comedores de palomitas. Sus *razones*, éas sí, bailaban en escena delante de las plateas, respetadas como personas inteligentes, no como fanáticos espectadores de una sangrienta lucha de boxeo tailandés.

[Aun siendo un sistema coercitivo que tenía por meta política acomodar al público al conformismo social, no estimular su inconformismo o su deseo de transformar el mundo —al contrario del Teatro del Oprimido!—, la tragedia estimulaba el pensamiento y podía, como en Eurípides, cuestionar la sociedad y sus valores. Era el ballet de las ideas, no el de las balas perdidas!]

En Shakespeare, es verdad, la violencia llega a manifestarse en los brazos cortados y ojos perforados, pero nunca sin las razones y pensamientos que dan cabida a lo contradictorio. No es la violencia en sí lo que causa daños neurológicos irreparables al hipnotizado público: es la carencia de pensamientos y motivaciones para esas actividades físicas. La violencia, en sí misma, no es buena ni mala. Será mala cuando se vea reducida a golpes y patadas sin subjetividad; didáctica, cuando sean reveladas sus causas y su ética.

La convivencia con la brutalidad forma seres brutales. Una persona que vive en la selva, en compañía de fieras depredadoras, sin la presencia humana, ¿cómo va a humanizarse? Niños abandonados en el bosque, al cuidado de animales caritativos, ni siquiera aprenden a sonreír.

La mediocridad de ese tipo de cinematografía y de *literatura infantil* no se debe a la falta de creatividad de sus autores, sino a la intención malsana de bloquear, a través de la repetición, el desarrollo intelectual del público. ¡Se trata de un crimen artístico explícito, organizado y voluntario!

[La hermosa película de Stanley Kubrick *La chaqueta metálica* muestra con perfección estética el proceso ultramilitar de

inocular en el cerebro de los reclutas perentorias órdenes de obedecer y matar. La película demuestra, en ejemplo militar, el mismo proceso que sucede en la televisión civil. ¡Admirablemente repugnante!

El extraordinario poder hipnótico de la televisión es llevado al paroxismo a través del frenético movimiento de la imagen. Sabemos que cualquier movimiento es atractivo por su imprevisibilidad: todo movimiento crea *suspense*. Todavía en la cuna, la mirada del bebé se siente atraída por cualquier cosa que se mueva, principalmente si tiene colores: el movimiento armónico de cosas y colores es una forma saludable de desarrollar su capacidad de percibir. La televisión, con alevosía, aprovecha este hecho biológico para confundir, haciendo que sus imágenes no se demoren en la pantalla, por norma, más de algunos segundos fugaces. ¡No permitir que los telespectadores vean las imágenes que miran: éste es un principio básico de la hipnosis televisiva: forzar el *mirar sin ver*. La mirada, sin pasar por la conciencia, transporta la orden al cerebro: ¡cumple!

Otra imprevisibilidad es el sonido: sorprende y asusta. Los locutores comerciales son neuróticos, la mayoría psicóticos, pregonan a gritos sus nefastas mercancías en dirección contraria al entendimiento: *oír sin escuchar*.

La iluminación de los *shows* musicales, otro ejemplo, se vuelve vertiginosa sea cual sea el significado de la música que no nos deja oír: no permite que se entienda la letra que se oye. Las luces se encienden y se apagan en ritmos alucinatorios, produciendo, entre otras cosas, excitación sexual. Según para qué sirve la música, ya es algo... por lo menos eso...

Explicar para que no se entienda; informar para que no se sepa. Ésta es la misión de la televisión privada: obligar a obedecer sin saber a quién. Porque quien manda se esconde, sea dueño o patrocinador. No se ve, pero no se hace nada sin él. El vendedor no aparece en la pantalla. Artistas y otras celebridades del momento prestan la credibilidad de sus nombres al artículo que venden: «Haced como yo: usad tal producto...».

La *empatía* creada con el artista, transformada en mimetismo, suspende nuestro sentido crítico. Inmovilizados cuerpo y mente, quedamos a merced de escasos pensamientos y de un lenguaje mediocre. La ropa y la moda, los gestos y la manera de andar, temas de conversación trivial (*fast-foods* y refrescos que producen diabetes y obesidad, todo eso son órdenes que los espectadores, por mimetismo inconsciente, cumplen).

Hasta en las comedias, nuestra risa es programada y obligatoria: carcajadas tontas, grabadas en *background*, informan de que cierta escena es divertida y nos indican cuándo debemos reír, aun sin verle la gracia.

Películas *made in Hollywood* ocupan, en Brasil, dos tercios de los cines con sus armas anestésicas de la sensibilidad y mortales para la inteligencia. Pero seamos justos: con la televisión por cable, por lo menos, se aprende a hablar inglés. Mísero vocabulario... pero inglés: otra forma de imperialismo.

Además de los irreparables males psicológicos y políticos que causan, las fábricas de películas recaudan millones de sacos de dinero al año. En los primeros meses de 2007, el ochenta por ciento de todos los cines brasileños fueron invadidos y ocupados por dos o tres películas de esa calaña, 1, 2, y 3 hombres araña y garrapata.

Con esta basura ética vertida en sus neuronas perplejas, los vulnerables telespectadores recibirán, más tarde, nuevas informaciones. No podemos sorprendernos ante crímenes como los ocurridos en Columbine y Virginia Tech*, que fueron preanunciados y promovidos por ese tipo de cine, ni podemos olvidar que las Torres Gemelas de Nueva York ya habían sido destruidas en una película de ficción antes de que las filmaran ardiendo en la tragedia verdadera.**

No siempre la propia estructura de sus programas ya los condena. La idea de los *reality shows* no es pésima: si, al contrario de gente vacía y mediocre, invitaran a Noam Chomsky, Amy Goodman y Michael Moore—por citar solo a intelectuales norteamericanos vivos, críticos con el sistema en el que viven— para pasar veinticuatro horas en una sala intercambiando ideas, sería un encuentro de inteligencias y no de aberraciones.

Paradoja: la televisión se convierte en la verdad absoluta y la realidad en ficción, hasta que la explique el televidente de la noche.

En Río de Janeiro un asalto a un autobús que duró cinco horas fue grabado por la televisión. Una joven confesó que, al

* Famosa masacre en una escuela de Estados Unidos, en que un estudiante, menor de edad, mató a decenas de colegas y profesores. En *Virginia Tech* (2007) murieron treinta y dos estudiantes y profesores a manos de un estudiante partidario de la venta de armas de fuego. Después de éste, es triste recordar, se cometieron otros asesinatos en masa, sin motivo aparente.

** En noviembre de 2004 leí la noticia de que en Estados Unidos se había lanzado un nuevo videojuego en el que el usuario se coloca en la posición donde habría estado Lee Oswald, supuesto asesino del presidente, y dispara contra el coche en movimiento de John Kennedy: cuando da en el blanco, la sangre se desparra sobre el asfalto virtual...

ver lo que ocurría, se fué corriendo a su casa y llamó a la televisión para asegurarse de que era verdad lo que sus ojos habían visto: necesitaba el soberano aval de los ojos de las cámaras.

Tenemos la invasión de la selva amazónica por parte de codiciosas potencias extranjeras y latifundistas autóctonos que promueven incendios y destrucción. Sin duda, ¡debemos temerla y combatirla! Mucho más peligrosa, no obstante, es la *invasión de cerebros* promovida por la televisión y el cine colonialistas, que dominan a nuestros espectadores con sus ejércitos de hombres murciélago y verdes maravillas.

Incluso Brasil, que siempre ha creado fascinantes ritmos y melodías, incluso nosotros somos invadidos por la música masificada de las compañías multinacionales, cada vez menos acústicas y más electrónicas: más máquinas y menos personas, más baratas de hacer y fáciles de vender. Igual que un día se quiso decretar el fin de la Historia, la industria fonográfica quiere ahora decretar el fin de la Música.

Este final trágico fue inventado hace diez años, en Hamburgo, Alemania: el techno, un ritmo que es como una versión más violenta de las excavadoras o las taladradoras de piedra. Estas obstinadas máquinas de la construcción civil son mucho más musicales, delicadas y sensibles que el estridente techno, que, entre otros maleficios sanitarios, descompasa marcapasos de enfermos del corazón y ya ha causado muertes en *shaas* musicales de las calles de Hamburgo.

Además del fin de la Historia, de la Música, de las Artes Plásticas, del Teatro, del Cine, de los conceptos de izquierda y derecha y de los movimientos sociales, quieren decretar el fin

del pensamiento. Tenemos que liberar nuestros pensamientos, Simbólico y Sensible, armas de lucha.

¡Es necesaria una nueva Estética!

Las palabras no cambian de sentido con el roce suave de la brisa, pero sí en la lucha encarnizada por el poder: ¡la Palabra es Poder! La semántica es un campo de batalla donde las palabras son armas y trofeos. En esa tierra arrasada, no se reconoce el rostro que *democracia y libertad* tuvieron un día. No puede haber democracia allí donde no hay límites para la infinita riqueza, vecina de la absoluta pobreza.

Esta apropiación indebida de significados y significantes, este vaciado intencional de la palabra —que, pudiendo significar cualquier cosa, no significa nada— obedece al objetivo de desorganizar el lenguaje e impedir la formulación de pensamientos coherentes.

¡Ya no se sabe lo que se dice cuando se habla! Ya no se sabe lo que se escucha cuando se oye. La lengua, hablada y escrita, se vuelve un obstáculo para la comunicación, se convierte en lo contrario de aquello para lo que fue creada.

¡Sin exageraciones catastrofistas, estamos inmersos en la Guerra Mundial de la Desinformación, insidiosa y subrepticia. El objetivo claro de esta nueva modalidad de guerra es el dominio, no de territorios geográficos, sino de cerebros.

Y es en este campo de batalla donde se tiene que situar el arte popular. Tenemos que ser *aliados* en esta guerra contra el eje del discurso unívoco.

La mayoría de las películas comerciales de inspiración hollywoodiense, sea cual sea su origen, tienen una sola temáti-

ca: el derecho pertenece a los más fuertes, que siempre tienen razón. Son el Bien en su cruzada contra el Mal: contra aquellos que piensan distinto, que piensan en una verdadera democracia económica, política, de clase, pedagógica, sexual, de género, de todo.

En la Organización Mundial del Comercio, algunos países defienden la llamada *excepción cultural*, no porque defiendan la cultura, sino porque a través de ella el comercio —cine, música, vídeos, CD, DVD y otras industrias— impone sus productos.

No hablo en contra del comercio sano que satisface las necesidades del comprador —las ferias libres, ¡de las que soy adepto!—, sino del comercio malsano, que crea *necesidades innecesarias*, invadiendo nuestras casas hasta por las ventanas *pop-up* de internet.

Nunca el comercio había sido tan invasivo, remotos los días en que me alegraba oír la voz del pescadero, con la cesta en la cabeza, cantando las ventajitas de la gamba fresca y haciendo románticas alabanzas al bagre y al pescadito... No es *saudosismo*... ¡es *saudade*! No quiero volver el reloj para atrás, pero quiero avanzar sin transgénicos.

La Estética del optimismo forma parte de nuestra lucha contra esa invasión cotidiana, subrepticia y subliminal... ¡venenosal!

¡Es imprescindible una nueva Estética!

Coronas refractarias y agresivas, pero no indestructibles

Las coronas que presentamos aquí son una *hipo-tesis*, esto es, *hipo* = menos que tesis. No puedo aportar pruebas de su exis-

tencia, pero ningún neurocientífico puede aportar pruebas de su inexistencia. No soy científico, pero ser artista me concede la libertad poética de buscar la verdad por otros medios.

Si non é vero, é ben trovato!

Llamo *corona* a este sistema inspirado en las coronas reales, que ya en la Edad Media unificaban feudos y estructuraban estados. El rey sometía a barones, príncipes, condes y otros nobles a su dominio dentro de una estructura mayor que condados, principados y baronías: el reino. Lope de Vega mostró la necesidad histórica de ese fuerte poder central en *El mejor alcalde, el rey* y Shakespeare, los males de la fragmentación de poderes en *El rey Lear*.

Esas coronas se parecen a las formas esponjosas animales y a los tallos subterráneos —los «rizomas»— de ciertas plantas: éstos, como aquéllas, se expanden, enmarañados, en todas direcciones.

La penetración de nuevas informaciones sensoriales en el *córtex*, a través del *tálamo*, y la circulación cerebral de mensajes abstractos y de emociones concretas pueden darse de forma fluida y armónica, permitiendo que nuevos circuitos se formen y se entrelacen, creando *redes* ricas y complejas que a su vez contengan más circuitos y nuevas redes neuronales.

Puede ocurrir que, dada la naturaleza de las informaciones dogmáticas repetitivas, esas redes se cristalicen, volviéndose opacas y compactas, impidiendo la llegada de informaciones que puedan entrar en conflicto con las ya existentes.

Ejemplos de esas coronas pueden encontrarse en todas las formas de extremismo religioso, fundadas en un sistema cohe-

rente de revelaciones y dogmas que, aun inverosímiles, jamás serán cuestionados. Se vuelven agresivas contra otras *coronas*, otros fundamentalismos o informaciones de cualquier tipo, incluso científicas, que con ellas discrepan, lo que caracteriza el *racismo teocrático*. Rechazan subjuntividades, dudas, razonamientos contradictorios.

Estas sectas electrónicas rayan lo absurdo al hacer que sus fieles crean en aquello que, con toda certeza, saben imposible: vi con mis propios ojos un pastor electrónico, ante las cámaras, *resucitar* a un niño de pocos meses que, aunque estaba muerto, lloraba bajito y movía las manos... Cuando lo pellizcaban empezaba a gritar bien alto y la turba aplaudía la milagrosa *resurrección* con ruidosos alulays. Me entraron ganas de invitar a este pastor a visitar el cementerio do Caju* para que ejerciera allí sus reconstituyentes y fortificantes poderes...

En mi infancia vi a magos orientales que trabajaban en circos y adoptaban nombres pintorescos como Fu Man-Chu (un personaje del escritor inglés Sax Rohmer) o Charlie Chan (norteamericano, de Den Bigger), y, aunque tal vez inexpertos, hacían trucos más emocionantes que los de los falsos religiosos, aprendices de hechiceros electrónicos. Está claro que esa gente no cree en nada de lo que predica: cree solo en su cuenta bancaria.

Es necesario diferenciar a esos comerciantes de la fe de quienes, sinceramente perplejos ante el universo —como lo estamos todos cuando pensamos en él—, buscan refugio y seguri-

* El cementerio do Caju (Cemitério São Francisco Xavier) es una necrópolis de Río de Janeiro, una de las mayores de todo Brasil. [N. de la T.]

ridad, buscan explicaciones para los misterios del mundo en dogmas religiosos. Quieren creer en algo sobrenatural y creen en explicaciones fabulosas. Son honrados.

Estas multitudes que abastecen las arcas de las sectas televisivas tienen muchas razones para huir de sus realidades de pobreza, enfermedad y desempleo. Hoy, en Brasil, después de décadas de dictadura explícita o subterránea, apenas existen espacios comunitarios más allá de los bares, los bingos clandestinos, los estadios de fútbol, los bailes *funk*, los programas telebasura con público en directo... Lugares donde la inteligencia y la sensibilidad no son bienvenidas. Los actuales y recientes centenares de Puntos de Cultura en funcionamiento en todo el país son un bello y prometedor comienzo de toma de conciencia.

Es verdad que algunos de esos cultos televisivos hacen cierto bien a sus feligreses: muchos dejan de beber, de fumar, de pegar a sus compañeras. El precio que pagan es el oscurantismo de las predicaciones incuestionables y de la obediencia ciega. No es el conocimiento lo que les hace virtuosos, sino la sujeción; peor, la renuncia al saber, a la búsqueda. Ya está todo explicado. Tal vez un uno por ciento de los fieles reciba una recompensa material: algunas de esas iglesias, con los diezmos que han recibido, premian a sus seguidores con una nevera o una barraca, dándole al resto la ansiosa esperanza de una próxima vez, como en la lotería.

El fanatismo deportivo y religioso, la adoración idolátrica de una persona o institución, el sectarismo político o de cualquier otra suerte —aun cuando existan razones sociales y eco-

nómicas para esa rendición a la miopía—son ejemplos concretos de esas *coronas* formadas por la repetición insistente de las mismas informaciones con idéntico contenido, y por la aceptación de valores no cuestionados.

Es cierto que, tanto en ese tipo de templo como entre los seguidores deportivos y en el público de la telebasura, sus integrantes tienen una parecida relación de pertenencia. *Pertenecen, aunque nada sea suya*. Se vuelven un grupo, plural; *nosotros*, no como suma, sino con el abandono de cada yo.

En ese aspecto, los *bloques sujos** de Carnaval ofrecen la misma sensación de compañerismo solidario, pero sin efectos devastadores, apenas catárticos, y duran poco. *Para todo se acaba una quarta-feira*... **

Donde se expanden el miedo y la inseguridad causados por el sistema socioeconómico en el que viven la mayoría de nuestras poblaciones, se expanden también las iglesias inventadas por cualquier autodenominado obispo o pastor. Empiezan de la nada—basta una sala o una barraca en una zona pobre—, y pueden expandirse, concurrir y fortalecerse, a medida que crece el número de sus integrantes, ofreciendo una mayor seguridad espiritual allí donde no existe seguridad material alguna.

João Salles, en su película documental *Igreja evangélica*, ofrece una excelente ilustración de un caso típico: un metalúrgico jubilado empezó a predicar solo. No tenía ni pájaros que lo oyeran, lado empezó a predicar solo. No tenía ni pájaros que lo oyeran, lado empezó a predicar solo. No tenía ni pájaros que lo oyeran,

* Se refiere a las bandas y las comparsas que actúan en el Carnaval callejero en muchas localidades de Brasil. [N. de la T.]

** «Para que todo termine el miércoles», verso de la canción *A felicidade de Vinícius de Moraes* que se refiere al Miércoles de Ceniza, el día que cierra la celebración del Carnaval. [N. de la T.]

como san Francisco, solo ranas y sapos en los canales sucios de un barrio triste. Poco tiempo después, vio su iglesia abarrotada y empezó a oficiar bautizos y a ofrecer certificados para colgar en las paredes de las casas de los fieles, etc.

Este movimiento va a contracorriente de otras formas de comercio que tienden a una mayor centralización: se construyen centros comerciales, *hiper y mega*, y ya no se ven tenderetes, pescaderos ambulantes con la cesta en la cabeza, colmados... Proliferan las sectas electrónicas, tenderetes de la fe, mientras prosigue la construcción de los mega-super-hipermercados de los milagros.

Algunas de estas iglesias llegan a tener millones de fieles en todo el mundo: las iglesias son globalizantes y competitivas entre sí, aunque usen el mismo libro.

Si las oraciones de una secta extremista —o de los extremistas de una secta— se hicieran solo una vez cada tres o cuatro semanas, esas *coronas* no se formarían. Rezándolas varias veces al día, sí. Si los partidos de fútbol se jugaran cada medio año, no existirían *hooligans*, pero, como se juegan dos veces por semana, no le da tiempo al seguidor de pensar otros pensamientos que no sean la pelota y el gol. Las repeticiones producen las refractarias y agresivas *coronas*. Ésa no es condición suficiente, pero ¡sí necesaria!

Las *coronas* integran varias regiones del cerebro. Según la teoría de Hughlings-Jackson (1835-1911), algunas actividades cerebrales son bastante simples, como la recepción de la luz por parte del nervio óptico, mientras que otras, como el pensamiento, estructuran una inmensa cantidad de elementos simples.

No olvidemos que el cerebro es un sistema ecológico, con sus elementos interrelacionados. No tenemos que pensarlo como una cebolla, formada por diversas capas, sino como una esponja, interrelacionada en las verticales, horizontales y diagonales, por todos los lados, de atrás hacia delante, de delante hacia atrás. Pensamientos, recuerdos y emociones nunca están aislados, ni son iguales a sí mismos: tienen pulso, laten. Las redes neuronales son destellos que, como brasas después del fuego, pueden intensificarse o casi desaparecer, y llegar a transformarse en hogueras si soplamos. Nuestra vida psíquica tiene que ser pensada como incendio, no como nieve fría.

La Estética del oprimido, democrática y subjuntiva, aspira, a través del arte, a permitir al ciudadano cuestionar dogmas y certezas, hábitos y costumbres que soportamos en nuestras vidas. Aspira a analizar cada acción y cada hecho que se produce en circunstancias concretas. Aspira a destruir coronas de circuitos neuronales refractarias y agresivas... pero no indestructibles.

A través de ellas se imponen ideas e ideologías inmovilistas en las que el único movimiento permitido es la concentración del poder. Destruir esas coronas es la propedéutica necesaria para la abertura de caminos.

Todo poder autoritario es violencia. Aquella mujer india que dijo «Mi marido no me pega más de lo necesario, luego ¡no estoy oprimida!» revela la existencia de un poder marital que no es mayor ni menor del que sufre aquella mujer nórdica que justificó a su marido: «Es verdad que, en mi país, por el

mismo trabajo y en las mismas condiciones, los hombres ganan más que nosotras, las mujeres. Pero eso no es opresión, ¡porque los hombres son buenos con nosotras!».

Ellas no percibían que la violencia del poder no está únicamente en su ejercicio: ¡está en su existencia!

¿Cómo se puede manifestar la violencia sin ser ejercida? A través del espectáculo, de la estética. ¿Cómo se revela y cómo puede ser combatida? A través de la estética y del espectáculo, extrapuestos al ámbito en el que se vuelven reales y se completan.

Es urgente una nueva Estética.

La Estética del oprimido es un ensayo de revolución.

La objetividad del arte

Los tres niveles de la percepción

Para ocupar nuestros territorios necesitamos percibir el mundo en que vivimos.

Esa percepción se da en tres niveles:

Información. La luz se refleja sobre los objetos, atraviesa el cristalino de mis ojos, estimula mi retina, que informa al nervio óptico, que hace circular esta información hasta aquella región del cerebro que me hará ver lo que está delante de mí. Recibo el mensaje, que se relaciona con otros circuitos neuronales formando redes. he aquí el conocimiento.

Conocimiento y toma de decisiones. El individuo relaciona las nuevas informaciones con las que ya había recibido y toma decisiones. Hasta aquí, humanos y animales se asemejan: deciden, reaccionan.

Ratas criadas en laboratorio, que jamás vieron el color de un gato, huyen asustadas cuando huelen al felino; aun sin conocer al enemigo, reaccionan biológicamente y repelen el olor. En los animales, el conocimiento no se traduce en consideraciones,

sino en decisiones conclusivas. En el ser humano, información y conocimiento nos llevan a una evaluación subjetiva, que es el tercer nivel de la percepción: la *decisión ética o moral*.

Véase el siguiente ejemplo: abro la puerta de mi casa y veo un tigre, que ha escapado del circo; mi nervio óptico registra su presencia: recibo la información. ¡Excelente! Mis sentidos funcionan. Me alegro. El tigre se acerca y las informaciones siguen llegando con precisión: veinte metros, diez, cinco. El tigre rugie; escucho su rugido. Se activa mi nervio auditivo, ¡bravo! Sigo alegrándome del funcionamiento perfecto de mis sentidos. El tigre abre su enorme boca, se activa mi olfato y ¡huelo su aliento caliente! Estoy contento: las informaciones son correctas, estoy bien informado. Alcanzo a ver su garganta mientras me enseña los dientes! Maravilla: lo percibo todo, tan cerca está mi cabeza de sus colmillos afilados.

Si se detuviese ahí mi proceso psíquico, sería engullido con apetito y sin demora. En el nivel del *conocimiento*, yo ya sabía que el tigre es un animal peligroso; sabía que puedo atrancar la puerta y cerrar con llave; que tengo la llave de la puerta y tengo piernas: puedo refugiarme en el piso de arriba, puedo salvarme exactamente como la rata que huyó del gato. Pero, como humano, no me limito a huir; puedo tomar decisiones creativas y buscar soluciones: inventar, escoger qué hacer. En el cajón tengo un revólver y puedo matar al tigre. Subo al segundo piso, abro el cajón, pongo la mano en el arma y...

Conciencia ética. Nivel exclusivo del ser humano; consiste en dar sentido y valor a las decisiones que tomamos. Éste es el nivel de la duda, de las consideraciones éticas. ¿Debo matar al

tigre? A fin de cuentas, el animal está hambriento: ¡la crisis económica redujo su ración en el circo donde trabajó! El tigre *solo* quiere comerme, nada más, saciar el hambre sin alevosía: comer gente o latas de comida preparada le es tan natural como a la piraña devorar un buey.

Puedo salvarme encerrado en mi casa, esperando a que se vaya; pero, si lo dejo libre, el tigre puede comerse al hijo del vecino que está jugando con el triciclo que le regalaron por Navidad (la carne del niño es más tierna que la mía). El tigre sabe escoger: ¿llamo a los bomberos? ¿Le lanzo mi mesa de escritorio a la cabeza para aturdirlo? ¿Grito? ¿Le hago muecas? ¿Entenderá el tigre mi humor?

Este tercer nivel es ético: da valores a cada acto que realizamos y proyecta nuestras *acciones* en el futuro, en las consecuencias de nuestras elecciones. Es creativo: exige la invención de alternativas. No basta con ver lo que es, sino principalmente *lo que puede llegar a ser; ver lo que no existe*.

Y es en este nivel donde se deben mover el Teatro y la Estética del oprimido: no bastan buenas ideas, es necesario que sean justificadas; no basta con trabajar con ideas que ya existen, es necesario inventar, porque todas las situaciones, aunque repetidas, son siempre nuevas.

En nuestro trabajo teatral debemos amplificar todos los niveles de la percepción, especialmente el ético, para que nuestras elecciones sean conscientes —*con ciencia*— de las posibilidades que existen o pueden ser creadas en cada situación.

Los animales actúan teniendo en cuenta lo que existe ante ellos. Los humanos imaginan, inventan lo que no existe.

Nuestra Ética debe ser *conocimiento e invención*.

Del proceso estético al producto artístico

Los humanos, en gran medida depredadores*, buscamos ocupar el mayor territorio, incluso más de lo que necesitamos, y excluir a los demás de nuestros dominios. Si en los animales ese territorio es solo tierra, agua y bosques donde se comen los unos a los otros, nosotros, humanos, depredamos también símbolos, títulos de nobleza y poder, nombres y dinero: el dinero como símbolo de todos los territorios.

Quien nombra es siempre el más fuerte, las designaciones empiezan en la cuna, con el bautizo; en la escuela, con las notas que determinan quién es el mejor alumno; en la graduación, con títulos académicos; en el deporte, a través de los campeonatos; en el ejército, con la bendición de la espada; en la iglesia, tirándonos al suelo. El nombre de «esposa» se recibe con el vestido de novia; el de «doctor», en la solemnidad de la licenciatura; y el presidente de la República es nombrado en una ceremonia palaciega, cercado de ministros. Napoleón se coronó a sí mismo en la catedral de Notre-Dame porque por encima de él no había nadie, ni el papa; tal vez Dios... solo tal vez...

* Claro que la mayoría de los seres humanos no es, siempre, depredadora; la civilización, aunque de forma desigual en cada país y continente, avanzó, se está humanizando: tenemos que reconocer avances. No todos, aun con los genocidios y heratombes que hemos visto, conservan esa herencia malsana de los animales depredadores: existen buenos gobernantes, buenos maridos, padres y profesores, buenos jueces y abogados... No todos son opresores. Pero tenemos que evitar la regresión que nos amenaza para avanzar con la esperanza de una mayor humanización. Tenemos que entender que, desde los comienzos de la historia, el mundo fue hacia delante o hacia atrás llevado por las fuerzas sociales en conflicto. Nada es estable en este mundo.

En el Renacimiento los nobles exhibían riquezas llevando dinero en un solo bolsillo, voluminoso, delante del sexo —prueba de monetaria virilidad!— y no a los lados de ambas piernas, como hoy. Llevaban varias capas de ropa cortadas verticalmente para que todas fueran vistas al mismo tiempo. Se nombraban a sí mismos: «¡Soy noble!».

El artista es nombrado por los medios de comunicación, que desean transformarlo en mercancía. Sin embargo, aun que solo algunas personas sean *nombradas* con el *adjetivo* de artistas, todo ser humano es, *sustantivamente*, artista.

Las sociedades tendrían que basarse en estructuras fraternas de solidaridad, pero las monarquías, en todas partes, descansan en estructuras de vasallaje. También en las artes existen reyes y reinas; princesas y vizcondes, estrellas y coadyuvantes...

No niego el talento: niego su posesión exclusiva.

Cuando, no obstante, aquellos que no pertenecen a la monarquía artística, cuando a las personas comunes se les ofrece la posibilidad de realizar un proceso estético del cual han sido apartadas, este proceso expande sus posibilidades expresivas atrofiadas, ahonda su percepción del mundo, dinamiza su deseo de transformarlo.

Distingo entre el *hacer*, esto es, el proceso estético, y *lo que es hecho*, el producto artístico. Para que éste exista, aquél es necesario; pero no es necesario que el proceso estético dé origen al producto artístico, a la obra de arte. El proceso puede quedar inconcluso, y no hay nada malo en ello.

En una democracia ideal, tenemos que democratizar no solo la política, a través de la movilización popular, no solo la

economía solidaria, no solo la información, la educación y la salud, sino también todas las artes, puesto que son parte esencial de cada individuo, de cada grupo social, cada cultura y cada nación, y del desarrollo armónico del ser humano. ¡Tenemos que desatofiarlos!

No debemos solo consumir, gozar, disfrutar del arte, sino también producirlo.

Al crear su obra, el nuevo artista, aunque no llegue a producir obras para museos, siente el placer de ser reconocido como insustituible en aquello que hace y que solo él o ella saben hacer de esa manera.

El tránsito social del singular al plural

El artista bucea en aguas profundas. ¿Cómo conciliar esta peligrosa aventura singular con la necesidad colectiva del grupo al cual pertenece?

Cada arte es un caso aparte. Al escribir un poema lírico, la creación del poeta es solitaria. Al pintar un cuadro, el pintor expresa sus sentimientos a través del trazo y del color: una tarea individual. Pero nada impide que el grupo pinte un mural, monte colectivamente una pieza siendo orientado en las diferentes técnicas y posibilidades, y escriba un libro colectivo de poemas individuales.

La transición de singular a plural no debe limitar subjetividades ni perder de vista la creación colectiva, que es una suma de sensibilidades y no la pasiva aceptación de un denominador común inferior.

En el caso particular del Teatro Foro, una de las principales

formas del TO, es necesario construir un Modelo —una escena o una pieza— dirigido a ensayar acciones concretas de la vida social, producir cambios, transformaciones. Ese Modelo debe ser escrito (o aprobado) colectivamente, ya que debe representar el pensamiento, la necesidad y el deseo del grupo o de su clase.

La fabricación del Modelo se mueve en dos niveles: sus autores deben retroceder hasta lo más íntimo de sus sentimientos y experiencias de vida, y salir al encuentro de los demás participantes. Sumergirse dentro de sí y tender puentes a los coartistas.

En el equipo creador, todos deben pertenecer a la misma categoría social, a la misma función o profesión, víctimas de la misma opresión; tienen que haber vivido en condiciones semejantes y tenido los mismos deseos de intervenir en la realidad que los rodea [Negros discriminados por ser negros, mujeres por ser mujeres, campesinos sin tierra, operarios en huelga, profesores mal pagados... Éste es el nivel superior del proceso creativo y estético del TO.]

Como en un juego de ajedrez, todas las piezas tienen que estar presentes en el tablero —todos los personajes con algún poder de decisión tienen que estar ahí, todos los oprimidos y todos los opresores— o sus representantes: se trata de un combate en el que todos participan.

El TO es un ensayo para la transformación de lo real y no solo un fenómeno contemplativo, por más transformadora que la contemplación pueda, en sí misma, ser.

El proceso estético de la creación debe conducir a un producto artístico bien acabado —el Modelo— que debe reflejar la

visión del grupo y su deseo de cambio. En el espectáculo, el Modelo será sometido a un original proceso de creación colectiva a través del combate teatral y no de la pura palabra, creación inducida por la intervención de los *spect-actores* en busca de alternativas de acción.

Las intervenciones de cada *spect-actor* valen no solo por lo que dicen, sino también por la voz con que lo dicen; no solo por lo que se hace, sino también por la forma de hacerlo. No solo por el hecho, sino por todo lo que se ha dejado de lado.

Esta forma teatral es revolucionaria en la medida en que el Teatro —del griego *Theatron*, *thea-tron*— deja de ser el «lugar donde se asiste a un espectáculo, o es el propio espectáculo» (Houaiss) y se transforma en arena, donde espectadores y actores, que asumen su condición de artistas y ciudadanos, crean un espectáculo que late en permanente movimiento, como la vida: *praxis-tron*.

Hacemos praxis-tron, no thea-tron.

Como el Teatro es el encuentro de todas las artes, la Estética del oprimido existe en el Sonido, en la Palabra y en la Imagen. Es la savia de su árbol, un árbol vivo. No existe TO sin Estética del oprimido: éste es su lenguaje.

El espacio físico, el espacio estético y el espacio escénico ya son *Estética* aun antes de que entre en escena el primer actor. Cuando entra, su cuerpo es pintura, escultura y danza. Cuando pronuncia su primera frase, sus palabras son poesía, idea y emoción. Su voz es música. Sus actos son los actos estéticos de un ciudadano.

No se trata únicamente de hacer agradable el espectáculo,

volverlo *estético*, sino de descubrir la verdad oculta tras nuevos hábitos de pensamiento y comportamiento mecanizados, repetitivos, en el día a día.

Al contrario de lo que se dice, el hábito sí que hace al monje, y lo obliga a rezar aun cuando no quiere. Lo que no impide que, dentro del hábito y dentro del monje, exista y viva un ser humano. El monje puede deshacerse del hábito y del monje.)

No hablo de monjes: hablo de nosotros.

Esta tarea requiere los medios estéticos y noéticos —sensaciones y símbolos— para revelarse entera. No se busca lo bonito, se busca lo Bello. No se quiere constatar, ¡sino transformar! ¡Abajo la resignación!

La copia de lo real reproduce experiencias visibles: duplica lo obvio. Nosotros, en tanto que artistas, buceamos en el fondo del mar para después pisar tierra firme.

El método subjuntivo

El teatro conjuga la realidad en el tiempo presente del modo indicativo —«¡Yo hago!»— o en gerundio —«Estoy haciendo»—. La televisión y la publicidad, en el modo imperativo: «¡Haz!». En el Teatro del Oprimido, la realidad se conjuga en el modo subjuntivo, en dos tiempos: en el pretérito imperfecto —«¿... y si hiciera?»— o en el futuro —«¿... y si hiciera?»—.

En el trabajo con campesinos que luchan para cultivar la tierra o con jóvenes que cumplen condena en establecimientos correccionales; en comunidades pobres o con portadores de deficiencias físicas o mentales; con obreros de una fábrica

o empleadas del hogar; con alumnos, profesores y parientes, o con nosotros mismos, tenemos que ser, siempre, subjetivos.

Todo será *si*, porque casi todo puede llegar a ser.

El método subjuntivo es la instauración de la duda como semilla de la certeza. Antidogmatismo. Es la experimentación de modelos de acción futura, posibles en una situación dada, que precede a la acción concreta.

[Pedagógicamente, debemos ayudar a cada participante a descubrir lo que ya sabe: llevar a su conciencia su propio conocimiento] No tenemos (que decir: «Haced esto o aquello, por que es así que se hace», sino: «Si hiciéramos esto o aquello, ¿cómo sería?»).

Aunque los participantes de nuestros proyectos en escuelas, centros de salud mental, campesinos, puntos de cultura hagan algo admirable, no podemos dejar de pedir alternativas: ¿y si fuera diferente, ¿cómo sería? Al final de cada sesión, entonces sí, tenemos que decidir qué hacer, cómo hacerlo y cuándo.

¡Tenemos que hacer!

Revolución cultural no dogmática

En algunos países europeos, la enseñanza del arte es obligatoria... de forma teórica. Es obvia la necesidad del estudio teórico de los grandes artistas y de sus obras, pero eso no basta. Es como si estudiáramos la vida de los grandes campeones olímpicos de natación... sin zambullirnos en el agua. O estudiar fútbol... sin pelota.

La Estética del oprimido es una forma esencial de combatir la invasión de cerebros porque pone al oprimido como protagonista del proceso estético, no como simple espectador del arte.

No lleva la cultura al pueblo, sino que ofrece los medios estéticos necesarios para el desarrollo de su propia cultura, con sus propios medios y metas. No *educa* únicamente enseñando los elementos esenciales de *cómo se puede hacer*, sino que, *pedagógicamente*, estimula a los participantes a buscar su camino.

En el caso particular del teatro, la pieza debe contener la acción dramática y su crítica clara. No realismo, sino *realidad*

que busque alternativas. No la *vida como es*, sino como queremos que continúe siendo. Todo espectáculo, en escena o en la vida real, es una estructura de poderes que deben ser revelados.

La *asexis*, en el Foro, es necesaria para la comprensión de todos los fenómenos que se muestran en escena, puesto que hay que llegar siempre a las leyes sociales que rigen esos fenómenos.

David Farout da este ejemplo: si los marcianos visitaran la Tierra e intentaran comprender nuestro sistema social y político observando las señales de tráfico, lo entenderían casi todo: el verde autoriza el paso, el ámbar indica atención, rojo, y los coches se paran. Atribuirían un enorme poder a esos instrumentos dedicados, pero no sabrían por qué los colores de los semáforos cambian, ni qué los hace cambiar. ¿Cuál es el valor de la multa? Lo sabrían todo, sin saber nada. Por eso, la *asexis* debe revelar las fuerzas escondidas en las entrañas de cada fenómeno, que son siempre sociales y políticas, revelar la correlación de fuerzas en conflicto, y únicamente así entenderán las reglas del tráfico... y de la vida.

En Guatemala, más de mil mujeres fueron asesinadas en menos de diez años a manos de sus compañeros o de miembros de sus familias... pero ¿qué es el patriarcado? En Estados Unidos, se explota y humilla a trabajadores mexicanos ilegales... pero ¿cuánto se lucran las empresas que los esclavizan y por qué ellos se dejan esclavizar? En Brasil, trabajadores sin tierra son apartados de grandes extensiones de tierra sin cultivar... ¿Quién detenta ese poder y cómo valoran los bancos esa tierra que se deja improductiva? El profesor falta con frecuencia a clase... ¿A cuánto asciende su salario?

¡Esto es *asexis*! Buscar la causa primera, o la causa superior, anterior, verdadera.

La Estética del oprimido es un tránsito; es esperanza, no conformismo! No tiene nada que ver con las revoluciones monárquicas, coercitivas, dirigidas de arriba abajo. Es una verdadera *revolución* en la cultura, donde la base de la pirámide se subleva, estéticamente, para luego poner en práctica sus descubrimientos. En el árbol del Teatro del Oprimido, la copa soberana son las acciones concretas.

Una Estética democrática, al hacer que los participantes sean capaces de producir sus propias obras, les ayudará a expulsar los productos pseudoculturales que se ven obligados a tragarse cada día a través de los medios de comunicación, propiedad de los opresores. La democracia estética contra la monarquía del arte.

Si, en las senzalas solamente se escuchara lo que se habla en la Casa Grande y en los rincones de la corte, las senzalas jamás serían capaces de inventar Palmares*. En la cultura de la Casa Grande, la senzala sirve y la casa es servida. Únicamente en la valoración de su propia cultura la senzala encuentra su forma de ser. La cultura de la Casa no sirve a la senzala porque tiene valores y formas señoriales.

Incluso la llamada gran cultura milenaria debe ser interpretada desde el punto de vista de donde estamos, y no desde donde nos han dicho que estaba la cultura.

* Se refiere al *Quilombo das Palmares*. «Quilombo» es el nombre que recibían en Brasil las comunidades de esclavos fugitivos. El más emblemático fue el de Palmares, en el actual estado de Alagoas, que se mantuvo por más de un siglo y llegó a convertirse en el símbolo moderno de la resistencia africana a la esclavitud. [N. de la T.]

Debemos pensar el arte desde el punto de vista de quien lo produce y practica, no a partir de una perspectiva contraria a la nuestra.

A esta nueva visión de la Estética la bauticé un día como *Revolución Copernicana al Contrario**: somos, sí, el centro del universo del arte, porque somos nuestro centro, y no debemos temer invadir y pisar el medio del escenario, aun viviendo en la periferia de las ciudades, en los guetos de los excluidos y lejos del arte oficial, al que no debemos obediencia. Somos quien somos, y la vida es corta.

La Estética del oprimido no ha inventado ninguna panacea para los males de la ciudadanía, pero es posible revertir, con ella, el curso de la acelerada deshumanización de los oprimidos en esta época sombría.

Como la humanidad siempre ha estado dividida, los opresores determinan las formas y los contenidos del arte, imponen una visión del mundo a todo el mundo. Es normal que los oprimidos se rebelen contra eso. La Estética del oprimido busca crear sus propios valores, su verdad.

Como dijo un campesino del MST: «El Teatro del Oprimido está bien porque permite que la gente aprenda todo lo que ya sabía». Aprende *estéticamente*: amplía el conocimiento y lanza al conocedor en busca de nuevos *conoceres*.

¡Aprendemos a aprender!

* *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Ediciones Corregidor, Buenos Aires, 1973.

El estímulo que se da en un área cerebral se propaga a las áreas contiguas: los acordes de guitarra desarrollan potencialidades visuales y no solo auditivas. Hay campeones de ajedrez que estudian música clásica para imaginar mejores estrategias creativas. Einstein tocaba el violín cuando no sabía cómo proseguir su trabajo matemático, y volvía a las matemáticas cuando conseguía organizar sus pensamientos: la música es el sonido de las matemáticas, sublimada, sonora.

Así como el deporte expande las potencialidades del cuerpo, el arte expande las de la mente.

Eso no significa que yo crea que no habrá mecánicos de coches más capaces que otros; corredores más veloces; científicos con una capacidad inventiva por encima de lo común; escritores con un estilo magnífico; significa únicamente que se deben dar a todos las condiciones y los medios para desarrollar sus potencialidades en todas las direcciones.

[Las semillas de este proyecto ya se encuentran en el Arsenal* del Teatro del Oprimido. Técnicas de imagen ya son Artes Plásticas; falta extrapolarnos a la obra de arte concreta. Técnicas de ritmo ya son música; falta transformarlas en canciones. Improvisaciones ya producen literatura; falta concretadas en poemas y narraciones.

Incluso los Juegos Sinestésicos ya están en nuestro Arsenal y son los que más estimulan la creatividad artística porque, al traducir una sensación en otra, una idea en sensación o una

* El «Arsenal» del Teatro del Oprimido es el conjunto de técnicas y ejercicios teatrales destinados a visibilizar las «opresiones» ocultas o inadvertidas en nuestra vida cotidiana. [N. de la T.]

sensación en idea, al traducir la memoria en emoción o la emoción en memoria, estimulan la totalidad de las neuronas estéticas implicadas en el proceso.

Buscamos lo Bello como cualquier artista. Lo Bello que, como escribió Hegel, es el brillo de la verdad a través de los medios sensoriales. La verdad que se oculta detrás de las apariencias. Pero no buscamos la verdad hegeliana, donde se revela Dios, sino la que puede ser inventada por los humanos: la lucha contra la opresión.

Buscamos lo Bello que se esconde en cada ciudadano: aunque algunos no sean capaces de crear un *producto artístico*, todos son capaces de desarrollar un *proceso estético*.

Lo Bello no es algo que existe como cosa o en la cosa, sino una relación entre la cosa y el observador: no es absoluto, sino relativo. Puede durar milenios, pero no es eterno; puede ser inmenso, pero no es universal.

El conocimiento de la cultura de otros pueblos y otras épocas es importante. Jóvenes de una comunidad que aprendan a bailar el vals con el rigor austríaco o el minué con la elegancia francesa algo aprenden, aunque la «nobleza y el equilibrio de

* Cuando el CTO comenzó sus actividades en Brasil, en 1986, en comunidades pobres, eran pocos los que se dedicaban a tareas similares: hoy, decenas de ONG se dedican a programas artísticos parecidos a los que ya existen para la clase media, y descubren a jóvenes talentos que van a hacer carrera en telenovelas, o a bailarines que van a seguir sus estudios hasta el Bolshói de Moscú. Es fantástico que eso ocurra, pero no forma parte de nuestros objetivos.

La aplicación, en comunidades pobres, de los mismos métodos utilizados por la clase media y alta tiene como lastre la misma ideología competitiva, y el elogio al más capaz, el campeón. Queremos, por el contrario, preparar a Multiplicadores de Arte, de acuerdo con nuestra máxima de que «Solo aprende quien enseña». Nuestro objetivo es alcanzar a todo el tejido social, no descubrir talentos excepcionales. Aunque se describan.

los movimientos»* de estos bailes nada tengan que ver con su vida: comparan y disfrutan.

Si llevan a escena una pieza de Molière o ejecutan al piano un *Nocturno* de Chopin, claro que eso no hará más que ampliar los horizontes de su percepción; será un maravilloso aprendizaje.

Ninguna *estructura* de baile, música o teatro, sin embargo, es *inocente o vacía*: todas contienen la *visión del mundo* de quien las produce. Contienen su ideología, que, a través de la forma artística, es incorporada por quien las practica... a menos que sea consciente de ello.

Es fantástico que sepamos bailar vales y minué, sabiendo de dónde vienen; y mejor aún es descubrir el baile que nuestro cuerpo es capaz de crear.** Somos seres rítmicos desde nuestro corazón y nuestros pulmones, hasta la sed y el hambre, el día y la noche, el trabajo y el ocio... Somos seres musicales.

La Estética del oprimido es una propuesta que trata de ayudar a los oprimidos a descubrir el Arte descubriendo su arte; en él, descubriéndose a sí mismos; a descubrir el mundo, descubriendo su mundo; en él descubriéndose.

* Definición del diccionario Aurélio.

** Julián Beal, en su ensayo *A danza do trabalho*, cita a investigadores que muestran que los movimientos realizados por los trabajadores al desempeñar sus labores han sido, en muchos casos, el origen de bailes bien conocidos, como el claque, que viene del sonido de los pasos de los esclavos norteamericanos cuando pisaban el suelo de madera de las casas de sus señores, calzando zapatos con ruidosas *herraduras*; y con el sonido que producían conversaban entre sí en una especie de código Morse; o los graciosos movimientos helicoidales de las manos de las bailarinas andaluzas cuando bailan *flamenco*, que tienen su origen en los movimientos de coger frutos de los árboles. El *malambo*, un baile argentino, conserva incluso las boleadoras, unas cuerdas con bolas en las extremidades que los bailarines usan, en la danza, como las que se emplean en el trato con los caballos. La *capoeira* reproduce algunos de los movimientos de los tambores con dando cañas. El mundo está lleno de esos ejemplos creativos.

Si no sé quién soy, seré una copia.
Para llevarlo a la práctica, el Centro de Teatro del Oprimido
de Río de Janeiro viene desarrollando el Proyecto Prometeo.

El Proyecto Prometeo

Introducción al Proyecto

El desarrollo del Teatro del Oprimido en el mundo suscita dos problemáticas esenciales: identidad y legitimidad.

¿Quiénes somos?

El Centro de Teatro del Oprimido (www.ctorio.org.br) es una organización no gubernamental sin ánimo de lucro dedicada al estudio, la práctica y la difusión del Teatro y de la Estética del oprimido en Brasil y en los países donde se haga necesaria y posible su utilización.

Tenemos como principal referencia la *Declaración universal de los derechos humanos*, que nos ofrece lo mejor que podemos ofrecer como ciudadanos: trabajo y ocio, morada y dignidad, igualdad de géneros y razas, derecho a la vida y a la seguridad personal, educación y salud, cultura y arte, etc. Prohíbe la esclavitud, la tortura, el trato o el castigo crueles, inhumanos o degradantes... En fin, nos propone un mundo aceptable en el que se podría vivir razonablemente bien... y es viable. Fue fir-

mada por todos los países miembros de la ONU el 10 de diciembre de 1948; hoy es ignorada por la mayoría de los seis mil millones de habitantes de este planeta y pisoteada por la inmensa mayoría de los gobiernos que la firmaron.

Tenemos que honrarla y no permitir que se transforme en soberbia hipocresía, como ha sido hasta ahora.

Respetamos todas las formas del quehacer teatral por diferentes que sean. No deseamos la competición: creemos en el intercambio creativo de informaciones y descubrimientos en todas las áreas artísticas, sociales y políticas, especialmente con las organizaciones fraternas que practican el Teatro del Oprimido con las mismas preocupaciones éticas y estéticas que justifican nuestro trabajo.

Estas organizaciones actúan en decenas de países de los cinco continentes, en culturas distintas, dinamizadas por decenas de centros, grupos e individuos, con la participación de miles de mujeres y hombres dispuestos a trabajar a favor de la invención de sociedades humanas solidarias (www.theateroftheoppressed.org).

El concepto de *legitimidad* está asociado al de *legalidad*, pero no son lo mismo. La legalidad es un conjunto de leyes, hábitos, tradiciones y culturas, que forman su *moral*, no necesariamente su *ética*: solo ésta puede legitimar la acción política y social.

(*Moral* —*more*s, en latín— se refiere a las costumbres que existen y son generalmente aceptadas por la población (incluso la esclavitud fue en su tiempo moral y legal). *Ética* —*Elthos*, en griego— es aquello que se desea para sí y para el conjunto de la sociedad.* Esta definición se basa en Aristóteles, que en su

Poética afirmaba que cada sociedad tendía a su perfección. [*Elthos es el ideal deseado, no lo real existente.* El comportamiento ético consiste en el conjunto de acciones en busca de ese ideal] no en la obediencia pasiva. Nosotros trabajamos con estas definiciones semánticas de tales palabras.

Nosotros, que practicamos el Teatro y la Estética del oprimido, nosotros, que trabajamos por una sociedad sin oprimidos y sin opresores, queremos ayudar a hacer realidad las promesas utópicas de la *Declaración universal de los derechos humanos*.

Ésta es nuestra principal identidad.

¿Qué hacemos?

Ser humano es ser artista. Ninguna percepción de la sociedad y de la naturaleza estará completa sin las dos formas humanas de pensar: el Pensamiento Sensible, creador de arte y cultura, y el Pensamiento Simbólico de las palabras. El TO trata de desarrollar estos dos pensamientos que, entre los oprimidos, fueron atrofiados por la prevalencia del pensamiento único. Nuestra filosofía y nuestra política son claras: la lucha contra todas las formas de opresión, en todos los segmentos sociales.

Nuestra *identidad* legitima nuestras actividades. Como artistas, no disponemos de otras armas más allá de nuestro arte y de las acciones concretas que se desprenden de su ejercicio social. Como ciudadanos, cada uno de nosotros tiene, o puede tener, sus alianzas políticas, puede integrar otras organizaciones con objetivos similares, jamás opuestos: no se puede ser

* Existía también el *Elthos* negativo, como la soberbia de Edipo, que desafiaba a Zeus, lo que creaba un conflicto ético.

serviente de dos amos: el TO es el Teatro del oprimido, para el oprimido y sobre el oprimido.

Teatro del Oprimido

El TO es un método teatral que se manifiesta con la Estética del oprimido, sistema con la misma base filosófica, social y política que engloba todas las artes que integran el teatro. La originalidad de este método y de este sistema consiste, principalmente, en tres grandes transgresiones:

- 1) Caer el muro entre el escenario y la platea: todos pueden utilizar el poder de la escena.
- 2) Caer el muro entre el espectáculo teatral y la vida real: aquél es una etapa propedéutica de ésta.
- 3) Caer el muro entre artistas y no artistas: somos todos per-
sonas, somos humanos, artistas de todas las artes, todos podemos pensar por medios sensibles. Arte y cultura.

El TO es un árbol estético*: tiene raíces, tronco, ramas y copas. Sus raíces están clavadas en la tierra fértil de la Ética y la Solidaridad, que son su savia y el factor primero para la invención de sociedades no opresivas. En esa tierra coexisten el remanente del instinto depredador animal y el avance humanístico. En la tierra, vemos la miseria del mundo; en las copas, el sol de la mañana.

* Como el *ajájuaro* que se encuentra en Natal, un árbol que se extiende por una superficie mayor que el estadio Maracanã de Río de Janeiro, más de ocho mil metros cuadrados de superficie, y que ha ido creciendo a lo largo de ciento veinticinco años de paciencia. Este fenómeno se explica porque muchas ramas llegan a en la tierra y surgen de ella como troncos poderosos, algunos de los cuales llegan a alcanzar las aguas freáticas, hidratando todo el conjunto, aun sin lluvia. ¡Obra de los multiplicadores creativos!

El TO es un ensayo para la realidad, una intervención concreta en lo real. No se trata únicamente de conocer la realidad, sino de transformarla en otra mejor, obra de los propios oprimidos conscientes, o *concienciados*, con los cuales somos solidarios. Nuestra política es apoyar a los grupos oprimidos cuyas políticas apoyamos.

Ningún taller, encuentro, ensayo o cualquier actividad del TO debe determinar cuándo acaba: al contrario, debe proyectarse en el futuro y producir consecuencias individuales y sociales, por pequeñas que sean, reales. Todos y cada uno de los actos del TO deben objetivar las *acciones sociales concretas continuadas*.

Algo nuevo debe comenzar cuando acaba, ¡sin terminar jamás!

Mi *sabiá**, mi *zabelê*.

cada madrugada sueño contigo.

si lo dudas,

voy a soñar, para que veas.

Cancionero popular de Minas Gerais

(El *zabelê* es un ave de la familia de los *inhambus*, las perdices y *macucos*. Aves en extinción... pero que aún pueden salvarse y cuidar, cada cual con la voz que tenga.)

* *Sabiá* es el nombre de una familia de aves. No tiene traducción en español. [N. de la T.]

Creo necesario resumir aquí algunas explicaciones.

Participación: debe incluir a todos los segmentos oprimidos de la sociedad. La persona sola es vulnerable; tenemos que ayudar a nuestros compañeros a organizarse en grupos y con grupos que sufren opresiones semejantes, evitando el corporativismo y el individualismo («la *farinha*, poca, mi *pirão*, primero; camá estrecha, yo tumbado en el medio*», dice el cancionero popular). La participación política es el brazo actuante de la *Filosofía*. Decía un filósofo latino: *Primum vivere, deinde philosophare* («Primero vivir, después filosofar»). O en palabras de Mario Moreno, Cantinflas, actor cómico mexicano: «Tenemos que pensar pensamientos profundos, sí, pero... con la barriga llena». Es difícil pensar cuando se tiene hambre.

Filosofía: no se trata de enseñar únicamente biografías de filósofos, ni sus ideas separadas de la sociedad en que vivieron, sino las relaciones entre los pensamientos y sus consecuencias en la realidad concreta... o en aquella realidad en la que las filosofías reflejan lo que atañe a las sociedades. La forma de explicar es tan importante como lo que se explica. Ser complejo no significa ser complicado. Si una idea es complicada, es porque es mala; si es compleja, puede ser explicada en partes simples, paso a paso.

* La *farinha* es una harina o un polvo de cereales y semillas, comúnmente hecha a base de mandioca. El *pirão* es una masa blanda, caldosa, cocinada a partir de la *farinha* de mandioca. Se trata de comidas muy populares en Brasil. (N. de la T.)

Historia: hoy, en el norte de Brasil, hay indígenas que son expulsados de sus tierras por agricultores ilegales (*grileiros*). La historia nos ayuda a entender la violencia actual, comparándola con los genocidios de indígenas tras las invasiones blancas europeas. Para comprender a nuestros vecinos sudamericanos es recomendable estudiar el genocidio de la población paraguaya perpetrado por la Triple Alianza (Brasil, Argentina y Uruguay) entre 1864 y 1870, cuando se mató a más de dos tercios de la población de aquel país, hombres, principalmente. La rivalidad Argentina-Brasil tal vez tenga algo que ver con la historia de Uruguay, antigua provincia Cisplatina, objeto de la codicia y posesión alternada de ambos países, antes de su independencia a inicios del siglo XIX.

Trabajadores sin tierra, de norte a sur de Brasil, acampan en frágiles barracas al lado de haciendas improductivas: está bien saber que la tragedia de los sin tierra empezó con las capitánías hereditarias, entre 1534 y 1536, cuando el rey blanco invasor, don Juan III de Portugal, resolvió repartir las tierras de los indígenas entre los favoritos de su corte para defenderse de las invasiones francesas y holandesas.

Los recientes conflictos en Bolivia (2008) se entienden mejor si pensamos que las invasiones hispánicas desde el siglo XVI empujaron a los indígenas a los territorios montañosos y los españoles ocuparon las tierras bajas, donde se encuentran el petróleo y el gas, las fuentes de riqueza. Justamente en esas regiones, ahora hispánicas, se hallan las cinco provincias separatistas que pretenden aislar a los amerindios en tierras áridas y quedarse con los dividendos del subsuelo.

La historia revela las luchas de clases que mueven las sociedades y explican la degradación climática de la Tierra, objeto de la ecología; comprende el estudio de los sistemas financieros y económicos, que vuelven más profunda la división entre ricos y pobres —para eso existen—, y todos los asuntos que pueden iluminar los conflictos contemporáneos. La historia se refiere a hoy, no solo al pasado.

La Ética y la Solidaridad, en forma estética, son la *sanía* que alimenta el Gran Árbol del TO y viajan por las arterias axiales de la *Palabra*, de la *Imagen* y del *Sonido*,^{*} transitan por los *fuegos*, metáfora de la realidad, e inician el proceso de despojarnos de la basura cultural que nos rodea, estimulando la creatividad de los participantes.[§]

El proceso práctico estético se inicia en el tronco del Árbol con los *juegos lúdicos* que, al contrario de los juegos de azar, tienen reglas fijas pero exigen creatividad, de la misma forma que la sociedad tiene leyes pero exige libertad. Sin leyes no existe la vida social: sin libertad no existe la vida.

En el *Teatro Imagen*, se estimulan las formas de percepción no verbal, sin detrimento de la palabra.

En nuestro Árbol existen cuatro grandes *Copas*, y una más. La primera, *Teatro Periodístico*. Sería ingenuo pensar en libertad periodística: el periodismo es una ficción bajo el mando de los propietarios, que reflejan en él su ideología. Aun cuando dicen la verdad, los periódicos dominantes mienten utilizando técnicas ficcionales, como la maquetación y el tamaño de los titulares.* Las doce técnicas del Teatro Periodístico (1970,

* *Técnicas latinoamericanas de teatro popular*, Hucitec, São Paulo, 1975.

Núcleo 2 del Teatro de Arena de São Paulo) permiten desmitificar esa falsa neutralidad transformando noticias y reportajes, o cualquier material impreso, incluso la Biblia o las actas sindicales, en escenas teatrales.

La segunda Copa es el *Arco iris del Deseo*, iniciado en un taller en París (1980-1983), en el Centre du Théâtre de l'Opprimé-Augusto Boal, que codirigí con Cecília Thumim Boal: *Le flic dans la tête* [El policía en la cabeza]. En esta fronda del Árbol se estudian las *técnicas introspectivas*, que muestran opresiones que llevamos integradas como si hubieran nacido en nuestra mente; se estudian las relaciones sociedad-individuo. Pueden ser terapéuticas, pero no son terapia.

La tercera Copa es el *Teatro Invisible*, que inicié cuando estaba exiliado en Buenos Aires (1971-1973), con el Grupo Machete. Intenta sensibilizar a la ciudadanía a opresiones que pasan desapercibidas: es preciso *desfamiliarizar* la opresión para que pueda ser vista y combatida. Su trama, aunque no sea *verdad sincrónica*, es *diacrónica*: no es verdad que la escena esté ocurriendo espontáneamente *aquí y ahora*, pero es cierto que ocurre cerca o lejos de aquí, y puede estar ocurriendo en otro lugar en este mismo momento.[§]

La cuarta Copa, *Teatro Legislativo*, fue desarrollada con comodines del Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro (Mandato de concejal de 1993-1996). Consiste en la simulación, después del Teatro Foro, de una sesión normal de una asamblea legislativa. Es siempre mejor que la ley, aunque tan desacreditada, esté de nuestro lado y no en nuestra contra. En el Teatro Legislativo, la ciudadanía legisla, comprende los

mecanismos de la fabricación de las leyes. Más de quince leyes fueron promulgadas así en la ciudad de Río de Janeiro.

En el Teatro Foro, en el corazón del Árbol, los oprimidos conscientes y los oprimidos *concienciados* exponen opiniones, necesidades y deseos; ensayan *acciones sociales concretas y continuadas*, que es la Copa soberana, meta mayor del Teatro del Oprimido: la intervención en la realidad.

Una mujer fue asesinada: ¿por qué hay hombres que matan a sus mujeres en las sociedades patriarcales? ¿Qué régimen social, moral, qué régimen económico permite palizas y muertes? ¿Por qué, sobre ellas, cae el silencio?

Ninguna escena del Teatro Foro debe ser expuesta a escala microscópica sin que se vean los elementos esenciales del «mapa de la situación»; en el lenguaje cinematográfico, eso se llama *zoom-out*: no *close-up*, sino vista panorámica. Como la cámara del cineasta que, al alejarse del punto central del objeto que es filmado, incluye elementos que lo circundan, así también, en un conflicto particular, no debemos descender a sus singularidades, *cointurales*, sino subir a lo *estructural*: del fenómeno a la ley que lo rige, a sus causas. ¡*Ascexis!**

En una escuela, un profesor exhausto, criticado por sus alumnos, que le pedían más dedicación a la enseñanza, dijo que no podía continuar dando clases de geografía en una escuela por la mañana, enseñar matemáticas en otro centro

* *Ascexis*, palabra griega que significa «entrenamiento, ejercicio mental», con el objetivo de alcanzar la comprensión más amplia de los fenómenos, ir a lo más general, para comprender mejor cada caso particular. No hay que confundirla con *axioma* y *axiomatización*, palabras que tienen el mismo origen griego pero están repletas de vestigios y tonalidades religiosas.

por la tarde, pasar por casa a la hora de la cena para dar un beso a sus hijos y a su mujer y, de noche, trabajar de guardia de seguridad en otra escuela. Los estudiantes tenían razón y el profesor también.

Mapa de la situación: colegas, profesores, directores, familiares de los alumnos y de los maestros, Ministerio de Educación, gobierno... ¿quién más? Debemos considerar la totalidad de este universo, no solo la disputa entre profesores y alumnos; tenemos que subir al *macrocosmos*: es casi siempre en lo alto de la pirámide donde se encuentra el origen de los males, las presiones necesarias que hay que hacer y las soluciones posibles.

Las alternativas deben ser propuestas por los oprimidos, porque del cielo cae lluvia, no soluciones mágicas: en Recife, algunas mujeres llevan consigo silbatos y silban cuando va a concretarse alguna amenaza. Otras responden, denunciando al agresor. Solidaridad activa, ¡no puramente formal! En la India, mujeres vestidas con *saris* de color rosa van a casa del agresor a pedir explicaciones: son muchas y van armadas con palos para cualquier eventualidad... ¡Asustan! Estas son *acciones concretas sociales continuadas*, solidarias.

Shakespeare decía que el teatro es un espejo que nos muestra nuestros vicios y virtudes. [El Teatro del Oprimido quiere ser un *espejo mágico* con el que podamos, de forma organizada, politizada, transformar nuestra imagen y todas las imágenes de opresión que éste refleje.]

La imagen es ficción, pero quien la transforma no lo es. Penetrando en ese espejo, el acto de transformar transforma a quien lo practica. Un poeta se hace componiendo poesía, un

escritor, escribiendo, un compositor, componiendo, un profesor, enseñando y aprendiendo, un comodín, comportándose como tal. Un ciudadano se hace actuando, social, política y responsablemente.

¡El acto de transformar es transformador!

Declaración universal de los derechos humanos

adoptada y proclamada por la resolución 217 A (III) de la Asamblea

General de las Naciones Unidas el 10 de diciembre de 1948

Preámbulo

Considerando que la libertad, la justicia y la paz en el mundo tienen por base el reconocimiento de la dignidad intrínseca y de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana;

Considerando que el desconocimiento y el menosprecio de los derechos humanos han originado actos de barbarie ultrajantes para la conciencia de la humanidad, y que se ha proclamado, como la aspiración más elevada del hombre, el advenimiento de un mundo en que los seres humanos, liberados del temor y de la miseria, disfruten de la libertad de palabra y de la libertad de creencias;

Considerando esencial que los derechos humanos sean protegidos por un régimen de Derecho, a fin de que el hombre no se vea compelido al supremo recurso de la rebelión contra la tiranía y la opresión;

Considerando también esencial promover el desarrollo de relaciones amistosas entre las naciones;

Considerando que los pueblos de las Naciones Unidas han reafirmado en la Declaración su fe en los derechos fundamentales del hombre, en la dignidad y el valor de la persona humana y en la igualdad de derechos de hombres y mujeres, y se han declarado resueltos a promover el progreso social y a elevar el nivel de vida dentro de un concepto más amplio de la libertad;

Considerando que los Estados miembros se han comprometido a asegurar, en cooperación con la Organización de las Naciones Unidas, el respeto universal y efectivo a los derechos y libertades fundamentales del hombre, y

Considerando que una concepción común de estos derechos y libertades es de la mayor importancia para el pleno cumplimiento de dicho compromiso;

La Asamblea General proclama:

La presente DECLARACIÓN UNIVERSAL DE DERECHOS HUMANOS como ideal común por el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse, a fin de que tanto los individuos como las instituciones, inspirándose constantemente en ella, promuevan, mediante la enseñanza y la educación, el respeto a estos derechos y libertades, y aseguren, por medidas progresivas de carácter nacional e internacional, su reconocimiento y aplicación universales y efectivos, tanto entre los pueblos de los Estados miembros como entre los de los territorios colocados bajo su jurisdicción.

Artículo I. Todos los seres humanos nacen libres e iguales en dignidad y derechos y, dotados como están de razón y conciencia, deben comportarse fraternalmente los unos con los otros.

Artículo II. Toda persona tiene todos los derechos y libertades proclamados en esta Declaración, sin distinción alguna de raza, color, sexo, idioma, religión, opinión política o de cualquier otra índole, origen nacional o social, posición económica, nacimiento o cualquier otra condición.

Artículo III. Todo individuo tiene derecho a la vida, a la libertad y a la seguridad de su persona.

Artículo IV. Nadie estará sometido a esclavitud ni a servidumbre, la esclavitud y la trata de esclavos están prohibidas en todas sus formas.

Artículo V. Nadie será sometido a torturas ni a penas o tratos crueles, inhumanos o degradantes.

Artículo VI. Todo ser humano tiene derecho, en todas partes, al reconocimiento de su personalidad jurídica.

Artículo VII. Todos son iguales ante la ley y tienen, sin distinción, derecho a igual protección de la ley. Todos tienen derecho a igual protección contra toda discriminación que infrinja esta Declaración y contra toda provocación a tal discriminación.

Artículo VIII. Toda persona tiene derecho a un recurso efectivo ante los tribunales nacionales competentes, que la ampare contra actos que violen sus derechos fundamentales reconocidos por la constitución o por la ley.

Artículo IX. Nadie podrá ser arbitrariamente detenido, preso ni desterrado.

Artículo x. Toda persona tiene derecho, en condiciones de plena igualdad, a ser oída públicamente y con justicia por un tribunal independiente e imparcial, para la determinación de sus derechos y obligaciones o para el examen de cualquier acusación contra ella en materia penal.

Artículo xi. 1. Toda persona acusada de delito tiene derecho a que se presuma su inocencia mientras no se pruebe su culpabilidad, conforme a la ley y en juicio público en el que se le hayan asegurado todas las garantías necesarias para su defensa. 2. Nadie será condenado por actos u omisiones que en el momento de cometerse no fueron delictivos según el Derecho nacional o internacional. Tampoco se impondrá pena más grave que la aplicable en el momento de la comisión del delito.

Artículo xii. Nadie será objeto de injerencias arbitrarias en su vida privada, su familia, su domicilio o su correspondencia, ni de ataques a su honra o a su reputación. Toda persona tiene derecho a la protección de la ley contra tales injerencias o ataques.

Artículo xiii. 1. Toda persona tiene derecho a circular libremente y a elegir su residencia en el territorio de un Estado. 2. Toda persona tiene derecho a salir de cualquier país, incluso del propio, y a regresar a su país.

Artículo xiv. 1. En caso de persecución, toda persona tiene derecho a buscar asilo, y a disfrutar de él, en cualquier país. 2. Este derecho no podrá ser invocado contra una acción judicial realmente originada por delitos comunes o por actos opuestos a los propósitos y principios de las Naciones Unidas.

Artículo xv. 1. Toda persona tiene derecho a una nacionali-

dad. 2. A nadie se privará arbitrariamente de su nacionalidad ni del derecho a cambiar de nacionalidad.

Artículo xvi. 1. Los hombres y las mujeres, a partir de la edad núbil, tienen derecho, sin restricción alguna por motivos de raza, nacionalidad o religión, a casarse y fundar una familia, y disfrutarán de iguales derechos en cuanto al matrimonio, durante el matrimonio y en caso de disolución del matrimonio. 2. Solo mediante libre y pleno consentimiento de los futuros cónyuges podrá contraerse el matrimonio. 3. La familia es el elemento natural y fundamental de la sociedad y tiene derecho a la protección de la sociedad y del Estado.

Artículo xvii. 1. Toda persona tiene derecho a la propiedad, individual y colectivamente. 2. Nadie será privado arbitrariamente de su propiedad.

Artículo xviii. Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento, de conciencia y de religión; este derecho incluye la libertad de cambiar de religión o de creencia, así como la libertad de manifestar su religión o su creencia, individual y colectivamente, tanto en público como en privado, por la enseñanza, la práctica, el culto y la observancia.

Artículo xix. Todo individuo tiene derecho a la libertad de opinión y de expresión; este derecho incluye el de no ser molestado a causa de sus opiniones, el de investigar y recibir informaciones y opiniones, y el de difundirlas, sin limitación de fronteras, por cualquier medio de expresión.

Artículo xx. 1. Toda persona tiene derecho a la libertad de reunión y de asociación pacíficas. 2. Nadie podrá ser obligado a pertenecer a una asociación.

Artículo xxi. 1. Toda persona tiene derecho a participar en el gobierno de su país, directamente o por medio de representantes libremente escogidos. 2. Toda persona tiene el derecho de acceso, en condiciones de igualdad, a las funciones públicas de su país. 3. La voluntad del pueblo es la base de la autoridad del poder público; esta voluntad se expresará mediante elecciones auténticas que habrán de celebrarse periódicamente, por sufragio universal e igual y por voto secreto u otro procedimiento equivalente que garantice la libertad del voto.

Artículo xxii. Toda persona, como miembro de la sociedad, tiene derecho a la seguridad social, y a obtener, mediante el esfuerzo nacional y la cooperación internacional, habida cuenta de la organización y los recursos de cada Estado, la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales, indispensables a su dignidad y al libre desarrollo de su personalidad.

Artículo xxiii. 1. Toda persona tiene derecho al trabajo, a la libre elección de su trabajo, a condiciones equitativas y satisfactorias de trabajo y a la protección contra el desempleo. 2. Toda persona tiene derecho, sin discriminación alguna, a igual salario por trabajo igual. 3. Toda persona que trabaja tiene derecho a una remuneración equitativa y satisfactoria, que le asegure, así como a su familia, una existencia conforme a la dignidad humana y que será completada, en caso necesario, por cualesquiera otros medios de protección social. 4. Toda persona tiene derecho a fundar sindicatos y a sindicarse para la defensa de sus intereses.

Artículo xxiv. Toda persona tiene derecho al descanso, al

disfrute del tiempo libre, a una limitación razonable de la duración del trabajo y a vacaciones periódicas pagadas.

Artículo xxv. 1. Toda persona tiene derecho a un nivel de vida adecuado que le asegure, así como a su familia, la salud y el bienestar, y en especial la alimentación, el vestido, la vivienda, la asistencia médica y los servicios sociales necesarios; tiene asimismo derecho a los seguros en caso de desempleo, enfermedad, invalidez, vejez u otros casos de pérdida de sus medios de subsistencia por circunstancias independientes de su voluntad. 2. La maternidad y la infancia tienen derecho a cuidados y asistencia especiales. Todos los niños, nacidos de matrimonio o fuera de matrimonio, tienen derecho a igual protección social.

Artículo xxvi. 1. Toda persona tiene derecho a la educación. La educación debe ser gratuita, al menos en lo concerniente a la instrucción elemental y fundamental. La instrucción elemental será obligatoria. La instrucción técnica y profesional habrá de ser generalizada; el acceso a los estudios superiores será igual para todos, en función de los méritos respectivos. 2. La educación tendrá por objeto el pleno desarrollo de la personalidad humana y el fortalecimiento del respeto a los derechos humanos y a las libertades fundamentales; favorecerá la comprensión, la tolerancia y la amistad entre todas las naciones y todos los grupos étnicos o religiosos, y promoverá el desarrollo de las actividades de las Naciones Unidas para el mantenimiento de la paz. 3. Los padres tendrán derecho preferente a escoger el tipo de educación que habrá de darse a sus hijos.

Artículo xxvii. 1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. 2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

Artículo xxviii. Toda persona tiene derecho a que se establezca un orden social e internacional en el que los derechos y libertades proclamados en esta Declaración se hagan plenamente efectivos.

Artículo xxix. 1. Toda persona tiene deberes respecto a la comunidad, puesto que solo en ella puede desarrollar libre y plenamente su personalidad. 2. En el ejercicio de sus derechos y en el disfrute de sus libertades, toda persona estará solamente sujeta a las limitaciones establecidas por la ley con el único fin de asegurar el reconocimiento y el respeto de los derechos y libertades de los demás, y de satisfacer las justas exigencias de la moral, del orden público y del bienestar general en una sociedad democrática. 3. Estos derechos y libertades no podrán, en ningún caso, ser ejercidos en oposición a los propósitos y principios de las Naciones Unidas.

Artículo xxx. Nada en esta Declaración podrá interpretarse en el sentido de que confiere derecho alguno al Estado, a un grupo o a una persona, para emprender y desarrollar actividades o realizar actos tendientes a la supresión de cualquiera de los derechos y libertades proclamados en esta Declaración.

Proyecto Prometeo*

Los medios de comunicación y los patrocinadores dan a entender que ser artista es un inalcanzable don divino; la vida real prueba lo contrario: todos somos artistas.

Un solo nadador será el primero en tocar el otro extremo de la piscina, pero ¡todos pueden nadar! Un goleador marcó mil goles, pero marcar un gol no es un privilegio del rey del fútbol.

Para pintar, basta pincel, lienzo y pintura: cada cual tiene su estilo. No sé cantar bemoles y sostenidos, pero no me callo: canto con mi garganta y con la voz que tengo.

El deporte, el arte, la ciencia y la vida no son privilegio de las clases acomodadas: en la medida de cada uno, nos pertene-

* *Prometeo*: homenaje a uno de los titanes —más que hombres, menos que dioses—, que enseñó a los humanos a hacer fuego. Prometeo había robado el fuego a los dioses del Olimpo, quienes lo querían solo para ellos. Fue castigado por Zeus, el supremo dictador celeste, a ser encadenado a un peñasco donde todos los días los buitres iban a comérselo el hígado, que todas las mañanas se reía para reanudar el tormento interminable. Prometeo es el símbolo de quienes luchan por la democratización del saber.

cen a todos. La *monarquía artística* forma parte de la economía de mercado: nosotros, por el contrario, somos los *ciudadanos* de la Revolución francesa, que abolió los títulos de nobleza; somos ciudadanos del arte.

Con este pensamiento y deseo, el Centro de Teatro del Oprimido está desarrollando el Proyecto Prometeo.

La palabra

No buscamos transformar a ningún ciudadano en escritor de superventas de acropuerto, sino permitir que todos dominen la mayor invención humana: la palabra. Conquistar palabras y saber usarlas es parte de la lucha de liberación. Nuestra meta no es ayudarlos a superar a Bandeira o a Carlos Drummond, sino a sí mismos.

Las palabras evocan ideas, emociones, deseos. Cuando una empleada del hogar escucha la palabra «María», ésta viene asociada a una orden: «María, haz la cena»; «María, lava la ropa»; «María, barre la casa y el porche»; «María, haz eso, lo otro, ve allí, ven aquí». «María» pasa a ser anuncio de orden, que exige el saludo militar en posición de firmes. Cuando María, personalmente, escribe su nombre en una hoja en blanco, se redescubre, se reinventa y asocia su nombre al amor, al placer, a la política.

María asume su nombre y se asume como sujeto.

Escribir significa dominar la palabra en vez de ser dominado por ella. Cuantas más palabras dominemos, más rico será nuestro pensamiento y más amplia nuestra visión del mundo.

No es fácil pedirle a un obrero, a un usuario de un centro de

salud mental o a un preso que escriba un texto que revele sus deseos, emociones, ideas. Tenemos que mostrar concretamente que quien es capaz de hablar puede también escribir lo que dice.

Cuando yo trabajaba en un programa de alfabetización integral en Perú, en 1973, un residente se compró una de las primeras grabadoras portátiles (Geloso): parecía un paralelepípedo. Cuando uno de los participantes se negó a escribir diciendo que no tenía talento para ello, le hicimos una entrevista con preguntas sobre temas que él conocía. Sus respuestas fueron grabadas y luego transcritas en papel. Al día siguiente, leímos lo que él había *escrito* (al hablar). Para su sorpresa, era un escritor nato... Escribir es hablar de forma lenta, pensada, y hablar es escritura oral! Conociendo un mayor número de palabras, mejor pensamos.

Tres juegos de palabras

(Declaraciones de identidad. Cada uno declara quién es, tres veces y a tres destinatarios diferentes: la persona amada, la vecina, el jefe del que depende su empleo, el presidente del país, el pueblo, el gato o el perro... todo sirve.)

Cada vez que declara su identidad, como nuestra identidad también nos es dada por nuestra relación con los demás, el escritor descubre sus identidades en desuso, una multiplicidad. Ninguno de nosotros es siempre el mismo, ni para los demás, ni para sí.

Lo que más me impresionó en los últimos años. A los participantes se les invita a escribir una narración corta acerca de un hecho real

imposible de olvidar. Las *declaraciones de identidad* están orientadas al interior de cada uno; ésta es una reflexión sobre el mundo. No basta con narrar el hecho: se tiene que descubrir de qué manera ese hecho nos impresionó y relacionarlo con nuestra vida.

Se pueden colocar los papeles en la pared o repartir los textos escritos entre los presentes, sin que conste la autoría de cada uno. Se pregunta cuál es el texto que más le ha impresionado a cada participante y por qué. Entonces se pregunta quién escribió cada texto y se pide al autor que valore los comentarios hechos a propósito de su narración. Los demás participantes deben intervenir narrando hechos de la misma naturaleza, descubriendo semejanzas.

Todos somos todos poetas [No es necesario ser poeta para escribir un poema, pero quien escribe un poema se vuelve poeta. Es el hacer aquello que nos hace.]

El tema puede ser los ojos de la persona amada o un agujero en el zapato; la sonrisa del recién nacido o los precios del supermercado; un discurso político o la limosna a un mendigo. Cada uno escribe una página con aquello que le despierta emociones, reflexiones.

Secuencia:

- 1) Se sugiere al poeta que las frases deben ser menores que el ancho del papel... a menos que... ella/él quiera hacer lo que le plazca.
- 2) Se sugiere que se eliminen palabras inútiles, como acostumbrar a ser los artículos, adverbios terminados en

«mente» y los superlativos. La poesía busca concentrar «el máximo de significado con el mínimo de significantes: el arte de escribir bien es el arte de saber cortar», dijo bien un poeta. Hay que confiar.

3) Se sugiere que los poetas organicen la frase intentando crear un ritmo... *a menos que...* Cuando el poema esté casi listo, el poeta leerá su texto en voz alta para sí mismo, tratando de sentir sus palabras envueltas en un ritmo interno que le dé placer. La musicalidad ayudará a eliminar el excedente. ¡El verso es musical!

4) De ser descabable y posible, el poeta sustituirá la última palabra de cada verso a fin de crear ritmo y rima, aun sabiendo que las rimas no son necesarias para la poesía.

En arte, las reglas son sugerencias, nunca leyes imperativas.

5) [Un grupo aparte debe componer una canción, preferentemente con instrumentos inventados, inspirada en el poema; otro grupo, hacer pinturas o esculturas; un tercero, un baile con la misma inspiración. Cuando esté todo listo, se hará un espectáculo con los cuatro elementos conjugados: poesía, artes plásticas, música y danza.]

Para dejar claro que *todos somos artistas*, cada cual a su manera, hagamos este sencillo ejercicio demostrativo:

- 1) En círculo, los participantes escriben en un papel su firma normal, la de todos los días.
- 2) Pasan el papel a la persona que tienen a su derecha, quien debe imitar la firma del compañero.

3) Terminada la imitación, se les devuelven los papeles a sus dueños, que comparan la pequeña obra de arte que se hizo con la imitación: las firmas revelan la personalidad del autor, son obras de arte inimitables, como las huellas digitales.

La imagen

La artes plásticas son formas de reinventar el mundo. Es natural que pintores y escultores, compositores y poetas se sientan deificados: corrigen el trabajo de la naturaleza...

Artes visuales artesanales: escultura y pintura, collages, instalaciones, dibujos, etc.

Ser humano en la basura. Cada grupo produce una escultura colectiva bajo el título de *Ser humano en la basura*, utilizando la *basura limpia* de sus comunidades o lugares de trabajo. Pueden fijar la imagen con cola, cadenas, alambres, madera o lo que sea necesario. El tema es la figura humana en el ocio, en el amor, en diálogo o en soledad. Otros temas pueden ser: esperanza, futuro, mi lugar en el mundo, crisis financiera de 2008 en adelante, violencia en las comunidades pobres, noticias del periódico de ayer...

Otros participantes escriben poemas o narraciones sobre las esculturas producidas de esta manera, otros tratan de descubrir sus ritmos, otros, su música y sus bailes... La *sinestesia* hace ver y oír aquello que pasaría desapercibido sin ese cruce de artes.

Al escoger objetos existentes para inventar una imagen, los participantes son estimulados a *ver lo que miran*, y no a sobrevo-

lar realidades sin apenas sentirlas. Cuando escogen recuerdos de hechos o cosas, seleccionan lo que les es esencial y descartan lo accesorio: *experimentan lo que vivieron*.

Cuando conocemos una ciudad nueva, las imágenes y los sonidos que se producen en ella nos causan sorpresa; después, todo resulta tan familiar que acabamos mirando imágenes sin verlas, oímos sonidos sin escucharlos: tenemos prisa.

Según algunos neurólogos, incluso en la conversación diaria, apenas la mitad de las palabras que pronunciamos son conscientemente percibidas por nuestro interlocutor. El resto se da por supuesto.

[*Reformar la forma (las banderas).* Los participantes pintan dos veces el mismo modelo: la primera vez, reproduciendo con exactitud una imagen conocida.]

Puede ser la bandera nacional, por su carácter emotivo y simbólico, el Pan de Azúcar o el Corcovado, la silueta de una botella de refresco nociva para la salud, una marca de *fast-food* que causa enfermedades graves como la obesidad, o un artículo publicitario que asocia un cuerpo de mujer a una bebida alcohólica. Puede ser el Partenón en la Acrópolis ateniense, la Torre Eiffel, la Torre de Pisa o las destruidas Torres Gemelas de Nueva York, las masacres en Ruanda, Congo y Sierra Leona, la catedral de Brasilia, el Taj Majal o favelas construidas en el agua. Algo familiar sobre lo que se tenga una opinión emotiva, intensa.

El participante ve lo que mira, reproduce su modelo con el máximo de semejanza; la obligación de similitud será la condición que aprisionará la creatividad, forzando la perfección

minimética. La segunda vez, el participante tendrá que liberar la imaginación pintando lo que quiera, con el objetivo de dar una opinión emotiva e ideológica sobre el modelo.¹

Oro nativo en la ganga impura (Olavo Bilac). Cada participante dibuja algo bien conocido. Después, le añade trazos y colores para camuflar el dibujo original, pero sin modificarlo. Se pide a los demás que reconozcan el original. Esto es: tami- zar el dibujo original. Olavo Bilac, poetizando sobre la lengua portuguesa, escribió: «Oro nativo que en la ganga impura, la bruta mina entre la grava vela». Se comparan los dibujos.

Estos ejercicios son propuestos como ejercicios. Su finalidad no es necesariamente incluirlos en un espectáculo.

Cuando se trabaja en la preparación de un modelo de Teatro Foro, se puede utilizar este mismo proceso, aunque escogiendo el tema de la pieza en lugar de los ejemplos citados, y fabricando cada «objeto caliente»* según la visión del grupo.

Todo objeto que entra en escena debe ser portador de un sentimiento y de una opinión. También todas las palabras y todos los sonidos.

Repito: el arte no es una reproducción de lo real, sino su representación. Ésta es ideológica, consciente o no.

Artes visuales electrónicas: fotografía, cine e informática.

Las manos, después del cerebro, son lo que de más humano existe en cada uno de nosotros. Cada participante tendrá

* Expresión metafórica utilizada por el autor para referirse a los objetos que aparecen en escena en tanto que elementos esenciales, cargados de significado, portadores de intención y dotados de una función dramática. El concepto aparecerá en repetidas ocasiones a lo largo de la obra. [N. de la T.]

que hacer o pedir que le hagan tres fotos de sus manos o de las manos de personas que tienen su misma profesión o que viven en la misma comunidad.

¿Qué hacen las manos? ¿Trabajan con la azada, el volante, la hoz o la escoba? ¿Con el teclado de un ordenador o con las teclas de un piano? ¿Acarician un rostro, un vaso, un cuerpo? ¿Lavan platos, agreden, gesticulan o juegan a las cartas?

El fotógrafo debe hacer lo que el fotografiado pide y no lo que a él le gustaría hacer.

Otros temas posibles son los pies calzados o descalzos, la casa donde vivo, mi familia, mi mundo, mi trabajo, mi tiempo libre, e incluso temas abstractos como la libertad, el miedo, el imperialismo, el futuro... Recuerdo a un chico peruano que, cuando el tema era la opresión, fotografió un clavo en la pared que él alquilaba al dueño de un bar para colgar allí sus instrumentos de trabajo: era limpiabotas y no podía tomar el autobús para volver a casa con su aparatoso equipo. Otro chico fotografió la nariz de un niño mordida por las ratas: vivía en una miserable chabola al lado del río y de la basura...

Sonido y danza

La música es la forma a través de la cual el ser humano organiza su relación sonora con el lugar en el que vive y con el universo, sus ritmos, melodías y sonidos armónicos, ruidos, rumores, estrépitos, alaridos y barullo; es su manera de relacionarse consigo mismo, con sus ritmos cardíacos, respiratorios, circadianos (el sueño y el hambre, por ejemplo) y con la melodía de la sangre en las venas.

Por esta razón suficiente, el poder económico encarcela la música en festivales, empresas discográficas, imponiendo ritmos estandarizados que pueda dominar. Lo que tendría que ser armonía entre lo humano, la sociedad y el mundo se vuelve un arma de control.

La Estética del oprimido busca redescubrir los ritmos inter-nos de cada uno, los ritmos de la naturaleza, del trabajo, de la vida social. No los de la *hit-parade*.¹ A partir de los juegos *La imagen de la hora*, *Juego de las profesiones*, *Máscaras y rituales*,² podemos elegir cualquier actividad mecanizada de nuestra vida profesional o cotidiana y transformarla en danza. Ver lo que hacemos a través de la danza, además de ser un placer, revela nuestras mecanizaciones, algunas necesarias, otras absurdas.

Podemos utilizar instrumentos conocidos, pero también inventarlos a partir de objetos que encontremos en nuestro entorno. Al comienzo de la transformación de un objeto cualquiera en instrumento musical, es natural que el sonido aún no se distinga del ruido, o se mezcle con él: es necesario purificarlo hasta alcanzar la máxima nitidez posible.³

Todo lo que existe oculta o puede producir un ritmo: hace falta descubrirlo y desarrollarlo hasta construir un nuevo instrumento. En el norte de Argentina, usé un *cavaquinho*⁴ hecho con el caparazón de un armadillo, el *charango*: es boni-

¹ *Juegos para actores y no actores*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1999 [Alba Editorial, Barcelona, 2002].

² El *cavaquinho* es un instrumento musical muy habitual en las orquestas populares en Brasil, tanto como solista como para acompañamiento, y es propio de estilos musicales como el *choro* y la *samba*. Se utiliza también en Portugal, Cabo Verde y Mozambique. En las islas Hawái hay un instrumento similar al *cavaquinho*: el *ukelele*. [N. de la T.]

to y suena bien. He visto orquestas de percusión con vasos de cristal llenos de agua en diferentes niveles que reproducen notas musicales; hojas de estaño o de cinc, bambú, barriles, escobas, latas, platos, ollas, papeles, látigos, sillas, tubos de plástico, cajas de cerillas... mil objetos que escondían su sonido, que allí estaban. En internet vi a un músico asiático que tocaba una flauta hecha de tronco de brécol... El sonido no podía compararse con el de un violín Stradivarius, de acuerdo, pero no dejaba de ser bonito...⁵

Todo suena, y todos los sonidos se pueden transformar en música.

La danza es la unión feliz entre la música y el cuerpo. Los movimientos de la vida cotidiana son el antecedente de la danza o se pueden transformar en ella.

(1) Los bailarines muestran en cámara lenta y con gestos muy repetidos los movimientos del cuerpo en su trabajo profesional o en cualquier actividad mecanizada: primero solo los brazos, luego las caderas, las piernas, los pies y la cabeza; después, moviendo el cuerpo entero y ocupando el espacio escénico.

2) Eligen gestos esenciales y los amplían, eliminando lo que no es significativo y variando el curso rítmico de esos

⁵ El 16 de mayo de 2006, un Stradivarius conocido con el nombre del Martillo, fabricado en Cremona, Italia, en 1707, por el famoso luter Antonio Stradivarius, fue vendido por Christie's, en Nueva York, por la suma de tres millones y medio de dólares, fuera del alcance de nuestros grupos populares... Un buen brécol de mercado al aire libre, de tamaño mediano, sale mucho más barato, aunque no tenga la misma sonoridad...

movimientos. No se debe buscar la copia del gesto realista, sino permitir que los gestos esenciales se adueñen de todo el cuerpo del bailarín, expulsando lo residual pero conservando el recuerdo de los gestos originales. Cada uno debe mostrar cómo cada movimiento actúa sobre su cuerpo, lo estimula o le hace sufrir, y no apenas reproducir lo obvio. Esos movimientos secuenciales serán la columna vertebral de la danza.

3) Introducen sonidos y ritmos: sonidos que broten del cuerpo como el agua de la fuente, sin prejuicios. Los músicos deben producir música en armonía con esa danza y esos sonidos, utilizando instrumentos creados con objetos que se usen en los locales de trabajo o en la comunidad del grupo.

4) Una vez tengamos la secuencia de los gestos rítmicos, se improvisa una escena de la vida de esos personajes: un encuentro amoroso, un aumento de sueldo, una boda, una huelga en la fábrica, una reunión familiar, un partido de fútbol...

Variante (en la creación de la danza): otros participantes pueden ser invitados a entrar en escena y mostrar con sus cuerpos lo que más les ha llamado la atención, bailar el baile que sienten que existe en los movimientos que vieron. Cuando el grupo original reanude su danza, tanto si acepta esas sugerencias como si no, habrá visto alternativas.

5) El grupo hace movimientos en cámara lenta, luego acelera. De haber sonido, que sea lo más bajo posible, apenas audible; después, lo más alto que se pueda alcanzar. La

transición de un extremo a otro tiene que ser lenta, no a golpes. Quien conduce el proceso, como director, debe marcar una coreografía sin alterar lo que ya está construido.

6) Durante la improvisación, los bailarines pueden pronunciar una sola palabra, que sea la esencia de lo que sienten; después, una frase entera; luego, un diálogo entre ellos.

7) Sinestesia: los poetas escriben poemas a partir de las palabras que oyen. Los pintores pintan imágenes que ven o imaginan.

8) Los pintores colocan en el suelo sus cuadros, el grupo intercambia ideas. Los poetas eligen el cuadro que más les parece que combina con sus poemas.

9) Delante de todos, el poeta lee su poema y el pintor sostiene su cuadro. Comentarios.

Sinestesia

Como ya se ha visto, la sinestesia es la percepción simultánea de sensaciones diferentes o la traducción de una sensación en otra. Al ver un cuadro o una foto, escribimos un texto o un poema inspirados en esa foto o en ese cuadro. Al leer un poema, inventamos una canción. Escuchando música, pintamos sonidos. La actividad sinestésica estimula la totalidad de la actividad psíquica.

Un ejemplo: se elige una palabra que nos inspire cierta emoción. Se reparten las palabras y cada participante debe escoger otro medio para representarla: un sonido musical, un baile, un cuadro o una pequeña escultura.

Foros urgentes en comunidades

En el trabajo práctico con comunidades, cuando hacemos los ejercicios de la Estética, que desbloquean y estimulan la creatividad, falta tiempo para preparar el Modelo de Foro.

En la construcción de la Imagen de la escena que prepara el espectáculo, los participantes se sienten intimidados e inseguros, porque cuando se les pide que hagan la *Bandera* o el *Ser humano en la basura* tienen un modelo delante. En la preparación de la Imagen de la escena (cosas, ropa, etc.), no hay ningún modelo visible; a pesar de tener ideas y sentimientos, se enfrentan al vacío físico.

No existe una técnica capaz de resolver ese problema. Vale explicar la importancia social y política del acto, superior y excluyente de una valoración individual. Si los autores se convencen de esta verdad, el problema se facilita.

Una confusión intimidatoria se produce también con el uso de palabras como «estética» y «estilo». El cuerpo de un actor, al entrar en escena, transmite informaciones sensoriales: ya es Estética. Dos sillas y una mesa en medio del escenario ya inducen comunicaciones sensoriales, por lo tanto, Estética. Estética pobre, pero Estética. Un mantel blanco sobre un suelo negro puede ser lo único que necesitamos para nuestra escena, que será estéticamente más rica que el escenario lleno de cajas y cajas, trapos y otros objetos sin significado.

Repito: cualquier objeto que aparezca en escena solo debe estar ahí si es necesario. Debe contener, en su forma—color, brazo, volumen, posición en el espacio—un significado pertinente con respecto al tema.

Por esta razón estética, debemos construir la escena empe-

zando por el «objeto caliente» principal, temático; después el segundo, el tercero y todos los demás, pero solo aquellos que sean estrictamente necesarios.

[Ningún objeto debe ser rotulado o explicado a los espectadores: sería el fin de la comunicación estética en beneficio de la palabra simbólica.] Las palabras escritas en escena, a menos que su forma tenga valor estético y no se trate de mera información, ofuscan la percepción de la imagen. Los subtítulos colgando del cuello de los personajes—«patrón», «policía», «obrero», «chino», etc.—, en lugar de curiquestarla, empobrece la comunicación. Figuras cliché como el tristemente célebre Ió Sam (*I need you!*) son lugares comunes que deben ser evitados por nocivos para la Estética.

Por otro lado, los estilos son coherencias formales particulares.

En lo que concierne a la imagen, nuestra Estética tiene dos estilos fundamentales y, entre ellos, el arco iris de todas las combinaciones posibles, siempre que sean coherentes: el estilo no puede ser una cárcel.

1) *Realidad, no realismo.* Una obra de arte no es la reproducción de la realidad objetiva: es su representación. Eso significa que la exposición de las cosas (*objetividad*) debe hacerse de manera que revele también la *subjetividad* de la percepción del grupo respecto de la situación dramática presentada: mostrar la cosa y una opinión subjetiva sobre ella. En la interpretación de los actores, la obra debe revelar la ideología de los personajes y una opinión emotiva sobre cada uno. No exageraciones, mucho menos caricaturas, pero sí

magnificar los elementos ideológicos esenciales, en las cosas y en los comportamientos de los personajes.

2) *Realismo selectivo*. Se usan objetos tal y como los encontramos en la realidad. Los actores interpretan de la forma más cercana al comportamiento cotidiano. A este estilo debe recurrirse cuando el grupo tiene la sensación de que es necesaria una visión exacta del comportamiento de los personajes y de todas las cosas existentes en el espacio en que se desarrolla la acción.

En resumen: nuestra Estética comporta por lo menos dos *estilos* principales. Para realizarlos materialmente podemos usar tres posibilidades:

1) *Objeto encontrado*: recurrimos a objetos encontrados en las comunidades o en los lugares de trabajo, conservando sus propiedades naturales o dándoles significados diferentes: una garrafa de plástico puede ser una pistola, un paraguas, una *baguette*, etc. Ésta es la forma menos rica en posibilidades porque los objetos así utilizados difícilmente permitirán que olvidemos su origen y sus cualidades de origen: la garrafa de plástico será siempre una garrafa de plástico.

2) *Objeto transformado*: se transforma y se deforma físicamente el objeto encontrado de manera que adopte la forma de aquel que se quiere mostrar y utilizar: se elimina la función de origen de los objetos. Se usa el color, que puede unificar todos los objetos en escena, aun cuando tengan colores distintos.

3) *Objeto creado*: a partir de la materia prima —papel, madera, argamasa, etc.—, el grupo crea el objeto que desea dándole la forma que revele su importancia ideológica y emotiva. Los Teatros Ambulantes de Puerto Rico, de Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell, crearon un espectáculo en el que todos los personajes se vestían con bobinas de papel de periódico: obispos, generales, novios, etc., todo en papel, que era destruido en cada espectáculo y recreado en el siguiente.

Es importante colocar en escena solo los objetos, incluidos los vestidos y la ropa, que sean imprescindibles para que cada cosa adquiera su importancia, significado y esplendor. Ciertos grupos sufren la tentación de acumular un poco de todo, conminando y volviendo confusa la imagen, que debe ser económica, selectiva, y no pletórica.

Lo cierto es lo que está equivocado: en las salas egipcias del museo del Louvre, en París, las momias de reyes y reinas se exponen en solitario, con iluminación propia, que resalta todos los detalles de su cuerpo y de sus vestidos: podemos ver y disfrutar cada centímetro cuadrado de esa preciosidad histórica. En el museo nacional de El Cairo hay más momias que en el Louvre, acaso más importantes históricamente, pero se encuentran apiladas de tal manera que nos dan la impresión de estar en una sala del Instituto Médico Legal después de una brutal masacre, calles salpicadas de cadáveres. ¡Solo falta el olor a formol!

La manera de presentar una obra de arte y de valorarla puede ser tan importante como la obra en sí. Incluso más: he

visto un cubo de basura casero en un museo expuesto como arte, *design*/No deja de serlo...

También la *distancia* se hace necesaria para la completa apreciación estética: la inmensa estatua dorada del gran Buda estirado en el templo de Wat Phra Jerupon, en Bangkok, capital de Tailandia, tallada en oro y ornamentada con madreperla, mal puede ser admirada porque sus dimensiones—cuarenta y cinco metros de longitud y quince de altura—ocupan casi todo el volumen de la nave donde está aprisionada; ni los fieles ni los admiradores del arte pueden moverse sin chocar unos con otros, creando situaciones embarazosas y demás incomodidades... Cuando estuve allí conseguí ver parte por parte, pero no logré ver el todo.

En la construcción de personajes, debemos ser sintéticos, sin minucias innecesarias. El teatro es el arte de la concentración.

En la creación de personajes opresores, surge la dicotomía *carácter versus función social opresora* y no los detalles psicológicos. Al hacerlo, no debemos crear personajes caricaturizados, notorios, porque nos hacen creer que los opresores son solo seres ridículos. Durante la Guerra Fría, cuando se decía que el imperialismo era un tigre de papel, alguien respondía: «Sí, pero con dientes atómicos»... Por esta sencilla razón, no hay que construir personajes de una sola dimensión, y a un tiempo, hay que tener cuidado de no absorberlos intentando «humanizarlos».

[Los dictadores más crueles son, en general, excelentes abuelos... para sus propios nietos. Ese cariño que muestran a los suyos no puede sobreponerse a las atrocidades que cometen contra sus adversarios.]

Otra duda común surge cuando se tiene que trabajar algún tipo de conflicto *no antagónico*: padres e hijos, parejas, profesores y alumnos, etc. En estos casos, la conciliación o la reconciliación son posibles, a diferencia de lo que ocurre con los conflictos *antagónicos*, en los que se hace necesario eliminar o debilitar el poder económico, social o político del opresor: torturador, racista, sexista, cacique, etc.

Para superar el problema de la exigüidad del tiempo de preparación del Modelo, podemos probar una secuencia más rápida y menos intimidante:

1) Estraimientos y algunos *ejercicios* del Arsenal del TO.

2) Discusión y elección del *tema* sobre el cual se hará el Modelo para el Foro.

3) Cada participante hace su Imagen del tema. Esta etapa ya es estética: a través de la Imagen, el participante indica su relación ideológica y emocional con el tema, que, al ser enunciado, es solo una abstracción: palabras.

En seguida, para pluralizar la Imagen, acción: cada actor debe hacer, en *cámara lenta*, los movimientos adecuados a su personaje en la Imagen, intentando liberarse unos y aumentando la opresión otros. O incluso huyendo, mostrando indiferencia, sea lo que sea, pero con sinceridad.

4) Después de que todos hayan mostrado sus imágenes dinimizadas y *sin comentarios verbales*, cada uno debe usar la *Palabra*, escribiendo: a) «qué es lo que más me ha impresionado de lo que he visto»; b) un poema sobre lo que ha visto o una Declaración de Identidad en la que se dirija a uno de

los personajes de la Imagen, o a alguien fuera de ella que tenga una estrecha relación con lo que se ha mostrado.

- 5) Comentarios generales del grupo.
- 6) El grupo elige una *historia* y desarrolla una secuencia de acciones dentro de una estructura dramática usual, prestando una clara atención a cada uno de sus elementos: el protagonista indignado consciente; contra-preparación; crisis: desenlace.

7) *Primera improvisación libre*. Realmente libre, pero teniendo en cuenta que todo personaje es *verbo*, no *adjetivo*, y que la teatralidad proviene de la *acción*, de la contraposición de *voluntades*, y no se encierra en este o aquel personaje aislado, de la misma forma que el rayo es la electricidad que salta entre los polos negativo y positivo y no reposa adormecida en ninguno de los dos.

Nuestros compañeros, generalmente, están influidos por la interpretación televisiva, donde los actores se comportan de forma plastificada, prestando atención a la cámara y no al interlocutor, mientras que la *interrelación* es la esencia de la teatralidad, la única que puede revelar todas las dimensiones de un conflicto entre los personajes. Es preciso insistir en la *interrelación*: ¡ahí está el teatro!

(8) *Imagen de las cosas*: a partir de la primera *improvisación libre*, el elenco decide cuál será el «objeto caliente» prioritario y cuáles los «objetos calientes» esenciales. Siempre pensando en la economía de medios y en contra de la contaminación. El «objeto caliente» es aquel que revela ideologías.

- 9) Instalación del *espacio escénico* neutro, que limite la

fluidez del *espacio estético*. En él se colocarán los «objetos calientes» observándose las distancias que también son significantes y tienen significados.

- 10) *Improvisación total* con todos los elementos teatrales: personajes, objetos, espacios, etc.

11) *Técnicas de ensayo*, empezando por la Imagen de las cosas, la Imagen cinética, Ensayo para Sordos. Todo esto es Estética. En cuanto a desarrollar la Palabra, «¡Para y piensa!» y «¡Habla más!» son las mejores técnicas de ensayo.

12) *Sonido*, con la utilización prioritaria de instrumentos fabricados por nosotros mismos e inspirados en la escena y en los personajes.

- 13) *Foro*.

He dicho, en este texto, varias veces, la palabra «ideología», siempre en su sentido original (Desmond de Tracy): ideas recibidas sensorialmente por los ciudadanos, que ni siquiera se detienen a pensar en sus conciencias, pero que determinan comportamientos: maneras de hablar, de actuar, de pensar.

Nuestro objetivo estético es mostrar esas ideologías camufladas de opiniones y revelarlas para que puedan ser destruidas, cuando sea el caso.

Coyunturas, estructuras y vida real

En una sesión de Teatro Foro la lucidez del comodín debe ayudar a la platea, a través de preguntas (mayéutica), a pasar de una comprensión *coyuntural* del problema a una visión *estructural*, buscando soluciones más completas. De lo que sucede una vez a lo que sucede siempre.

En una escena de Teatro Foro en una escuela donde algunos alumnos no tenían la misma facilidad para aprender que los demás, se sugirió la posibilidad solidaria de que los más adelantados ayudaran a esos estudiantes después de clase. Una bonita alternativa, aunque *coyuntural*. En una escena en la que un recién desempleado no sabía qué hacer con su vida, se sugirió que los que conservaban su sueldo le prestaran ayuda económica. Era una alternativa humanitaria loable, pero... *coyuntural*.

Estos ejemplos de solidaridad son maravillosos, pero cuando un problema de naturaleza estructural solo encuentra soluciones coyunturales, es posible que no se resuelva nunca, y

que el origen del mal siga intacto.) Cabe al comodín observar la naturaleza de estas intervenciones e intentar estimular la *ascesis* hacia el segundo nivel del Teatro Foro: alternativas de carácter *estructural*.

En los casos citados, habría que obligar a la escuela a contratar profesores que ayuden a los menos capaces y es en esa dirección donde se tienen que realizar *acciones sociales concretas y continuadas*. En el segundo caso, es la empresa la que debe ser presionada para que no ponga a sus trabajadores en la calle a fin de obtener mayores beneficios para sus accionistas. Las *acciones concretas* deben presionar a la empresa para que mantengan a sus trabajadores, puesto que sus beneficios van a causar la miseria de las familias de los obreros. Las soluciones coyunturales, siempre bienvenidas, resuelven el problema únicamente en el instante presente, pero a largo plazo van a seguir ocultando los problemas financieros de los oprimidos.

[Una vez encontradas alternativas de acción, *coyunturales y estructurales*, se habrá dado el primer paso. El segundo es la *extrapolación*: vamos a la práctica! El comodín debe ayudar a los participantes a preparar la *extrapolación a la vida real*, puesto que éste es el destino del Teatro del Oprimido.]

Multiplicación: un grano de arena es un grano. Millones son la playa

Cada grupo de TO debe colaborar en alguna acción colectiva de la comunidad donde se presenta! Después de una representación artística, no debemos abandonar el lugar como una compañía itinerante que deja recuerdos nostálgicos, en tránsito

hacia otra ciudad: tenemos que mantener el contacto, formando *redes de apoyo*. No debemos ni podemos ocupar el lugar de los oprimidos; ayudarlos, sí, siempre.

Grupos que practican el TO en la India, organizados por el Jana Sanskrit*, después de cada espectáculo preguntan en qué pueden ayudar y ayudan: es parte de su *quehacer teatral*. Puede ser una acción contra el alcoholismo, denunciando la existencia de alambiques clandestinos en la región —¡Jana ya ha ayudado a cerrar algunos!— o una intervención dialogal con maridos violentos, mostrando la irracionalidad de su prepotencia. Sea cual sea la opresión, colaboran para eliminarla o para disminuirla.

Grupos de TO, especialmente en Europa, presentan espectáculos en escuelas y se van cuando han terminado. ¡Vale la pena aquel instante! Mejor será, no obstante, que esos grupos organicen otros grupos, a quienes puedan transmitir lo aprendido, buscando el *efecto multiplicador, creando redes*.

Una gran opresión es la soledad. Tenemos que enseñar lo que aprendemos, por solidaridad e incluso en beneficio propio: enseñar expande y fija el conocimiento, y se reevalúa lo aprendido al explicarlo. Se aprende enseñando. Éste es el círculo virtuoso: *¡Solo aprende quien enseña, solo enseña quien aprende!*

La solidaridad es la piedra de toque del Teatro y de la Estética del oprimido por motivos filosóficos, políticos y pedagógicos. Hay que promover conferencias, testimonios, tesis, diálogos, etc., no en el modo académico de las escuelas, sino dentro de las condiciones reales en que, y con las que, trabajamos.

* Jana Sanskrit: movimiento cultural en la región india de Bengala Occidental, que ha creado un Centro del Oprimido. [N. de la T.]

Temas importantes como la época de los filósofos presocráticos, que revelaban la inquietud de los seres humanos ante el sentido de la vida, los valores morales, las relaciones humanas y la sustancia del universo; las invasiones ibéricas en el siglo XVI en las Américas, que condujeron al genocidio de varias civilizaciones amerindias; el acuerdo de Bretton Woods, que instituyó el dólar como moneda universal, pero que solo se puede fabricar en Estados Unidos; la guerra de Iraq y la de Vietnam; las causas reales de la crisis económica mundial. Todos estos temas son esenciales para que podamos entender los engranajes del mundo en que vivimos.

Cuando se piensa en la solidaridad, es imposible no pensar en el Che Guevara y Albert Schweitzer como símbolos de esa solidaridad sublime. Ejemplos tan mayúsculos nos pueden asustar.

El Che era médico, de familia de clase media alta argentina, y abandonó su cómoda vida para internarse en las montañas de Sierra Maestra y luchar contra la dictadura de Batista. Luego fue presidente del Banco Nacional de Cuba, y abandonó su poltrona ministerial por el romántico intento de liberar Bolivia de una interminable serie de dictadores castrenses. Dio su vida.

Schweitzer, un médico alsaciano, filósofo y gran intérprete de Bach, abandonó en la segunda década del siglo pasado a sus clientes francoalemanes para internarse en la pequeña aldea de Lambarené, en la República Gabonesa africana, instaló su consultorio en lo que había sido un gallinero y durante décadas cuidó de los niños y los adultos infectados por las

enfermedades de la extrema pobreza. Murió al lado de sus enfermos, en 1965, dos años antes que Guevara.

La mayoría no somos capaces de dar muestras vidas en tan sublimes gestos de solidaridad. Pero nada impide que cada uno haga su parte, lo que le sea posible. Si no podemos dar todo lo que tenemos, podemos dar lo que podamos dar, colaborar de la forma en que podamos colaborar: es el camino. *¡La buena orientación del recorrido es más importante que la longitud de los pasos!*

El Che Guevara decía que ser solidario es correr el mismo riesgo. Yo pienso que existen grados en la *solidaridad posible* y que no todos alcanzamos el grado sublime al que él llegó. Pero no por eso debemos abstenernos: *ya que no lo podemos todo, no hacemos nada...* ¡No! Ser solidario es hacerlo todo, integralmente, todo lo que cada uno *pueda hacer*: ¡Es no dejar de hacer!

La madre Teresa de Calcuta decía que «lo que hacemos es apenas una gota de agua en el océano, pero, si no lo hiciéramos, faltaría en el océano nuestra gota de agua».

No sé si es poético o melodramático, de buen o de mal gusto, pero sé que es verdad, ¡la necesaria verdad! ¡Echemos nuestros cubos de agua al océano!

Acciones sociales concretas y continuadas

La meta principal del TO es, a través de los medios estéticos, descubrir y conocer la sociedad en la que vivimos y, sobre todo, transformarla. Siempre. En todas las intervenciones que hacemos, éste es nuestro deseo. Y por esta razón decimos que un espectáculo o un acto del TO no termina cuando acaba: siempre busca dejar raíces.

Sobre el trabajo que realizamos en cárceles, Bárbara Santos, coordinadora del CTO-Río, escribió:

Una vez, trabajando con reclusos de una cárcel en Presidente Prudente, São Paulo, cuando nos preparábamos para una representación en una plaza pública, un preso me preguntó: «¿Tú garantizas nuestra integridad?». A lo que respondí: «No, no tengo ese poder». Y él continuó preguntando: «Entonces, ¿qué puedes garantizar?». Y yo dije: «Garantizo que el espectáculo está bien montado, que la pregunta es clara, que causará impacto, que llamará la atención de la sociedad, que el diálogo con los espectadores será productivo, que yo estaré ahí, con vosotros, de principio a fin. Y que, después, en el caso de que haya algún problema, haré todo lo que esté en mi mano, que no es mucho y que es de fuera hacia dentro, para ayudar».

Bárbara se refería a un espectáculo que tuvo aspectos ejemplares: los presos, libres en el escenario; los libres, presos en la platea (temporalmente). Hasta entonces esa prisión era temida como si se tratara de un leprosario, la vergüenza de la ciudad. Fue el Foro y los presos invitaron a los ciudadanos libres para que se liberaran en el escenario, representando sus opiones: qué podría hacerse en la situación que se mostraba en el escenario, que terminaba en derrota. Uno a uno, los espectadores subieron a escena e improvisaron soluciones, ellos y los presos. El diálogo entre la libertad aprisionada y la prisión, en aquel momento, fue liberador.

Ese encuentro amigable, meditado, ayudó a los habitantes

de la ciudad, a través del teatro y del diálogo, a no tener a los condenados, que algún crimen, ciertamente, habían cometido, pero que no eran casos perdidos para la sociedad: estaban cumpliendo condena y de allí saldrían para ser, otra vez, ciudadanos. Ésta fue una acción social concreta que tuvo continuidad.

En otra prisión, un individuo, encarcelado desde hacía más de un año, escenificó su vida inocente: había sido preso por error. Por casualidad, en la platea había una jueza, que ordenó liberarlo, y el muchacho salió del escenario hacia su casa sin pasar siquiera por la celda para buscar su cepillo de dientes.

Cuenta Helen Sarapecck, bióloga, actriz y coordinadora del Proyecto TO en Educación:

—¡Tengo una idea! ¿Puedo entrar en escena? —preguntó un niño de ocho años.

—No tenemos taller para niños.

Durante muchos años no creímos que el Teatro del Oprimido fuera un método eficaz para niños. En realidad, nos faltaba experiencia y valor para arriesgarnos. El primer contacto que tuve con ellos fue cuando Boal era concejal en la ciudad de Río de Janeiro. Fue en el Chapéu Mangueira.* Estaba probando juegos y ejercicios, dibujos y pinturas, una forma de distraer a los niños y de ilusionarme con la idea de que hacía TO. Un tiroteo entre la policía y los traficantes paralizó el encuentro y aumentó la distancia entre los niños y el TO. Hoy, en todos los estados en

* Chapéu Mangueira es una favela de la ciudad de Río de Janeiro. [N. de la T.]

los que trabajamos, existen niños que hacen TO, cada vez más, niños que quieren expresar a voces sus deseos. No le quitaron su sitio a nadie: conquistaron el suyo. Niños preocupados por la estética, por los prejuicios, por la injusticia en la sociedad y en las relaciones familiares. Descubrimos el mundo desde su punto de vista: humillaciones, cárceles, palizas, violaciones. Un mundo que no se parece en nada al de los parques de atracciones, carromelos, bolas y muñecas.

[La entrada de los niños en escena en igualdad de condiciones que los adultos es una *acción social concreta y continuada*: es necesario que los adultos escuchen sus voces. Éste es uno de los diálogos que estamos practicando.]

A veces, es difícil encontrar los medios para ayudar a nuestros compañeros con una acción concreta. Además de las conversaciones en seminarios, utilizamos también los diálogos a través de internet.

Un día, un niño de menos de diez años contó que, casi todos los días, un policía lo buscaba cerca de la escuela y le pegaba: «Hay días en que viene a buscarme a la escuela y me lleva a un campo cercano, me pega y hace un montón de cosas conmigo».

Improvisaron la escena. Más tarde, hablamos entre comedines, por internet.

Boal: No podemos correr, ni hacer que nuestros compañeros corran riesgos evitables. No debemos incitar a nuestros compañeros a ser héroes de causas perdidas, ni a abandonar una causa

cundo los crímenes que llegamos a conocer tienen un carácter tan sordido y tan continuado. Tenemos que preguntarnos siempre cuáles son las soluciones que son viables, qué descartaríamos como soluciones de éxito: no debemos dar nunca soluciones que pueden ser buenas para nosotros, pero no para ellos. En este caso, tenemos que buscar soluciones también fuera del teatro.

Tenemos que estudiar y construir el Mapa de la situación, que incluye al ministro de Educación y también al de Seguridad, a la familia del niño y de otros niños, al Juzgado de Menores y los diputados del Estado, el gobierno del Estado y miembros de asociaciones de derechos humanos. Hablar con la directora, profesoras, colegas, vecinos, sin exponer el asunto con todos los detalles y en todas sus dimensiones, con nombres, etc. Tenemos que ser conscientes de que eso no puede continuar y es nuestra obligación ética intervenir.

BÁRBARA: Me parece imprescindible nuestra acción concreta. En este caso concreto, somos compañeros del Departamento de Seguridad del Estado. Helen, la coordinadora local del proyecto y yo estuvimos reunidas personalmente con el subsecretario de Seguridad en persona. ¡Ése chico consiguió un espacio de confianza para pedir socorro! Y nosotros tenemos todas las condiciones para escuchar ese grito. Podemos ser el amplificador del sonido de su voz, que debe resonar en el despacho del subsecretario, responsable personal del desarrollo de este proyecto. Creo que el teatro fue fundamental para abrir el espacio de expresión. Ahora tenemos que ir más allá, tomar las primeras medidas junto con el Departamento de Seguridad, al cual tenemos acceso

directo. Después tenemos que montar esa escena, de la manera que juzguemos más adecuada, para mostrar que la violencia es alimentada por todos los actores sociales, incluso por quienes tendrían que combatirla.

CLAUDIA: Podemos pedir ayuda a un consejero titular de la región, que podría orientarnos legalmente.

HELEN: Estoy muy impresionada por lo que leo, pero cuando estuvimos en la escuela y vimos a los policías, ya nos pudimos imaginar el clima de tensión en el que viven esos jóvenes. ¡Estoy de acuerdo, apoyo y asumo que tenemos que hacer una acción concreta! ¡Es imposible callar ante eso! Recuerdo el rostro del chico... ¡Dios! Vamos a calmarlos. La desesperación no sirve de ayuda. Para mí, hay dos cosas que debemos hacer con urgencia: apoyar a los multiplicadores y hablar con el ministro. Eso quiero hacerlo personalmente. Con calma y reflexión vamos a encontrar la mejor forma de ayudarlo. Y VAMOS A AYUDARLE. ¡Quieta no voy a quedarme!

BÁRBARA: El Teatro Foro, en situaciones como ésta, es un desafío, porque la representación de la realidad tendrá que distanciarse del realismo. A la vez que tenemos que enfrentarnos con esa tristeza, podemos disfrutar de la alegría de tener la oportunidad de contribuir en la búsqueda de alternativas de transformación que puedan ser paradigmáticas para muchos otros casos.

HELEN: He contactado con varias organizaciones de defensa de los derechos de los niños que me informaron de que solo pueden actuar en el caso de que reciban una denuncia formal. Me dirigieron al Consejo Tutelar. Todas las personas con las que he contactado insistieron en la necesidad de hablar con el

chico y de recibir una denuncia. Entonces llamé al multiplicador y le pedí que hablara con él.

MULTIPLICADOR: Hola, Helen, ayer hablé con el chico. Le expliqué que habíamos llevado el caso hasta vosotros y que había surgido la oportunidad de hacer algo en relación con lo que le ocurrió, y me informó de que el policía había sido trasladado. Le hablé también del Consejo Tutelar.

BOAL: Yo no creo que vayan a ser los niños los que realicen acciones concretas por cuenta propia —ya lo habrían hecho—, aunque participen de ellas necesariamente. Pero creo que pueden dar ideas, principalmente cuando se puedan inferir de lo que dicen y hacen. Pienso que, cuando tratamos con compañeros como ellos, nuestra obligación es mayor: somos nosotros mismos quienes debemos buscar las soluciones. Este problema es ahora central en el TO y en el CTO, puesto que no basta con conocer la realidad, ¡hace falta transformarla! Voy a hacer algunas preguntas, brevemente, primero a nuestros propios compañeros, luego a los que estuvieron aquí en nuestro último seminario, y a otros, en el intento de establecer un cuadro de aplicación general que pueda tener un carácter orientativo en esta investigación, en este proceso.

BÁRBARA: Respecto a las escenas de violencia doméstica, sugiero un intercambio de comunidades. Grupos de una comunidad harán una representación para las demás y grupos de las otras comunidades harán una representación en la primera. Como varias piezas tratan de violencia doméstica, los temas serán considerados, y los padres y las madres violentos tendrán la oportunidad de verse en escena sin que la rabia de los pro-

pios hijos pueda ofuscar el contenido. Creo que los jóvenes se sentirán más seguros y satisfechos al saber que pueden ayudar a otros jóvenes y que éstos también los ayudarán. Nuestra cultura histórica del OLVIDO no nos permite afrontar la discusión sobre la mentalidad esclavista que permea nuestra sociedad y sobre el autoritarismo heredado del régimen militar. Haciendo Teatro del Oprimido levantamos el velo histórico.

BOAL: La idea me parece fantástica y a un tiempo compatible con la función de los Diálogos. Recuerdo una vez, cuando nuestro grupo de estudiantes negros, CENUN, fue hasta el morro de Chapéu Mangureira para dialogar con un grupo de TO local que tenía graves dificultades con su centro de salud: transferencia de crédito, etc. Pues fue uno de los estudiantes negros quien, al entrar en escena, sugirió que en lugar de depender de otra ONG, que obstaculizaba la llegada del dinero y aumentaba aún más la burocracia, fueran los propios habitantes quienes crearan una ONG con esa finalidad. La distancia estética permitió que aquel estudiante pudiera ver soluciones con más claridad que quienes estaban íntimamente ligados al problema, con la nariz pegada a la realidad: he aquí el poder del teatro y de la metáfora.

Estos diálogos nos dieron pistas sobre cómo proceder para estimular el trabajo local sin poner en peligro a nadie. Establecer colaboraciones con el movimiento social para crear una red de protección y de acción compartida, promover diálogos entre grupos para que uno se presente en la comunidad del otro y realizar sesiones de Teatro Legislativo son algunas de las acciones concretas.

Flávio Sanctum, comodín del CTO que trabaja en las cárceles, escribió:

En una representación en la cárcel femenina, la escena habla de una presa físicamente discapacitada que no podía moverse ni en los momentos en que estaba permitido tomar el sol, puesto que no había acceso a sillas de ruedas. En los momentos de higiene personal, necesitaba arrastrarse por el suelo para llegar al lavabo, ya que nada estaba adaptado para discapacitados.

Estaban asistiendo a la representación, como invitados de la sociedad civil, algunos abogados y el director de la unidad. En el Foro, éste entró en escena y se comprometió a hacer rampas en todo el presidio. En la siguiente visita que hicimos, la cárcel ya estaba adaptada por entero para discapacitadas.

El apoyo que, de forma continuada, hemos dado al MST (Movimiento de los Trabajadores Rurales Sin Tierra) en diferentes manifestaciones es una clara forma de acción social concreta. El MST utiliza el Teatro Foro no solo para preparar actividades importantes, como la ocupación pacífica de tierras improductivas o el análisis de sus propios problemas internos, respecto, por ejemplo, a la educación y a la cultura, y a las relaciones de género: utiliza el Teatro Invisible cuando, en centros comerciales abarrotados de clientes, deshace la imagen diabólica que los medios tratan de atribuir a sus acciones pacíficas; el Teatro Proceso, cuando marcha sobre Brasilia reclamando sus derechos a la posesión de tierras sin cultivar.

El CTO mereció, en enero de 2009, el Premio Lucha Por La Tierra, otorgado por el MST en reconocimiento a esa estrecha colaboración.

El Teatro Legislativo es ya una *acción social concreta* que tiene efectos continuados. Después de una sesión de Teatro Foro, se organiza una asamblea legislativa con todos sus elementos: mesa, tribuna, debates contradictorios, orientaciones. No basta con realizar los rituales: es necesario contactar con legisladores para que aprueben, en el pleno de la verdadera cámara legislativa, las ideas surgidas en la ficción teatral.

Además de las trece leyes que conseguimos promulgar durante nuestro mandato de cuatro años en la Câmara dos Vereadores* —entre ellas, la más importante, la primera ley brasileña de protección a testigos de crímenes, la ley que obliga a todos los hospitales municipales a tener cierto número de camas reservadas a la tercera edad, la ley que obliga a las escuelas a mantener guarderías, etc.—, ya hemos conseguido, a través de legisladores de diferentes partidos, promulgar cinco leyes más de ámbito municipal.

Es poco, pero son leyes. De nuestro lado, y no contra nosotros.

* Asamblea municipal. [N. de la T.]

Experiencias iniciales en el campo de la salud mental Delirio, alucinación, ritmo y las formas delirantes del arte

Nuestro campo de acción es limitado. Queremos estimular la salud mental que todavía exista en cada paciente. No tratamos la enfermedad: estimulamos la salud. Queremos estimular al máximo lo que el paciente pueda hacer. No somos especialistas en trastornos mentales o neurológicos, y no queremos trabar lejos de la perspectiva científica de quienes se dedican a las artes de la medicina. Somos artistas: solo eso... y todo eso.

Con los pacientes, trabajamos con arte, música, pintura y, sobre todo, arte dramático, que estructura imágenes de la sociedad. Es importante estructurar, y dar significado a esas estructuras.

No sabemos qué es la enfermedad ni la salud de cada persona. Sospechamos que la salud es la capacidad que tiene cada uno de nosotros de transformar en acto —*actualizar*— las potencialidades de su cuerpo y de su mente. Ser capaz de llevar a límites máximos la actividad corporal y psíquica. Ése es el máximo de salud: ¡la enfermedad máxima es la muerte!

Con nuestros compañeros, llamados «normales», no queremos cruzar límites. Con los pacientes, tenemos aún más cuidado: más lentamente comprobamos dónde están los límites fiables, seguros.

La llamada realidad objetiva es inaccesible porque nosotros la percibimos a través de los sentidos físicos, imperfectos, que son los primeros organizadores de nuestra *subjetividad*, que es inestable.

Podemos, sin embargo, hablar de *objetividad* porque las pequeñas diferencias perceptibles verificables por distintos observadores permiten suponer la existencia de una gran semejanza entre nuestras percepciones y las ajenas.

Al no tener acceso a las realidades concretas, fluctuamos sobre lo real, oscilación aceptable que permite el diálogo y la comprensión mutua, pero que cobra, en el arte o en el delirio, la apariencia de vuelos siderales.

Cuando un poeta, sumido en imaginaciones, escribe su poema; cuando un pintor, ajeno al mundo, pinta su cuadro; cuando un compositor escucha sonidos que transcribe en partituras sin que nadie los oiga; cuando el actor sube a escena y finge ser quien sabe que no es, y los espectadores fingen creer que se lo creen: éstas son formas delirantes de la percepción estética. Delirio organizado.

Acceptamos como verdaderas las realidades fingidas, sabiendo que lo son:

El poeta es un fingidor;
finge tan completamente,

que llega a fingir que es dolor
el dolor que de veras siente.

FERNANDO PESSOA

Finge sentir lo que de hecho siente: he aquí la distancia entre *experimentar* y *vivir*.* *Metaxis***: *la imagen de lo real es real en tanto que imagen*. Pertenencia simultánea a dos mundos: el actor es el ciudadano y, al mismo tiempo, el personaje.

La existencia de *estilos* en las artes de cada época y de cada artista indica que los artistas, aun en el auge de su subjetividad, obedecen reglas que los sujetan a la realidad de la que huyen. Disciplina en el desvarío.

Solo para citar estilos fundamentales, tenemos una progresión impresionante de continuos alejamientos de la llamada realidad objetiva a la que, con todo, los artistas siguen atados:

Naturalismo: el artista busca la mayor aproximación posible a la percepción colectiva y se hace anónimo, esto es: intenta no revelar sus ideas y sentimientos, como si éstos pertenecieran a los personajes. Su meta es la total verosimilitud con respecto a la realidad. El artista jamás podrá alcanzar esa deseada identidad porque la obra de arte tiene límites físicos y nos aleja de ella. Aunque real en sí misma, la obra es una metáfora de lo real-modelo, no es el modelo.

* Cuando asiste a una representación y participa en ella, la persona vive esa representación; cuando cuenta a los demás lo que vivió, actualiza vivencias, experimenta. Como el testigo ante un juez.

** *Metaxis*, palabra griega con la que Platón se refiere al paso del mundo de las ideas al de la experiencia.

Realismo: desprecia lo fortuito, es selectivo; densifica el sentido y la forma de la obra para magnificar su percepción e inducir a los observadores a que vean exactamente lo que el artista vio.

Expresionismo: revela la particular visión deformada que tiene el artista, o sus personajes, de las realidades que muestran o viven. Se mantiene, en la obra de arte, una estructura lógica, cierta coherencia.

Surrealismo: se rompen las habituales relaciones estructurales y orgánicas de la realidad, pero perdura la consistencia de las emociones, y se pueden establecer o suponer, todavía, vagos ejes estructurales.

Cuando dirigí *Nada más a Calingasta*, de Julio Cortázar, en el Schauspielhaus de Graz, Austria, a principios de los años ochenta fui, como director, lo más stanislavskiano posible, buscando la lógica-lógica que existía en el absurdo de la trama... y que encontré. En otras palabras, el espectáculo fue montado de manera realista dentro de una maraña onírica.

El surrealismo mantiene una tenue coherencia formal —y en el caso del teatro y del cine, una coherencia también de los personajes, aunque sean incoherentes—, por más subterránea que sea. La improbable historia de la pieza y la realidad vivida están alejadas, pero pueden interactuar: ambas existen. Algunos actores austríacos, asustados, me preguntaban: «Esta escena, ¿quieres que la interprete así o de esa otra forma?», y yo respondía: «¡Quiero esto... y aquello!». Causaba espanto, pero el elenco acabó acostumbrándose a mí y a Cortázar...

Fue bien distinto cuando, poco después, dirigía la primera versión completa* de *El público*, de García Lorca, en el Schauspielhaus de Wuppertal, Alemania: constaté que no se trataba de surrealismo, sino de *nonsense*. Lorca era amigo de famosos surrealistas, como el cineasta Luis Buñuel, y quería hacer una experiencia en ese estilo, que admiraba en los demás, pero para el cual no estaba en absoluto cualificado: su gran talento eran las piezas viscerales, como *Bodas de sangre*...

Dadaísmo: puro *nonsense*. Sabemos que todo arte es producido por el cerebro humano. Aunque el dadaísmo proclame la destrucción de la razón y exalte lo aleatorio, el accidente, lo ocasional, alguna razón existe en el artista y en su obra para que piense así, y esa razón que propone la sinrazón se estructura en un lenguaje racional. El dadaísmo se explica y, al explicarse, niega su esencia.

Todas estas *formas delirantes* difieren de los *delirios* porque son socialmente aceptadas como arte —son Arte— y están bien estructuradas: tienen lugar, modo y hora. Son disciplinadas y estructurales también para sus espectadores, que nunca corren peligro; por más salvaje que sea lo que ocurre en escena en ciertos espectáculos improvisados, al final se baja el telón (cuando lo hay), entre aplausos, sonrisas y abrazos.

En el *delirio patológico*, en cambio, el sujeto no es capaz, o lo

* Tres escenas importantes se habían perdido y luego se encontraron —luego, ésta fue la primera.

es poco, de controlar su delirio; es incapaz de comprenderlo y comprenderse.

Entre los delirios patológicos quiero incluir el racismo, sexismo y todas las formas de extremismo religioso, fanatismo deportivo y sectarismo político: todas estas cosas son blindajes psicológicos que expulsan la inteligencia y la sensibilidad.

Los xenóforos que incendian residencias de extranjeros, profanan cementerios y destruyen sepulturas de muertos de otras culturas; uxoricidas que asesinan a sus compañeras; religiones y sectas que practican el genocidio de otras sectas y religiones porque adoran a otros dioses, o a los mismos de formas diferentes; grupos organizados de seguidores deportivos que llevan armas de fuego y que matan; hordas de masas fanatizadas incapaces de pensar con amplitud de miras y que nada ven u oyen a no ser la voz de su caudillo, la letra de su doctrina...: todas estas son patologías sociales, enfermedades graves que deben ser tratadas como tales.

Los torturadores son enfermos mentales más graves. El torturador es, ante todo, un cobarde: jamás tortura solo, siempre acompañado de sus iguales. No tortura a un luchador en combate limpio: tortura a prisioneros desarmados, solitarios. Aun siendo enfermedades, no merecen perdón: ¡son dolencias culpables y dolosas que no hacen inocentes a los criminales!

Los cleptómanos que invaden los tres poderes de la República son enfermos, cierto, pero no merecen compasión, ¡merecen la cárcel! El loco Nerón, que incendió Roma, habría merecido tratamiento psiquiátrico intensivo antes del incendio; una vez cometido el crimen, solo habría para él un buen remedio en la psiquiatría: prejas bien gruesas!

Debemos tener compasión con los que sufren, no con quienes, conscientemente y en beneficio propio, hacen sufrir.

Las formas delirantes del arte son algo distinto porque los delirios son repetitivos, limitados a pocas interpretaciones de lo real, empobrecedores, mientras que las formas delirantes son creativas, imaginativas, rompen límites. Límites que deben ser estructurados y, en los ensayos, repetidos para comprenderse mejor y para poder ser dominados por quien participa en ellos.

Por esa misma virtud de romper límites, las formas delirantes del arte corren el riesgo de transformarse en *alucinaciones** que nos hacen ver lo que no existe, siguiendo el vuelo libre de la imaginación. Esto es visible en los trances de ciertas religiosas animistas, así como en el animismo de ciertas religiones, y en los trances estéticos de ciertos artistas en el momento de la creación.

Las formas delirantes del arte y las alucinaciones patológicas son

* El delirio interpreta erróneamente la realidad que existe —cosas y sonidos, por ejemplo—, atribuyéndole valores y funciones que no son reconocidos como verdaderos o no responden a la coherencia de la habitual interpretación colectiva. En general, son persecutorios y atribuyen a alguien intenciones malévolas inexistentes. La *alucinación*, más libre, crea una realidad ficticia: imágenes y sonidos que no existen y que, por lo tanto, no son registrados por los sentidos, pero que estaban bien guardados en la memoria. Las visiones de ovnis son delirios, dado que algún objeto iluminado apareció en el cielo, aunque se trate apenas de un reflejo. Santos y demonios, o la visión de muertos queridos o temidos son alucinaciones.

El delirio y la alucinación forman parte del mismo proceso desvinculante de la realidad tal como ésta es aceptada colectivamente. El delirio puede ser una forma de racionalizar —dar razón a— la alucinación, que puede haber sido su estadio anterior, pero que puede, igualmente, provocarla: alucinógeno producido de la alucinación.

Las formas delirantes se alejan de la realidad objetiva, cuya interpretación es común para todos, y se instalan en una realidad imaginada, e invitan a participar a todo el mundo, como el teatro, un concierto musical o un espectáculo de danza, o lo excluyen, como en el momento creativo solitario del pintor y del compositor.

formas especiales con las cuales el sujeto organiza y expresa su percepción del mundo: en eso se parecen. Son diferentes porque en la *alucinación patológica* el sujeto se convierte en víctima del descontrol perceptivo y en las *formas delirantes* el sujeto se permite alcanzar los límites de ese descontrol sin rebasarlos. Se asemejan asimismo porque son aventuras investigadoras de la mente.

Cuando las *formas delirantes del arte* se transforman en *alucinaciones estéticas*, el artista siente o simula sensaciones activando los destellos neuronales de la memoria viva o sumergida en los destellos expansivos de la imaginación, amalgamando lo real y lo onírico.

[La *alucinación estética*, semejante al estado hipnagógico,* puede controlarla el artista, a diferencia de la *alucinación patológica*, que se adueña del paciente.]

¿Qué conexiones pueden crearse entre la alucinación estética, controlada, y la alucinación patológica, que tal vez sea, en algunos casos, controlable? Si ambas son estructuras perceptivas que se alejan de lo consensual, ¿cómo se puede amalgamarlas y construir, en la enfermedad que desorganiza —pero no destruye—, una percepción compartida del mundo?

Cuando recurrimos a palabras como «enfermos», «usuarios» y «pacientes», o, despecíficamente, «locos» y «majaras», estamos comprimiendo, en palabras simples, realidades complejas. Algunas de estas personas padecen males neurológicos congénitos; otras, trastornos psicológicos suaves. No podemos confundir

* Cuando el sujeto aún no está dormido pero ya no se encuentra en el estado de vigilia. Al despertar, puede ocurrir un fenómeno semejante denominado estado hipnagógico.

autistas, melancólicos, psicóticos, neuróticos y esquizofrénicos, puesto que cada individuo es una vida, y solo la suya.

¿Con qué «pacientes» podemos trabajar? Solo nuestra sensibilidad podrá responder... con la aquiescencia médica.

Debemos entender que los trastornos psicológicos pueden tener un origen psicológico, social o neurológico; no podemos actuar, con inocencia culpable, como si ignoráramos individualidades y especificidades. Solo podemos trabajar con quienes todavía pueden, con nosotros, dialogar: oír. Escucharlos con respeto es esencial para nuestro trabajo, pero necesitamos ser escuchados!

Pienso que el arte teatral puede ayudar en el tratamiento mental si el director (comodín) comprende que el «usuario» no es un «esbozo» de ser humano que necesita ser corregido por el profesor, sino alguien con su idiosincrasia especial, que lo convierte en un inadaptado y lo hace infeliz en su medio social.

El comodín tiene que ser capaz de estimular al paciente para que escenifique su delirio o alucinación desde la condición de sujeto y no como objeto del proceso teatral, organice las imágenes de la escena, dé indicaciones a los personajes —incluso al suyo, el papel protagonista— y desempeñe las funciones de verdadero director. Para que muestre al entrar él mismo en escena, actuando, cómo se deben interpretar los personajes de su pieza delirante, incluso su propio papel. Haciéndolo así, se supone que se debe instalar la dicotomía persona-personalidad, objeto-sujeto, dentro del mismo individuo: el paciente convertido en director de sí mismo.

El comodín debe servir como apoyo inductor, haciendo siempre preguntas, levantando dudas allí donde haya certezas —de haberlas—, ofreciendo certezas donde haya dudas, que siempre existen. Debe tener el cuidado especial de evitar que, al ser llevado a escena en la ficción teatral, el delirio se instauré en la realidad.

Cuando sospeche que eso pueda suceder, él mismo tiene que ofrecer alternativas de comportamiento a los personajes, siempre preguntando al paciente: «¿Le tenido una idea: ¿quieres esto o lo otro? ¿Así o así?». Necesita tener sensibilidad e inteligencia para fortalecer los vínculos del paciente con lo real. Al preguntar —y si el contacto (Contrato) se mantiene o se crea—, él, el comodín, es el vínculo con lo real.

El «paciente», mostrando a los actores de su pieza cómo deben interpretar a sus personajes, crea la distancia necesaria para la comprensión de su drama real.

Esta distancia estética se obtiene con el uso de dos técnicas principales:

1) *Cámara lenta*: el paciente muestra físicamente todo lo que desea que haga el actor en su lugar, pero muy lentamente, observando él mismo cada momento de sus movimientos.)

2) *Repétición*: el director pide que el paciente repita fragmentos de cada escena, sin permitir que la emoción *despegue y vuele*. Fragmentado y lento, cada momento importante de la escenificación del delirio se vuelve observable por el paciente, por el comodín y por los médicos.

El director debe tener presente que todas las formas y técnicas del Teatro del Oprimido tienen como objetivo último fundamental la transformación de lo real social, con la eliminación de todos los tipos de opresión. Si queremos que los pacientes sufran menos, es para que puedan, más y mejor, tomar parte activa en ese proceso liberador.

En el Árbol del TQ, todas sus frondas llevan a la copa soberana, que son las acciones sociales concretas y continuadas.

Al llevar a escena su propio delirio (o alucinación), el sujeto estará creando una metáfora de esa alucinación o delirio. Podemos suponer que el delirio estético *estetizará* también el delirio patológico; podemos aun inferir que abrirá nuevas alternativas de comportamiento y de *maraña* para la historia vivida y contada.

Éste es un campo de investigación intermedio.

La alucinación patológica, la alucinación estética y las formas delirantes del arte... del sueño al despertar... ¿es un proyecto? Si podemos enlazar el sueño patológico con una realidad objetiva que el paciente pueda reconocer, ¿será posible ese despertar?

Tanto más lo será si, a través de la práctica artística constante, estimulamos el Pensamiento Sensible para que se estructure tanto a sí mismo como el Pensamiento Simbólico, traduciendo palabras en sonidos e imágenes armónicas, imágenes y sonidos en palabras.

El artista, cuando crea su obra, se parece y se distingue del paciente delirante. El artista es dueño de la obra y sus caminos; el paciente, esclavo de su delirio. *Si el enfermo consigue crear*

como el artista, transformando su delirio en un producto visible, audible y palpable —pintura, danza, escultura, música, poesía, cine o escena teatral—, podrá verse a sí mismo, puesto que se verá reflejado en su arte. Sujeto de su creación, recreándose a sí mismo al crear su obra.

Si el artista puede caer enfermo, ¡el enfermo puede volverse artista!

Es una hipótesis.

Estamos entrando en un terreno delicado, en un campo minado. Cuando trabajamos con grupos de personas llamadas «normales» —obreros o campesinos, estudiantes o profesores, empleados del hogar o individuos de clase media...—, sabemos que en esos grupos existen grados de «normalidad», personalidad y carácter. Ningún participante es igual a otro. Nadie es igual que nadie, cada cual tiene sus expectativas y necesidades. Pacientes de los CAPS* no son únicamente «usuarios»: son personas.

Son necesarios el cuidado y la delicadeza. Nuestro método teatral, por más estimulante y benéfico que sea, no es la panacea universal. Podemos trabajar con pacientes con ciertos tipos de disfunción, pero no con todos. No sustituimos a los terapeutas, solamente aportamos una metodología auxiliar que ha resultado útil.

Jamás nos pondremos en el lugar de los médicos: no tenemos su saber, ni su experiencia. No trabajamos con la enfermedad, sino con lo que todavía exista de salud en cada individuo, por más afectado que esté, y buscamos fortalecer esa parte saludable, por mínima que sea, para que ocupe un espacio mayor en la vida de ese ciudadano o ciudadana.

* CAPS: Centro de Ayuda Psicosocial. [N. de la T.]

Dentro de tales límites, las posibilidades del TO son óptimas. La obra de arte es una forma coherente de organización de nuestro mundo incoherente.

Hasta en el surrealismo los rituales del arte imponen su tiempo, lugar y sustancia. Pintando, no arrojamos un balde de pintura aleatorio en el lienzo: elegimos forma y color (incluso los artistas que lo hacen así, eligen el lienzo y el color de la pintura). Poetizando, no barajamos palabras como las bolas de un sorteo: escogemos la palabra justa, respetamos la personalidad de cada una, que es, de entre todas, diferente. Interpretando a un personaje de teatro, en escena o de la vida diaria, no vagamos sin rumbo por el espacio: aceptamos los límites del escenario, el momento de hablar o de callar, las frases que hay que decir, las acciones que realizaremos...)

«En su locura hay método», decía Polonio refiriéndose a Hamlet. ¡Hay razón en la sinrazón, coherencia en la incoherencia! Hasta cierto punto, en ciertos casos, de cierta forma... Pero existe. El Fantasma de Hamlet era su propio inconsciente, condenado a «vagar de noche... y purgar los crímenes que cometí en vida...», decía el Fantasma. Hamlet sentía angustia en sus sueños nocturnos, cuando despertaban sus culpas, y despertaba en mañanas melancólicas mientras sus culpas dormían.

El Arte existe como un objeto creado en un lugar determinado, con peso y forma en la pintura y en la escultura; en el tiempo, fluido instantáneo, en la música; en tiempo y lugar en todas las formas teatrales, incluidas la ópera y la danza. Tenemos que ayudar a los usuarios a buscar las conexiones existentes —o crearlas— entre la alucinación y el arte: ambos son, esencialmente, visiones estéticas.

De igual forma que Einstein recurría al violín para organizar reflexiones matemáticas, los pacientes de un Centro de Ayuda Psicosocial pueden recurrir a otras artes para intentar que dialoguen sus *delirios* con las estructuras lógicas y sólidas de las *formas delirantes del arte*.

«No existe certeza de curación, pero existe tratamiento, sin dudas», decía Hélio Peregrino.

Tratamientos tradicionales o ya apenas aplicados, como el electrochoque, intentaban *sacudir* las redes neuronales del paciente, desorganizarlas, para que se reestructuraran por sí mismas. Ninguna de estas formas de tratamiento ofrece, no obstante, aquello que abunda en el Arte: estructura temporal y espacial.

El Arte es una forma de Conocimiento.

La experiencia rítmica, literaria y teatral

El ritmo que más nos interesa es, en primer lugar, el propio ritmo individual de cada uno, que debe transformar sonidos en ritmos, ritmos simples en música. No intentamos repetir ritmos conocidos, que suenan en la radio, sino que intentamos ayudar a las personas a intentar descubrir, yendo hacia dentro de sí mismas, los ritmos que brotan de ellas con más facilidad. Intentamos ayudar en la búsqueda o en la invención de ese ritmo íntimo, sabiendo que cada uno de nosotros está impregnado de ritmos culturales impuestos.

La soledad es alucinógena [En los *ejercicios y juegos rítmicos*, con la participación de más de una persona, se crea una estructura social, se sedimenta el grupo. Para poder jugar a este juego es necesario el diálogo, hay que mirarse a los ojos, se requiere solidaridad, convivencia.

Del ritmo pasamos a la imagen y nuestro Arsenal tiene varios ejemplos de juegos de imágenes. Intentamos ayudar a los usuarios a transformarlo todo en imagen. Si un paciente oye a un perro ladrar cada vez que se quita los zapatos y por eso no se los quiere quitar nunca, debemos pedirle que dibuje o pinte al animal, que haga el sonido del ladrido y que pruebe variantes. En este proceder, estará dominando su alucinación (o delirio) y no siendo dominado por ella.

Sonido, ritmo y artes plásticas (dibujo, pintura, escultura, modelaje) expanden la percepción del sujeto.

Todo nuestro trabajo consiste en ayudar a que el paciente se transforme en sujeto activo y creador, y no en objeto; es más: en sujeto social. Una vez más, el subjetivo mayéutico, el arte de preguntar, el arte del «sí», el arte de ofrecer alternativas se revela esencial e insustituible.

De los ritmos y de las imágenes, idealmente, pasamos a las palabras, puesto que son ellas la causa, dado su alto grado de abstracción y polivalencia, de que los pacientes se pierdan, se asusten y se vuelvan solitarios en su enfermedad.

El paciente Hamilton recurre a su guitarra para controlar sus crisis nerviosas; compone canciones que transforman sus trastornos psicológicos en sonidos y palabras bien organizados. Hace música hasta con el texto de las instrucciones de medicamentos.

Algo tiene que ver con Aristóteles, que usó por primera vez la palabra *catáxis* para designar el vaciamiento de los trastornos rítmicos expurgados del paciente cuando se ve estimulado a bailar hasta el agotamiento su *propio ritmo interno desorganizado*. ¡Esta desorganización rítmica sería el origen de la enferme-

dad! Ese intenso ritmo lo tocaban con robustos instrumentos músicos-terapeutas, a un paso cada vez más veloz, devolviendo al individuo una salud temporal.

El ritmo es la organización del sonido en el tiempo. Es *organización*.

Éstos son los caminos de la experimentación que estamos haciendo:

1) Juegos y ejercicios: practicando juegos, los participantes ejercitan su libertad creadora dentro de los límites sociales consensuados, a modo de ensayo para la vida social. Pedimos a los pacientes que recuerden uno de los juegos o ejercicios que ya han practicado en nuestros talleres y que dirijan al grupo, ellos mismos, uno cada vez.

2) Ritmo y melodía: ¿será cierta la hipótesis de que el ritmo y la melodía, como creía Aristóteles y cree Hamilton, son capaces de estructurar el ritmo que acompaña al delirio o a la alucinación y los apoyan? Probemos algunos ejercicios y juegos del TO:

a) Círculo y ritmo: cinco o siete personas (no más) en círculo; la primera inicia un movimiento simple, que debe ser repetido por todos; la segunda persona añade otro movimiento, que se suma al primero, y todos los repiten varias veces, y así sucesivamente hasta que el círculo incluye los ritmos derivados de la colaboración de todos.

b) Máquina de ritmo: uno a uno, entran en escena todos los participantes, formando una máquina de ritmos

corporales y sonoros; puede tener un tema: trabajo, CAPS, transporte, etc.

c) Diálogo de ritmo: cara a cara, dos filas: un participante piensa una frase y la traduce en ritmo, que los de la misma fila imitan dos o tres veces; la persona de delante responde y los suyos imitan, hasta la última persona, que responde a la primera. Luego los miembros de una fila dicen lo que creyeron entender del compañero de enfrente y, para terminar, cada participante dice la frase que realmente pensó.¹

d) Ritmo de la hora (variante de la imagen de la hora): el comodín se refiere a momentos del día y los participantes hacen el ritmo de aquel momento: despertar, desayuno, trabajo, comida, llegada al CAPS, ir al taller de teatro, charla con alguien que nos gusta, que no nos gusta, crisis, consulta médica, medicación, dormir.

e) Ritmo de cada uno: cada participante repite los movimientos rítmicos que realizó en el ejercicio anterior; los demás intentan descubrir cuál es el ritmo esencial y lo muestran con su cuerpo a una velocidad normal del movimiento y a cámara lenta.

Algunos de los juegos de esta serie pueden hacerse con actores que emitan un sonido más melódico y largo, no necesariamente rítmico, que traduzca el pensamiento, la frase que se está pensando.

3) La experiencia literaria. La poesía de las crisis: ¿podrá el paciente dominar su crisis y transformarla en palabras? ¿Qué

tipo de ayuda necesita para escribir su poema o narración? O: «¿Qué me impresionó más en los últimos años?».

En algunos casos de analfabetismo o de otras incapacidades, puede ser necesario grabar electrónicamente las palabras del paciente para luego transcribirlas para su lectura y para recibir sus impresiones.

4) La experiencia teatral. Normalmente, metaforizamos la realidad de un grupo en la pieza que sirve de modelo en el Foro. ¿Cómo será el proceso de intentar otra forma de metaforizar, tratando de encuadrar las marañas del delirio (o alucinación) en las estructuras del espectáculo teatral? ¿Cómo elegir el estilo más adecuado? ¿Será el naturalismo minucioso, basado en lo que el usuario «quiere contar», o la construcción de una fábula? ¿Un cuento para hacer dormir, una canción infantil, una leyenda o un mito, o un reportaje periodístico?

En la Casa das Palmeiras*, desde hace años, desde que la doctora Nise da Silveira introdujo el arte como terapia en su trabajo médico hasta hoy, los pacientes pintan para establecer correspondencias con su nebulosa percepción de la realidad. Las artes plásticas, en este campo de investigación, llevan ventaja a la lengua escrita y hablada: ésta debe ser aprendida, mientras que la organización secuencial del vocabulario de los colores, trazos y volúmenes depende de la creatividad del propio paciente, que debe inventar su léxico y su sintaxis.

Geo Brito, coordinador de nuestros programas en los CAPS, cuenta que, en 1997, una señora que llevaba internada en un hos-

* Institución de rehabilitación psiquiátrica y terapia ocupacional fundada por la doctora Nise da Silveira en Río de Janeiro. [N. de la T.]

pital psiquiátrico más de veinticinco años hablaba con voz casi inaudible, encorvada, mirando al suelo. Un día empezó a participar en un elenco de teatro formado por otros pacientes en un centro hospitalario. La señora se propuso representar un personaje inspirado en su propia hermana, con la que cada día se llevaba peor. Improvisando escenas para la creación de la pieza, la vieja señora revelaba una fuerza insospechada, levantando el rostro y la voz, gritando furiosa, denunciando teatralmente el carácter agresivo del personaje-hermana. Al terminar sus enérgicas extroversiones, retornando a su habitual mirada baja y voz suave, de vuelta a su estado natural, preguntaba: «¿Lo he hecho bien?».

Utilizaba el mismo proceso que un actor stanislavskiano, que se sirve de la memoria emotiva para encontrar la forma de sus personajes: voz, expresiones y movimiento; idea, emoción y forma.

Somos tridimensionales: tenemos una *personalidad* que es una severa reducción de nuestra *persona*: ésta es un gran caldero donde hierven todos los deseos humanos, buenos y malos, todas las cualidades y potencialidades. Es en ese caldero burbujeante donde vamos a buscar a nuestros *personajes*, dentro de nosotros, domesticados o rebeldes.

Aquella señora tenía, en su *persona*, un *personaje* valiente: era necesario desarrollarlo y añadir buena parte de ese potencial a su *personalidad* tímida y retraída, a través de la repetición y del ensayo teatral frecuente —una especie de gimnasia emocional y psicológica—, para intentar, si no la cura de los males, sentir menos dolor.

La frase «Soy capaz de hacer eso... [en el teatro]» encierra

una importante revelación: «¡Soy capaz de hacer eso!». Si lo hago en el teatro, lo he hecho. Falta hacerlo en la vida real, lo que solo se consigue con la repetición constante, los ensayos y el análisis: el Pensamiento Simbólico traduciendo al Sensible.

En otro registro, Julián Boal, en Salford, Inglaterra, trabajando con jóvenes menores de veinte años, alumnos de una escuela para gente afectada de trastornos psicológicos y/o físicos, propuso los juegos más difíciles del repertorio del TO en lugar de los más simples. Por ejemplo: a los alumnos, divididos en dos equipos, se les invitaba a representar una historia fantástica, escrita en un papel por sus compañeros del otro equipo; sin hablar, ayudándose únicamente con su cuerpo y con los objetos que tenían a mano, debían transformar la narración en una maraña visual.

A los alumnos les gustaba, fascinados por el hecho de leer *palabras* en los papeles y traducirlas en imágenes en escena. Cuando se les proponía algún juego *más fácil*, disminuía su interés. Los jóvenes pacientes sentían más facilidad y más placer hablando el lenguaje visual que ellos mismos podían crear que las lenguas cuyas palabras no tenían, siempre, el mismo valor para todos.

Otras experiencias estéticas

El Arte, aunque sea el más cándido, incluso un solo paso de baile, si se practica con constancia, puede convertirse en el puente que construimos entre el delirio de un individuo y la más genérica percepción del mundo que tenemos nosotros, los «normales».

Todos los *ejercicios y juegos*, todas las *técnicas* que se aplican

«normalmente» con los «normales», deben ser experimentados con los pacientes, juiciosamente. Jamás vamos a pedirles algo que obviamente no puedan hacer, pero no vamos a presuponer, por otro lado, que son incapaces sin antes haberlo probado.

He trabajado con ciegos que, aun sin ver, eran perfectamente capaces de realizar la «Máquina de ritmos», basándose únicamente en los sonidos que oían en algún lugar: no podían ver, pero sí sentir. He trabajado con sordomudos con los que me comunicaba con gestos y expresiones faciales (no hablo el lenguaje de los sordomudos). He propuesto a grupos de personas en silla de ruedas que hicieran ejercicios como «Empujarse unos a otros», que normalmente se hacen con las manos, la espalda y las caderas: ellos lo adaptaron y lo hicieron con sus sillas.

Los juegos, ejercicios y técnicas, normalmente, se adaptan.

Nos llaman «normales» porque respondemos a cierto concepto de «normalidad» que justifica guerras, etnocidios, beneficios exorbitados y hambre... No podemos olvidar que vivimos en sociedades regidas por el poder del más fuerte.

La anormalidad es perfectamente normal si consideramos que muchos individuos no se adaptan a la «normalidad» ficcional que nosotros, «normales», aceptamos, a veces con sufrimiento. Por eso...

¡El Arte es el camino!

De la teoría a la práctica teatral

Entre las variadas formas de opresión,* una de las más crueles es la exclusión social que alcanza a pobres y miserables, extranjeros y disidentes, mujeres y niños. El Teatro del Oprimido no se puede limitar a la lucha de obreros y campesinos, no podemos seleccionar compañeros y excluir a los oprimidos más *difíciles*.

Entre los excluidos, víctimas incluso de otros oprimidos, se encuentran los portadores de enfermedades mentales. En este campo, nuestra ética nos lleva a ayudarlos a transformar sus realidades opresivas, reales o imaginarias.

Ésta es una actitud política consciente: no tenemos derecho a, entre los excluidos, excluir. Tampoco tenemos derecho a imaginar que nuestro método sea una panacea universal: tenemos que saber cuáles son los límites entre los trastornos susceptibles de ser trabajados con arte y teatro y aquellos en los que el deterioro psicológico o neurológico ya está tan avanzado que escapa a nuestra posible ayuda.

No podemos olvidar que nuestro trabajo es artístico y que, para llevarse a cabo sin peligro o daños, necesitamos el apoyo de los médicos, enfermeros, que no pueden estar ausentes en nuestra actividad teatral, ya que no podemos asumir responsabilidades terapéuticas. Necesitamos también la participación

* Todas las opresiones que se ejercen en la realidad social se reflejan en la subjetividad del sujeto, son interiorizadas y pasan a formar parte de ella. Podemos llevar dentro de nosotros a nuestros propios opresores, cosa que hacemos a la perfección.

Las técnicas del *arte tris del deseo* deben formar parte del estudio de opresiones claramente sociales y políticas. Desde lo más íntimo de cada uno debemos llegar a las acciones concretas.

de las familias, porque cada uno de sus miembros forma parte de la vida física y psíquica del paciente.

No obstante, tratar la salud mental como un tema puramente médico y no también político sería miopía, como si tratáramos el sistema penitenciario como un asunto policial sin causas sociales, o restringiéramos los problemas educativos a los dominios de la educación; sería como considerar que el latifundio es algo que atañe únicamente a campesinos y caciques, y que los obreros se entiendan con sus patrones porque nosotros no tenemos nada que ver con eso. Sería un grave error político.

Por ello, este trabajo no distingue entre categorías de oprimidos, ya que los respetamos a todos como personas y como artistas. La elección de juegos y técnicas se hará a partir de las necesidades dictadas por la práctica, y no pegando en la frente de cada uno la palabra «paciente».

Al iniciar nuestro trabajo con un grupo social, tenemos que identificarnos y pedir que se identifiquen. No podemos ignorar quiénes son nuestros compañeros, incluso a la hora de elegir los juegos y las técnicas que vamos a proponer. Pero no podemos etiquetarlos: éste es obrero, aquél, clase media; éste es profesor, aquél, un «paciente». Este proceder crearía limitaciones en nuestra propia capacidad de comprenderlos.

Es necesario saber quiénes son nuestros compañeros, hasta por las precauciones que debemos tomar y por las propuestas que tenemos que hacer; pero pegarles etiquetas en la frente es un error grave.

Igualmente, hay que ir con cuidado en no reproducir en la

estructura de nuestros elencos la misma *jerarquía* que existe en la realidad del tratamiento en el que cada uno tiene una función definida: médico, enfermero, funcionario, familiar o paciente. En nuestro trabajo, las funciones sociales deben ser las que defina la pieza creada por los pacientes, no las de la vida cotidiana, y ésta, es cierto, también debe respetarse.

No debemos limitar la elección de los temas a los relacionados con la salud mental: tratar a los pacientes como «pacientes» ya es, en cierta forma, una opresión. Enfermos, pacientes, discapacitados, portadores de deficiencias, etc., son ciudadanos con los mismos derechos esenciales que cualquier ciudadano, y con otros específicos de su condición.

Los pacientes tienen problemas de transporte, alimentación, desempleo, racismo, sexismo, corrupción, etc. Sin ignorar la enfermedad, sobre la que debemos pensar con atención y creatividad, y con mucha cautela, tenemos que sugerir temas que se refieran a la vida social. Hacer demasiado hincapié en la enfermedad puede llegar a convertirla en una etiqueta en la frente del paciente.

Cuando un grupo teatral de un CAPS eligió para su espectáculo el tema del *maculelê** los pacientes comprendieron en imágenes la relación entre el prejuicio racial y la generación de conflictos psicológicos que podrían tener, como defensa, el delirio. Una sociedad racista delirante causaba respuestas delirantes, no *normales*. El racismo era considerado normal...

* El *maculelê* era, en origen, un arte marcial armada, pero hoy en día es un tipo de danza que simula una lucha tribal en la que los bailarines van armados con bastones y que se desarrolla al ritmo de la música. [N. de la T.]

Tenemos que pensar en la patología del racismo, del fascismo, de la Bolsa, de la opresión económica, de la ganancia... ¡Son enfermedades graves!

Si los delirios disminuyen la posible percepción de lo real, hablar y crear arte sobre nuestra historia y sobre nuestros prejuicios cotidianos ayuda a expandir el entendimiento del mundo que tienen los pacientes. Si los delirios se alejan de lo real, hablar de la realidad, aunque fantaseada, puede ayudar a devolvérmola. No podemos caer en el simplismo causa-efecto, pero no podemos dejar de destacar las conexiones que existen entre los delirios sociales e individuales.

Un grupo de otro CAPS trató el «prejuicio dentro del prejuicio», narrando en Teatro Foro el prejuicio que existe entre los propios pacientes, que discriminaban a otro por su orientación sexual. La ascesis, aquí, también es terapéutica: ¿tenemos, o no, todos nosotros, el derecho de decidir sobre nuestra propia sexualidad? Discutíamos la democracia, y no solo un caso aislado.

Hablar de temas políticos expande el mundo psíquico y social de los participantes, sin limitar su atención a su propio sufrimiento. Normalmente, no surgen problemas en este campo porque el carácter lúdico del teatro permite y facilita la convivencia.

Las dificultades que experimentan los pacientes para crear personajes, improvisar discursos y movimientos no son diferentes, aunque acaso mayores, de las de cualquier otra comunidad, incluso las de actores profesionales. Y el hecho de que sean capaces de crear «personajes en situación» ya produce

efectos benéficos, puesto que los pacientes perciben que, si son capaces de *representar* un papel, en teoría han de ser capaces, también, de *adaptar* ese papel, una vez ensayado.

Éste es el proceso que debemos aplicar y que hemos aplicado: metaforizar en forma teatral la visión que el oprimido tiene del mundo, hacerlo experimentar su personaje y descubrir variantes para su comportamiento, en el Foro. Tenemos que ayudar al paciente a descubrir, teatralmente, que algunas de sus opresiones no son producto de la alienación, sino que existen en la realidad de la familia, del trabajo y de la sociedad.

Tenemos que someter las historias contadas a un proceso de investigación antes de aceptarlas tal como son referidas, usando *técnicas de Teatro Imagen y técnicas de ensayo*.*

Incluso en situaciones delicadas, tratamos de experimentar procedimientos estéticos que nos permitan integrar delirios o alucinaciones dentro de *formas delirantes del arte*; éstas, dado que tienen reglas precisas, son recipientes, soportes.

Una experiencia muy interesante fue la de un grupo de teatro del Hospital Pinel, en Río de Janeiro, que creó un *bloco sujo*** en el Carnaval de 2007. *Folhões**** disfrazados entraron en el Bloco do Pinel**** y era imposible distinguir quién era paciente y quién no.

* Ver *Juegos para actores y no actores*, Alba, Barcelona, 2002.

** Manifestaciones populares típicas del Carnaval callejero que consisten en el desfile de un grupo de personas con disfraces improvisados cantando y bailando al son de la samba y las marchas de Carnaval. Algunos *bloques sujos* hacen también pequeñas representaciones satíricas. [N. de la T.]

*** *Folhão* es aquél que se entrega a la locura (*folia*) carnavalesca, *folhões* en plural. [N. de la T.]

**** Bloco do Pinel es uno de los grupos más tradicionales del Carnaval de Salvador de Bahía. [N. de la T.]

Las personas *normales* bailaban como auténticos integrantes del *bloco*. Para tristeza general, esa asimilación duró únicamente el tiempo del desfile: después, los «normales» ya no quisieron que nadie los confundiera, dado que eran gente seria y tenían un nombre por el que velar... Podían portarse como locos, pero solo cuatro días al año.

Cuando los delirios sociales se confunden con los patológicos, o los delirios patológicos se disimulan en los sociales —¡como en aquel Carnavall—, ya no podemos distinguir, aun sabiendo que no se trata de lo mismo, locura de salud mental; los sanos de espíritu ejercitan su locura, y los locos, su salud. Este encuentro y este intercambio son saludables para todos.

En mi libro *El arco iris del deseo*, narro una escena de Teatro Invisible que hice en Lille, en Francia, cuando un enfermero adoptó el papel de paciente y éste, el de aquél, y los dos se fueron de compras en un centro comercial. Los trabajadores del centro llegaron a tratar con el paciente en el papel de enfermero la necesidad de alejar de aquel lugar al enfermero en el papel de paciente, porque asustaba a los clientes...

Cuando se revelaron las verdaderas identidades, nadie pudo creer más ni en la ficción ni en la realidad.

El Arte es una *forma delirante* de percepción del mundo, reglamentada porque es reconocida como ficción; permitida en tanto que ejercicio de la imaginación. El *delirio* y la *alucinación* huyen de los reglamentos.*

* Ciertos delirios colectivos e históricos, cuando son aceptados socialmente, pueden adquirir rasgos de verdades dogmáticas. Las mitologías religiosas son el mejor ejemplo de ello, desde las más antiguas, en las que cada fenómeno natural, sentimiento o pasión, cada deseo y cada miedo eran representados por un dios o una

El artista *experimenta* con su imaginación protegido por claras reglas, que son respetadas; el paciente *vive* su delirio de límites confusos. El paciente-artista transita entre los dos.

¿No sería la salud mental igualmente contagiosa? ¿La «gente normal» no «contagia» su «normalidad»?

Sabemos, desde ahora, que el lenguaje estético, para que sea útil, no puede ser episódico. —no basta con *hacer teatro de vez en cuando*—, requiere constancia. El Teatro del Oprimido es un lenguaje para siempre, no algo excepcional: es un *lenguaje*. Si hablamos portugués tan habitualmente, ¿por qué no hablamos teatro más a menudo? Así como nunca dejamos de hablar y de oír, no debemos, nunca, dejar de hacer teatro y de ver.

Teatralizar problemas individuales supone de por sí beneficios y alegrías saludables a los pacientes —los actores y sus familias—: tenemos ejemplos de ello.

La alegría del oprimido, cuando es consciente, es terapéutica porque es expansiva; la tristeza retrae. La alegría cuestiona valores que la tristeza considera absolutos; la tristeza eterniza situaciones que la alegría vuelve pasajeras. La alegría es

divisa que personificaba tales pasiones, deseos, etc., hasta las más sofisticadas mitologías religiosas modernas, basadas en imposibilidades científicas, como la concepción immaculada de un hijo de Dios; el parto por las axilas de otro dios hecho hombre; las apariciones y revelaciones secretas de un dios a ciertos profetas escogidos, siempre en lugares yermos, inaccesibles, y sin testigos que pudieran confirmar esos misteriosos encuentros... Lo curioso es que quienes adoptan una de estas creencias rechazan todas las demás, que tienen semejantes fundamentos mitológicos.

Estas mitologías pueden ser entendidas como delirios colectivos estructurados en formas delirantes míticas que, a pesar y en contra de la razón, son socialmente respaldadas, ya que, además de dar una explicación final e imperativa del mundo en que vivimos —aunando lógica y fantasía—, ayudan a estructurar políticamente la sociedad con su poder anestésico e intimidatorio... perpetuando la opresión.

dinámica y veloz, social y crítica; la tristeza tiende a ser inmovilista y solitaria y fatalista. Lo que no impide que la tristeza pueda producir magníficas obras de arte, como ha hecho.

El Arte es metáfora de lo real, no es lo real: transustanciación. Una bella negra pintada por Di Cavalcanti representa a una mujer atractiva y sensual, pero no es la modelo. La chica, en carne y hueso, fue transustanciada en colores y trazos. Entre lo real y su representación pictórica, metafórica, subsiste cierta identidad. Pero no sabemos de ningún espectador que haya intentado seducir a un cuadro de Di Cavalcanti esperando reciprocidad en sus afectos, aunque se sabe que Miguel Ángel, al terminar la estatua de David, le lanzó un pincel a la rodilla y gritó: «¡Habla!», delante de tamaña perfección.

Una escena de la vida real trasladada al teatro sigue siendo reconocible en su esencia en la forma teatral que la metafórica. Esa dicotomía es arte. Hacer teatro significa verse en escena estando en la platea: verse viendo y actuando. Verse viviendo. Cuando descubrimos dónde estamos, podemos imaginar hacia dónde ir. El fatalismo del callejón sin salida, que tantas veces se instaure en nuestras vidas, es sustituido por la paleta de las opciones imaginadas. Podemos ensayarlas, seguirlas.

El Teatro del Oprimido es lo contrario del fatalismo, del conformismo y de la resignación.

En este proceso, que tiene objetivos estéticos y ensaya propósitos terapéuticos, el teatro es esencial, no porque sea mejor que otras artes, ¡sino porque es la suma de todas!

Todas las artes forman parte del teatro. La pintura y la escultura están presentes en la imagen de la escena; la danza,

en el movimiento de los actores; la música, en el ritmo y la melodía de las voces e instrumentos; la poesía, en los diálogos.

El Teatro no *reproduce*: *representa* la realidad. No la realidad estática, como la fotografía, la escultura y la pintura, sino en movimiento, como el cine; no como el cine, un registro electrónico de una representación viva, sino viva, como la danza; no muda, como la danza, sino con el sustento de la palabra, como la poesía; no con la ambigüedad interpretativa que la poesía permite, sino con la precisión que le confiere la multiplicidad de medios que emplea.

Por todas estas razones... el Arte es el camino.

Dos ejemplos que se contradicen

Ninguna hipótesis puede basarse en dos o tres casos aislados: cada nuevo acontecimiento es una experiencia nueva que merece la atención que dispensamos a lo imprevisible. Quiero contar dos casos que guardan relación con este tema. El primero ocurrió en Niterói, en el Hospital Psiquiátrico de Juruubá.

Cláudia Simone, comodín del CTO-Río*, dirigía un espectáculo con pacientes de ese hospital. Uno de ellos, José, tenía frecuentes delirios. En el autobús, charlaba con su ángel de la guarda, con quien tenía amistosas relaciones. Como la conversación era suave, a los pasajeros les parecía divertido y no se asustaban.

Un día, José y su ángel tuvieron una gran pelea y a partir de entonces los pasajeros se asustaban con la violencia de sus alteraciones. Llamaban a la policía, que llevaba a José a comisaría, donde pasaba la noche en compañía del ángel, o lo devolvían de regreso al hospital.

Cláudia tuvo una idea: convenció a José de que no discutiría más a gritos con su ángel de la guarda y le propuso que, cuando se hiciera inminente una nueva pelea, acudiera al teatro donde ensayaban. Sobre la escena, José era el director y el ángel, su actor principal. Obedeciendo las reglas convencionales de los ensayos, al ángel se le obligaría a hacer lo que le pedía (¡o mandaba!) su autoritario director, José.

Y así fue: desde entonces, tan pronto empezaba una pelea en público, José convencía al ángel de que fuera al teatro, y la discusión desembocaba en una fructífera conversación, transformada en tema de la piza que estaban ensayando, el ángel y él. Un ensayo es un intercambio de ideas, percepciones y opiniones. A cada crisis, nuevo ensayo. Nadie se curó, pero se palió el daño.

No siempre, sin embargo, el encuentro del delirio con las formas delirantes es tan fluido. En Nova Viçosa, Bahía, un poblado al lado del mar, en la década de 1960, había un muchacho conocido como Zé do Rádio porque andaba por las calles con un aparato de radio ficticio pegado a la oreja, y hablaba con sus cantantes favoritos.

«Loco manso», decían. Cuando le preguntaban quiénes eran los artistas, Zé respondía con sonidos incomprensibles y guardaba el secreto: serían artistas importantes.

* El Centro de Teatro del Oprimido de Río de Janeiro desarrolla actualmente un programa de Teatro del Oprimido en el campo de la salud mental. CTO-Río, Av. Mem de Sá, 31, Lapa, Centro, Río (021) 2232 5826. (Correo electrónico: ctorio@ctorio.org.br)

Caía bien a la gente, le daban comida, ropa usada y rota, o sea, hacían *cariidad*: a fin de cuentas, es bueno tener un loco en la familia o en la ciudad porque nos hace sentir que estamos sanos de espíritu. El loco es fundamental para el buen equilibrio social y para las definiciones de cordura...

Un día, un político local compró el primer aparato de televisión de Nova Viçosa, algo que jamás se había visto por allí, y lo colocó en medio de la plaza para que los vecinos pudieran conocer la novedad.

Zé do Rádio fue a verlo. Espanto: su secreto había sido revelado, y también su mentira. Los artistas de la tele no se parecían en nada a los que Zé concebía en su imaginación delirante. Para él, sus personajes eran verdaderos, y la televisión mentía con imágenes falsas. Su coherente mundo radiofónico fue destruido por la invasión televisiva.

Revelado el secreto, Zé perdió a su público y la identidad: ahora todos podían ver la cara de los artistas, oír sus voces. Zé ya no servía para nada. Desesperado, intentó romper el aparato mentiroso a pedradas y tuvo que ser retenido varias veces durante los programas dominicales. Gritaba contra la televisión, decía los peores insultos, se volvió agresivo y desagradable. Abandonado por los demás, que en lugar de risas afectuosas le ponían mala cara, Zé pasó a andar sucio y harapiento, incluso hambriento. Zé do Rádio no conseguía transformarse en *Zé da Televisão*...

Un día lo encontraron muerto, atropellado en la carretera. Nunca se supo si fue un accidente o un castigo: los locos son buenos hasta cierto punto, cuando representan diversión, y no peligro.

Zé do Rádio murió sin haber hecho las paces con la televisión, amando las verdades de sus visiones radiofónicas y odiando las mentiras televisivas. En parte, tenía razón... Imagino que, si se le hubiera dado la oportunidad de representar su desvarío en un escenario iluminado, la extravagante escena de su delirio radiofónico, transformada en teatro, tal vez habría expuesto el delirio de tales programas y la realidad de su delirio.

En parte... acaso yo tenga razón. Pero ciertamente la tengo al decir que...

¡El Arte es el camino!

Observaciones complementarias

Educación, pedagogía y cultura

El Teatro y la Estética del oprimido son de naturaleza educativa y pedagógica, dos palabras que se completan pero no son sinónimas.

«Educar» viene del latín *educare*, que significa «conducir». «Educación» significa transmisión de conocimientos incuestionables o no cuestionados. Quiere decir enseñar lo que existe y se da por cierto y necesario. «Pedagogía» viene del griego *paidagōgós*, que era el individuo, generalmente un esclavo, que caminaba junto al alumno y le ayudaba a encontrar la escuela y el saber.

El educador-pedagogo debe tener la sensibilidad de reconocer que ningún conocimiento que no haya sido cuestionado es, en realidad, incuestionable. Cada nuevo descubrimiento de la historia o invención de la ciencia restituye la duda sobre todos los saberes.

Educación significa transmisión del saber existente. Peda-

gogía, búsqueda de nuevos saberes.* Estas dos palabras no pueden disociarse, porque no podemos aceptar un saber parafático, no investigador, ni descubriremos jamás nuevos saberes sin conocer los antiguos.

La educación puede ser pedagógica o, por el contrario, como en las dictaduras civiles o militares, autoritaria. En muchas escuelas de antaño —y de hoy, en ciertos países—, los castigos físicos se utilizaban para inculcar en la memoria de los alumnos conocimientos que se consideraban necesarios, aunque los estudiantes no comprendieran nada de lo que se les enseñaba: para este tipo de educación mezquina, lo importante es recordar, no entender. Educación por miedo: probolización!

La verdadera educación, la que nos da placer, es pedagógica: el estímulo del aprendizaje, la alegría de los descubrimientos.

La educación y la pedagogía son hermanas y, a un tiempo, madres e hijas de la cultura. Hijas, porque la cultura existe en cada sociedad y se manifiesta a través del saber que enseña y del saber que busca. Madres, porque a través de ellas nace una nueva cultura, siempre en tránsito.

Tránsito... ¿hacia qué futuro? Surgen aquí los conceptos de ética y moral. Esta viene del latín *mores*, que significa «costumbres». Cualquier costumbre, hasta las más bárbaras y odiosas, puede formar parte de la moral de una época y de un lugar. La esclavitud ya fue moral en Brasil, y los esclavos que luchaban por su libertad eran considerados fugitivos y rebeldes; hoy sabemos que fueron héroes y que eran sabios.

* Por eso, se puede educar a alguien, pero no es posible «pedagogizar». Se puede, pedagógicamente, ayudar.

Ninguna moral social debe aceptarse solo porque forma parte de las costumbres y de la cultura de un momento infeliz. No podemos aceptar el latifundio y la corrupción, ni el exceso subsiguiente del hambre, males de la patria contra los cuales tenemos que luchar.

No podemos aceptar ciertos *derechos adquiridos*, como los alegados por los esclavistas, que al pagar el precio convenido en los mercados de esclavos adquirirían el derecho a la posesión de seres humanos. Derechos adquiridos contrarios a una ética de humanismo solidario no son derechos: son máculas!

«Moral» se refiere al pasado que sobrevive en el presente; *ethos*, al presente que se proyecta en el futuro. Moral, del latín *mores*, «costumbres». «Ética», del griego *ethos*, «tendencia a la perfección». Aristóteles, en su *Poética*, contradecía a Platón, para quien existían dos mundos sin diálogo entre sí,* uno allí y otro aquí. *Ethos*: deseo o tendencia a la evolución que existe en cada ser, en cada cosa. Ésta es una interpretación válida que se basa en los textos de los citados filósofos, y no en la palabra corriente.

No queremos el Brasil que fue ni el que es, pero ¿cómo queremos que sea? Queremos un Brasil en el que todos los brasileños sean ciudadanos plenos, y no se puede ser pleno sin los fundamentos de la educación, sin las audacias creativas de la pedagogía, sin una cultura plural que tenga la cara de nues-

* En cierta forma, si que existen dos mundos: este libro pertenece al ámbito de las ideas, inspiradas en el mundo concreto de las sociedades donde trabajo. Los dos mundos dependen de la *metáxis*: dialogan. En nosotros, humanos, no existe uno sin el otro.

tro país mestizo, y *cafuza*, *mameluco*, *zambo* y *cariboca*.^{*} Sin una ética de combate contra todas las formas de opresión, por más enraizadas que estén en la moral vigente.

No somos inmorales ni amorales, somos antimorales en todo lo que lleva a la moral del momento a impedir el florecimiento de una Ética de la solidaridad.

[La Tercera Guerra Mundial ya ha empezado, y ya estamos perdiendo esa guerra subliminal que no se manifiesta únicamente en sus formas espectaculares y teatrales,] con invasiones y genocidios a los que asistimos por televisión y en los periódicos, sino precisamente a través de esos mismos medios de comunicación, autoritarios e imperativos.

Autoritarios en su intransigibilidad; imperativos cuando nos obligan a creer en la mentira. [Solo podemos defendernos de esa invasión de cerebros con armas de igual poder, en dirección contraria: Tenemos que crear condiciones materiales para que la población pueda desarrollar su propia creatividad y dejar de ser una víctima pasiva de la comunicación, despareciendo como agente activo y transformador. Y todo, desde la escuela.

Según la teoría de las neuronas estéticas, cuando un ser humano es bombardeado diariamente con las mismas informaciones dogmáticas repetitivas —de signo religioso, político o deportivo; belicista, sexista, racista o de cualquier otro—, esas informaciones, por absurdas que sean, se clavan en nuestros

cerebros y forman impenetrables y agresivas coronas de *neuronas fundamentalistas*, que rechazan cualquier pensamiento contradictorio y transforman a sus víctimas en seres sectarios de la religión, del deporte, del arte y de la política. Transforman seres humanos en estaciones repetidoras de conceptos que no entienden y de valores vacíos.

La cultura, la educación y la pedagogía, a través del diálogo y del intercambio, activan nuestras *neuronas estéticas* —las que son capaces de procesar ideas abstractas y emociones concretas, como hace el Arte— y propician la más amplia percepción del mundo, así como la abertura de veredas y caminos, ya que, como dijo el poeta español Antonio Machado, no hay camino, se hace camino al andar.

Una verdadera educación pedagógica, que contribuya a la creación de una auténtica cultura popular brasileña, debe necesariamente incorporar todas las formas estéticas de percepción de la realidad y de invención —Arte— como parte de la lucha contra la invasión de cerebros que hace ya tantas décadas que venimos sufriendo. Tenemos que combatir *alienus* en todos los frentes: en la escuela, en el campo y en la ciudad, en el trabajo y en el ocio; en el cine, el teatro, en la radio y la televisión, en los CD y DVD. Sobre todo, desde la misma escuela.

Tenemos que crear defensas contra la esclavitud estética que llevan tantas décadas imponiéndonos —la estética puede ser peligrosa—. Tenemos que descubrir nuestro rostro, escribir nuestra palabra y oír nuestra voz: ¡la estética puede ser liberadora!

¡El Arte es el camino!

* Mestizo: persona que procede del cruce de padres de razas diferentes. *Cafuza*: de negro e india, o viceversa. *Mameluco*: de blanco e india, o viceversa. *Zambo*: de indio y negra, o viceversa. *Cariboca*: de indio y blanca, o viceversa.

Lenguajes informativos y lenguajes cognitivos

Los lenguajes se han creado para permitir la comunicación. Si uno de los interlocutores no conoce el significado atribuido a cada elemento de un lenguaje, éste dejará de serlo para convertirse solamente en un conjunto vacío de gestos, sonidos, señas, trazos y colores: significantes sin significados.

Todo lenguaje tiene como primera función comunicar informaciones. Todo lenguaje es *informativo*, incluso los *cognitivos*. Los *informativos* son simbólicos; los *cognitivos*, hechos de señales y gestos*. Éstos son el dominio del Arte.

Las *informaciones* son percibidas por los sentidos. El *conocimiento* es un proceso psíquico que relaciona las informaciones recibidas con otras ya existentes, lo que les da un significado especial para cada individuo, en cada momento.

En los lenguajes cognitivos, el conocimiento es el propio lenguaje. La música, la fotografía, la danza, la escultura, la pintura y otras artes son conocimiento que, como el Pensamiento Sensible, no necesita ser verbalizado. Como lenguaje, tiene que ser articulado: son razón expresada por medios no verbales.

La *palabra* pronunciada es informativa por el significado que comunica; es cognitiva por la voz que la pronuncia.

Una foto que muestre la *imagen* de las olas del mar revuelto no necesita explicaciones verbales para que se comprenda ese anuncio de temporal. Cada observador, no obstante, tendrá su percepción particular del mar, distinta si se trata de un pesca-

dor, del propietario de la pescadería, de un cocinero, un fabricante de barcos o un simple transeúnte. «¡Va a llover!» es una información poco importante para quien está cómodamente echado en su cama; da miedo en alta mar.

El lenguaje informativo puede traducirse en cognitivo. El código Morse y una partitura musical son lenguajes que informan: el código, puntos y trazos; la partitura, sonidos, ritmos, claves. Un poema, sin embargo, enviado en Morse, se vuelve lenguaje cognitivo cuando se traduce en palabras que *comunican* conocimientos y *son* conocimiento. El pianista que ejecuta al piano una canción sacada de una partitura silenciosa crea música, lenguaje cognitivo.

El cuadro de un pintor es conocimiento, aunque no se explique nada sobre él. El conocimiento histórico del cuadro, de las circunstancias en que fue pintado, etc., puede proporcionarnos conocimientos adicionales, hacernos ver el mismo cuadro en otra dimensión; el cuadro, no obstante, ya era conocimiento.

Si nos dijeran los nombres de cada una de las personas que sirvieron de modelos para las figuras humanas del *Descendimiento de la Cruz* de Rubens, pintado en 1612 —todas ellas bien conocidas en su época y lugar—, ese saber histórico podría ofrecernos nuevos ángulos de observación de la obra e inspirar nuevas reacciones y sentimientos. La bella pintura, con todo, ya nos había proporcionado conocimiento, esto es, su integración dentro del cuadro de valores más amplio que ya poseíamos anteriormente.

Es cierto que información y conocimiento no son cate-

* En éstos, significantes y significados son indisolubles: el significado es el propio significante! En un gesto de placer o dolor, el significado no pasa por el aspecto simbólico de la palabra.

rías puras: toda información contiene conocimientos, y todo conocimiento está hecho de informaciones orquestadas.

El Arte es un conjunto de lenguajes informativos y cognitivos. Por ello, indispensable en todas las actividades humanas! El arte debe ser integrado completamente en toda nuestra vida social.

¡El Arte es el camino!

Los tres espacios teatrales

En la sala donde se va a realizar una función de teatro, o en la calle, existen tres espacios teatrales superpuestos: *físico, estético y escénico*. Es importante tener conciencia de estos tres ámbitos porque están siempre activos, independientes de nuestra voluntad.

Espacio físico: longitud, anchura y altura. En espacios abiertos, esta última dimensión es infinita, y se puede limitar por medio de la iluminación.

Espacio estético: inmaterial, no tiene existencia concreta: pura concentración de la energía observadora de los *espectadores* en un punto o zona determinada, hacia donde se dirige la atención de los espectadores, que suspenden su necesidad de actuar transfiriendo su energía hacia esa zona.

Como esta atención es dispersa, los límites de ese espacio son fluidos. Para intensificarlo, tenemos que elegir una buena localización. Por ejemplo, en un espacio físico cuadrangular, hay que instalar la escena en una de las paredes laterales mayores y no al fondo de la sala, reduciendo de esta manera la distancia entre espectadores y actores. La platea debe disponerse en forma de herradura, alrededor de la escena o de la arca.)

El *escenario italiano*, que simula un cuadro en la pared, con personajes en movimiento, distantes, es una invención de la burguesía renacentista, que privilegiaba a los individuos que poseían la *virtú* maquiaveliana, aquellos que intentaban arrebatarse el poder a la nobleza, pero sin solidarizarse con el pueblo, al que, económicamente, estaban destinados también a explotar. Privilegiaba al individuo excepcional, capaz de todo, al *virtuoso*, y no a todos los individuos.

El lugar donde se celebra la representación teatral es ideológico: es contenido, no simple forma. Nuestros espectáculos, sin abolir la fuerza del escenario, deben democratizarlo, estimulando el tránsito escena-platea.)

*Espacio escénico**: el escenario traza límites visibles para contener y vestir el espacio estético. Al construirlo, tenemos que pensar en trazos y colores.

Ejemplo: los locales donde habitan nuestros compañeros son casi siempre grises, oscuros, en cuanto a color; contaminados, en lo que se refiere al trazo. Para que el espacio escénico adquiera vida vibrante, es bueno simplificar el trazo en contraste con el medio confuso; utilizar colores vivos en contraste con los colores sombríos de los espacios físicos donde actuamos.

Si el espacio escénico no se destaca del espacio físico por el trazo y por el color, el espacio estético seguirá siendo impreciso. La construcción de la *imagen de la escena* —también llamada

* Tenemos que distinguir también el *espacio dramático*, cerrado en sí mismo, del *espacio para el drama*, que exige un complemento. El primero puede ejemplificarse a través de la imagen de una exposición de estatuas en un museo: estatuas y espacio se completan, no falta nada. El *espacio para el drama* es aquél en el que falta la entrada en escena de la figura humana que vendrá a completarlo.

escenario, figurines, atrezzo, etc., denominaciones que rechazo por tener su origen en cierto tipo de teatro que prefiero rechazar— debe empezar con el espacio vacío, totalmente vacío y neutro, y debe realizarse a partir de «objetos calientes», uno a uno: que se manosearán, que harán las veces de muebles, puertas, paredes, etc. Todo lo que entre en ese espacio tendrá que ser trabajado por el grupo de oprimidos, que también tendrá que escribir y musicar la pieza. Siempre con la ayuda de sus comodines: cada cosa debe incorporar también una opinión emocional e ideológica sobre ella.

Normalmente, pido a mis alumnos o espectadores que se acerquen a mí cuando hablo: quiero que el espacio estético que me rodea esté limitado por un espacio escénico concentrado. Quiero un escenario... aunque invisible, denso. No por narcisismo, sino para que mis palabras sean mejor comprendidas, y no se disuelvan y deshagan.

El anfiteatro griego era más comunitario, abierto en tres direcciones, con una pared al fondo; aun así, era excluyente. El escenario italiano, inventado por el escenógrafo italiano Serlius alrededor de 1600, es más excluyente aún. A los protagonistas de la escena, dueños del poder, los ilumina, y a nosotros nos sumerge en las tinieblas de la platea.

Las arquitecturas teatrales fijas son autoritarias: por eso es necesario derribar el muro que separa a los espectadores de los actores, democratizar ese poderoso espacio estético. No queremos destruir la separación escenario-platea, sino democratizarla.

Cuando nuestra mirada vaga sin rumbo, podemos elegir lo que queremos ver. Asistiendo a un espectáculo que se desplaza

por las calles y por los campos, como la vida de Cristo en la ciudad de Jerusalén, los cantos ditirámicos en la Grecia del siglo vi a. C., el *bloco* de Carnaval en las calles del Brasil de ayer y de hoy, estructurados en el espacio y en el tiempo, podemos seguirlos y elegir el ángulo desde el cual queremos verlos.

¶ Cuando nos vemos inmovilizados en las graderías de un teatro, de un estadio o de un sambódromo, ya no podemos elegir nuestros ángulos de visión: tenemos que ver las imágenes que nos imponen la iluminación y la coreografía.

En el cine, que va más allá, vemos *imágenes de las imágenes* que el director quiere que veamos y de la manera que él desea: no existe la mínima elección del mínimo detalle.

En el Teatro del Oprimido, por el contrario, tenemos que promover todas las formas de tránsito, interactividad, conversación, diálogo, dialéctica, debate, muda, mudanza, mutación, trueque, intercambio, feria de opiniones...

¡El Arte es el camino!

La búsqueda de compañeros

Un centro o grupo de Teatro del Oprimido no es un partido político, no obedece a programas impuestos; no es una iglesia o secta, no obedece a dogmas; no es taxi-teatro, no va a donde manda el patrocinador: tiene sus caminos. Ningún patrocinio justifica que se transmitan los mensajes del patrocinador.

Al practicar TO, tenemos que excluir cualquier alianza con opresores antagónicos en conflictos irreconciliables. Ésta no es una ley divina, es sentido común humano.

Si trabajamos con un gobierno cuya política, en lo funda-

mental, apoyamos, se aúnan fuerzas. El CTO-Río ha trabajado con ministerios del actual gobierno brasileño (2003-2010) sin sufrir coerción alguna; sin ningún contratiempo, si exceptuamos la espantosa burocracia heredada de la dictadura. Jamás trabajaríamos con la dictadura que empañó nuestro país más de veinte años... El CTO trabaja con campesinos, jamás para latifundistas. Con obreros, jamás para sus patronos. Con oprimidos, jamás para opresores.

En los conflictos no antagonicos en los que es posible el diálogo, podemos trabajar con adversarios que buscan encontrarse. Padres e hijos, profesores y alumnos, parejas, cuando así lo deseen, ciertos enfrentamientos étnicos en fases reversibles, y algunos más. El TO no arroja gasolina en todas las hogueras, pero tampoco es bombero, ni anestesiista.

Algunos grupos sin escrúpulos aprovechan pedazos amputados de nuestro método para, obedientes, ayudar a los opresores: es traición.

Algunos grupos de actores profesionales representan espectáculos de Teatro Foro en las escuelas: no está mal, es bueno, muy bueno, pero no es suficiente. La ambición del TO es convertirse en un lenguaje que puedan utilizar los oprimidos conscientes; [trabajamos para *multiplicadores*, no para consumidores. Nos inspira el proverbio chino: «Damos la vara y enseñamos a pescar, pero no damos el pescado listo para servir»].

El TO, en su forma soberana, es el teatro DE LOS oprimidos, PARA LOS oprimidos y SOBRE LOS oprimidos. Sus técnicas no pueden ser desvinculadas de su *filosofía*, de su *árbol*.

La cabeza en las alturas, los pies en el suelo y manos a la obra

Cuando escribo que la palabra es un medio de transporte; que, al nombrar la cosa, esa cosa ya es otra y nunca más será la misma; que *yo soy yo*, pero a cada instante soy diferente e igual; que fluctuamos sobre lo real sin tener acceso a ello... todo eso no nos impide conocer y enfrentarnos, no a la verdad absoluta, pero sí a las verdades terrenas. No a la misteriosa Gran Verdad Eterna, sino a la eternidad de cada instante fugaz de nuestra vida*, tránsito del parto a la sepultura.

Cuando los científicos afirman que el cuerpo humano está constituido por un setenta por ciento de agua, eso no significa que vayán a verter nuestra cabeza, tronco y miembros en vasos y jarras. Cuando la física cuántica jura que la materia no existe y que el espacio es vacío [la materia hecha de átomos no sólidos; los átomos hechos de núcleos, protones y electrones que no son sólidos; los *quarks* son conjuntos de partículas de energía no sólida; nada es sólido...], puede ser verdad, pero, aun- que seamos solo un espacio vacío en el gran vacío del espacio, a pesar de todo, abramos la puerta antes de entrar: conviene no darnos de cabeza con la puerta cerrada.

Todo es tránsito, pero nuestra propia transitoriedad perpetúa cada uno de nuestros instantes: nuestra vida es eterna en el segundo que huye.

* Brueghel el Viejo (1528-1569) pintó un cuadro que tiene mucho que ver con lo que estoy diciendo aquí: *La caída de Icaro*. En él, se ve a un campesino arando la tierra fértil mientras de Icaro lo único que se ve es una de las piernas de su cuerpo que se aboga. Icaro tenía la cabeza en las alturas, el campesino tenía los pies en la tierra firme... Él también soñaba, pero ¡con los pies en el suelo y las manos en la azada!

Vivimos con los pies en la realidad concreta, no en la verdad estratosférica. La especulación metafísica amplía nuestra capacidad de pensar, estimula la sensibilidad más allá de los límites de lo sensible, pero no podemos permitir que sustituya a la acción en el mundo social y político por la especulación abstracta.

Nuestra cabeza puede estar en las alturas, pero con los pies en el suelo y... manos a la obra.

El fascismo, el imperialismo y el colonialismo, la explotación de clases, la humillación de las castas y la esclavitud abierta o disfrazada, el racismo y la xenofobia, la tiranía sexual, la histórica y universal subyugación de la mujer y la destrucción del medio ambiente... todas estas epidemias políticas y sociales no son la Verdad Eterna: son verdades temporales que deben ser combatidas sin descanso.

El ser humano es dual: depredador y solidario. Tenemos que liberarlo de su instinto depredador, reminiscencia animal.

¡El Arte es el camino! ¡Hay que reconquistarlo para el fortalecimiento de la ciudadanía!