

01086  
7

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
División de Postgrado de la Facultad de Filosofía y Letras  
Coordinación del Posgrado en Letras.

**LA ESCENA INVISIBLE:  
Teatralidad en textos y contextos no dramáticos**

Tesis que para obtener el Grado de Doctor en Letras presenta la alumna  
Carmen Leñero. FLW

FAC. DE FILOSOFÍA Y LETRAS



DIVISIÓN DE  
CENTROS DE POSGRADO

Autorizó a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico a través de Internet, el presente trabajo académico.  
RAUL ARAMBULA  
PHZ  
4 Noviembre 2003  
Raul A. T.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

Seminario de Poética del Instituto de Investigaciones Filológicas  
Ciudad de México, a 25 de mayo de 2003.



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## AGRADECIMIENTOS

Gracias a la División de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología y al Instituto de Investigaciones Filológicas por su apoyo financiero y logístico para la realización de este trabajo.

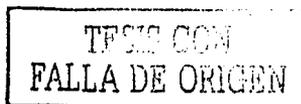
Gracias al Maestro Ludwik Margules, cuyos cursos y asesorías consolidaron en mí una visión del fenómeno teatral y del arte en general. A mi profesor de canto Ricardo Sánchez, al maestro de música Jorge Ritter y la maestra de Historia del Arte, Rita Edder, cuyas enseñanzas han sido esenciales en mi desarrollo intelectual. Al Dr. Juan Manuel Lope Blanch, que en el Centro de Lingüística Hispánica me introdujo en el arduo oficio de la investigación.

Gracias a mi tutor, el Dr. César González, cuya confianza en mi trabajo y amplio conocimiento semiológico han sido el sostén para llevar a buen término esta investigación. A los colegas del Seminario de Poética cuya retroalimentación crítica ayudó en su momento a conformar partes importantes del presente libro, entre ellos: Sergio Pitol, Tatiana Bubnova, Fabio Morábito, Anunziata Rossi y Patricia Villaseñor.

Gracias a cada uno de los miembros del Centre of Performing Studies, de la Universidad de Sydney, y en particular a la Dra. Gay McAuley, coordinadora del Seminario de Artes Escénicas, por haber sido interlocutores entusiastas de mis ideas sobre teatralidad. Así como al Ministerio de Cultura en España y a la Universidad Complutense por apoyar mi indagación en Madrid y Toledo sobre la poesía mística de San Juan de la Cruz.

Gracias a mis amigos, colegas, escritores y compañeros de travesía: Nidia Vincent, Víctor Becerril, Jesús Saucedo, Geoff Hargreaves, Ronald Sawyer Carlos López Beltrán, Adolfo Castañón y Antonio Deltoro, quienes han compartido conmigo los avatares de mi estudio y desde muy distintos puntos de vista nutrieron mis reflexiones. Sobre todo, a Jaime Moreno Villarreal, cuyas finas intuiciones e invaluable apoyo bibliográfico y moral durante varios años son sustancia básica de este libro.

Gracias a aquellas “voces oraculares” que me han ayudado en la tarea compleja y sutil de conjugar todas mis voces, las del sueño y las de la vigilia: la Dra. Maricarmen Elu, la Dra. Hilda Díaz, los astrólogos Javier Betancourt



y Luis Lesur, la Dra. Marisa Leñero, el matemático y violinista Raúl Garduño, el Dr. Luis Guillermo Ruiz, el dramaturgo Carlos Liscano y la Vidente Indra.

Gracias a los autores que más allá del bagaje bibliográfico sobre semiología teatral y de los textos que específicamente analizo aquí (Heidegger, Wittgenstein, San Agustín y San Juan de la Cruz), generaron dentro de mí el ámbito intelectual en que surge esta meditación sobre poesía y teatralidad: Me refiero a Anne Ubersfeld, Elías Canetti, Herman Broch, Sagrario Tomás Tomás, Gaston Bachelard, Ángel Valente, Jan Kott, Christa Wolf, María Zambrano.

Gracias a los músicos, bailarines y actores con quienes he compartido los avatares del escenario: Kasia Wyderko, Rafael Segovia, Carlos Padilla, Jorge Luján, Andrea Christiansen, Eduardo Piastro, Luis Leñero Elu, Leonora Espinosa, Álvaro Fenocchi, Taniel Morales, Manuel Mejía Armijo, Juan Luis González. Y muy entrañablemente, a la Compañía "OSAS": Organización de Socias Asociadas, con quienes tuve por primera vez la dicha de hacer teatro colectivo.

Gracias, finalmente, a mi padre, el Maestro Luis Leñero Otero, quien me contagió su amor por el teatro, y compartió conmigo su sensibilidad poética, recitándome, actuándome y cantándome versos desde que era niña.

Todos ellos son en cierta medida coautores de este libro.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

*A mis ahijados, Pablo, Valentina, Coral y Darío*

## **Índice:**

### **Presentación**

#### **La escena invisible ( A modo de Introducción)**

- I. La palabra poética
- II. La teatralidad
- III. La escena en textos no dramatúrgicos
- IV. Rasgos de lo teatral
- V. Teatralidad de la palabra poética.

#### *Bibliografía del capítulo*

#### **Ver a oscuras (El misterio y el quehacer creativo)**

- I. La escena material: un escenario nocturno
- II. Un espectador “ausente”: la memoria.
- III. Lo oculto y lo manifiesto: el signo
- IV. La intermediación dramática: ¿mímesis o encarnación?
- V. Una escena virtual: la caverna

#### *Bibliografía del capítulo*

#### **Un mapa del laberinto (Teatralidad en los diálogos filosóficos de Martin Heidegger)**

- I. La andanza en el bosque: tiempo, ritmo y movimiento del pensar
- II. La búsqueda del “Claro”: el filósofo expectante (Diálogos en *Serenidad*)
- III. La “Casa del ser”: el Decir encarnado (Diálogos en *Camino al habla*)
- IV. Diálogo entre una Investigadora y su Sombra: “La escena móvil”:

Secuencia 1: El jardín de Humanidades

Secuencia 2: El laberinto metalingüístico

Secuencia 3: Un nuevo horizonte, la comarca

Secuencia 4: La rebelión de los conceptos

Secuencia 5: De vuelta al cubículo.

### *Bibliografía el capítulo*

#### **Cuerpo, flor y canto (La voz en escena)**

- I. El aire y la columna vertebral: el organismo como escenario
- II. De regreso a la materia: la palabra como organismo
- III. La flor que se abre: el canto como jardín
- IV. Ser poseída por otros: la voz como personaje
- V. Tocar la punta: la trama interna

### *Bibliografía del capítulo*

#### **A la escucha (Teatralidad en la poesía mística de San Juan de la Cruz)**

- I. Una teatralidad trastornada
- II. Las cavernas de la piedra: la interioridad como escenario
- III. La voz que te atraviesa: el canto como transcurso
- IV. El signo que se vacía: drama de voces en el *Cántico Espiritual*
- V. El giro: la escritura sonora, encarnada

### *Bibliografía del capítulo*

#### **El sujeto reclinado (Teatralidad en la confesión: San Agustín y Wittgenstein)**

- I. Examen de conciencia: el sujeto como personaje dramático
- II. Introspección pública de un santo: *Confesiones* de San Agustín
- III. Introspección privada de un filósofo: *Diarios secretos* de Wittgenstein.
- IV. Escisión teatralizada del sujeto:
  1. El actor: “Monólogo de alguien que se confiesa”.
  2. El espectador: “Confrontación entre dos posturas”
  3. El personaje: “Fragmentos de un sujeto filosófico”

### *Bibliografía del capítulo*

#### **El cerebro ritual (Neurología y teatralidad)**

- I. La ficción “real”: un mirar paradójico

- II. La imaginación se materializa: ¿ver, saber o inventar?
- III. La metáfora en el cuerpo: símbolos que “actúan”
- IV. Encarnar todas las cosas: extensión de redes neuronales y empatía
- V. El espectador escindido: sentir, reconocer, negar
- VI. La sensación como memoria: recordar, elegir, transformar
- VII. Teatralidad dentro y fuera: presentar y representar
- VIII. Teatro y reflexión: duplicar para integrar

### *Bibliografía del capítulo*

### **Cartas a Indra (Teatralidad en la ceremonia oracular de Delfos)**

- I. Carta primera: “Ser adivina” (El fenómeno de la videncia)
  - 1. La llamada: del útero a la tumba: (Visita a Delfos)
  - 2. El entusiasmo: la grieta (Delfos como construcción imaginaria)
  - 3. El delirio: la voz oracular (*Cassandra*, la novela histórica de Christa Wolf)
  - 4. El destino: la lectura del azar (*La muerte de la Pitia*, el cuento dramático de Friedrich Dürrenmatt)
  
- II. Carta segunda : “Ser consultante” (Semiología de la adivinación)
  - 1. Rito y procedimiento: sacrificio, pregunta y alternativa
  - 2. El temido contacto: posesión y autoposición
  - 3. La red: versión y visión
  - 4. Los signos vivos: curación o veneno
  
- III. Carta tercera: “Ser testigo” (Oráculo y teatralidad)
  - 1. Los ciegos: los espectadores de Apolo
  - 2. La persistente escena: del oráculo a la tragedia
  - 3. Posdata: los hijos de la Esfinge.

TESIS CON  
 FALLA DE ORIGEN

### **Conclusiones**

- I. Palabra poética y teatralidad :la escena invisible en textos y contextos no dramatúrgicos: síntesis y comparación.
  - 1. La palabra como lugar: espacio de encuentro

2. La palabra como signo y referente: símbolo abierto, activo
3. La palabra como tiempo: cinestesia de los signos (memoria, actualización y olvido)
4. La palabra como voz: manifestación del sujeto
5. La palabra como escucha: mediación con otras voces y esferas (el silencio, la espera)
6. La palabra como tensión: antagonismo dramático entre sujetos, voces o principios
7. La palabra como acto: transformadora y generadora de realidad.

II. Aplicabilidad de una semiología teatral a la interpretación literaria de textos: El lector como autor.

*Bibliografía del capítulo*

## Presentación

Cada arte desarrolla un lenguaje distinto del cuerpo pero en cada uno el cuerpo se involucra por entero: cuando canto, cuando escribo o cuando pienso soy milagrosamente traída al presente. En la ilusoria continuidad de los días, en la ilusoria entidad de mi cuerpo y mi imaginación, no se divide mi atención al ejercer uno u otro oficio, se multiplica hacia adentro. Hay lenguajes que se imbrican, claro, pero hay un arte que no es ni canto, ni escritura, ni reflexión, sino que los atraviesa y que no sé definir más que como un extenderse de la voz por un cauce de silencio, iluminándolo con una luz tenue, efímera y fluida.

Cada género literario, musical o discursivo responde menos a una forma codificada que a un estado de ánimo, a un trato distinto con la materia del mundo -con el aire, con la tinta, con el impulso eléctrico. A veces se trata de penetrar, a veces de ser atravesada, a veces de sobrevolar una zona. En cada uno de ellos, las oleadas de actividad y contemplación se alternan a un ritmo distinto, a una velocidad particular; las emociones, la memoria y la intuición de lo venidero juegan entre sí juegos muy diversos. Un género crea su propia atmósfera, su extensión, su temporalidad. Pero quizá coinciden todos en producir una escena semejante: la del instante vivido en que el sujeto se convierte en objeto, el que dice es el que escucha, la naturaleza y el individuo se funden en un experimentar sin autor.

Los capítulos que constituyen este trabajo hablan un poco de música, de literatura, de filosofía, de magia y de teatro; se expresan mediante el relato, la canción, el razonamiento o el parlamento, pero trenzan todo en el universo de las palabras. Han sido escritos desde un ánimo desesperado, y alegre, por expresar no su diversidad sino aquello que los une y les da nacimiento entre

mis huesos y nervaduras. No los caracteriza ni la erudición ni la inteligencia ni el talento, sino el deseo de conjugar una práctica concreta unida a la reflexión, y una reflexión unida al sueño.

Los verdaderos poetas, los narradores auténticos, los filósofos rigurosos, los científicos responsables no quieren hablar de los lenguajes sino de las cosas, no de los procesos creativos sino de los casos, no de las ideas y las palabras, sino de la naturaleza y la historia, puesto que todo metalenguaje les parece quizá una enajenación respecto del mundo real. Y yo estoy de acuerdo con ellos. Pero para mí el lenguaje es la cosa en sí, y cada proceso interno de modelar la materia, un caso. Son mi felicidad y la nostalgia que quiero cantar. Son la naturaleza que habito como un fantasma denso, necio, insistente en su deseo de continuar en la zona tangible, audible y acariciable de los vivos. Son la música silenciosa que escucho en una escena invisible: mi caverna.

El arte cuesta trabajo pero no es un trabajo, no genera valor sino sentido. El oficio de hacer arte es arduo pero es natural; no genera poder sino acaso un autodomínio momentáneo. Las palabras son el mundo que habita mi cuerpo, pero incluso antes de ser palabras (cuando son sonido) y después de haberlo sido (cuando ya sólo han dejado su estela, una imagen): son sólo momentos de una ruta que nunca elegí conscientemente pero que sin duda he caminado, porque me ha llamado desde algún sitio que no soy yo, y me ha constituido en un núcleo provisional de existencia, ya a punto de dispersarse como polvo anónimo, entusiasmado.

## La escena invisible (a modo de Introducción)

*La poesía es un caracol en un rectángulo de agua*

José Lezama Lima

Este es un libro sobre poesía, o más específicamente, sobre las funciones poéticas de la palabra en diferentes contextos orales y escritos, y no sólo en los que reconocemos como “poemas”. Y es a la vez un libro sobre teatro, sobre la experiencia intrínseca que nos proporciona el teatro como vivencia estética integral.

Adoptando una noción amplia de teatralidad —en tanto que modalidad de pensamiento y expresión—, he ensayado una lectura que revele las peculiares dinámicas que ocurren entre los signos cuando se concibe al “texto” como “espacio de encuentro” y a la palabra poética como palabra viva, actuante.

Además de explorar contextos orales como la narración de sueños, la descripción de padecimientos de la percepción, el canto y la adivinación, he analizado textos pertenecientes a diversos géneros escritos: los diálogos filosóficos de Martín Heidegger<sup>1</sup>, el poema místico de San Juan de la Cruz<sup>2</sup>, el discurso confesional de San Agustín<sup>3</sup> y de Ludwig Wittgenstein<sup>4</sup>, y el discurso oracular, tal y como se reconstruye histórica y literariamente en el caso del

---

<sup>1</sup> “Debate en torno al lugar de la Serenidad”, en *Serenidad*, Odós, Barcelona, 1967. Y “Diálogo entre un inquiridor y un filósofo japonés”, en *De camino al habla* traducción al español: Odós, Barcelona 1988 (original en alemán: 1959). Cfr. también: Heidegger, Martín, *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 1995 (original en alemán: 1984).

<sup>2</sup> “Cántico espiritual” y “Noche oscura del alma”, en *Obras completas*, Archivo Silveriano, Ed. por el P Simeón de la Sagrada Familia OCD, Burgos, 1972 (ed. original: 1929).

<sup>3</sup> *Confesiones*, Círculo de lectores, Barcelona, 1971.

antiguo Santuario en Delfos<sup>4</sup>. Este corpus de estudio permite comparar los usos de la palabra, y el lugar del sujeto y del interlocutor, en diferentes tipos de discursos: ontológico, ético, místico, mágico, médico, psicológico, político y explícitamente artístico.

## **I. La palabra poética**

A menudo me he preguntado sobre el peso de las palabras y los vínculos que generan entre los hombres dependiendo de las circunstancias concretas en que son dichas, oídas o leídas, y en especial cuando estos vínculos son de carácter estético. Es decir, cuando deliberadamente involucran la sensibilidad del enunciador y del interlocutor, para provocar más un “percibir” que un “saber”; más una experiencia que un conocimiento. Si la palabra no sólo remite a una experiencia objetiva con las cosas sino ejerce la capacidad de actualizar una experiencia subjetiva ante el escucha o el lector, haciéndolo participar vívida pero reflexivamente en ella, la llamo palabra poética. Más allá de operar como un signo (inteligible en el marco de un código determinado), la palabra poética se convierte en un espacio de encuentro y provocación, el espacio de la intersubjetividad donde la verdad adquiere un estatus vacilante, provisional pero incitador.

Creo que la función poética de la palabra puede darse en diferentes contextos orales y escritos. La palabra es poética cuando tiene la facultad de

---

<sup>4</sup> *Diarios secretos*, Alianza, Madrid, 1991 (ed. original en alemán: *Cuadernos de Guerra*, 1961).

<sup>5</sup> Reconstruido a partir de documentos históricos (Plutarco, Herodoto, Hesíodo, Heráclito, Platón, etc.) citas en obras y tragedias clásicas ( Homero, Sófocles, Eurípides, Esquilo, etc.) y obras de ficción contemporáneas como: Dürrenmatt, F., *La muerte de la Pitia* (Tusquets, Barcelona 1990) y Wolf, C. *Cassandra*, The Noonday Press, Farrar.Straus.Giroux, N.Y., 1984.

generar una experiencia de los sentidos aunada al intelecto, una experiencia en que se integran cuerpo y mente; cuando su “significación”, más allá de su contenido conceptual, depende de sus características formales, sonoras, gráficas, simbólicas, es decir, de su música y aparición misma, así como de las resonancias anímicas que provoca; cuando la relación que establece entre las personas no tiene fines utilitarios —ya sean políticos, didácticos o terapéuticos; cuando nombra y describe al mundo sólo de manera tentativa, no definitiva; cuando es cauce abierto de contenidos emocionales; cuando sitúa a quienes participan de ella en una perspectiva que rebasa sus roles sociales, su personalidad, su bagaje cultural y su psicología individual para adentrarse en el ser colectivo y misterioso que somos; y finalmente, cuando el hecho de emitirla y de recibirla constituyen un solo acto de participación.

Si es verdad que la “significación” de todo lo que percibimos es primordialmente afectiva<sup>6</sup>, y que de esa valoración primera dependen las ideas que tendremos sobre las cosas, así como la imagen mental en que las “reconocemos”, la palabra poética más que nombrar y describir el mundo de manera abstracta intenta recuperar la experiencia sensible y pasional, corporal y concreta por la que atravesamos al entrar en contacto con el mundo, con nuestro propio cuerpo y mente. El texto con características poéticas se constituye, pues en tanto que acontecimiento.

---

<sup>6</sup> Esta valoración afectiva, núcleo de la significación o del sentido, se origina en el modo en que una realidad cualquiera responde o no a nuestras necesidades primarias: alimento, seguridad, autoestima, necesidades que se van volviendo más complejas al imbricarse con otras experiencias, y con los signos que se les asocian, según dicen los más recientes estudios sobre fenómenos cognoscitivos: El sistema límbico (responsable de procesar las emociones y reacciones que la realidad nos produce) es la “memoria organizadora” de los conceptos, formas y significados abstractos a nivel de los lóbulos frontales. Así pues, reconocer estas formas a nivel intelectual no significa comprender su significado. (Cfr. Ramachandrán, *Fantasmas en el cerebro*, prologado por Oliver Sacks, Editorial Debate, Madrid, 1999)

Tendemos a creer que la existencia de las palabras es inmaterial, que están constituidas por sus significados abstractos, codificados, que están cerradas sobre sí mismas como volutas etéreas, como objetos incorpóreos y muertos, o monedas con cierto valor convencional que intercambiamos a través del aire, la hoja escrita o el cable.

Pero su existencia y su poder son muy concretos: generan procesos en nuestra fisiología y en nuestra psique, la aparición de imágenes en el cerebro, el crecimiento de redes neuronales, cambios en nuestro sistema inmunológico, la modificación de nuestros estados de ánimo, sin hablar de nuestras actitudes voluntarias. Las palabras están vivas, ya sea en el aire, el papel, la piedra o la pantalla, y si acaso “muere” su capacidad de provocar experiencia, también contaminan de muerte nuestra imaginación y organismo.

Para el estudio de esta “palabra viva” y actuante me ha sido útil adoptar una noción amplia de teatralidad y categorías que se desprenden de una reflexión semiológica sobre lo teatral, cuyo objeto básico de estudio es “el acto en situación” que se “da a ver”.

Las palabras ejercen diverso poder dependiendo de quién las diga, cuándo, dónde y para qué, y dependiendo también de quién las oiga, cómo, y porqué. A veces se trata de un poder plenamente consciente en manos de la voluntad, pero a veces actúan por cuenta propia, por cuenta de la cultura, de la lengua en que se fraguaron o del contexto discursivo en que suelen jugar un papel predeterminado y restringido. Y entonces quien las pronuncia es sólo un instrumento ciego, automático, de ese poder impersonal, político, ideológico o mercantil que en ellas se confirma y regodea. Por eso les tenemos tanta desconfianza a las palabras.

La palabra poética quiere usar los poderes del lenguaje pero *sin apoderarse de nada*. Para ello debe asegurarse de mantenerse viva, es decir abierta a la

reinterpretación, y a la vez de no desear obtener nada para sí misma o para quien la esgrime.

¿Y cómo es que una palabra permanece viva, poderosa e “inocente” a un tiempo? ¿Cómo vence la erosión de las edades, el peso lapidario de los saberes, la caducidad inevitable de los conceptos que arrastra, o los restringidos intereses individuales de quien la usa? ¿Cómo vence la inmaterialidad, la abstracción, la separación con la vida cotidiana y real? ¿Cómo elude ser esclava y cómplice de los poderes superestructurales que se han apropiado de ella para apropiarse de nosotros? ¿Cómo vuelve a ser “cosa nuestra”?

Con un poco de observación, o mejor dicho, de atención al modo en que pronunciamos una frase, podemos distinguir si la hemos dicho de “dientes para fuera” o si surge del aire que emitimos desde el diafragma y de las vibraciones sonoras que cruzan nuestro organismo. Con algo más de perspicacia podemos distinguir si estamos “recitándola” o si estamos diciéndola “como por primera vez”, originada en nuestro sentir concreto, espontáneo. Y con algún adiestramiento podemos reconocer si las ideas que “sobrelleva” esa frase provienen de un “saber” integrado, o más bien postizo; y hasta qué punto lo que decimos es fruto de nuestra conciencia autocrítica y honestidad de pensamiento.

En ocasiones, pese a reconocer la forma y contenido inmediato de una frase, cerramos ciertas zonas del oído para no recibir las vibraciones que en nuestra corteza cerebral provoca la entonación el timbre de la voz de quien que nos habla, ignoramos deliberadamente su expresión facial y corporal, y nos desentendemos de lo que esa persona “está haciendo” al decimos tal o cual cosa, perdiendo así su plena significación. Algo similar puede ocurrir durante la lectura, por más informada que ésta sea.

El significado de una palabra no sólo radica en los contenidos que históricamente ha acumulado y es capaz de traer al presente, sino de la calidad y circunstancia de la voz que la emite, de la posición del sujeto, de la atmósfera en que resuena, y sobre todo, de la tensión que desata.

La palabra poética se hace cargo de eso. Y por lo mismo, en un poema escrito la palabra intenta recuperar para sí misma una *voz*, un *estado de ánimo* concreto, un *cuerpo* de percepciones sensibles, un *tiempo* y un *espacio* presente en que se actualiza como cosa viva, como una acción que se verifica en el universo provisional que genera el poema, ámbito para ser visitado por otro ser humano en calidad casi de espectador. Y se le puede llamar “espectador” porque lo que ocurre al lector ante un poema “vivo” le ocurre en el presente en que lee y para la integridad de sus sentidos y su mente. La experiencia del poema comienza por la sorpresa de ver cómo el pensamiento (que no suena) y la música (que sí suena) se han fundido en un mismo fenómeno. Tenemos la falsa ilusión de que la música es inmaterial y de que el pensamiento es atemporal, pero la presencia de las palabras y su énfasis en su propia corporeidad (su ritmo, sus consonancias, sus contrastes, sus “padecimientos”) nos recuerda que se trata de “objetos vivientes”, capaces de provocar cambios en nosotros, por muy imperceptibles que nos resulten.

No sólo en los poemas la palabra regresa al mundo de las sensaciones y los contactos. Hay otras situaciones milagrosas en que la palabra se corporeiza, y retoma su poder de penetrar; en este “regreso” a la materia, la prosa, la filosofía, la ciencia, la profecía, operan como poesía también. Más que configurar discursos o relatos se convierten en “actos” de provocación donde el escritor y el lector quedan igualmente involucrados en lo que se dicen a sí mismos, escuchándose con atención, mirándose y reconociéndose en sus expresiones más leves, participando de una experiencia común más allá de sus

preocupaciones y anhelos individuales, y quizá explorando juntos una perspectiva nueva de lo que les rodea e incumbe.

La palabra poética puede no sólo materializar una geografía o actualizar una historia, sino que despliega a menudo un *drama*: el drama de su incapacidad de expresar un sinnúmero de aspectos de la realidad; o el de nuestra separación como individuos respecto del mundo; o la fatal dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo; o nuestra participación involuntaria en una cultura que en ciertos niveles nos constriñe; o incluso la contradicción entre nuestra mortalidad y el aliento intemporal que nos anima.

## II. La teatralidad<sup>7</sup>

Para observar este comportamiento de la poesía, para considerar a la palabra como un “hacer” más como un “referirse a” en escritos y circunstancias muy diversos he adoptado una estrategia: leerla como si la escuchara dicha por alguien en medio de una escena implícita; e indagar cómo es el clima, el ritmo de acción, la tensión dramática, y en suma, la teatralidad intrínseca a esa escena invisible que la palabra está generando.

Habilitar la analogía entre texto escrito y escena me llevó a considerar la *teatralidad* no sólo como origen del quehacer teatral concreto, sino como un modo de representación integral que no procede por secuencia sino por

---

<sup>7</sup> Hace algunos años realicé una investigación sobre los procedimientos del arte teatral, basando mi reflexión en la obra pirandelliana. Producto de esa reflexión es el libro *La luna en el pozo* (Conaculta, México, 2000), antecedente y fundamento de este trabajo sobre teatralidad.

sincronía<sup>8</sup>, que manifiesta nuestra facultad de imaginar un micromundo virtual, de transmitirlo tal como lo percibe un sujeto *in situ*, y en términos de un acontecer en tiempo presente para el interlocutor.

Ha sido útil, pues, explorar la palabra poética en sus virtuales atributos tridimensionales: su ubicación, textura, dinámicas y resonancias, como si se tratara de un fenómeno teatral. Esto implica emplear el teatro como metáfora, sí, pero no a un nivel meramente retórico. Dado que el teatro se hace con todos los ingredientes de la realidad material: espacio, tiempo, cosas, cuerpos, voces, contactos, movimientos, tensiones, todos ellos elementos que se condensan y exponencian con el fin de ser intensamente percibidos; y dado que el teatro no es sólo espejo de la realidad, sino laboratorio y crisol de nuevas vivencias de lo real, una extrapolación de la experiencia teatral al terreno bidimensional de la escritura puede dar cuenta tal vez de la significación de la palabra poética en tanto que “cosa viva y generadora de mundo”.

En el intento de expresar nuevamente por escrito cómo actúa un cuerpo de palabras (ya sea dentro un poema, dentro de una canción, en un relato, en un sueño, en un diálogo filosófico, en un rito como la confesión escrita o las ceremonias orales de adivinación) me ha visto llevada en ciertos momentos a evocar en mi escritura los mismas dinámicas de *teatralidad* que hallé en los textos o eventos que analicé.

Por supuesto que no cualquier texto, ni siquiera un texto expresamente literario puede concebirse en su “dramaticidad”, pero hay condiciones que lo

---

<sup>8</sup> Al hablar de la *sincronicidad*, en posición a la *causalidad*, como lógica de validación de los discursos, Jung explica cómo la convergencia y simultaneidad de los signos es lo que produce su sentido. Ello sucede palpablemente en ámbitos como el poético y el profético. Lo que le da valor a los signos, indicios o señales es que se produzcan a un mismo tiempo. Este “presente” que otorga sentido se relaciona estrechamente con la representación teatral.

facilitan: cuando presenta intensas huellas de oralidad y una puesta en situación de los participantes, como “voces” del texto. Los textos que analicé están emparentados muy de cerca con las dinámicas de la conversación y con una circunstancia social concreta, un rito, un sacramento o un espectáculo; todos ellos hacen, además una constante referencia al entorno físico y a la temporalidad como cauce de desarrollo, más allá de la mera estructuración lógica de sus partes. Por añadidura, convocan de manera explícito al interlocutor y a suposición frente al texto.

Es en cierto que estas características pueden hallarse más o menos latentes en casi todos los textos. Es una cuestión de grado: Cuánto más presente esté la voz como realidad sonora, más tangible el cuerpo que la emite, y más visibles el espacio y el ritmo en que ocurren las cosas, y cuánto más presente está el sujeto en su palabra, más factible reconstruir la escena que el texto despliega. El texto se constituye entonces es una especie de territorio ceremonial y opera como mediador entre la referencia abstracta y la experiencia sensible, participando así de llamada “magia” teatral: encarnar lo ausente, darlo a ver y permitir que ello actúe *en* el espectador.

### **III. Rasgos de lo teatral**

Meditando sobre la especificidad del arte teatral, pero en términos suficientemente abstractos como para aplicar su perspectiva a otros géneros, he establecido siete rasgos propios de la teatralidad<sup>9</sup>:

**1. Generar un espacio y un tiempo de excepción concretos** -es decir, materiales, mesurables-, separados del espacio y tiempo reales: un ámbito

---

<sup>9</sup> Lo que llamo teatralidad será pues un haz de rasgos que acaso se proyecten con mayor o menor intensidad en distintas prácticas discursivas, sin necesidad de que verifiquen todos juntos y a cabalidad.

virtual concebido además como un aquí-ahora. El tiempo y el espacio se comprimen y densifican formando un nuevo “segmento” de realidad -al que llamamos “ficción”- que se sobrepone a la realidad cotidiana de los espectadores.

A partir de un lugar concreto de representación, y una duración concreta para la función se genera un espacio peculiar donde convergen varios escenarios de la historia y varios momentos. Se trata de un “aquí y ahora” complejo, un “presente absoluto”<sup>10</sup> que integra asimismo el contexto histórico, social e inmediato del espectador y del foro mismo.

**2. Hacer converger en un mismo ámbito elementos de distinta naturaleza o sustancia** (palabras, imágenes, cuerpos, movimientos), con posibilidad de modificarse y transmutarse unos en otros, que se conjugan para formar un “signo” muy peculiar: *“el acto-en-situación”* (unidad no discreta ni articulada, por cierto). Lo teatral configura una “imagen” global, en tanto montaje de traducciones entre diversos lenguajes (el del autor -escritural-, el del director -oral y “arquitectónico”-, el del actor -corporal y emotivo-, quienes se “interpretan” y reinterpretan recíprocamente<sup>11</sup>). El acto-en-situación no sería propiamente un signo, de valor inequívoco y en referencia a un

---

<sup>10</sup> “El teatro trae la realidad al presente, enmascara de presente toda permanencia, todo transcurso, ocurran éstos en la esfera objetiva, en la subjetiva o en donde ambas se intersectan: la zona del lenguaje. Al actualizarlo, al ‘decirlo todo en presencia’ el teatro convierte al lenguaje en zona de contacto –muchas veces en peligrosa zona de contacto”.

(Leñero, C., *La luna en el pozo*, op. cit)

<sup>11</sup> El autor crea trama mediante la polifonía de voces y las instrucciones escénicas; el director genera imágenes internas para conducir a los actores (desde su interioridad), y diseña el espacio de representación (externo); los actores traducen todo a un lenguaje corporal, gesto y voz; finalmente el espectador traduce a una imagen mental, holística, visual y sonora a un tiempo, el conjunto de la situación, tal y como la percibe y reelabora.

código establecido, sino un haz de señales que aparecen al mismo tiempo ante el espectador, quien también las traduce y reinterpreta<sup>12</sup>.

3. Provocar la **comparecencia** de tres instancias o sujetos de experiencia y percepción: **el personaje** (quizá proyección o personificación de alguna de las voces del dramaturgo), **el actor y el espectador**, quienes en determinados momentos trasmutan sus funciones, gracias al habitual vaivén entre identificación/distanciamiento, y a la propia dinámica de la actividad mimética. Las tres instancias interactúan: la acción del personaje es *ser*, la del actor, *simular*, y la del espectador, *ver* (involucrarse intensamente pero reconocer a distancia). La presencia positiva del espectador da cumplimiento y sentido al acto-en-situación que se “da a ver”<sup>13</sup>. Por eso, lo teatral se refiere menos a un “texto” susceptible de ser interpretado, que a un “acontecimiento” en el que se participa: el hecho teatral.

La presencia, condición ineludible, es lo que propicia el vínculo efectivo entre actores y público. El espectador es interpelado en el mismo instante en que el actor da vida al personaje.

4. Actualizar y desplegar un **antagonismo esencial** entre dos poderes (personajes, principios o fuerzas) opuestos, tensión que funciona como eje de

---

<sup>12</sup> Por eso, más que hablar de “signos” o elementos significantes, la semiología teatral prefiere adoptar un enfoque como el de Peirce, y hablar de “cadenas de sentido”. A menudo, sin embargo, resulta contraproducente adoptar teorías demasiado complejas que tienden abstraer de tal modo el fenómeno teatral que impiden mantener fresca en nosotros la indagación de sus efectos estéticos.

<sup>13</sup> Expresión que usa Jean Duvignaud para definir la actividad teatral.

la creación de sentidos<sup>14</sup>, organizando todo gesto, toda acción, todo parlamento, toda imagen en un microuniverso paradójico pero inteligible, y que aporta vitalidad emotiva a todo el conjunto.

La oposición “agónica” es lo que estructura y da sentido a lo que llamamos “dramático”. La esencia del teatro es escindir y confrontar, no sólo personajes sino puntos de vista y posiciones ante una misma situación. Y su verdad, la verdad teatral, se sustenta siempre en la paradoja: paradoja que en última instancia se da entre “ser y no ser”, “mostrar y ocultar”, “ser y mirarse ser”, simultáneos o coincidentes, pero siempre en lucha.

**5. Negar (también paradójicamente) el carácter de “signos”** que se supone tienen los elementos que participan en la escena, al anular la supuesta dicotomía del signo: significante presente/significado ausente<sup>15</sup>. Sucede que el significante (por ejemplo, la voz y el cuerpo del actor moviéndose en un escenario concreto, y en medio de una situación determinada) es de hecho el

---

<sup>14</sup> Las fuerzas en conflicto están activas simultáneamente (por ejemplo, el bien y el mal). Sin embargo, y puesto que la escisión radica en el origen mismo de toda teatralidad: ser y verse ser, actuar y contemplarse, estar identificado y distanciarse, ser objeto y sujeto -no sólo como suceso de conciencia sino de existencia- el conflicto bien puede darse entre un principio activo y otro pasivo (por ejemplo, lo voluntario y lo fatal, lo masculino y lo femenino, Dios y el hombre, etc.)

<sup>15</sup> “En el teatro, el cuerpo representa un cuerpo, y la voz, una voz; el tiempo en que transcurren tiempo; y el espacio escénico, espacio también....Por eso en el teatro significante y significado comparten su sustancia y su forma; se identifican y niegan mutuamente: ‘yo no soy lo que me representa, lo que me representa no soy yo’”. La ficción teatral se vuelve sobre su ser-espejo-de-sí... Conlleva pues una autorreflexión...Cada signo en ella se bifurca para contradecir su estatuto de verdad, para dejarlo en suspenso. La redundancia es en el fondo esquizofrenia: las cosas son y no son a un tiempo” (Leñero, C., *op.cit.* p.24.)

significado y está efectivamente sucediendo ante nuestros ojos<sup>16</sup>. La convención que prevalece a nivel comunicativo dice: 'el valor de lo que se presenta aquí es "hipotético"; se trata de una situación que ha de experimentarse como si fuese real'. El "como si" del teatro es lo que posibilita la vívida percepción de lo ausente. (Este "como si" es muy diferente al "en lugar de"; un papel teatral no se recita ni se relata, *se juega*). Así pues, la representación teatral reunifica lo separado en el signo -la parte presente y el referente ausente u oculto-, y reunifica a los "signos" entre sí (los hacer actuar al unísono). Por efecto de lo teatral equivalen parlamento y gesto (ambos son "acción" que propician trama); se reúnen personaje y actor, así como nombre, imagen y cuerpo; se reencuentran palabra y voz (realidad espiritual, invisible, y realidad física, sonora). La representación es pues una vuelta a la materia, la carne y el tiempo. De esta característica esencialmente paradójica del hecho teatral dependen las dinámicas de **identificación** y **distanciamiento** en la relación entre los sujetos participantes (actores y público), y de aquí también surge su capacidad para mostrar y hacernos ver lo oculto, lo inaccesible, lo censurado.

6. Servir de **mediación con esferas sobrenaturales** o comúnmente inaccesibles -religiosas, míticas, históricas o inconscientes. No es que simplemente se *aluda* a lo sagrado o a lo desconocido, sino que se propicia un contacto efectivo con esa dimensión -el mundo de los muertos, de los dioses, los fantasmas, los demonios, las fuerzas psíquicas más recónditas, los instintos, etc. (Considérese el origen ritual y sacramental de todo teatro, y la

---

<sup>16</sup> Anne Ubersfeld, en *L'école du spectateur* habla también de la doble negación característica del fenómeno teatral cuando al estatuto de verdad de sus "signos": El espectador sabe que lo que observa en escena es ficticio, niega por tanto su autenticidad; sin embargo, una vez que acepta la convención escénica, niega la supuesta falsedad de lo que observa, asumiéndolo "provisionalmente" como verídico.

pervivencia de este rasgo aún en el teatro profano, la comedia y los diferentes géneros teatrales contemporáneos).

7. Propiciar la **metamorfosis** de las “sustancias” (elementos verbales, ideas, personajes, cuerpo, actos, puntos de vista) que se ven involucrados en el acontecimiento teatral. Es quizá la propia tensión dramática la que acelera, como un catalizador, los elementos y procesos que su puesta en relación desata dentro de un contexto “simulado”, transfigurándolos. Así por ejemplo, una cierta iluminación transforma una atmósfera pública en un ámbito íntimo; una prenda de vestir sustituye a un hombre; una calle se convierte en trayectoria de una vida, una palabra se condensa en un objeto emblemático que se extravía o reencuentra, una pasión se trastoca en su contrario a una velocidad exponenciada, en fin... De ahí que lo teatral sea concebido como “laboratorio de las pasiones humanas” -para un Stanislavsky-; “crisol alquímico de esencias” para un Artaud-, o “metáfora del delirio” -para un Pirandello.

#### **IV. Teatralidad y experiencia poética**

En síntesis, mi noción de “teatralidad” como perspectiva de estudio tiene los siguientes puntos de partida:

-Lo “teatral”, si bien se realiza primordialmente en la pieza dramática y el hecho escénico, puede entenderse de manera más amplia como una modalidad de representación correspondiente a una modalidad de pensamiento tridimensional, holística<sup>17</sup> (distinta a una modalidad *secuencial* asociada al

---

<sup>17</sup> Cualquiera de nosotros puede aprender a distinguir cuándo su percepción está actuando de manera secuencial, u holística. La diferencia radica, explican los neurólogos, en el distinto proceder de cada uno de los hemisferios cerebrales: el izquierdo para el lenguaje lineal y abstracto; y el derecho para la percepción tridimensional que integra la información que aportan los cinco sentidos a un tiempo.

relato y el discurso lógico -que se despliega a través del tiempo, explicando, justificando, deduciendo, reflexionando- y distinta también a otra modalidad más bien *orgánica o estructural*, asociada al poema, al esquema, a la gráfica matemática, a la pintura -que se despliega en el plano espacial, bidimensional, ya como panorámica que permite analizar y relacionar, ya como “golpe de vista” que ofrece una comprensión súbita y sintética).

-La modalidad “teatral” de pensamiento es una modalidad *escindida*, pues nace de la convivencia entre dos movimientos antagónicos de la conciencia: ser y mirarse ser, dentro de un espacio virtual. Por eso ofrece la posibilidad de confrontar, probar alternativas, simular contextos, integrar contradicciones, prever situaciones, vaticinar, interpretar dialógicamente, experimentar como propia una circunstancia “ajena”, con su estela de emociones, sensaciones e ideas.

-Más allá de su dinámica especular o mimética, la teatralidad es una forma de conciencia que propicia no sólo el descubrimiento o reconocimiento de una realidad, sino la conversión del sujeto (un “yo”) en objeto de su propia observación (un “él”) y sobre todo en *otro sujeto distinto* (un “tú”, transindividual), tal y como sucede en los ritos funerarios, de iniciación, políticos, en las ceremonias sacrificiales y demás protocolos sacramentales<sup>18</sup>, en los socio y psicodramas, así como en los procesos de la creación artística.

-La teatralidad en cuanto modalidad de representación puede quizá enriquecer las nociones de lectura y recepción, y dar luz sobre temas tales como la distancia entre experiencia y expresión, el tránsito entre oralidad y escritura, la delimitación de géneros, el estatus y dinámica interna de los

---

<sup>18</sup> El sujeto que participa en un rito sacrificial, por ejemplo, se ve representado en el objeto de sacrificio (el cordero, el dios, el criminal) y es a la vez testigo de su propia inmolación transferida y colectivizada.

signos en un texto en particular, la ficcionalidad como operación básica y transformadora de la conciencia poética, la virtualidad como condición de un conocimiento integrado a la existencia, etc. Y puede también ayudar a describir diversos procedimientos de creación verbal (ya sea en la poesía, el ensayo, la narrativa o en otro tipo de prosas como el diario, la epístola, el aforismo, el diálogo, la profecía).

-Pese a ser de muy distinta naturaleza, los textos que he elegido para un estudio “dramatológico” presentan una fuerte cercanía con el discurso oral: se presentan como elocución de un sujeto concreto<sup>19</sup> (con una voz individual, un cuerpo, un *ethos* y una intención comunicativa dada); el sujeto no sólo suscribe su decir sino que se halla integralmente comprometido en la situación específica de habla<sup>20</sup>; hay una explícita puesta en situación de los participantes: emisor, receptor y referente -con la consecuente evocación de un espacio y un tiempo de encuentro<sup>21</sup>; los contenidos y elementos significantes se organizan en base a una tensión, duelo o pugna entre principios antagónicos; el texto se despliega como un territorio ceremonial –

---

<sup>19</sup> La existencia y desempeño del sujeto, en cuanto voz, cuerpo y experiencia, no sólo queda como condición supuesta del discurso sino como factor crucial de su sentido.

<sup>20</sup> El momento de enunciación y el de recepción (de lectura) se unen en un presente absoluto que actualiza (trac al presente) toda otra temporalidad, pasada, presente o futura. La configuración espacio-temporal del texto es análoga al *aquí y ahora* de la escena. Ese ámbito creado por las palabras debe poder ser habitado por la imaginación del lector, tanto como si la imaginación misma tuviese cuerpo; ha de evocar su sensaciones y su experiencia consciente del lector y propiciar en él una actitud de autocontemplación “especular”.

<sup>21</sup> Hay diversos procedimientos textuales para interpelar al lector como espectador, para “actualizarlo” dentro del texto: El lector es directamente mencionado o llamado a reflexionar, contestar, disentir...; se crea un espacio de manera tan vívida que el lector se introduce imaginariamente en la escena; el discurso se ofrece como si fuera enunciado en el momento mismo en que el lector está leyendo; los personajes- o voces- aludidos en el texto hacen las veces de espectadores o lectores unos de otros, suplantando (o representando) al lector real como partícipe directo.

es decir, como rito de mediación sensible (estética) con la esfera de lo sagrado, lo “incontrolable”, lo censurado; es decir, con aquello que escapa a una comprensión racional, a la formulación verbal o a la manipulación técnica, y que por eso sólo puede interpelarse en términos mágicos, simbólicos o sacramentales.

-Conocer sin ver (reconocer sin sentir) es la ilusión racionalista que la experiencia del teatro nos ayuda a desenmascarar como práctica estética y como enfoque teórico. En el teatro el “significado” está anclado en la emoción, tal y como sucede en nuestro cerebro: Cuando el canal que conecta al sistema límbico (responsable de la percepción y registro de las emociones) con las restantes estructuras cerebrales se ve dañado, nuestro mente interpreta las señales sensorial como *signos vacíos* (vacíos de su valoración emocional); tales señales o signos son experimentados como apócrifos cuando no nos causan las reacciones fisiológicas y anímicas con las están asociados en nuestro interior<sup>22</sup>. Así pues, la “verdad” de una obra o la autenticidad de un signo es sentida como “calor”, como intensidad, ebullición de la propia materia significativa, más que como adecuación a ideas preconcebidas o a una visión del mundo determinada. Contrario a lo que comúnmente se piensa cuando se habla de “teatralidad” o de histrionismo, la ficción teatral no pretende imitar pero tampoco traicionar la realidad; pese a que se construye en base al fingimiento y la redundancia, su operación estética consiste en condensar e intensificar diversos aspectos de la realidad para volverla más

---

<sup>22</sup> No es necesario que tales reacciones físicas sean aparatosas o deliberadas; a veces son muy sutiles: cambios químicos, enzimáticos, hormonales, algunos de los cuales pueden ser medidos por instrumentos que registran, por ejemplo una microscópica exudación llamada “respuesta galvánica de la piel”, o los movimientos oculares, o cambios en la tensión muscular, o alteraciones del ritmo cardíaco o respiratorio, o impulsos eléctricos en el cerebro.

perceptible, autoconsciente y acaso transformable. Su efecto de sentido es ante todo un incremento de la atención en el espectador, de alerta. En virtud de la teatralidad (vuelta al carácter físico, sonoro, visual, táctil) de toda expresión las palabras recuperarían su vitalidad. Los procedimientos del teatro recuperan para la materia, las palabras y las cosas, el sentido o valor emocional que hubiesen perdido bajo los estereotipos, los prejuicios o la abstracción. Al mismo tiempo revelan como tales estereotipos obnubilan habitualmente nuestra percepción de lo real y enajenan nuestro contacto estrecho e íntimo con el mundo y el lenguaje. Revitaliza, pues, la conciencia de nuestro desconocimiento y la experiencia viva del contacto primario: ver, estar ahí.. El teatro al escindir, contrastar, y “duplicar” lo real en elementos escénicos, paradójicamente lo desnuda. Esto en mi parecer es la operación poética por antonomasia: reconciliar los nombres y las cosas, el sujeto con el objeto; integra diversos niveles de percepción y trastorna sus significados fijos. En términos existenciales, la verdad de la palabra poética no es aquello que se corresponde con un marco lógico o con una visión del mundo, sino aquello que es capaz de inspirar sentido.

-Llamo aquí “palabra poética viva” a la palabra que recupera su eficacia, no sólo para transmitir la peculiaridad e intensidad de una experiencia, sino para modificar directamente la realidad que nombra, como un instrumento del conocimiento, la voluntad y el deseo. Su incitación depende en gran medida de lo que calla. La tensión que establece con lo inefable es lo que aumenta su “calor”, su vitalidad, su “cólera”. El sujeto que la pronuncia no quiere parapetarse tras ella, ni hacer desaparecer las inflexiones de su voz (voz que dejará huella indeleble de su corporeidad y su momento); pero en cambio sí quiere “vaciar” de sus propias preconcepciones y replegarse en una actitud de escucha: Su elocución está pues siempre sincopada por la pausa que

aguarda la palabra del otro, un otro semejante o trascendente (el Decir, Dios, el Amado, un personaje histórico, un familiar muerto, el inconsciente colectivo, las voz del pueblo, etc.) La palabra “teatral” recupera voz y silencio (silencio de escucha, silencio alerta, como hace la música); recupera y redefine al sujeto en situación. El sujeto de un discurso oral o escrito que se vacía para dejar hablar por él a otras voces, funciona entonces como un actor, un *medium* entre esferas de distinta naturaleza. Escuchar y dar espacio a otras voces son condición esencial de la palabra viva –eficaz, itinerante, generadora inagotada de sentidos -cualquiera que sea el ámbito o la disciplina en que esta palabra se manifieste: el arte, la filosofía, la ciencia o la conversación de cada día.

-En suma, es factible extrapolar los rasgos de teatralidad para analizar textos no dramáticos si en ellos los elementos (visuales, verbales, sonoros, táctiles) pueden interpretarse no tanto en términos de contenido sino de una acción, un *proceder* –proceder que obliga a todo pensamiento a temporalizarse, espacializarse, corporeizarse, y se despliega como estrategia de vibrante vinculación con lo real<sup>23</sup>. Así concebida, he adoptado la teatralidad no sólo como *horizonte de interpretación*, sino como fuente de procedimientos para mi propia interpretación y escritura.

En este trabajo intento, pues, poner a prueba una tesis: que la palabra viva genera una escena invisible donde el lector participa de manera crucial en la creación de sentido, desde el *aquí y ahora* del texto. Mi interés último es

---

<sup>23</sup> Es cierto que todos los géneros artísticos o literarios -un poema, un cuadro, una coreografía danzística, una secuencia de imágenes fílmicas-, pueden ser vistos como “acontecimiento poético” siempre y cuando generen una interlocución vívida, capaz de movilizar sustancia psíquica en el espectador, y diluyan en su universo particular la separación entre sujeto y mundo, entre el yo y los otros.

descubrir el modo en que se revitaliza la palabra cuando recupera la función reveladora o transformadora que tuvo antaño en ámbitos sagrados, míticos y esotéricos.

El libro, y su secuencia de capítulos –referidos a tan distintos temas aparentemente-, se estructura en referencia a los diversos aspectos del arte teatral que en cada uno de ellos se enfatiza: “Ver a oscuras”, habla predominantemente del **espacio** de ficción (la escena y su misterio); “Un mapa del laberinto”, habla del **tiempo** (como sustancia del pensamiento); “Cuerpo, flor y canto”, habla de la **voz** (como encarnación de la escritura); “A la escucha”, habla de la **mediación ritual** (como experiencia escritural de contacto con lo sagrado); “El sujeto reclinado” habla de la **trama** (como actualización textual del antagonismo dramático, de la agonía del sujeto ante sí mismo); “El cerebro ritual” habla del poder de **metamorfosis de los símbolos** (como objetos de transformación psíquica); y finalmente, “Cartas a Indra” habla de la capacidad **generadora** de la palabra (como profecía y ritual de conciencia).

Mi interpretación de los textos intenta confrontar las nociones que se desprenden del análisis con mi experiencia individual y subjetiva de espectador activo. Eso ha influido necesariamente en mi modo de exposición. He intentado entrar en relación con cada texto traduciendo a mi escritura las estrategias que su género emplea, y reflexionando de nueva cuenta sobre los temas que problematiza. Así, he mezclado procedimientos del relato, el verso, el ensayo y la escenificación para desplegar mediante la escritura la escena invisible en que se verifica mi propia reflexión. Se trata, a mi modo de ver, de un recurso más de indagación y diálogo que, más allá de emular un discurso reinterpreta en un nuevo texto sus dinámicas de expresión estética y muestra lo que éstas han generado en una lectora más.

## **Bibliografía**

- Aristóteles, *Poética*, Icaria, Bosch, Barcelona, 1987.
- Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, Sudamericana, Buenos Aires, 1964.
- Attisani Antonio, *Teatro come differenza*, Edizioni Essegi, Ravenna, 1988.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica #183, México, 1965.
- Barba, Eugenio, *Las islas flotantes*, UNAM, México, 1983.
- , *Más allá de las islas flotantes*, UAM, México, 1986.
- G. Baty, y R. Chavance, *El arte teatral*, (3a. edición) Breviarios del F.C.E. #45, México, 1965.
- Bentley, *The Theory of Modern Stage*, Penguins Books, Pennsylvania, 1976.
- Bobes, Ma. del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1978.
- Brook, Peter, *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 1973.
- Brecht, *Escritos sobre teatro*, Nueva visión, Buenos Aires, 1970.
- Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro*, F.C.E., México, 1966
- , *El sacrificio inútil*, F.C.E., México, 1978.
- Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londres, 1979.
- Fehér, Michel, ed., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Taurus, Madrid, 1990.
- Geis, Michael, *Speech acts and conversational interaction*, Cambridge University, N.Y., 1995.
- Helbo et. al., *Semiología de la representación*, Col. Comunicación visual, Gili, Barcelona, 1978.
- Kaufman, Walter, *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978.
- Kott, Jan, *El manjar de los dioses*, Era, México, 1977.
- Kowsan, *Litterature et Spectacle*, Mouton, París, 1975.
- Leñero, Carmen, *La luna en el pozo*, Sello Bermejo, Publicaciones Conaculta, 2000.
- Margules, Ludwik, *Apuntes del curso: Teoría y metodología de la Dirección teatral*, impartido en el Núcleo de Estudios Teatrales, México, 1988.
- Nietzsche, Friedrich, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1984.
- Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro*, Paidós, Barcelona, 1980.
- Peirce, *La ciencia de la semiótica*, Nueva visión, Buenos Aires.
- Pratt, Mary Luoise, *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington y Londres, 1977.
- Ramachandrán, *Fantasmas en el cerebro*, prolog. Oliver Sacks, Editorial Debate, Madrid, 1999.
- Stanislavsky, Konstantin, *El arte escénico*, Siglo XXI, México 1983.
- Steiner, George, *Language and silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Athenaeum, N.Y., 1967.
- Strelka, Joseph, *Theories of Literary Genre. Yearbook of Comparative Criticism*, Pennsylvania State University Press, volumen VIII, pp.57-79.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, París, 1978.
- , *L'école du spectateur*, Ed. Sociales, París, 1981.
- Wilshire, Bruce, *Role Playing and Identity: the limits of theatre as metapore*, Indiana University Press, Bloomington, 1982.

## Ver a oscuras (El misterio y el quehacer creativo)

*La poesía nace del crepúsculo... todo lo que hacemos y creamos nace del crepúsculo... Pero la voz anunciadora de la realidad necesita una ceguera más profunda que la del frío reino de las sombras... más profunda y más alta. Sí, aún más oscura y sin embargo más clara es la verdad.*

Hermann Broch, *La muerte de Virgilio*

*¿Por qué alguien necesita de pronto inventar unos versos, pintar lo que las cosas no son, arriesgar posturas imposibles del cuerpo, escuchar voces y crear personajes, trenzar ideas contradictorias del mundo o hacerse de otro cuerpo más volátil con el que pueda habitar cualquier espacio? Porque ha sentido las oleadas de lo desconocido: esa certidumbre de que lo tangible y lo literal son una región restringida, y que en su exterior, del otro lado, está nuestra completa forma, nuestro ser entero, que no se realiza sólo en lo fáctico sino en lo virtual. Una escena teatral es el ámbito en que ambas zonas pueden dialogar, entremezclarse. Y por eso me coloco ahí, en medio de una escena que convoca un recuerdo infantil y una alucinación de actor, para ensayar cómo el misterio nutre el impulso de modelar la materia en formas inéditas, despertando en ella modos de ser que guarda quizá para otras edades de la conciencia. El misterio es el hábitat de la creación, y la realidad material, su desafío.*

### **I. La escena material: un escenario nocturno.**

Han apagado todas las luces. Debemos salir a escena con la sala a oscuras. “No veo nada”, le susurro a mi compañero tras bambalinas. “Cierra los ojos un segundo”, me aconseja. Todos tienen más experiencia que yo, así que sigo su consejo. Yo sólo estoy aquí para probar cómo se hace una escena, cómo nace del espacio oscuro, igual que un giro espontáneo a mitad de un verso.

Camino unos pasos a ciegas apoyando mi mano en la espalda del actor que va adelante. Él levanta los hombros molesto. Tropiezo en un pliegue del tapete y, sin querer, ya he abierto los ojos. Mis pupilas dilatadas me permiten ver claramente el pequeño mundo dispuesto como escenario. Se quebró el bloque de la noche en un una gama insólita de grises. Cada actor se dirige a su puesto de puntitas, agachando la cabeza como si debajo de cierta altura fuéramos capaces de desaparecer aún más. Somos un grupo de fantasmas diligentes, mosquitos en la penumbra. Yo debo colocarme en cuclillas junto a la lámpara de pie en el otro extremo. Cuando llego a mi sitio respiro, levanto la mirada y miro hacia el público. Sala llena, cosa rara. Alcanzo a distinguir la expresión de ciegos momentáneos que tienen los espectadores. El *negro* dura lo que un suspiro. Y durante ese *impasse* nosotros, los actores, debemos tomar aliento y prepararnos para ser otros, para comenzar a ser otros súbitamente. Me tiemblan levemente las piernas, es natural: la posición, los nervios, la inexperiencia. En vez de concentrarme recorro con la vista el fondo del teatro. Descubro a una espectadora rezagada que busca a tientas dónde sentarse. Voy a seguir mi recorrido visual pero ella hace algo que retiene mi atención: Se acomoda de cuclillas sobre la butaca. ¡De cuclillas y de espaldas al escenario! “Sí que hay locos en el mundo”, me digo. ¿Por qué hará eso? Tiene el pelo largo, y su cuerpo entero cabe perfectamente entre el asiento y el respaldo. A pesar de ser tan pequeña su espalda es relativamente ancha, igual que la mía, tan ancha como lo que desconozco: la otra cara del espectador. ¡Caray, parece mentira cuánto puede verse en la oscuridad! Las personas que están a su lado no parecen darse cuenta de cómo se ha sentado esa mujer. Yo en cambio me percato incluso de que le tiemblan las piernas, es natural, en esa postura. Y me percato también de que sí, podría ser yo misma, dándome la espalda. Es una experiencia poco común verse a uno mismo de esa manera. Nuestro propio

cuerpo por detrás es un misterio, y de ahí para adelante el mundo, puesto que no tenemos la visión estroboscópica de una mosca...<sup>1</sup>

Antes de que se enciendan las luces de esta mínima escena que he inventado, me pregunto: ¿Por qué mientras estoy escribiendo que el arte es el trabajo de hacer visible lo invisible, y que por eso debe habérselas necesariamente con el misterio, aparece esta figura tan parecida a mí misma vuelta de espaldas?

Mi pensamiento debe escudriñar esta imagen caprichosa y entonces, claro, surgen nuevas conjeturas, lo mismo que aparecen en el lienzo de un pintor abstracto y contemplativo unas manchas enigmáticas que algo han de querer decir, como sólo pueden decirlo unas manchas “ansiosas de ser” sobre el lienzo, y que el artista, una vez que las ha descubierto habrá de pintar para que nosotros también las veamos. Porque hacer arte es quizá permitir que la naturaleza de las cosas se despliegue en el espacio, en su materialidad sensible, en el tiempo...

Pero volviendo a la imagen de la espectadora que se sentó de espaldas, ¿qué podrá decir a mi reflexión sobre el misterio? Quizá dice que el misterio está tan cerca pero a la vez tan inaccesible como nuestra propia espalda; que nos pertenece tanto y nos obedece tan poco..., y que no podemos habitualmente monitorearlo. No vemos la otra mitad de lo que somos, sólo nuestra sombra

---

<sup>1</sup>Gay McAuley (*Space and Performance: Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, Chicago 2001) explica: El teatro parece privilegiar la noción de lo visual cuando en realidad se trata de una experiencia espacial que incluye todos los sentidos. Uso el término “mirada” para subrayar la idea de un agency activo por parte del espectador. Existe una cierta cantidad de diferentes miradas en el teatro: la mirada espectador => actor es la mirada primaria, pero en la representación en vivo el actor también mira de regreso al espectador. Aún más, los espectadores se miran entre sí de tal modo que se lleva a cabo otra representación dentro del espacio del público. La mirada en el teatro siempre es un proceso de mirar, siempre complejo, siempre múltiple (es por esto que hablo de un “juego de miradas”) que nunca está completamente bajo el control de nadie.

sería capaz de observarnos todo el tiempo por detrás, de descubrir cómo nos movemos, de escuchar los que nos decimos al oído. Hay quienes han llamado a esta sombra el inconsciente, el demonio personal o el ángel de la guarda. Y se han ideado mil maneras de hablar con ella.

## **II. Un espectador “ausente”: la memoria**

Pero la imagen de esa espectadora puede tener un efecto menos racional que todo lo que he dicho; puede acaso despertar en mí un recuerdo. Cuando era niña me gustaba levantarme a media noche y caminar por la casa a oscuras. No sé a ciencia cierta qué buscaba, ni si buscaba algo. Era una sonámbula despierta. Todo lo que en el día hacía ruido, en la noche me hablaba en voz muy baja; los contornos de los muebles se suavizaban, las paredes latían serenas. Y yo, que por no haber gateado según dicen, siempre fui torpe y me golpeaba en las esquinas, de noche en cambio nunca tropezaba, quizá porque era más cautelosa en mi afán de no despertar a nadie y que entonces me preguntarán que qué hacía levantada, que si me sentía mal... Pero no, no me sentía mal. Los muebles, los muros, las cortinas, el aire denso del corredor despedían una dulzura inquietante. Me gustaba sentir esa inquietud y también la sensación de que sólo yo conocía ese lado escondido de la casa, su manera de ser en ausencia de todos, su modo de permanecer, indiferente, aparentemente muda.

En un primer momento, digamos durante la primera ronda que yo daba, las cosas y sus sombras habituales parecían haberse fundido en una sola materia sin fisuras. Ya para mi segundo paseito por la casa, y puesto que la oscuridad nunca es absoluta ni sabe estarse quieta, las cosas y sus sombras volvían a despegarse en la penumbra como gemelas tristes. También el silencio se iba descomponiendo en un zumbido curioso, ¿venía de lo hondo de mis oídos o

me llegaba de fuera? Mi propia sombra seguramente también se desprendía poco a poco de mí, somnolienta pero fiel. Y yo tenía la extraña creencia de que sí volteaba con rapidez suficiente, la descubriría alguna vez.

Justificaba mis rondas nocturnas en otra creencia infantil: Que el diablo podría hallarse escondido detrás de algo, el excusado, la puerta del clóset o las cortinas, y que era mi deber corroborar noche con noche que no era así, para volver a la cama tranquilizada. Creo que éstos fueron mis primeros escarceos con el misterio.

Era común, de día, que los niños jugáramos a tomar desprevenida a nuestra sombra; la mirábamos de reojo, queríamos saltar sobre ella, hacerla larga o pequeña cambiando nuestra posición respecto de la luz. Pero nuestra sombra, primera huella de lo intangible con que nos topamos, o más bien dicho, con la que casi nunca nos topamos, no se dejaba modelar a nuestro antojo -así como cualquier objeto blando exterior-, no se dejaba manipular de “manos para afuera”, ni directamente como una bola de plastilina oscura. Teníamos que modificar la postura de nuestro cuerpo, nuestra inclinación, nuestros movimientos para darle la forma que deseábamos. Y no siempre se podía verificar el efecto sin desvirtuarlo. Era necesario que otros lo viesen y nos dijeran qué estaba pasando detrás nuestro. Como el lector bien sabe, para que mi sombra brinque yo misma debo brincar, para que mi sombra me observe desde un escenario yo misma he de permanecer observando con los ojos de mi imaginación-espejo lo que sucede a mis espaldas, y frente a otro espectador. De igual manera una obra de arte se modela desde el cuerpo mismo del artista, desde su conformación interna, su fisiología y sensibilidad, que resultan modificadas también. Sujeto y obra, obra y sujeto, participan de la misma dinámica, y por ratos son lo mismo.

No se han encendido aún las luces de mi escena, pues ya se sabe que el tiempo es elástico y que en unos cuantos segundos pueden haber reflexiones larguísimas, asociaciones muy variadas, y que universos enteros se crean y se destruyen en un instante de conciencia.

Así pues, antes de que amanezca voy caminando de niña por el corredor de mi casa mientras las cosas en la oscuridad me hablan al oído. Siempre y cuando yo sea capaz de vencer el sueño, el miedo de caminar oscuras, y hasta la tentación de descubrir al diablo detrás de mí. Siempre y cuando no sepa lo que busco y sólo espere que las cosas sucedan si es que van a suceder... Y eso, poniéndome de su parte, de parte de las cosas, para que tomen confianza y se dejen salir de su silencio.

Dice María Zambrano que el alma es un estado de intimidad con las cosas ¿Hay mayor intimidad que la nocturna? En ese estado de amistad secreta contemplamos el mundo sin objetivos utilitarios ni explicaciones previas, y entendemos sus leyes dormidas sin tener que despertarlas. Las contemplamos en la simple sorpresa de que existan: las cortinas, la madera, la olorosa cal del muro, la madera que cruje, la tristonera lámpara de pie, los innumerables tonos de gris en la penumbra, todo como una aparición —y como un regalo.

Un día, hace poco, soñé que estaba muerta y regresaba a recorrer mi casa por la noche, como hacía de niña. “¡Ah!”, me dije en medio del sueño, “así que estar muerto o vivo no hace tanta diferencia: sigo en medio de mis pertenencias, consciente de mí, gozando de su callada humildad nocturna”. Pero aunque podía *ver*, resulta que no podía *tocar*. La nostalgia que sentí entonces fue inmensa. No poder tocar las paredes, los vasos que habían dejado sobre la charola, la puerta fría del refrigerador, el envés rasposo de los tapetes, era estar exilado del mundo. ¿De qué me sirve un cuerpo, pensé, si no puedo sentir un auténtico contacto con lo que existe, si sólo puedo mirarlo con los

ojos de la mente? La intimidad con las cosas estaba rota. Mi alma, por muy inmortal que fuera, no podía participar más de la materia, no podía mezclarse con ella, ni acariciarla. Mi cuerpo no tenía entorno tangible y por tanto no era ya un cuerpo verdadero sino una sombra, que pensaba sin probar, que sabía sin experimentar, que podía escribir sin resentir cómo las palabras le inquietan las neuronas, sin sufrir ni la más leve taquicardia -como en este momento mismo. En calidad de sombra más me valdría, ya que estoy huérfana de un cuerpo -que por no tocar el exterior tampoco se configura sensiblemente-, más me valdría, me digo, diluirme sumisamente en la noche.

### **III. Lo oculto y lo manifiesto: el signo**

Abro los ojos en medio de mi escenario mental, que parece estarme esperando desde hace un rato. Y ahí, en cuclillas, con un ligero temblor en las piernas, escucho en mi cabeza estas frases que transcribo:

“El misterio nos espera adelante y detrás de donde estamos parados. Nos espera antes y después, en el pasado inamovible y en el futuro incierto. Y accedemos a él por la memoria o el sueño. Pero también nos espera en el centro mismo donde estamos parados: en el presente insondable. Y accedemos a él contemplando, escuchando, tocando. Si queremos ver el misterio para controlarlo, para tenerlo en nuestras manos como un cachorrito o como un objeto útil, lo misterioso irá a esconderse en el último rincón. Si no queremos ver el misterio, si nos negamos a tener contacto con él, se irá apoderando venenosamente de nosotros, impidiéndonos conocer y orientar nuestra vida. La única opción es un intercambio entrañable con lo que ignoramos... Y el arte es un camino, una manera”.

Y quizá sí, es básicamente en el presente (en el intenso presente de la creación artística, por ejemplo, dadas su concentración y gratuidad) donde

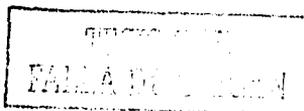


podemos hablar con el misterio, descubrir sus contornos huidizos aunque no veamos sus alcances. A la sombra, a lo inconsciente, a lo irracional, incluso a lo sagrado se le habla en tiempo presente, su idioma es el presente -aunque se trate de hechos pasados o de realidades por venir, de realidades que se quiere propiciar- pues el tiempo es quizá sólo un atributo intelectual o perceptivo que adjudicamos al ser de las cosas, y apenas si forma parte de su significado emocional, el cual puede revivirse o reexperimentarse de hecho en cualquier momento.

El arte responde a la necesidad de dar forma al misterio, de hacerlo salir de su mudez. Para eso construye un presente donde el misterio se manifieste incluso por ausencia, y así podamos tocarlo. Ya se trate de un poema, un parlamento, una pieza musical una pintura, un gesto actoral, una estatua, el giro evanescente de un bailarín, lo que se crea es el lugar de la experiencia, la intimidad con las cosas y no su conocimiento o referencia abstracta, en cuyo caso la obra sería mera ilustración, evocación o anuncio.

Una vez acudí, también de niña, a un programa de televisión como parte del público en el estudio. Era un programa de concursos. Unos payasitos nos mostraban a cada tanto letreros que indicaban cómo debíamos sentir y reaccionar: Ahora “risas”, ahora “aplausos”, ahora “gritos”... El arte que sólo alude a la experiencia sin propiciarla me recuerda esos letreros.

La obra de arte genuina genera un espacio donde el alma entra en proximidad con un suceso, una emoción presentida, un pedazo de madera, un cuerpo que tiembla, una palabra que se desdobla. Y comunica esa experiencia “de primera mano”. Lo hace abriendo un presente de percepción como capullo en el centro del presente mismo donde estamos situados. No en el concepto, no en el sueño. Y lo hace para que esa intimidad del alma con el mundo se vuelva algo comunicable a otros.



Yendo hacia “adentro” de su momento actual, el lector entra en el cuarto de girasoles de Van Gogh, el oyente se mece con la música de las estrellas de Pitágoras, el espectador nada en las manchas del pintor sumi, o el pensamiento se interna en los parajes de aquel bosque de conjeturas que inventa Heidegger para pensar en marcha<sup>2</sup>. En cierto momentos, el filósofo se detiene frente a un claro del bosque, y ahí espera a que la ideas tomen cuerpo, sientan, se desenvuelvan; a que la experiencia de “estar” ocurra. Frente a ese hueco, ese “vacío de saber”, no desespera. Guarda silencio y permanece atento, como el pintor aguarda a que en lienzo se prefiguren las manchas que ha de pintar. Que se prefiguren espontáneas. Pues lo que no se manifiesta espontáneamente es falso, más allá de toda ideología.

#### **IV. La intermediación dramática: ¿mímesis o encarnación?**

¿Cómo suscitar que lo misterioso de revele? ¿Cómo coger desprevenida a nuestra a la sombra? La buena técnica y el oficio pueden acaso crear las condiciones para que lo espontáneo surja. Y entonces la obra de arte parece obra de la naturaleza. Por fácil, por inexplicable, por cruel (ya que dice la verdad que ningún otro discurso puede decir), por consoladora (pues reinstala ante nosotros la inocencia), y por fértil ella misma en nuevas creaciones. Si la técnica o el saber se convirtieran en meras coartadas contra el misterio, en vez de linterna para caminar a oscuras serían señal de muerte.

La obra de arte cuida de dejar en su composición mucho lugar para el vacío, zonas profundas que no se explican -pues es ahí donde se expresa lo misterioso-, canales huecos donde resuena lo invisible, donde se vuelve tangible y vivo lo potencial. Esas zonas inexplicables son lo que más *dice* de

---

<sup>2</sup> Cfr. capítulo siguiente: “Una mapa del laberinto”.

una obra... Es en ellas donde el sujeto espectador, lector u oyente puede vertirse, y di-vertirse.

Por supuesto se puede analizar la composición o los recursos de una obra, pero no se puede “mapear” esa zona de misterio que acoge, sino por el mero contorno o entorno que es la obra misma. Heidegger se detiene en esa zona incommensurable para tocar el Ser; San Juan de la Cruz, se detiene en esa zona para encontrarse con el Amado inminente; el científico se detiene ahí para descubrir los hilos del azar. El pintor no rellena los huecos entre las manchas; el actor no pronuncia el subtexto, el poema no revela su secreto, si es que acaso lo “sabe”. En ese espacio incomprensible, no glosable, ni enajenable, ni capitalizable, es donde la experiencia se propicia “como por primera vez”. Ahí el misterio tiembla y hace temblar. Porque el misterio, esa sombra abierta a nuestras espaldas, nuestra otra mitad que nunca vemos, en contacto privado con el mundo, puede ser zona de revelación o de terror. El misterio es la sombra de lo divino incomprensible, que es también lo humano incomprensible: la sombra que delata su presencia.

#### **V. Una escena virtual: la caverna**

La palabra *Mysterion* quiere decir en griego “lugar para los iniciados”, “lugar cerrado”. Y se refería en un principio las ceremonias de iniciación ocurridas en la Cueva de Eleusis, donde antiguamente se bebía las aguas del olvido y las aguas de la memoria, y de donde se salía hondamente transfigurado.

¿Se puede enseñar el arte de transitar por el misterio, o más aún, de modelarlo?, ¿ya sea con las manos, la voz, el pensamiento o el cuerpo entero? En efecto se puede enseñar a ver, a escuchar, a tocar, a entrar en un estado de cercanía extrema con las cosas. Se puede adiestrar el cuerpo en un quehacer concreto, y aprender una cierta técnica para moldear tanto las emociones como

la materia. Se puede enseñar el autodomínio de los músculos, de la psique, a tolerar el miedo, la tentación del delirio, la impaciencia de decir, de controlar lo desconocido -que quizá ni siquiera nos amenaza realmente. Se puede aprender a mantenerse humilde ante lo que se ignora; y agradecido ante lo que se manifiesta. Y quizá no se trate de un proceso de iniciación totalmente hermético. Pero el corazón de esa experiencia es sin duda intransferible. No se comunica como historia o descripción, mucho menos se prescribe.

Nadie sabe lo que sucedía realmente en Eleusis. Ningún historiador, ningún poeta, nadie que lo haya vivido podría haber revelado, por principio, ese secreto. Nadie escribió lo que había vivido en la cueva -antiguamente o ahora mismo-, en ese pozo donde se hunde la falsa continuidad del tiempo.

Súbitamente se encienden las luces en mi escenario y va a comenzar la acción. Los reflectores me encandilan, y debo cerrar los ojos, buscar mi penumbra interna para seguir viendo. Pero en cambio, sin querer, dirijo la mirada hacia la mujer que se sentó de espaldas sobre la butaca. Temo que siga así y nos robe la atención de los otros espectadores. Pero temo más aún que se haya dado vuelta y yo descubra en ella mi propia cara expectante. De ocurrir tal cosa yo sufriría una grave perturbación y mi actuación resultaría un desastre. Nunca, nunca volverían a invitarme a conocer de cerca el teatro, a sentir una escena desde adentro. Cierro los ojos para no ver. O mejor dicho, para ver hacia adentro el estado de alma del personaje que he de representar ahora.<sup>3</sup> Poco a poco se despliega en mi interior una insólita gama de grises.

---

<sup>3</sup>: Dice McAuley (op. cit): En el teatro los espectadores se enfrentan con un espacio real que es simultáneamente un lugar ficticio y un escenario, y el teatro es un arte que juega de manera intensa con el estatus de realidad/ irrealidad de lo que está pasando. Se requieren tres términos para lidiar con dicha dualidad: "*espacio del escenario*" (la realidad física del escenario o de cualquier sitio en el que los actores realizan su representación), "*espacio ficticio*" para los lugares evocados, presentados o representados en el escenario y *espacio*

Ahí, desde mi noche, el personaje puede salir libremente a la luz, en medio del olvido de mí misma. “¡Caray, me digo, parece mentira cuántas cosas pueden verse en la oscuridad!”

***Bibliografía:***

Broch, Hermann, *La muerte de Virgilio*, Alianza Tres, Madrid, 1979.

Detienne, Marcel *Maestros de verdad en la Grecia Antigua*, Taurus, Madrid, 1960.

McAuley, Gay, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, The University of Michigan Press, Chicago, 2001.

Pirandello, Luigi, Prefacio a *Seis personajes en busca de autor*, Círculo de lectores, Barcelona, 1969.

Ubersfeld, Anne, *L' école du spectateur*, Les Éditions Sociales, París, 1979.

---

*de representación* (el medio escenográfico, la iluminación, las acciones físicas de los actores, etcétera, que crean la imagen de un lugar ficticio). Esta estructura tripartita es análoga a la noción de los especialistas en semiótica de la Escuela de Praga acerca del “actor/figura del escenario” (*Bühnenfigur*), entendida como aquella “estructura de personaje” que determina la construcción del personaje que hará el actor en sí mismo.

## Un mapa del laberinto (Teatralidad en los diálogos filosóficos de Martin Heidegger<sup>1</sup>)

*Al final de la obra, se ve a dos personajes vagabundos caminar de espaldas al público:*

*Amo: Sigamos adelante.*

*Jacques: Pero, ¿dónde es adelante?*

*Amo: Precisamente donde se dirijan nuestros pasos .*

*En el ciclorama se ve proyectada la emblemática silueta de Don Quijote y Sancho.*

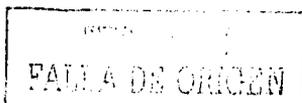
(“Jacques y su amo”, de Milan Kundera, dirigida por Ludwik Margules en México, 1989).

*Confiamos en la independencia de la razón frente a las pasiones, creemos en la autonomía del pensamiento respecto de nuestro cuerpo y humores, creemos en la pureza e intemporalidad de las ideas. Eso nos ha permitido dominar cierta zona de la realidad pero nos ha extraviado en muchas otras. La idea metafísica del ser nos ha hecho inaccesible al ser en tanto que experiencia. Hay momentos en que el pensamiento necesita volver a encarnar, carearse con la existencia material, encontrar su ser-ahí, como certeza integral aunque nunca plenamente cognoscible.*

*La parte central de este ensayo es un dialogo entre dos personajes ficticios: una investigadora y su sombra, quienes exploran la zona abierta por Martin Heidegger en sus diálogos filosóficos con un pensador japonés: Diálogos entre un inquiridor y un japonés sobre la esencia del habla y del arte, en su libro De camino al habla, y diálogos sobre la esencia del pensar, en*

---

<sup>1</sup> “Debate en torno al lugar de la Serenidad”, en *Serenidad*, Odós, Barcelona, 1967. Y “Diálogo entre un inquiridor y un filósofo japonés”, en *De camino al habla* traducción al español: Odós, Barcelona 1988 (original en alemán: 1959). Cfr. también: Heidegger, Martin, *Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 1995(original en alemán: 1984)



Serenidad<sup>2</sup>. En ellos el pensar se ha “teatralizado” para convertirse en una andanza compartida, donde la tensión vivencial entre dos modos de hacer filosofía, la metafísica occidental por un lado y el pensar oriental por otro, intenta superar la “enajenación” a que conducen los conceptos, así como las limitaciones de la lengua en que éstos se acuñan y petrifican. En los diálogos heideggerianos las categorías no son entidades fijas ni cerradas sino “señales” que orientan una ardua caminata a través del bosque, analogía viva de un laberinto mental. En la escena creada por el filósofo, la reflexión se vierte en acciones concretas: caminar, escuchar, conversar, preguntar, esperar, regresar, presenciar, y finalmente traer a la presencia lo oculto, es decir “dilucidar” aquello que tanto se ha buscado -ya sea la esencia del habla, del conocimiento, del arte o la naturaleza-, todo ello en un espacio y un tiempo específico habitable, concreto, y a partir de un cuerpo sensible y una voz. Lo que se intenta dilucidar en estos textos no es un “objeto” sino una “zona” de iluminación y participación que Heidegger llama “un claro” del bosque. En espera meditativa ante el “claro” es posible tornarse espectador activo de la verdad, que se hará presente ante nosotros como saber informable, y encontrará quizá su hogar en el silencio tenso que nos habita.

Las preguntas que orientan mi andanza en el diálogo que he inventado son: ¿En qué medida estos discursos dialogados comparten los procesos de apercebimiento y creación que se verifican en el teatro? ¿Cómo conviven las contradicciones o principios opuestos en un diálogo cuyo tema es el ser, la

---

<sup>2</sup> En esta fase tardía de su obra, Heidegger se aparta de sus estrategias filosóficas monolíticas anteriores -que dieron origen a un libro como *Ser y tiempo*-, seguramente influido por su contacto con el Zen y su acercamiento al discurso poético de autores que apreciaba mucho, como Hölderlin.

*posibilidad de conocer y de expresar lo que existe, o dicho de otra manera: la posibilidad y comunicabilidad del ser? ¿Cómo se invoca la verdad? <sup>3</sup> ¿De dónde se supone que vendrá la respuesta? ¿En qué lugar se sitúa al lector? ¿Qué se pide de él? ¿Cómo se configura el espacio de encuentro entre los dialogantes? ¿Se trata de un espacio habitado por voces (formas distintas de habla) por individuos reales, por espíritus o por "planos" de realidad? Y sobre todo: ¿Cómo se configura la temporalidad en el diálogo? ¿Forma parte sustancial de él? ¿Cómo se caracterizaría su presente? ¿Verdaderamente el diálogo crea el tempo de una experiencia -de comprensión, de disputa, de encuentro, de aniquilación?*

## **I. La andanza en el bosque: tiempo, ritmo y movimiento del pensar**

Antes de comenzar mi propia andanza dialogada he de explicar cómo se genera la escena del diálogo, cuál es su horizonte y sus rutas. Podría inicialmente distinguir entre tres tipos de diálogos filosóficos:

-El diálogo que expresa un saber monolítico, el discurso un yo consigo mismo, desplegándose a la vista de un lector-testigo. Su función sería didáctica. Su objetivo: el adoctrinamiento, la conducción de ese testigo; que éste aceptara

---

<sup>3</sup> Parece haber en Heidegger la nostalgia de una palabra y un decir que manifiesten directamente la existencia. Una palabra que sinteticé las características de la palabra eficaz, creadora (la palabra-acto), de la palabra argumentativa jurídica (palabra-diálogo) y la palabra-revelación, que según Marcel Detienne (en *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1983 -versión original en francés, 1981) correspondían, respectivamente, a los tres tipos de verdad que convivían en los orígenes del pensamiento occidental: la verdad mítica, la verdad racional y la verdad mágico-religiosa. (La distinción entre estos tres estatus de la palabra -que el lenguaje poético recupera- nutrió mis nociones sobre las diferentes dinámicas semiológicas que observé en los textos que analizo a lo largo de este libro).

un saber, una creencia, admitiendo de entrada la lógica que se le propone. En cuanto texto, no es sino la forma externa de una estrategia didáctica.

-El diálogo que expresa saberes en pugna, la lucha de un yo contra otro, frente a un lector-juez. Su función sería argumentativa, ya sea jurídica, científica o política. Su objetivo, convencer al lector, derrotar al contrario (y tal vez prescribir una sanción consecuente). Sería éste quizá el caso de los “Diálogos” de Platón, mera forma externa de una estrategia argumentativa, influida por la retórica de los sofistas.

-El diálogo que genera un saber por descubrir. Su trama sería la puesta en presente de las tensiones del pensamiento (no el antagonismo entre individuos o posiciones). Su función, pensar fuera de las limitaciones del yo, pensar gracias al otro que disiente y propone alternativamente, a la vista de un lector desconocido. Este último correspondería a una auténtica estrategia de exploración, semejante a la que ensaya Heidegger.

Dicen los lingüistas que el habla y el pensamiento nacen de hecho como diálogo. Y que el monólogo es sólo una modalidad donde el otro (el interlocutor) se asimila al yo. En caso de que este proceso se presentara textualmente en forma de diálogo, estaríamos ante la teatralización de un volverse el yo sobre sí mismo, una reflexión que en efecto pondría al descubierto la distancia entre el yo y sus proyecciones: el trayecto de la mismidad. Sería didáctico porque “simularía” (ilustraría) la separación entre el sujeto y el sujeto como objeto de sí mismo. La palabra sería el instrumento mediador, el vehículo; y la difracción de voces (polifonía, asociada al género dramático) sería la retórica de un yo mismo que se busca en las imágenes de sí, el desdoblamiento del ese yo en falsos “otros”. Ello le permitiría dicotomizar su conciencia y poner en lucha las partes. Se trataría aquí de un diálogo pretendidamente argumentativo, que intenta eliminar la escisión del

sujeto, pronunciándose por una síntesis, por una integración o bien por la derrota de alguno de los principios o voces a favor de otra. Si acaso hay visos de un auténtico “otro”-distinto, alternativo-, éste queda al fin subsumido en la mismidad. El diálogo pretende aniquilar la tensión, integrar a toda costa la diferencia. La palabra sería el instrumento, el arma.

Pero existe en cambio la posibilidad de dialogar con lo auténticamente distinto, incluso socavando las barreras culturales y lingüísticas; el intercambio con otro sujeto independiente, autónomo, otro yo. Sería un diálogo para introducirse en lo no conocido y explorar lo misterioso imprevisible, rebasando la perspectiva individual. La tensión del encuentro o su dificultad sería precisamente el motor del diálogo. La palabra, o mejor dicho, el parlamento, sería el lugar del encuentro mismo. Esto sucede en el caso específico de los diálogos de Heidegger, donde se despliega toda una postura existencial respecto al proceder filosófico:

El pensamiento es acción en el tiempo. El diálogo escrito es la puesta en marcha de los propios pasos que se alternan, como se alternan los parlamentos de las distintas voces; es la búsqueda junto con el otro, gracias al otro.

También la verdad (como fruto efímero, compartido) es un “lugar”, un espacio de advenimiento al que se llega por medio de la intersubjetividad, el “claro”. El pensar es la trayectoria, ejercicio itinerante que se enfrenta continuamente con lo que sale al paso; es el camino hacia el “claro”; es dilucidación de un lugar donde la verdad adviene. Preguntarse por la verdad del ser es preguntarse por el modo en que el ser se dice a sí mismo, desde distintas voces, que en ese “decirse” se muestran enteras.

El Decir (*sic*) pertenece al habla, y como el habla es lo peculiar del hombre, el Decir “está destinado” al hombre. “Estar destinado” quiere decir “advenir por necesidad” (¿por fatalidad, tal vez?) De modo que caminar hacia ello,

hacia ese modo natural e inintencionado del habla significa también dejar que el Decir se manifieste en su momento -salga al paso-, y respetar su misterio, su ambigüedad, su contingencia. La verdad es innombrable en el sentido de “no poseíble”, ni susceptible de ser adquirida por medio de ninguna técnica (de análisis, especulación o inducción), pues la técnica pretende el control, la sujeción de la naturaleza y del lenguaje, pretende el rigor. Heidegger dialoga a varios niveles, a través de su interlocutor dialoga también con el Zen, aprende su “serenidad”, su desasimiento. Y así prefiere hablar de apropiación, que de rigor científico o filosófico. La apropiación por el habla tiene un carácter gratuito, “inútil”.

El diálogo, a diferencia del monólogo, obliga y permite perseverar en la indeterminación, es decir, en la no posesión definitiva del concepto, lo que implica también la liberación del sujeto frente a la abstracción del lenguaje. Ya que todo concepto nombra al ente –y no al ser (abstracto, impronunciable, inexistente como tal)- y que por tanto, el ente se ha definido usualmente “por la ausencia del ser”, quedarse con el concepto es olvidar la diferencia entre el ente y el ser. Quedarse con la ausencia. Hace falta hacer presente al ser mismo, piensa Heidegger. No olvidar la diferencia con el nombre. Hay que mantener la indeterminación previa al cierre del concepto y sólo usarlo como *momentum*.

El diálogo permite mantener viva la indagación, mantener la suspensión de la certeza (en tensión frente al concepto de un Ser estático, inmutable). Inquirir es el corazón tentativo de este método de avance. Y su despliegue implica otras acciones secundarias: formular, abandonar, reformular, replicar, retroceder, reencontrar. Lo que se pretende no es llegar a un punto fijo y detenerse a construir castillos sobre él, sino poder dilucidar puntos móviles

sobre la marcha, iluminar los espacios donde la comprensión se otorga a la mirada del hombre -a su percepción y experiencia.

Asimismo se suspende la idea de que existe un sujeto (un sujeto filosófico) que enuncia la verdad. Se suspende la idea del sujeto como origen absoluto del habla, del pensar o el decir, como enunciador omnisciente de su propio discurso. Es el Decir<sup>4</sup> lo que se “pone en uso” a través del hombre. (No existe un sujeto que camina, sino un “caminando”, diría la filosofía Zen, o incluso el taoísmo). Apenas se enuncia un término, se le abandona. Todo concepto es seña que apunta en cierta dirección, que lleva hacia afuera de sí. El procedimiento es análogo a un caminata. Es una andanza del espíritu. Al caminar hay concentración y ligereza, no ansiedad. Se trata, pues, de una indagación que no fuerza las respuestas ni se conforma con ninguna; se trata de una indagación serena, y disfrutable. Cuando pensamos caminando, incluso a solas, es como si dialogáramos, de hecho es común que movamos los labios, como si nos murmuráramos al oído nuestras propias meditaciones<sup>5</sup>: La tensión cerebral se dulcifica, se airea, al propiciar en nuestro acompañante (visible o invisible) el privilegio de la duda, la replica, la eventual salida del tema, la irrupción de contenidos imprevistos, etc. Todo énfasis se relativiza, se convierte en excesivo. Es posible que haya un motivo fisiológico detrás de

---

<sup>4</sup> Cabe sospechar que este “Decir” es una nueva noción abstracta, y que las manías lingüísticas de un filósofo idealista son difíciles de abandonar. Pero creo que el “Decir” es un devenir del lenguaje que traspasa al individuo, lo inunda, lo abandona y lo trasciende, y de este modo precisamente es como lo manifiesta íntegramente.

<sup>5</sup> Distinto le ocurre a Wittgenstein cuando reflexiona. (cfr. abajo, el capítulo: *El sujeto reclinado*): Su afán de rigor le impide las bifurcaciones, escisiones y digresiones, de modo que aunque camine sobre cubierta en el Goplana, y quizá ante la falta de espacio, se ve a forzado a regresar continuamente sobre sus pasos, como un obseso. Está encerrado dentro de sí, y es comprensible que la voz que disiente en su interior, la voz de su cuerpo y sus instintos, se contorsione exasperada -tal y como muestran sus apuntes personales, escritos a contrapágina de sus rigurosos apuntes filosóficos.

ello. Tal vez cuando se conjuga el transcurrir del pensamiento con la acción física de caminar, la necesaria consideración del espacio en que nos estamos moviendo mantiene activadas las funciones multidimensionales del hemisferio derecho, en viva conjunción con las funciones secuenciales del lenguaje en que se halla intensamente comprometido el hemisferio izquierdo... En todo caso, las distracciones del paseo, el ritmo regular y profundo de la respiración, la circulación estimulada de la sangre por todo el cuerpo, o simplemente el vientecillo que nos refresca la cabeza al caminar hacen que el pensamiento de pueblo de poros, de ritmo, y de soltura.

El diálogo heideggeriano crea una geografía y un escenario concreto, a partir de una sola coordenada: un camino que se va haciendo conforme avanza la conversación. Los pasos no son la secuencia de palabras sino los cambios de ruta: la reformulación, el repliegue o la espera. La dirección no es recta, ni el avance regular. No se trata de una metáfora de camino, se trata de un auténtico caminar que se aproxima o se aleja, retrocede, vuelve sobre sus pasos o se bifurca. Un ejemplo entre el Inquiridor (I) y el Filósofo japonés (J)<sup>6</sup>:

*I: Lo que usted acaba de admitir aquí me pone en tal agitación que sólo puedo controlarme porque permanecemos en el diálogo. Sin embargo hay una pregunta que no puedo dejar de hacerle.*

*J:Cuál?*

*I: La pregunta acerca del lugar donde entra en juego el parentesco que usted ha presentado en este caminar en busca del misterio del límite...*

*J: ...que no puede cobijarse en otra cosa más que en la voz que determina y da temple a su esencia.*

Y más adelante<sup>7</sup>:

---

<sup>6</sup> *De camino al habla*, op. cit. pp. 123-124.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.125

*J: ...Ahora creo percibir con mayor distinción el alcance de que lo hermenéutico y el habla tengan parte en el mismo conjunto.*

*I: ¿Alcance, en qué dirección?*

*J: En dirección hacia una metamorfosis del pensamiento que, evidentemente, no se deja establecer como un cambio de curso de un barco, y menos aún como la consecuencia de resultados de investigaciones filosóficas.*

*I: La metamorfosis ocurre como andanza...*

*J: ...en la cual un lugar se deja por otro...*

*I: ...y que requiere dilucidación.*

*J: La metafísica es un lugar.*

*I: ¿Y el otro? Lo dejaremos sin nombre.*

El camino, como metáfora del pensar, me dirá el lector, no nos habla tanto de espacio como de tiempo (y de una actitud “en ejercicio”). Se trata de un tiempo configurado por el ritmo del caminar o del cambio de turno en la conversación: un pensar sincopado. Sin embargo, el hacer camino provoca sí una espacialidad, proyecta una geografía que, en el caso de Heidegger no es simple marco o escenografía de su “ir pensando” sino vehículo del pensar mismo. Habitar la espacialidad creada durante el diálogo se vuelve esencial para que el lector vaya comprendiendo y participando del mismo procedimiento<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Asumiéndolo como un transcurrir ficticio, el lector, en vez de desesperar ante la disolución (y dilusión) de los conceptos, que de cualquier modo es arduo aprehender, dado el estilo de Heidegger, se entrega a la voluptuosidad de la dinámica discursiva. Piensa “junto con”..., sin poder detenerse a corroborar que ha entendido a carta cabal o que ha adquirido conocimiento alguno. Al final, tendrá la impresión de haber paseado despreocupadamente con un filósofo durante una tarde entera, y sentirá que algo ha obtenido de la conversación; que ha “aprendido” más que ideas, un modo de proceder con ellas. Tendrá en la mente, además la impresión inédita de todo un mundo al que fue invitado a transitar.

Claro indicio de que la temporalidad del diálogo se inserta en un tiempo y espacio reales son las alusiones a otras charlas anteriores entre los dos filósofos, la mención de un viaje a Florencia que realizara uno de los participantes, e incluso las didascalias que intentan dotar de gestos, corporalidad y voz a las palabras que se dicen<sup>9</sup>:

*J: Usted sabe que el escenario japonés es vacío.*

*I: Este vacío requiere un recogimiento inhabitual.*

*J: Gracias a él sólo se necesita entonces un leve gesto para hacer aparecer, desde una singular tranquilidad, algo prodigioso.*

*I: ¿Cómo entiende esto?*

*J: Por ejemplo, cuando debe aparecer un paisaje de montañas, el actor levanta lentamente la mano abierta y la mantiene quieta sobre los ojos, a la altura de las cejas. ¿Me permite mostrárselo?*

*I: Se lo ruego.*

*(el japonés levanta la mano y la mantiene tal y como ha descrito).*

O en otro momento<sup>10</sup>:

*(el japonés cierra los ojos, inclina la cabeza y se abandona a una larga meditación. El inquiridor espera a que su huésped retome el diálogo).*

## **II. La búsqueda del “claro”: el filósofo expectante (“Serenidad”)**

En el diálogo sobre la esencia del pensar hay un momento en que los dialogantes aluden a la “comarca”, a lo que el traductor decide llamar

---

<sup>9</sup> Ibid, págs. 97 y 98 (hablando de los procedimientos de representación del teatro *No*, irreconciliables con los de la cinematografía occidental moderna)

<sup>10</sup> Ibid. p. 104: Cuando el inquiridor pregunta al japonés por el nombre de la esencia del habla en su idioma. Esa pregunta no es relevante para el pensamiento japonés, dice; necesita pensarlo...

“contrada”<sup>11</sup>: visión que se abre delante conforme caminan a través de la amplitud y la profundidad. La idea de la “contrada” es que el Ser que existe nos sale al encuentro, se nos da a ver en momentos de una visión siempre cambiante. El horizonte a lo lejos es sólo un simulacro de límite. El horizonte no es más que la ilusión óptica de un contorno dentro del que se ubica lo visible y adviene lo invisible. Para conocer uno y otro es preciso arribar al “claro” (literalmente: “un claro del bosque”). En este ámbito excepcional (como el vacío del escenario en el teatro *No*) se hace presente la claridad de lo que en esa claridad se nos muestra. Es ahí donde hacemos la experiencia de “estar en frente” a lo que se hace presente, y simultáneamente, a su presencia<sup>12</sup>:

*J: De todo ello se deduce claramente que lo hermenéutico no quiere decir primeramente interpretar sino que antes aún significa traer mensaje y noticia.*

*I: Porque es lo que me ha llevado, con su ayuda, a poder caracterizar el pensamiento fenomenológico que me abrió camino hasta Ser y tiempo. Se trataba, y todavía se trata, de llevar a la luz el ser de lo existente; no ciertamente ya al modo de la metafísica sino de forma que el ser mismo llegue a su resplandor. El ser mismo, esto quiere decir: el presenciar de lo presente, esto es: la Duplicidad de los dos desde su simplicidad. Esta simplicidad es la que, interpelándole, requiere al hombre ser respecto de su esencia.*

*J: El hombre realiza así su esencia de hombre en la medida en que corresponde a la invocación de la Duplicidad, haciéndola constar como mensaje.*

La noción de “claro del bosque” tiene evidentes rasgos de teatralidad: Convoca en un aquí y un ahora a los tres polos participantes en todo evento de

---

<sup>11</sup> Del italiano “*contrata*” (del francés “*contré*”), que significa: extensión de tierras que se muestra ante la vista.

<sup>12</sup> Ibid. p.111 . Cfr. las observaciones respecto del origen de la expresión “hermenéutica” asociada a la figura Hermes como mensajero de los dioses, y en referencia al diálogo platónico *Ion*.

mostración, de apercebimiento: el personaje ausente, el actor presente y el espectador que presencia. El “claro” se formula como escenario donde algo ha de ocurrir: el advenimiento del ser. Esta circunstancia, su vívida evocación, opera como “mediación” entre lo sensible y lo suprasensible, el ser y su apariencia.

En otra parte se dice también<sup>13</sup>:

*J: El hombre “está en relación” (con la Duplicidad) significa entonces lo mismo que el hombre despliega su esencia de hombre en el “requerimiento de la puesta en uso”...*

*I: ...que llama al hombre a custodiar la Duplicidad...*

*J: ...y que -hasta donde yo puedo ver- no puede ser explicada en términos de la presencia misma, ni en términos de lo que está presente, ni tampoco de la relación entre ambos.*

*I: Porque la Duplicidad misma es la que despliega la claridad, es decir, el Claro en cuyo interior devienen discernibles para el hombre lo que está presente en tanto que tal, y la presencia misma<sup>14</sup>.*

El trayecto para aproximarnos al “claro” pasa por la lejanía, por el distanciamiento, el ocultamiento. Esto no ocurre en sentido figurado, habla de un auténtico estado de conciencia, y simultáneamente, de un estado del discurso.

Por otra parte, el hecho de que pensar sea un camino, lo convierte en un hecho histórico, itinerante. Como dije antes, en el diálogo heideggeriano la otredad está representada por el saber oriental y sus lenguas. Se indaga sobre otro modo de concebir, y eso basta para exhibir las fisuras del pensamiento de

---

<sup>13</sup> Ibid. págs. 114 y 115.

<sup>14</sup> El asombro frente al hecho de la presencia misma de las cosas es algo que todos hemos experimentado. Basta imaginar con la mayor honestidad posible que está uno muerto, y después abrir los ojos. La solidez de la materia, la inmaterialidad de la luz, la sustancialidad espacial del sonido se nos vuelven extranjeros un instante, y así las reconocemos.

Occidente que Heidegger bien conoce. A diferencia del discurso metafísico que pretende instalarse más allá del tiempo, estático y aséptico, la reflexión de Heidegger -reflexión observada desde afuera y en reciprocidad- tiene devenir interno. Es decir, no sólo se sitúa voluntariamente dentro de la historia del pensamiento como “avance”, sino relleno los huecos que quedaron en el origen de toda la filosofía occidental: pensando “de un modo más griego que los griegos”, según sus propias palabras<sup>15</sup>. El diálogo tiene una historia propia, una historia íntima que se despliega ante los ojos del lector, quien se ve convertido en espectador frente el “claro” que en su imaginación se proyecta.

### III. La “Casa del Ser”: El Decir encarnado

Heidegger al enunciar, actúa, hace. Su palabra, como la palabra mítica, pretende ser un acto, el acto de pensar como manifestación de un mandato: ‘sigue esta seña, esta orientación en el camino’. Su decir no explica, ni delimita, ni comprueba. Su diálogo no se conforma de argumentos para convencer, establecer, detenerse: Habla sobre el habla misma, y en este proceder recursivo, la encarna -como hace el teatro en su dinámica de redundancias<sup>16</sup>. Léase este fragmento, atendiendo al modo como opera la dinámica del diálogo mismo en las ideas<sup>17</sup>:

*J: ...Un secreto sólo es secreto cuando ni siquiera aparece el hecho de que reina un secreto.*

---

<sup>15</sup> Cfr. arriba, nota 3.

<sup>16</sup> El teatro es un metalenguaje que viene de vuelta de todos los lenguajes, que los utiliza como realidad misma. Su capacidad de mostrar, de revelar radica precisamente en un carácter hermenéutico. Hermes es el mediador entre el mundo de lo visible y lo invisible. Todo actor teatral es Hermes.

<sup>17</sup> Ibid, págs. 135 a 137

*I: Tanto a los superficiales y presurosos, como a los circunspectos y meditativos debe parecerles como si en ninguna parte hubiese secreto.*

*J: Mas nos hallamos rodeados de peligro, no sólo al hablar del secreto en voz demasiado alta, sino incluso de desentramarnos con su manera de prevalecer.*

*I: Cuya fuente pura me parece lo más difícil de custodiar.*

*J: Pero ¿es por ello lícito esquivar sin esfuerzo ni riesgo el hablar sobre el habla?*

*I: De ningún modo. Debemos esforzarnos continuamente por semejante hablar. Lo que así es hablado no podrá naturalmente jamás tomar forma de tratado científico...*

*J: ...porque el movimiento del cuestionar al que se requiere aquí se entumece con demasiada facilidad.*

*I: Esta sería la menor de las pérdidas. Hay otra cuestión que pesa más: saber si hay jamás un hablar sobre el habla.*

*J: Pero lo que estamos haciendo evidencia que hay tal hablar.*

*I: Me temo que en exceso.*

*J: Entonces no comprendo su escrúpulo.*

*I: Hablar sobre el habla convierte casi inevitablemente el habla en un objeto.*

*J: Entonces, desaparece su esencia.*

*I: Nos hemos situado encima del habla, en lugar de oír de ella.*

*J: En ese caso no habría más que un hablar del habla.*

*I: ...de tal modo que el hablar vendría invocado desde su esencia y conducido hasta ella.*

*J: ¿Cómo podemos hacer esto?*

*I: Un hablar del habla sólo podría ser un diálogo.*

*J: En él nos movemos sin duda.*

*I: Pero ¿es un diálogo que habla desde la esencia del habla?*

*J: Me parece que ahora nos movemos en un círculo. Un diálogo acerca del habla debe estar llamado desde la esencia del habla. ¿Cómo puede ser capaz de ello, si el diálogo mismo no entra primeramente en una escucha que alcanza de inmediato la esencia?*

*I: Esta extraña relación la denominé el círculo hermenéutico..*

*J: Este círculo existe en todo lugar de lo hermenéutico, es decir, según se explicación de hoy, existe donde prevalece la relación entre mensaje y andanza del portador del mensaje.*

*I: El portador del mensaje debe ya provenir del mensaje. Pero a la vez debe haber ido a él<sup>18</sup>.*

*J: ¿No dijo anteriormente que este círculo era inevitable? que en lugar de evitarlo como una supuesta contradicción lógica, había que andarlo?*

*I: Así es. Pero el necesario reconocimiento del círculo hermenéutico todavía no significa, representándose como conocida esta circulación, que se haya hecho la experiencia originaria de la relación hermenéutica.*

*J: Abandona usted por tanto su opinión anterior.*

*I: En efecto, en la medida en que hablar de un círculo siempre permanece en lo superficial. J: ¿Cómo expondría ahora la relación hermenéutica?*

*I: Decididamente quisiera evitar tanto una exposición, así como cualquier hablar sobre el habla.*

*J: Todo depende entonces de alcanzar el correspondiente Decir del habla.*

*I: Sólo un diálogo puede ser semejante decir correspondiente. Y manifiestamente un diálogo de clase muy propia.*

*I: Un diálogo que en su origen permanecería apropiado a la esencia del Decir.*

*J: Entonces no podemos llamar diálogo a cualquier conversación...*

*I: ...en caso de que, de ahora en adelante, oigamos esta palabra de tal modo que nos nombre el recogimiento en la esencia del habla.*

*J: En este sentido tampoco los Diálogos de Platón lo serían.*

*I: Quisiera dejar abierta esta cuestión y sólo indicar que la clase de diálogo se determina por aquello desde donde están siendo invocados los aparentemente únicos hablantes -los hombres.*

*J: Allí donde la esencia del habla en tanto que Decir se dirigiese a los hombres, él, el Decir, produciría el verdadero diálogo...*

---

<sup>18</sup> Cabe recordar aquí el estatuto de la Memoria y el Olvido -dentro de la ceremonia de iniciación a los Misterios-, con referencia a la "verdad mítica" de la palabra mágico-religiosa, tal y como explica Detienne Marcel (op.cit.)

*I: ...que no diría “sobre” el habla, sino que diría “de” ella, como necesitada y puesta en uso por su esencia.*

*J: Y aquí sería, por de pronto, de importancia menor que el diálogo estuviera presente ante nosotros en forma escrita o haya resonado en palabras pronunciadas alguna vez.*

*I: Ciertamente, pues la cuestión que importa es que este verdadero diálogo, sea escrito, sea hablado, permanezca en un constante venir.*

*J: La andanza de semejante diálogo deberá tener carácter propio, de modo que habría en él más silencio que conversación.*

*I: Ante todo, silencio sobre silencio...*

*J: ...porque hablar y escribir sobre el silencio ocasiona discusiones perniciosas.*

*I: ¿Quién podría mantener silencio sobre silencio?*

Si escuchamos detenidamente el trozo anterior nos damos cuenta de que los términos: Decir, habla, diálogo, esencia, etc. se relacionan entre sí, más allá de la gramática, por las acciones que implican: llamar, invocar, andar, portar, provenir de... El ir y venir de la ideas tiene como modelo los viajes alados de Hermes, el portador. Que oír es ver, ver es presenciar: Hacerse presente, darse a ver. También nos percatamos de que asistimos a una especie de juego, en donde las tautologías están a punto siempre de anular el pensamiento, y nos colocan en el vórtice, más divertido que peligroso de un vacío especulativo. Quizá se trate de ese silencio que el “claro” cuaja.

Al situarlo en un aquí y ahora concreto, el bosque, Heidegger hace del texto un acontecimiento, donde se convoca la presencia y participación activa del lector. En el “claro” se invoca la presencia a presenciar, para que desde ahí, su morada iluminada se deje ver. Lo importante del encuentro con el ser es que sea una experiencia vivida . Lo importante es experimentar la idea gracias a su manifestación en el habla

Podríamos considerar que el diálogo filosófico es “dramático” en la medida en que su sentido se origina en un duelo entre dos posturas, y que ésta es su trama. Pero al parecer, en los diálogos de Heidegger hay entrelazamiento de pensares, no lucha<sup>19</sup>. La tensión radica en el lenguaje mismo, entre las ideas que persigue y las frases que se usan. Esta es la tensión es experimentada por el lector, como si leyera versos crípticos que uno tras otra traicionan su expectativa de sentido<sup>20</sup>. El efecto responde al tema mismo: la continua permanencia y ruptura con un lenguaje metafísico. Heidegger intenta situarse en el límite del terreno filosófico mapeado por una lengua occidental, el alemán. El intercambio con una lengua oriental -y su distinto modo de configurar los conceptos y los signos- parece ser la mediación, la posibilidad de acceder nuevamente al ser por otro camino<sup>21</sup>:

*I: ¿Cuál es la palabra japonesa para “habla”?*

*J: (tras una vacilación) La palabra es “Koto ba”.*

*I: ¿Y qué quiere decir?*

*J: “ba” denomina las hojas, pero también y a la vez, los pétalos. Piense en los pétalos del cerezo y en los pétalos del ciruelo.*

*I: ¿Y qué quiere decir “Koto”?*

---

<sup>19</sup> De hecho, por momentos uno tiene la impresión de que las réplicas del filósofo japonés están demasiado sometidas a la dinámica que conduce el Inquiridor, y que le sirven sólo de pauta para expresar un vaivén calculado de su propia meditación. Sin embargo hay pasajes donde la confrontación es más verosímil: por ejemplo, cuando el filósofo japonés niega la pertinencia misma de una pregunta, los supuestos en que se funda o las asociaciones culturales tácitas que el hecho de hacerla conlleva.

<sup>20</sup> Hay muchos pasajes en que el diálogo recuerda los parlamentos del teatro del absurdo, particularmente de Beckett, en *Esperando a Godot* o *Final de la partida*: El objeto de la espera está en todo momento a punto de desaparecer, pero gracias a ello sigue siendo el *sujet* mismo de la trama.

<sup>21</sup> *Ibid.* p. 129

*J: Esta es la pregunta más difícil de contestar: Con todo, lo que facilita la tentativa es que nos hemos atrevido a dilucidar "Iki": el puro encantamiento del silencio invocador (para la esencia de la poesía). La brisa del silencio que apropia ese encantamiento. Pero "Koto" denomina al mismo tiempo lo que cada vez encanta, o sea el encantamiento mismo, lo que de modo único, en cada instante irrepetible, viene a resplandecer con la plenitud de su gracia.*

*I: "Koto" sería entonces el advenimiento apropiador del esclarecedor mensaje de la gracia...*

*J: ¿Entonces, qué dice "Koto ba" en tanto que nombre para el habla?*

*J: El habla, entendida a partir de esta palabra (palabra como seña) es: pétalos provenientes de "Koto".*

La réplica o glosa de lo que el otro ha dicho divierte y fascina como una gran derrota. El duelo de frases se convierte en oscilación, oscilación entre una mirada occidental y una oriental; pero también entre el caminar resuelto y la espera, entre la búsqueda y la pausa, para escuchar en ella el advenimiento natural de la verdad "como si se diera a ver por sí misma"; la oscilación entre un pensamiento poético y un pensamiento racional que permite emplear las ideas como si fueran metáforas, y las metáforas como si fueran acciones. De algún modo se están enfrentando dos comprensión dicotómicos, que en la propia historia del lenguaje tienen a excluirse. No se pretende que el desenlace de tal antagonismo sea una "síntesis de contradicciones", ni una victoria de uno u otro modo de hablar (el poético frente el filosófico; el coloquial frente el escrito); ni la acuñación y declaración de nuevos conceptos, pues se caería de nuevo en el terreno abstracto que se intenta bordear en estos ensayos. La

trama es más bien dirección, o como dije antes, “derrota”<sup>22</sup>. La lucha no es entre los hablantes sino entre el Decir verdadero que traspasa al hombre y el “no decir” (el no representar) de los conceptos metafísicos (y ese efecto enajenante que su empleo provoca en la conciencia –pues pretenden sustituir la experiencia o vivencia de lo que supuestamente nombran.

¿Cuál es, pues, el estatus de la palabra en el diálogo heideggeriano?

Recordemos que el camino que siguen los filósofos quiere conducir afuera de la reflexión metafísica, sin dejar de reflexionar. Quiere dialogar *tete a tete* con la “Duplicidad” de lo presente y lo ausente, dialogar con testigos, no enunciar nociones que se contrarían sino “hacer la experiencia de modificarse ante lo ajeno, lo foráneo, lo imprevisto”. Para “hacer la experiencia” dentro de un texto se requiere que las palabras se comporten como lo que nombran, al punto de trasladarlo, transformarlo, convertirlo en otra cosa al paso del hablar mismo, y claro, en su propia naturaleza de palabras. Los personajes de estos diálogos no pretenden la definición justa para nombrar la esencia -ausente- del habla, sino hacerla surgir desde el habla: “la casa del ser”, es decir ahí donde el ser del hombre habita. Habitar el nombre como morada, y permitir que éste de diga sí mismo por nuestra boca. Este sería la estrategia para recorrer “personalmente” la distancia entre nombre y cosa. En ese punto y lugar desaparecería la fatal dicotomía entre ente-nombrado-espurio y ser-innombrado-genuino.

La escena que despliega Heidegger tiene esta función de mediación con lo oculto, este encuentro entre racionalización y misterio. Lo que se muestra en

---

<sup>22</sup> Se dice que los barcos “derrotan” cuando desvían su rumbo para eludir un obstáculo. La “derrota” en el discurso puede asociarse quizá con lo que Baudrillard llama seducción, que es precisamente la desviación en el curso de la producción, en este caso la producción de conceptos. La seducción crea un vacío de sentido, y ese vacío atrae, fascina; mientras que la saturación del sentido, impone, paraliza.

el “claro”, lo que sale al encuentro de nuestra mirada a la espera es la apariencia: el hecho de que lo invisible aparezca ante nuestra percepción. La apariencia es, pues, la condición no el engaño.

Otra de las funciones del diálogo es traer al presente palabras dichas antes (por filósofos anteriores) y palabras por decirse, es decir aquellas que faltaron de decirse. El texto es actúa como mediación entre los muertos y los vivos; mediación entre los griegos presocráticos y los filósofos occidentales del siglo veinte –o veintiuno. Así es como el diálogo se instala dentro de la historia, e instala una historia interiorizada en su propio devenir textual<sup>23</sup>:

*I: ...por esto podemos tranquilamente confiar en la corriente inaparente de nuestro diálogo...*

*J: ...mientras sigamos siendo seres que preguntan.*

*I: No querrá usted decir aquí que, desbordados de curiosidad, nos hagamos una mutua auscultación, sino que por el contrario...*

*J: Dejemos que se libere cada vez más ampliamente en lo abierto lo que pide ser dicho.*

*I: Lo que suscita fácilmente la impresión de que todo se deslizará en lo arbitrario de lo que no obliga.*

*J: Podemos prevenir esta impresión si atendemos a lo que antiguamente enseñaban los pensadores, dejando que éstos hablen con nosotros en nuestra conversación. Lo que digo ahora lo he aprendido de usted.*

*I: Lo que ha aprendido así ha sido, a su vez, aprendido al escuchar el pensamiento de los pensadores. Cada uno, cada vez, está en diálogo con sus antepasados; y más aún, más secretamente con sus descendientes.*

*J: La esencia histórica –entendiendo esta palabra en un sentido más profundo que el sentido corriente- de todo diálogo pensante no necesita sin embargo organizarse al modo de las ciencias históricas, que cuentan lo acaecido a los pensadores, y no lo que han pensado.*

---

<sup>23</sup> Ibid. págs. 112 y 113.

Y respecto de la apariencia<sup>24</sup>:

*J: Tal como lo piensa Kant, en la apariencia debemos también hacer la experiencia de un "estar en frente".*

*I: Esto es necesario, no sólo para entender correctamente a Kant, sino sobre todo para hacer la experiencia del aparecer de la apariencia, si puedo expresarme de este modo.*

*J: ¿Cómo sucede esto?*

*I: Los griegos fueron los primeros en hacer la experiencia y en pensar como tales los fenómenos. Pero a ellos les era del todo extraño acuñar en una obstancia lo que es presente, o sea en un "estar presente"; fenómenos quiere decir para ellos que un ser asume su resplandor y que aparece en este resplandor. La apariencia permanece así como un rasgo fundamental de la presencia de todo lo que es presente, en la medida en que asciende a la desocultación.*

En síntesis, ¿qué es lo que un proceder "teatralizado" como éste permite al discurrir filosófico?, ¿cómo lo modifica? ¿qué le propone? Le propone, de entrada, convertir las categorías cerradas en categorías abiertas, considerarlas sólo en su carácter provisional, momentáneo; hacer de la palabra transcurso fluido -no posesión-, y del pensamiento, ejercicio; traducir el ritmo de la andanza a la respiración escrita de la voz; dar cuerpo a la mente; convertir a la filosofía en una aventura incierta, en cierto modo gratuita, en cierto modo contemplativa, pero siempre en derrota; traspasar el ámbito de una terminología puramente autorreferencial o clausurada –tan común a lo que llamamos un sistema filosófico-, en virtud de una exigencia inmediata de coloquialidad y acuerdo. El diálogo permite que a todo concepto se le incorpore lo dicho antes, y que el concepto devenga lo que se dice después; que toda palabra sea sopesada varias veces durante la marcha, y que "batalle"

---

<sup>24</sup> Ibid. p. 120

a su manera para prevalecer; que la palabra se escuche así misma en los oídos de otro, y que escuche al otro en su propia voz; que el habla se conteste; que se intercambien los papeles de los participantes: inquirir, confiar la palabra a otro, esperar respuesta, provocarla, otorgar silencio, observar el devenir mismo del diálogo; que en lugar de establecer una verdad se interprete a cada momento su devenir.

En la cadena del habla toda palabra se bifurca del concepto fijo, pues queda sometida a las condiciones de su enunciación. Cuando en el habla “escrita” se llevan a cabo procedimientos equivalentes a: prestar oído, mostrar, llevar a conocimiento, guardar en secreto, dudar, detenerse ... se hace surgir el vacío donde el habla “medita”. Es así como un pensar “teatralizado” tiende a convertirse en un escuchar, un presenciar y un llamar a la presencia lo oculto.

#### **IV. Diálogo entre una Investigadora (I.) y su Sombra (S): la escena móvil<sup>25</sup>.**

##### ***Secuencia 1: El jardín de Humanidades***

I: Ya que nos hemos adentrado en la espesura puede usted descubrirse y hablar. Aquí nadie nos escucha.

---

<sup>25</sup> Emplear aquí un ensayo dialogado para expresar mi interpretación de las dinámicas discursivas de Heidegger, no sólo se justifica por ser un simulacro de lo que observo, sino por el hecho de que el ensayo como género tiene siempre esa condición dialógica (explícita o no). El autor de un ensayo incia su reflexión situándose frente a otras voces que han dicho ya algo sobre el mismo tema, implícitamente discute con ellas y genera entonces otra propuesta. El sentido de un ensayo depende de este diálogo tácito y se verifica en el ámbito de la intertextualidad. Su continua referencia a otros textos no excluye sin embargo que el ensayo lleve a cabo sus propias operaciones poéticas (que acaso podrían configurarlo como texto autoreferencial y autónomo). De hecho, esta tensión entre autoreferencialidad e intertextualidad –que todo ensayista conoce íntimamente– da vida poética ( y energía estética) al ensayo, aunque éste se constituya como una experiencia básicamente racional, de meditación, intuición, búsqueda y análisis.

S: No estoy tan segura de eso, pero en fin... (*Baja la capucha que le cubre la cabeza y el rostro*) Siempre y cuando no se trate de volver sobre aquello del reflejo y el doble. Quedé tan mareada...

I: Pero admita que llegamos al centro del asunto. Cerramos el tema con el trabajo sobre el teatro de Pirandello que usted bien conoce<sup>26</sup>.

S: Cerrado estaba desde un principio, no hicimos más que merodearlo como un par de obsesas. Me pregunto si no seguimos prisioneras en él, y todo lo que seamos capaces de pensar hoy resulte capturado...

I: No se preocupe, querida Sombra, esta vez traje un mapa. (*Saca un enorme pliego de su cartera*) Lo dibujé con la zurda después de leer unos magníficos diálogos...

S: (*con fastidio*) ...que nos disponemos a emular ahora mismo, me imagino; a usted le encantan estas cosas.

I: ¿Cómo?

S: Siempre estamos volviendo sobre nuestros pasos. En aquella ocasión trazó un laberinto formado por espirales concéntricas, y en cada nivel una serie de signos a descifrar antes de ir a dar al mismo punto. Y yo detrás de usted como una boba.

I: Pero ahora se trata de salir a campo abierto, de aventurarnos y pasear. Vamos a dialogar en serio: un paso usted, un paso yo. No más cavilaciones premeditadas, no más falsa dialéctica, no más trucos tautológicos.

S: (*Se adelanta resignada*) Por detrás de sus hombros, lo confieso, vi que los diálogos eran de Heidegger...

I: En efecto, sí...

---

<sup>26</sup> Me refiero al libro de ensayos: *La luna en el pozo* (op.cit), cuya parte final es una escena donde se enfrentan dos visiones de lo teatral: la de Pirandello (intelectual, psicológica) y la Artaud (mítica, alquímica)

S: ...sobre la esencia del arte, el habla y el pensar. Temo que no sepamos...

I: ¡Bah!, no hay más que seguir las mismas señales y ...reflexionar un poco por nuestra cuenta.

S: ¿Cómo dice?

I: (*Aspira profundamente*) Caminar es la mejor manera de hacerlo, ¿no cree?

S: Sí (*se apresura para alcanzarla*), porque el ritmo de pensamiento debe sujetarse a la respiración...

I: y a la monotonía de los pasos que sosiega...

S: ...la mente.

I: ¡la voluntad, sobre todo!

S: Así uno no se precipita ni se detiene demasiado en el mismo punto. Concentración pero...

I: ...fluidez, sí.

S: Cada paso, un cambio de turno, otra voz.

I: ¡Exacto!: preguntar sin forzar una respuesta, sopesar cada palabra para luego abandonarla. Las ideas han de irse tal y como llegaron.

S: Y perseverar sólo si regresan...

I: ...quizá para transformarse en otras ideas distintas, y así avanzar... con cierta gracia, digamos.

S: Siempre y cuando, claro, no se vagabundee a lo loco. (*Pausa. Se detiene y mira a su alrededor*). Me parece que ya pasamos por aquí...

I: Por eso traje el mapa (*Lo extiende ante los ojos asombrados de su acompañante*). Por cierto, debo hacerle una observación.

S: ¿Ah sí?

I: No podemos empezar mal si pretendemos salir del laberinto en que nos metió mi indagación sobre la metateatralidad pirandelliana.

S: ¡Y dale!, caminamos en redondo. Cuántas veces debo recordarle que acabó usted renegando de ella por considerarla un mero juego de espejos, cerebral e inútil?

I: (*Pensativa*) Sí, esa manía de re-presentarse dentro de lo representado...

S: Por eso se pronunció a favor de una experiencia teatral de iniciación, de revivificación, tal como la proponía Artaud.

I: Artaud era un exaltado. El ímpetu de sus palabras lo desbordó.

S: (*Escandalizada*) ¡Qué triste que diga eso! Hace unos meses pensaba que la exaltación era la única salida. Y ahora resulta que se conforma usted con un sereno vagabundear...

I: Oiga, no me atosigue. Artaud enloqueció de palabras, hay que reconocerlo. Y es que en el ámbito de las palabras no existe salida de ninguna especie. Fíjese por ejemplo -y vuelvo a la observación que iba a hacerle: dijo usted hace un momento que hablaríamos *sobre* los diálogos de Heidegger; eso a mi entender nos situaría *por encima* del asunto mismo, fuera de él...

S: Y ¿qué de malo...?

I: Mejor diríamos -si de decir se trata: Habitar el espíritu de los diálogos, recorrer sus trayectorias tal y como nos muestra el mapa”.

S: Mmm...

I: Virar en cada señal, detenerse o prestar atención. Sólo así podremos llevar adelante nuestra pesquisa no sobre sino desde los diálogos entre el Inquiridor y su colega, el prudente filósofo japonés.

S: (*Exasperada*) Pero ¿adónde iremos?

I: Hacia la amplitud que proyecta el mapa. Que no es un mapa de la conciencia, como algunos pensarían, ni mucho menos una metáfora del argumento...

S: (*Condescendiente*)... sino un mapa verdadero, sí, claro, como los que conducen a un tesoro.

I: ¡Precisamente!

S: ¿Y se puede saber qué tesoro buscamos?

I: No, no se puede saber, lamentablemente. No se debe querer saber. Todo lo que suponemos es que se halla oculto. Esperando por nosotras.

S: ¿Esperando? (*burlona*) Nunca imaginé que obtendría riquezas sólo de divagar con usted.

I: Bueno, en realidad no se trata de un tesoro que podamos obtener. A lo más veremos, si tenemos suerte, cómo se hace presente ante nosotros, gracias a nosotros, o mejor dicho gracias a nuestra andanza por la zona.

S: ¡Ah!, ya empieza el merodeo. (*Mira triste el panorama: el terreno húmedo cubierto de hojas, la penumbra entre las ramas, los fragmentos de un cielo color lila*). Me temo que nos acercamos al meollo de siempre.

I: Perdona que le contradiga -ya que no debemos hacer de la contradicción el movimiento generador de nuestro diálogo; si bien dentro del laberinto éramos fatalmente atraídas a un centro de gravedad, ahora...

S: Sí, sí (*interrumpe fastidiada*): “El ser. El ser del hombreño era ése el centro?”, “que no puede conocerse sino a través de su máscara”, decía usted.

I: Sí, una máscara hecha de cuanta forma de representación pudiera idear el entendimiento.

S: Y detrás de la máscara, el ser estático, atemporal, inaccesible...

I: ...núcleo de todo laberinto diseñado bajo principios abstractos...

S: ...bajo principios arquitectónicos, geométricos...

I: Pero fíjese usted lo que ocurrió entonces.

S: Que quedamos atrapadas en ese entramado mental que urdimos en torno al ser inaccesible del hombre.

I: Pese a ser una estructura que conocíamos al dedillo, desde arriba...

S: "por encima", diría usted ...ahí tendida sobre su mesa de trabajo.

I: ...orgullosa, y ¡tramposa!

S: ...como cualquier otro laberinto: sin techo, ni sótanos.

I: Queríamos adjudicarle un sitio bien delimitado al misterio. Y creer que lo teníamos rodeado, aunque no alcanzáramos a tocarlo.

S: Ni a sentirlo...(suspira). Y sin embargo, cuánto me divertí imaginando que nos perdíamos en los engañosos senderos del laberinto!

I: Bueno, eso habla del gusto que tiene usted por lo equívoco, por las oscuras direcciones...

S: Respetémonos, señora, yo no escogí ser lo que soy.

I: Estaría por verse, pero... (*elusiva*) el caso es que eran senderos que no llevaban a ninguna parte, que sólo servían para alimentar...

S: ...¿nuestro delirio?

I: Peor aún: lo que de antemano sabíamos.

S:¿Y para qué buscar lo que ya sabíamos?

I: No sé... Para reconocernos, tal vez. Recuerde que en muchas ocasiones no hallábamos la maldita relación entre la persona que trazaba el laberinto sobre el papel y la que debía supuestamente recorrerlo, siguiendo el cauce de una escritura estrecha, previsible y ...

S: ... ¡ardua!

I: Ardua, sí. ¡Cuánto nos cansamos a veces en lo inútil! (*nostálgica*). Pero qué álgebra maravillosa se desplegaba por momentos durante ciertas cavilaciones, ¿verdad?

S: Maravillosa y tranquilizante. Sobre todo cuando íbamos armando el laberinto pieza por pieza y todas parecían encajar efectivamente en la anterior... (Pausa). ¿Qué fue lo que nos impulsó fuera de ahí?

I: Dejemos abierta la cuestión, le sugiero. (*Consulta el mapa preocupada*). Por lo pronto debemos avanzar con cautela: nos acercamos al primer peligro.

### ***Secuencia 2: El laberinto metalingüístico***

S: (*Sin hacer caso se adelanta y murmura*). Si mal no recuerdo buscábamos al yo en sus proyecciones: sombra contra sombra.

I: ¡No!, buscábamos al ser de todo lo que existe. Y después de mucho vacilar terminábamos buscando en el hombre mismo, sujeto del pensamiento, de la percepción...

S: ...de la invención.

I: Y ya que no encontramos al ser en los tratados sobre la verdad, lo rastreamos en la ficción. Pues, ¿no habíamos leído: "*videmus nunc per speculum in aenigmate*<sup>27</sup>?"

S: Lo dicho: sombra contra sombra. Pura oscuridad que se duplica. Sólo autoconciencia, encerrada en sus claves secretas, en su morada hermética.

I: Porque a fin de cuentas el yo no es más que Instante -el que se instala aquí y ahora. Y desde la visión enajenada de su reflejo no parece sino una sombra movediza.

S: (*Ligeramente resentida*) Sí, pero una sombra continuamente atravesada por el siendo.

I: No sólo atravesada, ocupada por entero. Nada por sí mismo es el yo, ni su sombra. Nada fuera del aquí y el ahora que late en él, al unísono con el paisaje.

S: (*Ensimismada resbala en una zanja*) Fuera de todos los que laten en él...?

---

<sup>27</sup> San Pablo, 1a. Epístola a los Corintios, Cap. 13, Vers.12:"vemos el enigma a través del espejo".

I: ¿Qué dice?

S: No, nada. (Pausa. Emite una especie de gruñido. De súbito vuelve en sí).

Con qué aplomo remata usted un asunto tan difícil! (*Saca un pie enlodado de la zanja*). ¿Que no íbamos a pasear simplemente? Le recomiendo que consulte el mapa porque nos hemos atascado en su precipitada definición.

I: (*Mira el mapa con gesto compungido*). Ciertamente nos hemos alejado de la trayectoria propuesta aquí. Es preciso volver...

S: ¿En qué dirección?

I: Mmm, creo que por donde vinimos (*Le entrega el mapa*). Mejor échele usted una ojeada, yo ya perdí la orientación.

S: (*Salta al ver el mapa de cerca*). Pero si se trata de palabras, puras palabras! ¿Qué clase de mapa es éste? Me engañó de nuevo.

I: No son palabras sino señas. O si prefiere: señales con trayectoria. Todo concepto se abre hacia determinada zona del entorno, en donde tendremos que explorarlo.

S: ¿Explorarlo?, que un mapa no sirve precisamente para ahorrarse la exploración, la vacilación, el vagabundeo?

I: Explorar no su significado sino sus posibilidades de albergar nuevas preguntas.

S: (*Resoplando se sienta en un tronco partido*) No le sigo.

I: Mire usted: el desplazamiento al que invita cada una de estas señas no es metafórico sino literal. Tan literal como usted y yo, y esta vegetación que nos rodea.

S: También el laberinto era literal, fiel espejo de...

I: No se confunda con esos juegos. Ustedes las sombras tienden a emular lo malos pasos de uno.

*(La Sombra se pone de pie y confronta con una sonrisa irónica a la Investigadora, que desvía la mirada).*

I: El error estuvo en mi afán constructivo. Me complacía pensar que la ficción era un mundo cerrado, autosuficiente, separado del tiempo real y del espacio por límites infranqueables.

S: *(Alzándose frente a la Investigadora)* Pero recuerde que gracias a mí, que oscurecía de vez en cuando su esquema, pudo olvidarse de él de imaginar...!

I: *(Elusiva)* Sólo por momentos, y por cierto no muy agradables. *(Se aparta de la zona oscurecida por la Sombra)* Pero... volvamos al mapa. ¿Dónde se sitúa usted ahora?

S: *(Señala un punto en el extremo izquierdo)*. Justo delante de usted. A un lado quiero decir. Porque a esta hora la luz del sol cae oblicua sobre la tierra *(Se acerca y oscurece la mitad del mapa extendido. Luego dice con cierta malignidad:)* Al menos el laberinto lo había usted pensado y repensado cientos de veces. Aquí en cambio no hay modo de enmendar. Además, antes no teníamos que estar consultando a cada paso un papelito...

I: *(Echa a andar)*. Con este “papelito” intentó Heidegger nada menos que salir del laberinto de la metafísica. Toda proporción guardada, no veo porque no pueda servirnos a nosotras.

S: Porque nosotras estamos extraviadas en un bosque muy concreto y a esta difícil hora del atardecer. Y sobre todo, porque no somos nada parecido a un par de filósofos rigurosos y brillantes.

I: Pero hemos llegado a una región análoga, y tenemos todo el derecho de proyectar este mismo itinerario sobre nuestro terreno. Heidegger menciona aquí mismo *(señala un cruce de caminos en el mapa)* que cualquier diálogo como el nuestro “dialoga” a su vez con sus antecesores, y lo que es más sorprendente todavía: con sus predecesores. Así que podemos dar por seguro

que incluso con nosotras dialogaban Heidegger y el Japonés mientras caminaban aquella noche, a mediados de siglo...

S: (*Mordaz*) Eso debo creerlo, supongo.

I: Créalo o no, el hecho es que esperamos dar con el mismo tesoro. Claro está, modificado por los años y el carácter de nuestra peculiar andanza.

S: (*Suspira condescendiente*) Está bien, no discutamos más.

(*Caminan algunos pasos en silencio. Crujen bajo sus pisadas las hojas, en medio del zumbido de los mosquitos. Pícan fortísimo los pájaros como es costumbre a esa hora.*)

I: Acérquese y observe: la caminata empieza en un jardín.

S: Un jardín sagrado donde habían recientemente sepultado a aquel filósofo oriental que se preocupaba por cuestiones de estética, ¿no es cierto?

I: Y que discutía con Heidegger en los tiempos en que éste luchaba por hallar una solución al problema de la enajenación del ser.

S: Si me explica usted detenidamente podré seguir la pista con mayor facilidad.

I: Es verdad, lo había olvidado: además del mapa contamos con el olfato de usted... Pues bien, Heidegger sabía que cada nombre, cada concepto que empleara para concebir al ser...

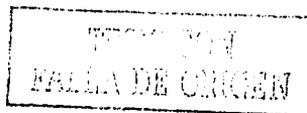
S: (*Interrumpe*) “Dios”, “El Espíritu Absoluto”, “la Energía Universal”, “El Tao”, “El Ser”...

I: (*Asiente con la cabeza*): ...convertía *ipso facto* al ser en un objeto. Es decir, lo que en la metafísica se llama: un ente. Y por definición, un ente cualquiera no es el ser. Un ente es un objeto de la realidad, pasajero, particular, preciso...

S: ¿Aunque sea un objeto mental?

I: Por supuesto, no pregunte usted tonterías.

S: (*Oscuramente*) El ente es sólo manifestación, apariencia, fenómeno...



I: Y claro, sí: Los atributos del ser, según la metafísica occidental...

S: ...desde Platón hasta Husserl...

I: ...pasando por Hume, por Nietzsche y demás soñadora compañía...

S: ...son la inmutabilidad, la permanencia... Ser sujeto y no objeto de...

*(Pausa. Mira nerviosa en todas direcciones por ver si reconoce el pasaje en que se encuentran ahora).*

I: *(Sale en ayuda de la Sombra).* El ser se define por no hallarse donde se halla el ente. Y el problema es que todo nombre nos remite necesariamente a un ente particular y perecedero.

S: Así que nuestro concepto de ser no nos arroja sino su ausencia... el sitio en que no está. *(Para sí).* No deja de ser triste...

I: Ahí donde lo concibo, o lo nombro, o lo veo, o lo toco...

S: ...ahí precisamente no está el ser. *(Suspira).* ¿Y dónde entonces?

I: *(Se detiene y mira el entorno, luego el mapa, luego nuevamente el entorno).* Me parece que conozco este sitio. Hemos desandado ya la desviación, ahora debemos rodear el concepto de ser antes de avanzar... ¿Cuál fue su pregunta?

S: Pregunté dónde estaba el ser.

I: Según nuestras costumbres de pensamiento, ya sea religioso o profano, en un lugar sin espacio y en un tiempo sin duración. El ser es eterno, decimos. Parecería que está siempre solitario, afuera de la Historia, independiente de ella y de nuestra experiencia cotidiana. Aislado por nuestra mente en ese centro inaccesible que tanto buscábamos...

S: ...cuando recorríamos el laberinto de los nombres. *(fastidiada)* ¿Acaso llegaremos alguna vez a un punto donde podamos proyectar nuestro propio mapa, en lugar de seguir desandando cada uno de los errores ajenos...?

I: ¡Tantas veces es preciso volver sobre lo ya se ha pensado...!

S: ¿Para caer y hundirnos nuevamente en el mismo misterio?

I: Me asombra: ¿es usted quien reniega del misterio?

S: Yo no reniego de nada. (*Se adelanta*). Me gustaría sólo saber adónde vamos...

I: Tras un conocimiento que no implique la negación de la experiencia.

S: Eso resulta oscuro.

I: Es preciso, por lo mismo, dilucidarlo.

S: Heidegger acepta el misterio como tal, pero no quiere olvidar en ningún momento que tal misterio persiste. No quiere desistir...

I: ... ¿de ese oscuro afán suyo?

S: ¡Por fin dialoga usted conmigo verdaderamente...! ¿Afán de qué?

I: De alcanzar al ser no como ausencia sino como presencia.

S: ¿Presenciarlo entonces?

I: Verlo aparecer. Estar ahí cuando aparezca.

S: ¿Habla usted de *su* ser, señora, o del ser de todo lo que existe?

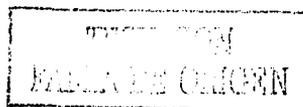
I: Esa distinción es una terrible barrera señalada claramente aquí con líneas rojas... (*Muestra el mapa a la Sombra*) Debemos eludirla cuanto antes...

S: (*Se tropieza, cae de bruces y se enloda la cara*). No creo que la caminata de los filósofos fuera tan accidentada como la nuestra.

I: (*Escudriña el mapa sin comprender el sentido de la siguiente señal. Dice entre dientes:*) Claro, siempre es más fácil transitar por la blancura del papel...

S: Si se tiene una mente lúcida y cada palabra se sopesa en el momento en que se emite y es escuchada... En cambio, nosotras nos hemos internado a ciegas, parlotando, por querer atajar este punto con demasiada rapidez.

I: Es que para Heidegger fue indispensable hacer luz sobre la cuestión del sujeto y el objeto, tan torpe e injustamente escindidos...



*(Un rayo de sol se filtra por entre la maleza y la Sombra no sólo se pone de pie sino que se agranda intimidando a la Investigadora)*

I: *(Tartamudea)* Oiga, ¿qué hace?, ¿otro de sus juegos?

S: No me culpe. Usted sabe que los rayos de luz modifican mis contornos sin que yo pueda hacer nada. *(Ha ido enronqueciendo, su voz adquiere un timbre perturbador).*

I: *(Mira con ansiedad el mapa).* Será mejor que aproveche esta breve claridad para buscar nuevas señales.

*(La Sombra ha ido tomando dimensión y forma monstruosas, conforme traga uno a uno los rayos de sol que penetran por entre la maleza).*

S: *(Con voz escalofriante)* ¡Hey! Un momento, escuche...

I: *(Levanta atónita la mirada)* ¿Quién es usted?

S: Su sombra, señora.

I: Imposible. Debe haber un animal detrás de ti que proyecta ese perfil...

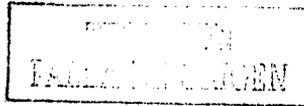
S: Soy usted en la forma. O mejor dicho: Soy la forma que su pensamiento ha creado para verme. Soy... *(el resto de la frase se desliza en un rugido ininteligible).*

I: *(Se controla)* No es un rugido. Es algo más. Una fuerza que me succiona. ¿Ve usted algo?

*(La Investigadora abraza con todas sus fuerzas el tronco de un árbol, resistiendo la atracción de la Sombra Monstruosa).*

S: *(Con palabras que difícilmente se disciernen)* Démosle lo que pide...

I: *(Desdobla apresurada el mapa con una sola mano, mientras que con la otra se aferra al tronco)* Sí, esta mancha en el mapa debe querer decirlo ...Nunca hubiera podido adivinar... La conciencia...



S: *(Lenta, oscuramente)* ...hambrienta, sí.

I: Todos estos nombres que hace poco pronunciamos: “Tao...”, “Espíritu absoluto”..., “Sujeto absoluto”... *(Para sí, pero en voz alta por miedo a desaparecer del ámbito del diálogo)*, absorbidos todos por la mancha: ¿señales en movimiento, o más bien señales que en cierto punto de su trayectoria desaparecen...?

S: *(Ruge algo indefinible que la Investigadora adivina, o quizá inventa)*: Démosle lo que pide.

I: Pide nombres, términos, tal vez quiere engullirse nuestro mapa.

*(La Sombra se convierte en la boca enorme de un túnel que aspira con increíble fuerza)*.

S: *(Ya con su voz habitual, pero sonando muy lejos, como desde el fondo de aquel túnel)* No creí que terminaríamos así.

I: No hemos terminado.

S: *(Casi inaudible)* ¿Qué haremos entonces? ¿Correr? ¿Gritar?

I: Guardar silencio. Guardarlo en nosotras...

*(Ambas callan. La Sombra entonces va encogiéndose con gemidos y raros resquebrajamientos. La Investigadora no deja de buscar con la mirada aquello que tras la Sombra Monstruosa debe estar produciéndola. Poco a poco su hálito frío se esfuma entre las ramas de los árboles, en medio de una agitación sobrenatural de las hojas. La Investigadora escudriña el mapa reconcentrada, mientras que la Sombra, habiendo recobrado su forma habitual, parece salir de un letargo)*.

S: ¿Qué haremos ahora?

I: *(No despega la vista del mapa)* Todo concepto que emitamos debe apuntar hacia afuera de sí.

S: ¿Y cómo rayos entender eso?

I: Aquí leo: 'Apenas se enuncia un término es preciso dar el siguiente paso en pos de su apertura...'

S: ¿No será hacia sus raíces?

I: ...Hacia sus posibilidades de fundirse con otros, de bifucarse como... *(señala una encrucijada que les sale al paso)* como aquí mismo.

S: Podríamos encontrar un camino intermedio, me parece.

I: No cometeremos ese error. Debemos proceder según la lógica del diálogo. El Inquiridor y el japonés no pretendieron en ningún momento elaborar un sentido común a los conceptos encontrados de sus dos lenguas. En cambio...

S: *(De pronto ha olfateado algo en el ambiente)* Lo recuerdo sí: buscaban la dirección en que se mezclaran ambos idiomas como si fueran fragancias *(Avanza atraída por un aroma que le fascina)*, fragancia de cerezo y de... ¿qué era?

I: *(Sigue a la Sombra con curiosidad. Para sí:)* Extraña clave...

S: Sí, creo distinguir ese perfume que buscamos en el aire... Quizá nos estamos acercando...

I: Nos acercamos porque nos hemos alejado. Pues una vez traspasado el sitio clave, éste mismo nos hace volver atrás.

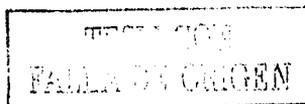
*(La Investigadora y la Sombra dan pasos atrás hipnotizadas por el placer del aroma, que recordaban ya haber experimentado pero no como aroma sino como luminosidad).*

S: Por primera vez entiendo realmente el modo de señalar que tiene su mapa...

I: Provocado por el diálogo entre dos lenguas.

S: Por el ir y venir de una a otra, dirá usted.

I: Sin aferrarse a ninguna.



ESTA TESIS NO SALE  
DE LA BIBLIOTECA

S: Ni intentar ninguna traducción, ninguna síntesis. Y sin embargo... *(Sigue caminando hacia atrás)* Recuerdo haber leído que el filósofo japonés traducía el concepto alemán de ser como vacío.

I: Era una alusión al lugar de invocación donde ocurre el desocultamiento.

S: Yo más bien creo que se refería al hecho mismo de su aparición.

I: Al hacerse presente, sí. En un momento y un sitio determinado...

*(La Investigadora y la Sombra se detienen de golpe, al mismo tiempo, sin saber por qué).*

S: ¿No es aquí?

I: Hasta aquí hemos transportado la fragancia del Claro en el que nos detenemos a contemplar.

S: ¿Cómo es eso posible si es aquí donde se originó la emanación?

I: Lo que sucedió aquí ya no existe. Somos nosotras quienes regresamos. O mejor dicho, la fragancia que regresa con nosotras, impregnada a nuestra piel, a nuestras ropas...

S: A nuestro recuerdo.

I: Y a nuestra búsqueda.

S: Eso resulta inasible.

I: *(Con una sonrisa significativa)* ¿Le extraña?, ¿precisamente a usted le extraña?

*(Ambas ríen. Echan a andar lentamente, hasta alcanzar otra zona de maleza, que van retirando con las manos mientras avanzan).*

I: Hay que hacer del pensar un hecho itinerante, recuérdelo. El concepto es sólo un paso, deja su huella pero se abandona...

S: ¿Cómo diablos vamos a realizar un viaje cualquiera, si a cada momento olvidamos el equipaje?

I: En este mapa los conceptos no actúan como signos que puedan poseerse, acumularse y encadenarse para formar un sentido -no hay hilos de Ariadna, amiga. Aquí todos los términos tienen el estatuto de simples gestos y de señales, por eso son capaces de crear esta geografía que ve usted, para solaz del pensamiento.

S: ¡Hey! aquí veo las huellas que dejamos apenas hubimos abandonado el Instituto. Precisamente en este punto me invitó usted a descubrirme...

I: Sí, a estas alturas es cuando el japonés coloca su mano extendida sobre las cejas, a modo de visera (*perpleja*), y piensa:... Avancemos en dirección de este gesto.

*(La Investigadora emula el gesto, la Sombra también)*

### ***Secuencia 3: Un nuevo horizonte mental, la comarca***

S: Es un gesto de apertura por lo que veo.

I: Que no indica un punto determinado sino una amplitud...

S: ...una amplitud que nos va saliendo al encuentro a cada paso.

I: Y en la que cada cosa va variando de contornos, de relaciones... (*Con curiosidad revisa la parte posterior del mapa*). Es lo que se registra aquí como "contrada".

S: Como... '¿qué?'

I: La visión en-contrada, o algo por el estilo (*Le extiende el mapa*).

S: Lo que nos sale al paso, y por lo tanto, nos es dado a conocer.

I: ...A cada momento distinto, de acuerdo a las peripecias de nuestra andanza.

S: Pero si siempre es distinto, no se trata entonces de una verdadera señal.

I: Por supuesto que sí. Es el gesto de mirar a la distancia, de recorrer con la mirada el panorama en su detalle y extensión.

S: Sugiero que repitamos el gesto de observar a lo lejos (*Lo hace. Pausa*) Lo que provoca en el terreno que nos circunda me recuerda una pieza de danza magnífica que presencié hace algunos años en un teatro de tercera.

I: (*Echa a andar con alegría*) Bien podemos evocar ése y otros recuerdos mientras la vegetación siga abriéndose ante nosotras con tanta facilidad.

S: (*Sigue a la Investigadora a muy pocos centímetros de distancia*) Es porque vamos entretenidas.

I: ¿Y bien?

S: Una mujer, con un cráneo bajo el brazo, va caminando...

I: ¿Por dónde?

S: (*Se queda pensativa unos segundos*) Por aquí mismo.

I: ¿Como nosotras?

S: No, ella va sola y absorta. El escenario está iluminado por una penumbra azul, que bien podría ser la del anochecer, o la del amanecer, o el simple reflejo luminoso del agua.

I: ¿Camina sobre el agua?

S: En realidad no se mueve de lugar. Hace que camina. (*Pensativa*) Ni siquiera se desplaza por el escenario; y sin embargo, va cruzando valles, baja por la falda de las montañas, salta los riachuelos, bordea la costa, se interna en el bosque, atraviesa fatigosamente el desierto...

I: ¿Y usted cómo lo sabe?

S: Por gestos muy sutiles de sus brazos y sus manos, por los movimientos de cabeza y la dirección y profundidad de su mirada. Son ademanes precisos que invocan sin lugar a dudas la aparición de todo aquello.

I: ¿Y no hay algún efecto de luces, algún truco de percepción?

S: (*Absorta en la visión de su recuerdo, sin preocuparse en responder*) ...Sus ropas y sus cabellos son movidos por una brisa que viene de...

I: (*Comprende*)... del vacío del escenario.

S: ...y sobre todo de la lentitud del andar... que va dando lugar al mundo...

I: ¿En el sentido de aludirlo?

S: No, en el sentido de ser recorrido. A través del recorrido de la bailarina el paisaje aparece<sup>28</sup>. Eso sí: siempre desde una lejanía...

(*La Sombra se detiene y hace nuevamente el gesto de observar a lo lejos*).

I: ...porque es a través de la lejanía que la “contrada” nos otorga lo próximo...

S: ¿Lo próximo?

I: Lo familiar, lo que de antemano llevamos con nosotros como mensajeros...

S: ...y custodios. ¿Lo mismo que la mujer llevaba la calavera? (*La Sombra emula el andar de la bailarina y el ademán de llevar el cráneo bajo el brazo*)

¿No dijo usted que...?

I.: No interpretemos la presencia de esa calavera. Ni emule usted a la artista.

La emulación convierte en signos, es decir en objetos muertos, todos nuestros actos, nuestras palabras, encierra en el supuesto “significado” su vitalidad; la coagula, por así decirlo... Y eso es precisamente lo que tratamos de evitar.

S: (*Perpleja*) ¿Y por qué?

I: ¿Por qué nos veríamos expulsadas del terreno que proyecta este mapa?

(*Caminan en silencio. La Sombra se detiene de pronto para mirar al horizonte, entrecerrando lo párpados para afocar más lejos*).

S: Sin crecer ni decrecer, sin acercarse ni alejarse, el sol sigue detenido ahí, un segundo antes de rozar la línea del horizonte.

---

<sup>28</sup> Aunque se dice que el teatro nace del espacio, Peter Brook ( en *El espacio vacío*, op.cit) aclara que son las acciones mismas del actor las que crean el espacio teatral. Es el movimiento el que genera el escenario, tanto explícito como implícito. El espacio de representación es aquí una reflexión en su transcurso y avatares.

I: El ocaso se posterga para que podamos continuar. *(Se rasca la cabeza)*. Y sin embargo, esta ruptura de las leyes naturales me parece un mal augurio.

S: ¡Qué asombrosa lentitud la del sol frente a lo vertiginoso de las señales que nos guían!

I: No es sólo eso... *(Preocupada observa el mapa)* Qué curioso que no se me haya ocurrido hasta ahora! Pero sí, claro: donde quiera que pisamos es el centro.

S: ¿Qué centro?

I: Desde ahí se abre ante nosotras, y a nuestras espaldas, la “contrada”. Siempre total, siempre cambiante. Abierta, demandante, generosa. *(En voz muy baja)* Debíamos estar agradecidas.

S: *(Sin entender)* Agradecidas, ¿de qué? No me parece que hemos hallado todavía nada. *(Mira en todas direcciones y suspira)*. ¿Y ahora, qué hacemos?

I: Según el mapa, recapitular: Queríamos indagar otro modo de proceder para el pensamiento. Queríamos recobrar su forma originaria de experimentar el ser de las cosas, del mundo, del hombre.

S: Creí que sólo queríamos pasear un poco. Un paso usted, un paso yo.

I: Es precisamente lo que aquí se indica. Para...

S: ...poder ir abandonando suavemente los conceptos...

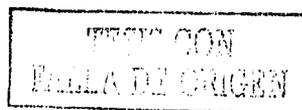
I: ... y permitir que se desgajen como frutas,

S: ... y que se queden en el camino como claves de vuelta.

*(Caminan unos pasos en silencio)*

S: *(Para sí)*...señales de vuelta. *(Transición)* ¡Pero qué ambiciosa es usted! Es apenas un primer viaje y exige usted claves de vuelta. ¡El mapa indica zonas enteras que ni siquiera hemos vislumbrado!

I: *(Corrobora en el mapa)*. Pues sí, pero hacia allá las señales se van haciendo más y más esporádicas.



S: Al menos vislumbro, a lo lejos, el límite de nuestra andanza.

I: Si se refiere al horizonte debo desilusionarla. Avanza junto con nosotras. Es sólo una ilusión...

S: (*Se sobrepone*) Pero una ilusión que da dimensiones a todo lo que nos circunda: los árboles, las nubes, los mosquitos, las huellas en el sendero, las luces a lo lejos, los vados, las montañas...

I: (*Cortante*) Cercanía y lejanía ilusorias.

S: ¡Qué dice! No sólo hablo de cercanía o lejanía sino de volumen, densidad, color, contorno. Todas las palabras que hemos mencionado dependen de esa línea que ve usted ahí (*Señala al horizonte*). ¿O es que acaso no la ve?

I: Hablábamos del ser. Seguimos su pauta aún, porque no hemos salido de la zona conflictiva que indica el mapa.

S: (*Mira el mapa sobre los hombros de la Investigadora*) No recordaba haber distinguido antes esa zona.

I: ¡Vaya! nos hallamos en el borde. ¿Ve usted? Un nuevo peligro debe estar acechándonos.

S: Pero ¿qué es?

I: La lengua que usamos...

S: ...que mantiene nuestra andanza dentro de cauces muy restringidos, de límites infranqueables.

I: No son infranqueables. Hemos de pasar por los nombres sin tocarlos. Sin cargar su oquedad de...

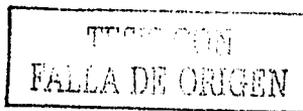
S: ¿Por qué su oquedad?

I: Porque de ellos ha huido la experiencia que buscamos.

S: (*Se inquieta de nuevo*) ¿En qué dirección?, ¿en qué dirección ha huido?

I: (*Consulta el mapa*) Aquí indica simplemente: "indeterminación".

S: (*Súbitamente tranquila*) Eso me gusta: me resulta familiar...



I: Shhh, es preciso que no escape.

S: ¿Qué cosa?

I: La indeterminación de los términos que hemos usado...

*(De pronto han comenzado a avanzar fluidamente).*

I: Hemos de hacer que esa indeterminación se despliegue. Dilatarla al máximo.

S: ¡Qué extraño! ¿No es usted la que detesta la vaguedad?

I: No se trata de vaguedad, sino de movimiento continuo.

S: *(Levanta la vista)*. Voy viendo cómo se amplía el espacio a nuestro paso...

¡Pero mire! ¿qué es esa ráfaga?

#### ***Secuencia 4: La rebelión de los conceptos***

I: Son las propias señales que se mueven hacia nosotras. Aquí está claramente advertido...

S: No lo puedo creer! ¿Acaso han saltado fuera del mapa? *(aterrorizada)*. ¡Hey, una de ella se me acerca y va a cruzarme por la mitad!

I: *(Absorta)* Es verdad. Son muy rápidas. Son palabras en movimiento. Sólo tal velocidad salva al lenguaje de sus propios atolladeros...

S: *(Esquiva una ráfaga)* Temo resultar herida en cualquier momento. La noche se retrasa demasiado. Me parece que debemos regresar.

I: Los mortales caminamos con lentitud mientras las señales cruzan a toda velocidad el campo de nuestro mapa. ¿No es entusiasmante que...?!

*(La Investigadora calla de pronto porque una ráfaga pasa hiriendo la frente de la Sombra, quien en vez de sangrar -y dado que es sombra-, musita).*

S: Un mapa para el corazón pensante... Pero explíqueme, ¡explíqueme qué dicen las llamaradas!

I: Ya se lo he dicho: dicen su dirección por vía nuestra.

S: ¿Nuestra?

I: Por vía de nuestro movimiento en su territorio.

S: ¡Pero si se mueven hacia todas partes!

I: Son palabras de otra lengua, me parece. Deben ser términos en japonés.

Heidegger buscaba...

S: ¡Al diablo con Heidegger!

I: Óigame, esos no son modales.

S: *(Conteniéndose)* ¿Y de qué palabras se trata?

I: “Iki” y “Koto ba”.

S: ¿Y qué dicen?

I: Dicen su trayectoria, trayectoria que recorrieron el japonés y el Inquiridor.

S: ¿Y cómo es esa trayectoria?

I: En su caso fue el ir y venir de una a otra.

S: Pero en ese ir y venir, ¿lograban avanzar algo?

I: Lograban suspender todo significado.

S: ¿Y para qué suspender...?

I: Porque la oscilación entre el ir y venir inventaba un tiempo de espera.

S: Un ámbito, querrá usted decir. Nuestro mapa no trae ninguna indicación temporal.

I: Sí, como no. Se trata del transcurso entre el concepto racional y su silencio poético. ¿Ha oído hablar...?

*(Otra ráfaga pasa entre las dos).*

S: *(Le arrebató el mapa exasperada)* Pues tomemos un atajo.

I: Bien, como guste.

*(La Investigadora extiende la mano para que le devuelva el mapa. Y sin dejar de mirarlo toma hacia la izquierda por una vereda lateral).*

I: “Iki” vino siendo algo así como el encantamiento.

S: ¿El encantamiento?

I: El encantamiento de la gracia... Recuerde usted que en esos momentos los dialogantes buscaban la esencia del arte. "Iki" los condujo hacia el encantamiento.

S: No sin antes (*se detiene de golpe*) pasar por un... lugar vacío.

I: ¿Qué dice?

S: No lo sé. ¡Algo habló por mí!

*(Pausa. Las dos se han detenido frente a un Claro del bosque sin maleza, sin mosquitos, donde el aire parece moverse con enorme lentitud, y que va siendo paulatinamente iluminado por la luminosidad de un sol moribundo).*

S: (*Murmura*) Gracia... ¿y de dónde proviene?

I: (*Casi inaudible, absorta en la suave luminosidad del Claro*) Del silencio. Pensaron el arte como tarea de que el silencio se manifieste en lo sensible...

S: ¿...como luz?

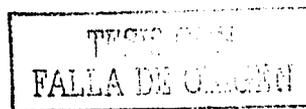
I: Como "claro". Es éste el tesoro que buscábamos... (*Lo merodea despacio*).

S: (*Entre dientes*) ¡Pero si ahí no hay nada, literalmente nada!

I: (*Pensativa, a la expectativa, sin quitar los ojos del claro*)  
...que se manifestara...

S: (*Dirigiendo sus pasos hacia el centro del claro*) ¿Que lo suprasensible se manifestara trasladándose hacia lo sensible? ¡Vaya! ¿Era sólo eso? ¿Otra vez eso? Ya entiendo...

I: (*La detiene interponiéndole un brazo, siempre en voz muy baja*). No se precipite, podría usted desaparecer. No se trata de lo suprasensible hacia lo sensible. No hay tal dicotomía (*Le muestra el mapa, que en un golpe de luz parece proyectar sobre la arena un ámbito simétrico*) No habremos de engañarnos...



S: Ese mapa suyo no parece un mapa, sino un acertijo. ¿Puedo sentarme?

I: De ningún modo, sígame.

*(Bordean el claro, cuya luminosidad crece y decrece como una respiración).*

S: Hace calor ahí dentro.

I: *(Murmura)* Eso parece... Y late *(perpleja)* como un animal invisible... ¿Qué late?

S: *(Se encoge de hombros)* Ya lo sugerí antes: “El corazón pensante”...

I: *(Se da vuelta hacia la espesura ya en penumbras)* Dos señales les trajeron hasta aquí: la palabra “color” y la palabra “cielo”, o mejor dicho: apertura, vacío.

S: Un vacío como espacio de advenimiento.

I: Sí. ¿Pero, qué es lo que adviene?

S: No hay qué ni quién. Sólo el claro donde ocurre.

I: *(Se da la vuelta y enfrenta abiertamente el claro).* Y nuestra mirada, aquí, ahora mismo, que habrá de presenciarlo.

*(Avanzan imperceptiblemente, lo mismo que el claro frente a ellas).*

I: *(Para sí)* Ah, caray!

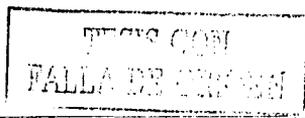
S: *(Observa sus piernas, perpleja)* No hemos dejado de caminar, el aquí y ahora móvil desplaza al claro...

I: Lo dilata... para nosotras...

S: Esto es demasiado. Me niego a seguirle. ¿No podemos alcanzar este tesoro de una vez por todas? Aunque sea yo su propia Sombra me reservo el derecho a disentir.

I: No antes de escuchar cómo hemos de transitar el espacio indicado por “Koto Ba”.

*(La luz del claro se desvanece y un zumbido de mosquitos ocupa su sitio).*



I: *(Triste pero sin detenerse)* La pregunta de los dialogantes era por la esencia del habla.

S: ¿Nuestra habla?

I: Ni nuestra, ni suya. El Decir mismo que nos transita.

S: *(Escandalizada)* ¿Aparece eso también en el mapa?

I: No hemos seguido sino esas señales que laten en nosotros, que nos abren la vista...

S: ...a la presencia. Si lo sabré yo, que vivo al otro lado...

I: *(Intrigada)* ¿Se ha puesto triste con la desaparición del claro?

S: No desaparece, se oculta. Quizá tras esa línea de árboles.

I: ...que con el empuje del viento no parecen árboles sino cabelleras de gigantes...

S: Se engaña usted con facilidad. Volvamos al Decir originario del habla.

I: Tiene usted razón... Dejemos que en nosotros se experimente el habla desde el habla.

*(Larga pausa. Caminan en silencio en dirección de Koto ba).*

S: Desde el diálogo, forzosamente...

I: Invitando a que toda abstracción se espacialice...

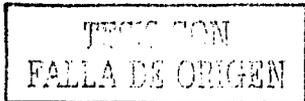
S: ...en un presente en movimiento, como nuestra caminata.

I: De manera semejante, pero nunca igual. Además el terreno que recorremos pertenece más bien a la imaginación.

S: Mientras que el mapa de Heidegger, me parece, pautaba un terreno puramente intelectual... *(Estalla)* ¡Y se atreve a decírmelo hasta ahora!

I: Lo ha dicho usted, no yo.

S: Entonces el mapa nos resulta inservible. Y no tiene usted ni la más mínima idea de dónde estamos ¡Inservible!



I: No levante la voz, que nos extraviaremos. No se trata de que nos sirva, sino de que oriente...

S: ¿Qué?

I: Nuestra espera . ¿Acaso no vio usted la claridad que por un momento emergió ante nosotros?

S: Pues yo me niego a continuar si no me dice adónde voy. Debo saber lo que buscamos y el tiempo que llevamos caminando...

I: Querer saber, querer encontrar es contrario a nuestro andar. Nuestro andar busca precisamente postergar todo querer. Nuestro diálogo debe dejar abiertas todas las cuestiones, prevalecer en la indeterminación...

S: Pero el objetivo... Hay que tener de todos modos un objetivo. Además, la noche ha caído sobre nosotras así que será fácil no saber por donde...

I: Cuando menos nos serán otorgadas muchas cosas que preguntamos de aquí en adelante. En cuanto a lo "otro"... lo otro cuya búsqueda postergamos, creo que sigue firmemente custodiado.

S: No será por la horrorosa figura que enfrentamos antes.

I: No la enfrentamos, la eludimos, atendiendo al mapa.

S: Me parece que veo a los lejos una línea de antorchas. *(Gira sobre su eje)* Sí, la línea forma un círculo. Estamos rodeadas. Me lo temía.

I: *(Consulta su mapa, confrontándolo una y otra vez con lo que ve a su alrededor)* Tal vez hemos vuelto sobre nuestros pasos. Tal vez dejamos algo por meditar en el camino. Algo...

S: *(Derrotada)* Lo dicho: nunca salimos en realidad del laberinto.

I: Pero ahora sabemos que el hacerse presente de lo que esperamos ocurre necesariamente en nuestra presencia.

S: ¿Y entonces para qué tanto andar?

I: Eso no lo sé. Me imagino que es la forma específica de custodia... (Se interrumpe para leer una nueva señal en el mapa). Escuche: "lo último de que hacemos experiencia es aquello que custodiamos". ¿Cómo entiende usted eso?

S: No lo entiendo. ¿Acaso podemos ser custodios intinerantes?

I: Siempre y cuando lo custodiado sea un mensaje.

### ***Secuencia 5: De vuelta al cubículo***<sup>29</sup>

S: (*Maligna, satisfecha*) Ya la veo caer en las disquisiciones de siempre. Se cierne el círculo de antorchas. (*Se detiene*). Dígalo sin más vacilaciones, sin mentiras.

I: (*Perpleja*) ¿Qué? En estos momentos vacilaría antes de decir cualquier cosa.

S: (*Echa a andar*) Diga que todo principia y termina nuevamente en la cabeza del hombre, o en el ser del hombre. (*Levanta los hombros*) El centro del laberinto... invariablemente.

I: No es al hombre que esperamos. No es el ser del hombre lo que custodiamos. No hacemos más que andar a tientas en medio de esta noche, aguardando en movimiento que el mensaje se haga presente aquí.

S: Y ahora querrá que le agradezca la aventura.

I: A mí no. Agradezca simplemente. Sea vehículo del agradecimiento.

S: (*Irremediablemente triste*) Soy sólo una Sombra. Custodio por tanto su oscuridad, señora- Soy el único misterio que a todas horas la persigue. (*Pausa. Mira alrededor, a lo lejos*) ¡Observe, observe usted la línea de antorchas!

I: Es polvo.

---

<sup>29</sup> El lector habrá adivinado que quien esto escribe suele trabajar en un cubículo al extremo de un Instituto de Investigaciones al extremo también de Ciudad Universitaria. Cuando el tema lo pide, sale a cavilar por los alrededores agrestes.

S: ¿Polvo?

I: Polvo que refleja esa misma claridad...

S: *(Cayendo también en un estado de encantamiento)* Polvo atraído por una brisa extraña...

I: Acerquémonos. Vayamos aproximándonos sin prisa.

S: Con la serenidad del irse aproximando sin llegar.

I: El secreto es de dónde emana... ¿Lo ve, aquí mismo?

S: Sí, distingo cómo se forma en torno a usted.

I: Yo veo lo mismo, sólo que al atravesarla a usted, la claridad resulta un capullo oscuro.

S: No sé si veo o escucho al capullo abrirse...

*(La Investigadora extiende el mapa a la brisa de polvo luminoso. El mapa comienza a deshacerse y a caer en fragmentos volátiles).*

I: Esto es "Ba": pétalos...

S: ...que se desprenden de "Koto".

*I: (Extiende la mano para tocar su textura en mitad del aire, sin creerlo) Sí, pétalos!*

S: *(Con voz entrecortada)* ...que se desprenden del sitio esclarecido...

I: ¿Escucha usted? ¿Mira usted?

S: Siento cómo se desprenden dentro de mi silencio estas palabras. ¿Escucha? ¿Mira usted? *(Va a adelantarse)* ¿Percibe usted el aroma?

I: Espere, hay que dilatar la espera cuanto sea posible.

S: La sutileza que se desprende ahora ¿no es maravilla que agradecer?

I: Calle usted, sigamos andando.

S: La noche aromática nos sigue...

I: Descuide, es su solamente su Sombra...

### **Bibliografía**

- Andrieu, J., *Le dialogue antique; structure et presentation*, Les Belles-Lettres, París, 1954.
- Goldschmidt, Victor, *Les dialogues de Platon: Structures et Methode Dialectique*, Press Universitaires de France, París, 1974.
- Gómez Lasa, Gaston, *El diálogo como filosofía*, Vol I y II Departamento de Lenguas Clásicas Universidad de Chile.
- Detienne, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Taurus, Madrid, 1983 (original en francés, 1981).
- Derrida, Jacques, *Del espíritu: Heidegger y la pregunta*, Pretextos, Valencia, 1989.
- y Gadamer, *Dialogue and deconstruction*, Albany.
- Havelock, Eric A. *Preface to Plato*, Cambridge, Belknap Press of Harvard University Press.
- Heidegger Martin, *Serenidad*, Odós, Barcelona, 1967 (original en alemán: 1959)
- , *De camino al habla*, Odós, Barcelona, 1988
- Caminos del bosque*, Alianza, Madrid, 1995 (original en alemán: 1984)

## **Cuerpo, flor y canto (La voz en escena)**

*Los antiguos mexicanos decían "Flor y canto" para referirse a la poesía; así la idea de naturaleza y cultura se unían en una expresión peculiar de la voz. El poema provoca la escena del canto. El clima creado por las palabras, sus asociaciones verbales y acústicas pueblan un mundo, le dan nacimiento. Este capítulo reflexiona sobre las distancias entre la canción y el poema. Entre la voz viva y su reflejo en la página silenciosa. Asimismo, y en un camino de vuelta a la materia, corporeizándose, se han vuelto canto real los versos que aquí cito.*

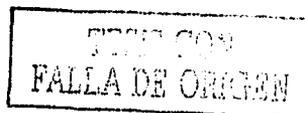
### **I. El aire y la columna vertebral: el organismo como escenario**

Como el extremo de una raíz, la columna vertebral apunta al centro de la flor más íntima en el cuerpo, apenas a unos milímetros del ano. Una vez que el impulso de la inhalación llega ahí la flor se abre. Se eleva a través de la médula una vibración que se propone salir por la coronilla y alcanzar nuestras membranas más tenues y vibrátiles. No importa que el movimiento de varios de los músculos del aparato vocal -como el responsable de la risa y los tonos agudos, que depende del sistema parasimpático- solo pueda gobernarse por vía indirecta; si el impulso es suficientemente penetrante y suave su corriente viajará por la espalda con la fuerza y aceleración necesarias para conmover las cuerdas vocales, resonar en la cabeza y salir a aventurarse en otros laberintos. Pero no todo resulta fácil en el correr de la voz. El paso por la caja torácica, por ejemplo, entraña sus peligros: si la pereza y una débil atención se apoderan del cantante, el flujo espontáneo de la voz pierde contacto con el suelo, con los huesos y la sangre, se volatiza; si por el contrario, la voluntad

del cantante es férrea, tal vez el diafragma pierda flexibilidad y los órganos no resuenen dócilmente.

Cuando la personalidad del intérprete quiere a toda costa orientar la modalidad y el alcance de la voz el flujo se desvirtúa, pierde su pureza, se vuelve retórico, elusivo e incluso obsceno. Las agitaciones del corazón son a menudo las responsables de tal desconcierto; una emotividad sin dominio se interpone entre el cuerpo y el arte. Sin embargo, la capacidad propulsora de las emociones es esencial para el canto si en realidad ellas se someten al impulso generado en el coxis; si se asimilan al caudal que las transporta darán al sonido el calor, o en su caso, la humedad que lo convierta en secuencia de tonos vivos, terrenales pero con ansias de expandirse y subir. Mucho tiene de aéreo el canto, lo sabemos todos. Da alas a la voz, lejanía y altura. Claro que antes de cumplir sus más altas posibilidades la voz ha debido caldearse en la parte inferior del cuerpo, en el vientre, donde adquiere el carácter visceral que humaniza el canto. *Ahí*, en esa zona, en el magma de necesidades elementales, inconfesables, de anhelos retenidos o subyacentes, duermen sensaciones que le hilo de aire y el sonido tienden a despertar.

¿Qué hacer con esos “subseres” del bajo cuerpo cuando se ha quebrantado su sueño precautorio? Las notas graves y consoladoras, sin embargo, no pueden venir sino de este fondeo que, sí, va abriendo dolores oscuros a su paso, a veces ni siquiera originados en uno mismo. El cantante debe estar preparado para acogerlos. Y considerar también el efecto de contagio entre el que canta y el que escucha cuando se llega a interesar dichas zonas: La trayectoria recorrida por la voz para convertirse en canto se reproduce, atenuada —o potenciada a veces—, en el cuerpo del oyente, curándolo o enfermándolo de dolencias semejantes. Se trata por supuesto de un fenómeno de resonancia.



## II. De regreso a la materia: la palabra como organismo

He intentado describir parcial y velozmente una mecánica del canto. Peculiar tránsito por una geografía de músculos, cavidades de eco, capas de piel y mucosas. El canto de una persona deja percibir a las otras su territorio de órganos, pero como una región mellada, sembrada de agujeros, cráteres y poros por donde el alma se escapa y vuelve —si es que vuelve. El aire que la conduce, embarcación frágil, no viaja solo. El canto guarda en su propio cuerpo de aire, como quien sobrelleva un destino, a las palabras; sin embargo, y a diferencia de lo que pasa en la escritura o en el habla, el canto puede no respetar la forma que culturalmente les ha sido fijada, ni su peso específico de signos, ni su contorno sonoro, su rítmica acentual o los límites habituales de su elasticidad metafórica. Quien canta se mete las palabras en la boca, dice Jaime Sabines, y les da vuelta con la lengua hasta disolverlas. O quizá, diría yo, las lanza como un aroma difuso, envolvente, como una flecha; en todo caso, las convierte en animal, en cosa viva, orgánica y zumbante...

Cualquier gentil palabra, por tímida o cautelosa que sea, puede devolvernos la ronquera, el grito, el gemido, los murmullos o la llamada. La ductilidad de las frases crece en el canto, su lecho de significaciones se abisma igual que en los poemas. Quizá al cantarlas las palabras recuerdan lo que tuvieron, en el algún origen soñado, de onomatopeyas, suspiros y balbuceos, ruidos modelados en el cuerpo de los hombres; o a lo mejor es que alcanzan una textura sutil y lumínica, para poder convertirse en un penetrante silbar entre la orografía de los hemisferios cerebrales; o tal vez sólo reviven su centro vacío, su nutritiva ración de silencio, y en la moción de ser cantadas lo expanden, inyectándole aire, trepidando convulsionadas por la voz que las traspasa. Tiemblan las frases que se cantan, y se pliegan humildemente ante lo que nunca han sabido decir. Con el canto retoman su vibrante nada, donde su

forma de palabras se diluye para entrar en un cauce más amplio y llegamos apenas como el rumor de ese caudal. El canto aparece entonces como un secreto que regresa a nosotros disuelto, sólo memoria de ese secreto en los oídos. El poeta Fabio Morábito lo dice así <sup>1</sup>:

*“Sólo hay canto  
porque hay montañas  
Porque lo que decimos  
las montañas lo deforman  
y así se forma  
con palabras desvirtuadas  
por el eco de los montes,  
como el deseo de oírse  
por primera vez,  
el canto.*

*Ellas nos enseñaron  
a no tener del todo la razón,  
a contenernos y esperar.  
Cuando aprendimos a callarnos  
pudimos aprender  
a oírlo todo  
sin asustarnos más  
de lo que oíamos.  
Y en palabras desvirtuadas  
por el eco de los montes  
reconocimos un anhelo  
que las palabras no decían.*

---

<sup>1</sup> El poema aparece por primera vez en la *plaquette El buscador de sombra*, (Col. Palimpsesto, Carmona, España 1997), y fue musicalizado e interpretado por mí como canción, bajo el título “Las montañas y el canto” en el CD “*Más que casi nada*” (Cleo producciones, México, 2000).

*Así, silencio y canto  
viene juntos  
y para algunos son lo mismo  
porque después  
de los silencios más profundos  
para volver a pronunciar  
cualquier palabra  
es imposible  
no cantar”.*

### **III. La flor que se abre: el canto como jardín**

En algún momento del diálogo que sobre hermenéutica sostiene Martin Heidegger en *De camino al habla*<sup>2</sup> con un filósofo japonés, se preguntan ambos sobre la esencia del arte. Eludiendo una traducción incomprensible de términos entre el idioma japonés y el alemán, ambos van indagando en el interior de los conceptos, los desgranar y rehacen. Así llegan a la noción de *Koto Ba*, donde *Koto* quiere referirse al “encantamiento que surge en el espacio donde adviene la gracia”, o dicho con mayor premura aún, “aquello que ocurre donde se oye cantar al silencio”; y *Ba*, son pétalos, “pétalos” que se desprenden de *Koto*. Ésta es quizá la flor enigmática que mencioné al principio, inverificable pero desde donde el efecto de la gracia nos es dado delicada, volátil y deleitosamente, como pétalos planeando en la conciencia. En ella radica el corazón de breve poética que exploro.

Para quien se dedica al canto, como yo, esa flor late en la raíz de la espalda, ese sitio crucial y vulnerable; y en tanto que experiencia vivida de lo poético

---

<sup>2</sup> Op. cit.

es antes que auditiva, muscular<sup>3</sup>. Más aún, se trata de una flor interna y ciega. Su recurso primordial es el aire, reino de Hermes, patrono de intercambios y jardines, padre de la “interpretación”<sup>4</sup>. La palabra que en latín designa al poema tiene por etimología (de origen indoeuropeo) una combinación de “canto y jardín”. En la memoria latente del concepto, la poesía se asocia con el rumor de manantiales y fuentes en los jardines, precisamente. “Flor y canto” es también el nombre que dieron los poetas nahuas, como Netzahualcóyotl, a su quehacer.

*“Oye un canto mi corazón  
me pongo a llorar,  
me lleno de dolor.  
Nos vamos entre flores,  
tenemos que dejar esta tierra.  
estamos prestados unos a otros  
Iremos a la casa del sol...  
Póngame yo un collar  
de variadas flores.  
En mis manos estén,  
florezcan en mí guirnaldas,  
tenemos que dejar esta tierra.  
Estamos prestados unos a otros.*

---

<sup>3</sup> Siempre hemos pensado que el arte que se gesta en los músculos es la danza. El canto es danza del aire, danza interna de tensiones y distensiones que modelan el sonido. El movimiento de los músculos involucrados en ello es una experiencia corporal muy concreta, anterior incluso a la producción del sonido, al punto que puede realizarse en silencio. Esta “danza” de tensiones y alivio se percibe con los oídos, pero ello basta para que el oyente perciba tácitamente los movimientos que ocurren adentro del cuerpo del cantante y que están físicamente e íntimamente asociados con su paralelo emocional.

<sup>4</sup> Cfr. “Hermes, jardín y utopía”, en *Los pastores sin ovejas*, Conaculta, México, 1995.

*Iremos a la casa del sol*<sup>5</sup>

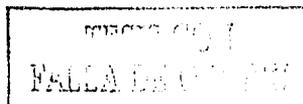
¿Cómo lograr la perfecta unión entre pensamiento y música? ¿Cómo hacer aparecer simultáneamente la precisión cortante de una idea —o de una imagen— y la reverberación temperada de la música, o dicho con George Steiner, la particular forma del tiempo que cada pieza musical genera, su modo específico de transcurrir y retornar por los canales de nuestra percepción? Sería como invitar a pensar las cosas en el tenor en que se las cantaría. La música de un poema (su cadencia, velocidad, ritmo y color) otorgaría al pensamiento lo meditativo de la repetición, lo gratuito —y agradecido— de un rezo, lo efímero de una tonada que se va silbando por ahí.

Audible o no, en el papel o al aire, el acto de cantar nos coloca en situación de ser poseídos anímicamente por otros pensamientos y otras voces. De hecho, la voz con la que canta cualquiera de nosotros es más potente que nuestra voz habitual. La voz cantante es siempre más prolongada, más amplia, más hueca que el propio cuerpo que la emite. Como si lo “preexistiera”. El aliento que viene con ella llega más hondo que el habla y nos atraviesa como influjo. Algo invisible, tal vez otra extremidad del tacto, alcanza en su interior al que escucha incluso si éste no se percata. Podemos comprender las ideas o relatos que nos cuentan sin que apenas rocen otra nuestro cuerpo; en cambio las ideas o relatos que se nos cantan generan la atmósfera propicia para que los sintamos transcurrir en carne propia. Una reflexión con música ya no es relato o argumento sino morada.

*“Espina, no te quiebres  
cuando mi pierna camina*

---

<sup>5</sup> Versos del poeta Netzahualcōyotl, musicalizados por Arturo Meza en su fonograma: “No vayamos a irnos sin el mar” (Producción independiente, México, 1983.)



*Espina, trata de llegar  
a la verticalidad...*

*Puedo oír en tu punta  
el agudo que me descoyunta.*

*Puedo oír en tu hueso  
el aprieto de la carne en el yeso.*

*Espina, no me apuntes  
el agujón de morfina  
Espina, enséñate a doler  
sin reconvalecer.*

*Puedo oír una rosa  
que gotea en la sangre venosa.*

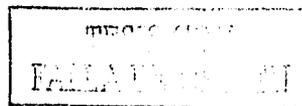
*Puedo oír días felices  
en la cuenta de mis cicatrices.*

*Espina, tú eres la púa.  
Y yo la que continúa*<sup>6</sup>.

Por sobre toda comunicación verbal, el canto es amable. No inquiera, no declara, no pretende convencer sino raptar, atraer, abrazar. Y libera quizá más energía que una confesión amorosa o criminal. El amor nace con la

---

<sup>6</sup> Canción del poeta mexicano Jaime Moreno Villarreal, publicada bajo el título de “*Espina*” en la revista Biblioteca de México # 33-34, Conaculta, México, 1996, e interpretada por mí en el CD : “*Almuerzo en la hierba*” (Cleo Producciones, México, 1995).



respiración, dice Hermann Broch<sup>7</sup> ¿Cuál es la respiración implícita de unos versos? , ¿cuál es la música subterránea que los nutre?

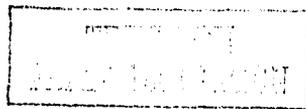
#### **IV. Se poseída por otros: la voz como personaje**

Mucha de la poesía que musicalizo para convertirla en canción, fue escrita en realidad para leerse en voz baja, en intimidad con el lector, igual que si el poema le fuera dicho “desde dentro” -en esa zona de sí mismo que habita como extranjero. Así que “añadir” volumen a un poema, llevarlo de la página, o peor todavía, a un escenario, podría traicionar su reserva, su secreto, falsear su sentido. Muchas veces me he preguntado si al cantar unos versos no estaré hiriendo su naturaleza, violando el silencio que con tanta pericia y buen tino se hizo germinar en ellos.

La canción como género es por supuesto muy distinta del poema, y la diferencia radica no sólo en el modo en que interviene el ingrediente musical. En la canción por lo general el tejido verbal es menos apretado. La canción no quiere el peso intelectual ni soporta la extrema codificación que busca la literatura, quizá por que su supervivencia depende más de la variación (en versiones y estilos de los cantantes) que de la fijeza. La escritura poética parece tener nostalgia de la piedra en que se engendró, mientras que el canto se abandona a los cuatro vientos. Lo coloquial, lo inmediato, lo ingenuo es lo que da vida a una canción. Por eso quizá algunos músicos no son muy amigos de poner música a los poemas. El compositor de canciones sabe que la letra de una pieza surge conforme se va cantando, es decir *junto* y a *partir* la música:

---

<sup>7</sup> *La agonía de Virgilio*, op. cit. p. 223: “Lo respirante atravesó el aliento de la noche, pasaron con él campo y jardín y alimentos, todos con él respirando, y el respiro del todo se abrió para recibir a la criatura, se abrió a la unidad de los mundos que, recibiendo el amor, recibe la propia figura. Y es que el amor comienza con la respiración y con la respiración crece hasta lo inmortal”.



el timbre sugiere el tono, la secuencia armónica el clima; el patrón rítmico dicta la frase, la melodía el sentido, la recurrencia el tema. Además, la canción ha de ser entendida y disfrutada desde la primera vez, incluso si reserva un mayor deleite para quienes la escuchan repetidamente o la adoptan para acompañar su repertorio mental de estados de ánimo. Porque eso es lo que sucede: una canción se adopta. Uno se hace de ella como si fuera un talismán, un telón de fondo, una consigna o una invocación. Es cierto que lo mismo puede llegar a ocurrir con un poema, pero sólo a quienes aman la lectura en voz alta y ejercitan la memoria y recitación, poetas a su vez, o al menos personas que “se cantan” por dentro los poemas y los van volviendo así tan entrañables como un rezo de infancia.

En la canción no rige la misma noción de desarrollo que en un poema o en un cuento. Tiende a ser más circular que lineal, más ritual que narrativa, y no presenta la fuerte condensación de un poema. Si el poema es una especie de relámpago, una iluminación súbita en la conciencia o un tránsito vertiginoso, la canción es en cambio un paseo, tal vez tormenta o tal vez llovizna pero menos instantánea que continua. Más que trazar una ecuación misteriosa, un enigma, o más desatar una imaginaria, busca reencontrar los cauces del movimiento corporal: del baile, el estiramiento, la caricia, la inclinación, el abrazo. No necesita ser “impecable” como el poema; sólo busca fluir en el tiempo y permanecer en la memoria. Cierta torpeza semántica puede constituir parte de su atractivo, sobre todo si hablamos de la canción popular. Sus metáforas piden más coloquialidad, más prosa, menos cautela intelectual y una rima fácil, adherente. Puede volver sobre el tema o bien saltar a otro, lo mismo da: su cohesión no depende de las palabras. Puede romper el lenguaje y bastarse con la pedacería, armarse de sílabas sueltas y de metáforas temerarias o muy evidentes. La canción es como un perro fiel, nos acompaña a cualquier

hora sin exigir demasiada atención. Y al acompañarnos crea un paisaje, una forma de andar, de trabajar, de mirar. Es itinerante, diría yo. Mientras que el poema modela interiores o exteriores más bien estacionarios. El poema pide concentración y cierta devoción, no es un perro sino un lobo.

Suele suceder que a los músicos no les guste lo intrincado de los poemas, y que escuchen incluso las letras de las canciones en un segundo plano, casi como apoyo percusivo o como efecto tímbrico; y suele suceder que a los poetas, por su parte, no les emocione lo desprovisto de una canción, su afición nudista; quizá tampoco les entusiasme demasiado que sus propios versos sean musicalizados...

Ponerle música y cantar un poema es tanto como apropiárselo, como interpretar un personaje —ese sujeto movido por una emoción que lo transita y en una situación peculiar; es elegir la forma externa en que muy probablemente será recordado por la mayoría de la gente, unido a la voz que lo vehicula, a sus nuevas pausas, su cadencia melódica, su horizonte armónico, esa segunda temperatura que adquiere al volverse música sonora y replegar a un segundo plano sus intrínsecos silencios. Muchos identificamos ya la poesía de Machado con las inflexiones vocales de Joan Manuel Serrat, con su temperamento y sus gestos.

¿Cómo encontrar el *tempo* que no violenta la respiración de un poema? Una vez hice con mis alumnos un pequeño experimento: grabamos la dicción del *Nocturno* de José Asunción Silva<sup>8</sup>.

*"Una noche, una noche toda llena de murmullos y de música de alas..."*

*"Una noche, en que ardían en la sombra nupcial y húmeda, las luciérnagas fantásticas".*

---

<sup>8</sup> En Enríquez Ureña, Max, *Breve Historia del Modernismo*, F.C.E., México 1954.

Dibujamos su esquema entonativo asignando a la secuencia de sílabas y pausas, valores que tuvimos que hacer perceptibles en términos de intervalos tonales<sup>9</sup> y silencios de duración precisa; para luego reproducirlo con una flauta transversa. El resultado fue una melodía extraña, que bien podría servir de fondo a una escena de fantasmas. De suyo este poema “pide” ser leído en voz alta, tiene una vocación sonora tan evidente que lo acerca a la canción.

*“Y eran una, y eran una, y eran una sola sombra, y eran una sola sombra larga...”*

Y sin embargo gracias a este ejercicio pulsé la distancia que a menudo recorro a ciegas, una zona de vacío donde lo que ocurre no es todavía cuestión de arte sino puro tránsito entre lenguajes. No el abstracto tránsito de un código a otro, sino una trayectoria oculta, química, vibrátil a través de mi cuerpo en concreto, mi cuerpo de cantante. Resultó interesante contrastar en frío las unidades y secuencias -las de la lengua y las de la música- y su nivel de discreción respectivo. Lo primero que me sorprendió fue la pastosidad de la cadena hablada, la extrema cercanía y cohesión entre sus supuestas “unidades” -que no han de ser tales para el inconsciente: ni letra ni palabra tienen quizá una realidad natural autónoma-, así como lo mucho que puede significar en ella un cambio mínimo de color, acento y tono. Los intervalos musicales, por supuesto, son más amplios y evidentes, más dramáticos, que los intervalos tonales entre las sílabas cuando uno habla. Una melodía, pues, es más porosa que el habla; tiene más intersticios donde albergar no digo islas sino archipiélagos de silencios, de ahí tal vez su crecida capacidad de evocación; por eso opera, en contraste con el habla, como hipérbole emotiva.

---

<sup>9</sup> Como se sabe, las variaciones al hablar difícilmente alcanzan en contigüidad un semitono. La cadena hablada transcurre con una “música” mitigada, se sitúa en un lugar intermedio entre la llamada a lo lejos y el murmullo, no sólo en volumen sino en dinámica.

La melodía es más perceptible, más “visible”; deja sentir con largueza y claridad sus trayectos, la estela que va dejando en la memoria. Conduce con lentitud por el sentido que genera mediante la variación entre sus momentos.. Por incluir tan profusa y generosamente al silencio, las pausas dentro de una melodía no tienen un efecto tan abrupto como el que provocan en medio de una frase. Pero, cosa curiosa, tal exuberante porosidad de la música no impide que le atribuyamos una continuidad y fluidez mayor que la del habla.

Eso, me parece, tiene su razón: cuando tras decir una palabra nos detenemos, o cuando una frase termina, el silencio que sigue actúa como negación o al menos como suspensión del habla. En cambio, cuando una nota musical se detiene, la pausa es la cavidad donde esa nota resuena: obtenemos entonces su sombra, no su ausencia. La poesía incorpora esta misma calidad porosa de la música haciendo reverberar el sentido entre verso y verso, conteniendo la precipitación del pensamiento al vaivén del metro, ovillándose en sí misma mediante reiteraciones de sonido y sentido.

Mi pequeño experimento con los versos de José Asunción Silva mostró que entre sílaba y nota, acento y duración, verso y frase melódica, no tiene por qué haber equivalencias -aunque pareciera que eso precisamente es lo que “descubre” y manifiesta una balada o un aria de ópera. Si imaginamos el escenario que en la mente genera un poema y el que crea una canción, diríamos que la armonía es a la línea melódica lo que el campo semántico a la metáfora, y que la armonía y el campo son los planos donde imágenes y sensaciones evocadas toman cuerpo. Sin embargo, el ámbito de experiencia que la melodía y el verso proyectan, cada uno, no puede quizá reducirse a un tercer lenguaje de imágenes, como lo estoy haciendo ahora; tampoco habría que pensar en ilustrar verso con melodía: un *tempo* lento y un escala menor para musicalizar palabras tristes, por ejemplo. ¿O sí?

La canción no quiere ser ilustración ni traducción sino el hallazgo de una secreta afinidad. Una afinidad entre dos musicalidades distintas. Y es que la distancia entre el poema y la canción radica en un movimiento dentro del cuerpo más que en un salto intelectual del sentido al sonido o del renglón al pentagrama. No es necesario decir que mi “traslación” del poema de Asunción Silva hubiera sido un fracaso como canción, puesto que no consideraba eso indescriptible que cifra el tiempo interno de los versos, su tesitura y tonalidad. El poema se convierte en canción al pasar por una membrana de emociones recién generadas, y adquiere con eso una reintensificada vibración, como una inyección de amperes. En esa especie de membrana sensible, las sugerencias del significado y la calidad sonora de las frases encuentran una zona común con la música, de donde habrá de salir una, o mejor dicho “otra” canción melliza. Es decir: el poema regresará a su silencio originario para de ahí renacer como canción, y eso en el interior de un cuerpo humano conmovido por el poema y tentado a responderle.

Estas reflexiones no sirven de mucho en la práctica. Hay que confiarse a la intuición de los pulmones. Se lee un poema y dan o no ganas de cantarlo. Tal vez sea una cuestión de tesitura y no de aliento. De cualquier forma, y aun si el poema tiene una medida estricta, una musicalidad imperiosa, la canción que nazca de él ha de construir su andamiaje propio, volviendo a las propias raíces prelingüísticas del poema.

Cuando se cantan unos versos se comprende de su letra más de lo que puede leerse en ellos: se interpretan verdaderamente. Pero claro, esta interpretación no consiste en la exégesis sino en el perfil peculiar que adquiere el poema al pasar a través de uno y regresar al exterior. Es como cuando se actúa un personaje, sólo que aquí no se da cuerpo y voz a una identidad psicológica o alegórica sino a un suceso interno, a un modo de sentir una temporalidad, a un

estado de provocación. Cantar unos versos es leer de dentro hacia fuera, no diría discreta pero sí introspectivamente. El vuelco de la página al espacio permite alumbrar otra vez el poema, alumbrarlo en la voz. Y entonces no queda nada que hacer sino dejarlo transcurrir por el aparato vocal, como una secreción de otro cuerpo amado, como su respiración.

*“Inmóvil, sola entre la gente  
con la rutina a cuestas,  
basta con que te aparezcas, me diluyo  
me vuelvo de agua, traiciono mi orgullo.*

*Y quiere mi caudal sitiarte tu cuerpo,  
desmoronar, filtrar tus muros,  
inundar tu corazón como una ola  
y abandonarme como espuma en tu memoria.*

*¿Por qué las calles son tan angostas  
y nuestras casas se hunden en la tierra?  
Me agobia el humo, los ruidos, la basura.  
Sólo tu voz salta suave entre las ondas.*

*Quieres huir, eres un ave,  
refugiarte en el silencio,  
te diriges a otro mundo, nadie sabe  
cómo alcanzar tu vuelo vagabundo.*

*Y creo acostumbrarme a que te olvido  
a curar mi desaliento  
mas tu voz sigue latiendo aquí en mi oído*

*sigue habitando las aguas de este río”<sup>10</sup>.*

## **V. Tocar la punta: la trama interna**

En el ejercicio del canto, como en el de escribir poesía, hay algo que se refiere a una experiencia de límites, pero ajena al virtuosismo. Consiste en llegar al borde de la propia voz, al final de su registro, del volumen de aire, de su intensidad expresiva, y entonces, aun así, seguir desplegando la energía anímica y muscular que genera al canto pero sin forzarlo a proseguir, como quien llega a la orilla del arena y se detiene a observar el mar. Se hacen entonces los movimientos habituales: inhalar, abrir el diafragma, tocar el fondo, tensar los músculos, colocar imaginariamente la voz en un punto más allá, inalcanzable- y en el momento del dejar salir el impulso abandonar toda intención de que el canto brote. Puede suceder, sí, que el canto, pese a estar ahí, no se escuche. Se trata del paso de la voz hacia fuera de sí misma, más allá de las costas del sonido, mar adentro. Es algo extraño pero existe. Es una vivencia activa y ardua del silencio, por decirlo de algún modo.

*“Tuve un arpa prisionera de su propia encordadura  
Tuve el agua a la cintura puesto el suelo en el tejado  
Tuve que tenerme quieta para no perder el aire  
que mantuve todo el viento de la asfixia de salvarme...*

*Tuve la libélula encantada que en un bombillo quemó sus alas  
Tuve el argumento de una farsa, hasta que un día no tuve nada  
más que la fe puesta en que me hallaras...”<sup>11</sup>.*

---

<sup>10</sup> Versos que compuse para la canción: “Inmóvil, sola” que interpreto en el CD “*Almuerzo en la hierba*”, *ibid*.

<sup>11</sup> Fragmento de la canción del compositor veracruzano Mauricio Díaz y que da título al CD en que aparece interpretada: “*Más que casi nada*” (Cleo producciones, México, 1999)

**Bibliografía:**

- Broch, Hermann, *La agonía de Virgilio*, Alianza tres, México, 1958.
- Heidegger, Martin, *De camino al habla*, Odós, Barcelona, 1988
- Leñero, Carmen, "*Almuerzo en la hierba*", CD, Cleo, México 1995.  
----- "*Más que casi nada*", CD, Cleo, México, 1999.
- Morábito, Fabio, "El canto", en *Alguien de lava*, Era, México 2003.  
----- *Los pastores sin ovejas*, Conaculta, México, 1995
- Moreno Villarreal, Jaime, "Espina", en *Biblioteca de México* 33-34, Conaculta, México, 1996.
- Meza, Arturo, "*No vayamos a irnos sin el mar*", LP, Producción independiente, México, 1989.
- Netzahualcóyotl, "*Canto triste*", en Garibay, Angel Ma., *Poesía náhuatl*, UNAM, México, 1964.
- Silva, José Asunción, "Nocturno", en Enríquez Ureña, Max, *Breve Historia del Modernismo*, F.C.E., México 1954.

## A la escucha (Teatralidad en la poesía de San Juan de la Cruz)

*No creemos que la verdad siga siendo  
la verdad cuando se le quita el velo.*

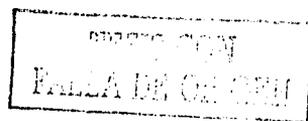
Nietzsche

*En este capítulo sobre la poesía de San Juan de La Cruz, y en particular sobre el 'Cántico espiritual', convergen una mirada teatral y un oído musical para explorar un tipo de poesía muy peculiar, la poesía mística, que no quiere ser expresión sino experiencia misma de algo inexpresable: el contacto con lo sagrado<sup>1</sup>. Este contacto no puede fijarse en el tiempo y en el espacio, y sin embargo es real, en la medida en que es experimentado en mente y cuerpo por el místico. Se trata de un evento anhelado siempre, pero cumplido sólo alguna vez en cierta zona de su ser, sensible pero impalpable.*

*He intentado describir cómo es que los signos utilizados en el poema son capaces de transformarse, lo cual sucede de manera vertiginosa en el torbellino creado por San Juan. He observado también cómo la presencia concreta de seres y objetos niega su estatuto de "signos" -y su poder narrativo o representativo- pues más bien pone ante el espectador aquello que*

---

<sup>1</sup> Nada parecería más ajeno al secreto esotérico de la experiencia mística que la teatralidad; nada más inapropiado que mostrar explícita y públicamente un tema de tal intimidad y misterio, y nada más chocante, quizá, que el hecho suponer que un poema místico crea una ficción textual, engañosa, que pudiera asociarse con el fenómeno teatral. Y sin embargo, mi noción de teatralidad evita las valoraciones morales sobre verdad y mentira, y se centra en aquello que le ocurre a la palabra e imágenes al pasar de un mundo de representación a otro. Si en el centro de esta noción está el considerar un texto como "acontecimiento", entonces la propia necesidad de reconciliar experiencia y expresión haría que el poema místico se enunciara a sí mismo en términos de una acción que se verifica en el presente; esto implica que "el momento" de enunciación y de recepción sean el mismo. La expresión como provocación escrita, da a sentir la experiencia misma, al menos a quien la ha vislumbrado. San Juan de la Cruz explica que el 'Cántico' esté hecho sólo para aquellas almas que ya hayan vivido de algún modo una experiencia similar y en los versos revivan esa memoria; se trataría de "almas limpias y enamoradas", dice.



*supuestamente está suplantando. Ésta es precisamente una de las estrategias básicas del poema: presentarse en tanto que experiencia actual en la que el espectador, lector o auditor puede sumergirse como participante, como "alma". El sentido del Cántico no es pues su significado ni su testimonio sino su existencia cautivante.*

*Montada sobre el antagonismo y la distancia infranqueable entre el Dios cristiano y su criatura, la trama del encuentro ocurre en el momento mismo en que los versos se musitan suavemente en las entrañas, como una vieja canción "que surge sola", tal y como sucede cuando se reza o canturrea, es decir cuando nuestra voz entra en un flujo preexistente de voces o en el cauce de una letra y una música repetidas mil veces antes, de generación en generación. Una corriente transpersonal atraviesa entonces al poeta que ahí conoce la modulación más pura de su voz. Esto hace que el poema de San Juan de la Cruz sea propiamente una canción. Y que una teoría musical, que medita sobre los fenómenos de continuidad, alternancia, resonancia, repetición y polifonía, pero sobre todo sobre la dinámica entre el sonido y el silencio, haya venido a tomar parte en mi lectura del poema.*

### **I. Una teatralidad trastornada**

El problema que siempre ha planteado la poesía mística es cómo una experiencia inefable pretendería expresarse a través de las palabras; por qué valerse de signos cuando el programa ascético que lleva al vacío, estado que permite el contacto amoroso con Dios, persigue precisamente la renuncia a toda imagen, nombre u objeto de deseo que no sea Dios mismo (concentración extrema del deseo, verticalidad absoluta); y cómo escribir sobre Dios, cómo nombrarlo desde las limitaciones del lenguaje, la autocomplacencia de las imágenes poéticas o la pequeñez cognitiva del poeta.

Cabe responder que el *Cántico espiritual* es sí, un poema dramático (pues revive una cacería, un duelo, un enfrentamiento entre dioses y hombres; abre, pues, esa herida). Que es canción y experiencia simultáneamente, por lo tanto no quiere “representar”, ni relatar nada sino dar voz y cuerpo al evento que manifiesta. Que el proceso de escribirlo es el mismo de la experiencia que se vive (con sus fases de duelo y goce). Y finalmente, que el poema se escribe desde un Tú absoluto que orienta la dinámica de los versos. Así pues, el canto interno, silencioso, es la forma de escuchar esa Voz que dicta, la voz de Dios.

Los personajes en la escena del ‘Cántico’, el Alma y el Amado, siendo de distinta sustancia, más que fundirse se involucran en una trama amorosa (con sus fases de persecución, cacería, obstáculos, ocultamientos, extravío, encuentro y fuga) sin un desenlace definitivo o propiamente historiable. Lo peculiar de esta unión mística -erótica, nupcial- es que ambos amantes resultan transfigurados. Se transfiguran a un tiempo espíritu y materia. El alma encuentra el sentido de sí misma fuera de sí, y Dios mismo es herido por su amor al alma humana, quedando voluntariamente preso en ella:

*“en solo aquel cabello  
que en mi cuello volar consideraste  
mirástele en mi cuello  
y en el preso quedaste  
y en uno de mis ojos te llagaste”*

La más honda dramaticidad del poema radica en las paradojas intrínsecas a la mística cristológica: Hay unión pero nunca fusión de sustancias. El cuerpo busca al espíritu para que el espíritu encarne. El Tú divino es la esencia del yo, pero el yo es la sustancia en donde lo divino se manifiesta. El creador es herido por la criatura, en una es amorosa. La criatura es también herida por

Dios y en ello radica su extremo dolor y su placer, su incertidumbre y su certeza:

*“¿Por qué, pues has llagado  
aqueste corazón, no le sanaste?  
Y, pues me las llagado  
¿por qué así lo dejaste  
y no tomas el robo que robaste?”*

La sensualidad del cuerpo y la naturaleza, siendo condición y ámbito del encuentro, debe ser sin embargo abandonada. Primero el universo se transforma bajo la mirada del Amado, se recrea en su presencia, pero luego es sacudido por su ausencia<sup>2</sup>. La criatura y su sensualidad (esa presencia del mundo en sí misma) se consumen en el encuentro privilegiado. Estas paradojas se inscriben en la dicotomía experiencia/expresión que atraviesa el lenguaje de San Juan<sup>3</sup>.

Los escenarios del *Cántico espiritual* son el mundo entero en su diversidad fluyente, sometido a una continua de la metamorfosis, la erosión, la sustitución y la desaparición. La creación toda se sumerge en el abrazo, luego en la mirada, luego en el reflejo<sup>4</sup>, “sitios” cada vez más entrañables de la

---

<sup>2</sup> “Mil gracias derramando / pasó por esos sotos con presura / y, yéndolos mirando / con sola su figura / vestidos los dejó de su hermosura”. Y en el verso inmediato: “¡Ay, quién podrá sanarme! / Acaba de entregarte ya de vero...” Esta abrupta transición implica un cambio de ritmo, un cambio de armonía incluso, de mayor a menor, un cambio de estado emocional: de la exaltación alegre, a la desesperación.

<sup>3</sup> Si bien se observa que los versos que expresan paradojas en aparentes tautologías responden a un estilo conceptista, tan usado en la literatura barroca, en el caso de San Juan esta forma adquiere un sentido más profundo que el simple juego intelectual: tienen un efecto de verdad que se dice a sí misma.

<sup>4</sup> “¡Oh, cristalina fuente / si en esos tus semblantes plateados / formuses de repente / los ojos deseados / que tengo en mis entrañas dibujados!”

interioridad llamada "allí". La interioridad, el alma, un alma que adquiere la sensualidad del cuerpo, es lugar, momento, protagonista, voz y testigo de la trama<sup>5</sup>.

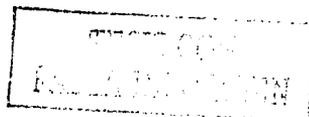
El tiempo que genera el poema es muy especial. Es un tiempo concéntrico que tiene por núcleo el "allí" del encuentro y por vocación el giro. El punto de inflexión de ese giro (recursivo al infinito) es el instante que va de la noche oscura activa, es decir, del vacío y abandono total logrado por el alma, a la noche pasiva: el alba, que implica una nueva plenitud otorgada por la gracia.

No es la lógica del relato la que conviene a esta experiencia, menos histórica que fisiológica, menos ritual que mítica, menos literaria que musical.

En el canto, como en un caudal en que se sumerge el propio ímpetu creador del poeta, él pierde autoría pero gana en individuación, porque el Tú, el Ser total, poseedor del Verbo, será quien le otorgue realidad como presa insustituiblemente amada. La canción no relata ni explica; la canción agradece, suplica, aclama, desde el propio cuerpo, sus vísceras, su garganta. Por eso, todo lo que se describe o cuenta en el poema es prontamente abandonado. Todos los signos se someten al correr de la música y así, sin detenerse en ningún punto, sin convertirse en ser, signo u objeto acariciable, verificable, aprovechable, se cumple esa condición que buscaba el programa ascético: la desnudez y vacío absolutos, en espera de la palabra inasible y misteriosamente plena del Tú.

---

<sup>5</sup> "Allí" es la instancia central, lugar y estado al que se arriba, actitud y morada del alma. Y se menciona continuamente: "*Allí me dio su pecho / allí me enseñó ciencia muy sabrosa ... / allí le prometí de ser su esposa*". "*...allí conmigo fuiste desposada/ allí te di la mano...*". "*...allí nos entraremos...*". "*Allí me mostrarías... / y allí tú, vida mía...*". También en *Noche Oscura*: "*En mi pecho florido / que entero sólo para él se guardaba / allí quedo*



## II. Las cavernas de la piedra: la interioridad como escenario<sup>6</sup>

“Allí” se hallaba. La estrecha y húmeda prisión de Juan de la Cruz en el Convento de los Calzados en Toledo había sido una letrina contigua al cuarto de huéspedes. La única ventilación provenía de una ventanilla en el techo de sólo tres dedos de ancho. En lugar del servicio se colocó una tarima con unas mantas, y sobre la puerta un candado. Ahí mantuvieron al fraile durante nueve meses, alimentándolo con pan, agua y sardinas, y sin permitirle cambiar ni limpiar la tunicilla bajo el hábito. Por las noches lo llevaban al refectorio donde cada uno de los monjes lo golpeaba con una vara. Lastimado, enfermo y a oscuras, Fray Juan se cantaba silenciosamente esos versos que iba componiendo: la primera versión de las Canciones entre el Alma y el Esposo. Era un canto mental, seguramente, apenas más bajo que el volumen de la vocecilla con que Juan musitaba sus cantos para las monjas de quienes era confesor, antes de ser capturado.

Sí claro, lo que escucha proviene lejanamente del *Cantar de los Cantares*<sup>7</sup>, de las armonías de los salmos litúrgicos, de los recitativos carmelitas que tantas veces repitió, de las cantinelas de la infancia, del ritmo y la cadencia de la lira, del tono de los poetas clásicos y renacentistas que leyó de estudiante en Salamanca, del olor embriagante de esa lírica amorosa de los árabes, del rumor de las plegarias; de ahí provienen las palabras, los ritmos, las asociaciones homofónicas, las imágenes más entrañables o las evocaciones

---

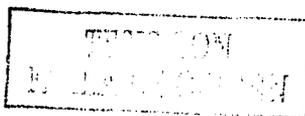
dormido”.

<sup>6</sup> “Y luego a las subidas / cavernas de la piedra nos iremos / que están bien escondidas, / y allí nos entraremos, / y el mosto de granadas gustaremos”.

<sup>7</sup> Y todas sus alusiones bíblicas, al génesis, la caída y la salvación: “Debajo del manzano / allí conmigo fuiste desposada / allí te di la mano / y fuiste reparada / donde tu madre fuera violada”.

más enigmáticas que nutren los versos revividos en la prisión de Toledo. Pero esas nociones, metáforas, métricas, fórmulas del rezo, gestos del rito que alguna vez en su vida habían penetrado en él, preferentemente por el oído -inclusive aunque las leyese, pues el oído fue el sentido que su pensamiento, y muy probablemente también su naturaleza, privilegió- y en las que se sumergía no como en un caudal de nociones, metáforas, estereotipos sintácticos y léxicos, sino como en una corriente de voces, personales y vibrantes, esas nociones y asociaciones, digo, se han liberado de la forma particular que las contenía y se han diluido en una sustancia, o mejor dicho, en el movimiento de esa sustancia por las venas de la memoria: el penetrar, el salir, el girar, el detener, el retornar, el internarse, el ovillarse... como agua por las intrincadas galerías de una piedra porosa: la sinuosa y escondida intimidad de sí mismo donde las voces se hacen percibir, ahí dentro de su celda "soledad sonora". Y esta dinámica de voces -decartadas en una sola por la acción de un deseo reconcentrado en el tú sobre el que gravita- con su rumor dominado por el silencio, y su sustancia multivalente dominada por el vacío, y su forma socavante dominada por el abandono de la forma, da cuerpo y desenvoltura al *Cántico espiritual* que el santo compone.

Juan de la Cruz late ovillado sobre una breve tarima que no le permite estirar las piernas. Tiembla, con los huesos un poco entumidos ya. Las articulaciones y la médula espinal se han ido ablandando por la humedad de la celda, el rigor de las estaciones, los golpes y la mala alimentación, tanto que no parecen huesos sino cartílagos. Un hilito de luz entra por el techo al llegar el alba. Por esa ranura, desde arriba podría verse el cuerpo de Juan replegado en sí mismo como un feto, semejando la forma de una oreja, espiral que absorbe y resguarda el hilo de voz que escucha desde su propio centro en el ombligo.



... "Entrado se ha la esposa  
en el ameno huerto deseado  
Y a su sabor reposa,  
el cuello reclinado,  
sobre los dulces brazos del Amado", musita el fraile para su íntimo  
contento -y sus labios apenas se han movido<sup>8</sup>.

### III. La voz que te atraviesa: el canto como transecurso

Hay una modalidad de la voz  
que sólo viene a la garganta  
si afinas el oído y esperas.  
Te ubicas en una octava, vas a la nota,  
que es un sitio muy preciso,  
pero ignoras la tesitura y el color.  
La tesitura, el color,  
la intensidad con que corre por el área  
son cosa "suya".  
Lo único que es tuyo es el aliento  
y la espera.  
Te concentras en el punto imaginario  
donde llega y al simple toque la voz se expande,

---

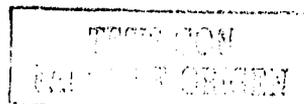
<sup>8</sup> Se trata de ese estado que el místico describe como "soledad sonora". La inmaterialidad, o mejor dicho "invisibilidad" de la música es la que conviene mejor a la experiencia que se suscita. La música es sólo forma, no contenido (su forma es su contenido), tiene pues esa cualidad ascética de desprendimiento respecto de toda imagen, relato o juicio que el poeta está viviendo en su carne. La proferición misma de la palabra soledad genera canto: "*En soledad vivía / y en soledad ha puesto ya su nido, / y en soledad la guía / a solas su querido, / también en soledad de amor herido*".

y despliega una especie de horizonte  
que delimita suavemente  
la zona de resonancia,  
esa nueva naturaleza que habitas  
unos instantes, aunque con suerte  
arraigue en la memoria  
como patria, propia y secreta.

Tal horizonte mitiga  
la amplitud desmedida que convocas  
y que te aterra.  
El aliento desciende, busca tu fondo,  
y luego, nada:  
te repliegas y te humillas,  
con el aliento contenido,  
con la mínima fuerza necesaria  
para asirlo sin violencia,  
sin voluntad y sin fuerza  
porque ella, tu voluntad  
sigue amorosamente fija  
en ese sólo punto al que te lanzas,  
o mejor dicho, al que quisieras lanzarte  
pero no vas;  
sólo aguzas el oído y esperas.  
Si estás en tu lugar es cuando escuchas  
no sabes cómo, que la voz nace  
quizá sin sonido alguno

pero quizá un residuo acústico,  
una queja, una rima, un vuelco  
escapen anhelantes hacia el punto.

Mientras esperas estás a oscuras,  
es una noche espesa y repentina  
infiltrada a media tarde  
o a mitad de la mañana,  
a mitad de algún segmento:  
un verso, un compás, un trazo de pincel,  
delimitado, seguro, horizontal,  
un pedazo en que te amoldas.  
Pero en lo que dura esa noche  
surge la tentación de producir el sonido,  
surge la tentación de suponer que escuchas  
en efecto, la imagen del sonido.  
Pero la imagen es sólo el punto  
al que se dirige la voz que escucha  
y cruza médula, esófago, garganta...  
O sólo insiste en su secreto mudo  
pero repercuten tus entrañas sorprendidas,  
esforzadas y sumisas para vibrar  
o esperar a que el segundo pase  
sin precipitarte en el segmento que te amolda.  
Y repercuten tus huesos, como cavernas,  
y ese sonar tan silencioso e irremplazable  
tan misterioso y agudo,



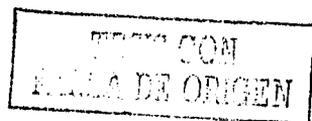
más que sonar te toca y te modela  
ya no por fuera sino por dentro  
como una mano hecha de voces  
surgida de tus vísceras sinuosas,  
diestra mano hasta el extremo  
de convertirte todo en membranas  
necesitadas de la carne todavía,  
pero sin urgencias ni proyectos,  
dejadas de la mano de Dios,  
a la intemperie pero vibrantes.  
Como quien las deshoja en vez de amarte,  
voz hacia el centro es la mano que desnuda  
capa a capa de tu cuerpo.

#### IV. El signo que se vacía: drama de voces en el *Cántico Espiritual*

*Mon inspiration n'est pas verbale. Elle ne procède pas par  
mots plutôt par formes musicales.*

Paul Valéry, *Cahiers*

Aunque pareciera un poema dramático, difícilmente podríamos creer que el *Cántico espiritual* es un texto teatral. Fiel a la experiencia de la que intenta participar al lector -la experiencia mística- no puede hacer otra cosa que ocultarla, evitando las trampas del decir y el representar. Busca apartarse de lo icónico, de la apariencia, del reflejo y de todo intento de apropiación por medio del lenguaje. Cualquier desdoblamiento entre lo vivido y su expresión traicionaría su naturaleza; cualquier pretensión de fijarla impediría la experiencia misma, puesto que fijar es retener para la memoria, la voluntad o el entendimiento, y lo propiciatorio en este caso sería el desprendimiento, el



vacío: vacío del corazón, de la conciencia y de ese cuerpo que es el alma del cuerpo, donde lo sagrado quisiera acaso sobrevenir. Por eso: huir de los signos, "no detenerse", decía Fray Juan, ni en materia ni en metáfora, ni en imagen ni en cuento, ni en sacramento ni en signo, ni en sensación espiritual alguna<sup>9</sup>. Esta es la ascesis propuesta: no de aniquilación sino de salida:<sup>10</sup> de ahí la fluidez y evanescencia que traspasan el *Cántico*. Lo único que se mantiene es el movimiento mismo, pasión dinámica, ímpetu del alma enamorada -ya liberada de ella misma pero siempre en deseo<sup>11</sup>- que atraviesa todos los versos y figuras, internándose o mejor dicho dejándose internar como soplo de agua a través de lo oscuro en lo invisible.

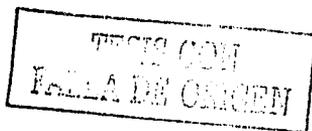
Pero también podríamos suponer que la dicción del *Cántico*, y lo que silencio, así como el efecto en quien lo lee, lo escucha o lo canta participa de un dinamismo afín a una teatralidad más honda: porque quiere hacer al lector partícipe de un modo inmediato y actual de esa secreta experiencia que

---

<sup>9</sup> "Buscando mis amores / iré por esos montes y riberas; / no cogeré las flores / ni temeré las fieras, / y pasaré los fuertes y fronteras".

<sup>10</sup> Éxtasis significa salida; en este caso, salida fuera de la dualidad que implica toda representación. Y si toda realidad no es más que representación en la conciencia, entonces: salida de la propia conciencia que es el yo y el mundo a un tiempo. El alma huye de sí para reencontrarse en el tú, dimensión honda y oscura donde ya no se reconoce: "que habiéndome perdido / y andando enamorada / me hice perdidiza / y fui ganada". Para San Juan de la Cruz "salida" equivale paradójicamente a "internarse" en la absoluta intimidad, donde nada está separado o roto.

<sup>11</sup> El programa ascético de San Juan no pretende eliminar el deseo sino concentrarlo. Renunciando a cualquier posible satisfacción inmediata de este deseo, la pulsión más instintiva va concentrándose en una sola afluente: "las ansias de amor", atravesando los apetitos, la autocomplacencia estética, y la actitud ritual más sublime. Sólo las "ansias de amor", con su fuerza concentrada y su verticalidad de orientación son capaces de elevar el llamado al que Dios mismo, y ningún otro sucedáneo, habrá de acudir. (Cfr. Rollán, Rollán, Sagrario, *Éxtasis y purificación del deseo: Análisis psicológico existencial de la noche en la obra de San Juan de la Cruz*, Ed. Comisión Provincial del IV Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, Ávila, 1991.)



convoca, y sobre todo porque tal experiencia encarna y permanece poderosa y viva en un lenguaje que por virtud de la musicalidad -de su carácter acuático- se autoabandona continuamente, de ahí también su envolvente sensualidad, su espacialidad orgánica, su temporalidad centrípeta.

El *Cántico* es elusivo porque no quiere representar ni transmitir: es la experiencia conforme se manifiesta, sin que eso implique simultaneidad o siquiera identidad. Se lamenta, busca, se exalta, suplica. Transcurre a oscuras y se refiere a una escena anhelada de la cual nada puede decirse o mostrarse, pero sí cantarse algo. Ese algo “se murmura” en nuestros oídos. Y es para escucharse a ojos cerrados. De su secreto se participa no por entendimiento sino por empatía o mejor diré por resonancia, dado que se trata de una canción, es decir de un modo de la oralidad muy específico: gratuito, primitivo, interior, amoroso (más cercano al rezo que a la declaración, alusivo a una experiencia que se desea, motivo de agradecimiento y de suplica, más que a una experiencia cumplida y atesorada en la biografía de nadie). Comparte su deliciosa *inteligencia* más allá de la aprehensibilidad del relato, del saber teológico en que en vano pretendería glosarse, de la significación histórica o del efecto literario. Nada de lo que vamos sabiendo significa, nada de lo que imaginamos al oírla se ve. Como si hubieran apagado todas las luces, las de la imaginación o las del entendimiento, el lector del Cántico se convierte en auditor. Sin embargo su presencia -la de su cuerpo concreto en el presente de la escena- es requerida lo mismo que en el teatro, para ser un espectador, un espectador ciego pero extremadamente alerta, cuya participación incluye la eventual repetición de los versos en su propio canto interno.

Con una filiación litúrgica que las habilita para la memorización y el coro, estas Canciones entre el Alma y el Esposo *son para* la voz misma de quien las

escucha, igual que un rezo en el que reviven antiguas generaciones de voces y en cuyo caudal uno se sumerge. Bajo las aguas del *Cántico*, bajo sus versos que junto con los de la *Noche oscura* fueron tantas veces entonados por monjes carmelitas, resuenan muchas voces anteriores a él, poéticas, proféticas y profanas. No se trata de un fenómeno de intertextualidad sino de “intervocalidad”, concebida como un acudir continuo a la fuente primera: el dictado del espíritu.

Además, el *Cántico* no es un drama entre identidades psicológicas sino un drama de voces. Los personajes no son formas fijas: alma, cuerpo, dios, naturaleza, sino formas fluidas: son sonido, son manifestación poética diferenciada e intersubjetiva, materializada y desmaterializándose en paloma, ciervo, cuerpo, mirada, reflejo, vuelo, naturaleza y huella. Lo mismo sucede con “el paisaje”: la interior bodega, el huerto, la espesura, las cavernas, los jardines, el lecho florido, el interior de la roca o el mundo entero múltiple y desaforado:

*“Mi Amado, las montañas,*

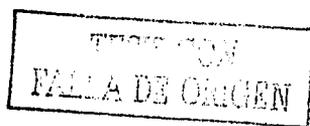
*los valles solitarios nemorosos,*

*las ínsulas extrañas,*

*los ríos sonoros,*

*el silbo de los aires amorosos”*, pasan vertiginosamente y abandonan su apariencia. Toda visión es arrastrada por la dinámica auditiva, todo escenario se vuelve transcurso, soplo que de tanta velocidad silba. La música que genera -con sus pausas y reverberaciones: con sus vuelcos, expansiones y penetración- es el propio decir místico, su peculiar modo de no-representar.

Y ¿qué se escucha, más ciegamente, al leer el *Cántico*? Aliteraciones, frecuencia de concentraciones de una misma vocal o consonante creando



armónicos<sup>12</sup>, rimas internas en serie complejas (Juan tiene la lira en mente pero la rompe creando algo más raro y desasido de su propia fórmula). Luego, en la composición: llamamientos repetidos (podría decirse "vocatividad" continua, intensa, motor del poema que lo sujeta a un sólo y poderoso trazo); coros de criaturas para efectos de síncopa o de amplificación, como en una caja de ecos o en un acantilado; el retomarse de movimientos que al final cambian de dirección para que la memoria que tanto gusta de reconocer un fragmento sea regalada con la sorpresa; el desarrollo temático a la manera de las composiciones polifónicas de Vitoria, músico contemporáneo de Fray Juan.

Pero también oímos que en el diálogo de metáforas y figuras, desde los diversos estadios del poema o desde otros textos y latitudes se da este milagro de polifonía, variedad que puede sin embargo trenzarse y acoplarse en un mismo espacio sonoro, a la vez primerizo y ancestral. Así, el significado de las imágenes tiene el mismo valor que el ritmo, la duración, la consonancia vocálica, pues no es convocado para atrapar y transportar un sentido sino socavado por un ímpetu: la *vocación* del poema.

Y más sordamente, ¿qué se oye? La voz que oye y habla por Juan, la de ese silencio desprovisto pero que añora la escucha del hombre, alcanzar su entraña. Se oye si uno habita ahí, en la misma caverna escondida, pues estas canciones son *para con* las almas que tiene oídos para oírlas, dice San Juan; que son las almas limpias y enamoradas". Y si no? Si no, un oleaje a lo lejos, mareas que atraen y seducen y colinan y dejan acrecentado el deseo de oír.

---

<sup>12</sup> "un no sé qué / que quedan balbuciendo"

## V. El giro: escritura sonora, encarnada<sup>13</sup>

Música es ahí donde el silencio -uno, insondable y vacío- adquiere forma: un tamaño, un contorno, un volumen, una intensidad, una duración, una amplitud, un fondo, un valor. Y eso que otorga al silencio es lo que la define: ser su territorio material, su amorosa parcela. Sin ella el silencio es abismo. La música humaniza al silencio, le permite entrar en el tiempo, hablarnos al oído, tocarnos boca a boca.

\* \* \*

En la pausa te recoges, olvidas lo dicho, te acurrucas y te engendras de nuevo. Vuelves al lugar de donde surge por primera vez la palabra y el acto, y te salvas de la imitación, la falsa continuidad, la manifestación apócrifa.

\* \* \*

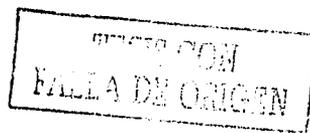
"El místico somatiza", dice Certeau<sup>14</sup>. No hace del texto un cuerpo, no se traslada al texto sino que es carne de la escritura, o mejor: de la voz que escucha y le transforma en cosa viva, vibrátil, conmocionada.

\* \* \*

---

<sup>13</sup> El movimiento del *Cántico* es el giro, un giro concéntrico que vuelve al mismo nudo: la escena del encuentro, cada vez con mayor proximidad. Sin embargo al final (formulado en un tiempo verbal condicional: "y luego me darías / allí tú, vida mía, / aquello que me diste el otro día") ese punto de llegada vuelve a distenderse en la lejanía, en la nostalgia: "y el cerco sosegaba... / y la caballería / a vistas de las aguas descendía...", habiendo comenzado el poema con un llamado desesperado del alma "¿Adónde te escondiste. Amado / y me dejaste con gemido?". La dinámica entre búsqueda, contacto y pérdida se reproduce en varias ocasiones, y conforma la respiración alternada del poema: concentración y distensión, como procede precisamente la música.

<sup>14</sup> "Le parler angélique. Figures pour un poétique de la langue", en VVAA, *La linguistique fantastique*, París 1985, pp. 114-136.



Ella le hace entrar en nuestro cuerpo una vez que nos despierta a la vibración por resonancia. El silencio se parece al aire que pasa por las cuerdas vocales, las tañe haciéndolas temblar a tal velocidad que traspasa la dimensión de lo audible.

\* \* \*

No sé si lo que llamamos música es una forma de producir los sonidos o una forma de escucharlos. (Constátese al amanecer qué algarabía tan dulce antes de estirarse y dar el primer bostezo).

\* \* \*

La luminosidad intermitente del piar de pájaros con el alba, arrullo para despertar a este otro sueño.

\* \* \*

¿Cómo es que el místico somatiza? El cuerpo es traspasado por una tensión, “la herida”: es exterioridad y condición de interioridad. Debe abandonarse para ahondarse. Debe ver, oír, tocar, pero debe renunciar a las visiones, audiciones y contactos (tal el proyecto ascético de San Juan). El cuerpo desea lo que el alma y el alma siente como el cuerpo. La carne es el reino de este dios. Corporalidad hambrienta pero sumisa -como el lobo de San Francisco; sensualidad y humedad espiritual cada vez más delgada y transparente.

\* \* \*

El sonido toca, acaricia, araña. El sentido del oído no se circunscribe a la oreja o al llamado oído interno, se extiende positivamente por toda la epidermis y alcanza la oquedad de las vísceras, la tirantez de los músculos, la porosidad de los huesos. Todo reverbera con él y estimula o sosiega la corteza

TRICOM  
PALA DE ORIGEN

cerebral. La música entona los tejidos y los hace temblar, igual que parpadean las hojas en un árbol.

\* \* \*

“A la escucha” quisiera decir: ser herido por las voces que se buscan, entrelazan y añoran en el cuerpo del Cántico. En su intimidad lo que está resonando es la nuestra, y ahí, o mejor dicho en la oscuridad al fondo de esa privacía, el encuentro. Pero tan súbita y fugazmente que no se puede corroborar que “ha sido”, y sin embargo permanece inminente en cada momento; por eso demanda nuestra alerta, como en una cacería.

\*\*\*

Alguien dijo: “Eros es el estilo de Dios”. Entonces: Nuestro cuerpo es el instrumento musical con que nos seduce -ocultándose en él. Y nuestra alma, la voz que emite -manifestándose en ella.

\*\*\*

El giro sobre sí fue lo que dio forma a la oreja<sup>15</sup>.

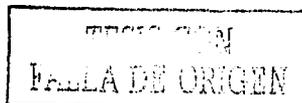
### **Bibliografía**

Certeau, “Le parler angelique: figures pour une poétique de la langue”, en VVAA, *La linguistique fantastique*, París 1985, pp.114-136.

Crisógono de Jesús, Matías del Niño Jesús, Lucionio Ruano, *Vida y Obras de San Juan de la Cruz*, Biblioteca de autores cristianos, Universidad Pontificia de Salamanca, Madrid, 1978.

---

<sup>15</sup> También mi exposición intentó proceder en giro.



- Duvivier, R., *La genèse du 'Cantique Spirituel' de Saint Jean de la Croix*, Didier, Paris, 1971.
- , *Le dynamisme existentiel dans la poésie de Jean de la Croix: Lecture du 'Cántico espiritual'*, Didier, Paris, 1973.
- Johnston, *The still point* (Misticismo católico y budismo zen), Harper y Rov., N.Y., 1971.
- López Baralt, Luce, *San Juan de la Cruz y el Islam*, Colegio de México y Universidad de Puerto Rico, México, 1985.
- López García, Ma. de los Angeles, *Semántica de los líquidos en la obra de San Juan de la Cruz*, 1993.
- Nieto, José C., *Místico, poeta, rebelde, santo: en torno a San Juan de la Cruz*, F.C.E., México, 1982.
- Rollán Rollán, Sagrario, *Éxtasis y purificación del deseo: análisis psicológico existencia de la Noche en la obra de San Juan de la Cruz*, Comisión Provincial del IV Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, Avila, 1991.
- Rossi, Rosa, *Juan de la Cruz: silencio y creatividad*, Editorial Trotta, Madrid, 1996.
- San Juan de la Cruz, *Obras completas*, Archivo Silveriano, Ed. por el P. Simeón de la Sagrada Familia OCD, Burgos, 1972.
- Thompson, c., *The poet and the mystic: A study of the 'Cántico Espiritual' of San Juan de la Cruz*, Oxford University Press, 1977.
- Valente, José Angel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Tusquets, Barcelona, 1991.
- y Lara Garrido (ed.), *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, Col. Metrópolis, Tecnos, Madrid, 1995.
- Ynduráin, *Aproximación a San Juan de la Cruz: las letras del verso*, Cátedra, Madrid, 1990.

## **El sujeto reclinado (Teatralidad en la confesión: San Agustín y Wittgenstein)**

*Me he convertido en un problema para mí mismo.*

San Agustín

*Busco trazar la "escena" que crea el género confesional cuando se halla ligado a un quehacer filosófico cuya reflexión presta especial atención al lenguaje, circunstancia que une a dos autores aparentemente tan lejanos como San Agustín y Wittgenstein. Para ambos, la filosofía que busca la verdad debe depurar ante todo el propio "instrumento de pensar", es decir, la conciencia del filósofo, así como el habla que utiliza. La confesión literaria es el método de purificación, penetración e integración de la razón, la intuición y las pasiones.*

*Intento describir cómo se configura "el sujeto" que escribe las Confesiones de San Agustín, así como los Diarios Secretos y otros testimonios autobiográficos de Ludwik Wittgenstein, y cuál es la trama que lo define. Me pregunto también de qué modo influye en el discurrir filosófico una perspectiva ética acorde a la actitud confesional; es decir, a una perspectiva que incluye las propias experiencias y emociones del filósofo, y que se ve acicateada por el sentimiento de culpa, la necesidad consecuente de introspección y de expiación vía el lenguaje?*

### **I. Examen de conciencia: el sujeto como personaje dramático**

El origen de género confesional se sitúa en los inicios mismos de la filosofía en Occidente. En la Grecia antigua el quehacer filosófico comienza con el planteamiento de una doble exigencia al sabio: por un lado, el *conocimiento*

TEXTO CON  
FALLA DE ORIGEN

de sí; por el otro, el *cuidado de sí*<sup>1</sup>. Michel Foucault reconstruye históricamente ambas nociones comenzando por el diálogo platónico de Alcibíades y siguiendo su desarrollo ulterior en las tradiciones grecorromanas, el cristianismo y la moral occidental del XVI.

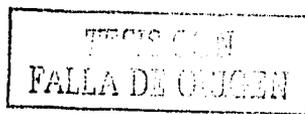
Aunque con el tiempo terminaría imponiéndose la primera máxima socrática, la noción del cuidado de sí pervivió a través del epicureísmo, el estoicismo (*“retírate en ti mismo y permanece allí”*, dice el estoico), el ascetismo cristiano, y posteriormente, el existencialismo. Como práctica concreta se asocia al autoexamen cotidiano de conductas, hábitos, actitudes, estado corporal y estado de ánimo personal, siempre en función de su manejo eficiente tanto en la vida interior, afectiva, como en la actividad ciudadana, política. Se refiere, pues, a un “saber existir” frente a sí mismo y frente al mundo.

Aunque ambas nociones nacieron emparentadas, la primera como un objetivo ontológico y la segunda como una serie de prácticas ligadas a la salud, el comportamiento y la autoexpresión, se trata de dos distintas maneras de concebir el yo. Hoy en día, y desde hace varios siglos, “el ‘conócete a ti mismo’ oscureció el ‘preocúpate de ti mismo’ porque nuestra moralidad insiste en que lo que se debe rechazar es el sujeto, dice Foucault<sup>2</sup>. “Hemos heredado la tradición de la moralidad cristiana que convierte la renuncia de sí en principio de salvación”. Así pues, ha habido una inversión de jerarquía de aquellos dos principios de la Antigüedad: En la cultura grecorromana el conocimiento de sí se presentaba como la consecuencia del cuidado de sí; en

---

<sup>1</sup> *Tecnologías del yo*, Col. Pensamiento contemporáneo, Paidós, Barcelona, 1995. ( Título original: *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, University Press of Massachusetts, 1988).

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 53.



cambio, en el mundo moderno el conocimiento de sí mismo se ha elevado a principio fundamental<sup>3</sup> – ya no en términos del original principio délfico escrito a las puertas del Santuario, que significaba: ‘sábete bien que no eres un dios’, sino como una búsqueda obsesiva de la esencia misma del ser (del ‘¿qué soy?’). Además, explica Foucault, el ‘*conócete a ti mismo*’ prevaleció en la filosofía teórica porque de Descartes a Husserl el conocimiento del yo (como sujeto pensante) crece en importancia en tanto que base indispensable de toda teoría del conocimiento.

En el caso del “cuidado de sí” (la búsqueda y modelaje del ‘cómo soy’) no se remite al cuerpo, la ropa o las posesiones del sujeto sino al principio que se vale de esos instrumentos, es decir, al alma; pero al alma no como sustancia sino como actividad. Agrega Foucault algo que interesa precisamente al tema de la teatralidad: Como sustancia, “el alma no puede conocerse a sí misma más que contemplándose en un elemento similar, en un espejo. Así, debe contemplar el elemento divino”.

Es evidente que en la confesión se combinan ambas actitudes: la actitud délfica del *conócete a ti mismo* (es decir, reconocer la propia sustancia de cara a un principio trascendente: Dios) y la práctica del autoexamen.

En cuanto al examen de sí, los métodos fueron cambiando de los griegos al cristianismo, y cambiaron también las nociones de verdad y memoria. En un principio, el cuidado de sí se relacionaba con el diálogo oral entre maestro y discípulo, entre amante y amado -según el modelo del *Alcibíades*. Pero en la edad helenística prevaleció la escritura, y la verdadera dialéctica se trasladó al ámbito epistolar. El yo mismo se vuelve algo de lo cual hay que escribir, es el

---

<sup>3</sup> Aunque el conocerse a sí mismo había adquirido autonomía e incluso preeminencia como solución filosófica ya entre los platónicos, según explicará luego (*ibid.*, p.60).

objeto, y la introspección se hace cada vez más detallada. Esta tradición desembocaría en las *Confesiones* de Agustín.

Durante los siglos I y II se desarrolla, pues, una estrecha relación entre escritura y vigilancia. “Se prestaba atención a todos los matices de la vida, al estado de ánimo, a la lectura, y la experiencia de sí se intensificaba y ampliaba en virtud del acto de escribir”. Todo esto implicaba una nueva experiencia del yo. Para estoicos como Cicerón, Séneca o Marco Aurelio no sólo el alma importa, sino también el cuerpo<sup>4</sup>. Poco a poco el método dialéctico de Platón había sido sustituido por un sentido médico del cuidado de sí: desaparece el diálogo en favor de una relación pedagógica donde el discípulo (como una especie de paciente) debe saber escuchar al sabio y guardar silencio, tal y como ocurría varios siglos atrás entre los pitagóricos<sup>5</sup>; aprendiendo a escuchar de labios del maestro la verdad, aprende supuestamente a escuchar las voces del mundo y a su voz interior. Así aparece el tema de mirar y escuchar al propio yo para encontrar su fundamento.

El “saber existir” asociado al cuidado de sí (*epimelesthai*, es decir, prestar atención) consistía en tareas cotidianas muy concretas, base de la autotransformación: estudiar, leer, prepararse para los reveses de fortuna y para la muerte. Era un hábito de meditación y una disponibilidad. Escribir era crucial: tomar notas personales (*hipomnemata*), llevar cuadernos con el fin de reactivar las verdades que uno necesitaba tener presentes, enviar cartas a los amigos, y hacer un examen de conciencia al final del día poniendo énfasis en los detalles cotidianos y analizando meticulosamente cada movimiento del

---

<sup>4</sup> “En Plinio y Séneca hay una gran hipocondría”, exclama Foucault.

<sup>5</sup> Cfr. el tratado de Plutarco sobre el arte de escuchar las clases: *Peri tou akouein*, o el tratado *Sobre la vida contemplativa* de Filón de Alejandría (citados por Foucault, *ibid.*, p. 69).

propio espíritu. Las cartas de Séneca y Plinio son un ejemplo, y constituyen el antecedente de la confesión cristiana y la costumbre posterior de llevar un diario. En ambos priva la noción de lucha del alma. A esta tradición del cuidado de sí pertenecen, pues, tanto las *Confesiones* de San Agustín como los *Diarios secretos* de Wittgenstein<sup>6</sup>. Sus discursos comparten ese carácter agónico (intrínsecamente dramático) que mantiene la palabra reflexiva en extrema tensión.

La dramaticidad de la confesión depende directamente del sentimiento de culpa, ese “volverse uno problema de sí mismo”. El dolor de la culpa sumerge al sujeto en la introspección y en la necesidad de expiación -ya se fáctica, simbólica o ritual. La primera está relacionada con la meditación filosófica y la segunda con la función terapéutica del rito penitencial. Ambas operaciones son llevadas a cabo por la confesión literaria en su espacio discursivo: es el instrumento que permite al sujeto crear la escena del sacrificio, una escena donde él mismo se vuelve el objeto sacrificial. No se trata pues de un sujeto neutro, declarativo, dueño de la situación, “medida de todas las cosas”, sino por el contrario, se trata de un individuo humilde, autohumillado, lúcido quizá pero reclinado ante una instancia superior a él que habría de perdonarlo. Y así como un rito de penitencia suele reproducir la escena del crimen o del pecado, así la confesión literaria se constituye como relato, y su espacio especular es la memoria.

¿En qué sentido podría decirse que la confesión contiene rasgos de teatralidad, y qué revela la actualización textual de esos rasgos a nivel semiológico, retórico e ideológico?

---

<sup>6</sup> Wittgenstein, además, retoma la tradición de Séneca y Plinio según la cual conviene conjugar las actividades intelectuales con las manuales, y adopta el retiro más radical como forma de ponerse el hombre en contacto consigo mismo.

La confesión como toda forma de autoexamen implica una disociación entre ser y mirarse ser, verse a uno mismo en medio de la acción, observarse en plena ejecución del pecado o bien descubrirse en condición miserable -víctima de una fatalidad que viene de adentro. El carácter problemático que adquiere el sujeto ante sí mismo constituye el drama central. No se trata, pues, de una lucha del hombre contra Dios, ni del individuo contra el mundo. Mundo y Dios son testigos, aterrados o compasivos.

La tentación y al arrepentimiento son momentos secundarios de la tensión dramática. Colocan al hombre frente a fuerzas antagónicas (el bien y el mal, el deseo o el deber, la confusión o el orden), pero también ante dos escenarios distintos simultáneamente: el de la caída o el de la resistencia<sup>7</sup>. Estar en tentación es imaginar la situación concreta en que el anhelo encontraría satisfacción, es verse ahí mismo, es verse “como si” aquello que se desea ya hubiese sido tomado. Tanto la tentación como el arrepentimiento recrean en la imaginación la misma escena, pero con un significación o valoración opuesta. La capacidad teatral de la imaginación permite experimentar tanto lo que es como lo que no es, y así “habitar” la propia existencia en toda su magnitud y realidad potencial.

Para el acto de confesión se genera en el territorio de las palabras un auténtico espacio separado del mundo: la intimidad; y se genera también un tiempo peculiar y condensado: una recuperación del pasado, en la forma de desnudamiento, y un ejercicio presente de la mirada<sup>8</sup>. El mirarse desnudo,

---

<sup>7</sup> Es facultad de toda teatralidad poder presentar dos o más realidades excluyentes, anacrónicas o separadas, en un mismo ámbito virtual ante la conciencia.

<sup>8</sup> La memoria de actos y pensamientos se convierte en un hecho presente. Se actualizan los sucesos pasados en un nuevo marco de conciencia, desde una nueva luz: la del arrepentimiento. Y dado que se trata de un “relato *in situ*”, el relato se convierte también en presente por cuanto que se da incluso simultáneo a la experiencia que vehicula

circunstancia especular en que dos temporalidades se entrelazan produce un efecto de anagnórisis.

Originariamente la confesión en tanto que rito y sacramento cristiano despliega un protocolo estricto; los sujetos participantes (sacerdote, penitente y Dios) deben realizar ciertas acciones, decir ciertas palabras, guardar ciertos silencios, producir ciertos signos gestuales en momentos predeterminados. De hecho, durante las sesiones de catecismo la confesión de ensaya.

Todo ello deja su huella en la configuración de la confesión como género escrito, pero hay un nuevo juego de voces puesto en marcha. El penitente tiene que desdoblarse para hacer las veces del sacerdote y responder a su relato, contrapuntarlo, comentarlo, condenarlo, callar; y tiene también que citar las propias palabras que Dios diría, extrayéndolas de otra porción de su memoria (la memoria de los textos sagrados) o tiene que inventárselas, como si se hablara a sí mismo echando mano de sus propias invocaciones al verbo divino le inspiran. Si bien el ámbito textual se abre ante un numeroso público posible en el tiempo y en el espacio (la humanidad lectora) resulta más privado que el confesionario. Y por eso puede el sujeto dirigirse libremente a todos los participantes del rito, incluso a sí mismo, desde una voz narradora y orquestadora de todos los niveles elocutivos.

El sentido de la confesión se cumple en virtud e la “presencia” evocada de al menos tres instancias: el sujeto que se confiesa (que reúne al actor y al personaje); el Dios ante el que tal confesión adquiere sentido e inteligibilidad (que reúne al autor y al espectador) y otro testigo subsidiario o espectador: la humanidad fraterna, directamente interpelada o representada por otro desdoblamiento del sujeto. En la confesión oral, el sacerdote representa a la comunidad, o mejor dicho a la humanidad entera, y otorga el perdón en nombre de Dios. En San Agustín, la confesión se hace ante Dios pero sobre

todo ante los hombres, la humanidad de todos los tiempos, que se halla virtualmente presente por medio de la escritura. Pero en este caso, la humanidad no es la que perdona en nombre de Dios, sino la que es perdonada. El sujeto de la confesión es representante e intermediario entre los hombres y el perdón de Dios.

La huella más evidente de la confesión oral en la escrita es la actitud misma del sujeto, actitud expresada en una postura corporal y anímica: la reclinación. Se precisa, pues, que aún en el lenguaje el sujeto esté presente como cuerpo en genuflexión. Más que un género discursivo, la confesión escrita despliega un acto de habla, donde todo relato se presenta en forma de sentimiento actualizado, y donde el sujeto debe participar con todas sus potencias: memoria, voluntad, conciencia y comparecencia física. La voz del sujeto, con su expresividad, entonación y tesitura, debe hacerse presente mediante una poética particular (análoga a la conversación, al canto, al rezo -formas de oralidad elementales o primigenias; esos atributos vocales contarán tanto o más que las palabras pues darán cuenta del estado ánimo que da lugar al acto confesional. La confesión es primero un rito y luego un fenómeno de escritura: un testimonio – ya no sólo un testimonio del sí mismo, y de fe a Dios, sino también de fe en el lenguaje, en las posibilidades de un decir auténtico. La confesión literaria, los diarios y el género epistolar han sido los “ámbitos textuales” en que esta actitud verbal, gestual y anímica se ha depositado.

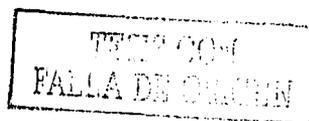
El acto confesional es intrínsecamente un acto se “da a ver” (el espectador verá no sólo al pecador en acción, sino al penitente en declaración). La confesión sin develamiento y exhibición no cumple su cometido liberador. Tal extroversión la convierte en un acto paradójico, puesto que a la vez pretende nacer de la introspección y de la mayor sinceridad e intimidad posibles. Más

que el contenido de las palabras , es *el gesto* (la humilde inclinación unida a la confianza ante el poder misericordioso de Dios, que seguramente no le aplastará) lo que da sustancia a la confesión: El recuento de los hechos no tiene objeto de informar, puesto que Dios ya está eternamente enterado de todo; ni tampoco de divertir o seducir al lector, y sin embargo, lo hace. No tiene la función de informar, convencer o mostrar, ni pone en marcha una voz simplemente autobiográfica. El relato de los hechos no es más que una declaración de confianza, y un prueba de la veracidad que anima al sujeto. Y en ese sentido es producto de una voz activa , en ejercicio; pero es paradójicamente una voz pasiva en espera de respuesta -el perdón, la purificación, la serenidad- una voz que espera ser colmada por la escucha del Otro, de Dios mismo; una especie de provocación rendida que no ha de conocer el sentido de lo que dice sino en virtud de esa escucha que lo acoge desde afuera de sí. Es un acto que quiere transformare en algo que no es capaz de ser por sí mismo, y en ese sentido, llega continuamente al punto en que debe detenerse en seco, importunar su propio impulso de mostrarse.

La confesión, en su paradoja de mostrar y ocultar, comparte con el teatro la contradicción entre negación y afirmación del yo. Hacer del *sí mismo* personaje de un "espectáculo" (personaje por lo tanto desdoblado) podría implicar cierta egolatría; pero el autoescarnio explícito y reiterado que tal acto conlleva manifiesta también un profundo desprecio de sí<sup>9</sup>. Este antagonismo entre la humildad frente los dioses y la autosuficiencia ética del sujeto para examinarse meticulosamente, juzgarse y condenarse a sí mismo, hace de la

---

<sup>9</sup> Humildad tópica, heredada como explicaré después con el principio socrático del "conócete a ti mismo" en sus inicios délficos.



confesión un ámbito dramático por excelencia<sup>10</sup> -más incluso por el tipo de vivencia que provoca, que por el hecho de montar una escena, o de convertir el gesto en palabra y el relato en evento.

De hecho, la confesión y el teatro comparten algo esencial: el hecho de ser originariamente rituales<sup>11</sup> de contacto con lo sagrado, rituales de lucha y reconciliación, de separación y reunión. Los procedimientos propios de todo ritual -la preeminencia del gesto, la personificación, el desdoblamiento, la identificación, el distanciamiento, el reconocimiento, etc.- subsisten en la peculiar retórica de su expresión escrita.

Aunque la confesión tiene como principal testigo a Dios, es el propio Dios quien *da cumplimiento* la confesión, pues actúa no como simple interlocutor sino como sujeto implícito de la enunciación, como protagonista central: es su palabra secreta el perdón o la liberación al que está orientado el decir confesional. Esta especie de "careo" íntimo que pone en escena la confesión -proveniente de prácticas sacrificiales y luego, jurídicas- aumenta o complementa el *sí mismo* de quien que se confiesa; da unidad a su ser, pues reúne y otorga sentido a la inevitable fragmentariedad y discontinuidad de su existencia, debidas a la natural inconsistencia entre intenciones, sentimientos, pensamientos y actos<sup>12</sup>.

En otro nivel, el autoexamen significa, como dije arriba, la depuración de los procesos analíticos y meditativos del sujeto incluso frente a temas no personales. La confesión, como "decir del autoexamen" (expresión y

---

<sup>10</sup> Origen de todo monólogo teatral, donde los personajes que habrían de ser interlocutores están implícitos, generando una modalidad particular de silencio y expectación.

<sup>11</sup> Cfr. La reconstrucción del confesionario (nota 12, más adelante) como referencia original del espacio que reproduce la confesión literaria.

<sup>12</sup> Cfr. Zambrano, *La confesión: género literario*, Col. Ensayos, Mondadori, Madrid, 1988.

experiencia a un tiempo) da forma a la capacidades de atención y discernimiento, y revela los límites psicológicos de la conciencia. Dice Wittgenstein: “El trabajo en la filosofía es en gran medida el trabajo en uno mismo. En la propia comprensión. En la manera de ver las cosas .(Y en lo que uno exige de ellas)”<sup>13</sup>,

Para Wittgenstein, toda filosofía honesta y decente empieza forzosamente con una confesión. El problema de escribir buena filosofía es más un asunto de la voluntad que de la inteligencia, -voluntad de resistir la tentación de malentender, voluntad de resistirse a toda banalidad. Lo que con frecuencia estorba a la genuina comprensión de las cosas no es una falta de recursos intelectuales sino la preeminencia del propio orgullo. El escrutinio de sí y en especial la confesión ante otros hombres tienen por objeto “desmantelar el edificio de ese orgullo”, hiriéndolo, castigándolo, removiéndolo como si fuera un obstáculo material para el recto pensar, lo que por otra parte resulta “una labor terrible”. Y sin embargo, escribe Wittgenstein<sup>14</sup>

*“If anyone is unwilling to descend into himself, because this is too painful, he will remain superficial”.*

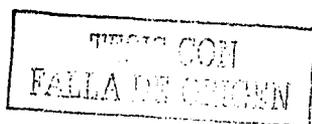
Con frecuencia, en medio de la quietud y belleza del paisaje de su pequeña casita en un pueblo de Noruega, Wittgenstein combinaba el pensar exhaustivo “sobre lógica y pecados”, cuenta Ray Monk<sup>15</sup>. En una carta a Rusell en 1913 declara: “¿Cómo puedo ser un lógico sin antes ser un hombre. Antes que

---

<sup>13</sup> Citado por Ray Monk, *Wittgenstein, The Duty of Genius*, p. 366. (Fuente: *Wittgenstein, Culture and Value*, ed. von Wright y Hiekkilä Nyman, Blackwell, 1980, p. 26).

<sup>14</sup> “Si alguien se resiste a penetrar en sí mismo, porque le resulta muy doloroso, no podrá dejar de ser superficial” Fuente: Rhees, Rush, *Recollections of Wittgenstein*, Oxford, 1984, p. 174 ( citado por Monk, p. 366.)

<sup>15</sup> Ibid. p. 362.



cualquier otra cosa, debo aclararme conmigo mismo<sup>16</sup>". Y años más tarde (en 1939) escribe: "No se puede decir la verdad cuando no nos hemos dominado a nosotros mismos. No se la puede decir -pero no porque no se sea aún lo bastante sensato. Sólo puede decirla quien ya descansa en ella". No se trata de una mera exigencia moral sino del necesario apercibimiento y control de los que el sujeto tiene de su propia mente y del papel que en su pensamiento juegan su sensibilidad, su intuición, sus rechazos y deseos. Pensamiento y vida están unidos de manera muy estrecha y se condicionan mutuamente: "La grandeza o pequeñez de una obra depende de dónde está el que la ha hecho", dice<sup>17</sup>. La filosofía era para él una actividad vital. Pensar no era sucedáneo del vivir, ni su artificioso reflejo, sino motor y causa de un modo de existencia. En tal sentido, recreó como pocos autores de este siglo el ideal de vida de los griegos, y en especial de los estoicos, y entendió el pensar como fruto híbrido entre la teoría y la práctica. La búsqueda de la verdad le obligó, pues, a adoptar un programa ascético riguroso y cruel, que sin duda requería para preservar el sosiego, siendo como era un espíritu angustiosamente apasionado.

Por su parte, Agustín incorpora a la tradición cristiana la ética del supremo bien, preconizada por Platón, Aristóteles y los estoicos. Pero a su vez reintegra al cristianismo la tradición del cuidado de sí. Más que la formación de un nuevo sistema dogmático, lo que el estudioso Adolf von Harnak encuentra en el agustinismo es "una revitalización del viejo dogmatismo a partir de la experiencia personal, y de la piedad, y en la fusión de los nuevos

---

<sup>16</sup> Citado por Baum, *ibid* p. 28.

<sup>17</sup> Observaciones, Siglo XXI, México, 1981.

pensamientos básicos de la doctrina del pecado y de la gracia<sup>18</sup>. Agustín no aceptó consumirse en la pura objetividad de los filósofos clásicos. No buscaba al ser inmutable sino la vida verdadera (es decir: transfigurada) A lo que aspira la filosofía agustiniana es a una transformación de la vida psíquica, gracias a la “vivencia”, entendida como autoobservación de la experiencia, como percepción interior. El cristianismo remonta la limitación de la ciencia antigua, que se ocupaba de la religiosidad del mundo exterior, y a la vez convierte la vida anímica en problema científico: “Al revelarse Dios en la realidad histórica (historia de salvación) es sacado de la trascendencia teórica [que tenía para Platón] , y entra en el contexto de la experiencia”, dice el crítico Whilhem Dilthey<sup>19</sup>. Al escepticismo antiguo opone Agustín la absoluta realidad de la experiencia interior; pero a la vez impone al alma cambiante la necesidad de buscar un fundamento intransformable , y ésta será precisamente la experiencia íntima de la existencia de Dios.

Para Wittgenstein, un filósofo que ha desenmascarado las intenciones comunicativas y los juegos del lenguaje como determinante básico del significado, es natural que la exigencia de pureza y honestidad comience por un cuidado estricto del el estilo de escritura. Mentirse sobre uno mismo respecto de sus pretensiones tiene una influencia negativa sobre la expresión de las ideas, opina Wittgenstein, pues impide al filósofo distinguir lo genuino de lo falso, convirtiendo su propio estilo en una impostura: *“If I perform to my self, then it’s this what the style expresses. And then the style cannot be my*

---

<sup>18</sup> Citado y cuestionado por Heidegger en *Estudios sobre filosofía medieval*, F.C.E., México. 1997, p.16. (versión original: *Phänomenologie des religiösen Lebens: 'Augustinus und der Neuplatonismus'*, 'Die philosophischen Grunlahender der mittelalterlichen Mystik', Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main. 1995).

<sup>19</sup> *Introducción a las ciencias del espíritu*, I (1883) [citado por Heidegger, *ibid.*, p. 17.

own. *If you are not willing to know what you are, your writing is a form of deceit*"<sup>20</sup>. Es así como las cualidades morales del sujeto, su ánimo e intenciones condicionan la veracidad y la legitimidad de un discurso, tanto como de una práctica filosófica en todos sus aspectos: la introspección, la observación meticulosa, el discernimiento, la crítica, la expresión y la penetración. Esto es una de las principales enseñanzas y aportaciones de Wittgenstein a sus lectores.

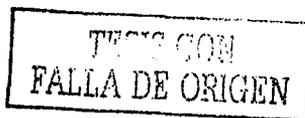
La paradoja inherente al rito de confesión se manifiesta claramente en una anécdota que relata Monk<sup>21</sup>. Cuando Wittgenstein acaba de leer una confesión de su vida frente a un grupo de amigos, Fania Pascal, una de las invitadas a tan incómoda ceremonia replica exasperada: *"What is it. You want to be perfect?"* Y el filósofo estalla: *"Of course. I want to be perfect"*. La decisión de llevar a cabo una confesión pública, ya sea por escrito u oralmente (y la "escena" correspondiente de autoescarnio) implica un enorme orgullo que se enmascara de humildad. La confesión puede convertirse en una mera estrategia discursiva, o peor aún, en una forma perversa de autoengaño. En aquella ocasión Wittgenstein manifestó su exigencia de ser impecable, puro, para que así sus propias palabras podían ser tomadas por justas y dignas de fe, y sin embargo lo que confesó básicamente fueron simples errores de apreciación en distintos momentos de su vida.

Antes que nada, la confesión oral monta una actuación del sujeto ante sí mismo, y ése es quizá su mayor peligro: que la búsqueda de sinceridad, de integridad (superación de la propia fragmentariedad), le haga caer en la lógica

---

<sup>20</sup> "Si finjo ante mí mismo, es esto lo que mi estilo expresa. Si te resistes a saber quién eres, tu escritura es una forma de engaño".

<sup>21</sup> Op.cit., p 253.(?)



resbaladiza de la teatralidad: es decir, en la ambivalencia escénica esencial, ser o parecer; dicha contradicción es precisamente el eje de su "escena"<sup>22</sup>.

Wittgenstein concibe su quehacer como una *aventura dramática*, es decir, sujeta a una fuerte tensión entre el intelecto y la voluntad, entre la experiencia personal y la necesidad de situarse en un horizonte que trascienda la perspectiva inmediata e individual. Dicha tensión es la atmósfera anímica de sus ideas, su acicate y su amenaza, efervescencia que muchas veces le hizo temer por su razón. "Las posibilidades del tormento espiritual son indeciblemente espantosas", dice<sup>23</sup>. Pensar adecuadamente o morir es el dilema de Wittgenstein, quien entiende la tarea de filosofar como asumir el *stress* casi intolerable del pensamiento, forzando la voluntad más que el intelecto en busca de una solución que sea capaz de darle paz<sup>24</sup>.

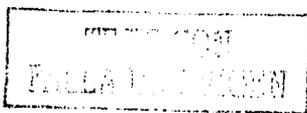
La relación entre el quehacer filosófico y la confesión toca otro aspecto crucial en las concepciones tanto de Wittgenstein como de San Agustín (aspecto que se asocia también con los procesos de identificación teatral y con la interpelación del espectador como participante directo del acción, en este caso, la acción de decir y de pensar): Me refiero al involucramiento

---

<sup>22</sup> Quizá la humildad es verdadera cuando deja la palabra a Otro. La apuesta mística tanto de San Agustín como de Wittgenstein es quizá un reconocimiento de que el rito de desnudamiento y purificación sólo es válido en nombre de ese Otro sagrado, por la gracia y comparecencia de su voz y de su palabra silenciosa.

<sup>23</sup> Citado por Baum, *ibid.*, p. 170. Fuente: *Wittgenstein, II.12. Briefwechsel*, Suhrkamp, Frankfurt, 1980, p. 49

<sup>24</sup> La inquietud que Wittgenstein pretendía curar mediante un adecuado ejercicio de la filosofía queda de manifiesto en el testimonio de Bertrand Russell, quien en una carta escrita el 7 de noviembre de 1911 escribe a una amiga: "Wittgenstein me visitaba cada día a medianoche y durante tres horas, sumido en un excitado silencio, se movía de un lado para otro por mi habitación cual un animal salvaje. Una vez le dije: ¿Está usted meditando sobre la lógica o sobre sus pecados? Me respondió: Sobre las dos cosas, y siguió recorriendo la habitación. Yo no quería decirle que iba siendo hora de acostarse, pues tanto a él como a mí nos parecía posible que se suicidara si me dejaba".



emocional, y sobre todo estético<sup>25</sup> en el que deben coincidir filósofo y lector, como requisito para la comprensión del texto. No sólo se demanda la anuencia o empatía del lector, sino que éste considere toda reflexión como cuestión personal, y participe en el esclarecimiento de la verdad.<sup>26</sup>

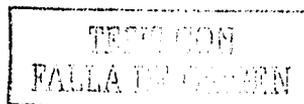
La confesión manifiesta el anhelo de obtener una concepción del mundo unitaria trascendental y existencial e histórica a un tiempo, a fin de superar la experiencia fragmentada, discontinua y contradictoria de la propia vida y del mundo, dice María Zambrano<sup>27</sup>. La confesión sería una apelación al principio de unidad (Dios, el Todo, la Naturaleza). “Vos tenéis morada en Vos mismo, dice San Agustín, y nosotros rodamos de experiencia en experiencia”. Esta necesidad podría asimilarse el afán de Wittgenstein por encontrar “una visión de conjunto” respecto de su quehacer filosófico, más allá del carácter fragmentario y aforístico de sus meditaciones o sus “apercibimientos”. Dice su biógrafo y editor Wilhelm Baum: “Para Wittgenstein no son nada ni la vida ni la filosofía, a falta de una visión y una vivencia superior y comprensiva del

---

<sup>25</sup> “La sabiduría es algo frío y en esa medida tonto, sentencia Wittgenstein. La fe, por el contrario, es una pasión”. *Observaciones*, ibid., p. 102

<sup>26</sup> Así, en *Investigaciones Filosóficas*, no se trata de entender lo que el filósofo dice, ya que de hecho no está diciendo *nada*; se trata de entender lo que hace: despliega un procedimiento crítico para desenmarañar confusiones (confusiones que habría de compartir de antemano el lector para poder interesarse a fondo), es decir, está poniendo ante los ojos del lector una práctica (que quizá ahora llamaríamos deconstructiva) de la que éste habría de participar activamente con su competencia lingüística y en ejercicio pleno y sus capacidades de discernimiento. Lo importante es que el lector descubra cómo la enunciación de una verdad o un concepto se inscriben en un “juego de lenguaje” -entendido como “el todo formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretejido”. Mientras que en *Tractatus Logico-Philosophicus*, lo que había desplegado era una técnica de “mostración”: “decir” no es argumentar sino señalar; las cosas se aprehenden en un golpe de vista: así pues la verdad no es predicado sino es enunciación directa del nombre: “nombrar algo es similar a fijar un rótulo en una cosa”, escribe. Tanto la noción de juegos de lenguaje como la de mostración están emparentados con la teatralidad (como forma holística y situacional de representación y expresión).

<sup>27</sup> Cfr. *La confesión: género literario*, op.cit.



mundo. Se trata de una perspectiva nouménica muy shopenhaueriana, ésta del ser, y no la de los hechos. La facticidad del mundo esclaviza, su sentido libera. Para Wittgenstein, el mundo de la facticidad poco cuenta sin una visión *sub specie aeterni*<sup>28</sup>. El producto de la experiencia es necesariamente discontinuo y relativo, el pensamiento se empeña en buscar el sentido absoluto del todo. Sin embargo, la unidad deseada no se halla en la teoría (“falsa totalidad”, según el propio Wittgenstein) sino en un horizonte claro e iluminado que comprenda todos los fenómenos sobre los que se medita o se siente. Para entrar en contacto vivo con esa “unidad de sentido” es preciso “no decir”, es preciso dismantelar lo dicho para abrir grietas de silencio por donde se cuele la vivencia del todo misterioso: “Los hechos esclavizan; el sentido, libera”, dice .

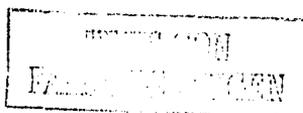
## II. Introspección pública de un santo: *Confesiones*

Recapitulando: Las *Confesiones*<sup>29</sup> de San Agustín inician un género literario nuevo, diferente de la autobiografía, donde se conjugan la observación y la dicción para un fin último, más allá del perdón anhelado: el reconocimiento de Dios como *bien supremo*: Su antecedente son textos de autoexamen como las *Meditaciones* de Marco Aurelio y la literatura epistolar que responde a la misma práctica autocontemplativa. Las *Confesiones* heredan la humildad del principio delfico “conócete a ti mismo”, reinterpretan el precepto “cuídate a ti

---

<sup>28</sup> Ludwig Wittgenstein, *Diarios secretos*, Alianza, 1991, p. 176. Título original: *Geheime Tagebücher*

<sup>29</sup> Sigo la traducción al castellano de Lorenzo Riber, reproducida de Aguilar por Círculo de Lectores, Barcelona, 1971. Título original: *Sancti Aurelii Augustini Confessionum libri XIII*.



mismo” y reactualizan como fuente principal de la verdad a la memoria<sup>30</sup>. Son un relato de pecados y debilidades, pero también y sobre todo son despliegue de un drama: el del sujeto ante su propia contingencia. Implican, pues, una testimonio denostativo del yo y una alabanza al Tú -análoga al canto salmódico.

Desde su inicio- en el exordio habitual de los poemas clásicos- el texto expresa su vocación: hacer “confesión de fe”. *Confiteri* quiere decir a un tiempo “declarar” y “reclinarse ante alguien”. Se trata básicamente de realizar mediante el lenguaje un gesto del alma, a la vez compungida de sí y agradecida al Otro. Después de múltiples búsquedas en la ciencia de su tiempo, en la teología, incluso en el arte, Agustín narra su caída en el desengaño. Llega el momento de reconocimiento o anagnórisis de la propia ceguera y debilidad (como condición esencial del sujeto) y el reconocimiento también de la realidad divina (como condición para trascenderse a sí mismo).

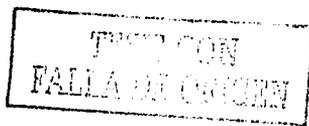
El texto de San Agustín tiene rasgos que pueden fácilmente asociarse con la teatralidad:

-Aparece como un texto que reelabora toda una situación anímica, cuya referencia primera es la penitencia vivida por San Antonio en el desierto<sup>31</sup>. Este ámbito geográfico da forma a un espacio nuevo de meditación e

---

<sup>30</sup> Hacia el final de su vida, y habiendo reexaminado el texto de sus *Confesiones* Agustín lo describe así: “Los trece libros de mis Confesiones alaban la justicia y la bondad de Dios, tanto por mis obras malas como por las buenas {en mi ser, en mi vivir, en mi haber sido buenos y malos, y mueven hacia él el espíritu y el corazón humanos.. Al menos en cuanto a mí, eso hicieron cuando las escribí, y continúan haciéndolo cuando se leen [...] Tratan de mí desde el libro primero hasta el décimo; los tres restantes tratan de las Sagradas Escrituras...”

<sup>31</sup> De hecho el desierto es el paradigma escenográfico de todo acto confesional judeo-cristiano: implica una actitud de intemperie, desnudez e indefensión, soledad y vacío; el desierto es también el lugar en que se manifiesta Dios.



interlocución<sup>32</sup>: la desnudez como interioridad abierta. El sujeto o personaje de la confesión se convierte en “lugar inhabitado” (paradójicamente, prisión y asfixia<sup>33</sup>) en tránsito de convertirse en “lugar habitado por Dios”. Dice Agustín: “He aquí mi corazón, Dios mío; he aquí la intimidad de mi corazón; ved en él mis recuerdos, que me limpiáis de la impureza”<sup>34</sup>. Confesarse significa ante todo comparecer ante la mirada de Dios, en aquí y ahora de la conciencia (memoria y corazón a un tiempo) y mediante el ejercicio de una voz estremecida. Otra forma que adquiere la interioridad es la de “los abismos”, profundidad insondable del *si mismo*, y misterio abrumador del Todo concentrado en el aquí.

No se trata de buscar la verdad fuera del hombre, fuera de su naturaleza viva, de su existencia concreta y real. Pese a que la conciencia es también “casa del alma”, “angosta”, “ruinosa y sucia”, la escena que en ella se configura, al ponerse “bajo la mirada divina”, se hace visible, comprensible, y conmensurable. Adquiere, pues, “más” realidad, no se desdibuja ni se vuelve

---

<sup>32</sup> Cabe aquí hablar brevemente del confesionario: Se trata de un cuarto diminuto, oscuro, con una redcilla a modo de cortina, una lugar donde las voces suenan huecas. Se trata de una especie de caja que estaría en un lugar intermedio entre el cielo y el infierno. Recuerda el ataúd, la cárcel, y es metáfora de una interioridad donde existe uno otro desde la sombra, que nos escucha y perdona en nombre de Dios. En el confesionario nos reclinamos, hablamos quedo, debemos esforzarnos por escuchar. Se trata de un recinto lúgubre ( así se le percibe en la infancia, con horror y rebeldía, en mi caso) y está estrechamente asociado al castigo y el encierro del alma. No puedo dejar de asociarlo con la angustia y la asfixia. En el confesionario no te identificas, no dices tu nombre, eres un ser anónimo con pecados muy concretos que confesar. Un ser hecho de esos episodios aislados que narras, una vida sin justificación interna, sin sentido intrínseco.

<sup>33</sup> “Y yo me quedaba hecho un lugar de infelicidad, en donde ni podía permanecer, ni de allí alejarme”, Confesiones, Cap. VII, (op.cit, p. 129).. Mientras que Dios tiene morada en sí mismo, los hombres ruedan de experiencia en experiencia. También Wittgenstein dirá en cierto momento: “Me veo a mí mismo, al yo en el que pude reposar, como un lejano islote añorado”(Diarios Secretos), Cuadernos 2, 10 de noviembre de 1914.

<sup>34</sup> Confesiones, Cap. VII, op.cit, p. 129.

etérea. "Darse a ver" bajo esa nueva luz, convierte al relato biográfico en acción palpable no sólo de desnudamiento sino de acogida.

En las *Confesiones* convergen el pasado de los acontecimientos (el pecado), el presente de la confesión como gesto (el recuerdo), y el futuro de la mirada que se proyectará sobre ellos ya en el momento mismo en que ocurrieron, pues esta luz que los esclarece estuvo ahí siempre. También el presente de los lectores (coetáneos y por venir), cuya salvación pronostica el texto desde el pasado. La confesión se dirige hacia un futuro salvífico pero es a la vez un acto de retorno, no sólo porque rememora hechos y pensamientos, sino sobre todo porque al hacerlo el alma regresa a su condición primigenia: estar en gracia de Dios. El recuento verbal simula una trayectoria de "vuelta al camino", como si se "desandarán" los hechos. Dice Agustín: "Confesaré mis deshonras por vuestra gloria ... que yo recorra de nuevo el circuito de mis yerros pasados... y os sacrifique hostia de alabanza". El sentido del texto tiene una orientación inversa a la propia 'escritura de Dios', es decir, el destino de cada uno, ya previsto de antemano. Frente al destino prefijado por un Dios omnisciente, el lenguaje del hombre hace muestra de su libre albedrío. Es rebeldía que se somete voluntaria. Y entonces la memoria se vuelve instrumento de la revelación, no sólo de la propia vida sino de los trazos que imprimió la mano de Dios en la historia personal de un hombre.

¿Cómo logra la confesión hacer coincidir en su escenario textual la dimensión atemporal de Dios y el tiempo efímero del hombre? Inventando un ahora-y-siempre. El problema de hacer comparecer a Dios en la casa del alma no será resuelto en términos de permanencia, sino de recurrencia, en base a la

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

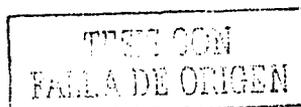
posibilidad que tiene Dios de re-existir a cada instante (“Señor, siempre sois el mismo”<sup>35</sup>). Se parte del supuesto de que el *hoy* de Dios es muy extenso: “vuestros años son un hoy perpetuo” ; o bien del tiempo de Dios se desgajan las migajas del nuestro: “cuán muchos días nuestros [...] has discurrido por este vuestro hoy”. Dios puede trocar todos los momentos (los de ayer, y los de mañana) en *hoy* -es ésa por cierto la condición de existencia de las cosas, pues sin el hoy serían inexistentes. Así pues, el presente es el único tiempo en que puede alcanzarse a Dios, el único punto de encuentro viable, si habrá de “verse su rostro” y “oír sus palabras”. Sólo en el horizonte del *instante actual* podrá ser presentado. Todo este “traer al presente” el encuentro y la conversación con la divinidad rebasa la gramática; se trata de una poética que prepara la literatura mística cristiana de siglos posteriores.

La atmósfera emocional de la escena confesional está sin duda tamizada por el apasionamiento, por la conmoción visceral, por el lirismo y una intenso deseo de penitencia; calor y frío del desierto. Y sin embargo, el tono de la prosa, tanto como los parlamentos de las distintas voces, crea un clima de conversación, seductora y viva. En efecto, el pensamiento y el discurrir de Agustín son más poéticos que teológicos, es decir, responden más a imperativos estéticos y emocionales que filosóficos o “científicos”. Agustín procede menos por declaraciones contundentes que a partir de preguntas –preguntas a sí mismo y a Dios: Y antes [de nacer] ¿qué fue de mí<sup>36</sup>?, o “¿en qué tiempos fui inocente si ya en el seno de mi madre fui pecador?”; también usa paradojas y juegos vocales que luego imitarán los “conceptistas” del barroco: “...y más quiera hallaros no hallando que hallando no hallaros a Vos”.

---

<sup>35</sup> (Libro I, cap. VI)

<sup>36</sup> Libro I, cap VI.



Las preguntas a Dios no son un mero recurso retórico ni una simple muleta para despertar sus recuerdos o su exaltación; quizá para Agustín, el nuevo filósofo, genuino, ardiente y alejado de la “ciencia fría”, consiste en explorar la conciencia a manera de un diálogo con la divinidad. Su texto se plantea como una conversación íntima y posible, más que como un monólogo. Las *Confesiones* son “memorias platicadas”, recuperan en la escritura el tono de la familiaridad y la sencillez. La sinceridad es lo que obliga a Dios a escuchar, y a menudo, a responder: “*Yo soy tu salud*”. Dios, por otra parte, se ríe de las preguntas, nos dice San Agustín.

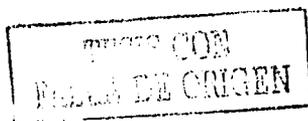
¿Cuáles son los “personajes” de la escena confesional? En primer término el propio narrador, San Agustín (el yo que habla, el actor, el pecador, el penitente, la voz externa que rememora y confiesa) Se trata de un yo escindido: por un lado, el yo que peca, que actúa a ciegas (ubicado en el pasado); por otro, el yo que se confiesa, que observa lúcidamente y se duele de su ceguera pasada (ubicado en el presente).

En segundo término, Dios (el Tú que escucha, el testigo -“arbitro de mi conciencia”<sup>37</sup>- la voz interna que libera del pecado, fuente de lucidez y por ello el verdadero sujeto del texto pues orienta su sentido. Los atributos de este Dios conforman una cadena de paradojas, del tipo quieto/activo, continente/contenido. Estas paradojas no hacen sino evidenciar que es imposible hablar de Dios.

En tercer término, la humanidad (ellos, nosotros, los lectores-espectadores potenciales, a quienes explícitamente se dirige San Agustín, tanto los “fraternos” -para que “respiren en mi bien y suspiren en mi mal”, como los

---

<sup>37</sup> Confesiones, Libro V, op.cit. p 152.



“extranjeros y ruines”, lectores envidiosos que sólo hallarán en el libro motivos de escándalo. Por último cabría considerar otra entidad: El “sí mismo” (la conciencia imbuida de Dios; espectador del pasado y del presente: el yo integrado y nuevo):

“¿Por qué cuento yo estas cosas? No a Vos las cuento, Dios mío, sino que ante vuestra presencia las cuento a la Humanidad[...]Para que yo y los que esto leyeren meditemos de qué profundidades abismales es menester que clamemos a Vos...”.

Se trata de “fogosas” confidencias que el autor narra “abrasado” “a los oídos” de la humanidad. Pero más que contar cosas, la escena confesional pone en contacto las miradas del penitente, el Dios y el lector. Por vía de la desnudez, el autor nos pone ante nuestra propia corporalidad rendida - como la de una animal que hace el gesto ritual de estar muerto para desarmar a su contrincante. No sólo se apela a la presencia del interlocutor sino a su ‘caritativa aquiescencia’, su “fraternidad”. La confesión coloca al penitente y al lector en plan de hermanos, cómplices, semejantes ante los ojos de Dios, ante su misericordia o su abandono. Es mucho lo que el discurso confesional exige al espectador de su miseria: apertura del corazón, un estado alerta y una complicidad. ‘Mírate en mí, parece decirle, al punto de ya no mirarme a mí sino al modo en que Dios te mira’.

De la “corporalidad” extrema del Dios cristiano se desprende otra tensión dramática vigente en la confesión. La presencia de Cristo en la historia como un hombre de carne y hueso, incluso cuando resucita, es el sentido de la revelación. Para el cristiano, el anhelo no es saber el nombre de Dios, sino estar ante su rostro. Así pues, la idea del encuentro con Dios se conforma fácilmente como una escena, escena en la que comparece Dios o en la que permite que se comparezca ante sus ojos. En el Libro I cap. V, Agustín pide

explícitamente que le permita: "Dadme licencia para hablar delante de vuestra misericordia, a mí, tierra y ceniza"). Así, Dios y criatura, aún siendo "sustancias" antagónicas entran en relación en peculiares circunstancias, la intimidad, la desnudez, la intemperie: en suma, el desierto. siendo en cierto modo antagónicos. Agustín aclara que no viene a contender con Dios a juicio<sup>38</sup>, sino a pedirle que le escuche y que su escucha sea más dulce que las seducciones en las que antaño cayó. La corporalidad y materialidad sensual de Dios prefigura también el tratamiento místico: "Dios mío, lumbre de mi corazón, pan de la boca de mi alma, fuerza viril que fecunda mi mente y los senos de mi pensamiento". Los atributos encarnados de Dios transforman además la propia corporalidad del hombre, convirtiendo el encuentro en un intercambio de humores, nutrientes y sensaciones, imposible de expresar sino por medio de un lenguaje abiertamente metafórico y exaltado.

¿Qué es lo que entra en lucha en la escena confesional? ¿es acaso el bien y el mal? ¿qué otras paradojas y antagonismos se expresan en ella? Para San Agustín, el mal (el pecado) no tiene "ser" en sí mismo, es un signo imitativo, mera ausencia del bien<sup>39</sup>. Sólo el bien tiene esencia, identidad. Así pues, lo que entra en lucha es la presencia frente a la ausencia de lo que en realidad "es". El drama es el del hombre a la sombra que lo persigue, diría Agustín. Contra a la oscuridad del ser se invoca la luz de Dios. Frente al vacío, la plenitud; frente a lo abismal, la elevación (Dios residé, con su silencio en las alturas). El antagonismo radica en el interior del hombre. Y es esta

---

<sup>38</sup> Libro I, cap V.

<sup>39</sup> "Porque no tenía entendido que el mal no es sino privación del bien", Confesiones, Cap.VII. La noción de pecado se asocia, por otra parte, con el amor a la parte en lugar del todo, con una absolutización de la parte, lo efímero, lo fragmentario.(op. cit, p 110)

interioridad escindida la que la confesión desea revelar y acaso subsanar con palabras vivas, desnudas, eficaces.

Las *Confesiones* despliegan un proceso de liberación moral, partiendo de un estado de ceguera mental hasta arribar al presente absoluto del texto. No se trata de reconstruir la historia de los pecados cometidos ciegamente, sino la cadena de peripecias de Dios para llevar el alma del pecador hacia su liberación. Así, en varias ocasiones, Agustín narra hechos penosos de juventud y añade que indirectamente que esos hechos servían a Dios en su plan secreto de salvación de su alma. Pide a Dios, además, que utilice todo cuanto él es para la salvación de los lectores; pide “a nombre de ellos”, como intercesor, como *medium*.

El hombre es siempre culpable, ya desde el seno materno, e inclusive antes, por el puro hecho de ser hombre y compartir el pecado original de Adán y Eva); Dios es siempre misericordioso. Entre ambos está el Cristo: Dios que purga el pecado de la humanidad. La historia de salvación pasa por el sacrificio como ritual, sacrificio que restablece alianza entre entidades sustancialmente antagónicas. El sacrificio cristiano, tanto como las tentaciones sufridas por Cristo en el desierto o en el jardín de los olivos son es el arquetipo que reactualiza la confesión.

Asociada al tema de la insuficiencia espiritual del hombre -que precisa de la gracia divina para alcanzar su plenitud- está la persecución de la verdad y la ardua creación de un lenguaje apto para decirla, lo cual precisa también de la gracia. Puesto que comparte una cosmogonía cristiana, el discurso de Agustín se despliega todo el tiempo en términos de antagonismo. Es muy probable que Agustín entendiera su proceso de liberación como una “lucha”, más que como un aprendizaje, un viaje iniciático o un retorno a la pureza original. La lucha

no de se en contra de un principio diabólico<sup>40</sup> sino Hay también otro antagonismo importante: el del sujeto pecador<sup>41</sup> y el sujeto que contempla lo que hizo como un juez riguroso pero imbuido del espíritu misericordioso de Dios. Al fin y al cabo, el pecado forma parte de la historia de salvación ideada por él. "Soy en Vos", dice Agustín. Pero a la vez es Dios quien llena al hombre como un vaso. Dios contiene todo ser y es a su vez contenido del alma: Es ésta una de las paradojas o misterios que explora el filósofo: "Al confesar nuestras miserias y vuestras misericordias sobre nosotros, os abrimos nuestro corazón para que completéis vos la liberación que comenzasteis y nosotros cesemos de ser miserables en nosotros y seamos bienaventurado en Vos".

Tomando en cuenta que la teatralidad implica una forma de mediación entre la vida cotidiana y esferas sobrenaturales o sagradas, se observa que la confesión se establece como práctica de reconciliación entre el Dios y la criatura. El restablecimiento de esta relación misteriosa y natural se vale del lenguaje "sincero" desprovisto de toda filosofía o "ciencia sin corazón". Tratándose de una reconciliación tan íntima con Dios, ¿qué habría de escribirse y publicarse una confesión como la de San Agustín? Entre otras cosas para pedir una absolución plenaria para la humanidad entera. Así, el autoescarnio se transforma un acto de compasión, de amor, que entre otras cosas saca al sujeto del sofoco que le implica su odio a sí mismo: "Como si fuera posible que hombre alguno pudiera causar a otro, por enemigo que

---

<sup>40</sup> Cuando escribe las *Confesiones* San Agustín ha superado la ideología maniquea. No reconoce al mal como principio existente y actuante sino como mera desviación (útil, aleccionadora) del ejercicio del bien.

<sup>41</sup> Así pues se trata de un sujeto escindido por el dolor la culpa y la introspección subsecuente. Otras oposiciones implícitas entre valores y conceptos serían: la tentación frente a la pureza, la carne frente el espíritu; la presencia de Dios frente al silencio de Dios.

fuese, mayor daño que el que a sí propio causa el odio mismo con que está enojado contra él". Una de las finalidades de la confesión es sin duda la liberación del sentimiento de **culpa**, actuando como una purga que el sujeto se proporciona a sí mismo. Pareciera que el sólo hecho de materializar en palabras las imágenes y circunstancias de los pecados los alejara del sujeto, permitiéndole una observación más clara de lo sucedido, pese a la vergüenza y el dolor. La verbalización sin embargo no tendrá efecto sin una escucha ajena, la escucha de un otro que representa, de una u otro forma, al sujeto desdoblado.

En resumen, ¿qué efectos tendría esta teatralidad implícita en el género confesional? Las palabras e imágenes utilizados en la confesión no pretenden transmitir información, o representar propiamente algo; en virtud de la intención confesional se tornan en simples vehículos de una verdad inefable, se tornan **signos de espera** cuyo vacío anhela esa verdad del Verbo mismo que habrá de invadirlo<sup>42</sup>. Son sólo seña de la actitud que manifiestan, motivo de un sacramento que conlleva un repliegue a la vez psicológico y lingüístico.

La forma de interioridad<sup>43</sup> que inaugura la confesión es también, pues, un espacio de diálogo. El ser tiene "voces" que se comunican entre sí: Se habla con el alma, se citan las palabras de Dios, se da voz al corazón y oídos al espíritu. Interesante resulta la aseveración de San Agustín de que incluso los seres inanimados hablan por boca de quienes en ellos meditan. El sujeto del discurso confesional es pues un "receptáculo" de las voces de la materia

---

<sup>42</sup> El decir de Dios, por su parte, tampoco "informa" sino que "muestra"; es seña sobre sí, señal de su propia existencia y revelación.

<sup>43</sup> "Ahí establece tu morada, ahí encomienda todo lo que da ahí tienes, alma mía, agotada y agostada de decepciones... y lo que hubiere de ti precedero será... renovado y unido estrechamente contigo", Confesiones, Libro IV, op.cit.p.132

misma. Y su interioridad es el lugar donde tales voces resuenan; es una especie de “cámara de ecos” (como el oscuro interior de un confesionario). La confesión misma descansa sobre un principio anhelado: la “resonancia de la verdad”, igual a un “fuego que se propaga”. La verdad y el amor son este fuego en el que el alma acepta arder. Se dice a sí mismo Agustín: “Diles (a los hombres ) estas cosas corazón mío, para que me lloren en este valle de llanto, y arrebatálos contigo a Dios, porque de su espíritu se las dices, si las dices encendido en el fuego de la caridad”<sup>44</sup>

Esta voluntad de “resonancia ardiente” genera una nueva retórica: una nueva “geografía “ de la expresión. El sujeto interioriza el mundo y a la vez se amplía por dentro, crea todo un mundo interno que debe explorar, mapear, recorrer<sup>45</sup>. El pensamiento y el discurso se lanzan en una aventura que implica: entrar, caminar, perseguir, buscar, asentarse en, arder, ser arrebatado, y de manera muy recurrente: caer o elevarse.

Sus palabras intentan ser “signos-combustible”, signos efímeros que se consumen en un fuego que les da sentido. Materia que se convierte en energía, realizando así el ritual de purificación y sacrificio al irse pronunciando con tal vehemencia. El temperamento de la elocución prevalece sobre el significado de las palabras: Agustín pide a Dios que acepte: “este sacrificio de mis confesiones por el instrumento de esta lengua mía”<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> Confesiones, Libro IV, op.cit., p. 134.

<sup>45</sup> ¿Adónde iría mi corazón huyendo de mi corazón? ¿Adónde huiría de mí mismo? ¿Adónde yo mismo no me seguiría en pos de mis propias pisadas” *Confesiones*, Libro IV, op. cit., p. 129

<sup>46</sup> *Confesiones*, Libro V, op.cit., p. 145

Confesarse no es sólo mostrar los pecados o revelar la propia existencia, sino pretende ser vehículo hoguera de la palabra sagrada, no por tanto por que se la cite, sino por lo que se siente “siente” al invocarla.

La idea del **sujeto reclinado** tiene que ver con a la actitud de proferición propia del género: Por un lado, el rebajarse a sí mismo para ser ensalzado<sup>47</sup> y por otro, el ánimo de entregarse en ofrenda sacrificial. La confesión crea un *espacio de acogida* de la verdad. La verdad penetra desde ahí la vida, modelándola, incendiándola, transfigurándola en fuego y luz.

La espectacularidad de tal proceso liga la confesión literaria con la teatralidad, y sus procesos de metamorfosis signica y de transformación de todos los sujetos implicados en su ritualidad. Pero habría que distinguir, en este aspecto, a la confesión agustiniana de otros discursos confesionales como el de discursos confesionales de otros filósofos como Descartes, Rosseau o Kierkegaard, por ejemplo. En el primer caso de Descartes la confesión manifiesta la soledad de un ser desamparado, de una soledad que no espera nada; y se convierte en un análisis de los hechos de la vida más que en una revelación y ofrenda de la propia existencia. Descartes disocia razón y vida, y es así como el conocimiento “objetivo” del sí mismo sustituye al existir. En el caso de Rosseau el acto de confesarse implica una especie de ensimismamiento en el espejismo psíquico del yo, un embelesamiento ante las propias dudas que consumen al sujeto; la única salida será entonces la vida imaginaria. Para Kierkegaard, la vida concreta y cotidiana desligada del espíritu genera un horizonte de angustia ineludible; y si bien su confesión parte también de un fuerte sentido de la culpa personal, carece de la actitud de

---

<sup>47</sup> “Sé que soy, que me conozco y que me amo”, dice en boca de San Agustín el filósofo y el hombre, uniendo las nociones del ‘conocimiento humilde de sí’ y el “cuidado meticoloso de sí”.

confianza y repliegue del propio yo que resolvería esa culpa en sacrificio, purificación y acogida de una palabra redentora.

Por último quiero mencionar aspectos de la biografía y carácter de San Agustín que lo ligan estrechamente a la teatralidad: El teatro seduce su corazón juvenil por la ebriedad de pasiones que produce. Por eso mismo lo rechazará como uno de los peores vicios. Critica el circo y las representación de las ficciones homéricas porque en ellas “los hombres imitan los pecados de los dioses” (y no su grandeza, como sugería Aristóteles). Su irremediable y contradictorio gusto por lo dramático no sólo responde a su temperamento fogoso y amante del poder del lenguaje y la representación, sino que se manifiesta en el texto mismo de las *Confesiones* con esa habilidad suya para actualizar (como vivos y vigentes) lo contenidos de la memoria, -menos por el gusto del relato mismo y más por el ansia de revivir la tensión entre el yo pecador y el que se confiesa-. Pero quizá la relación más soterrada con la teatralidad se haya expresado en su adhesión a la doctrina maniquea, donde el antagonismo entre el bien y el mal tiene un carácter de principio ontológico fundamental.

En los textos agustinianos se respira una intensa y emotiva relación con el lenguaje: Agustín fue una persona extremadamente verbal, con talento lingüístico innato y tendencia a entender la vida desde el lenguaje, formularla y reformularla. No es gratuito que las *Confesiones* comiencen precisamente con una reflexión sobre el modo en que adquirió la lengua. Cuenta que habló desde muy pequeño y que tomaba al vuelo todos los nuevos nombres que escuchaba. Cuenta que tempranamente aprendió a asociar las palabras que oía con el gesto que veía, y supo que las palabras buscaban ante todo dar cauce a un querer inexpressado.

San Agustín hace una analogía entre el flujo de las cosas y el lenguaje: el lenguaje se comporta como el mundo, decía, es fragmentario, huidizo, relativo; y por lo mismo es imposible asentarse en él de manera segura. De joven le encantaba la gramática y prefería las “letras complejas” a las “letras rudimentarias” de su infancia, aquellas que volverá a apreciar mucho después: “Mejores son estas letras rudimentarias que aquellas otras presuntuosas que aprendí más tarde, en que yo, olvidado de mis errores, era obligado a retener las navegaciones de no sé qué Eneas errante y a llorar la muerte de Dido, que por amores se mató, mientras que en mi extremada miseria no tenía yo una lágrima para mí, mezquino, a quien aquellas letras daban muerte; Y cuán lejos me situaban de Vos, Dios mío y vida mía!”.

Agustín reniega de la educación clásica que recibió en su juventud; reniega de aquellas mitologías que no expresaban sus propios sentimientos, que no le hablaban de sí. La cultura académica que le brindaba la lengua latina era una “ciencia equivocada” que aniquilaba algo en su interior. No sólo critica la cultura helénica, condena en general a la “insensata pedagogía” de su tiempo: “No reprendo yo a las palabras, que son como unos vasos escogidos y preciosos, sino el vino del error que en aquellos nos propinaban esos borrachos de maestros; y si no lo bebíamos nos azotaban”. El haber caído en las redes de aquellas letras asesinas equivale a la fornicación de la carne. Era no sólo un pecado de soberbia y estupidez sino una lascivia del intelecto. Con ese apasionamiento lo entiende.

Desde niño fue muy pasional en todo, especialmente en los juegos, amaba la competencia, la lucha y la victoria; por eso era rebelde desobediente, indisciplinado y recibía muchos azotes. Su temperamento fogoso y su gusto por el duelo teñirán su pensamiento y su discurso, aún desde la postura de

humildad que adoptó más tarde, y que implicó para él, sin duda, un durísimo aprendizaje.

Clave fue la relación que tuvo con su madre, cristiana ferviente, que resistía firmemente el ateísmo del padre. San Agustín vivió, pues, desde muy pequeño, ese antagonismo entre mundanidad y fe que sería eje de su vida y animaría el espíritu de sus *Confesiones*.

### III. Introspección privada de un filósofo: *Diarios secretos, cartas y testimonios biográficos de Wittgenstein.*

*No puedo arrodillarme a rezar, porque mis rodillas están tiesas, por así decirlo. Temo la disolución (mi disolución) si me ablando.*

Wittgenstein (*Observaciones, ibid, 1946, p.101*).

En Wittgenstein la actitud confesional se expresa de diversas maneras: en los *Diarios secretos*, en el develamiento de sí que hace en cartas a sus colegas y amigos, en las ceremonias de confesión que montó en ciertos momentos de su vida, pero también en los intersticios de sus ideas filosóficas. Sobre estas últimas esgrime el mismo mirar inquisitivo, la misma actitud depuradora, desmitificadora y de continua constatación con los datos empíricos de la memoria. El persona y sus estados de ánimo son la prueba de fuego de su quehacer intelectual, pues para él la filosofía es una “cuestión de temperamento”.

El contenido de los *Diarios secretos* fue deliberadamente escondido por los administradores oficiales de su legado<sup>48</sup>. El motivo fue evitar que se conocieran las “debilidades humanas”, las obsesiones, las intimidades sexuales y anímicas, pero sobre todo las tendencias homosexuales de Wittgenstein, según demostraron después las biografías “autorizadas” por esos mismos albaceas. Los textos que constituirían los *Diarios* forman parte de sus apuntes cotidianos; están escritos en clave y en las páginas izquierdas de sus famosos *Cuadernos* de apuntes, mientras que los textos de las páginas derechas (que aparecieron editados por primera vez en 1961 por von Wright y Anscombe, bajo el título de *Notebooks 1914-1916*) son las notas preparatorias del *Tractatus Logico-Philosophicus* y dan cuenta de los procesos de su pensamiento especulativo y racional. Los escritos de la izquierda pertenecen, a la parte “sinistra” del pensamiento, al ámbito oscuro, emotivo<sup>49</sup>; por eso quizá se reservan a la contrapágina y quedan a la sombra del discurso filosófico. La zona izquierda del cuerpo es la zona del consigo mismo, un escenario interior de la conciencia con su propia lógica -orgánica, caótica, indomeñable- a diferencia de la escena nítida del sistema lógico que Wittgenstein está creando. En esa zona izquierda, sin embargo, es donde se actualiza una reflexión sobre la otra reflexión. Sus Cuadernos reproducen en su mera disposición física la duplicidad de la conciencia, en un juego de

---

<sup>48</sup> Wittgenstein eligió como albaceas de su obra a sus alumnos Elizabeth Anscombe, Georg Henrik von Wright y Rush Rhees, cuyo argumento para ocultar los apuntes personales del filósofo fue que se trataba de “*esbozos de simbolismos que no hemos podido interpretar o que por otros motivos carecen de interés*”, nos dice el editor Whilhem Baum (*Diarios secretos, ibid.* p. 11; versión original: *Diarios Secretos de Wittgenstein*, en la Revista *Saber*, Barcelona, 1985), publicación que fue una odisea, nos dice Baum, pues desató una gran polémica y suscitó la necesidad de revisar los criterios con los que había sido editada toda la obra del filósofo.

<sup>49</sup> Y corresponden por lo tanto al la expresión del hemisferio derecho.

espejos emparentado con los procedimientos de la teatralidad. Ambas zonas conviven, se contrarían y se complementan. En las páginas izquierdas se refugia el aspecto más subjetivo de su pensamiento, con su carga emocional y su alusión a las penurias del cuerpo y el espíritu del filósofo y son ellas las que aportan vitalidad a los apuntes fríos de la derecha. En la atmósfera que generan sus apuntes íntimos priva la culpa, la impotencia, la contingencia, pero también una especie de confianza ciega, de fe mística. Es ése el ámbito de autoreflexión donde la racionalidad filosófica se templea.

La escritura epistolar, como dije antes, era una de las prácticas estoicas que favorecían el escrutinio de sí, conservando las virtudes dialécticas que habría perdido el monólogo ensimismado de las memorias o apuntes de autoexamen diario -al modo de las *Meditaciones* de Marco Aurelio. En sus abundantes cartas personales a colegas como Rusell y Moor, o a sus amantes y alumnos, un filósofo como Wittgenstein hace del interlocutor no sólo testigo de su angustioso desempeño en la vida, sino un espectador crítico, pues deja la tarea de discernir en manos de otro; y sin embargo es evidente que busca una complicidad, un afecto y una comprensión de la que estaba sumamente necesitado. Por eso, en medio de la confesión de sus debilidades y errores parece condenar de antemano el juicio del lector, en actitud de desafío. “Yo debo ser sólo el espejo en el que mi lector vea su propio pensamiento con todas sus deformaciones y con esta ayuda pueda corregirlas”, escribió alguna vez.

Durante los meses en que preparaba la parte inicial de *Investigaciones Filosóficas* -aquella cuarta parte con la que sí quedó satisfecho incluso tiempo después-, Wittgenstein escribió también unas confesiones sobre su vida que habría de enviar a su familia y que leería también ante un grupo de amigos en Cambridge durante la Navidad de 1936, como relaté más arriba. Básicamente

se trataba de pecados de omisión y de situaciones en las que Wittgenstein no había logrado reaccionar adecuadamente<sup>50</sup>. En consonancia con el principio de efectividad que imponía el pensar ético de los estoicos, Wittgenstein no considera faltas propiamente dichas sino sólo aquellos actos “que no tuvieron éxito”. En otra ocasión Wittgenstein fue a pedir perdón a casa de cada uno de los niños a quienes había agredido físicamente durante su trabajo como profesor de primaria después de la guerra<sup>51</sup>.

¿Cómo se configura, en su caso, la espacialidad y la temporalidad de la confesión?

Hay que tomar en cuenta que los *Diarios secretos*<sup>52</sup> (tres cuadernos recuperados de siete que fueron extraviados o destruidos por el propio Wittgenstein<sup>53</sup>, escritos de 1914 a 1916, es decir entre sus 25 y 27 años, durante su participación como voluntario en la primera guerra mundial. Los *Cuadernos* dan cuenta de tres etapas:

La primera va de agosto a diciembre de 1914, y abarca su estancia en el buque ‘Goplana’ del ejército austríaco, que patrullaba de arriba y abajo por el río Vístula entre Cracovia y Zawichost. Su puesto era el de vigía; él mismo de ofreció de voluntario para manejar por las noches el reflector, lo que lo

---

<sup>50</sup> Según cuentan algunos de los presentes en cartas personales escritas tiempo después. muchas de ellas son citadas por Monk, *ibid.* p. 369 (Fuente: *Recollections, ibid.*, p.) Para los testigos, la recitación de tales “pecados” resultó extremadamente chocante e incómoda.

<sup>51</sup> Cfr. Monk, *ibid.* p. 371: Llama la atención el hecho de que se admita su faltas justamente delante de niños; en nuestro mundo resulta poco habitual disculparse con seres de quienes no se temen represalias. No fue comprendido en esta actitud, pues, que pareció extravagante e incluso ofensiva a los padres. Y que causó más temor que pena a los niños.

<sup>52</sup> Sigo la traducción al español de Alianza (México, 1988)

<sup>53</sup> De hecho, hizo destruir la mayoría de los cuadernos que abarcaban todos los períodos de su vida, y que contenían los trabajos preparatorios de sus escritos.

colocaba en situación de blanco perfecto. A esta etapa corresponde la redacción de la mitad de los *Diarios*.

La segunda etapa va de diciembre de 1914 a agosto 1915, y coincide con su puesto en una taller de artillería del fuerte de Cracovia, donde realiza un trabajo de oficina que lo asfixia. Durante esa época de encierro y trámites burocráticos en un estado de degradación interior.

La tercera etapa de marzo a septiembre de 1916<sup>54</sup>. Wittgenstein se hallaba en el frente de batalla en Galizia, en los Cárpatos; siempre en primera línea y en alguno de los puestos más arriesgados. A esta etapa corresponde el tercer *Cuaderno*, donde, a la derecha, encuentran sus mejores páginas sobre mística. El 19 de agosto pondría final al tercer *Cuaderno*, a la izquierda<sup>55</sup>.

En todo momento Wittgenstein se siente hostigado por la conducta e incluso por la mera existencia de sus semejantes. Su condición de voluntario y su desprecio a la muerte (que le valdrían varias medallas al valor) generaba celos y envidias entre sus camaradas. Por su parte, odia el encierro con sus compañeros de tropa, la falta de privacidad, y la sordidez de sus comportamientos. Observa con obsesión la continua degradación de sus camaradas: se siente "desterrado entre máscaras", entre seres ruines; dice no

---

<sup>54</sup> Entre la segunda y tercer etapa, habría una intermedia (de agosto a marzo de 1916), en la que estuvo en un tren-taller militar estacionado en una estación de ferrocarril de Ucrania. No hay cuadernos correspondientes a este periodo, quizá por que se perdieron o quizá porque durante la estancia en Sokal contó con la amistad y escucha de un tal Dr. Bieler.)

<sup>55</sup> Durante cierta época, y después de la guerra, el tipo de escritura característica de los Cuadernos se trasladará a sus cartas personales (a Engelmann, a Rusell, a su amante, David Pinsen); eso sucede durante su estancia en la Academia de Olmütz (de septiembre de 1916 a enero 1917), y luego en el frente de la Bucovina, también en los Cárpatos, en donde dirige grupos de observación y es nombrado oficial. Estas cartas escritas hasta el final de la guerra tienen el mismo tono que el de los *Diarios secretos*, nos dice Whilhem Baum, *op. cit.* Sin embargo, yo veo en ellas una crudeza mayor, un menor cuidado de las palabras, un menor respeto o temor de su poder para modelar el mundo que nombra. (Ver como muestra la carta a Paul Engelman del 16 de enero de 1918, más abajo).

“reconocer al hombre en el hombre”. Los textos confesionales de los *Diarios* lo mismo que sus cartas, abren un espacio de aislamiento frente a la realidad circundante: los horrores y escenas de la guerra, tanto como frente a sus correligionarios con quienes no le interesa tener diálogo alguno. Así pues, se adopta a sí mismo como interlocutor, aunque su interlocución tenga efectos dolorosos y sea igualmente “incomprensiva”. No espera de este “diálogo desigual consigo mismo” –pues va de un juez superior a un pecador inferior– ningún consuelo, sino sólo cierta certidumbre y lucidez; y sin embargo, situarse en un ámbito íntimo e impenetrable donde su alma puede expresarse la proporciona cierta sensación de alivio.

Monk cita, por ejemplo<sup>56</sup>, otro fragmento entrañable en que Wittgenstein se consuela a sí mismo de su miedo a esa melancolía que lo invade como una presencia fantasmal: *“You should let it into your heart. Not should you be afraid of madness. It comes to you perhaps as a friend and not as an enemy, and the only thing that is bad is your resistance. Let grief into your heart. Don’t lock the door on it. Stand outside the door, in the mind, it is frightening, but in the heart it is not.”*

Este diálogo consigo mismo es posible sólo en virtud del espacio de interlocución que el sujeto ha abierto dentro de sí, que si bien puede parecer un principio de locura es condición para una reflexión viva.

El carácter de la filosofía wittgensteriana, su naturaleza fundamentalmente crítica (su visión analítica, escindida), su temperamento angustiado y pasional, así como su particular interpelación al lector se conectan con la teatralidad en sentido amplio, es decir, como modalidad de un pensamiento no lineal, no monológico, no abstraído de la vida y el cuerpo. Piénsese en su teoría de la

---

<sup>56</sup> Monk, *The Duty of Genius*, op. cit., p. 536

mostración, donde todo verdadero decir es un acto de “dar a ver” instantáneo; en su ponderación del silencio en el *Tractatus*; y en su ulterior teoría sobre los juegos del lenguaje<sup>57</sup>.

En los *Diarios*, pese a haber especulaciones, se muestra en todo momento al sujeto en situación, se alude a su estado de ánimo como telón de fondo del pensamiento, y a su condición desgarrada entre la culpa y el arrepentimiento, entre la euforia y la melancolía. La parte derecha de los *Cuadernos*, en cambio, destinada a servir de base para una escritura formal habla en cierto modo de las mismos temas pero en términos abstractos; no hay situación ni subjetividad, no hay escenario ni transcurso. Sin embargo, la veracidad o validez de los conceptos ahí vertidos dependen de la pureza del lenguaje alcanzada por un sujeto que se ha purificado a sí mismo. En última instancia las formulaciones intelectuales no valen por sí mismas –aunque lo pretendan– sino precisamente por ser producto de un sujeto que arriba a ellas determinado momento, y a partir de una lucha feroz consigo mismo y con el lenguaje. La significación, la verdad de las proposiciones descansa, pues, en un trasfondo pragmático y ético que el estilo de la prosa expresa.

Los *Diarios* son lacónicos. Como si la verdad no necesitara de extensas argumentaciones, como si se “dijera” directamente a sí misma, sin circunloquios, deducciones, procedimientos, consideraciones lógicas – tal y como se perseguía también en las formulaciones abstractas. Cada apunte de Wittgenstein constituye una palabra-gesto; a veces incluso, palabra-onomatopeya ligada a una curiosa “corporalidad de la mente” –a su realidad

---

<sup>57</sup> Cfr. nota 26, donde se menciona en qué consiste su teoría de los juegos del lenguaje y de la “mostración”, noción asociada a las artes plásticas, en particular a la pintura o al retrato (cualidad bidimensional, visual, icónica, que aportaba un estatus de evidencia a primera vista) y que asumía como requisito para la justa formulación de sus proposiciones lógicas.

orgánica, neurológica. Los *Diarios* dan cuenta en todo momento de un camino de ida y vuelta entre la vida y el pensamiento, entre la percepción directa y la meditación intensa.

La declaración más neutra es para Wittgenstein ante todo un acto de habla y en esos términos debe ser interpretada. Su concepción de los juegos del lenguaje, según la cual, toda significación descansa en las relaciones entre individuos y contextos, confirma la liga entre filosofía y experiencia vivida. El trabajo de pensar es a la vez una gracia por la que debe estarse agradecido y un ardua tarea para con el mundo; por eso alterna sus labores militares con la meditación y el análisis mental; por eso reflexiona sobre cuestiones de lógica mientras hace guardia en el puente durante la noche, tumbado en la paja o pelando papas en la cocina.<sup>58</sup> Wittgenstein sacraliza el trabajo intelectual, entendiéndolo como misión y servicio divino, pero lo supedita a la salud espiritual que aporta una labor manual, ardua y humilde. Se trata de una ofrenda a la vez que de un regalo al que difícilmente podría renunciar.

Como en el texto de San Agustín, los participantes en el ritual confesional están de una u otra manera subsumidos en el discurso: El sujeto que actúa y piensa, el sujeto que piensa y observa su actuación (entre quienes se da el antagonismo primordial), la humanidad (muchas veces también como antagonista, o “coro” molesto), y Dios, más como una perspectiva de sentido o como un principio trascendente ante el cual inclinarse, que como una voz o personaje propiamente dicho.

El tono de las cartas participa también de esta dinámica especular que enfrenta al sujeto consigo mismo: Un ejemplo es la dirigida a Paul Engelmann

---

<sup>58</sup> Labores para las cuales siempre se ofrecía; siempre creyó, como cualquiera de los filósofos estoicos de la antigüedad, que el quehacer filosófico debía combinarse con las labores manuales para no perder claridad ni contacto con la realidad.

de 16 de enero de 1918: "Hay, por cierto, una diferencia en mí entre ahora y antes [...] Y esa diferencia consiste por lo que sé, en que ahora soy un poco más decente. Con ello no quiero decir sino que tengo un poco más de claridad respecto a mi indecencia de antes... Una sola cosa tengo clara: soy demasiado malo como para que merezca la pena romperse la cabeza cavilando sobre mí". Vemos aquí la introspección se asociada a la lucidez como noción, la culpa inevitable, inamovible e incluso la condena de asumirse a sí mismo como objeto de reflexión, y un desprecio por su persona mucho mayor que el que expresaba San Agustín cuando aseguraba haberse convertido en un problema para sí mismo<sup>59</sup>.

En otra famosa carta a Rusell, del 3 de marzo de 1914 (es decir contemporánea al primer *Cuaderno*, Wittgenstein escribe: "...mi vida está llena de los pensamientos y actos más feos y mezquinos... Pero estoy ya demasiado cansado de las cosas eternamente sucias y de hacer todo a medias. Mi vida ha sido hasta ahora una gran cochinidad, ~~pero~~ ¿continuar siéndolo por siempre?"

En el caso de las cartas hay que considerar al primer lector al que va dirigida. ¿Cuál es su papel de este lector? En el caso de toda confesión, el papel de interlocutor es el de "presenciar" el escarnio que de sí mismo hace el sujeto. Más que reconstruir en su imaginación la escena de los actos pecaminosos, asiste a esta escena de esta autohumillación: Sufre una doble reacción: en cierto modo se identifica con ella como personaje pecador

---

<sup>59</sup> Estas distintas posturas, una de optimismo y otra de pesimismo, informan cada una respectivamente una visión mística positiva (hasta lo malo es bueno, porque el sentido último es la bondad), y una visión mística negativa (todo lo que existe, lo que puede hacerse y decirse no es lo bueno). Esta "mística negativa", más similar a la de San Juan de la Cruz, adopta una actitud de pensamiento deconstructiva que alcanza al lenguaje y desmorona el estatus de todo signo.

también, pero cuánto más aludido se sienta más recalcitrante será su distanciamiento como juez. Nuestro papel de espectadores de "segunda fila" (como lectores de estas cartas publicadas) nos permite incluir a ese primer lector como parte de la trama del discurso confesional. Lo compadecemos entonces —por ese doble rol en que se ve comprometido— o lo envidiamos por ser testigo coetáneo y depositario de la confianza y reflexiones "frescas" de un personaje como Wittgenstein.

Si hay algún rasgo de teatralidad predominante en la confesión es su carácter intrínsecamente dramático a muchos niveles. Carácter que lo define como discurso inconcluso, suspendido en medio de una tensión no resuelta.

Mencionaré algunas de las tensiones que se despliegan especialmente en los *Diarios secretos*:

-La contradicción entre espíritu y cuerpo: Siendo un ser apasionado, emotivo, arrebatado a menudo por su sensualidad, Wittgenstein tenía horror de lo sexual y se esforzaba en ser puro, casto, con la misma vehemencia con la que reflexionaba. Puesto que se proponía un ideal demasiado elevado y tan en contra de su naturaleza, a menudo fracasaba. Se sentía esclavo de sus deseos y de sus miedos, reaccionaba con gestos inauditos de valor, y haciendo votos de castidad y ascetismo de toda índole. Apelaba en todo momento a la energía de su espíritu. El hombre es libre por el espíritu, pensará Wittgenstein, sólo por el espíritu. Para Wittgenstein el espíritu es un tema típicamente tolstoiano en cuanto a su función liberadora de la carne abrasada por el deseo; pero a diferencia de Tolstoi, que se entregaba arrebatadamente al cristianismo, el filósofo era incapaz de aceptar el perdón (ni de parte de sí mismo, ni de parte de Dios. El espíritu, sin embargo, sería siempre su mejor refugio; significaba a la vez genio, razón, entidad secular y sagrada que debía dominar a la carne; se trataba de una combinación entre el Dios místico, los demonios intelectuales y

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

los ideales éticos. El espíritu, para Wittgenstein es un yo sublimado- un “Dios mismo en nosotros”, como diría Platón, un ideal personalizado que justifican la plegaria. “El espíritu sería como ese yo en el que reposar dentro de uno, pero que no existe sino como un islote lejano, perdido, añorado”, interpreta Baum<sup>60</sup>. En cuanto que *genio*, -en el mismo sentido de *genius* goetheano- el espíritu tensa continuamente el ánimo de Wittgenstein, lo atormenta y lo libera en su búsqueda de belleza, en un inquietante vaivén íntimo, en un infinito círculo de tensión/distensión que en cierto momento se convierte en vacío: ésa es la pureza que el filósofo anhela

-La oposición entre vida y muerte: Su postura ante la vida y la muerte es muy compleja y parece a menudo contradictoria. Si bien desprecia la muerte piensa en el suicidio<sup>61</sup>. Quizá no deseaba morir sino sólo una experiencia cercana a la muerte que lo purificara y templara, de ahí su temeridad en la guerra. Sin embargo en los momentos más peligrosos teme hondamente por su vida. Los biógrafos parecen estar muy perplejos ante estas contradicciones y no se atreven a decidir respecto de sus tendencias suicidas o bien a favor de su valentía y generosidad: “El suicidio es el pecado elemental”, escribía Wittgenstein en 1917. Nada más natural que tales contradicciones, pienso yo. Se trata de los dos polos de una misma realidad psíquica, las distintas fases de su diálogo con la muerte. Los *Diarios secretos* se vuelven el espacio de duelo con ese fantasma autodestructivo del suicidio. La muerte funciona como prueba de fuego, como horizonte contra el que toda verdad, y el *sí mismo*,

---

<sup>60</sup> *Ibid.* p. 196

<sup>61</sup> El suicidio, comenta Baum (*ibid.*, p. 191) era una moda seria por esos años, pues tanto en Viena como en su propia familia había una conciencia general de decadencia, una sensación de fin de los tiempos. Además, en 1902 y 1904 se habían suicidado sus dos hermanos, Hans y Rudolf, lo mismo que uno de sus autores más admirados, Otto Weininger, autor del libro *Sexo y carácter*.

habrían de medirse. Para Wittgenstein, el apego a la vida resulta pecaminoso, pues entre otras cosas crea un falso concepto del mundo. El miedo a morir se irá transformando en él sólo en miedo a una muerte indigna, a que llegado el momento falte el ánimo y se pierda el respeto a sí mismo<sup>62</sup>. Esta contradicción (rechazar el miedo a la muerte y rechazar también el apego a la vida) se resuelve en un ideal estoico de pasividad y renuncia al mundo; su propósito es ser capaz de mantener la imperturbabilidad y el cuidado de sí mismo, sobreponiéndose a todo. El sostén de su vacilante equilibrio íntimo estará en el espíritu y en el trabajo intelectual. Concibe su situación de voluntario de guerra como el necesario sacrificio de sí mismo en favor no de la patria ni de sus semejantes sino de la filosofía, un sacrificio al que se presta a fin de alcanzar verdadera lucidez.

-El antagonismo entre felicidad y sufrimiento: Pese a sus exigencias de austeridad para consigo mismo y los demás, la felicidad y la salud son para Wittgenstein un imperativo moral. Las equipara, como los antiguos filósofos griegos, con el bien, la belleza y la racionalidad. Supone que la tristeza y la desesperación son síntomas de maldad y sinrazón. Tiene por tanto un alto concepto del "buen ánimo". Sin embargo, y puesto que es ciclotímico, se ve continuamente rebasado por su carácter iracundo y melancólico. Enfrenta con frecuencia fuertes depresiones, enfermedades diversas y por graves angustias. A menudo se lamenta de las penalidades que le hace sufrir la guerra, sobre todo en lo que se refiere a la privación y sosiego que precisa su labor intelectual; y sin embargo cuanto más adversas son las situaciones exteriores tiene mejor humor y trabaja con mayor intensidad.

---

<sup>62</sup> Así lo expresa en sus apuntes del 12 de septiembre de 1914.

-La oposición entre serenidad y intolerancia: Los ideales estoicos de Wittgenstein son básicamente la libertad y la indiferencia frente al mundo exterior e incluso frente a los avatares de la propia experiencia, pero tolera difícilmente la conducta del prójimo y la índole propia de cada circunstancias. Su intensa vivencia del instante, y su conciencia del valor relativo de los sucesos y las palabras parece entrar frecuentemente en lucha con su necesidad de develar el sentido eterno de las cosas, su esencia buena, bella y racional. Wittgenstein habla de humildad pero no de bondad cuando se refiere a sus ideales. Desde su perspectiva, el individuo debe "ejecutar con humildad las tareas, y por amor de Dios perderse a sí mismo. Pues cuando más fácilmente se pierde uno a sí mismo es cuando quiere darse a los demás"<sup>63</sup>. La imperturbabilidad ante las circunstancias y el acontecer mundial, viviendo el instante y desde el espíritu parece ser el objetivo de su guerra interna. Pese al agobio intenta no perder jamás la serenidad y energía del pensamiento. En caso de que su pensamiento llegara a un punto de estancamiento se conminaba a no forzar las cosas, ni forzarse a sí mismo a nada: los problemas "deben disolverse por sí solos ante nosotros", escribe el 25 de noviembre de 1914 y luego el 19 de enero del 15.

-La humildad y el orgullo: He mencionado cómo las actitudes de autohumillación confesional de Wittgenstein podrían ser interpretadas como fruto de un orgullo casi perverso, el orgullo de perseguir ideales superiores aún a costa de no alcanzarlos nunca y tener que castigarse por eso. Esta contradicción se asocia de manera curiosa con la oposición cuerpo/espíritu y genera para el discurso confesional un personaje en íntima lucha o agonía. El filósofo quiere confiarse a una instancia espiritual que lo trascienda pero teme

---

<sup>63</sup> Apunte del 15 de agosto de 1914 (*Diarios*, ibidem).

doblegarse, pues ese espíritu se halla anclado en sí mismo. En 1946 escribe: “No puedo arrodillarme para pensar porque, por así decirlo, mis rodillas están rígidas. Temo la disolución (mi disolución) si me ablandara”. Y sin embargo es la disolución, y no la autoconfirmación, a lo que se orienta toda su perspectiva mística del conocimiento verdadero, vuelto negación y experiencia radical del silencio.

El anhelo de autenticidad, de fidelidad con el verdadero sentir, con los instintos y las pasiones, está en pugna con las exigencias éticas que le harían un hombre decente y puro: Esta pugna da vida dramática a los *Diarios*. Aunque sea para negar el carácter teatral de lo que pretende al enlistarse en el ejército, es curioso que Wittgenstein mismo haga la analogía de su circunstancia con el teatro y la heroicidad -definida en el marco de una escena con antagonista-, pero sobre todo sorprende que se refiera a dicha circunstancia en términos de “ver a los ojos a la muerte”, colocarse frente a su mirada, como en un espejo donde se obtiene una visión auténtica de la propia desnudez. La muerte, a su vez, “mira” al hombre -lo mismo que en el teatro, donde el papel de observador se intercambia. Es en la mirada donde radica su poder mortal sobre el hombre<sup>64</sup>. Y en esa mirada puede acaso destruirlo.

La guerra significó para él la posibilidad de actualizar y vivir como en “un teatro auténtico”, puesto que su vida estaba realmente en juego, este rito de autoobservación. La situación toda permitía vivenciar, por analogía, su guerra interna, la agonía de su pensamiento ante la visión de su propia debilidad y

---

<sup>64</sup> Como en caso de la Gorgona o de la Esfinge. La mirada sagrada de la muerte fulmina. No se le puede ver directamente, sino en espejo (como hizo Teseo usando su escudo para ver en reflejo a Medusa y destruirla). El teatro es el espacio ficticio que actúa como este espejo, y permite mirar a los ojos a la muerte, a lo sagrado, al terror mismo. Y el espacio teatral de Wittgenstein fue el escenario real de la guerra.

confusión. Fue gracias a este escenario que logró conocer a fondo el antagonismo esencial entre su anhelo de supervivencia y la certidumbre de la propia disolución que se teme y añora oscuramente; materializar los fantasmas que lo acosaban (el miedo a sus pasiones, a la autodestrucción, así como el miedo a no realizar cabalmente lo que consideraba su misión filosófica). Como puesta en escena de sus horrores íntimos, la guerra le permitía experimentarlos íntegramente, enfrentarlos y conocerlos con claridad. Ello debía tener un efecto salvífico para su alma y su quehacer filosófico. El frente de batalla se convierte, mediante la escritura reflexiva y honesta, en un recurso para obtener un conocimiento directo y verdadero. Dice literalmente Wittgenstein: "Un héroe mira a la muerte cara a cara, a la muerte auténtica, no sólo a la imagen de la muerte. Comportarse decentemente en una crisis no significa ser capaz de representar a un héroe, como en el teatro, sino ser capaz de mirar a la a muerte misma a los ojos". La guerra parecía ser un escenario a la altura de sus contradicciones.

La participación voluntaria de Wittgenstein en la guerra podría tener motivos heroicos o suicidas, según la interpretación que queramos privilegiar, pero el hecho es que "ver a la muerte a los ojos" significaba para él la única manera de conocer la verdad sobre sí mismo, y de adquirir perspectiva respecto de sus tormentos anímicos habituales: "Tal vez la cercanía de la muerte me traiga la luz de la vida", dice una anotación en los *Diarios secretos* del 4 de mayo de 1916<sup>65</sup>. Fue su modo de recorrer el camino de perfección del espíritu, el

---

<sup>65</sup> "No bastaba ya con leer Kierkegaard, Silcias, James, es decir, con dar pábulo intelectual a su vena mística, para liberarse del vieja 'Sorge' de Fausto y poder superar así los instrumentos del pensar, nos dice Baum (ibid, p. 175); necesitaba también del ejercicio ascético como contrapunto a sus tormentos espirituales".

camino hacia sí mismo. Se trata pues de una decisión de penitencia y castigo, a la vez que de una estrategia de purificación espiritual (una purga a su supuesta maldad) y de clarificación intelectual (una liberación personal para el pensar). Y asombra cómo en sus etapas de depresión más profunda es cuando surgen en él las compresiones súbitas a manera de relámpago.

La escritura de los *Diarios* coincide con la acción de expiar una existencia “sucia”. Pero además, cumple la función de asegurar su puesto como “espectador”, es decir, como un observador a distancia de la escena ante la cual se ha colocado y en la que está sin embargo, completamente involucrado.

Entre sus circunstancias vitales y sus escritos no hay, pues, una relación de causa efecto, sino de identidad paradójica, de mutuo reflejo en un solo ejercicio de manifestación y conciencia<sup>66</sup>. Por un lado, encarna en su circunstancia la pulsión de afirmarse como ser humano digno, “decente”, lúcido, imperturbable, en autodomínio; por otro experimenta la pulsión de disolverse en manos del azar, de un Dios inexistente, de la muerte misma. Ambas tendencias luchan en sus apuntes: su arrojo vehemente y su renuncia sosegada. Eso produce en cualquier espectador (él, sus compañeros, y nosotros) un efecto también paradójico, el de estar ante el develamiento de un autodesprecio que raya en la idolatría.

La actitud confesional de Wittgenstein monta, ante nosotros, el espacio teatral de una conciencia que debe afirmarse y negarse a un tiempo para cumplir su cometido. Las exigencias para el trabajo filosófico y su exposición coinciden con las de una ética espiritual: “completa claridad”, autenticidad,

---

<sup>66</sup> La escritura de Wittgenstein (derecha e izquierda) es acorde con lo que va viviendo mientras escribe; incluso durante una época describe los avatares de su pensamiento en una terminología bélica (habla por ejemplo de “poner asedio a una cuestión” “dejar la sangre e el empeño”, etc.)

naturalidad -que los pensamientos sean guiados sólo por sí mismos-, eficacia total -que los problemas filosóficos que se acometen queden verdaderamente resueltos, otorgando paz filosófica ("Paz en los pensamientos", escribirá todavía en 1944)- para que el filósofo deje de estar "atormentado por cuestiones que lo ponen a él mismo en cuestión". De ahí la concisión y rigor en las proposiciones de su *Tractatus Logico-Philosophicus*, y sobre todo la llamada al silencio para aquellos "conocimientos" o fenómenos sobre los que no se debe hablar: "Hay ciertamente lo inexpresable, dice, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico (prop. 6.522). El verdadero método de la filosofía sería propiamente éste: no decir nada, sino aquello que se puede decir... (prop. 6.53). De lo que no se puede hablar, mejor es callarse" (prop. 7, que cierra el libro).

La apuesta mística es entrar en contacto con el Todo mediante el silencio, punto que se encuentra más allá de los límites impuestos al pensamiento y a lenguaje. La llegada a este punto no es mera claudicación intelectual sino el momento culminante de un sistema de pensamiento como el de Wittgenstein. A partir de ahí toda su meditación será deconstructiva.

También el "rito textual" de la confesión en Wittgenstein actúa como mediación con lo sagrado. Los *Diarios* realizan en el lenguaje la función primigenia del teatro; el enfrentamiento simbólico del sujeto consigo mismo y con lo sagrado en un mismo movimiento de autoconciencia decidida y de sabio sometimiento. (Wittgenstein ejerce la conciencia como rebeldía; y la acción como aceptación). Los textos de Wittgenstein adquieren una naturaleza sacramental, son el vehículo mismo del contacto y conocimiento de lo sagrado. "Lo sagrado" es al mismo tiempo concepto, experiencia y personaje. Dios es "el modo como se comporta todo", escribe a la derecha del *Cuaderno*, el 1 de agosto de 1916, y es pues, "el objeto último de toda cuestión" Y antes

(el 8 de julio) había anotado: “Crear en un Dios quiere decir entender la pregunta por el sentido de la vida”.

La religiosidad de Wittgenstein alude a una relación personal con el misterio, del cual se tiene no un conocimiento racional sino intuiciones inefables<sup>67</sup>: “Para el hombre lo eterno, lo importante, está cubierto a menudo por un velo opaco. Sabe que debajo hay algo, pero no lo ve”. La religiosidad de Wittgenstein es una perspectiva intelectual pero apasionada<sup>68</sup>. Al referirse a una relación personal con el misterio, no sólo apela a lo íntimo sino a lo individual: al hecho de hacer de Dios una experiencia concreta y particular en el caso de cada hombre. También se refiere a la serie de sucesos que adquieren sentido en función de esta relación personal, es decir, a la trama específica en la que el sujeto y el misterio quedan puestos en juego -esto y no otra cosa es el involucramiento que exige su filosofía. Wittgenstein no entiende a Dios como creador; le “repugnaba cualquier concepción cosmológica o científicista de Dios, derivada de las nociones de causa e infinitud”, dice Baum<sup>69</sup>, y detesta cualquier razonamiento sobre su existencia. Lo concibe más bien en relación a la conciencia del pecado y de la culpa. Explica el estudioso Norman

---

<sup>67</sup> Para Wittgenstein un conocimiento intelectual no tiene por qué asumirse o construirse en forma teórica exclusivamente: eso resulta inútil, frío, gris y estúpido, dice.

<sup>68</sup> Los atributos de la religiosidad de Wittgenstein serían, pues: una mística en el límite del lenguaje y el silencio; una vivencia angustiada y culpable; una necesidad de clarificación conceptual; un intenso sentido ético; y finalmente, un rechazo de las prácticas religiosas comunes: se niega a arrodillarse, en vez de eso prefiere detener el pensamiento, callar. Cabe anotar que las continuas alusiones e invocaciones a Dios, más frecuentes en el tercer *Cuaderno*, tienen en su mayoría un carácter ritualizado de jaculatorias casi mecánicas; interjectivas, pero espontáneas. Proceden de la zona más inconsciente e inocente del ser, y en este sentido funcionan como más como gestos y actitudes que como palabras.

<sup>69</sup> *Diarios secretos, ibid.* p. 205.

Malcolm<sup>70</sup> :“las ideas del juicio divino, perdón y redención eran en cierto modo inteligibles para él, puesto que iban unidas en su mente a sentimientos de disgusto consigo mismo, a un fuerte anhelo de pureza y a un gran sentido de la impotencia del hombre para mejorarse”. Así pues se trata de una concepción no narrativa sino dramática de Dios<sup>71</sup>, que tiene que ver sobre todo con el destino trágico del cada hombre.

¿Cuáles serían, en síntesis los efectos de la teatralidad en este contexto a la vez confesional y filosófico? Habiendo podido materializar los fantasmas de la muerte y la locura en la realidad de la guerra, Wittgenstein establece como escenario de lucha sus propios *Cuadernos*, con sus zonas derecha (el pensar) e izquierda (el vivir), entre las que se manifiesta la íntima tensión de su espíritu<sup>72</sup>. Escribió doscientos sesenta y siete días a la izquierda y doscientos treinta y cuatro a la derecha<sup>73</sup>. Los *Cuadernos* van siguiendo una doble

---

<sup>70</sup> Ludwig Wittgenstein. *A Memoir*, Oxford University Press, pp.70-71, citado por Baum, *ibid.* p. 205.

<sup>71</sup> Entre las fuentes de la extraña religiosidad del filósofo (que algunos han llamado “religiosidad laica”) vale la pena mencionar: el Protestantismo ascético y riguroso del padre, el catolicismo de la madre, la herencia espiritual judía, imbuida del sentimiento de culpa. Y la influencia de autores como: San Agustín, Tolstoi (con su *Breve Exposición sobre el Evangelio*, libro que Wittgenstein leyó durante la guerra, que llevaba consigo “como un talismán y del cual decía que le salvó la vida, William James (con su libro *Las variedades de la experiencia religiosa*, donde se habla en términos psicologizantes de la vía mística como recurso superior a la vía intelectual para captar a Dios), Kierkegaard (a quien consideraba el “filósofo más grande del siglo XIX”, y de quien aprende la agónica vivencia de la culpa), Shopenhauer (con su doble teoría del mundo).

<sup>72</sup> De los meses de la retaguardia provienen las anotaciones más numerosas y técnicas; pero de la época en el frente, en Galitzia, las más íntimas y trascendentes.

<sup>73</sup> El equilibrio o desequilibrio entre la hojas izquierdas y las derechas va variando depende de las épocas, y de la intensidad de su trabajo intelectual en cada una. Sin embargo, no sólo en la izquierda se manifiesta la pasión de su búsqueda. Al final de toda esta lucha entre dos registros tan distintos de su meditación, y una vez que encuentra la clave redentora (ver *infra*)

dirección: se busca una visión de conjunto pero a la vez se niega la posibilidad de formularla. La búsqueda de la generalidad, en contrapunto con la experiencia de lo particular, le lleva a una crisis en el análisis lógico del lenguaje. Intentará superar esta crisis “buscando intermediarios gnoseológicos (la figura<sup>74</sup>), observando su ejercicio real en los lenguajes tal y como se éstos se hablan, y finalmente siguiendo la dirección que Baum<sup>75</sup> llama “de camino al silencio”, es decir, saliendo de las sendas de la generalidad ontológica hacia “los límites de disolución” del mundo: “por dentro, la lógica tautológica, por fuera, lo místico inefable”. El silencio sería, última instancia, ese modo de ser del mundo que Wittgenstein asimila a la experiencia de Dios.

En todo momento las cuestiones se plantean en términos de agonía (sólo la claridad lograda del pensamiento aliviaría las tensiones del ánimo), en términos de una lucha entre la agresividad afirmativa y la pasividad de la espera. Los *Diarios* manifiestan el proceso agónico de la creación del *Tractatus* “He trabajado muchísimo, escribe Wittgenstein el 26 de noviembre de 1914, pero sin poder clarificar de algún modo la situación. Antes bien, sea cual sea el punto en el que me ponga a pensar, por todas partes tropiezo con cuestiones a las que soy incapaz de dar respuesta”. Busca la palabra redentora, es decir, la que contendría la solución a las cuestiones planteadas; clama por esa “visión de conjunto” que daría sentido a todo se presenta en los *Diarios* como una solución esquivada (carácter huidizo de la verdad). El quehacer del pensamiento y la intuición se convierte en una especie de

---

desaparece la escritura en clave y las páginas de la izquierda.

<sup>74</sup> Wittgenstein profundiza la teoría de la figura con la teoría de la mostración, afirmando la relevancia del silencio mostrativo. Excedería nuestro trabajo el análisis de la mostración en su relación con la teatralidad, pero sin duda tal estudio no sería impertinente.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 214.

cacería, similar a las *salidas* o éxtasis místicos de San Juan de la Cruz. Añorando un lenguaje simbólico ideal, reducido a su esencia general y pura, Wittgenstein se abre primero a consideraciones primero ontológicas, después epistemológicas y al final, místicas. Encontrar la esencia de la proposición, lograr la pureza expresiva se convierte en “hallar la esencia de todo ser”. Pero más tarde tal búsqueda le llevará a asegurar el ámbito de lo decible y luego, a la mismísima imposibilidad de expresión: “Las palabras son como la piel sobre un agua profunda”, escribe el 30 de mayo de 1915<sup>76</sup>.

Alcanzado este punto, en una de las páginas izquierdas, identifica la solución redentora con el término “*Alle*”<sup>77</sup>, que quiere decir en alemán consumado, terminado, cumplido, consumido, y se refiere a aquello de lo que “no se puede hablar” y que sin embargo se hace presente en la conciencia. Este hacerse presente estaría ligado a las funciones especulares del lenguaje y su teatralidad intrínseca: Hay cosas que no se pueden decir con el lenguaje, pero que se reflejan en él, piensa Wittgenstein.

Lo que Wittgenstein hace a lo largo de sus *Cuadernos* no es reflexionar sobre contenidos sino sobre modos de operar -de las cosas, de los signos, del pensamiento, del espíritu, de la naturaleza. La teatralidad de estos *Diarios* radica en el hecho de ser simultáneamente fruto de la acción y de la pasión. Wittgenstein llama a sus soliloquios escritos: “Cosas que me digo entre cuatro ojos”. No se trataba simplemente de hablar consigo mismo en un diálogo ideal, un consigo mismo concebido como otro par de ojos, una mirada distinta,

---

<sup>76</sup> El 12 de abril de 1915, exclama a la derecha: “No puedo pasar de la esencia de la proposición a las operaciones lógicas concretas”. Después de ese momento se dedicará a analizar las palabras y las cosas como temas centrales; de la generalidad retornará a los lenguajes concretos de las ciencias, hasta llegar a la proposición 6.4 del *Tractatus*: “Todas las proposiciones valen lo mismo”.

<sup>77</sup> Término que se asocia además con las enseñanzas de Tolstoi.

un espectador *alter-ego*; se trataba de realizar una especie de confesión y de recibir el perdón por parte de "alguien". Su escritura responde a la necesidad de contar con un interlocutor inteligente y sensible durante una época en la que estuvo intelectual y anímicamente muy solo. Leer estos *Diarios* es como "escuchar la confesión de un moribundo" asegura MacGuinnes, otro de sus biógrafos. Lo más curioso, sin embargo, es que esa escritura motivada por imperativos emocionales se fuera convirtiendo en su peculiar método de trabajo filosófico, determinante de la meditación sobre el mundo. Los *Cuadernos* son prueba de un método que procede a través del diálogo ideal entre dos zonas del ser, un diálogo instantáneo, lacónico, puntual, en contrapunto siempre con la experiencia vital concreta.

Se trataba sin duda de una estrategia para recuperarse una y otra vez a sí mismo, para no perder el control de su vida y la cordura, para modelar en sí mismo a un personaje que diera coherencia a su propio existir. Y éste es el principal efecto que el texto produce en el propio lector respecto de sí mismo.

#### IV. Escisión teatralizada del sujeto

##### 1. El actor: monólogo de un sujeto que se confiesa

*Así, así también, así el alma humana, ciega y lánguida, torpe e indecente, quiere estar oculta, no obstante que no quiera le esté nada oculto. Y más lo que le sucederá es que quedará descubierta a la verdad sin que ésta se le descubra a ella.*

San Agustín, *Confesiones*

---

55 Autor del libro: *Wittgenstein. A life*. The University of California Press, Berkley, Los Ángeles, Londres, 1988.

*"Dios puede decirme: 'Te juzgo por tu propia boca. Te has estremecido de asco ante tus propias acciones, cuando las has visto en otros'".*

Wittgenstein, *Diarios Secretos*

La soledad es muchas cosas. La soledad es un recinto que se transforma todo el tiempo, como un molusco. A veces amplio, aireado, luminoso; a veces estrecho y húmedo y áspero. A veces la soledad es el limbo, sin paredes ni dimensiones. ¿Qué situaciones me hacen venir aquí a refugiarme?, ¿qué otras me lanzan y me hunden en ella contra mi voluntad? Son ácidos en mi cuerpo, o acaso sustancias buenas, que lo purgan.

Hoy la soledad es un ardor que me rodea, un lugar imposible, una isla en llamas. Aquí adentro mi respiración es entrecortada, la postura de mi cuerpo anuda todas las venas, y los ojos se cierran. Se cierran para no ver, pero en el fondo de su ceguera ven. Hay veces que la soledad es un estómago que se contrae como si quisiera evitar recibir todo el alimento que ha recibido, eludir todos los nutrientes y los placeres de que fue objeto, injustificadamente. Los oídos se cierran para no oír, pero en la sordera escuchan las frases que no quisieran. Hay voces en nosotros esperando a que cerremos los oídos y los ojos, aterrados, voces que saben a qué mazmorra de soledad quieren llevarnos.

Para salir de ella no puedo volver atrás. Quiero cerrar el cuerpo para no sentir la exclusión, el aire frío que me rodea, el aire vacío al que no se acerca ninguna criatura. Y cuando cierro el cuerpo, pliego la espalda, me ovillo sobre mi ombligo, entro en un cámara más sola y más oscura de soledades. Todos mis músculos se tensan, evitando las escenas, las voces, el dolor de las acciones dejando huella en la carne.

La memoria emerge a retazos, cada ráfaga una herida sobre la cara: no quiero darte el rostro, ni levantarlo. La memoria tiene sus escenas verdaderas

cuarteadas por la irrupción de las escenas probables. En ellas soy el fantasma, el que no contestó, el que no levantó la mano, el que se quedó impávido, el que soltó la risotada destemplada, el que negó tres veces lo que era cierto. Pero todo es vago. Son retazos. Con eso bastaría, y volver a la luz, y no quedarse más en este sitio que quema las plantas de los pies, las de las manos, los frágiles párpados estremecidos.

La memoria es un espejo avejentado, oxidado en los bordes, con manchas grasosas por todas partes. Miro con el rabillo del ojo los reflejos de las escenas. Miro a los demás participantes, a mí mismo sólo me siento: como un bulto caliente, que late y dejar salir palabras y gruñidos de la abertura en el rostro.

Abro los ojos, no veo. Abro los ojos, no veo. Abro los ojos -como en los sueños, durante el instante de mayor peligro. Y no veo: una ceguera blanca, una ceguera gris, un querer repetirse las cantaletas que nos salvaron de niños, iguales al silbido de los excursionistas cuando atraviesan un pasaje amenazante. Si quiero ver debo invocar otra fuerza en mí, otra que pueda encender la luz de la pupila, iluminar la superficie del espejo.

Si mis manos me recorren es por buscar en mi cuerpo esa presencia, más fuerte que yo, más digna; pero sólo encuentran grumos, grumos en el vientre, grumos en el pecho, las piernas resbaladizas, los brazos tiesos. Me estiro por sentirme mejor. Me desdoble, pero en la espalda un peso invisible no me permite volver a la verticalidad. Mi dignidad suspendida, en entredicho.

Todo el rodeo de la denegación, como un atajo en la conciencia. A tientas, porque no veo. A tientas, pero con la esperanza de ser salvada antes de ..., sin necesidad de tanto. ¡Hay tantas historias que pueden contarse! Si la contara mi madre, mi mejor amigo, Dios de misericordia... Si la contara alguno de los presentes, cualquier testigo... Pero nadie sabría la pestilente materia que

llenaba mi corazón. Dije, hice, fui. Todo transparente. Nadie se posee del todo a sí mismo.

Las intenciones que uno tuvo son pieles de cebolla. Aquí estoy, en medio de esta soledad incómoda pelando una cebolla, como un preso sin oficio, algo que hacer, pelar el recuerdo: Pasó esto, pero en realidad pasó lo otro. Pues en el fondo, nadie sabía, yo no sabía, ni sé ahora. La realidad está aquí adentro en el corazón blanco de la nada.

De nuevo la punzada, y el no poder acariciarse por dentro uno mismo y mitigar el dolor de la punzada, porque ni Dios mismo alcanza las profundidades de las vísceras animales, minerales, moleculares que se han podrido en el transcurso de los hechos. La punzada que me contrajo a este recinto donde no veo, ni puedo adoptar postura alguna, ni escucho más que voces con filo sobre la membrana de la esperanza. Esa cosa volátil, frágil.

No quise, no era yo" dice otra de las voces, más aguda y honda. "No quise, no era yo". Y como la bestia golpeada por el verdugo: Déjame por piedad. Déjame. Olvídame. Bórrame. Y entonces la peor crueldad de la conciencia: si hubiese hecho esto en vez de aquello, si hubiese callado esto otro, si el tiempo se hubiese detenido un segundo a que pensara, si la tierra se hubiese abierto en dos para que no dejarme avanzar... Déjame, déjame. El dolor, la angustia bajo los golpes, no permite ni verse en este estado.

Los golpes ¿vienen de afuera? Vienen de adentro pero se sienten sobre la cabeza y en la espalda, el filo se siente en las zonas más sensibles, las del placer frágil, las del hondo placer que la inteligencia interrumpe con sólo existir. El dolor dice: ¿Por qué estoy metido en este saco de lumbre, en esta carne sangrienta, en este río ácido de mi historia? El dolor dice: ¿Por qué nací? Hubiera podido existir sin rostro, sin voz, sin decisiones.

El peso y los golpes invisibles me impiden estirar la espalda. Mis piernas no me responden (quisieran nunca haberse dirigido a ningún lado). Miro al suelo, deseo el suelo como única patria, tirarme al suelo y olvidar que alguna vez anduve erguido. Pero un resto de dignidad me mantiene quieto, sin decidir todavía abandonarme. Doblo las rodillas y caigo hincado. Siento el golpe de las rodillas contra el suelo: un golpe real. El dolor real luchando contra el dolor falso. El cuerpo liberando al espíritu de sus dolores de siempre.

El peso en las rodillas nos convierte en una estaca. El peso agudo mellando poco a poco el centro de la rodilla. Su dureza ósea deja de ser certidumbre, se convierte en una cosa blanda que nos sostiene. El esqueleto pierde consistencia, los huesos se vuelven la piedra líquida, de una piedra que quiere hacerse polvo.

Frente a mi están las escenas en el espejo avejentado. No me atrevo a mirar al frente y encontrarlas, así desnudas. Detrás, el horizonte es un objetivo inalcanzable. Mi nuca se doblega, sigo de rodillas. En mi frente se agolpan nombres que pesan toneladas. Debo dejarlo caer uno por uno para librarme.

Está bien, voy a desnudarme en medio del frío. Voy a mirar hacia el frente sin levantar la cabeza. Voy a habitar esta intimidad vulnerable, mal llamada soledad, ensayo del purgatorio. Está bien, ayúdame, ayúdame a sacar por la boca lo que pesa en la espalda, lo que abrume el vientre. Préstame tus palabras, tu correr, tu ritmo entrecortado. Préstame tu hábil simulación de los hechos, tu emular de la memoria.

Al lenguaje acudí, a las voces que lo habitan. Di quién he sido, paso a paso. Ya estoy listo: me he quitado en un gesto súbito, desesperado, la capa, el hábito, los trapos íntimos que me cubrían. Y la piel desacostumbrada: '¡Aquí me tienes!', exclama ante el tirano que me habita.

Ah, musita la lengua madre, en un rezo desconocido: Yo admito ser yo, confieso que confieso para ganarme la inocencia de callarme. Y el lenguaje va haciendo por su cuenta la tarea. Este agudo repasar mis hechos e intenciones, proviene de otro que no soy yo, como si me liberara de la pena.

Mientras la lengua va inventando su relato --casi me entusiasmo en los detalles-, mis ojos se van abriendo. Ya no soy un fantasma sino un personaje de carne y hueso, ya no un bulto que me pesa en las entrañas, sino un ser de carne y hueso lejos de mí, alejado por la bondad del tiempo, por la crueldad de la distancia.

Yo soy éste que dice su vergüenza, asunto tras asunto, episodio tras episodio; yo soy el que me juzga, sin necesidad de esconderse. Las palabras son escuetas y cortantes. La mente sólo debe hacer el movimiento de aceptarlas, como a un hijo pródigo, como a un amante malvado. Y tras este movimiento, sigue fluyendo la retahíla: Qué si hubiese ya podido... pero en mi maldad preferí... y cuando pude evité, y cuando quise pasé por alto... y me mofé de su herida...

Y una vez que me han desnudado las palabras, soy translúcido y puedo ver, y puedes verme tú, que existo, y que me pongo bajo Tu luz, sin estorbarnos.

Y conforme el lenguaje va soltando su hilo generoso como leche, el ser que fuera se destempla y se vacía. Respira un nuevo aire, proveniente de las palabras que apenas musitó, como exhalación última, un último regalo.

Y conforme el lenguaje desmadeja su martilleo, las punzadas en la cabeza disminuyen. Santo dolor, santo dolor el del lenguaje, que lleva nuestras cargas. Palabras minadas por tanta sangre que hubiésemos podido derramar sino fuese menos cobarde nuestra real naturaleza. ¡Cuánta hambre tuvimos, cuánto deseo de abarcarlo todo, y devorarlo!

Pero de pronto, una nueva punzada en el centro del corazón. Debo tener cuidado. Si las fluyen con demasiada facilidad mis frases no han de llevarse nada consigo. Serán agua flaca que ya no arrastra las piedras del arroyo. Una agua densa necesito para que me limpie la frente y la memoria. Una agua que se detenga en cada adjetivo, que sopesa cada verbo. Hice, dije, fui. Una habla pesarosa y consciente como un viejo sabio, como un rudo labrador sobre la tierra seca. Una noción precisa como punta de diamante que rasgue la herida dura.

En un esfuerzo supremo (inclino aún más la frente, clavo mis rodillas en el suelo) busco la frase pertinente. Si el lenguaje fuera de piedra siempre. Para evitar frases que vuelan. Si se solidificara en el instante en que ha surgido, como una estatua, una lápida, una torre: 'Yo existí y escupí sobre lo sagrado que latía en mi interior'.

Es imposible fracasar en la empresa de ser débil, temeroso, voraz. Cada hombre, como yo, puede comprobarlo. De nada, sin embargo, sirve decirse: 'Cada hombre como yo puede probarlo'. Es preciso comprobar una vez más, aquí mismo, la experiencia de tu ser ruinoso, arruinado, arruinable, destinado a este espacio de la soledad que no tiene nombre todavía.

Estoy conmigo, con mi lenguaje y mi dolor y mi persona desde zonas diferentes. Haciendo una confesión frase tras frase, como una letanía que no se acaba, ni acabaría si partiera de ahora mismo. Dejando que las imágenes se sucedan en el espejo sin quedarse grabadas en su mundo metálico, sin vida. La vida es buena porque se va. La vida es buena porque cambia siempre su punto de vista... Bueno y malo se traslapan, sólo importa quitarse de encima este dolor.

Va mi voz delante de mí, no queriendo ya ser parte de mi cuerpo. Mi cuerpo histórico, incompleto, mis ser de voces en delirio.

En esta intimidad hay mucha gente. Estás tú, Dios, fuerza viva en mi piel avergonzada. Estás tú, amigo, enemigo, padre. Estás tú, cuerpo enfermo, y tú cuerpo de aire que sólo observa. Están todos escuchando como avispas quietas en los rincones. Oigo el zumbido del mundo en el corazón de la conciencia, su zona blanda. Son las súplicas de los muertos y de los vivos, pidiendo misericordia al espíritu del viento que se lleva las palabras.

Ahora que ya conozco el umbral por el que entro y salgo, ahora que conozco el tono mágico, la respiración de perfil, puedo huir de mi recinto confesional. Ahora estoy adentro, ahora afuera. Casi resulta amable hablar conmigo mismo una vez que he aprendí a escucharme decir las palabras rudas, una vez que me acostumbro a tu crueldad. Colma de sosiego acostumbrarse a la crueldad de la razón. Encontrarla familiar al cabo de los años, como una flor doméstica, como una espina, siempre en el mismo sitio, curativa, como aguja en la sangría.

Si Tú acoges todo lo que he dicho, todo lo que mi puño ha escrito, estoy salvado. Recoges los frutos que sembraste en mi conciencia: las ortigas, las hierbas malas, las semillas que no se usaron y se pudrieron tristemente. Acoge en la cuenca de tus manos esta cadena de sucesos como agua que se escapa, y devuélveme su frescura en una sola impresión del tacto.

Si ellos me escuchan en este mismo estado, podrán reunir sus lenguas a las voz que se desprende de mis palabras, ir junto conmigo, la cabeza agachada, a tientas sobre las rodillas. Sin necesidad de vernos las caras unos a otros.

Si polvo soy, si polvo fui y seré, ¿qué puedes reclamarle al polvo? Un par de versos, una plegaria vacilante, un atento escuchar lo que me dice mi lengua cuando me miro por dentro y escucho por dentro y me inclino por dentro en el centro de mi soledad a la intemperie.

La soledad es el mundo, el carrusel del mundo con sus episodios sin orden ni secuencia. Los colores marean el entendimiento, los movimientos llenan el aire en torbellinos. El mundo me da vueltas, hasta que un giro maestro del lenguaje me saca del proceso giratorio. Me lanza fuera de allí, como saco viejo, como la piel de la carne desollada, libre de respirar fuera del mundo.

Sin hábito ni vestido soy sólo las palabras que me narran. No me atrevo a decir un nombre que me nombre, ni un nombre tuyo, que te llame desde lejos. No me atrevo a balbucir mi voluntad, ni a afirmar que no soy nadie, ni que necesito beber y comer, y sacudirme con frecuencia, igual que la copa de los árboles ancianos.

Busco en el lenguaje la extremaunción, el aceite sagrado, el lubricante absoluto. Me deslizo sobre mis rodillas en un camino que ya no he de andar; sólo voy inclinarme y llenar mi boca con su polvo, sólo ser la figura de una pregunta en medio del desierto. Soy del lenguaje en que no creo, que lo nombra todo hasta igualarlo, igual que la marea lame la playa y deja la arena a flor de piel, dura y porosa, pura materia compacta.

Escucha la historia a pedazos de alguien que no conozco, un prójimo con mis señas. Esto y esto me sucedió cuando el presente dejó de ser mutuo. Él y yo fuimos los enemigos que hoy quieren reconciliarse. Mi confesión va cayendo con su lluvia, y yo voy viendo disolverse al sujeto que las suscita.

Una vez que terminado de describir los hechos de ese hombre, autómatas que me ignora, le empiezo a comprender como a un extraño, que se deshace de la herrumbre y de toda sustancia interna, para ser sólo una cáscara de historias, un huevo que protege a su embrión vacío, a su espera que late en vano.

Busco en la palabra justa, el filo justo que enterrar en mi piel cascada. Y despertar al contacto con la punta. Mi cerebro ya no busca, aguarda la palabra

verdadera; la que me sustituya como cuerpo, la que tome a su cargo los efectos de mis actos y me absuelva, la palabra que Tú pronuncies”.

## ***2. El espectador: confrontación entre dos posturas (Wittgenstein y San Agustín como espectadores de su propia confesión).***

*Wittgenstein dice: “Una sola cosa es necesaria: ser capaz de ver como un espectador todo lo que le ocurre a uno. ¡Recogerse! ¡Que Dios me ayude!”<sup>78</sup>*

He de referirme al filósofo que se confiesa como a un “sujeto reclinado”: aquel que se convierte en un problema racional para sí mismo, en virtud de que el problema lo traspasa. Intenta modelar otro destino -hacia atrás y hacia delante- tener una eficacia retrospectiva, cambiar el valor intrínseco del pasado; y también ejercer una prospectiva. Todo lo revisa y prueba aquí y el ahora. La actitud confesional de Wittgenstein y San Agustín coinciden en su intento de unidad de sentido a la vida y al pensamiento. Y coinciden también en dárseme a la vez en la lectura.

\*\*\*

El sujeto reclinado crea un espacio de soledad compartida en torno a sí, pero no puede sentirse acompañado. Reciente la subjetividad como un peso grave. Y sin embargo no cuenta con mejor arma para ir en caza de la verdad. Esa verdad que no apresa es su morada, prisión donde intenta descansar estando a oscuras, aterrado, exaltado, abandonado. Es preciso encontrar de nuevo las palabras que vuelvan ese sitio más habitable, redimir esa morada para el hombre.

\*\*\*

---

<sup>78</sup> *Diarios Secretos*, Libro primero, 25 de agosto de 1914.

En el centro del problema al confesarse está el modo en que se valora al alma, o al espíritu, como principio confiable o no de veracidad. En la retórica de San Agustín la verdad tiene (como para Pitágoras) una naturaleza “musical”, y en la lógica de Wittgenstein, la verdad reside en el silencio.

\*\*\*

La primera relación entre San Agustín y Wittgenstein salta a la vista: el hecho de que la confesión esté originariamente ligada a una reflexión sobre el lenguaje. Porque la confesión es ante todo expresión verbal de sí mismo, la manifestación lingüística de una existencia: el sujeto “convertido” en discurso. El sujeto se muestra a sí mismo mediante el lenguaje. La palabra pretende revelar al ser ¿En qué sentido puede hacerlo o no? Tal es el problema de fondo que une la reflexión y sobre todo la actitud de ambos filósofos (esa desconfianza profunda frente al lenguaje), y la que lleva a Wittgenstein a comenzar a replantear su filosofía, una vez superada la “creencia” en un lenguaje fiel al pensamiento. Por su parte, San Agustín rescata aquellas letras rudimentarias de su infancia. Wittgenstein rechaza también “las letras complejas”, la elocuencia y los usos retóricos de la academia, pues crean construcciones fantásticas y falaces.

El lenguaje para ambos podía ser vehículo de salvación o de perdición. Y gran parte de su quehacer era encontrar la clave en que radica la diferencia. El estilo es piedra de toque, condición de sinceridad y de pureza, a fin de invocar esa verdad absoluta que se anhela. Descubren ambos, cada uno a su manera, que esa verdad no puede proclamarse sino en ausencia, en el revés de las palabras, su fase oculta.

\*\*\*

También el teatro podía significar perdición o salvación. Ambos filósofos tienen al teatro en mente, de tanto observarse a sí mismos quizá, de tanta reflexión especular sobre su vida. Sienten por él atracción y rechazo. San Agustín descubre en su gusto por el teatro su pecado capital. Wittgenstein vislumbra por primera vez la relación entre libertad de pensamiento y experiencia mística precisamente en una obra teatral que presenciara en su juventud<sup>79</sup>. San Agustín termina condenando al teatro por las pasiones y la falta de dominio de sí mismo a las que arrastra; y Wittgenstein lo asocia con la torpe ficción de sentirse un héroe. Sin embargo, como la teatralidad fue un espacio de revelación para ambos, por que los interpelaba de una manera directa y corporal.

Comparten, en cualquier caso, la tendencia a concebir los problemas existenciales y metafísicos en términos de agonía, de tensión y antagonismo -quizá debido a su naturaleza pasional, a su apego fogoso a la vida, o a su negación. Su relación con lo sagrado no es complaciente sino intensamente “dramática”.

---

<sup>79</sup> A los veintiún años asistió en Viena a la representación de la obra *Los que firman con una cruz* del autor austriaco Ludwig Anzengruber. El personaje central era ‘Juan el picadero’, hijo ilegítimo de una criada, y cuya existencia había sido muy dura. Juan vive al margen de las normas establecidas en medio de una sociedad de ricos terratenientes, quienes lo consideran una especie de hereje o filósofo de aldea. En cierto momento aquel hombre revela ante los jóvenes aldeanos de dónde obtiene su calma interior, pese a las innumerables dificultades y desventajas que ha enfrentado: Cierta vez, contará el personaje, durante la reclusión impuesta por una enfermedad muy grave, y estando completamente sólo, tuvo una inspiración: oyó una voz interior que le decía: “Tú formas parte del todo, y el todo forma parte de ti, No puede ocurrirte nada”. A propósito de esta vivencia de espectador, Wittgenstein diría: “*Ella me empuja a chocar con los límites del lenguaje*”. Whilhem Baum (op. cit) asegura que esta frase escuchada desde su butaca fue también una revelación para Wittgenstein: Se trataba de conquistar una “fe sin palabras”, que al final del *Tractatus* se manifiesta en su llamada al silencio; y a lo largo de sus *Diarios*, en sus continuas apelaciones a la unidad de sentido que provendría de más allá del lenguaje.

\*\*\*

Muchas de las facetas del quehacer filosófico de Wittgenstein reflejan los temas agustinianos<sup>80</sup>. Las *Investigaciones Filológicas* comienzan con una alusión<sup>81</sup> directa a San Agustín; además cita el pasaje inicial de las *Confesiones* donde el filósofo describe su primera experiencia con el lenguaje<sup>82</sup>.

\*\*\*

No es que Wittgenstein comparta las ideas de Agustín sobre la esencia del lenguaje; por el contrario, es precisamente rechazando la concepción agustiniana que critica de raíz la idea de que “cada palabra tiene un

---

<sup>80</sup> No se trata propiamente de una discusión entre dos filosofías, sino de una empatía de otra índole, asegura Timothy Binkley, en *Wittgenstein, Language*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1973. pp.193 -202.

<sup>81</sup> Para abrir la primera parte de la *Investigaciones*, lo que Wittgenstein escribe es: *“This book is written for those who approach it in a friendly spirit. This spirit is other than that of the mainstream of European and American Civilization in which we all stand. The latter...wishes to grasp the world at its center-its essence; while the former wishes to grasp it at its periphery –in its multiplicity... I should like to say ‘this book is written to the glory of God’...It means that this book is written in good will and as much as is not written with good will, without vanity, that much the author would like to be understood as condemned. He can cleanse it of these ingredients no futher than he himself is cleansed of them”*.

<sup>82</sup>“Cuando ellos (los mayores) nombraban alguna cosa y consecuentemente con esa apelación se movían hacia algo, lo veía y comprendía que con los sonidos que pronunciaban llamaban ellos a aquella cosa cuando pretendían señalarla. Pues lo que ellos pretendían se entresacaba de su movimiento corporal (el subrayado es mío) [...] y con el sonido de su voz hacen indicación de las afecciones del alma [...] Así oyendo repetidamente las palabras colocadas en sus lugares apropiados en diferentes oraciones, colegía paulatinamente de qué cosa eran signos y, una vez adiestrada la lengua en estos signos, expresaba ya con ellos mis deseos”.

significado”; el significado está más bien ligado al uso social, función y finalidad circunstancial de las palabras, dice. El lenguaje para Wittgenstein consiste en realizar acciones, usar de determinado modo las palabras y reaccionar de cierta manera a las palabras de los demás, es decir, en una práctica concreta entre hombres vivos.

Sin embargo, si comparte esa intensidad apasionada del filósofo cristiano, el requisito de involucramiento subjetivo para el quehacer filosófico honesto y la necesidad de purificar el pensamiento y su expresión.

La reflexión de ambos sobre el lenguaje se entrelaza con una apuesta mística, única solución posible a los límites del conocimiento y a las restricciones del lenguaje<sup>83</sup>: "Expreso lo que quiero expresar sólo a medias, dice Wittgenstein... Mis escritos son sólo un balbuceo".

\*\*\*

Pese a la intención de réplica con la que se abren las *Investigaciones*, cabe observar que la cita que hace Wittgenstein de San Agustín se refiere al lenguaje<sup>84</sup> y a su adquisición como a un proceso intrínsecamente asociado a la expresión corporal y a la repetición de las mismas situaciones. Ambos intuyen, pues, la “esencia pragmática del lenguaje”.(Más tarde dirá Wittgenstein: “*La praxis es lo que da sentido a las palabras*”). Y para ambos, la expresión lingüística es un acto en el que se pone en juego la existencia: En su lenguaje se manifiesta la vida toda de un individuo, y a partir

---

<sup>83</sup> *Observaciones, ibid.*, p. 42

<sup>84</sup> Desde un enfoque que Wittgenstein considera “primitivo”, puramente ostensivo o literal del lenguaje.

del lenguaje —aún por el reconocimiento de sus propios límites— se encontrará la purificación del espíritu, la claridad de pensamiento y la paz del alma.

\*\*\*

Más allá de la distancia histórica y las divergencias en sus respectivos enfoques, la empatía filosófica que siente Wittgenstein por San Agustín atañe a varios temas y procedimientos cruciales: la lucha contra el propio orgullo que debe afrontar el filósofo; la oposición esencia/periferia en cuanto a la consideración de cualquier objeto de estudio; el hecho de basar la reflexión en la vida cotidiana del hombre corriente; el rechazo a la idea de la filosofía como colección de afirmaciones o elaboración de un sistema<sup>85</sup>; la supremacía de la búsqueda de “la paz” del filósofo por sobre la de validez o verdad; la noción de iluminación —concedida como gracia al filósofo que sabe esperar por ella, estar alerta, y acogerla; el hecho de privilegiar la toma de conciencia por encima de la adopción de fórmulas o esquemas explicativos; el interés de descubrir las creencias, presuposiciones y actitudes que fundamentan las distintas posturas vitales; el hecho de concebir a la memoria y sus imágenes como instrumento crucial del conocer<sup>86</sup>.

Además ambos filósofos muestran un proceder mayéutico, dialógico, que favorece el libre pensar del lector, al que no intentan imponer ningún contenido. Lo que importa en sus escritos no es lo que *está dicho* sino lo que *está hecho* ahí, lo que sucede conforme avanza el texto. Elocutivamente, y

---

<sup>85</sup> De hecho, construir un sistema filosófico que se yerga como una verdad singular, es una forma de orgullo que lleva a imágenes o panoramas totalmente perjudiciales y falseados.

<sup>86</sup> Para Wittgenstein las estructuras gramaticales en que se manifiesta nuestra historia natural son tan primordiales como las nociones que según Platón (y tras él San Agustín), conocemos desde antes de nacer y a las que tenemos acceso mediante el recuerdo.

aún cuando no se trate propiamente de una confesión personal, adoptan la postura del sujeto confesional, testimonial, que alude al dato empírico, y que involucra la situación de habla como parte medular de su discurso. San Agustín en su aproximación teológica en las *Confesiones*, y Wittgenstein en sus diversos escritos filosóficos, comparten una idea sobre el mundo como signo e imagen de su creador. Pero sobre todo, conciben la iluminación de la misma manera: una aventura de ascensión, a partir del doloroso reconocimiento del error y del abismo en que se ha caído, caída en que un uso determinado del lenguaje ha participado<sup>87</sup>. Un nuevo uso del lenguaje se convierte en imperativo ético y epistemológico a un tiempo.

\*\*\*

Más allá de los contenidos explícitos que el autor de un texto confesional maneja, lo que lo define son “las dinámicas” que pone en movimiento. La experiencia del descenso a los abismos (del pecado, el error, la tentación) debe ser remontada por una experiencia de ascenso (hacia la claridad y la comprensión). No se trata de metáforas literarias, sino de “figuras” que habrán de desatar procesos de conciencia. En lugar de exponer una metodología y un sistema de fórmulas, técnicas, axiomas o premisas, lo que a ambos filósofos interesa es participar a otros de un ejercicio de la razón y el corazón. Este ejercicio implica la vivencia del vacío, de la caída, de la asfixia, del deslumbramiento, de la visión de conjunto, de la obsesión, de la ceguera, en su atmósfera propia, y en medio de una espacialidad y temporalidad “sentidas”.

---

<sup>87</sup> Un mal uso del lenguaje es el que se ha dejado arrastrar por la tentación -fruto de la sofisticación intelectual, la afectación social y las pretensiones personales, la purificación de la lengua es necesaria para remontarlo.

\*\*\*

La metáfora de la visión es elemento crucial en el pensamiento de ambos. De donde se desprende la concepción de la conciencia como escenario. En efecto, están más preocupados por la claridad de la visión que por la exactitud de los juicios. Para ambos, explica Benkley<sup>88</sup>, el hecho de mirar las cosas bajo una luz correcta es más importante que desarrollar teorías sistemáticas o establecer determinadas proposiciones. Sólo bajo una luz correcta y en el silencio de un escenario desnudo la mente alerta (libre de prejuicios, manías intelectuales y “ruido” discursivo) distinguirá aquello que tiene “verdad según la naturaleza”.

\*\*\*

Paradójicamente, dos filósofos tan ocupados por el lenguaje, establecen la supremacía de la imagen, aquello que la mente es capaz de descubrir porque lo mira. Privilegian, pues, “el ver” (como dato empírico, espontáneo), definitivo por sobre el “saber” (engaño ideológico, discurso artificial sustentado en la mera gramática)<sup>89</sup>. Y privilegian también el habla sobre la escritura. Para Agustín<sup>90</sup>, la comunicación oral tiene siempre un carácter más subjetivamente “performativo”, y genera un sentido que se va haciendo sobre la marcha; de ahí que en sus textos escritos emplee con tanta recurrencia parlamentos y secuencias de diálogo entre distintas voces. Por su parte Wittgenstein quiere recuperar para la reflexión filosófica un campo de

---

<sup>88</sup> Op.cit, p. 198.

<sup>89</sup> La tarea de la filosofía es para Wittgenstein la de mirar con bien abiertos la realidad y encontrar conexiones – contrariamente a lo que Bertrand Rusell, su maestro, sostenía: que la filosofía era “el arte de la conjetura racional”.

<sup>90</sup> Vive en un tiempo anterior a la imprenta, cuando la difusión y comprensibilidad de las ideas dependía más de la discusión que de la escritura.

discusión más que de exposición monolítica. Para ambos el quehacer filosófico es, pues, una forma de diálogo que se mueve en el espacio textual, se modifica en el tiempo, y cuya creación de sentido depende del intercambio de ideas entre interlocutores vivos. Tal estrategia elude las generalizaciones de un lenguaje denotativo<sup>91</sup>; y fomenta la actitud crítica e incluso deconstructiva de los significados.

\*\*\*

La metáfora de la visión, la preferencia por la oralidad y la presentación de las reflexiones filosóficas a modo de visión súbita o de camino, y no en un esquema abstracto atemporal, son un lazo de unión subterráneo entre las *Confesiones* de San Agustín y las *Investigaciones Filosóficas* de Wittgenstein; entre *El Maestro* de Agustín y los *Diarios secretos* de Wittgenstein. Hacen de la filosofía un quehacer, un discurso inacabado, y no un “texto” propiamente. En ello radica la teatralidad de sus discursos. Su origen es la voz de un sujeto filosófico que “habla” en posición reclinada, humilde, asistemática, tentativa, a título personal y siempre en el marco de una conversación concreta.

\*\*\*

El tema en el que ambos filósofos se encuentran, y para el que la actitud confesional parece ser el cauce más propicio es el de la culpa (redimible o no). La culpa es motor de la indagación y el conocimiento, principio de la crítica, punto de partida de la introspección. Dice Wittgenstein, en un sentido acentuadamente dramático: “No es posible entender cómo juzga Dios a los

---

<sup>91</sup> Generalizaciones que Wittgenstein a menudo critica ante sus alumnos, como en este pasaje que cita Monk (op.cit., 534): “Hegel seem to me to be always wanting to say that things which look different are really the same. Whereas my interest is in showing that things which look the same are really different. King Lear said: ‘I’ll teach you differences’”.

hombres. Si al hacerlo incluye en la cuenta realmente la fuerza de la tentación y la debilidad de la naturaleza ¿a quién podrá juzgar? Pero si no lo hace así, el resultado de estas dos fuerzas será el fin para el que fue predestinado. Así pues, fue creado bien para mostrar el juego conjunto de estas dos fuerzas, bien para sucumbir [...] -el subrayado es mío- Por tanto, si quieres permanecer en lo religioso, tienes que luchar”. Y más adelante: “Por así decirlo todos son malos y todos inocentes”. La culpa es entonces una herida de la humanidad entera, lo mismo que para San Agustín, quien ya era culpable incluso antes de ser gestado por sus padres.

\*\*\*

¿Cuáles serían las diferencias entre las *Confesiones* agustinianas y los *Diarios* de Wittgenstein?

Para ambos filósofos la confesión es una necesidad intelectual y anímica, expresión auténtica de un alma que se desnuda y que se “da a ver”, a fin de ver ella misma el sentido de las cosas, la red de relaciones que les dan valor y significado. En ambos casos, “la verdad” no es un contenido sino una luz bajo la cual se observan los hechos y el mundo; y es además el punto de encuentro entre varias instancias que dialogan, es decir, no un fenómeno objetivo sino intersubjetivo.

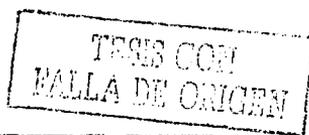
Sin embargo, en cuanto a la tensión silencio/expresión que rige el género confesional, se puede considerar que San Agustín y Wittgenstein parten de intenciones casi antagónicas y proceden distinto: San Agustín desea sobre todo manifestar su humilde adhesión a Dios, confesar su fe, cantar alabanzas a Él. Confesarse para él no es un acto íntimo sino público, un acto que exterioriza el contenido de la memoria en términos de una actitud doblegada.

Parte del principio totalizador (Dios), para llegar a lo particular. Va de la idea a la acción recordada. El suyo es un acto de confianza en que la misericordia divina actúa de forma retroactiva dando destino a la existencia y perdonando los pecados. Wittgenstein, particularmente en el caso de los *Diarios*, procede en sentido inverso. Su confesión es involuntaria, íntima, escrita en clave, para sí. Se trata no de un ejercicio de la memoria sino de un autoexamen *in situ*, una especie de bitácora de vida, elaborada en el presente mismo de la acción. Partiendo de las acciones y pensamientos particulares pretende encontrar el principio unificador, la famosa “visión de conjunto” que continuamente se le escapa. Si bien comparte su actitud de dependencia respecto de la voluntad divina, la atmósfera anímica de tales apuntes es la desesperación a la que continuamente debe sobreponerse (en especial en el *Cuaderno* tercero escrito en el frente de batalla), y la consideración de los propios pecados como imperdonables.

Y puesto que constantemente tropieza con la incapacidad del lenguaje para dar sentido a la existencia o para explicar el mundo, encuentra en el silencio el único fundamento posible totalizador -si bien se trata de un silencio como zona del misterio y la divinidad. Uno de sus más connotados biógrafos, Eckhard Nordhofen, llama a este silencio concebido en los *Diarios* como “el silencio más elocuente de nuestro siglo”[...]. Es teología negativa en su grado más puro”. La confrontación entre ambos filósofos reproduce, pues, para el género confesional, la paradoja teatral básica: el ocultamiento /exhibición, de lo sagrado inaccesible.

### ***3. El personaje: fragmentos de un sujeto filosófico***

Un personaje que se confiesa sabe ejecutar con humildad sus tareas.



Su tarea es decir quién ha sido, como si musitara una pregunta.

Procede en el orden en que los pensamientos y recuerdos vienen a su mente.

Se olvida del placer presente y sufre el placer pasado. Sólo admite el goce de ser distinto en el momento en que se exhibe.

Un personaje que se confiesa debe olvidar los pasajes sabrosos; retener los repugnantes. Y sin embargo debe considerarlos todos.

Un personaje que se confiesa está mudo, pero se oye gemir desde fuera de sí mismo.

Se oye sufrir, y quiere hacer algo, algo que lo libere de esa condición estrecha.

Un hombre que se confiesa escucha en los demás su voz propia: Su idioma íntimo incomprendible. No deja que su propia voz lo abarque todo con su estruendo.

Un hombre que se confiesa lamenta verse cambiar tan a menudo. Pero no puede más que asumirlo. Lamenta su mudanza, intenta entonces detenerse en la ardua contemplación de su mudanza.

Un hombre reclinado ya no ofrece resistencia, con tal conservar imperturbado su interior. Es ésa su nueva resistencia, es ése su reducto.

Ensaya la pasividad como temeraria apuesta: permanecer en el borde de sí mismo, y mostrar una forma reencontrada de inocencia, una forma exquisita de intemperie.

Ensaya la actividad como silencio que bulle. Esperando la respuesta que salva.

Un hombre que se confiesa ha decidido volver atrás, aunque el tiempo no se detenga. Adelante y atrás, conforme haga falta, conforme dicten los ires y venires de la conciencia.

Ha decidido no quedarse a la vera del camino, adoptar una estrategia incierta, pero confiada.

No consumirse inútilmente, no defenderse de sí.

Se temple en la incertidumbre; se pone a prueba en la certeza, como en una ordalía interna: 'Si flota mi palabra, estoy salvado'. Pero se hunde todo concepto fuera de los labios que lo pronuncian. Las palabras mueren en el papel, viven en la sangre.

No perderse a sí mismo y sin embargo perderse: es ardua la aventura.

Wittgenstein escogió el reflector que atraería las balas del enemigo ahí en cubierta. San Agustín se habría dado por muerto.

Nada promete una purga definitiva: Ni las frases que salen de los labios, como blasfemias contra el ídolo refugiado en uno mismo.

El hombre que se confiesa se odia a sí mismo, pero tal vez luego se recupera y perdona.

Invoca al espíritu y su aliento verbal, su brisa de nada.

No quiere depender del azar. Favorable, no favorable. Quiere depender de otra fuerza que invoca, fuera de sí.

No de su mente o de su cuerpo, sino de su alma, sitio donde lo sagrado se asienta.

Quiere ser responsable aunque impotente. Quiere dar la cara que escondía, la cara ciega...

No plegarse ante su propia restricción, pero humillarse ante la potencia superior que invoca<sup>92</sup>.

'Debe existir esa instancia, más allá de la voluntad, o quizás en su fondo', piensa.

---

92 "Sólo si desde fuera de mí me es quitado el velo.... Tengo que entregarme completamente a mi destino. Vivo en manos del destino. Lo que esté dispuesto acerca de mí, eso ocurrirá. Vivo en manos del destino. Y así no puedo achicarme". *Diarios secretos*, Cuad. 2, 25 de enero de 1915.

‘Debo remitirme a esa voluntad sin frontera, sin formulación, hecha de sus misterios y caprichos’.

Esa voluntad que llaman Dios: “Siento un frío helado que me viene de adentro”<sup>93</sup>, admite al pie del reflector.

La confesión es reflexión en el tiempo. El lenguaje impone la distancia entre actor y personaje, entre personaje y espectador.

Confesarse es ante todo, comparecer: “Aquí, aquí lo tenéis al siervo fugitivo de su señor y perseguido de una sombra<sup>94</sup>”.

La confesión es abrir espacio, evitar la asfixia. Es hacer de sí mismo un sitio habitable.

Ser un islote iluminado y limpio. Un refugio, sí, pero...

También un sitio de encuentro con un otro ignorado que respira el mismo aire.

“¿Hay lugar en mí para Dios?”, nos pregunta Agustín.

El hombre que se confiesa observa transcurrir la escena que ha creado. Y decide si es sincera.

Nunca puede estar seguro. Un mínimo desliz de la palabra, y el sentido de la escena está perdido.

El que se confiesa vive una doble vida, la vida de sus palabras en el tiempo y la vida de su cuerpo en el presente, es decir la de su espíritu atento.

Sólo puede reunir las en un gesto íntimo perfecto, en un recogimiento peculiar,

En reclinarse, como un siervo.

Cruel y perspicaz, en el borde de la angustia, se rescata una y cien veces.

Su drama es la brecha entre la razón y la vida, la vida de flujos turbios, nutritivos.

---

<sup>93</sup> *Diarios Secretos*, Cuaderno primero, 1 de octubre de 1914.

<sup>94</sup> San Agustín, *Confesiones*, Libro VI, (op.cit., p.95)

“La verdad debe enamorar a la vida para que ella sea vencida sin rencor<sup>95</sup>”.

La confesión intenta seducir sin esconder, yendo a pasos, balbuceando su proyecto inconfesable.

No ha de decir, sólo mostrar, evitar impertinentes conclusiones...

En el ánimo de un ser sin fisuras, un arbusto, un pájaro diminuto planeando en el espacio.

Un hombre que se confiesa se ha sitiado por todos los costados, quiere conocer hasta lo que no podría reconocer de sí mismo<sup>96</sup>.

Es la falta, la ausencia, la primera revelación, el corazón del sujeto por crearse.

El asedio del mundo es su propio asedio. Resiste entre la soberbia y la humillación del mundo.

Para el sujeto reclinado, es el testimonio el único saber legítimo, palpable.

Testimonio en el calor del recuerdo, pero en la frialdad de la expresión precisa.

No dar vueltas, no interpretar o perdonarse de antemano. Mostrar lo que ha sido: describirlo.

No la introspección, que es extravío: modelar la realidad para no verla<sup>97</sup>.

El que se confiesa se ha partido y sólo a ratos puede hablarse como a un semejante<sup>98</sup>:

---

<sup>95</sup> Ver Zambrano, *La confesión : género literario*, Mondadori, Madrid 1943.10-11.

<sup>96</sup> “Me veo a mí mismo, al yo en el que pude reposar, como un lejano islote añorado que se ha apartado de mí”, *Diarios secretos*, Cuad.1, 12 de noviembre de 1914.

<sup>97</sup> Wittgenstein se pronuncia en contra de la idea de una “ciencia psicológica” que permitiera conocer el yo, nos dice Monk, (*The Duty of Genius*, op. cit.): Puesto que al observar su propio interior el hombre modifica lo que quisiera observar científicamente. Pero podría arguirse: También el lenguaje, la mera formulación verbal de los fenómenos los modifica. Toda ciencia se basa en algún tipo de lenguaje.

El que se confiesa busca entre todas las palabras que pronuncia no la palabra precisa sino la palabra redentora, que todo lo unifica en el tiempo. Todo relato suyo termina con la frase: “Hágase tu voluntad<sup>98</sup>”.

El que se confiesa se ha rendido, pero insiste en vencerse a sí mismo, como si fuera el enemigo oculto al que hubiera que desenmascarar.

Tiene la sensación de ser poseído por lo que ha sido, un ser ajeno, y tiene el deseo de ser poseído por su ser propio que le es ajeno.

El sujeto que se confiesa se sueña un antihéroe, pero se cree capaz de modificar el signo con el rito de mostrarse.

Su íntima tensión incendia su discurso. Por la luz de esa llamarada, mira con nuevos ojos.

No parece querer el perdón sino el castigo. Quiere ganarse en verdad la paz.

El que se confiesa necesita condenarse antes de ser absuelto desde fuera.

Ha afilado la crítica en la piedra de su propio corazón. Para mirar con agudeza imagina; para mostrar lo más recóndito, calla.

La música es el paradigma de su relato, puesto que nada significa más allá de la forma misma: la forma en que se expresa su voz sincera.

Su instrumento de pensar es la daga que le tortura. No quiere “desvanecerse” en su pensamiento como una nube.

La vida de la conciencia es la aventura peligrosa, la narración prohibida.

---

<sup>98</sup> “¡Recógete! Y trabaja (en las labores del pensamiento) no para pasar el tiempo, sino con gozo, ¡para vivir! No hagas injusticia a nadie” *Diarios secretos*, Cuad.1, 12 de noviembre de 1914. Y más adelante: “..continúa llevando una vida buena y de acuerdo a tu conciencia, ¡el espíritu sea conmigo!”, *op.cit.* 12 de febrero de 1915, o: “Pensamientos cobardes, titubeos miedosos, temores angustiados, quejas femeniles no cambian la miseria, ¿no te hacen libre!”, *op.cit.*, 20 de febrero de 1915.

<sup>99</sup> Así Wittgenstein, en *Diarios secretos*, Cuaderno primero, 28 de octubre, después de una reflexión sobre el caso en el que el suicidio sería la única forma de enfrentar la sensación de impotencia.

Pero piensa salir adelante. Cuando pensar es el rito, y decir es el gesto, y esperar es el fruto.

La confesión de su debilidad es su ostentación, gesto de fuerza ante el abismo al que se ha llevado a sí mismo.

Heroica visión en la fase más oscura del adjetivo. Tímida estocada en el centro.

El sujeto que se confiesa da vida al personaje de una zaga, es un mártir en manos de sí mismo, es un signo del sacrificio.

El ritual lo organizan los relatos. El ardor del recuento purifica las acciones.

El sujeto que se confiesa es sujeto en agonía. Desde ahí profiere cada signo.

Penetra con su voluntad el mundo, con su voluntad ejercida en negativo.

No le interesa la verdad sino su efecto, su llama iluminadora sobre la escena.

Sus palabras son el recinto. La soledad íntima, refugio, puerto, mazmorra.

Su balbuceo musitan las paredes de su concha. Su abertura interior genera en ese espacio ínfimo la tormenta.

Y no quiere traicionarse a sí mismo. Pero su movimiento propio, su vocación es la traición, la autodenuncia, el abandono de los antiguos impulsos.

El que se confiesa sobre los actos de su vida ofrenda esa vida por mediación del lenguaje. Su tono es el de la donación. Su acto es la donación de sí.

Se enardece pero se contiene, para ofrendarse.

El que se confiesa está ante los ojos de la muerte. Es un moribundo ya, no tiene que salvar el cuerpo.

¿Por qué habría de salvar el cajón de sus recuerdos más oscuros? Hay que quemarlo todo, hay que hacerlo arder, en la hoguera real o en la hoguera de las palabras.

Sólo salvar la distancia entre lo vivido y lo pensado, entre la verdad y el furor.

Por eso la palabra aún escrita debe regresar a la voz que la profiere.

La narración de quien se confiesa es sobre todo voz en ejercicio.

Donde inclusive pecados ajenos forman parte del mal de uno, consolidan su infierno.

El sujeto que se confiesa ha sobrepasado su biografía. Dice la historia de todos, desde su entraña. Se inmola al decirla, en representación.

El filósofo que se confiesa no sólo se ha convertido en otro, en aquel que posee su soledad como un recinto interno, en el sujeto que habla como por primera vez.

El sujeto que se confiesa es propiamente el sujeto. Lo demás es la voz de un fantasma, es palabra en la arena.

La palabra proferida por el sujeto que se ha regenerado como voz entra en nosotros, nos habita, como un espíritu de carne.

Quiere convertirse, simplemente. En carne renovada, en espíritu libre. Por eso sobrevive aún estando en agonía.

### **Bibliografía**

Anscombe, G.E.M. *Metaphysics and the Philosophy of Mind*, collected Philosophical Papers, II, Blackwell, 1981.

Ayer, a: J., *Wittgenstein*, Widenfeld and Nicolson, 1985.

-----, *Part of My Life*, Collins, 1977.

-----, *More of My Life*. Collins, 1984.

Bertrand, Louis, *Autour de Saint Augustin*, Artheme Fayard, Paris, 1985.

Bouswe, O.K., *Wittgenstein: Conversations 1949-1951*, ed. J.L. Craft and Roland E.Hustwit, Hackett, 1986.

Coucelle, Pierre, *Les Confessions de Saint Augustin dans la Tradition Littéraire: Antecedents et Postérité*, Études Augustiniennes, Paris 1963.

Didier, Béatrice, *Le journal intime*, Presses Universitaires de France, Vendôme, 1976.

Erickson, Stephen A. *Language and Being* (sobre Wittgenstein), Yale University Press, New Haven, 1970.

Fann, K.T., ed. *Ludwig Wittgenstein: The Man and His Philosophy*, Harvester, 1967.

Hacker, P.M.S., *Insight and Illusion: Themes in the Philosophy of Wittgenstein*, Oxford, rev. 2/1986.

Monk, Ray, *Ludwig Wittgenstein: The Duty of Genius*, Vintage, Londres, 1990.

- Pizzolato, Luigi Franco, *Le fondazioni dello stile delle Confessioni di Sant Agostino*, Vita e Pensiero, Milán, 1972.
- San Agustín, *Confesiones*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1971.
- Tolstoy, Leo, *A confession and Other Religious Writings*, Penguin, 1987.
- Tomasini Bassols, Alejandro, "La esencia del lenguaje: San Agustín, *Tractatus Logico-Philosophicus*, *Investigaciones Filosóficas*", en *Enigmas filosóficos y filosofía Wittgensteiniana*, Interlínea, México, 1995.
- Trape, Agostino, *San Agustín: el hombre, el pastor, el místico*, Porrúa, México 1987.
- Vance, Eugene, "Augustine's Confessions and the Poetics of the Law", y "Saint Augustine: Language as Temporality", en *Marvelous Signals: Poetics and Sign Theory in the Middle Ages*, University of Nebraska Press, 1989.
- Wittgenstein, Ludwig, *Diarios secretos*, Edición de Wilhelm Baum, Alianza, Madrid, 1991.
- , *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*, Paidós, Barcelona, 1992
- , *Observaciones*, Siglo XXI, México, 1981.
- , "A Lecture on Ethics", *Philosophical Review*, LXXIV, no. 1 (1968), pp.4-14.
- , "Notebooks 1914-16", ed. G.e.M. Anscombe and G.H. von Wrieth, Blackwell, 1961.
- Xirau, Ramón, *Cuatro filósofos y lo sagrado: Theilard de Chardin, Heidegger, Wittgenstein, Simon Weil*, Mortiz, México, 1986.
- Zambrano, María, *La confesión: género literario*, Mondadori, Madrid, 1988.

## El cerebro ritual

*Inspirado en la vieja asociación entre teatro y locura, este capítulo es un diálogo implícito entre los estudios neurológicos del Dr. V. S. Ramachandran<sup>1</sup> uno de los especialistas del cerebro más famosos del mundo, quien comparte un enfoque a la vez epistemológico y experimental con científicos como Oliver Sacks y G. Edelman, Denett, Searle<sup>2</sup>- y una reflexión sobre la teatralidad y los procesos de crear ficción. ¿Responden nuestras nociones de teatro y mimesis a la arquitectura y funcionamiento del cerebro? Fenómenos como la existencia y comportamiento de "miembros fantasmas"; el "rellenado"*

---

<sup>1</sup> V.S. Ramachandran es profesor y director del centro del Cerebro y la Cognición en la Universidad de California de San Diego, profesor adjunto del Instituto Sal de Estudios Biológicos de La Jolla (California) y ha recibido numerosos premios por su actividad. Entre sus trabajos más importantes están: *"What Neurological Studies Can Tell Us about Human Nature: Some Lessons from Phantom Limbs, Capgras' Syndrome, and Agnosognosis, 1996*, *"Mirror Agnosognosis"* y *"Three Laws of Qualia"* e *"Illusions on Body Image: What they Reveal About Human Nature"* 1996, y *Phantoms in the Brain: Probing the Mysteries of the Human Mind*, en coautoría con Sandra Blakeslee y con prólogo de Oliver Sacks (versión en español: *Fantasmas en el cerebro*, Editorial Debate, S.A., Madrid 1999), libro cuyas reflexiones y sugerencias son las que sigo más de cerca en este trabajo.

<sup>2</sup> Interesante sería estudiar la bibliografía de estos autores en torno a una ciencia que, careciendo aún de teoría generales, se halla en una etapa donde prevalece el estudio de caso, se acepta el misterio como horizonte de exploración, florece la conjetura y hay una apertura al intercambio con otros saberes: Baars (*In the theatre of Consciousness*, 1988), Denett (*Consciousness Explained*, 1991), Edelman (*The Remembered Present*, 1989), Ekman (*Unmasking the face: Guide to recognizing Emotion from Facial Clues*, 1975), Erickson (*Mind-Body Communication in Hypnosis. The Seminars, Workshops and Lectures of Milton H. Erickson*, Volumen II, Irvington, N.Y., 1986) Leveton (*Between: A Study Showing The Relationships Between Erickson, Winnicott and Bachelard*, 1985) Merlau-Ponty (*The Phenomenology of Perception*, 1962), Robles (*Concierto para cuatro cerebros*, 1990) Sacks (*The Man who Mistook His Wife for a Hat*, 1985; *Awakenings*, 1990; *An Anthropologist on Mars*, 1995), Searle (*The Rediscovery of the Mind*, 1994), Watzlawick, comp. (*La realidad inventada*, 1988), Wilshire, (*Science and the Dramatic Imagination*, 1973).

*perceptivo de puntos ciegos, la personalidad múltiple, los mecanismos de heminegligencia, negación y confabulación, los casos de iluminación mística en pacientes epilépticos, la maleabilidad de la imagen corporal, la interacción mente-cuerpo durante la hipnosis o el influjo de los símbolos en el sistema inmunológico, curiosamente dan luz sobre aspectos como: la dinámica especular del teatro, el desdoblamiento escénico, los cruces entre ficción y realidad, la capacidad develadora de la mediación teatral, los efectos de la imaginación cuando encarna, el carácter paradójico de la imaginación material, las condiciones fisiológicas de la simulación y de la posesión ritual.*

*Al intensificar las conexiones entre lo corporal, lo anímico y lo mental, lo material y lo etéreo, el arte teatral parece imitar algunos padecimientos neurológicos que cuando aíslan uno u otro mecanismo de la mente dan pistas de cómo entendemos y "creamos" el mundo. Los ejemplos que presento aquí reconstruyen los casos presentados por el Dr. Ramachandran, y las sugerencias que desprendo sólo una muestra de lo que podría ser una confrontación a fondo entre estética y neurología, es decir, entre una disciplina estética, especulativa, y una científica<sup>3</sup>-, sustentada en el rigor del método experimental.*

### **I. La ficción "real": un mirar paradójico**

El Señor G. sufrió un grave accidente y hubo que amputarle el brazo izquierdo. Pasaron los meses y en el lugar del miembro ausente sigue sintiendo la presencia de su brazo. A menudo le duele, se le entume; o se le

---

<sup>3</sup> Valdría la pena cruzar temas comunes a ambos campos de estudio: el hecho de que la palabra genera realidad; al verdadero estatus de los signos en la conciencia y su maleabilidad; los mecanismos de integración de anomalías perturbadoras, etc..

clavan ferozmente las uñas en la palma de la mano fantasma sin que él pueda evitarlo. Si ya es difícil aliviar un órgano que existe, resulta casi imposible curar un dolor que proviene de la nada, de una nada que persiste, sin embargo. Habría que exorcizar ese hueco, pero ¿cómo? El neurólogo explica al paciente que su cerebro no ha entendido que el brazo falta. En condiciones normales enviaría la orden de cerrar el puño; la mano obedece y avisa que lo ha hecho, el sentido de la vista corrobora el mensaje motor, y esa información regula desde el cerebro la fuerza con que presionan los dedos... Pero todo este circuito de retroalimentación está confundido en la mente del señor G. Así que su cerebro, que recuerda la sensación de uñas-contra-la-palma, y que al no obtener señales motrices ni visuales intensifica al máximo la señal, infiere que algo anda mal y “opina” que eso duele<sup>4</sup>. ¿Qué hace el neurólogo ante el fracaso de tratamientos quirúrgicos y analgésicos? Pone un espejo delante del brazo que sí está ahí. El brazo se duplica a la izquierda. El señor G. abre y cierra el puño derecho; los ojos ven un brazo izquierdo que se mueve, el cerebro se “deja engañar”, el dolor en la mano cesa e incluso el brazo fantasma “desaparece”. Y no es que el señor G. ignore lo que es un espejo, sabe que mira sólo un reflejo del brazo sano y sin embargo la ficción opera. Porque *saber* y *ver* son cosas muy distintas. La ilusión teatral lo demuestra, pues en su ámbito los espectros se “dan a ver”, y de una manera primitiva pero fascinante, después de perturbarlos, se disuelven.

---

<sup>4</sup> El dolor es una “opinión” del cerebro sobre el estado de salud de cuerpo, no existe conexión directa entre las terminales sensoriales y los centros del dolor. Ahí lo que se

## II. La imaginación se materializa: ¿ver, saber o inventar?

También Doña María Luisa tuvo problemas con la nada. Debido a un glaucoma mal diagnosticado desarrolló un punto ciego expandido en medio de su campo de visión. Los especialistas saben que estos huecos tienden a rellenarse perceptivamente, sobre todo ampliando las texturas del fondo -cosa muy distinta, por cierto, a “rellenar” la información faltante con una suposición intelectual del tipo: “ahí debe estar el otro cachete de mi nieto”. Porque saber y ver no son lo mismo; concepto e impresión ocurren cada uno a su manera y por rutas cerebrales diferentes, aunque en cierto momento se conecten.

Pero el hueco de visión, llamado técnicamente “escotoma”, era tan grande y tan hondo que el cerebro de María Luisa, renuente como todos los cerebros estables a vérselas con el vacío, tuvo que recurrir a una tercer opción de rellenado: proyectar en el escotoma figuras imaginarias, incluso más vívidas que el resto del paisaje: una bruja, una chimpancé, una nopal danzante, una lluvia de estrellas y hasta visiones celestiales, ahí en medio de su recámara. Y no era que María Luisa estuviera loca. Siempre hemos pensado que la imaginación es un fruto de los sentidos, malsano o sublime. Pero casos como el de ella hacen pensar a los científicos que en realidad estamos continuamente alucinando y que la tarea de los sentidos es encauzar el caudal caótico de contenidos que proyectamos desde dentro, como una lente que afocara las formas que mejor se adecuan a lo exterior. “Sólo somos capaces de contemplar aquello que hemos soñado”, dice Bachelard. Así pues, constantemente elegimos cuál de nuestras alucinaciones se amolda mejor a la entrada de señales del momento. ¿Y si el teatro fuera una nueva lente,

---

procesa es producto valoraciones de varias estructuras. (Cfr. Ramachandran, op.cit, pág. 83 y ss).

superpuesta? ¿Un espacio vacío donde lo imaginario se materializa para aportar información indudable a los sentidos, y así nos permitiera modelarlo nítidamente en la conciencia, ya no como una realidad subjetiva, sino como una experiencia de percepción compartible y comunicable? ¿Un espacio donde una rica y enraizante información sensorial nos librara del delirio abstracto? Siempre he pensado que los llamados signos teatrales son ante todo seña de ellos mismos, asombrada seña de su propia existencia material sobre un escenario creado por la imaginación, un segmento ficticio que se inserta el *continuum* de la vida diaria.

### **III. La metáfora en el cuerpo: símbolos que actúan.**

Unos científicos experimentaban con ratones, dándoles una sustancia que deprimía el sistema inmunológico junto con un poco de sacarina. Al cabo de cierto tiempo, bastaba darles la inocua sacarina para que los ratones perdieran defensas y enfermaran. Su sistema inmunitario había aprendido la asociación. También el señor E Prima, enfermo de asma desde niño, sufre ataques no sólo en contacto con el polen sino ante la mera imagen de una rosa. ¿Y si cada vez que tomo mi ansiolítico me mostraran un girasol, llegaría el momento en que podría ahorrarme la medicina, mirar la flor y permanecer tranquila, sobre todo en los días soleados? Mucho se ha hablado de cómo la sugestión hipnótica y el efecto placebo pueden estar actuando por la misma ruta neurológica, pero sorprende el espontáneo y natural influjo de los símbolos mentales sobre en el sistema inmunitario y toda nuestra fisiología. Si una metáfora puede alterar el estado del alma y del cuerpo –incluso sin intermediación de un lenguaje verbal–, el teatro, ámbito privilegiado donde los símbolos adquieren un mayor juego, densidad, autonomía y carnalidad, podría ser, como hubiese querido Antonin Artaud, un espacio de transformación de

la naturaleza humana. Los psicólogos ericksonianos trabajan explícitamente con esta metamorfosis voluntaria de los símbolos durante el estado de trance, estado en que el lenguaje holístico, analógico y metafórico del hemisferio derecho, se antepone al lenguaje lógico y analítico del izquierdo<sup>5</sup>. Como se sabe, el hemisferio izquierdo se encarga de asegurar una visión coherente y estable del mundo, y en este sentido es más conservador que el derecho, -curiosamente-, entre cuyas tareas se incluyen las de captar e integrar anomalías. Por eso la Señora R., después de sufrir un ataque de apoplejía que lesionó su hemisferio derecho y paralizó su brazo izquierdo, negaba sistemáticamente esta parálisis, llegando al grado de confabular que aquel brazo inmóvil era de su hermano. En estado de trance, provocado por el movimiento veloz de los globos oculares, tal y como sucede durante el sueño REM, la Señora R. aceptada sin embargo su realidad<sup>6</sup>. El teatro, con su espacio y tiempo desgajados de lo real y su vertiginoso fluir de elementos, funciona sin duda igual que el trance consciente del que hablan los ericksonianos, o que un sueño revelador. ¿Podríamos pensar que de ahí proviene su capacidad para conectarnos con lo oculto, lo doloroso, lo prohibido, aquello que de otra manera no nos atreveríamos a mirar a los ojos?

---

<sup>5</sup> Esta diferencia entre los hemisferios fue descubierta por los neurólogos porque la mano izquierda de una paciente que se había lesionado el cuerpo calloso que une ambas partes del cerebro, persistía en el intento de estrangularla, mientras ella intentaba desprenderse del acoso con la otra mano. Citado por Ramachandran *op.cit.* p. 291.

<sup>6</sup> El tratamiento específico consistía en inyectar agua fría en el canal auditivo, lo cual provoca ese movimiento en los ojos. ¿Podría pensarse en asociar dicho movimiento con esa especie de delirio visual de los signos teatrales, que genera la extrema condensación y energía psíquica que se despliega en la actividad escénica?

#### IV. “Encarnar” las cosas: la extensión de la red neuronal y empatía

En el teatro resulta impreciso hablar de “signos “ con un significante presente y un significado ausente, porque el tiempo representa al tiempo, el espacio material un espacio, el cuerpo a un cuerpo, y la voz a una voz, y además porque un mismo contenido suele trasladarse de una sustancia a otra. Eso ocurre en el Enrique IV de Pirandello, donde al figura del gran Enmascarado adopta la solidez de la estatua o la evanescencia del espectro, pasando por el disfraz del loco que se cree rey, por el cuerpo de un actor envejecido, por su imagen joven en el retrato, por su nombre en boca de otros? La Maestra C.L. no imagina en virtud de qué procesos perceptivos todos los elementos de la escena pirandelliana que mira se han ido contagiando del personaje y convertido en materia viva, sensitiva, vibrante, hasta que un neurólogo amigo suyo, durante una tertulia hace una divertida demostración de cómo la imagen corporal, esa imagen corporal que llevamos grabada en los genes y que se consolida en la experiencia de todos los días, puede ser alterada e incluso expandida a los objetos en unos cuantos minutos. El mencionado Dr. M. hizo sentar a uno de los asistentes, el joven D., frente a una mesa, con una mano escondida por debajo. Durante unos minutos el doctor aplicó una secuencia de golpecitos en la mano oculta y en la superficie de la mesa simultáneamente, siguiendo un claro patrón rítmico<sup>7</sup>. De pronto, el joven D. sonrió perplejo. Su percepción de los golpecitos parecía provenir de la mesa misma, como si los axones de sus neuronas se hubieran alargado, atravesando su piel y el aire,

---

<sup>7</sup> Ramachandran, *op.cit.* pág. 92: “Los mecanismos de percepción funcionan principalmente a base de extraer correlaciones estadísticas del mundo para crear un modelo”. El patrón rítmico será el responsable de que el cerebro lleve a cabo la inferencia de que si la mesa y la mano son tocadas en la misma secuencia seguramente era porque se trataba del mismo punto, localizado obviamente en el universo de sensibilidad bajo su incumbencia- La mesa pues queda asimilada a la imagen corporal, y forma parte del sistema que el cerebro observa, pondera y rige.

hasta introducirse entre las vetas de la madera. Una vez que la identificación hombre/cosa era consistente, el Dr. M. sacó de atrás de su espalda un martillo e hizo el gesto de golpear la mesa, el joven D. saltó como si fuera a ser lastimado en su propio cuerpo. El Dr. M asegura que una medición de la respuesta galvánica de la piel confirmaría que el sistema límbico del joven D., es decir a la estructura cerebral encargada de procesar las emociones y su respuesta, se había conectado a la mesa, volviéndola “sensible”. ¿Podría este fenómeno de empatía con los objetos y las criaturas explicar el amor, la compasión y el terror aristotélico, los procesos de identificación que se dan en el ámbito teatral, donde actores y cosas, imágenes y sonidos funcionan no como signos intelectuales sino como vehículos de las emociones del espectador? No hay que olvidar que en la base de esta analogía está el efecto del ritmo, que en el caso del teatro se verifica en términos de recursividad y redundancia: una imagen que vuelve; una escena que se narra, luego sucede, luego se sueña y luego se reinterpreta; una frase mágica que se repite como en una pesadilla, y en fin, la cadencia y la respiración toda de la escena.

#### **V. El espectador escindido: sentir, reconocer, negar.**

Un desafortunado fotógrafo, el señor Azul, tuvo un accidente automovilístico y sufrió graves lesiones en la cabeza. Logró recuperarse pronto, salvo en un punto: asegura hoy que sus padres no son en realidad sus padres sino un par de impostores. Acepta que esas dos personas tienen la misma cara de sus padres, pero él “sabe” que no lo son. Percibe *el qué*, pero no percibe *el cómo* habrá de relacionarse con ellos, pues tiene dañada la conexión entre el lóbulo temporal, especializado en el reconocimiento de rostros y objetos, y su sistema límbico, encargado de valorar lo que esos rostros significan para él. Y es que

---

no siente al mirarlos ese calor familiar o ese leve sudor en las manos que nos produce el encuentro con quien amamos. El fotógrafo D. es un hombre sensible y su emotividad está intacta pero no puede relacionarla con lo que mira. Sufre el Síndrome de Capgras<sup>8</sup>, que impide discernir el sentido de una mirada o un gesto<sup>9</sup>. Su caso revela, entre otras cosas, que las emociones no son subproductos de la percepción sino uno de sus principales ingredientes. Son ellas las que dirigen la organización de la memoria, sopesan la información en términos subjetivos y así definen la índole de lo que se percibe. Bajo los mismos principios despliega el teatro sus contenidos: son las emociones y pasiones las que generan la trama, la acción y el micromundo en el que adquieren sentido. La creación teatral procede como la conciencia, sólo que de manera expresa, intensa, ampliada; dejándonos ver “allá afuera” lo que sucede en la intimidad de nuestra mente.

## **VI. La sensación como memoria: recordar, elegir, transformar**

Así como los semiólogos del teatro se obsesionan por encontrar los supuestos “signos” teatrales, los neurólogos buscan la unidad de la percepción, el constituyente mínimo de lo que llaman “conciencia<sup>10</sup>” y la han encontrado en los qualia. Qualia sería la sensación pura, la sensación de color azul, por ejemplo, de sabor a trufa, de vértigo ante el escenario, de continuidad de la calle en el punto ciego, de dolor punzante en el brazo fantasma. Podemos hablar de esta sensación en términos objetivos siempre y cuando hagamos una traducción entre lenguajes: el de los impulsos nerviosos a un lenguaje verbal;

---

<sup>8</sup> *Ibid*, págs. 205 y ss.

<sup>9</sup> Contrario al Síndrome de Fregoli, que hace que el paciente vea en todos los rostros a la misma persona.

pero la experiencia del color, el sabor, el movimiento, el espacio, la caída, el escozor, la auténtica percepción de todo esto, es necesariamente subjetiva e incomunicable. Nadie que no la haya sentido entenderá por completo de qué hablamos. El Dr. V. S. Ramachandran<sup>11</sup> nos explica el triste hecho: Es como si un investigador extraterrestre que no tuviera receptores del color en los ojos, pretendiera conocer la "azuledad". Aún teniendo un concepto de lo azul, una teoría científica de cómo se captan y procesan en el cerebro los colores y midiendo nuestras respuestas nerviosas frente a los objetos que presentan la longitud de onda correspondiente, no podría hacerse idea de lo extraordinaria que resulta la experiencia real de ver el azul. Haría falta conectar un cable de rutas cerebrales desde la zonas de nuestro cerebro que procesan el color hasta las suyas<sup>12</sup>, mediante un trasplante, por ejemplo.

Los *qualia* se definen por tres cualidades: 1) Son irrevocables: si hemos visto el color azul, lo hemos visto y punto, asumimos que el color está ahí, y podemos actuar en consecuencia. No se trata de hipótesis ni conceptos, que son siempre provisionales y nos dejan en plena libertad de considerarlos o no. 2) Los *qualia* permiten sin embargo una multitud de posibles respuestas o asociaciones - podemos pensar en el cielo, en un pez eléctrico, en una canción triste. Y 3) Precisan del factor tiempo, pues no serán *qualia* hasta registrarse en la memoria a corto plazo.

---

<sup>10</sup> Para científicos como Francis Crick y. Christof Koch, la conciencia es en realidad un efecto de una "sincronización" entre zonas distantes en el cerebro, disparado nada menos que por la atención.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.290.

<sup>12</sup> Esta posibilidad extravagante pero no imposible nos dice que en principio es posible experimentar los *qualia* de otra criatura (el investigador se refiere al pez eléctrico con puede percibir campos eléctricos mediante órganos especiales de su piel : Cfr. op.cit. pág. 291.) El tema no es ocioso para una reflexión sobre la comunicabilidad estética, es decir, la transmisibilidad de lo que se percibe y siente, mediante la expresión artística.

El lapso mínimo de percepción es el instante. Se dice que en escena, donde todo lo que aparece está comprimido en un aquí y ahora, el instante dura tres segundos, tres segundos para hacer sentir esa interesante invención llamada "presente absoluto". Si los signos pueden considerarse ancla o motivo de las percepciones hay que decir que en el teatro, donde las cosas son y no son a un tiempo, los *qualia* que se generan son muy peculiares: puesto que sí son revocables, igual que los conceptos, pero tienen toda la carga emotiva de la experiencia sensorial. Así pues, son y no son *qualia*; son dobles, escindidos (como todo lo que ocurre en las entrañas de lo teatral). Y es así porque el teatro no muestra lo que es, ni lo que debe ser, sino lo que *puede* ser. Eso abre una posibilidad de elección que no ofrece la realidad (no es lo mismo actuar por comprensión intelectual que por compenetración con una situación dada) El teatro permite a la conciencia que muramos y que sigamos vivos, que permanezcamos presentes y nos ausentemos, ver y saber a un tiempo. Provoca así un conocimiento no especulativo sino "tentativo", pero operante.

Si concebimos la teatralidad más allá de la pieza dramática o del hecho escénico, como toda una modalidad de representación y de pensamiento -que bien podría rastrearse en muy distintas áreas de la cultura y géneros del discurso (en la conjetura científica, en la meditación filosófica, en los juegos infantiles, en la terapia psicológica, en el espectáculo político, e incluso en la más íntima y personal ensoñación)-, observamos que se trata de una modalidad de carácter holístico -a diferencia de la secuencial propia del relato, o la estructural del poema o la pintura -, sujeta a los principios de escisión, paradoja y contradicción (la escisión entre ser y parecer, entre ser y mirarse ser; la paradoja de revelar porque se oculta, y viceversa; la contradicción de provocar a la vez identificación y distanciamiento). Creo que las cualidades esenciales de lo teatral serían: Generar un espacio y un tiempo

de excepción, como un todo condensado y autónomo, análogo al estado de trance o al sueño, con sus propias leyes de cohesión y desenvolvimiento. Conjugar elementos semióticos de distinta naturaleza y ser montaje de varios lenguajes entrecruzados —el visual, el sonoro, el táctil, el verbal, el corporal— dando vida a un signo peculiar: “el acto en situación”. Negar la supuesta dicotomía del signo, ya que significante y significado están ambos presentes. Desplegarse en torno a un antagonismo esencial entre dos principios, personajes o fuerzas opuestas. Hacer comparecer en un aquí y ahora concretos al menos tres instancias o sujetos de percepción: personaje, actor y el espectador. Servir de mediación con esferas sobrenaturales o usualmente inaccesibles a la conciencia (lo sagrado, lo inconsciente, lo prohibido). Y finalmente, crear un ámbito pródigo en metamorfosis, donde todo sentido puede encarnar y transitar de una sustancia a otra. ¿Por qué la ficción teatral puede hacer todo esto y operar *de facto* en nuestra mente? ¿Por qué asumimos a la vez su naturaleza ficticia y su insinuación de verdad? ¿Qué procesos se llevan a cabo en nuestra mente frente al hecho escénico? ¿Por cuáles mecanismos cognoscitivos el teatro nos hace ver y entrar en contacto con lo misterioso, lo anómalo, lo censurado, y fiel a su origen ritual, sacramental, nos permite modelarlo tentativamente e integrarlo a nuestra experiencia? ¿A qué procesos mentales nos referimos cuando hablamos de materialización de sueños, de encarnación de fantasmas en el teatro? ¿Qué factores perceptivos toman parte en la empatía que sentimos ante hechos y personajes? Si el teatro puede ser visto como espejo de la conciencia, como metáfora desaforada de sus procesos habituales, también la conciencia puede concebirse como un teatro interior donde la realidad se modela y conoce a sí misma.

## VII. Teatralidad dentro y fuera: presentar y representar

La percepción es una “inferencia inconsciente<sup>13</sup>”, un proceso complejo que depende de circuitos de retroalimentación donde la visión, y por tanto, la presencia, es fundamental, como en el teatro. Toda experiencia sensorial es una construcción, una ilusión que proyectamos sobre el mundo, es decir, nuestra representación. En este sentido es falsa la separación entre mente y cuerpo, espíritu y materia, realidad y ficción; la distinción alude más bien a un problema de traducción entre lenguajes<sup>14</sup> (de los impulsos nerviosos a la palabra, de la palabra a la imagen, de la imagen al acto; lo mismo que en el teatro, donde el lenguaje verbal del autor y el director ha de convertirse en un lenguaje de imágenes que el actor traduce a su vez a un código corporal) Percibir es seleccionar, perfilar a través de las señales sensoriales lo que habremos de asumir como real en medio de un mar de alucinaciones, igual que la ficción teatral construye un segmento cerrado para insertarlo en la realidad, un mundo provisional con sus dinámicas exponenciadas y propias. La percepción implica una ponderación de cómo relacionarnos con las cosas, y esta valoración emocional es su “significado”. La conciencia es un efecto de sincronización de rutas y mecanismos cerebrales que desata el estado de atención, atención que acentúa el teatro, donde la actuación imprime una energía “extracotidiana” a los seres y las cosas, tal como explica Eugenio Barba, en *Las islas flotantes*. El teatro enseña que la imagen corporal y todo lo que con ella se asocia, la unidad del yo, por ejemplo, es extremadamente maleable. Bajo una ley trastocada de los lenguajes del hemisferio izquierdo y derecho, como en la hipnosis, el sueño y la ficción teatral, los símbolos que ejercen influencia sobre nuestro estado espiritual y corporal pueden ser

---

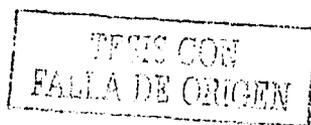
<sup>13</sup> Como dijo alguna vez Herman Von Hlmtz, fundador de la ciencia visual.

<sup>14</sup> Así lo explica Ramachandran, *op. cit.* p. 291 y ss.“

modificados desde la imaginación, como instrumento inusitado de la una voluntad "indirecta" que opera bajo las mismas leyes de arte, un peculiar y delicado equilibrio entre naturalidad y artificio, entre libertad y control. La metáfora crea el mundo. Y si el mundo es la representación de lo que sucede en nuestro cerebro, los procesos de percibir, interpretar, inventar, representar y crear son sólo acentos o direcciones de los mismos circuitos en nuestra mente. La teatral descansa sobre estas dinámicas, las acelera y desnuda, y así nos habla de lo que sucede ya entre nuestra conciencia y las cosas. La ficción actúa fuertemente en nosotros, la ilusión opera; lo inaccesible a la conciencia puede volverse virtualmente visible y abrir nuevas zonas de experiencia bajo el ala de otro lenguaje -distinto al de los impulsos nerviosos en la intimidad de nuestra mente, un lenguaje como el teatral.

#### **VIII. Teatro y reflexión: duplicar para integrar**

Si el teatro puede considerarse espejo de la conciencia vale la pena decir algo más: que se trata de un espejo roto en dos, y de cabeza: La paradoja que anima toda representación teatral quizá responde a la naturaleza más esencial de nuestra conciencia: la duplicidad. Lo que miro en el escenario es percibido como *qualia*, pero a diferencia de cualquier otra sensación subjetiva sí es comunicable por empatía, es privado y público a un tiempo, entrañable y exterior. También a diferencia de los *qualia* habituales, es absolutamente revocable: existe y no existe en ese mismo instante virtual del presente absoluto. Así pues, en el teatro, nuestros circuitos de retroalimentación sensorial reciben una información vacilante; puedo imaginar cómo los flujos de señales nerviosas se lanzan en direcciones opuestas y chocan generando un diminuto relámpago, una especie de microiluminación que les obliga a descubrirse en un acto inédito de re-conocimiento. Nuestra mente puede



especular no con dos esquemas conceptuales sino con dos experiencias cognoscitivas. “Es bueno ver y no ver, éste es precisamente el estado de la naturaleza”, decía Pascal. La conciencia descubre entonces algo importante acerca de sí misma, descubre sus propios procesos de percibir e inventar el mundo, como si por primera vez, a través del escenario, se viera por dentro, en un espejo encajado en el centro de su recinto más interior.

### **Bibliografía**

- Bachelard, *La poética del espacio*, Breviarios del F.C.E., México, 1984.
- Denett, *Consciousness Explained*, Little Brown, Boston, 1991.
- Edelman, G., *The Remembered Present*, Basic Book, N.Y., 1989.
- Erickson, M., *Mind-Body Communication in Hypnosis. The Seminars, Workshops and Lectures of Milton H. Erickson*, Volumen II, Irvington, N.Y., 1986.
- Gregory, R.L., *Mirror in mind*, Oxford University Press, N.Y., 1997.
- Leveton, A., “Between: A Study Showing The Relationships Between Erickson, Winnicott and Bachelard” en *Erickson Psychotherapy*. Vol. II: *Clinical Applications*, Jeffrey K. Zeig Ed. Brunner/Mazel, N.Y., 1985, pp 515-531.
- Merleau-Ponty, *The Phenomenology of Perception*, translated by Toutledge and Kegan Paul, Londres, 1962.
- Ramchandran, *Fantasmas en el cerebro*, Debate, Barcelona, 1999,-----,et.al.
- Robles, T. *Concierto para cuatro cerebros*, Instituto Milton H. Erickson de la Ciudad de México, 1990.
- Sacks, O., *The Man who Mistook His Wife for a Hat*, Harper-Collins, N.Y., 1985.
- Searle, *The Rediscovery of The Mind*, MIT Press, Cambridge, 1994.
- Ubersfeld, A., *L'école du spectateur*, Editions Sociales, 1981.
- Wilshire, B., *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*, Indiana University Press, 1982.

## Cartas a Indra (Teatralidad en la ceremonia oracular de Delfos)

*El oráculo no dice el destino ni lo esconde, sólo lo significa.*

Heráclito

*Este capítulo está formado por tres cartas a Indra, una adivina a quien he consultado en varias ocasiones. Y es una descripción de lo que sucede en la situación oracular con sus participantes, el tiempo, el espacio y la palabra<sup>1</sup>. ¿Cuál es la naturaleza de las operaciones intelectuales implicadas en el desarrollo de una consulta adivinatoria?, me pregunto junto con Jean Pierre Vernant<sup>2</sup>: Se trata, sin duda de operaciones simbólicas, dominadas por un drama o paradoja básica: La pretensión de "ver" lo que está predestinado, para intentar en vano modificarlo<sup>3</sup>.*

*Mi reflexión se remite al caso más paradigmático de la práctica oracular en la cultura occidental: el oráculo de Delfos, considerado aquí como un fenómeno "reinventado" por la imaginación de historiadores, poetas y*

---

<sup>1</sup> Desde la perspectiva de la teatralidad intento analizar el estatus de la palabra adivinatoria, los procedimientos de la práctica oracular, los juegos del lenguaje que el rito pone en marcha, así como su función política, social, psíquica y estética. La aproximación semiológica se justifica por cuanto que "la adivinación, según dice Jean Pierre Vernant (*Divination et rationalité*, Seuil, Paris, 1974, p.25), no sólo tiene la ambición de descifrar el porvenir, pretende describir el universo como si se tratara de un texto donde está inscrito el orden del mundo, tabla donde los dioses han escrito".

<sup>2</sup> Op. cit, p. 25. Pese a su sustrato religioso e irracional, es toda una racionalidad la que se expresa en los procesos adivinatorios, añade.

<sup>3</sup> El oráculo se basa en esta paradoja. En ellos se juega el carácter contradictorio, dialéctico del Destino en la concepción griega antigua.

dramaturgos, pese a haber tenido una existencia fáctica que de hecho resulta difícil reconstruir<sup>4</sup>.

Dialogo particularmente con dos reinenciones literarias modernas del fenómeno mántico<sup>5</sup> en la Grecia antigua: la novela *Cassandra* de Christa Wolf<sup>6</sup> y el cuento *La muerte de la Pitia* de Friedrich Dürrenmatt<sup>7</sup>. Ambos

---

<sup>4</sup> Ciertamente, nos dice Flaceliere (*Adivinos y oráculos griegos*, Eudeba, Buenos Aires 1965, p.58. versión original en francés:1961). "las fuentes literarias-en primerísimo lugar Herodoto, y luego Plutarco- nos han conservado gran cantidad de oráculos délficos, y la epigrafía de otros sitios arqueológicos también nos han devuelto otros, por ejemplo en la isla de Paros, los relativos la poeta Arquiloco". Pero ¿son auténticos?, se pregunta. ¿Acaso sólo reproducen la forma en la que fueron redactados después de la consulta del *ádyton*, o pero aún fueron inventado después con fines propagandísticos o luego reinterpretados por Herodoto?

<sup>5</sup> *Mantiké* en griego significa presentimiento y conocimiento de cosas futuras. En latín el concepto *Divinatio* se refería específicamente al hecho de participar de la visión (atemporal) de la divinidad. Cfr. Cicerón (*De la adivinación*, trad. de Bibliothecorum Romanorum Romanum, UNAM, México, 1987). Así pues, Flaceliere (*Adivinos y oráculos griegos*, trad. del francés: Eudeba, Buenos Aires, 1965, p. 7) sintetiza: "*La adivinación es el conocimiento sobrenatural de lo incognoscible*".

<sup>6</sup> Christa Wolf, *Kassandra and Voraussetzungen einer Erzählung*, Verlag GmbH and Co KG; darmstadt und Neuvoied, 1883 (traducida por Jan Van Heurck, para la versión inglesa: *Cassandra, a novel and four essays*, The Noonday Press, Farrar. Straus.Giroux, New York, 1984).

<sup>7</sup> Dürrenmatt, Friedrich, *Der Sturz , Das Sterben der Pythia*, Diogenes Verlag AG Zürich, 1980. Versión en español: *La muerte de la Pitia*, Tusquets, Barcelona, 1990. Ciertamente, nos dice Flaceliere (*Adivinos y oráculos griegos*, Eudeba, Buenos Aires 1965, p.58. versión original en francés:1961), "las fuentes literarias-en primerísimo lugar Herodoto, y luego Plutarco- nos han conservado gran cantidad de oráculos délficos, y la epigrafía de otros sitios arqueológicos también nos han devuelto otros, por ejemplo en la isla de Paros, los relativos la poeta Arquiloco". Pero ¿son auténticos?, se pregunta. ¿Acaso sólo reproducen la forma en la que fueron redactados después de la consulta del *ádyton*, o pero aún fueron inventado después con fines propagandísticos o luego reinterpretados por Herodoto?

<sup>7</sup> *Mantiké* en griego significa presentimiento y conocimiento de cosas futuras. En latín el concepto *Divinatio* se refería específicamente al hecho de participar de la visión (atemporal) de la divinidad. Cfr. Cicerón (*De la adivinación*, trad. de Bibliothecorum Romanorum Romanum, UNAM, México, 1987). Así pues, Flaceliere (*Adivinos y oráculos griegos*, trad. del francés: Eudeba, Buenos Aires, 1965, p. 7) sintetiza: "*La adivinación es el conocimiento sobrenatural de lo incognoscible*".

*textos se presentan como una síntesis ficcional de lo que fue el oráculo griego, en tanto que leyenda viva en nuestras mentes.*

*La situación oracular se construye en torno a la escena básica del "entusiasmo", estado de contacto entre hombres y dioses, donde la palabra "falsa" o "verdadera" tiene valor de acto generador, y donde la estrategia básica es establecer conexiones entre los hechos, los sueños, los temores y las posibilidades de lo real.*

*Aunque la Pitia de Dürrenmatt no crea en ellos, e incluso pese a que los invente deliberadamente, sus oráculos habrán de cumplirse. En parte por el hecho mismo de haber sido dichos, y creídos a pie juntillas por los consultantes, y en parte por un azar "imposible" que se burla de los humanos. El ansia de control sobre la realidad provoca lo contrario a lo que pretende. Ésa es la paradoja de la voluntad, confrontada con el "poder vivo" de la palabra profética.*

*En el caso de Casandra, tal y como nos la presenta Christa Wolf, sus profecías genuinas no serán sin embargo creídas, precisamente por su carácter enigmático y disruptor. Y sin embargo, se cumplirán también en virtud de lo inexorable.*

*Confrontar ambas reconstrucciones de la leyenda permite observar que no es ni la veracidad ni la credibilidad lo que da peso y significado a la palabra adivinatoria, sino las dinámicas que genera en la mente colectiva e*

---

<sup>7</sup> Christa Wolf, *Kassandra and Voraussetzungen einer Erzählung*, Verlag GmbH and Co KG; darmstadt und Neuvoied, 1883 (traducida por Jan Van Heurck, para la versión inglesa: *Cassandra, a novel and four essays*, The Noonday Press, Farrar. Straus.Giroux, New York, 1984).

<sup>7</sup> Dürrenmatt, Friedrich, *Der Sturz, Das Sterben der Pythia*, Diogenes Verlag AG Zürich, 1980. Versión en español: *La muerte de la Pitia*, Tusquets, Barcelona, 1990.

*individual, en tanto práctica de “desciframiento de lo incognoscible” y acto simultáneo de creación*<sup>8</sup>.

## **I. Carta primera: “Ser adivina” (El fenómeno de la videncia)**

### **1. La llamada: del útero a la tumba (Visita a Delfos)**

Querida Indra:

No podía dejar de escribirte precisamente hoy, que he visitado las ruinas de Delfos. Difícil incluso llamarles “ruinas”. Sólo hay algunos restos de columnas, restos de columnas, trozos de escaleras y bloques de piedra desperdigadas, y desniveles del terreno que apenas insinúan una planta arquitectónica. En la parte posterior pueden observarse los restos del anfiteatro en la zona posterior, reconstruido por los romanos, los del estadio y el basamento circular del Santuario de Atenea Pronaia, con sólo tres columnas radiantes en pie. Hay un museo en la parte posterior, pequeño, con piezas estilizadas y hermosas. Muy poco queda del primer santuario, de la columna del serpientes ni del más reciente templo a Apolo. Lo que maravilla es el

---

<sup>8</sup> Como ya he mencionado más arriba, Detienne Marcel, en *Maestros de verdad en la Grecia Antigua*, (op. cit., p.63 y ss.) explica cómo la palabra oracular (particularmente antes del siglo IV a. C.) tiene en la mentalidad de los griegos la misma “eficacia” que una mandato o gesto divino. En el momento mismo en que se profiere, la realidad que nombra es convocada a la existencia. “*Cuando Apolo profetiza, “realiza”*: La palabra oracular no es reflejo de un acontecimiento preformado, es uno de los elementos de su realización”, dice. Una frase de Apolo en labios de la Pitia equivale al rayo de Zeus; el oráculo délfico es pues la transmisión de un conocimiento que aun deslumbrando modifica por sí mismo lo real.

Vale observar que, en toda época, la palabra adivinatoria, aunque sólo aparentemente describa una circunstancia, se profiere en formas retóricas y gramaticales asociadas con la obligatoriedad y el mandato: en segunda persona y en futuro, dando lo que se dice por un hecho que habrá de cumplirse puntualmente -como los Mandamientos cristianos: “Amarás a tu padre y madre”.

paisaje natural visto desde esta ladera sur en la meseta del Parnaso: la cañada entre las Frediades, dos enormes peñas de 300 m de altura, figura un *útero* gigantesco —la zona más íntima de Gaya - expuesta ante un grupo arrobado de turistas. De hecho, el nombre de Delfos deriva de la raíz \*delph [        ], que significa matriz, vientre, concavidad. Al fondo de esa cañada se hallaba el ojo del manantial de la fuente Castalia, donde se hacían las abluciones y purificación previas a la ceremonia. Agua y tierra en hondura, los elementos simbólicos del lugar sagrado.

En Delfos somos víctimas de un vértigo que eleva: Lo que se ve, lo que no se ve y lo que se imagina, el paisaje de colinas junto con la leyenda, sustituyen la arquitectura desaparecida del Santuario y la hacer sentir portentosa. No es de sorprender, querida Indra, que éste fuera el lugar elegido para una práctica de conexión con lo sagrado durante casi diez siglos, del VIII a C. al II d. C. No sólo su orografía quebrada y su panorámica, que incluye por momentos las aguas serenas del Golfo de Corinto, parecen conectar lo celeste con el inframundo, también su localización en el mapa de Grecia favorecía las funciones religiosas y políticas del Oráculo. De hecho, en los tiempos más tempranos tal situación geográfica, central aunque marginal respecto de cada una de las ciudades-estados que se hallaban en formación, lo convirtió en sitio de contacto y arbitraje entre ellas. Mediante la sanción y legitimación que

aportaba el oráculo, dice Catherine Morgan<sup>9</sup>, se realizaron la fundación y colonización de nuevas ciudades, se permitían las invasiones y tomas de poder, se otorgaba la autoridad a ciertos individuos, se configuraba la identidad de pueblos y grupos, se reconciliaban las diversas tradiciones bajo un mismo culto. El oráculo de Delfos fue, pues, centro pan-helénico de encuentro entre las ciudades estados, y lugar de peregrinación de los particulares, en busca de fuente de justificación y conducción divinas.

Cuenta Platón en *La República*:

“Es Apolo, el Dios de Delfos, a quien corresponde dictar las leyes más importantes, más hermosas y las primeras, aquellas que conciernen a la fundación de templos, a los sacrificios y en general al culto de los dioses, de los demonios y de los muertos... Pues esas cosas nosotros ignoramos y como fundadores de un Estado, si somos sabios, nos remitiremos a él, intérprete

---

<sup>9</sup> *Athletes and Oracles*, Cambridge University Press, 1990, pp. 1-26. Si bien la práctica oracular se sobreponía al poder político y jurídico en los primeros tiempos de Delfos, podía convertirse justo en el instrumento de legitimación de tal poder (tal como sucedió durante el periodo crítico en el que se estaban formando ciudades-estados como Corinto, Esparta, Atenas y sus colonizaciones —entre el s VII y el VI a. C.). Flaceliere (op. cit., p. 60) explica cómo la Pitia había ya desempeñado un papel muy importante en el proceso de colonización bélica entre los siglos VIII y VII: “La Pitia parece haber alentado los viajes hacia tierras nuevas (Cumae, Rhegio, Siracusa, Crotona y Tarento)”. En el siglo V, con las Guerras Médicas, el oráculo de Delfos pierde su independencia en manos del estado dominante (Esparta y Atenas, en el V; Tebas y Macedonia en el IV a.C.). Herodoto enfatiza el “autoritarismo de las profecías de la Pitia (dice Iriarte, op. cit.) pero en realidad Delfos no emitía leyes, las legitimaba cuando se sometían a su aprobación. Tal legitimación provenía de su capacidad para generar consenso.

tradicional de la religión, que se ha establecido en el centro y el ombligo (*omphalós*<sup>10</sup>) de la tierra para guiar al género humano”.

La consulta al oráculo implicaba una largo traslado hasta la zona central pero aislada de Delfos, un viaje de regreso, al origen, al “ombligo” del mundo.

¿Recuerdas, Indra que escribí hace años: “Llevo en mi ombligo invertida la historia de mi abuelo”? Para desmadejar ese hilo había que descender al seno de la tierra, ese recinto subterráneo donde se oiría la profecía de la Pitia (el *ádyton*<sup>11</sup>), movimiento réplica del mítico descenso a los infiernos, al mundo de los muertos, al Hades, como en los Misterios de Eleusis en Egipto<sup>12</sup>, pero también como una vuelta a la matriz del mundo: Delfos es “útero que habla”, Indra. Sólo en esa intimidad materna del subsuelo podían juntarse dos temporalidades distintas: la aireada historia de los hombres, y la telúrica y

---

<sup>10</sup> *Omphalós*: piedra, escultura, centro, que formaba parte del mobiliario de la escena oracular bajo la tierra. El recinto subterráneo, *ádyton*, con sus des cámaras separadas por una cortina, tras de ella, la Pitia se entregaba al transe y desde ahí emitía su voz delirante sin ser vista. Es este un escenario, en toda la extensión de la palabra, un “ámbito de excepción” (como la matriz teatral) donde una experiencia del presente absoluto habrá de conjugar tiempos distintos, donde la personalidad se verá invadida, penetrada por una potencia trascendente, la presencia invisible de dios.

<sup>11</sup> El *ádyton* es la matriz oscura, un ámbito extracotidiano al que se arriba después de un largo viaje de retorno al origen: zona de delirio, de humores, de sueños, caverna. La consulta que ahí habrá de realizarse es además un evento meticulosamente programado: una vez por mes, y sólo nueve meses al año, nos explica Plutarco (*De Pythia Oraculis*). Este período de nueve meses, coincide por cierto, con la duración de un embarazo: así pues, la palabra oracular es “organismo” que se concibe, crece y se da a luz en el recinto más íntimo.

<sup>12</sup> Detienne Marcel (op.cit, p. 52) narra este tipo de consulta en forma de descenso al Hades, originada en los antiguos ritos de iniciación en Eleusis, tal y como se daba en el oráculo de Trofonios, en Lebaida: Después de lavar al consultante en un río, éste es llevado al lugar del oráculo: una grieta en la tierra. Bebe entonces de dos fuentes de agua: de *Lethé* para olvidar el mundo antes de entrar, y de *Mnemosyné* para recordar a su vuelta lo que habrá visto bajo tierra. Penetra después por la grieta, por la boca oracular que se lo “traga”. Lo sacan horas después en estado comatoso y le cuidan hasta que es capaz de reír. El consultante se ha convertido entonces en un poeta adivino: un “vivo entre los muertos”.

atemporal de los dioses. Ése había sido el imperio de Gaya Protomancia, la Diosa Tierra, hasta que su virginidad fue tomada por el Dios Sol<sup>13</sup>:

“Apolo se instala en Delfos después de haber matado con su potente arco al Dragón Hembra, a la Bestia enorme y gigante, que debía ser la guardiana del antiguo oráculo de la Tierra: Pitón”, canta el Himno homérico<sup>14</sup>. Volver a la tierra, en el origen está el secreto del futuro, la filiación que legitima de la existencia de hombres y ciudades. En el principio está la clave del porvenir<sup>15</sup>.

A Delfos “regresaban” los enviados de la asamblea, los hijos de reyes, los líderes de un ejército antes de comenzar una campaña, los padres sin descendencia, los mensajeros de pueblos agobiados por la peste, los penitentes y elegidos para representar a toda una comunidad sumida en la incertidumbre. Iban a encontrar el camino de la vida y el del propio sacrificio o muerte. La consulta empezaba, pues, con un largo viaje, como el mío.

---

<sup>13</sup> En efecto, la sabiduría oculta del futuro se asocia con el origen, con lo femenino oscuro, escondido, con la cueva, insiste Ana Iriarte (*Las redes del enigma: Voces femeninas en el pensamiento griego*, Taurus. Madrid 1990). Hay una clara implicación de la sexualidad en la palabra mántica, “evidenciada por la analogía simbólica en el imaginario griego entre los labios de la boca que habla y los labios de la vagina”, dice ( p.90?) De ahí también, arquetípicamente hablando, la estrecha asociación entre transe erótico y transe profético.

<sup>14</sup> Citado por Flaceliere, R. (*Adivinos y oráculos griegos*, op.cit., p. 43 y ss.), quien añade que Apolo se metamorfosea en delfín, cuyo nombre se asocia, y quizá proviene de Delfos. ¿Acaso sabías esto, Indra? Luego, los hijos de Apolo, es decir los hijos del sol son también profetas: Casandra, Eumelo (quienes fueron mordidos en los oídos por una serpiente), Cirse, todos ellos asociados con Pitón, como lo estuvieron antes Temis, Dionisio y el mismo Apolo. También vio dos serpientes copulando antes de convertirse en adivino.

<sup>15</sup> De ahí la paradigmática pregunta de Edipo por su identidad ante el oráculo; de ahí también el enigma de la Esfinge que brindaría la legítima soberanía al hombre sobre el propio país. La pregunta al oráculo es la pregunta sobre el origen, porque origen y destino forman una problemática identidad, una entidad dramática. Identidad que sólo puede ser transmitida por vía de la voz oracular, esencialmente femenina: una voz *poseída* por el dios, proveniente de las entrañas de la tierra, de las zonas subterráneas, irracionales, instintivas que representa el delirio pítico, el transe profético de Casandra o la palabra “peligrosa” de la Esfinge, mitad animal, mitad hembra.

¿Recuerdas, Indra, que en mi primera consulta yo quería preguntarte no de quién era hija, sino de quién sería madre -si sería madre algún día-, qué rol jugaba yo en la cadena de las generaciones?. Tú me respondiste: Irás a Grecia, volarás sobre el Atlántico hasta Italia, viajarás en tren hasta Brindisi, cruzarás el Mar Jonio en el barco Poseidonia, te extraviarás en Atenas un noche sin lenguaje, te hospedarás en el decrepito Hotel París, temblarás de frío por la humedad del cuarto, verás en la televisión una serie en rumano, visitarás Delfos. Muy bien, y todo eso ¿y para qué?, te pregunté perpleja. Para escribirme cartas de lo que veas y sientas ahí. Ésa era la condición para darme tu respuesta. E intenté cumplir mi parte del trato llevando un diario de viaje. Pero es imposible llevar un auténtico diario de viaje, querida amiga. Sólo pude escribir comentarios aislados que he debido ahora reunir y remendar. El vértigo de lo nuevo es tal, que los días y las vivencias acaban por confundirse. Cuando uno está "ahí" se enceguece en cierto modo, se enceguece de tanto ver. No es posible atar los cabos, estás olvidando y recordando en el mismo segundo para poder abrirte a lo nuevo. Lo que recuerdas y lo que sientes se mezcla con lo que miras, lo que miras desaparece ante lo que esperabas, lo que anhelas; lo que nunca sospechaste que pensarías surge en medio de ese nuevo paisaje, y no sabes ya quién es la persona que desde tus ojos está ahí, observando absorta. Pasado y presente se funden en diversos niveles, y no entiendes como desmadejar ese hilo, cómo desenroscar esa serpiente que se cierne sobre tus sentidos.

Tal y como me ocurre "ahora", Indra, que estoy de nuevo parada sobre la enorme piedra triangular desde donde profetizaba la Pitia, según asegura, mintiendo, la guía de turistas. Estoy aquí al pie del Parnaso, recordando las lecturas que hice en el avión, en el tren, en el barco, escuchando las patrañas

de la guía, imaginando muros y columnas a partir de piedras desperdigadas y adoloridas como claves sueltas.

Si como tú dices, el oráculo es el arte de hacer conexiones entre tiempos y zonas separadas, entre el alma y el cuerpo, entre el individuo y la historia de las generaciones, la palabra mántica teje como la Diosa Necesidad, una red. En esa red, Indra, estoy atrapada, ahora que reconstruyo los fragmentos de lo que vi, leí e imaginé, confundidos en esta carta:

Y ahora que estaba yo ahí parada, las preguntas íntimas, las que llevaba en la cabeza desde el día en que te visité, no parecían tener sentido. Era mucho mi deslumbramiento. Como si el ambiente se negara a responder nada, como si la presencia, mi presencia en el lugar, fuera precisamente la condición que provocaba aquel hermetismo.

En medio de este pasmo en que me hallaba oí en Delfos una voz que me hacía preguntas. A mí, que nada sé de cierto. Era una voz interior, tal vez proveniente de mi memoria o de las piedras mismas, una voz que quería ignorar pero que me llamaba más allá del bullicio de los turistas, del zumbido de los mosquitos, del sopor quieto del mediodía: ¿Qué es exactamente lo que quieres saber? ¿Por qué has venido hasta aquí? ¿Qué infantil superstición ha hecho crecer esta curiosidad por el oráculo en tus sueños<sup>16</sup>?

## ***2. El "entusiasmo": la grieta (Delfos como construcción imaginaria)***

Yo no hubiera querido tener que responder sino preguntar, para eso estaba ahí, ¿no es cierto? Sí hubiera tenido la serenidad de ánimo adecuada, la más

---

<sup>16</sup> La interpretación de los sueños fue de hecho el medio más antiguo de adivinación, llamado: "mántica por incubación". En ella funcionaba simultáneamente la simbología que privó en Delfos: el retorno a la tierra, a una cavidad bajo la tierra, y beber de las aguas de manantiales sagrados, a fin de obtener el *mana*, facultad mántica. Tierra y agua fueron, pues, las fuentes primordiales de la adivinación.

mínima lucidez de la que siempre me veo privada en los viajes, hubiera podido preguntar a alguien: ¿Desde dónde profetizaba la Pitia? ¿Cómo la hacía? ¿Existían de verdad esos vapores que emergían de la tierra y causaban el trance profético? ¿En qué consistía exactamente el delirio de la Pitia? ¿Cómo eran sus palabras? ¿Por qué habrían de ser “creídas” por los consultantes?

Pero no pregunté, sino vi, y lo que vi, Indra, fueron tres cabras subiendo a brinquetes por la ladera más empinada del monte, como niñas extenuadas y felices. Ningún otro de los turistas pareció notarlas. Tenían las patas huesudas, el pelo ralo y unos diminutos cuernos que emitían por momentos un destello de luz plateada. ¿O fue mi imaginación ese destello? Si hubiera sabido interpretarlo, ahí estaba parte de la respuesta.

“Fueron cabras las que en tiempos antiguos descubrieron el oráculo, escribe Diódoro Sículo<sup>17</sup>, y por esta razón, todavía en nuestros días, los délficos sacrifican con preferencias cabras en la consulta... Había una grieta de la tierra en el lugar en que se encuentra actualmente lo que se llama el ádyton del santuario. Unas cabras estaban pastando alrededor de esa grieta; el sitio de Delfos no estaba todavía habitado. Cada vez que una cabra se aproximaba y miraba en ella se ponía a brincar y balar de un modo asombroso... El pastor se aproximó y le ocurrió lo mismo que a las cabras; en efecto éstas se comportaban como personas presas del fenómeno del ‘entusiasmo’, y su guardián se puso a predecir el futuro”.

Me alejé un poco del grupo, para acercarme al grupito de cabras. Iba mirando al suelo, colina abajo, cuidando de no resbalar. (Nunca llevo los

---

<sup>17</sup> Historiado griego del s. I d C., que escribió una *Biblioteca Histórica* (citado por Flaceliere, op. cit, p. 43 y 44).

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

zapatos adecuados) El suelo estaba ajado por el sol, y en él se abrían grietas de todos los tamaños:

“Durante cierto tiempo, sigue Diódoro, los que querían consultar el futuro se aproximaban a la grieta y se entregaban a los oráculos mutuamente. Luego, muchos se lanzaban a la grieta bajo el efecto del ‘entusiasmo’ y , sin excepción, desaparecían en ella, lo habitantes de la región , para proteger a todos del peligro, juzgaron conveniente poner a una mujer como única profetiza... Se le construyó un artefacto de tres soportes, el trípode, sobre el cual ella subía, y así bien asegurada, recibía la inspiración...”

Una alemana que venía con el grupo de turistas me gritó desde lo alto, al volverme resbalé y caí por unos segundos, hasta que mi pie derecho dio con una piedra en la que me sostuve. Las cabras se espantaron con el ruido y se alejaron apresuradas. Mi corazón latía fuerte, ¿qué rayos ando buscándome?, farfullé.

Indra, amiga mía, tú sabes que los dioses están esperando nuestras torpezas, el más mínimo error nuestro para decidirse a condenarnos, pero nuestros errores no están decididos desde el pasado sino desde el futuro. “Te has de cuidar de los resbalones”, me habías dicho una vez. Y no lo había recordado nunca hasta ese momento. Subí a rastras hasta una zona plana del terreno y me puse en pie sacudiéndome el polvo de los pantalones. El calor y el susto me había hecho sudar, me sentía mareada. Siempre que viajo me mareo, pierdo pie muy fácilmente, pierdo el equilibrio. estaba un poco *zombie* por el sopor. Miré hacia el Santuario, borrado tras la pátina cálida de los tiempos, y me hice la pregunta que uno nunca debe hacerse. ¿Qué hago yo aquí?. Tú me contestaste desde tu derruida silla estilo Luis VXII, en tu departamento de la Condesa. “No harás nada, sino observar, observar lo que ya no está ahí, y yo leeré tus cartas”. Desde el futuro que me leíste en las cartas del tarot, desde

esa imagen de “El colgado” que me mostraste, me miraba a mí misma aquí parada, viendo venir a la alemana que se aprestaba para ayudarme.

También las ceremonias en el oráculo de Delfos son soñadas más que reconstruidas históricamente<sup>18</sup>. Y es que no hay documentos suficientes para saber nada de cierto<sup>19</sup>, Indra. Las fuentes son casi todas literarias, apenas menciones laterales: en Homero, Hesíodo, Herodoto, Pausanias, Estrabón; escenas revividas o evocadas en el teatro, (como en las *Euménides* de Esquilo, en *Ion*, de Eurípides, en *Edipo Rey*, de Sófocles), situaciones de las que participamos ahora sólo través de la imaginación o en encuentros raros como el que he tenido contigo. Delfos fue una institución muy compleja, leí meses después, no se sabe realmente cómo funcionaba y plantea aspectos imposibles de verificar. El oráculo de Delfos es, pues, un “objeto” de estudio misterioso, reinventado por el mito, la poesía antigua e incluso la ideología cristiana. En él se mezclan lo histórico, lo simbólico, lo trascendente. En particular resulta problemático el análisis de figuras como la Pitia, las Sibilas, la legendaria Casandra.

Probablemente porque la Pitia era un personaje tan conocido e importante en la vida de la Grecia Antigua nadie se tomó el trabajo de describirla o de

---

<sup>18</sup> Efectivamente se ha estudiado desde el punto de vista histórico el Oráculo de Delfos, cuyo apogeo se dio en el siglo VI. a C. Pero no existen documentos confiables o tan abundantes como los relativos al Santuario de Dodona. Catherine Morgan (en *The Delphic Oracle*) menciona colecciones de respuestas oraculares recopiladas por Parker y Wormell, y por Fontenrose; por su parte, Amandry (*La mantique apollinienne à Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'oracle*, París, 1985) se refiere al hallazgo de oráculos grabados en piedra. Pero ninguna de estas fuentes nos permiten conocer los *intrínsecos* de las ceremonias oraculares, cuyo misterio fue precisamente parte importante de la significación y peso de sus funciones sociales, burocráticas y políticas.

<sup>19</sup> No se sabe incluso si el supuesto archivo original de los oráculos en Delfos, el *zygastron* que mencionan las inscripciones en piedra, es verídico o fue llenado *a posteriori*. En realidad, nos dice Flaceliere (op. cit, p. 58) sólo subsisten el oráculo que habría recibido Agamenón y el poema relativo al “milagro de la cabellera”.

registrar las circunstancias verídicas de su “entusiasmo”. Acaso sólo Plutarco lo intentó. Pero debió dejar en lo oscuro buena parte de la historia. El espacio oracular habría de permanecer en el ámbito que le correspondía, en la zona de lo esotérico, de lo peligroso. Plutarco, que fue sacerdote en Delfos en el s. I., y por lo mismo testigo ocular de lo que en efecto sucedía durante las sesiones mánticas, intenta describirlas racionalizando seguramente, sin cuestionar, las condiciones “ideales” de aquel trance profético ocasionado por los supuestos vapores, *pneuma*, *carisma* de la tierra<sup>20</sup>, emanados de la grieta –boca de Gaya– sobre la cual se colocaba aquella vasija cóncava en que se sentaba la Pitia. Para Plutarco el *pneuma* es un fluido material, exhalación telúrica que despierta facultades del alma y suprime la resistencia a la posesión divina<sup>21</sup>. El *pneuma* puede ser violento y nefasto, dice, capaz de provocar la propia muerte de la Pitia.

Y sin embargo, Indra, los arqueólogos aseguran que no existió nunca tal grieta; ni hay rastro alguno de que hubiera habido en toda la zona de Delfos

---

<sup>20</sup> Explica Bloch (*La divination dans L'Antiquité*, Presses Universitaires de France, París 1984. Versión en español: *La adivinación en la Antigüedad*, F.C.E., México 1985): “Toda cavidad en el suelo era para los ojos de los griegos una puerta de comunicación con el más allá. Por esta razón los santuarios para los oráculos se establecían cerca de una grieta, antro o fuente”. La grieta era una ventana con el mundo de los muertos, y la inspiración profética provenía precisamente de un “más allá” localizado debajo, y implicaba básicamente contacto con ellos, con los fantasmas de los muertos.

<sup>21</sup> Plutarco, que seguramente pudo constatar la inexistencia del *pneuma*, retoma sin embargo la concepción del entusiasmo mántico expresada por Demócrito ( quien lo describía como producto de efluvios enviados por las cosas actuales, imágenes animantes que revelaban su propio devenir en forma de alucinaciones que entraban al cuerpo por los poros: “En los sueños vemos las imágenes que se desprenden de las cosas ¿Cómo soñaríamos en cosas irreales?”, argumenta) , pero lo hace supeditándolo al influjo de Apolo: “El efluvio o soplo adivinatorio, dice Plutarco, es muy divino y muy santo, ya se propaga a través del aire, ya por medio de una corriente líquida. Pues cuando se mezcla con el cuerpo infunde en las almas un temperamento insólito y extraño... Es probable que por el calor y la dilatación algunos poros se abran a las impresiones del futuro”. (De *Defectu Oraculorum* 432 d-e., citado por Iriarte, op.cit., p.85).

emanación gaseosa de ninguna especie. Aunque, claro, no puede descartarse que hubiesen ocurrido terremotos que modificaran la orografía del lugar. Incluso si no existiera sustancia o tóxico<sup>22</sup> que realmente provocara el delirio, es sabido que los estados de excitación religiosa no precisan de un agente físico. En el caso del entusiasmo pítico, podríamos estar hablando, si no de un fenómeno de histeria, al menos de alguna forma de autohipnotismo, conjetura Flaceliere<sup>23</sup>: “No se trata en modo alguno de un estado de gracia compatible con la serenidad, sino de una agitación arrebatada por la cual se manifiesta la posesión divina”.

Dime tú, Indra, como maestra generosa que no oculta sus saberes, ¿es posible entrar en ese estado de trance sólo con un esfuerzo de la voluntad, con un movimiento particular de la conciencia, una especie de guiño, quizá hacia la interioridad propia como espacio de advenimiento... Algún día tendrás que responderme esta pregunta, Indra. Yo sólo pude registrar durante nuestras sesiones cierta manera tuya de entornar los ojos, cierta manera de hundirte en las plegarias, entregada a un automatismo que modificaba levemente tu tono de voz y el ritmo en el que hablabas, como si lo hicieras por detrás de una cortina invisible...

De cualquier modo, ‘el entusiasmo’ delfico, elemento crucial y núcleo del oráculo parece no ser sino parte de la leyenda, aunque se encuentra atestiguado en todas las fuentes (Plutarco, Platón, Aristóteles, Cicerón y tantos otros). Y es que incluso los filósofos, Indra, reconocían la validez y eficacia de las prácticas oraculares “inspiradas” es decir, las provenientes de la

---

<sup>22</sup> Había otros modos físicos de obtener la inspiración profética: comiendo laurel –algunas de cuyas variedades son en efectivamente tóxicas-, bebiendo sangre de toro, por unión sexual con el Dios, bebiendo de alguna otra fuente de agua divina, etc.

<sup>23</sup> Op. cit, p.56.

divinidad<sup>24</sup>: “Nuestras mayores bendiciones nos vienen de la locura”, dijo Sócrates, de quien la Pitia aseguró era el hombre más sabio del mundo. Platón, por su parte, consideraba que la locura mántica, que luego Cicerón llamará “*furor*”, es superior a la razón misma. En el *Fedro* sitúa al delirio profético (proveniente de Apolo) entre uno de los cuatro dones divinos, junto con el delirio telésico, ritual (proveniente de Dionisio), el delirio poético (otorgado por la Musa) y el delirio erótico (otorgado por Eros)<sup>25</sup>. Y en el *Timeo* explica el “entusiasmo” casi de manera fisiológica, Indra, como producto de la benéfica influencia de *demonios* sobre el alma y sobre el cuerpo- en especial el hígado. Luego Aristóteles reconocería también “el entusiasmo” como un fenómeno ligado al temperamento melancólico. Sangre negra, Indra, y no vapores, inunda mis pesadillas más recónditas. Tú puedes saberlo.

Incluso “sabiendo” que el *pneuma*, la aguas proféticas de la fuente Castalia, y el propio trance son puramente símbolos de las dinámicas psíquicas que se ponen en juego durante la ceremonia adivinatoria, y no sus causas directas,

---

<sup>24</sup> No así la *techné*, técnica adivinatoria basada en la mera interpretación de indicios) indicios o gestos espontáneos, augurios (provenientes de la observación de los pájaros), la lectura de las entrañas de animales, de las zonas del cuerpo humano, de las conchas de las tortugas o de los astros (introducida de Oriente). En contraposición con la adivinación inspirada por Dios: *mantiké*. Cicerón distingue en su tratado *Sobre la Adivinación* (op. cit), dos clases de profecía: una que se debe al arte, y la otra, a la naturaleza. Sigue así la distinción platónica entre adivinación inductiva o artificial, y la adivinación intuitiva o natural. La Pitia conjugaba ambas: la inspiración interior y la adivinación inductiva, dependiendo del asunto sometido ante su oráculo. A diferencia de los epicúreos y sofistas, que la rechazan, los estoicos apoyarán también la práctica oracular por coincidir con su dogma: la concepción fatalista del universo como un tejido prefijado de causas y efectos insoslayables, que podía ser “leído”, interpretado; tal y como puede “leerse” el microcosmos humano, por su analogía con el macrocosmos, según los astrólogos.

<sup>25</sup> Hay sin duda una relación entre el trance de posesión profético y la mediación sagrada en los rituales. En el rito dionisiaco, representado en *Las Bacantes* de Eurípides, el actor es poseído por el dios, quien funge a la vez como víctima y testigo del sacrificio. La relación entre profecía y teatralidad pasa, pues, por este carácter sacramental de “hacer presente” al dios invisible, y darlo en participación a la comunidad.

nadie pone en duda que se trata de elementos indispensables en la escena adivinatoria en Delfos, tal y como ésta se actualiza en la memoria de poetas, filósofos, consultantes y lectores.

Estamos ya poco acostumbrados, lo reconozco, a dar por “existentes” y “operantes” fenómenos que la ley de la causalidad niega. Y sin embargo, toda disciplina interpretativa se sustenta en su lógica interna, en una “gramática” en mayor o menor grado “esotérica”, en una red que liga acontecimientos y señales en virtud de la “sincronicidad”, tal como la explica Jung<sup>26</sup>: y no en virtud de hechos previos o externos, que sostengan desde fuera dicha red. El discurso adivinatorio teje una red sostenida en el aire, Indra, como las formaciones azarosas y fugaces de las nubes, en las que de pronto toman forma las fantasías de los niños que se dan tiempo para echarse boca arriba a contemplarlas. Miré al cielo también, el sol intenso me deslumbró un segundo. Así pues, Indra, entiendo que los eventos y los signos se explican entre sí no por ser *causa* unos de otros, sino porque su aparición ante la conciencia *coincide* en un momento y lugar determinado: en este caso la escena oracular, que imagino aquí de pie, mientras miro al grupo de cabras locas, ya bastante lejos, intentando escalar los riscos.

---

<sup>26</sup> Cfr. Jung, *Sincronicity*, y el Prólogo al *I Ching, Libro de las Mutaciones* (Edición original de Euden Diederich Verlag, Düsseldorf-Köln, 1956, versión en español: Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976, p.25: “La causalidad constituye sólo una suerte de hipótesis de trabajo acerca de la forma en que los hechos se desarrollan uno a partir de otro, en tanto que la sincronicidad considera que la coincidencia de los hechos en el espacio y en el tiempo significa algo más que un mero azar, vale decir, una interdependencia de hechos objetivos, tanto entre sí como entre ellos y los estados subjetivos (psíquicos) del observador o los observadores” (p.25). Un principio tan “curioso” como la sincronicidad, que privilegia el espacio y no el tiempo, es lo que valida la adivinación como práctica de interpretación del universo.

### 3. *El delirio: la voz oracular (Casandra de Christa Wolf<sup>27</sup>)*

¿Qué demonios buscas aquí? Volví a oír la voz, Indra, saliendo de una grieta que el paisaje me abría en el centro del cuerpo. ¿Qué es lo que quieres saber?, replicaste tú, sentada en tu silla vieja rodeada de imágenes, velas y aromas entremezclados. ¿Por qué te preocupa este tema? ¿Qué quieres saber sobre el arte de adivinar? No quisiera en realidad saber, te dije, quizá todo se debe a una experiencia guardada en mi fondo más inconsciente y prohibido: Fue la experiencia del encierro, Indra, del encierro en lo oscuro, bajo tierra. Podría ser el útero o la tumba, pero al fin y al cabo una zona oscura, opresiva, aterradorante, mi hogar primero y último, el lugar donde mi conciencia se reconoce a sí misma. No dices tú, como la leyenda délfica a la entrada del santuario: "Conócete a ti mismo". Yo sólo conozco una voz a la que llamo conciencia. Una conciencia abriendo los ojos en lo oscuro. Sólo me reconozco *ahí*, sólo soy fuerte *ahí*. Lo demás es un cuerpo en extinción, una psicología porosa, a la intemperie. Hablo, querida, de lo intolerable que es "ver", emocionalmente intolerable. Es esta la honda realidad psíquica detrás del mito de la Pitia.

Y sólo quizá porque Casandra, la profetiza de Troya, estuvo también encerrada en el recinto de los muertos, dentro de una cesta en los sótanos oscuros del palacio de Príamo, desde donde tenía la osadía de hacer oír su voz

---

<sup>27</sup> Christa Wolf narra en esta novela, en forma de un largo monólogo (que comienza en la escena final hacia el pasado), la caída de Troya desde el punto de vista de una mujer cuyos dotes visionarios le atrajeron la dicha y el escarnio. A través de la voz de Casandra, la autora hace una revisión de la sociedad patriarcal y de la guerra, haciendo una analogía entre los tiempos narrados en la *Ilíada*, en los comienzos de la civilización occidental, y el tenso periodo de la Guerra Fría en el siglo XX durante el cual la autora escribía su novela.

—según imagina Christa Wolf en su novela<sup>28</sup>, quizá sólo por eso, digo, me empecé a interesar en la adivinación en la Grecia Antigua. Pero el tema se me ha resistido más que ningún otro; algo en mí se repliega ante la idea de comprender qué podría haber significado vaticinar el futuro en aquella época, o más particularmente: qué habría podido significar “verlo”, e intentar traducir las imágenes delirantes en palabra poética.

Dicen que el profeta no transmite la palabra del yo, sin embargo, sino la palabra del Dios. Cuando la Pitia decía “yo” (“Yo sé el número de los granos de arena y las dimensiones del mar; y al sordomudo comprendo y al que no habla oigo”<sup>29</sup>), el sujeto era Apolo. Apolo, “luz que esclarece”, proyecta en la mente de la Pitia las imágenes que conoce, como un reflejo. Y sin embargo, no es, como piensan muchos, que la Pitia prestara su voz, sus órganos vocales al Dios. Lo que hacía era una primitiva traducción de las imágenes que veía a palabras, una traducción automática, impensada al lenguaje, onomatopeyas, frases enigmáticas o sin concierto, como reacción corporal, orgánica, a las *phantasias* que en su trance atestiguaba, como reflejo de la visión del dios. Hablaba la Sibila, dice Heráclito, “con boca delirante”. También Esquilo describe en el *Agamenón* el violento delirio profético de Casandra, de cuyos labios brotaban vocablos ininteligibles: “*Ototoi...*” Como *medium*, como

---

<sup>28</sup> En la versión de C. Wolf, el rey Príamo de Troya manda encerrar a Casandra en una cesta de mimbre dentro de los oscuros sótanos de Palacio, por desacato a su autoridad. Durante la Consejo, en que esa hija suya tenía el privilegio de participar pese a ser mujer, Casandra se había negado a apoyar el plan de atrapar y dar muerte a Aquiles usando a su hermana Polixena como carnada. Hay quizá en ese episodio de la cesta, cierta velada alusión al enterramiento en vida de Antígona, también castigada por su lealtad filial y por ser fiel a su propia conciencia más allá de la ley de los hombres y el interés político.

<sup>29</sup> Herodoto (I, 47), citado por Iriarte, op.cit., p. 75. También Amandry (op. cit., p. 1669) transcribe una inscripción grabada en un trozo de cerámica: “Decisión del dios: prohíbo terminantemente construir el arroyo”. Los oráculos délficos siempre son en primera persona, afirma Dodds, E.R., (*Los griegos y lo irracional*, Alianza, Madrid, 1985, p. )

posea de una fuerza sobrenatural, la profetiza troyana, como la Pitia entra en un estado de locura desde donde toda realidad se presenta como tentativa pero al vez como ineludible. Lo irracional se expresa a través de ella “teatralmente”: su expresión verbal es revelación acústica de una *escena*. Dice Plutarco que la Pitia es instrumento de música en manos del Dios; pero más específicamente habría que decir que la Pitia “hace a ver” lo que el Dios Apolo refleja a través de ella, imbuyéndola de imágenes; es sólo un espejo, un espejo parlante, que transmite al consultante la luz que esclarece la visión de lo invisible<sup>30</sup>.

Porque la Pitia no escucha, sino “ve”, ¿verdad, Indra? Y sin embargo no dice: “veo”, dice “existe”<sup>31</sup>. Tiene que dar por hecho lo que ve, no puede considerarlo o no considerarlo, tiene que actuar en consecuencia<sup>32</sup> y su don de persuasión debe lograr que los demás actúen en consecuencia pese a que no “vean”, es portavoz “infalible” de lo oculto. Porque La Pitia “ve” lo invisible; ve de golpe “lo que es, lo que será, lo que fue”. Y tal visión no puede sino perturbar estructuralmente la conciencia y quebrar el cuerpo. Ver el futuro es, pues, compartir por un momento la visión de Dios, que iguala el futuro y el

---

<sup>30</sup> La escena que monta la Pitia, no es, pues, ni mimesis, ni traducción, sino reflejo; actualización, corporeización de la fuerza que la traspasa. Es a la vez espectadora de un visión interior y actriz que encarna al Personaje-Espectador que todo lo mira. (Cfr. más adelante: Carta tercera, apartado primero y segundo)

<sup>31</sup> La voz oracular no es una voz subjetiva, es una “objetividad” que se da a sí misma en los oídos del consultante. Es la voz de un Tú absoluto, que es uno con los acontecimientos y las cosas. El delirio es el trance, el tránsito del yo al Tú. Es el vaciamiento de sí, para contener por unos momentos, en lo que dura la escena, a lo Otro inefable, incomunicable como experiencia. La palabra entusiasmo viene precisamente de *entheos*, que significa “pleno de”. El Dios entra en la Pitia, como un amante abrasador.

<sup>32</sup> Cabe recordar y confrontar aquí lo dicho en el capítulo anterior: *Neurología y teatralidad*, donde el carácter definitivo de la percepciones (imposible pretender que no “se ha visto”), se conjuga paradójicamente con el carácter virtual y tentativo de la imaginación, especialmente de la imaginación delirante.

pasado en un presente eterno<sup>33</sup>. Conocimiento que enceguece, por paradoja. En ese sentido posee la facultad mántica de la Memoria (de lo que ocurre siempre), y participa también del Olvido de lo inmediato. Ve y no ve, nada sabe pero aporta indicio (*symbolos*) de lo que vendrá. Se sitúa por un momento en la misma perspectiva divina, atemporal, multiespacial, ¿inintencionada? Indra, tú debes saber estas cosas por experiencia propia.

¿Y cómo sabe Dios el pasado y el futuro al mismo tiempo, le pregunté a mi padre cuando era niña, si el Destino no está escrito de antemano y los hombres conservamos el “libre albedrío”? —me costaba mucho trabajo pronunciar de niña [*librealbedrío*] Y mi padre, que quería convencerme de que en efecto teníamos libertad y de que por lo tanto éramos terriblemente responsables de todos nuestros actos y palabras, me respondió: ‘Porque Dios está en la punta de una montaña y domina de golpe toda la extensión del valle, mientras que nosotros tenemos que atravesarlo paso a paso, de un extremo a otro, del nacimiento a la muerte’. No sabía exactamente porqué, pero sospechaba que había una trampa en esa respuesta.

Indra, explícame tú ahora, ¿en qué peregrina imagen del mundo se basa la posibilidad de ver el futuro, y cuál el sentido de hacerlo? Si el mundo responde a un orden o una ley prevista de antemano, entonces sí que podría conocerse el porvenir. Pero si no es posible modificarlo ¿qué caso tendría

---

<sup>33</sup> La vidente no conoce el transcurrir de los efectos a sus causas, no escucha del dios un relato o una explicación de los acontecimientos; la vidente “ve” escenas en un presente absoluto. Su conciencia se convierte en un teatro interior, del que debe dar cuenta mediante una “actuación” exterior. Su delirio es dicha actuación, que intenta encarnar la otra escena, la invisible. Asistir y ver son, pues, elementos de una teatralidad que da forma a la práctica del oráculo.

saberlo?<sup>34</sup> Y si acaso es modificable, la adivinación no sería más que mera especulación de opciones...

Vengo a que me adivines el futuro cuando necesito decidir. Ver el futuro quizá no sea más que ver el presente con claridad. Y no entiendo o no quiero ver los indicios. Quiero hacerme un escenario en la cabeza de lo que puede pasar en un caso o en otro. Vengo con la "vidente" de un texto escrito en lo invisible para que me guíe en un ejercicio arduo de la imaginación: a construir escenas alternativas donde entran en lucha el deseo y el miedo. Vengo a realizar un acto dramático: tomar una cosa y dejar otra, correr un riesgo...

Pero acaso vengo más bien a legitimar lo que ya está decidido en mi interior. A conocer las causas secretas de esa decisión, a entrar en diálogo con mis partes desconocidas, inconscientes o extrapersonales, a indagar por el misterio que mi razón sola no alcanza: Vengo a que me introduzcas en mis sueños, a que me orientes en ellos, a indagar en mis mundos potenciales. Vengo a hablar con mi otra voz.

Indra, tú me has dicho que la realidad tiene dos caras, la efectiva y la virtual. La virtual es infinita, las posibilidades latentes, las posibilidades muertas; la otra cara sólo es el cauce de lenguaje que nombra esa realidad. Lo que habitualmente llamamos realidad es sólo una decisión que hemos tomado o que alguien ha tomado por nosotros. Cuando me lees el futuro, querida Indra, escogemos junta a qué llamaremos mi realidad, mi vida, mi historia.

---

<sup>34</sup> Ciertamente que los filósofos estoicos defendían las prácticas de adivinación, pues sus principios (simpatía entre las cosas y fatalismo universal), coincide con su doctrina: El destino es la causa eterna de todas las cosas, según las leyes de la naturaleza. Observando se conoce el efecto. Los sueños y la inspiración revelan efectivamente las relaciones secretas entre las criaturas y los acontecimientos.

Pero acaso vengo solamente a escuchar en ti, Indra, mi voz interna, la que no puede salir en circunstancias cotidianas, porque una mujer debe guardarse de lo que dice. “Eres dueño de las palabras que has pronunciado, y esclavo de las que no”, dice un refrán sabio. Pero el hecho es que las mujeres somos esclavas de lo que no hemos dicho<sup>35</sup>. Es tabú decir nuestra verdad más simple, esa intensidad efímera que se vuelve incendio permanente cuando callas. La palabrería de las mujeres esconde tal silencio. Hablar la más mínima verdad conlleva recias consecuencias<sup>36</sup>.

Cassandra, a diferencia de la Pitia, no fue pura, ni inocente, ni vehículo, ni objeto. No quiso ser profetiza para ser *medium* del Dios, lo que buscaba era la autoconciencia, interpreta la escritora Christa Wolf: ‘Después del trance en el que el Dios Apolo me posee, soy capaz de reflexionar lo que he “visto”, soy capaz de traducirlo en palabras inteligibles, soy capaz de mirar fríamente su significado, de comprenderlo y reflexionar’. La Pitia en cambio, idealmente, no comprende, es un espíritu femenino pero virgen, “vacío” como el de un actor, entregado al Dios, objeto del Dios, y en esa medida desconoce lo que su

---

<sup>35</sup> Parecería que tanto en tiempo antiguos como en los modernos, el derecho a “decir lo que se ve” es cuestión de clase y género. El decir de una mujer no puede ser “a título personal”, debe ser “pasivo”. La figura mítica de Cassandra transgrede esta condición pasiva, irracional, “inocente”. Se adjudica voz aún siendo mujer, porque sabe que cuando falta el habla, falta la identidad.

<sup>36</sup> Hoy, 8 de marzo del 2003, una idea se abre paso y la escribo en la orilla del papel, querida Indra:

“Sí, tienes razón, soy ‘como todas las mujeres’: Quiero tener un varón a mi lado, hijos, hogar, protección y libertad. Pero al vez soy sólo como algunas mujeres son: No me resigno a un mundo para el cual una mujer inteligente es tolerable siempre que no se exprese demasiado, ni diga con valor y claridad lo que ve; para el cual una mujer es buena y confiable, siempre que anteponga las expectativas y demandas de los demás a sus necesidades más esenciales; para el cual una mujer es atractiva y hermosa, siempre que permanezca inaccesible y elusiva; para el cual una mujer merece protección, consuelo y abrazo siempre y cuando sea dependiente y condescendiente; para el cual una mujer es espiritual siempre y cuando sepa “desaparecer”. “Procura ser muy discreta, me dijo mi padre el día que me casé, para que los hombres estén en condiciones de aceptarte”.

lengua habla. ¡Oh divina ingenuidad! Las mujeres que fungían como videntes en Delfos debían ser campesinas sin instrucción, y por lo tanto debían ser interpretadas por sacerdotes. Por la misma época –siglo II a.C., la legendaria Casandra se niega entregarse a Apolo de quien ha recibido el don de profecía, la única profesión intelectual a la mano para una dama<sup>37</sup>. Apolo se sulfura y la castiga: Aunque Casandra diga la verdad, su palabra no será creída. Había logrado que el Apolo le otorgara el don de profecía, seduciéndolo; pero luego se negó a entregarse a él. Traicionó su juramento y se mofó de la divinidad. El engaño fue su culpa, y será contaminará su profecías. Ha sido privada por Apolo del don de persuadir<sup>38</sup>. Su palabra no ejercerá ningún poder sobre los demás. ‘Nadie te creará, mujer. Podrás hablar con verdad, justicia, convicción, penetración, con intensidad, e inteligencia y exactitud<sup>39</sup>, pero nadie te creará. Ya no tendrás “encanto en la voz”, ni “magia en las palabras”. Tu orgullo te condena, tu rebeldía ante el Dios te desdice, tu virginidad te nulifica, lo

---

<sup>37</sup> “Casandra was the first professional working woman in literature. What else could a woman have become besides a seerer? (Wolf, C., op. cit, 176)

<sup>38</sup> Detienne (op.cit., p.66 y ss.) explica las tres características esenciales de la palabra mágico-religiosa, de las que participa por supuesto la palabra oracular frente a los consultantes, en tanto que palabra “eficaz”: 1. *Diké* (concordancia con el orden natural y la justicia). 2. *Pistis* (confianza entre Dios y el hombre, y fe en el poder de la palabra divina) y 3. *Peithô* (seducción de la palabra). Por castigo de Apolo, las profecías de Casandra carecían precisamente de *peithô*, facultad descrita como “palabras de miel”, como “poder de encantar”.

<sup>39</sup> Casandra llegó a preguntarse, preocupada, como podría explicar (*phrúdzein*) de manera comprensible para los demás los oráculos que ella “ve” tan claramente.

siniestro de tus vaticinios te condenan'<sup>40</sup>. ¿Quién quiere escuchar lo que no quiere escuchar?

Sólo creemos en la predicción que anhelamos. Y puede ser que incluso anhelemos la destrucción. Pero cuando yo te busco, Indra, y entro en tu pequeña guarida de bruja buena, de sincretismo oriental y occidental, en tu ámbito enrarecido y quedo presa, hipnotizada en la red de tu sonrisa, sólo quiero comprender lo que anhelo, lo que he pensado de antemano, lo que me confirma que soy yo y no un ser del pasado, no un espíritu que una y otra vez se descubre confinado en la cesta de mimbre, musitando sus palabras ya muy quedo, las palabras que traducen lo que le muestra la oscuridad.

Oigo la voz de Casandra, Indra, como si me hablar desde las profundidades de mí misma:

*"In profoundest darkness and uttermost stillness they led me to a place which I had always regarded as uncanny and menacing: the graves of the heroes... I believed that they had buried me alive... Where was I? How long does it take a person to starve to death? I crept around in the dust.. Was my container round? Yes, round and lined with wicker, which did not admit a sinlge ray of light even when a day and night and another day had presumably gone by; so very likely it was thickly pastered with mud on the outside. That is what I*

---

<sup>40</sup> Todavía encerrada en la cesta, le avisan a Casandra que la trampa que pusieron a Aquiles usando de carnada a Polixena resultó. Aquiles, "la Bestia" está muerto. Así pues, su padre y los demás habían tenido éxito. Tal éxito probaba que tenían razón. Y entonces, la profetiza reflexiona: "Well, I had time. I could reexamine the case, word by word, step by step, thought by thought. Ten times, a hundred times I stood before Priam, a hundred times I tried to agree with him, to answer 'yes' at his command. A hundred times I said no again. My life, my voice, my body would produce no other answer. 'You don't agree?' No. 'But will you keep silent?' No. No. No. No. They were right, and it was my portion to say 'no'." (Wolf, C, op.cit., p.131). Así pues, ni la razón ni la veracidad empírica son argumento suficiente contra el oráculo. En el caso de Casandra, el oráculo parte de una certeza interior a la que es imposible traicionar, sin traicionarse.

*thought, and I was right. Finally I found bones and realized where I was. Someone was moaning. 'Musn't lose my mind, not now' –my voice. I did not lose my mind”<sup>41</sup>.*

Indra, tú sabes a qué me refiero. Pero no quiero que lo repitas. Las adivinas de hoy son seres marginados de la cultura, la ciencia, la medicina, la religión. No son ya las respetadas sacerdotizas de los tiempos en que la Madre Tierra, Gea, Patrona en Delfos, decidía el sí y el no. Las adivinas de hoy son desempleadas permanentes, no como la Pitia, que era un importante eslabón entre la teología y la política, entre la psicología individual y la sociología de los consultantes. Las adivinas del mundo moderno son estatuas vivas, emblemas de una voz que nadie escucha y todos temen. Ese temor es lo único que te resta, Indra, querida amiga mía. El temor a la palabra oscura y amenazante<sup>42</sup>, desde antaño ligada a lo femenino. Dicen las Musas en la *Teogonía* de Hesíodo:

“Sabemos decir muchas mentiras con apariencia de verdades, y sabemos, cuando queremos, proclamar la verdad”<sup>43</sup>.

Si todo lo que profetizara sería tomado como palabra engañosa, la facultad mántica se le había convertido sólo en un motivo de sufrimiento, puesto que se carecería de los medios para que dicha visión fuera útil o modificara el rumbo fatal de los acontecimientos. La sinceridad y virginidad De Casandra serían razones de escarnio, puesto que no significaban devoción sino rechazo al Dios. La fuerte conciencia que tiene de sí misma, y que no está dispuesta a

---

<sup>41</sup> Wolf, C. op .cit., pp. 128 y 129.

<sup>42</sup> Para el imaginario griego, la palabra femenina se asocia con la irracionalidad y con el enigma, dice Iriarte (*Las redes del enigma*, Taurus, 1990, p. 26).

<sup>43</sup> Citado por Iriarte (op. cit., p. 28).

perder, la vuelve incompetente como mediadora entre los dioses y los hombres, dice Iriarte, ya que “no consigue eclipsarse tras el verbo sagrado”, no consigue desaparecer como sujeto de su discurso, como hacía la Pitia. La Pitia, generalmente elegida entre las campesinas más ignorantes y sencillas, sin pretensiones ni conocimientos políticos, sí que se entregaba, en cuerpo, conciencia y palabra a Apolo; en su “pureza” podía ser *medium*, reflejo, actriz traspasada por las visiones divinas, sin tergiversarlas. Casandra, que era también poseída y cruelmente estremecida por las mismas visiones, cruzaba sin embargo la zona del delirio para expresarse con claridad y potencia<sup>44</sup>. Su lealtad a las visiones divinas, que en su fuero interno hubiese querido tantas veces negar, se conjugaba dolorosamente con su lealtad a sí misma<sup>45</sup>.

¿Por qué entonces Casandra, al menos la Casandra de Christa Wolf, se siente culpable?, Indra<sup>46</sup>. Culpable al punto de considerar justo el castigo que le infligió Apolo, de considerar merecido que su padre la encerrara en la cesta oscura cuando se opuso al Consejo, de considerar pertinente que la hiciera

---

<sup>44</sup> Casandra “vio” y vaticinó la caída de Troya, el asesinato de Polixena en venganza por la muerte de Aquiles, la venganza de Clitemnestra sobre Agamenón, y su propia muerte a manos de la reina.

<sup>45</sup> Casandra vive en carne propia los procesos de separación entre el cuerpo, la mente y el alma. Las fuerzas de su entorno la fuerzan a negar algo en sí misma. Christa Wolf muestra en su novela cómo la profetiza aprende técnicas para aliviar la emoción, para atenuar el dolor de convertirse en “sujeto que sabe”.

<sup>46</sup> La problemática de Casandra parece reflejar el conflicto interior de la propia escritora Christa Wolf en momentos críticos de la Guerra Fría: presentía la catástrofe y sentía el deber de atajarla desde su postura crítica; pero al mismo tiempo vez necesitaba cultivar la esperanza, en ella y en los demás. “*We still cannot believe what we see. We cannot express what we already believe*” dice Wolf (op. cit., p. 226) hablando de la amenaza nuclear y asimilando su sentir con el de Casandra ante la inminente destrucción de Troya. Hay, pues una identificación entre la profesión de vidente de Casandra y la escritura literaria: “*The inevitable moment when the woman who writes (who “sees” in Cassandra’s case) no longer represents anything or anyone except herself; but who is that? Does there exist an ominous right (or duty) to bear witness*” (op.cit., p. 232)

prisionera Agamenón y que la sacrificara Clitemnestra, de considerar necesario incluso castigarse a sí misma y no huir de Troya aún conociendo su inminente caída?

La razón es muy sutil, Indra, pero también muy poderosa. Casandra se siente culpable porque “ver” el futuro no es un hecho tan pasivo e inocuo como cualquiera creería. Porque el hecho de imaginar con intensidad y exactitud una tragedia acaso pudiera ocasionarla. Por que habitualmente uno no ve lo que no desea ver, a menos que sea víctima de una alucinación; y entonces, ¿quién podría creerle? El delirio profético pone a la vidente en estado de agonía, lucha en el fondo de la personalidad, que se manifiesta en un cuerpo que “somatiza” la realidad que “ve”, y en una palabra rota, exasperada<sup>47</sup>. La paradoja entre la credibilidad que aporta el delirio, y que a su vez el delirio deslegitima, está en el núcleo de la voz oracular, en tanto que voz femenina equívoca, enigmática. El enigma es a la vez el velo que resguarda el pudor de la vestal (velo de la joven desposanda del Dios), y red engañosa tendida por la Esfinge. Es a la vez respuesta insoslayable y pregunta insoluble, paralizante. Pero entonces, Indra, respóndeme: ¿si uno presagia la ruina es porque de alguna manera, secretamente, uno la desea? Desde que estuvo encerrada en la cesta, Casandra empezó a hablar quedo; abandonó la exclamación profética. Tras el ataque del delirio vendría la frialdad de la formulación. ¿No es acaso una maldición ser de pronto raptada por violentas visiones que el Dios dicta a tu conciencia, y mirar nítidamente el sinsentido de todo, más allá de tu propio temor a la muerte, de la conciencia del vacío, de que ninguna lógica domina el universo, de que ninguna trascendencia se esconde en la materia? Y gemir, y

---

<sup>47</sup> El rito oracular implica esta “corporeización” de la realidad. En el cuerpo y la voz de la vidente el mensaje sagrado se hace carne y palabra, y el ámbito de consulta se convierte realmente en escenario.

gritar en trance, y aprender todas las lenguas para traducir lo que has vislumbrado sin querer. Si uno guardara silencio, estallaría por dentro. Pero nadie quiere oír la voz del desastre, ni siquiera uno mismo. Porque por superstición o por lucidez, uno sabe que la palabra del Dios (es decir, la palabra que se genera en el núcleo más recóndito de uno mismo, donde la propia razón no manda) es una palabra poderosa, una palabra que crea la realidad que nombra, como aquel mandato: 'Hágase la luz'. No sea que reinen las tinieblas, dice la pitonisa. '¡Callen a esa mujer que se sumerge en el delirio de la fatalidad!' La realidad se mitiga desde el lenguaje. Pero quizá también desde el lenguaje puede exasperarse<sup>48</sup>. La ruina "adivinada" por Casandra es finalmente la autodestrucción de nuestra cultura, Indra<sup>49</sup>. '¿Hay algo que pueda frenar tu lengua, mujer -serpiente, emblema de la Madre tierra?, Apolo luminoso viene a destruirte'<sup>50</sup>.

---

<sup>48</sup> Elias Canetti, en su ensayo "*La profesión del escritor*" (*Des Gewisen der Worte*, Carl Hanser Verlag, Munich, 1974. Versión en español: *La conciencia de las palabras*, F.C.E., México 1981), discute consigo mismo sobre la posibilidad de que las palabras de un escritor pudiesen evitar la guerra. Deberían, se contesta; puesto que también fueron palabras las que la desencadenaron.

<sup>49</sup> Dice Wolf (op.cit, p 224): "*The Troy I have in mind is not a description of bygone days, but a model for a kind of utopia*". Troya fue una de tantas ciudades sitiadas y desaparecidas en aquella zona, añade, pero se vuelve prototípica. El peso de su leyenda es mayor que el peso de su existencia histórica positiva. La guerra de Troya es, pues, paradigmática, lo mismo que sus personajes.

<sup>50</sup> Pitón, el dragón délfico, era la divinidad que adoraban los más antiguos pobladores; hay noticia también de que en Delfos se daban lugar, en tiempo muy antiguos, orgías dionisiacas de mujeres en delirio. Cuenta Plutarco que cuando Apolo (el Delfín) mató a la serpiente Pitón, se adueñó del santuario. Hay quien quiere ver en dicha leyenda la transición entre un sistema matriarcal de dominio a la reclusión de la palabra y la voz femenina (Cfr. Iriarte, op. cit.). Es entonces cuando la Sibila, profetiza del santuario, es relegada a instrumento en manos de un hombre o un sacerdote que será quien interprete los mensajes de los que ella es sólo una *medium* ignorante. Así pues, partir del siglo VII a.C. la antigua Sibila, portavoz de la Madre Gea, fue sustituida por la Pitia, figura consagrada a Apolo.

Sí, Indra, el decir pítico es un decir problemático, un decir impedido, mutilado, escindido, como lengua de serpiente. Hay en efecto una grieta en el centro de la escena oracular: el duelo entre ver y decir quiebra la personalidad de la vidente. La posesión es regresión a un estado donde la identidad está aún en duda como en útero, o lo estará, como en la tumba. El cesto de Casandra era la metáfora, Indra. Y esa metáfora me habló al oído, me despertó.

La Pitia era vehículo de la palabra del dios Apolo, pero no la entendía. Idealmente, debía permanecer inconsciente a lo que transmitía, no podía explicarlo, reflexionarlo, matizarlo. El estado de trance parecía garantizar esa inconsciencia. Y esa inconsciencia la protegía. Durante el trance participaba de la “memoria” divina (*alétheia*), pero al volver en sí “olvidaba” (*lethé*). Para ello había bebido de la fuente Castalia.

Pero Casandra sí entendía, porque había cobrado conciencia de sí, de su voz, y no quería renunciar ni a su voluntad ni a la responsabilidad de haber “hablado” incluso en contra de esa misma voluntad. Lo que siempre estuvo en juego fue la ruptura de un tabú, el de la videncia “pasiva”, “inocente” que debía corresponder a la adivina. Esa temeridad debía tener un costo enorme, Indra. Y lo tuvo. Lo tuvo y ella aceptó: primero aceptó el encierro, la mudez impuesta; luego el resquebrajamiento de su interioridad; luego la destrucción de su mundo; luego el exilio, luego su propia destrucción. ¿Cuando desapareció el sentimiento de tener un cuerpo propio, una tierra propia, una tierra hogar? No existía aquella Troya que ella quería salvar. ¿Existió acaso Casandra apenas como creación de los poetas a través de los cuales ella nos habla?

Saber el futuro no nos permite escapar de él; no sólo en el mundo sino en nuestro interior; la decisión ya está tomada desde que el consultante hace la pregunta, aunque se trate de una pregunta muy simple (¿Cómo se curará la

peste en Tebas?) La peste se hubiese evitado construyendo un nuevo alcantarillado; no buscando al asesino de Layo, reconoce el Tiresias de Dürrenmatt. Pero al pregunta ya deseaba su respuesta, ya la llamaba con alevosía o desesperación. Hay una vocación de sacrificio en toda sociedad, hay una necesidad de purga y sacrificio en cada uno de nosotros, Indra. Quizá sólo así lograremos salir de nuestra celda.

“Somos todos prisioneros de algo, dice Dürrenmatt, no sólo de los oscuros juegos de la política, sino también de nuestras obsesiones y egoísmos”<sup>51</sup>

#### **4. El destino: el juicio y el azar (La muerte de la Pitia de Dürrenmatt<sup>52</sup>)**

Los rituales de sacrificio, y las ordalías –juicios de Dios-, que ayudaban a decidir el merecimiento de un castigo, son uno de los antecedentes del ejercicio oracular y lo determinan, por cuanto que implican un proceso de purificación, indispensable en toda aproximación a la deidad. Por un lado, la noción de sacrificio afecta los ritos adivinatorios en cuanto requisito de aceptación o no aceptación de una ofrenda por parte de los dioses. Por el otro, la ordalía muestra si el Dios está dispuesto o no a comunicarse con la vidente sin destruirla. Como en el caso de Delfos, la adivinación asociada con manantiales sagrados, que entran y salen de la tierra como serpientes, recupera

---

<sup>51</sup> En referencia a su cuento: “*La muerte de la Pitia*” y otras narraciones suyas, op.cit., solapa.

<sup>52</sup> Friedrich Dürrenmatt (nacido en 1921), autor de novelas cuentos y ensayos filosóficos y científicos, es también dramaturgo. Escribió piezas clásicas como “*La visita de la vieja dama*” y “*Los físicos*”. “*La muerte de la Pitia*”, pese a ser un cuento, está construido en torno a una escena, personajes y parlamentos que a su vez dan cuenta de escenas oraculares ocurridas en momentos distintos: la Pitia agonizante, rodeada de los humos que surgen bajo el trípode, ve aparecer ante sí cada una de las figuras involucradas en la historia de Edipo. Cada una cuenta su versión de los acontecimientos, y entrelaza en esa versión una interpretación muy peculiar de los oráculos que la propia Pitia hizo de manera irresponsable o inconsciente.

la tradición de las ordalías por agua<sup>53</sup>. ¿Pues acaso no es proviene la palabra ‘manantial’ del llamado “mana” o principio mántico? Antes de cada consulta, lo recuerdo muy bien, Indra, tú me pides que me lave las manos. Y luego me das un vaso con agua para que lo vaya bebiendo a pequeños sorbos durante la sesión.

Cuando el oráculo era la forma de legitimar una postura política, la conquista o la fundación de ciudades, Delfos cumplía una importante función jurídica que poco a poco se fue trasladando a instituciones como el Ágora, la asamblea de ciudadanos, y el Senado<sup>54</sup>. Para el oráculo, sin embargo, el juicio sobre la historia personal de los consultantes era la vía privilegiada de arbitraje, en la medida en reproducía una cosmovisión heroica, al fin y al cabo: Es el hombre particular el que genera la historia de los pueblos. Así, al preguntar por la filiación (“¿Quién es mi padre? o ¿tendré descendencia?”) se estaba averiguando en realidad la legitimidad de una fundación, los frutos de

---

<sup>53</sup> Se lanzaban hogazas de pan, monedas o pertenencias de la persona juzgada o consultante. Si no se hundían era una mal augurio: El dios estaba indispuesto para pronunciar su palabra o bien o emitía una condena. Esto se realizaba en las aguas de Ino en Epidaurus, y también en el Etna, según reporta Halliday (*Greek Divination*, Argonaut Inc. Publishers, Chicago, 1913, p. 113). Desde tiempo muy antiguos, el beber de las aguas sagradas, algunas de las cuales “enloquecían”, permitía al sacerdote o profeta participar de un poder divino.

<sup>54</sup> Dice Detienne (op.cit., p. 52): “Para toda una tradición mítica, el ejercicio de la justicia es solidaria de la práctica de determinadas formas de adivinación, en particular de las consultas incubatorias”. Explica, además, (p.58 y ss.) como en el pensamiento griego arcaico se cruzan tres funciones de la palabra mágico religiosa, correspondientes a tres campos: poesía, mántica y justicia, que convergen precisamente en el oráculo. (Después, con el desarrollo de la sofística y la filosofía, la palabra se va convirtiendo en una realidad autónoma, secularizada, que plantea toda una nueva problemática del lenguaje a partir del diálogo y discusión entre “pares”).

una conquista, nos dice Catherine Morgan<sup>55</sup>. Las primera ciudades griegas surgían y se desvanecían así. Las familias crecían y se dispersaban. El individuo se desconocía a sí mismo y luego se negaba a mirarse y reconocerse en sus actos. Delfos era el instrumento rector de esta dinámica; era árbitro entre las ciudades-estado, entre los individuos en antagonismo, entre los hombres y el destino. Su palabra era el vehículo del drama, a medio pelo entre el mundo humano y el mundo de los dioses. Siempre en ese umbral. Entre la palabra sagrada y la palabra jurídica: Su decir profético, un estilo, una forma de diplomacia<sup>56</sup>.

La voz del oráculo gusta de hacer literatura y presentar la historia de las civilizaciones como fruto de una historia personal: Ése fue el caso de Edipo, dicen algunos, Indra. ¿Sería el uso de metáforas personales una argucia más de la palabra oracular para evadir la responsabilidad, el compromiso político de orientar la decisión de las fuerzas de poder en uno u otro sentido? Y la ambigüedad poética no colaboraba también a protegerse políticamente?

---

<sup>55</sup> Catherine Morgan (op. cit. ), quien adopta una perspectiva sociológica e histórica muy estricta y por tanto niega las atribuciones míticas del oráculo de Delfos explica sin embargo este papel metafórico de los oráculos dirigidos a individuos (sobre fertilidad, filiación, legitimidad política, conductas personales). Tales oráculos en realidad se referían a asuntos públicos (guerras, colonización y fundación de ciudades, problemas urbanos, arquitectónicos o de salud pública). Y los consultantes no eran sino representantes de la comunidad a quienes el oráculo inviste de autoridad para llevar a cabo cierta actividad que atañe a la colectividad. Así, pone como ejemplo el oráculo dado a Myskellos de Ripia, sobre los muchos hijos que tendría, para “significar” que debía remover la población creciente de una colonia en vez de contener el crecimiento demográfico.

<sup>56</sup> Adivinación y poder han guardado siempre una relación complementaria y conflictiva. El Oráculo de Delfos era útil para legitimar decisiones políticas amenazadas por la incertidumbre en una época de inestabilidad, para causar consenso y para centrar la atención sobre un problema en particular, dejando liberada la actuación de un gobierno. Pero la adivinación también podía ser un mecanismo de resistencia al poder, por cuanto que podía oponerse a una u otra fuerza con su autoridad. de hecho, más tarde los regímenes totalitarios y monárquicos atacarían duramente a la institución oracular: ¡Qué tal que el oráculo profetizara, aun veladamente, la muerte del emperador!

Siempre podrían adjudicarse las fallas de un oráculo a una mala interpretación... Indra, tú no te vales de tales argucias, y sin embargo te he oído afirmar cosas tan contradictorias. ¿Cómo puede hacerse sentido de un discurso tan equívoco, amiga mía? Recuerdo tu respuesta: es tu propia decisión interna la que decide el oráculo, lo demás se desvanecerá como el humo de mis inciensos... Y sin embargo, es de los humos de donde surgen las sombras con las que efectivamente dialoga la Pitia en la escena que monta el texto de Dürrenmatt: esos vapores inexistentes, esas sombras míticas, esos consultantes ahora muertos, que traicionados por el oráculo pítico se presentan a confesar su verdad, sus intenciones, su versión de los hechos en que perecieron, es decir “la versión que eligieron” en su interior para someterse a ella. A través de estos diálogos se desconstruye auténticamente el mito de Edipo en su relación con el Oráculo de Delfos, se desconstruye hacia el pasado, Indra querida, y hacia el futuro: los acontecimientos reales no son más que el nudo en que convergen causas muy diversas y contradictorias, es cierto. ¿Qué le dirías tú a la Pitia si hoy se te presentara a contarte su historia? Es sabido que una adivina suele desconocer su propio destino en el entramado que sus palabras tejen.

En “*La muerte de la Pitia*”<sup>57</sup>, cuenta Dürrenmatt cómo Paniquis XI, profetiza incrédula, burocrática, desenfadada<sup>58</sup>, acostumbrada a fingir que recita en trance oráculos a menudo redactados previa y tramposamente por adivinos y sacerdotes, una tarde pesarosa, y cuando ya estaban a punto de cerrar el Santuario, había dado a un tal Edipo una profecía desganada, que se

---

<sup>57</sup> *Der Sturz y Das Sterben der Pythia*, DiogenesVerlag, AG Zürich, 1980. (Versión en español: *La muerte de la Pitia*, Tusquets, Barcelona, 1990, pp. 129-162),

<sup>58</sup> “Cuanto mayor disparates decía, más le creían”, dice Paniquis (Dürrenmatt, op. cit., p. 131).

sacó en ese momento de la manga para liberarse cuanto antes de aquel inoportuno. Se trataba de un oráculo desorbitado y absurdo, una broma, una patraña : "*cosas inverosímiles que jamás ocurrirían*", confesará años más tarde, mientras agoniza ya. Entonces, sentada en su trípode, y presa de un trance auténtico<sup>59</sup>, quizá porque se hallaba moribunda, todos aquellos fantasmas involucrados en la historia de Edipo van materializándose uno a uno entre los vapores que emergen por la grieta en el santuario: Edipo, Layo, Meneceo, Yocasta, La Esfinge, e incluso Tiresias que al final de sus siete vidas ha bebido las peligrosas aguas de la fuente Trifalsa para morir al fin. Cada una de las sombras -todas ellas mienten deliberadamente y se mienten a sí mismas- narra su versión de la historia, y explica el papel que cada una cree haber jugado de acuerdo a sus propias intenciones, entender y anhelos inconfesables. Así, por ejemplo, Yocasta dice haber reconocido siempre a Edipo, hijo de ella y de aquel capitán de la guardia que acompañaba a Layo cuando fue asesinado. La Esfinge, asegura que es ella la madre -y no la hermana- de Edipo y de aquel capitán de la guardia, Polifonte, a quien su malvado padre Layo obligó a violarla. Edipo se siente culpable de matar a su padre Layo, que en según la versión de la Esfinge sería su abuelo, ignorando que Layo, amante de jovencitos, no tuvo jamás relaciones íntimas con Yocasta. Tiresias que ignorante del modo en que habían sucedido las cosas entre Layo y Edipo, confiesa que tergiversó los oráculos para salvar a Tebas de las manos de Creonte, provocando sin querer la abdicación de Edipo y la

---

<sup>59</sup> Dürrenmatt reinventa así la escena de cómo incluso esta Pitia incrédula entra efectivamente en "entusiasmo". Nos muestra en tal escena el desfile de muertos que ante ella "hablan callados". (Recordemos que en el fondo de nuestro concepto de teatralidad está dicha 'actualización' del contacto con los muertos, como en una ceremonia espiritista. (Cfr. Leñero, C. "*El filo de la espada: Escena de invocación en la obra de Pirandello*", *La luna en el pozo*, Conaculta, México, 2000, pp.88-90.)

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

subida al trono del dictador. La Pitia por su parte, va dándose cuenta que aquel oráculo falso que dio a Edipo, junto con aquellos otras profecías que pitonisas anteriores y posteriores habían sido obligadas tramposamente a recitar, primero frente a Layo y después frente a Meneceo, desencadenó la serie de acontecimientos en que todos se vieron fatalmente envueltos ¡creyendo que ejercían su “libre albedrío”!, Indra. Imposible que todas las versiones fueran verdaderas o siquiera lúcidas, y sin embargo el desenvolvimiento de los sucesos parece darle la razón a todas. Efectivamente la sombra de Edipo dirá a La Pitia: “Me dirigí a Apolo para hacerlo salir de su escondite; fue realmente horrible, como lo es siempre la verdad, y acabó cumpliéndose de forma no menos horrible”<sup>60</sup>

Cada uno de los personajes se cree el centro de la historia, cada uno supone que fue su voluntad y decisiones, en respuesta a los designios de los dioses y al propio instinto, el motor que movió otras vidas. Sus relatos, mitad confesión, mitad queja, son prosaicos, sin grandeza, individualistas, egoístas, necios. Sólo Paniquis, que no tiene interés personal alguno -pues ni su propia muerte le preocupa-, y que acaso sólo por curiosidad se ve impelida desentrañar la verdad, puede seguir los hilos absurdos de esta red en que todos cayeron, y constata su constante ignorancia e inconsciencia. Tanto como la de los otros: “Sólo el desconocimiento del futuro nos hace soportable el presente, concluye. Siempre me ha asombrado muchísimo ese afán de los hombres por conocer el futuro. Parece que prefirieran la desgracia a la felicidad.”<sup>61</sup>

Quizá en ese desapego de la Pitia moribunda radica su posibilidad de “ver”, aun a pesar de sí misma ¿no lo crees tú, Indra?

---

<sup>60</sup> Op.cit., p. 142.

<sup>61</sup> Dürrenmatt, op. cit., p. 147.

Las distintas versiones de todos los personajes (incluido Tiresias, el intrigante, el estratega engañado también por el destino) se superponen, traslapan, excluyen, entremezclan, y van formando un tejido enigmático y complejo donde “la verdad” queda en extravío. El lector de cuento queda perplejo, incapaz asimismo de reconstruir qué fue lo en realidad ocurrió: “La verdad será siempre diferente cuanto más indagemos en ella, dirá en su último momento Tiresias. La verdad sólo existe si la dejamos en paz”<sup>62</sup>. La verdad de cada uno es la historia que así mismo elige contarse. Esa es nuestra única libertad, sin duda, Indra: la versión con la que nos quedamos<sup>63</sup>. Edipo no reconoció al padre y a la madre que no quería tener, prefirió encarnar al personaje ciego, parricida e incestuoso que debe castigarse a sí mismo. “Prefirió ser hijo de un rey que de un áuriga. El mismo eligió su destino”, concluirá Tiresias<sup>64</sup>.

Cada nuevo cabo termina por enredarse en la madeja. Porque tal como tú me has dicho, la adivinación supone un mundo en el que todo está relacionado, aunque sus elementos parezcan fortuitos o se contradigan entre sí. “No hay historias secundarias, Todo está relacionado. Si mueves una parte, se remueve todo”<sup>65</sup>.

La adivinación no es sólo la visión de lo futuro inexistente sino del pasado oculto. No es la formulación de lo que sucederá sino de lo que podría suceder.

---

<sup>62</sup> Op. cit. p. 160.

<sup>63</sup> Quizá por en virtud de esta realidad psíquica del hombre, muchas de las psicoterapias modernas, a diferencia del psicoanálisis freudiano tradicional basado en el supuestamente universal mito de Edipo, enfatizan la necesidad de modificar no “la biografía” del paciente, sino la “versión” que éste elige y configura respecto de su propia vida y destino.

<sup>64</sup> Op. cit, p. 159.

<sup>65</sup> Op. cit., p. 151.

No es sólo la visión de objetos o sucesos sino de sus conexiones, en virtud de las cuales los sucesos mismos se convierten en signos unos respecto de otros, formando una curiosa su “gramática”<sup>66</sup> del azar. Juicio y azar se coluden en toda indagación. Así lo va descubriendo Paniquis no sólo al escuchar a las sombras, sino al corroborar en los archivos del Santuario, los oráculos que otras pitonisas profirieron<sup>67</sup>. Actúa Paniquis como un detective perplejo, divertido. “Ve” que la verdad es una construcción humana misteriosa, y también algo más sorprendente aún: que los dioses no hacen sino atenerse a ella. Y como los dioses ignoran cómo decidirán los hombres, necesitan de ellos y de sus errores, para ver cumplidos sus designios. ¿No es todo esto motivo de risa, Indra, de una risa angustiada, sí, pero al fin risa?

Es evidente, querida, que no sólo la historia conjuga mil historias entrelazadas, también cada oráculo tiene su propia historia, cuya complejidad resulta difícil de desmadejar hasta llegar a las fuentes originarias<sup>68</sup>. Todo oráculo genera sus leyendas, el mito acaba trezándose con los acontecimientos, y los acontecimientos se difractan en un espectro de reinterpretaciones que nunca acaba de desplegarse. La práctica oracular, como la Tejedora Madre, lanzó al porvenir sus hilos, desde un pasado anterior a ella misma, acaso también legendario. Historia y mito se igualan: son sólo

---

<sup>66</sup> Esta “gramática” no se configura a partir de relaciones causales sino de “sincronicidad” (cfr. nota 25).

<sup>67</sup> Lee el oráculo dado a Layo, redactado por Tiresias y redactado por su antecesora Crabila IV. Luego el suyo propio dado hacia un par de décadas (acertado por azar). Luego el de Tiresias sobre la peste en Tebas y la necesidad de castigo al asesino de Layo dado a Meneceo, a quien el propio Edipo Rey envió a Delfos (Cfr. Sófocles, *Edipo Rey*.)

<sup>68</sup> También Dürrenmatt actúa como una adivino, intentando desmadejar los hilos que mueven a cada personaje. También él, como los dioses indaga en sus intenciones y errores y depende de ellos para armar su propia formulación del mito.

versiones, versos, palabra encarnada y descarnada en los hechos que genera. En esta perspectiva, Indra, los hechos “positivos” (¿quién podría conocerlos incluso *a posteriori*, o incluso cuando se hallan frente a nosotros?<sup>69</sup>) no hacen sino corroborar a todas las versiones por muy excluyentes que resulten. Así sucedió con lo que una cadena de pitonisas profetizó en Delfos, sea lo que haya sido, pues por sus efectos pervive, aún tergiversado<sup>70</sup>. Aquellos desconocidos oráculos antiguos son “potenciales” vistos desde ahora. Su verdad no reside en que podamos corroborarlos en tal o cual registro, sino en que su sustancia no ha sido olvidada. También lo potencial forma parte la realidad que “habitamos”. Entonces, Indra, Oráculo (narración sobre el “futuro” y la Historia (narración sobre el pasado) son sólo versiones que dialogan entre sí, y hoy se actualizan aquí, en estas palabras presentes que te escribo.

---

<sup>69</sup> En la lógica adivinatoria, no sólo los hechos del futuro o del pasado resultan enigmáticos para la conciencia humana, también los hechos presentes. La evidencia es porosa, y por esos poros se escapa toda certeza.

<sup>70</sup> Los oráculos originales, siendo una mezcla de lo que habría dicho la Pitia y lo que habrían interpretado y redactado los sacerdotes eran verdaderos enigmas que muchas veces precisaban de exégesis. Así que no escaseaban las diferentes versiones para un mismo oráculo. Corrían después de boca en boca, y se transformaban. En el siglo VI a.C., aparecieron los llamados “cresmólogos”, personajes itinerantes en la Grecia Clásica a partir del siglo VI, solían modificar versiones, vulgarizar, difundir e inventar oráculos apócrifos. Esta situación es ficcionalizada por Dürrenmatt: a cada interpretación corresponde una historia personal, un interés particular, una trama peculiar de las mismas historias involucradas. Finalmente el escritor que cita o reconstruye en una obra literaria o dramática una situación oracular, su contexto y efectos, lo actualizará a su modo y entender. Así los acontecimientos tanto como las palabras originalmente proferidas por un oráculo quedarán en el misterio; sólo su emanación mítica e imaginaria atravesará el tiempo y el espacio hasta llegar a nuestra conciencia.

En el cuento de Dürrenmatt, polifonía de relatos que coinciden en un mismo espacio textual<sup>71</sup>, las distintas versiones no son sólo despliegue de una u otra subjetividad, se entrelazan y enredan para crear la historia verdadera, objetiva, donde cada uno ha cumplido su rol sabiéndolo sólo a medias. ¿Quién ha urdido esta red multitemporal, multicausal del Destino, Indra? ¿Acaso un dios omnisciente que, valiéndose de nuestro famoso “libre albedrío” que tanto defendía mi padre, usando nuestra libertad de marionetas, cumple puntualmente sus designios, como en el universo de Sófocles? ¿Acaso un mecanismo ciego, como el que la visión shakespeariana despliega en sus tragedias<sup>72</sup>? ¿Acaso la inercia de un tonel hueco que rueda calle abajo, movido desde su interior por hombres ciegos, apiñonados, inconscientes, que trotan e intentan en vano guardar el equilibrio, como en la tragedia absurda de Beckett?<sup>73</sup>

El cuento de Dürrenmatt<sup>74</sup> pone todos esos “mundos” dramáticos en relación, sin desmentir a ninguno. El autor arma una escena dialogada entre

---

<sup>71</sup> Pasado y futuro, ilusión y realidad son traídas al presente siguiendo las dinámicas propias de la teatralidad. La escena central es la del reconocimiento: la *anagnórisis* (punto culmen de la tragedia clásica) por parte la vidente misma. Por fin la Pitia reconoce el papel que ha jugado, ciega e irresponsablemente, en la red de historias. Ha sido ella también títere del Destino al tiempo que lo “inventaba”. Ha dado poder a Dioses en los que no creía; la propia voluntad obnubilada de los hombres ha hecho efectivo dicho poder a partir de sus oráculos. ¿Qué concepto de la realidad genera tal “reconocimiento”?, es la pregunta que parece plantearnos Dürrenmatt, a nosotros, los lectores.

<sup>72</sup> La máquina ciega del poder, dirá Jan Kott (*Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona, 1988).

<sup>73</sup> Imagen del tonel que utiliza el propio Jan Kott (op. cit.).

<sup>74</sup> En “*La muerte de la Pitia*” no sólo se resumen y problematizan los diferentes modos en que se ha “reinventado” el Oráculo de Delfos, su significado, simbología, enigmas y manera de operar, tomando en cuenta la mentalidad de la Grecia Antigua, sino que también se confronta dicha visión con una perspectiva que interpreta en términos relativistas pero con ojos fascinados dicha mentalidad, y la vuelve vigente.

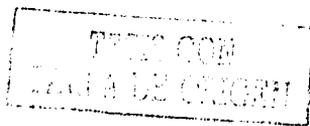
las sombras y la Pitia agonizante<sup>75</sup>, en la que a su vez se actualizan escenas sucedidas antes y después. Todo es narrado desde el punto de vista de la vieja pitonisa, incrédula de los dones de Apolo, maliciosa, experimentada, consciente del función del oráculo en su sociedad -función que considera absurda e injustificable- pero engañada en cuanto su verdadero poder. Dürrenmatt acaba contrastando las dos formas de adivinación de la antigüedad, la técnica y la inspirada; la racional, representada por Tiresias, y la irracional y sagrada, representada por Paniquis<sup>76</sup>. La primera, que intenta el control de las circunstancias y la manipulación política (en este caso con fines "democráticos"<sup>77</sup>), logra todo lo contrario que se propone, pues los hombres no actúan según cálculos de la razón sino de acuerdo a sus caprichos, estados

---

<sup>75</sup> Según la antigua creencia, los agonizantes adquieren la capacidad profética: el alma puede ver el futuro en el momento de abandonar el cuerpo -cuanti más la Pitia misma.

<sup>76</sup> Dürrenmatt ficcionaliza uno de los fenómenos que explica Vernant (*Divination et rationalité*, Seuil, París, 1974): En la época clásica se da una lucha entre la palabra oracular, equívoca, irracional, y el diálogo racional, democratizante. El pensamiento racional en Grecia habría ido "contaminando" el lenguaje irracional del Oráculo de Delfos. De otro lado, la palabra oracular podía ser sometida luego a la exégesis de un tribunal (senado o asamblea), y una decisión del oráculo llegaría a ser incluso votada por los ciudadanos.

<sup>77</sup> Tiresias, quien tenía funciones de asesor en el gobierno de Tebas y era partidario de un sistema democrático por más imperfecto y corrompido que fuera, elaboró los falsos oráculos alrededor de Edipo y Layo, con el fin de evitar la subida al trono de Creonte, un hombre-dragón de la estirpe de los espartanos, quien habría de someter a la ciudad a un sistema totalitario, idealista y cruelmente disciplinado. ("Soy un demócrata, explica Tiresias a La Pitia intentando acaso justificar su actuación: y para la democracia, hace falta una moderada dosis de deslealtad, cierta volubilidad y falta de carácter, cierto vuelo imaginativo". Como Tiresias suponía -todo según invención de Dürrenmatt- que Creonte era quien había matado a Layo, redactó para la Pitia, en versos yámbicos como era costumbre en Delfos, la respuesta de que la peste en Tebas no desaparecería hasta que no se castigara al asesino del rey.



de ánimo e ignorancias imponderables<sup>78</sup>. Pero también la profecía irracional e inmotivada de la Pitia provoca daño. Ni Tiresias ni la Pitia creen en los dioses, sino en la razón. Creen que hay que utilizar racionalmente esa fe irracional en los dioses. Intentan ambos aportar una apariencia de orden en medio del caos. Fracasa el intento de dominio por la razón, y fracasa también el intento de dominio por la fantasía, porque la realidad es a fin de cuentas indomeñable<sup>79</sup>. Y sin embargo, el drama entre razón y fantasía, entre la voz humana y la de los dioses, es un drama que perdura siempre en la conciencia de los hombres. Dirá Dürrenmatt por boca de Tiresias<sup>80</sup>: A lo largo de toda la historia de la humanidad “se enfrentarán claramente aquellos para quienes el mundo es un orden con aquellos para quienes es una monstruosidad. Los unos considerarán que el mundo es tan modificable como una piedra; los otros, que el mundo se modifica junto con su impenetrabilidad. Los unos tildarán a los otros de pesimistas, y éstos denostarán a aquellos llamándoles utopistas. Los unos afirmarán que la historia avanza según leyes muy precisas; los otros dirán que tales leyes sólo existen en la imaginación de los hombres”. Y sin embargo, Indra, yo he visto cómo los utopistas, quienes piensan que el mundo debía ser perfecto son los más pesimistas y apesadumbrados. Que el mundo es un caos, amiga, es una idea que nos relaja. Nos relaja la conciencia de que nada está en

---

<sup>78</sup> Entre el 431 y 404. a C., cuando se hallaban en apogeo los famosos creasmólogos (coleccionistas, recitadores y falsificadores de oráculos antiguos y modernos), los oráculos jugaban el mismo papel que tienen hoy los periódicos y los suplementos políticos, asegura Flaceliere, op. cit., p.75. Eso contribuyó al desprestigio general del oráculo como forma de conocer y recurso para tomar decisiones.

<sup>79</sup> Aunque el cuento se refiere al mitológico Oráculo de Delfos, Dürrenmatt, mediante la reconstrucción del arte adivinatorio, pone en contraste dos visiones del mundo- aún vigentes- dos maneras de explorar y modificar la realidad mediante un “arte” interpretativo que asocia estrechamente el conocimiento, la voluntad y la experiencia humana.

<sup>80</sup> Op. cit, p. 161.

nuestras manos, más allá de la vivencia. Sé que no estás de acuerdo, y me replicarías en este caso como en tantas otras ocasiones: ‘Aunque el ansia de control sobre la realidad genera a menudo su contrario -de ahí el enorme y amenazante poder del oráculo- no olvides que fue precisamente la profecía espontánea e inintencionada de la Pitia el que se cumplió de manera milagrosa, inverosímil’: “¡Ay, Paniquis, por qué tuviste que inventar la verdad con tu oráculo”<sup>81</sup>, se queja Tiresias. La pregunta que queda en el aire es si los dioses dictaron tal patraña o si la patraña modeló el destino de hombres, héroes, y dioses inclusive. ¡Cuánto poder, Indra, en tus palabras, y cuán poco!

Si la profecía no dice, ni puede alevosamente generar la Verdad, al menos te concedo que teje las redes -¿neuronales?- de nuestra memoria, Indra. Y las teje además en forma de un drama que no termina, de un teatro vivo en la cultura toda. Así lo expresa en las últimas palabras del cuento, Tiresias (*alter ego* quizá del propio escritor, que ha entramado las versiones de muchos personajes en su cuento, y las ha “puesto en escena” ante nuestros ojos de lector?): “Nuestra lucha (la lucha entre el Adivino y la Pitia) es emocional y poco meditada, pero ya se está construyendo un teatro en Atenas, y un poeta desconocido, Esquilo, está escribiendo una tragedia sobre Edipo. Edipo seguirá viviendo como un tema que propone enigmas. ¿Decidieron los dioses o el azar?”<sup>82</sup>. Esta lucha entre lo racional y lo intuitivo, lo premeditado y lo azaroso, lo voluntario y lo espontáneo, entre el acción controladora y la actitud pasiva configura la historia de nuestra mente occidental (tanto en el arte como

---

<sup>81</sup> Op. cit., p. 151.

<sup>82</sup> Op. cit., p. 162. Al respecto de lo que significa la Verdad en la Grecia arcaica, Detienne (op.cit., p 38) nos habla de una verdad asertórica, que nadie pone en duda y nadie tiene que comprobar, se trata de *Alétheia* que “no es la concordancia de la proposición con su objeto; ni tampoco la concordancia de un juicio con otros juicios; no se opone, pues, a la mentira; lo falso no se opone a lo verdadero”, se opone sólo al olvido, es decir a *Lethé*.

en la ciencia, la filosofía y la religión), crea una dramaturgia que la hiere de pies a cabeza, desde los tiempos antiguos hasta los modernos, y tiñe nuestra conciencia de contradicciones.

¿Crees tú, querida Indra, tú que lo ves todo de antemano, que el rito oracular desembocara en la creación de la tragedia griega, y de ahí pasara a escindir nuestra memoria colectiva?

Hay quién pensará que éstas no son preguntas pertinentes en una consulta oracular, porque no son personales. Y sin embargo, Indra, tú sabes que mi introspección se cruza irremediamente con la indagación sobre procesos que me rebasan como individuo. Siempre, maestra mía, me has ayudado a ver conexiones entre lo individual y lo extrapersonal, entre lo subjetivo y lo objetivo, entre la historia de los hombres y mi ~~pobre~~ y pequeña experiencia de cada día, entre mis sueños y mis lecturas. ¿Me ayudarás esta vez?

Te beso desde aquí, en espera de verte pronto.

## **II. Carta segunda: Ser consultante (Semiología de la adivinación)**

### ***1. Rito y procedimiento: sacrificio, pregunta y alternativa***

Querida Indra:

Amiga mía, dime con sinceridad, ¿has oído cantar a las estrellas? No estoy hablando de ningún tipo de kinestecia, ni de creencia, ni de metáfora. Hay algo que gira por encima de nosotros y produce un silbido peculiar, que atraviesa el aire. ¿Lo has oído? Seguramente Casandra, como siglos antes los astrólogos caldeos, las han oído.

¿Qué es lo que me ocurre a mí cuando estoy frente a ti, Indra, en pleno siglo XXI, esperando tu vaticinio? No soy la misma que habla consigo misma frecuentemente; no soy la misma que lee las historias de otros en una novela, por ejemplo. No soy la que se pregunta si el destino existe o si lo generan

nuestras palabras. Soy alguien distinto. Más que un *yo* que habla o siente, soy un *tú* a la expectativa. Espectador de mi propio devenir desde afuera de mí, como quien se mira en un sueño; actor que espera que le dicten su parlamento, que le expliquen la escena en la que ha de desenvolverse<sup>83</sup>. Soy el personaje suspendido en medio de una trama inconclusa, todavía, de la que quisiera ya vislumbrar algún mínimo sentido. No nos importa saber los hechos, nos importa que todo tenga un para qué, aunque fuese contrario a nuestra aparente voluntad, aunque fuese difícil de sobrellevar. Lo único insoportable es el sinsentido absoluto: ese vacío de coordenadas.

Cuando estoy en tu presencia, *Indra*, me miro con tus ojos hacia adentro de mí, y *ahí* soy el ser humano desconocido con el que quiero hallarme por un momento cara a cara, y entonces abrir una tregua entre mis palabras impotentes y su silencio poderoso.

Dime, *Indra*, ¿cómo seleccionas entre todo lo que ves aquello que sería pertinente decir, “cómo decides lo que es lo crucial”? ¿O es que acaso sólo lo crucial se manifiesta ante tus ojos? ¿En qué nivel, a qué distancia se presentan las visiones respecto del mundo visual circundante? ¿Recuerdas *Indra*, que alguna vez te platicaba lo que el neurólogo Ramachandran, en su libro *Fantasmas en el cerebro* decía respecto de las imágenes proyectadas desde el

---

<sup>83</sup> Un discurso de adivinación está dirigido a un *tú*, pero también hace de ese *tú* tema y sustancia. Focaliza toda realidad en torno al sujeto que consulta, arma una historia y un destino en torno a ese sujeto (individual o social), sometido a una elección, a un duelo, a un enfrentamiento con la fortuna. El oráculo constituye, más que una narración, una dramaturgia que “construye al sujeto” en términos de una lucha contra el destino. Si bien los oráculos en Delfos solían expresarse en la Primera persona del Dios, es paradigmático del género el uso de la segunda persona. Este carácter vocativo, unido al empleo de las formas verbales en futuro le da a la palabra adivinatoria un aspecto de obligatoriedad, de mandato indirecto.

cerebro sobre la realidad “exterior”?<sup>84</sup> Dijo que cuando hay un “agujero negro” en la visión, un escotoma, es decir, una zona sin registro de datos percibidos, la propia imaginación rellena el hueco, a veces con las visiones más extravagantes. Ante tales hechos, el investigador concluye que la imaginación está continuamente proyectando sus contenidos, como un flujo de delirio sobre el entorno, y que son los órganos de los sentidos los que corroboran, suscriben, eliminan o delimitan cuales de esas imágenes interiores proyectadas, se corresponden con la realidad externa. Dime Indra, ¿cuál de tus cinco sentidos te permite elegir entre el torrente de tus visiones aquellas que traducirás en palabras para mí? ¿O quizá es que lo único que escoges son las palabras pertinentes?

El consultante quiere respuestas de sí o no; no quiere perder dinero, ni tiempo, ni la poca credibilidad acumulada en las horas previas a la consulta ni la confianza, más frágil confianza entre adivinador y consultante, la apertura a su palabra<sup>85</sup>. El consultante espera argumentos contundentes. Y sin embargo las respuestas nunca son contundentes, siempre hay algún recurso o artificio para volver a convertirlas en saber tentativo. El consultante no “ve” lo que le espera, o lo que está “detrás” de lo que le sucede; ni ve lo que Dios espera de él y le tiene reservado: El consultante escucha tu versión, siente emociones muy peculiares ante la escena que le describes, y la interpreta a su buen entender, como un espectador agudamente involucrado.

---

<sup>84</sup> Cfr. *Introducción*, inciso 1.2.

<sup>85</sup> El estatus de la palabra adivinatoria depende menos de su posibilidad de ser corroborada, que del acuerdo y confianza entre consultante y adivino, confianza que sólo puede desprenderse de aquellas tres facultades de toda palabra religiosa, descritas por Detienne (cfr. más arriba): *Diké* (concordancia con el orden natural), *Pistis* (credibilidad en las facultades sagradas de la vidente) y *Peitho* (capacidad de seducción del discurso oracular).

No es lo mismo “ver” que “saber”, Indra, tú me lo has dicho. Sólo la información sensorial tiene la contundencia necesaria para provocar una reacción espontánea, indubitable, firme<sup>86</sup>. Así que el mero hecho de “escuchar” sin ser capaz de visualizar y revivir la escena que la vidente tiene ante sí, no haría más que confundir a la voluntad con alternativas igualmente abstractas. De ahí el enigma de toda palabra adivinatoria. El enigma se resuelve en la vivencia concreta del consultante en el escenario oracular mismo: Todo el “tinglado” de la sesión: tu presencia, Indra, tus santos e imágenes, los humos que se respiran en tu pequeño santuario doméstico, tus ojos verdes, extenuados de ver pasar tantas terribles cosas frente a sí, los rezos con que abrimos la sesión -igual que los rituales purificatorios que se hacían a Apolo antes de entrar en el *ádyton*<sup>87</sup>-, las imágenes que se despliegan en el tendido de cartas, las preguntas y las respuestas que mutuamente nos damos o nos callamos, todos estos elementos, Indra, crean la atmósfera propicia para

---

<sup>86</sup> Cfr. Damasio, Antonio, (*Descartes Error: Emotion, Reason and Human Brain*, 1994. Versión en francés: *L'erreur de Descartes*, Poches Orlie Jacob, Paris), explorando la relación entre razonamiento (y la voluntad que toma decisiones), las emociones que sentimos y las percepciones que generan tales emociones, explica cómo es precisamente la capacidad de expresar y experimentar emociones, en concierto con mecanismos fisiológicos ocultos de los sentidos y la percepción, es la que nos permite realizar la tarea (racional) de prever un futuro incierto y programar nuestros actos de manera consecuente: “*L'esprit respire par le estais du corps, et la souffrance, que aille ait la source au niveau de la peau ou d'une image mentale, prend effet dans la chair*” (pp.15-16).

<sup>87</sup> Después de la entrega del *pélanos* (pago a los funcionarios del santuario, inicialmente en especie y en tiempo posteriores, en dinero), se echaba a suertes el turno de los consultantes según su categoría. Luego se llevaba a acabo el ritual de purificación: abluciones de la Pitia en la fuente Castalia, quien asimismo bebía del manantial Cassotis, al norte del templo. Luego venía el ritual de sacrificio propiamente dicho: Una cabra era degollada; se le salpicaba con agua y se esperaba que el cadáver temblara. Ello actuaba como señal del Dios, que manifestaba o no su apoyo para que la Pitia se acercara a las emanaciones mánticas: “Sólo él sabe, dice Plutarco, en qué momento, por encontrarse ella en un estado y disposición adecuados, puede soportar la inspiración sin daño”. El sacrificio es pues, una primera pregunta al Dios, antes de proceder a la consulta oracular propiamente dicha.

que la palabra tenga la densidad de lo encarnado<sup>88</sup>; para que lo que me dices llegue a mis oídos abiertos, al hipotálamo, a ese estado en el que, como en medio de un sueño recóndito, lo que vemos, oímos, sabemos y sentimos es la misma cosa, el mismo suceso ineludible, irreplicable, pleno de sentido por más indeseado o abrumador que resulte<sup>89</sup>.

El oráculo<sup>90</sup> es una espiral de preguntas y respuestas: se pregunta al Dios por su aquiescencia para dar su profecía, luego los sacerdotes en Delfos (*Hosíoi*), hacen preguntas al consultante para obtener una especie de “diagnóstico previo”. Finalmente el consultante mismo formula su pregunta, o quizá en lugar de la pregunta, sólo presenta las tablillas con respuestas alternativas una de las cuales tendrá que ser escogida y señalada por la Pitia, con un ademán o

---

<sup>88</sup> Siendo la consulta adivinatoria un rito de contacto con lo invisible, con lo sagrado, con los muertos, y por lo tanto, una práctica simbólica, la actividad cognoscitiva de la mente se abre a lo ficcional a lo virtual, tanto “como si” se tratara de información sensorial efectiva. He ahí la teatralidad esencial del rito oracular. En ese estado anímico y corporal, el estatus de la palabra deja de ser “informativo” o “racional” para volverse sacramental, portavoz del “contacto” más que de tales o cuales contenidos equívocos o no. La ambigüedad se convierte en prueba misma de que se está aludiendo a lo inefable, a lo informulable.

<sup>89</sup> Damasio (op. cit.), médico neurólogo e investigador, ha corroborado a través del estudio de casos clínicos con lesiones cerebrales cómo la percepción corresponde a la información sensorial que proviene de una región determinada del “paisaje corporal” en un instante determinado y preciso. Así pues, la emoción es ya la respuesta a una *escena concreta y presente* frente a la cual, nuestro estado corporal es ya una valoración afectiva del entorno. La conciencia plena de este “paisaje corporal” es fuente de nuestras nociones sobre el mundo y modifica nuestro concepto de los acontecimientos y su devenir, tanto como las ideas o nociones objetivas que han cristalizado por la misma vía (biológica y cultural a un tiempo) en la mentalidad colectiva –teatro implícito del mundo– que compartimos en tanto que individuos.

<sup>90</sup> Como aquel tal Meropo XXVII, mencionado por Dürrenmatt.

un gesto<sup>91</sup>. Para evitar al máximo el equívoco propio de la palabra oracular era crucial “saber preguntar”.

Después de las plegarias y jaculatorias, Indra, que me haces repetir al inicio de la sesión: ‘¿Dios nuestro, me permitirás conocer lo que deba conocer- y sólo lo que sea capaz de conocer?’ Tú también, pese a mi resistencia sueltas a una serie de preguntas sobre mi estado de ánimo, mi situación de vida, la razón coyuntural de mi consulta. Yo no quisiera responderte, menos por incredulidad en tu oráculo que por no influenciarlo con mi planteamiento. Pues sé que en mi planteamiento está secretamente implicado lo que quisiera y lo que no quisiera escuchar, lo que considero que sería adecuado, lo que yo misma me he venido diciendo en privado, y quizá con demasiada renuencia. Sólo quisiera guardar silencio y que tu boca hablara desde la nada, inmotivada por mí, libre y azarosa. Pero es demasiada la tentación de tus preguntas. Quien acude a una consulta siempre está pasando por un periodo de ansiedad, de incertidumbre; las señales que la realidad le brindan parecen no ser suficientes para tomar decisiones: en cierto momento resulta demasiado grande la brecha entre el miedo y el deseo, entre el cálculo y el impulso. Se recurre al oráculo para consolar la angustia ante lo desconocido, con una fuerte convicción: “Ir al oráculo es buscar una razón para decidir cuando no se ve ninguna. El que decide por instinto se entrega de alguna manera a la naturaleza y trata de ponerse en conformidad con ella, pero pierde en ello la dirección de su

---

<sup>91</sup> En tiempos anteriores al predominio de Apolo, el método adivinatorio frente a las alternativas era echar suerte usando habas: la cleromancia. En tiempos muy posteriores, y cuando la palabra oracular había perdido credibilidad, los enviados como consultantes por el senado, presentaban tablillas guardadas en recipientes herméticamente cerrados, de modo que ni la Pitia ni los sacerdotes conocieran en qué consistían las alternativas entre las cuales la vidente hacía una elección espontánea. Se intentaba así, por otra parte, reducir al máximo el enigma de una respuesta capciosa, tal habitual en boca de la Pitia.

pensamiento. En cambio, si interroga al medium, si lo escucha, aún puede elegir”<sup>92</sup>.

Pese a que podré elegir, me encuentro ansiosa. ¿Y si tu respuesta fuera equivocada. Por esa ansiedad te respondo, he de proporcionarte la información más precisa y extensa posible para que ni tú, ni el Dios que te dicta se equivoquen. Mi versión debe “contar” en su respuesta. Me muestran, pues, más abiertamente de lo que debería, más de lo que me había propuesto al entrar aquí. Es evidente, ¡oh, pestes!, que sé demasiado sobre mi asunto, siendo que he venido más a bien a descubrir lo que no sé. En general, no se acude a una consulta para preguntar cuestiones ontológicas, se trata siempre de acciones por realizar, las posibilidades de éxito, el mejor camino a seguir. Esperamos de la adivinación un análisis, racional de costo- beneficio, de nuestros más recónditos impulsos. Mientras describo mi preocupación me voy acostumbrando al ambiente exótico y en cierto modo amenazante de tu saloncito de consultas, Indra, a sus olores y colores ennubecidos por el incienso. Se trata de un sitio separado del mundo, un espacio de excepción, el escenario de un ritual, a caballo entre la práctica shamánica y el psicoanálisis. Intento respirar hondo para no sentirme tan incómoda, tan fuera de lugar. Estar ahí ya me predispone a una actitud fuera de lo cotidiano: mi mente se prepara para lo inaudito, abre a medias la puerta de una percepción prohibida: representar ante mis propios ojos el papel que tu profecía me adjudique. He de convertirme en el personaje de un drama que construirás con palabras e

---

<sup>92</sup> Dice Alain, *Esquisses de l'homme*, Gallimard, París, 1938, pp.92-93. Esta capacidad de elegir o no que deja abierta la transmisión oracular alude a otra de las características teatrales del rito oracular: El hecho de presentar una visión como “tentativa”, es decir, con los mismos atributos que una “ficción” probable. El vidente hace que el consultante experimente como verdadero lo que aún sería hipotéticamente reversible. Le permite vivir “por anticipado”, “vivir como si” lo que ocurrirá estuviere ocurriendo, de modo que lo conozca en carne propia y analice su sentir dentro de esa situación.

imágenes en ese clima neblinoso, propicio a las proyecciones suscitadas por la imaginación, en ese recinto macabro y santo a un tiempo. En tu pequeño salón, aparecerá, como en una bola de cristal, una región del mundo exterior: “Visión vaga de un paisaje real: esas rocas, esos bosques, aquel mar: todo una quimera, un sueño suyo, que un día se desvanecería”<sup>93</sup>

Una vez Apolo daba su aquiescencia, los sacerdotes y el consultante pasaban al *Manteión*, sala subterránea que exhuma aromas penetrantes y perfumes, y que está dividida en dos recintos separados por una cortina. Tras la cortina, propiamente en el *ádyton*, estará sólo la Pitia durante el trance, rodeada del mobiliario que ningún consultante vio nunca, y que nosotros conocemos por Plutarco: el trípode sobre la grieta, *el omphalos*, una estatua de oro de Apolo, la tumba de Dionisio... Los consultantes no verían a la Pitia entrando en el delirio, sólo escucharían sus palabras inteligibles tras la cortina y podrían imaginar a su antojo. Escucharían no sólo las palabras (onomatopeyas, gemidos, versos crípticos que los sacerdotes tendrían que interpretar<sup>94</sup>), sino su voz. La voz delirante de la Pitia dando cuenta de la posesión de la que está siendo objeto por parte del Dios. Y esa voz producirá efectos en el cuerpo y en la mente del consultante, le hará partícipe de la visión de una manera táctil, corporeizada en sí mismo. La impresión de tal escucha, internalizada en el entorno subterráneo, ha de ser más fuerte incluso que la respuesta reinterpretada después por los funcionarios del templo. Aunque Tiresias haya redactado de antemano y alevosamente el oráculo, su misterio sigue operando; el ámbito y protocolo del rito ha cambiado el nivel de percepción del

---

<sup>93</sup> Así narra Dürrenmatt (op. cit. p. 134.) la visión de Paniquis, menos por trance delirante, que por adormecimiento ocasionado por los vapores que emergen bajo el trípode.

<sup>94</sup> Aunque Flaceliere (op.cit.) niega esta suposición, Dürrenmatt adopta sin problemas la leyenda del discurso delirante, ininteligible, del que dan cuenta los autores trágicos.

consultante. Y ése es su efecto principal, ese “paisaje corporal” —del que habla Damasio—, lo ha iniciado en otro tipo de conciencia, y genera en él una actitud nueva ante los mismos acontecimientos<sup>95</sup>.

Todo lo que me dices, Indra, cuando nos hallamos en ese trance son signos que pasan por mi cuerpo como una sustancia más, una enzima, un impulso eléctrico, que modifica el estado general de mi mente y el de mi fisiología incluso: Levísimos sudores de la piel, ardor en los ojos, respiración agitada o suspendida. Y entonces la pregunta en mi interior se irá desplazando. Ya no será: ‘¿Qué haré’, ¿qué ocurrirá? Sino: ‘¿Quién soy?’, “¿Quién soy? inmanente, como un latido. Dioses todos, ‘¿quién soy?’

## ***2. El temido contacto: posesión y autoposición***

Tengo miedo. Miedo a tus oráculos, Indra. Porque después de oírlos no volveré a preguntar nunca de la misma manera por la misma cuestión. Tu respuesta quedará impresa en mi memoria aunque la rechace, la desdiga, te desdiga en mi interior. Tu respuesta cambiará el curso de mis preguntas ulteriores. Tú me ayudas a reformularlas: ‘No preguntes si algo ocurrirá o no, preguntemos si es bueno para ti que ocurra.’ Quiero replicar pero callo. Sí,

---

<sup>95</sup> El proceso de una toma de decisión, según demuestran las investigaciones médicas de Damasio (op. cit, p. 20 y ss.), no se puede hacer sólo a partir de cálculos y razonamientos, debe considerarse el sentir general del cuerpo y las emociones que pone en juego una situación determinada. Se trata de un proceso de “atención” que entrelaza muchas funciones nerviosas a un tiempo. Sólo así la decisión podrá conjugar la búsqueda de conveniencia del sujeto, el reconocimiento de las condiciones objetivas y subjetivas, el cálculo de posibilidades y la consideración de lo que resulta socialmente aceptable. Es falsa, pues, aquella noción de que las decisiones deben tomarse con “mente fría”, puesto que “el corazón”, las emociones y las percepciones más interiorizadas proporcionan un saber indispensable e insustituible. La “significación” de una circunstancia no es un concepto abstracto determinado, sino, sobre todo una “valoración emocional” ligada a las reacciones corporales (memorizadas y reactualizadas) ante tal circunstancia. (Cfr. el capítulo: “*El cerebro ritual: Neurología y percepción*”).

quizá los dioses no necesitan una definición de “bueno”, “conveniente”, “saludable”. “*Lo que sucede conviene*”, decía mi abuela Ma. Luisa. “*Si no me conviene lo que te pido, Señor mío*”, decía por su parte Santa Teresa, *haz tú que me convenga*”... Si es que en verdad Dios, además de “saber”, todo lo puede.

Indra, te confieso que esa manera de preguntar me parece más una estrategia de aceptación que de indagación. Quizá lo que preguntamos sobre el futuro no es lo que ocurrirá, sino el modo en que podemos enfrentarlo, el sentido que podemos encontrarle a los acontecimientos que fatalmente ocurrirán, por fuerza de la naturaleza, o incluso de nuestra propia voluntad misteriosa. Una vez que hallemos ese sentido, el presente se resignifica y el futuro o el pasado pasan a un plano muy secundario: ‘Estoy dispuesta a ser hoy mismo, lo que de hecho seré, lo que en realidad siempre he sido’.

Cuando Edipo se arranca los ojos ante la verdad que Tiresias le ha revelado, qué es lo que hace. ¿Se niega a ver por más tiempo lo que ha visto ya? ¿O simplemente corporeiza su situación de siempre, la de haber actuado ciegamente, engañado por el oráculo, o engañándose *frente* al oráculo?

La ambigüedad de toda profecía nos pone en esta situación dramática, tener que ver sin entender. Y es que los dioses se manifiestan precisamente así: su Verdad hiere, por cuanto que no puede ser reconocida, pese a ser mostrada<sup>96</sup>. Acudir a un oráculo entraña ese peligro: ser engañado por los dioses. Su decir

---

<sup>96</sup> Tal “negatividad” es un pliegue de la verdad. Los dioses conocen la verdad pero pueden engañar. Y si no engañas, de cualquier modo el hombre torpe interpreta mal. “Mirada divina/ceguera humana” es una de las tensiones que mantiene viva la palabra oracular, el poder del enigma.

sin decir esclarece pero oscurece, ilumina y enceguece<sup>97</sup>. Por eso, explica Plutarco<sup>98</sup>: “Apolo, sin ocultar la verdad, la manifiesta mediante un rodeo: al ponerla en forma poética —como se haría con un rayo luminoso reflejándolo y dividiéndolo varias veces le quita lo que tiene de hiriente y duro”. El discurso delirante (perturbador, pre-racional) o poético (críptico y metafórico) de la Pitia, tendría esta función de “rodearnos” sin atravesarnos como el rayo mortífero del Dios<sup>99</sup>.

La auténtica versión de tu oráculo, Indra, ¿es la que tú pronuncias o sólo la que yo entiendo- a veces desconocida para ti misma, como me confesaste alguna vez después de aquellas dos copitas de oporto? Ya no importa que te valgas del Tarot, de las sombras en el agua, de las mediciones astrológicas: La visión viene a ti como un lobo o como un cordero. Aparece en tu horizonte, y tú la dejas venir, calculas su tamaño, su ferocidad, tu propia capacidad de hacerte cargo de ella sin perecer, sin perder tu propio equilibrio. No siempre se puede, no siempre es un buen día, ni tienes a mano todos los recursos que has ido aprendiendo con los años.

---

<sup>97</sup> Esta ambigüedad extrema (las cosas son y no son a un tiempo) se conserva hasta hoy en el arte teatral que actúa bajo la doble consideración: ‘esto que ves ~~es verdad y no lo es~~, a un tiempo’. Según Detienne, en la medida en que la palabra religiosa se fue secularizando, los hombres perdieron la posibilidad de conocer por vía de lo ambiguo. Con el desarrollo del discurso filosófico y jurídico en Grecia, la antigua ambigüedad se convirtió en mera contradicción. La nueva *Alétheia* (verdad) se separó de *Peitho* (convicción, confianza). Desde ese momento “ya no vive el hombre en un mundo ambivalente donde los contrarios son complementarios, donde las oposiciones son ambiguas (como sucedía en el sistema de Pitágoras) Es lanzado a un universo dualista de oposiciones tajantes: la elección se impone con urgencia”. Así sucede por ejemplo con un Parménides, quien confunde la verdad con la necesidad imperiosa de la no-contradicción. El ámbito oracular, sin embargo, resguarda la ambigüedad y la fe como posibilidad de conocimiento, por varios siglos aún.

<sup>98</sup> Citado por Flaceliere, op. cit., p. 60.

<sup>99</sup> Cfr. Ejemplo dado por Pausanias sobre el oráculo dado a Fálantos (citado más abajo) en el apartado “*La red: versión y visión*”.

Yo sé que tú también corres peligro. Apenas lo dejas ver, pero lo adivino. Siempre que lo inmutable irrumpe en lo contingente, hay un trastorno de las leyes naturales, una perturbación de la conciencia. ¿Cómo no iba a haberlo en el lenguaje que formula esa experiencia<sup>100</sup>? Y cuándo tal cosa sucede, Indra, ¿qué es lo que te mantiene en sosiego a ti, a quien no he visto perder ni por un momento la ecuanimidad?... No, miento. Sí la perdiste un día, ¿recuerdas? Fue muy violento para mí. Te enfureciste porque cierta parte de mi cuerpo, quizá un brazo, quizá un pie, rebasaba la línea invisible que me marcaste como frontera sobre la mesa. Como si se tratara de una cortina que debía dividir tu ámbito de pitonisa, del mío. ¿Era para protegerme o para protegerte? ¿Qué pasaba detrás de esa línea que sólo señalaste con un ademán horizontal, y que se desplegada en el plano vertical hasta ese techo cubierto de tapices orientales y polvosos? Lo que pasaba, Indra, ahora puedo intuirlo con más agudeza, era que abrías los poros a tal punto, que quedabas desprovista, desnuda, vulnerable ante mi propia psiquis. Una vez en posesión del Dios, o de las voces que te invaden, Indra, como me has dicho, es comprensible que las habituales defensas de la personalidad queden suspendidas. Y yo, en mi ignorancia podría hacerte mucho daño con mi sola presencia y mis fantasmas internos. No se puede luchar a la vez contra dos mundos. El propio que el Dios ha invadido, y el ajeno.

Ver así duele. Oír duele. Tu mirada se entorna hacia adentro y quedas indefensa al exterior. La entrada de la visión divina en tu conciencia te obnubila para el presente, el presente de dicha visión se sobrepone al

---

<sup>100</sup> Verdídico o no, el “lenguaje delirante” de la Pitia es una entidad necesaria para comprender y creer en esta mediación entre ambas esferas; no podría hablarse de comunicación de lo inefable, sin aludir a un trastorno en las leyes habituales del lenguaje. Ese “trastorno”, por cierto, está en la base de toda concepción sobre el lenguaje poético.

momento actual, como una ficción teatral a nuestra vida cotidiana. Aunque yo no vea, traducirás para mí, me guiarás por ese paisaje, pero debo mantenerme a una prudente distancia para no desfallecer. Casandra ve escenas que nadie ve. La Pitia ve lo que los simples mortales no pueden ver sin mediación. Su cuerpo es lo que contiene el terrible efecto expansivo de esa visión. Pobre cuerpo tuyo, Indra, sacudido y templado en tantas sesiones ya, que parece que sobrellevas sobre ese cuerpo ya varias vidas.

Y ante tal irrupción, que amorosamente aceptas porque has aprendido a amar tu tarea, has aprendido a amar a las voces y a las palabras que salen fluidas como nunca cuando te hundes en este trance incógnito, te vuelves pasiva y abierta y expectante, tú también, como una amante que está siendo arrebatada por una potencia superior. La atención frente a lo sagrado es una forma activa de pasividad, lo sé bien. No puede buscarse a voluntad, ni eludirse, por desgracia.

¿A cambio de qué te fue dado el don de la videncia, Indra? ¿Cuándo sucedió? Casandra debía entregarse sexualmente al Dios, la Pitia debía dedicar su virginidad y su vida entera a él. Muchas otras debieron aceptar la locura, la desolación, la enfermedad. En tu caso ¿cuál fue el trato? Sé que no está permitido al consultante preguntar al oráculo por el origen de sí mismo. Pero te pido que hagas una excepción esta vez. ¿A cambio de qué te es dado adivinar el futuro en cada sesión? Un día cualquiera me responderás: A cambio de curar. De curar a través de mi propio cuerpo, como las sacerdotisas de Dionisio, como los shamanes, como mi paisana, Doña Sabina<sup>101</sup> ... Eso es el

---

<sup>101</sup> Curandera famosa en México durante los años ochenta. (Debo contactarte, Indra, que un día, antes de salir de viaje, mi madre me entregó una pequeña caja de cartón que contenía un hermosísimo coral blanco. Si muero, me dijo, debes entregar esto a Doña Sabina. No pregunté nada. No creí pertinente preguntar por qué. Mi madre no ha muerto, Doña Sabina sí; y yo conservo ese coral, como una estrella marina enigmática y sagrada).

mana, a fin de cuentas. El adivinador precisa no sólo sabiduría sino un comprensivo corazón, el don –terrible- de la empatía, una empatía no sólo psicológica y moral, una empatía de la carne y los nervios. Resuena en mis oídos lo que miras, Indra. “*Con los ojos percibo el estrépito*”, dirá el Coro de *Los siete contra Tebas*. Con la piel percibo el temblor que te recorre mientras en aparente autodomínio me respondes<sup>102</sup>.

### **3. La red: versión y visión**

La práctica oracular depende menos del espacio que el rito transfigura, que del modo en que se trastorna el tiempo. Su escena es aquella en que se unen el tiempo de los hombres y el tiempo de Dios. A esa capacidad de instalarse en la perspectiva de los dioses se le llamó específicamente *Memoria*, omnisciencia cuya fórmula es “ver lo que es, lo que será y lo que fue” de un solo golpe. La *Memoria* permite “descifrar lo invisible”. Visión y elocución ocurren en el presente absoluto que instaura el rito adivinatorio. En ese presente, como en el de la ficción teatral, convergen los tiempos de órdenes distintos. El presente de la palabra oracular tiene, por lo mismo, un valor atemporal, o mejor dicho “sincrónico”. La sincronidad, como racionalidad propia del oráculo, crea la escena que sintetiza pasado, presente y futuro en un

---

<sup>102</sup> Halliday (*Greek Divination*) explica que había grados o estadios en el oficio del adivinador, que iban de lo activo a lo pasivo, e implicaban distintos modos de atención. Así, entre los adivinos había quien poseía el *mana*, poder curativo, adivino por sí mismo y transformador de la palabra, como el médico-shamán (quizá como tú misma, Indra); había quien sólo poseía la *inspiración*, poder de visión transmitido por el Dios, como la Pitia y Casandra; había el que podía *hacer profecías* en virtud de “escuchar de voces” de demonios o fantasmas, como cualquiera desde sus sueños; y finalmente había quien exclusivamente poseía el *arte* de leer e interpretar signos o indicios, como Tiresias, su poder era técnico, meramente ritual, como el del poeta.

solo espacio de proferición (un espacio donde palabra y situación conforman una unidad signifiante<sup>103</sup>). En dicho espacio se acoge una visión trascendente, holística, integral, en la continuidad lineal de las palabras. Así pues, una circularidad temporal debe expresarse linealmente. De ahí su carácter enigmático<sup>104</sup>. Lo que significa “presencia en la ausencia”: verdad bajo el engaño<sup>105</sup>. La idea de enigma está asociada a la idea de tejido, que alude a consideración de conexiones entre los hechos y su propia interpretación, que los modifica. La adivinación como “ciencia de los acontecimientos”, no se refiere a sustancias (contenidos ontológicos), sino a condiciones<sup>106</sup>. No a las leyes de la naturaleza de lo real sino a las acciones<sup>107</sup>. La adivinación en Grecia busca no lo que es, sino lo que pasa. Convierte a todos los elementos

---

<sup>103</sup> La Pitia “traduce” en palabras la visión que el dios ha proyectado en su interior. Como dije anteriormente, dicha “traducción” no implica en principio ni explicación ni interpretación por parte de la Pitia. Su lenguaje es directo, pretende ser pura emanación natural de lo que ve; así pues, se presenta como un lenguaje puro, no articulado, no escindido por la arbitrariedad del signo. La Pitia no describe, “ nombra” y al “ nombrar” hace presente la cosa misma que a través de ella se manifiesta. (Cfr. El duelo entre nombre convencional arbitrario y nombre propio, inmanente, en el *Cratilo*, de Platón)

<sup>104</sup> Vernant (op. cit) aclara, sin embargo que el progreso del pensamiento racional la propia adivinación se ve atraída hacia la claridad. los oráculos se vuelven menos oscuros y más escuetos. Iriarte (op. cit) , por su parte, dice que Apolo no emplea sino tardíamente la lengua inequívoca y prosaica de los legisladores y pedagogos.

<sup>105</sup> Es ésta la misma operación que se actualiza en la ficción teatral, en cuanto al doble valor de sus signos: que hablan por la presencia de la ausencia y viceversa. Así por ejemplo, los actores corporeizan al personaje, pero el personaje otorga forma y contenido a la persona real del actor. (Cfr. el apartado “Rasgos de teatralidad” en la Introducción)

<sup>106</sup> Sin embargo, Plutarco afirma que la Pitia opinaba también sobre temas metafísicos. Afirmó, por ejemplo, la inmortalidad del alma, y que el hombre más sabio era Sócrates.

<sup>107</sup> Afirma Píndaro que, desde esta perspectiva, Delfos protegía a los poetas y promovía las ciencias. Así por ejemplo, prescribió un oráculo a los habitantes de Delos para que duplicaran un altar cúbico con el fin de obligarlos a estudiar geometría.

en signos unos de otros<sup>108</sup> y opera como si el universo entero fuera primordialmente un objeto de "lectura"<sup>109</sup> Dice Vandermeersch<sup>110</sup>: "desde siempre la adivinación es una suerte de semiología experimental que se elabora poniendo junto, de manera indisociable: materialmente sus instrumentos; imaginativamente, su simbología; lógicamente las relaciones que pone en práctica".

El tejido de esta complicada red de signos, arbitrarios y espontáneos<sup>111</sup>, Indra querida, no es obra de la casualidad, implica una integración de las facultades de la conciencia. Tú técnica objetiva y codificada de leer las cartas del Tarot dialoga con tu arte de interpretar situaciones particulares. Lees, ves, asocias y recuerdas y hablas a un tiempo. Así, la lógica narrativa y secuencial de lenguaje en la versión de un oráculo, debe reconstruir la complejidad espacial y temporal de una visión profética. El hemisferio cerebral izquierdo, tanto de (responsable, según los neurólogos de los procesos simbólicos

---

<sup>108</sup> Cuando la palabra se convierte en acto, como sucede en el rito oracular, los acontecimientos se convierten en signos de otros acontecimientos por reverberación, anticipación, analogía, recursividad, tal y como sucede con el mito, cuyo núcleo dramático se repite a varios niveles en multitud de historias.

<sup>109</sup> Asegura Vernant (op. cit., p. 25) que el pensamiento adivinatorio funciona como una verdadera semiología, que sin embargo no ha encontrado una reflexión y sistematización hasta ahora: "no sólo tiene la ambición de descifrar el porvenir, pretende describir el universo como si se tratara de un texto donde está inscrito el orden del mundo, tabla donde los dioses han escrito".

<sup>110</sup> "De la tortue a l'Aquilee" (Vernant et al, *Divination et rationalité*, ibid., p. 39)

<sup>111</sup> El signo oracular (cuyo requisito, como dije antes, sería la espontaneidad, su inintencionalidad natural) es fiable aún si se descubre su intencionalidad o procedencia, dirá Plutarco, para quien, incluso elementos de fabricación humana como los discos, las luz de las antorchas, o la sombra en los agujeros de los cuadrantes, es decir "*cosas producidas en virtud de una causa (intención humana), pueden también servir de signos para el oráculo*". Es así como la sutileza griega fue capaz de conciliar lo racional de la técnica adivinatoria, con lo irracional de la facultad mántica, concluye Flaceliere (op. cit).

secuenciales) alterna sus funciones con el derecho (responsable de la percepción holística y tridimensional de las imágenes), tanto en el caso de la vidente como del consultante que comparten al unísono estos procesos entrelazados. Todas las operaciones mentales, la percepción, la retroalimentación sensorial, la imaginación y la memoria emocional se integran en la práctica oracular, en su elocución y recepción. Christa Wolf, reflexionando sobre el caso de Casandra, tanto como sobre el trabajo de escribir una novela, piensa en voz alta: “*Why should the brain be able to ‘retain’ a linear narrativa better than a narrative network, given that the brain itself is often compared with a network*”<sup>112</sup>. La adivinación adquiere, entonces, un carácter de saber total, que se constituye como un contrapeso frente al poder –político o científico- de los saberes parciales<sup>113</sup>.

Perdona, Indra, que describa con términos tan complicados y tan fríamente lo que sucede entre nosotras durante una sesión. Tú y yo sabemos que pasan otras cosas incommunicables. En honor a ellas tendría que haber dicho, simplemente, que hacer un oráculo es una forma oral, corporal y concreta de hacer poesía.

Pausanias describe un ejemplo en que la ambigüedad de la palabra oracular, en tanto que palabra poética –metafórica- realiza en la conciencia del consultante: “Designado a comandar la expedición colonizadora, Fálantos

---

<sup>112</sup> Op. cit., p. 262.

<sup>113</sup> De ahí, y no tanto de su supuesta “irracionalidad” y mentira, la represión que la práctica adivinatoria sufrió por parte de la monarquía y los tiranos durante el Imperio Romano (especialmente a partir del siglo VI), y después por parte de la religión oficial en el medioevo, o las ciencias humanísticas del renacimiento. “Es el carácter totalitario del poder, dice Vernant (op. cit. p. 16), lo que vuelve intolerable una forma de conocimiento que se basa, no en abstracciones, sino en el curso real de acontecimientos”. En tiempos modernos se le rechaza también como práctica mágica, oscura, y sin embargo puede ser rescatada como un arte que devuelve el poder vivo y creador a las palabras.

(quien sería a la larga fundador de Tarento), recibió de Delfos un oráculo según el cual él tomaría posesión de un territorio y una ciudad cuando experimentase lluvia bajo un cielo despejado". Después de muchos fracasos, un día es consolado por su mujer, *Aithra* (nombre que significa "cielo sereno"), quien lo acaricia en su regazo mientras llora conmovida. Entonces Fálantos comprendió la profecía, atacó Tarento la noche siguiente, y venció.

Es verdad, Indra, "actuamos poesía" cuando estamos frente a frente inventando zonas de mi vida, separadas por esa cortina translúcida, ese velo metafísico que nos protege a ambas del deslumbramiento, y nos permite aceptar al menos tentativamente lo intolerable. En el espacio breve y extraordinario de tu saloncito de consultas, podemos "hacer memoria", y al salir de ahí, podemos olvidar, al menos la violencia de la impresión de la que fuimos presas. ¿No te parece que es así? ¿Cómo te atreviste a pronosticarme la muerte de una hija que no he tenido? Tengo en mis oídos tus palabras literales: "Si tendrás una hija, no sé por cuánto tiempo. Sólo veo la explosión de una estrella enana llenando el firmamento de un pasado muy remoto: ahí en el interior oscuro de tus entrañas". Suspendida en medio de esa oscuridad que desplegaba tu respuesta, querida Indra, sin saber lo que pretendía, "supe" sin embargo.

#### ***4. Los signos vivos: curación o veneno***

Ay Indra, estas cosas me digo y formulo por escrito mientras recuerdo tus ojos verdes mirando tras su niebla propia. "Hay muchas formas de ver", dijiste un día. "Hay dos formas de ver, corregiste". Una forma de ver racional: discriminando indicios, atando cabos, acumulando información, calculando posibilidades, toda una técnica antigua o moderna de "prospectiva", según la cual se diría: 'Puedo decidir la realidad que quiero generar, puedo visualizarla

de manera tentativa' Pero hay otra forma de ver involuntaria, ineludible: 'De golpe me doy cuenta, reconozco las conexiones entre los sucesos y entre ellos y las palabras que han sido dichas. No puedo decidir si eso que me haces ver es verdad o no, pero me veo obligada a comportarme en consecuencia, aún si está de por medio la destrucción de mi conciencia, la destrucción de mi ciudad, mi sensación de hogar, de historia, de destino'<sup>114</sup>. Esta última forma de "ver" nos modifica y modifica espontáneamente, ciegamente, lo que hacemos. Esa mirada no respeta técnica ni código, se entrega a un lenguaje balbuceante que amortigua la impresión rotunda, que le da cauce en los oídos de los otros, que la hace aparecer en la intersubjetividad como un objeto apenas manejable<sup>115</sup>.

Por más que reconozca que todo lo que dices, Indra, bien pueden no ser más que ficciones sobre el porvenir y lo desconocido, tus frases actúan de una forma insospechada sobre mi psique. ¿Qué quieres que haga yo con ese mapa laberíntico entre las manos? Me haces percibir lo virtual como cumplido, los

---

<sup>114</sup>Esta última forma de predecir es, de hecho, la más antigua. En los orígenes del oráculo de Delfos, Gea (o Gaya) profetizaba asertivamente: anunciaba el futuro como se ya estuviera escrito, expresando lo que iba a ser como si se tratara de lo que era; no formulaba consejos, pronunciaba decisiones, ordenaba o prohibía. Metis, en cambio, profetiza desde su aspecto aleatorio hablará del futuro como de lo posible, buscando la manera de evitar lo adverso y propiciar lo favorable. Tetis profetizaba a modo de "reflexión junto con" el consultante: *symphradzein*: forma de adivinación que consiste en saber ocultarse, o bien, esclarecer una situación, o bien, deslumbrar. (Cfr. Iriarte, op. cit., p. 42 y ss., y Detienne, op. cit., p. 63)

<sup>115</sup> Entiendo, Indra que la adivinación técnica constituye una actitud semiológica extrema: Parte del principio de que toda realidad es un signo de otra realidad, trascendente, escondida. Mientras que la adivinación inspirada, la profecía propiamente dicha, parte de una concepción extrema contraria: Todo es, y por lo mismo es "manifestación de sí mismo. Tú, como la Pitia, utilizas ambas, y las conjugas de manera indiscernible. Para tu palabra profética no importa que exista o no el referente. El referente, eso a lo que aludes es creado "en contacto" con el signo que utilizas. La tuya es una palabra generadora, no denotativa, ni explicativa. Eso lo sé. Y no me quejo.

caminos que se bifurcan como sendas ya caminadas, el futuro como un pasado al que no puedo resistirme más. Cuando me predices un futuro irremediable, para orientar mis acciones y decisiones, depositas en mi conciencia un objeto que quema, un signo impenetrable y tan misterioso como un ser vivo, con su fisiología secreta. Un yo recóndito dentro de mi yo, un embrión parlante -¿por cuánto tiempo?

Y es que en verdad, Indra, tal como sucedía en tiempos antiguos<sup>116</sup>, me veo impelida a concebir tu palabra de profetiza hembra como una realidad natural, sometida a las leyes de la física y la biología, a la fecundidad o a la esterilidad de los seres vivientes, lo mismo que mis versos más espontáneos. 'Sí, concederías tú, pero se trata de un organismo que participa de lo divino, que forma un todo con las fuerzas sobrenaturales, y que por eso escapa a la temporalidad estricta a la coyuntura'. Por eso un oráculo antiguo puede hacer sentido hoy y mañana y siempre.

Crece ese organismo intrahistórico dentro de mí, ligado estrechamente a mí, pero a la vez como algo foráneo que expande mi individualidad conectándola con las realidades más íntimas de otro. Lo social me invade como un plasma, y me recorre poderosamente. A diferencia del diálogo que exteriormente entablo con mis semejantes, no es palabra en discurso, no se inscribe en los intrincado juegos del lenguaje en que participo, no forma parte de ninguna argumentación. La palabra que así resulta concebida en mis entrañas como en mi psique, no se refiere a nada que pueda discutirse, sino a sí misma. No es significante, sino significado, Indra. Así lo percibo con indudable intensidad. ¡Ah, dios mío!, es "la cosa en sí" que toma posesión de mi cuerpo y de mi

---

<sup>116</sup> Cfr. Detienne, op. cit. Y Vernant, "*La divination. Contexte et jeux psychologiques des rites et des doctrines*", *Journal de Psychologie*, París, 1948, pp.299-325.

voz; no la “cosa doble” como el *logos*, palabra desacralizada<sup>117</sup>. Y por eso, porque no precisa de corroboración ni de argumentos tiene el peligro de convertirse en ilusión de lo real. Mi subjetividad arrebatada por tus profecías. ¿Te parece ético provocar en mí “eso”? No te reclamo, Indra. trato de entender lo que me sucede cuando me hablas. Pretendes que tus palabras están orientadas hacia lo real, pero parecen tener una vocación más apremiante: estar orientadas a mí, al otro que te escucha, desprevenido. Si acaso en efecto conducen a lo real, se trata de lo real íntimo, lo que se vive como real en el fondo de uno mismo, irrumpe mejor dicho, como el rayo fulminante de Zeus<sup>118</sup>: “Una vez articulada por los dioses (y escuchada de tus labios, Indra), la palabra se convierte en potencia, en fuerza, en acción”. Y actúa en mí de manera involuntaria, casi...

¿Cómo devolver al ámbito colectivo esta palabra íntima que concibo como prueba de mi pertenencia al mundo de los hombres vivos? ¿Cómo librarme de ella al tiempo que le soy fiel? Tú te has hecho esta pregunta antes que yo, con más derecho y necesidad que yo, lo sé, te lo has preguntado junto con tantos otros “escuchadores de voces” que han debido refugiarse en las artes, en estos tiempos que corren. Pues todos desconfían de la más mínima huella de lo sobrenatural. ‘Si supieran’, me dijiste una tarde, ‘que lo sobrenatural no es

---

<sup>117</sup> Ya he aludido a las explicación que hace Detienne (op. cit., p. 61 y ss.) de lo que era en la antigüedad griega la palabra mágico religiosa: Es en sí misma acción y es proferida como privilegio del hombre excepcional (el sacerdote, la vidente, el profeta), y se opone por tanto a la palabra-diálogo que es complementaria a la acción, a ola antecede, y que pertenece al ámbito social. Ésta última será la palabra como bien común, depositada en el centro de la asamblea, y ligada al ámbito jurídico y filosófico.

<sup>118</sup> Como un simple “gesto” divino con potencia transformadora, generadora: *semainem*, palabra de donde proviene los vocablos “seña”, “signo”, “significado”. “Sema es, pues, al mismo tiempo la predicción de lo que va a tener lugar y la orden de que así sea”.

más que una concentración extrema de los procesos naturales ocurrida en el laberinto de la conciencia’.

La adivinación, que urde y desentraña esos procesos, es una forma extraña de conocimiento, Indra, imposible negarlo, una forma que subsume la objetividad (panorámica del mundo) en la subjetividad del vidente. Ya nadie valida la subjetividad ni su manifestación, amiga mía, para la acción social, política o científica. Ni se valoran, desde el punto de vista epistemológico o pragmático, sus estrategias: es decir, el uso de la imaginación<sup>119</sup>, la intuición, la experiencia de vida, la afectividad –forma perfeccionada de la empatía. Al discurso de la subjetividad, y su lenguaje necesariamente ambiguo, voluble, contradictorio como la vida misma, por más sincero e intenso que se presente, por más fiel a la naturaleza de nuestra mente, no se le concede la más mínima veracidad, en la medida en que no se atiene a la razón y los principios de no contradicción, a la estadística, a la comprobación empírica o por el contrario, a abstractos principios generales. Todo el conocimiento proveniente de la voz subjetiva –por mucho que se halle “poseída por flujos extraindividuales” ha tenido que refugiarse en las artes, la religión, la literatura, o las llamadas “ciencias ocultas” que no son quizá más que lenguajes metafóricos. Y sin embargo, las ciencias de hoy, y en especial la medicina, que no puede hacer caso omiso del cuerpo y mente del paciente<sup>120</sup>, han debido volver no sólo a la vaguedad del lenguaje metafórico, sino al análisis particular de casos, a la historia clínica, a la consideración integral, y particular del sujeto y su

---

<sup>119</sup> Nadie toma en cuenta, por ejemplo, que el descubridor de la estructura del DNA, soñó la noche anterior a formularla, un par de serpientes trenzadas. Visión similar a la que alguna vez tuvo Tiresias.

<sup>120</sup> Desde siempre, la medicina es el ámbito donde se intersectan instancias supuestamente separadas, que la cultura occidental mantiene en dicotomía: espíritu/materia; mente/cuerpo; alma/fisiología.

expresión. Han tenido que regresar revalorar la intuición, la empatía y el dato “emocional”. Con mucha mayor razón lo ha hecho la psicología, que desde su nacimiento toma prestados los procedimientos de la literatura y el teatro para incidir en la realidad.

La adivinación, en tanto que “saber total”, si bien mediado por la subjetividad del adivino, es la vía más pertinente si no para planeación política, al menos sí para el conocimiento que aporta la introspección, y para la curación del cuerpo y de la mente. No es su veracidad sino su “eficacia”, lo que aporta la palabra oracular: menos control de la realidad, que autodominio; menos análisis que síntesis; menos abstracción, que sensibilización.

Mucho comparte el diagnóstico de un médico con la práctica adivinatoria. El Más allá de la tecnología médica, su capacidad personal para curar a las personas, recuerda las facultades mánticas. La Pitia ordenaba, tanto a individuos como a colectividades ritos de purificación, de purgación, de catarsis, de sacrificio, al tiempo que aconsejaba acciones prácticas. El propio delirio pítico podría ser considerado una forma de shamanismo: se retuerce el cuerpo, la voz, el lenguaje del curandero, herido por el mal que reconoce, acoge en su propio cuerpo, y transfigura. Si bien el dios predominantemente asociado con los ritos shamánicos más antiguos era Dionisios, Apolo es también médico y adivino. El oráculo podía operar pues sobre cuestiones de salud pública, de ética política y de planeación urbana, al mismo tiempo<sup>121</sup>. Este carácter “curativo” dependía no sólo de la efectividad (física o psicológica) de los métodos que recomendaba, sino de la “eficacia” de la palabra oracular en sí misma y la convicción con que era atendida. Era así

---

<sup>121</sup> Así por el ejemplo, para aliviar la peste de una población el oráculo podía ordenar el sacrificio de un usurpador del trono y la construcción de instalaciones sanitarias.

como la visión “atemporal” del profeta, incidía en la historia coyuntural de los pueblos y las personas. Los Oráculos en Grecia eran pues capaces de predecir lo que sucedería si se transformaban o no las condiciones imperantes. Al influir en tal cambio de condiciones, la palabra oracular podía ser un factor decisivo la curación de un mal, individual o colectivo, el éxito de una campaña militar, la salvación y progreso de un pueblo, o su destrucción y decadencia. La palabra oracular, en cuanto palabra eficaz tiene el poder de curar o de enfermar.

Los procesos adivinatorios provienen de la magia mántica, y la mántica procede de la curación shamánica, en tanto que interpretación de indicios ligados al cuerpo y a la curación. (Apolo es adivino y médico; y la Pitia emplea su cuerpo para encarnar no sólo la fatalidad sino la dolencia del consultante). La palabra y el cuerpo pítico actúan como símbolos capaces de modificar el estado físico y psíquico. La situación oracular coloca al consultante en estado de trance, de máxima receptividad emocional. ¿Acaso las fórmulas del oráculo (que tan a menudo remiten al origen, la tierra y lo maternal) tienen un poder directo sobre el hipotálamo, como lo tiene la voz de una madre frente a su hijo?

La palabra cura o enferma lo sabemos todos por experiencia; actualmente, en el ámbito adjudicamos este poder a los efectos placebos y a la sugestión psicológica. Pero los estudios neurológicos ha revelado que la sorprendente relación entre los sistemas nerviosos e inmunológicos y el poder simbólico de las palabras o las imágenes – poder que no necesariamente pasa por las dinámicas de autoridad, manipulación e ilusionismo implicados en la

sugestión<sup>122</sup>. El poder simbólico de la palabra adivinatoria radica en el ámbito mismo de la ceremonia oracular, su escenario y dinámicas, y conjuga la capacidad de diagnóstico con la capacidad terapéutica.

Platón distingue, sin embargo, la mántica apolínea, que persigue la sabiduría, que es individual y en la que predomina la voz, el gesto y la mostración; de la mántica dionisiaca, que persigue la curación o la catarsis, que es colectiva y donde predomina la danza dionisiaca, el vino, y el trance<sup>123</sup>. Ambos objetivos están siempre en peligro de tornarse en su contrario: la confusión y el envenenamiento, tal como muestra Dürrenmatt en su cuento.

Tengo tantas preguntas... ¿Cómo distinguir cuando tienes un golpe de certeza y cuando simplemente el deseo o el temor te dictan compulsivamente una visión? ¿Cómo puedes oír el idioma de tu cuerpo, sus dolores, irritaciones, y usarlo como una especie de mapa, como un antena -y refinar sus terminales sensibles? ¿Y sobre todo, cómo puedes librarse luego de toda señal foránea, reconocerla, expulsarla y recuperar la salud, en un acto de voluntad misterioso, o acaso modelando esas sustancias que te invaden con manos diestras, cuidadosas?. Dicen que la intuición, como producto de las emociones y las reacciones corporales se opone a la razón, al análisis, pero en realidad trabajan juntas inevitablemente, ¿como controlas tú el modo en que

---

<sup>122</sup> Cfr. el capítulo anterior: “*El cerebro ritual: Neurología y teatralidad*”: experimentos con animales muestra como la “asociación” entre dos sustancias es aprendida por el sistema nervioso, de modo que la presencia de una sola de ellas basta para provocar en el organismo los mismos efectos de la otra (aunque se halle ausente). Del mismo modo, especialmente en enfermedades donde el ingrediente somático se hace más evidente, como el asma, han mostrado el poder de las imágenes para causar los mismos efectos del agente que la imagen “representa”. Vale mencionar aquí, brevemente, el poder de la plegaria como generadora de un estado de confianza interior que fortalece los mecanismos de defensa del cuerpo.

<sup>123</sup> Ambas funciones fueron reasumidas por el arte de la tragedia antigua.

lo hacen, alternando con eficiencia y sutileza el predominio más favorable de una sobre otra?. Esto parece haberlo olvidado nuestra cultura. Tu profesión; Indra, por más desprestigiada que parezca, es uno de los pocos terrenos donde no se han escindido la razón y la emoción, el arte y la técnica.

Serías capaz de explicarme cómo distingues entre la inspiración mántica y la mera interpretación racional de indicios. ¿Cómo discriminas los contenidos de tu intuición y de tu razonamiento, frente a tus impulsos más instintivos, como interpretas lo datos que te proporciona tu empatía con el cuerpo y la mente de tus consultantes? ¿Qué persigues tú, Indra, curarlos o despertarlos? ¿Acaso no enfermarán precisamente cuando “vean”, cuando sepan...? ¿Acaso la conciencia propia y ajena no es una entidad inconsistente, modelable, erosionable? ¿Y acaso no el dolor mismo es una inferencia con resortes frágiles e insospechados? ¿Qué es lo que te indica si una enfermedad será fatal, si dentro de aquel cuerpo hay un tumor, qué es lo que aqueja a una persona, y qué te permite sentir en tu propio cuerpo la radiografía invisible de lo que esta sucediendo en el de otro?

Si estuviera en tu lugar, querida Indra, viviría aterrada.

### **III. Carta tercera: Ser testigo (Oráculo y teatralidad)**

#### ***1. Los ciegos: los espectadores de Apolo y Dionisios***

Querida Indra:

Me despertado hoy, obsesionada por nuestra sesión de ayer. Tu hablabas de la importancia de “ver” la realidad tal y como es, y no tal y como parece ser. ¿Cómo saber que eso invisible que “vemos” no es sino una proyección más de

---

nuestra imaginación? Estamos constantemente imaginando, constantemente en delirio. Las apariencias, que es lo que registran nuestros sentidos, son la única referencia positiva que tenemos para adecuar nuestras ensoñaciones a lo que llamamos realidad externa<sup>124</sup>. En alguno de sus pasajes más iluminadores dice el *I Ching*, El libro de las mutaciones, que para conocerse a sí mismo, no interesa conocer las intenciones sino las consecuencias de nuestros actos. ¿Pero acaso tenemos acceso a las múltiples efectos indirectos, retardados, insospechables que tiene nuestras acciones o siquiera nuestras palabras en la existencia de los otros y el desenvolvimiento del mundo? Sólo de imaginar las infinitas ramificaciones, el peso de la responsabilidad me abruma, Indra. Tú me replicarías, ya lo sé, que no hacemos sino seguir un plan ya escrito, que somos los goznes de un universo que conspira –para nuestro bien, añadirías piadosa. Entonces, dime ¿adivinar es “ver” o más bien “leer”, es decir, interpretar signos y señales? Me contabas cómo en la antigua China, así como en Mesopotamia el oráculo tenía por objeto descifrar el orden del mundo, la escritura del universo (Y en ese caso podría hablarse del pensamiento adivinatorio como de una auténtica semiología). Pero entiendo que en el caso de Grecia, no era así. El oráculo de Delfos no constituía una narrativa cosmogónica, ni un sistema de signos codificados, sino una práctica ritual, oral, gestual, mayormente ligada a una dramaturgia. Lo que se representa en el oráculo de Delfos es el drama entre la visión divina y la ceguera humana. El oráculo no es un ejercicio de conocimiento sino un encuentro en el tiempo y el espacio de principios antagónicos, y es este caso el principio puesto en cuestión es la voluntad, no el saber. De hecho en la tragedia, abierta dramatización de la situación oracular, el consultante está ciego (no puede ver

---

<sup>124</sup> Cfr. capítulo anterior: *El cerebro ritual*.

a la Pitia ni lo que la Pitia ve); permanece cerrado a la revelación, no la comprende, engeguecido por la *hybris*, es decir el simple olvido de que es mortal, temporal, percedero y no divino.

Cierto que Herodoto decía que todo está fijado por el destino. Apolo sólo puede diferir el cumplimiento del oráculo, pero no impedir la catástrofe. Los oráculos necesitan ser interpretados bien, pero el consultante siempre se equivoca, pues su ceguera es inevitable, mientras que el oráculo no, por más enigmático que parezca<sup>125</sup>.

Cuando tú me hablas de “ver” y no de “leer” o imaginar, estas resultando más griega que los griegos, querida Indra. Lo mismo que Wittgenstein cuando arguye que la verdad se transmite por mostración directa y no por explicación. En el oráculo griego hay también una imposición del ver sobre el decir. Cierto que lo que el consultante percibe es la voz de la Pitia, la oye “decir” lo que ve en ese mismo momento, en presente. Se trata de una voz, pero de una voz que pretendería “dar a ver” una escena<sup>126</sup>. Teón el filósofo estoico decía: “El dios transmite no palabras sino una visión general de la verdad”, y Plutarco lo explica mejor: No es que el dios se introduzca en la Pitia para servirse de su boca, “Apolo se limita a provocar las visiones (phantasías) que ella tiene y a

---

<sup>125</sup> De ahí la queja que hará después Cicerón, en contra *De la adivinación*: Si los dioses quisieran realmente transmitirnos su sabiduría sobre las cosas, ¿por qué habrían de hacerlo de manera velada y obtusa? Plutarco habría explicado que la oscuridad de Apolo tenía por objeto evitar males a los pueblos cuando la autoridad de su tirano o el poder de los enemigos entraban en juego. O para evitar que entendiera el oráculo quien no estaba preparado para oírlo.

<sup>126</sup> La palabra oracular dice una escena, su lenguaje es el de las visiones, holístico y secuencial, más parecido al lenguaje del hemisferio derecho (encargado de registrar anomalías, señales disruptivas) que al lenguaje del hemisferio izquierdo, de carácter secuencial –logos- (encargado de mantener la estructura y orden de nuestra visión del mundo) La oposición entre ver y decir, incide, pues, en este dualismo cognoscitivo. (Cfr.: capítulo anterior: “*El cerebro ritual*”).

proyectar en su alma la luz que ilumina el futuro: en eso consiste el entusiasmo”. Dado que el decir pítico proviene de la Otredad absoluta, no puede ser traducción, sino precisamente mostración, *phrâdzein*: significar; mientras que la palabra divina se identifica con el verbo *semaine*: mostrar verbalmente. Así que, en labios de la Pitia, la palabra es seña más que signo, seña que apunta hacia una visión inefable. De ahí las palabras que tanto me has repetido de Heráclito: “El oráculo no dice el destino ni lo esconde, sólo lo significa”; lo muestra, disimulándolo, por eso funciona como símbolo oscuro, tan difícil de descifrar como los acontecimientos sobre los que se le consulta. La inteligencia de lo invisible necesariamente visión íntima, así lo entiendo, visión que se hace presente en el interioridad receptiva. Para los clarividentes, el enigma, en lugar de obstaculizar la comprensión, es precisamente el vehículo de la revelación secreta. Pero en los simples mortales como yo, Indra, tal revelación directa sería la catástrofe misma, así lo intuyo. Por eso recorro a ti para contarte mis sueños o poner en tus manos las señales que me salen al paso. La visión de conjunto que tú me devuelves no resulta tan perturbadora porque no “sucede” de golpe en mi pellejo, tu propio cuerpo y tu mente la “difieren” para mí... ¿Es eso tu poder, Indra, interponerte como un escudo que me proteja de la visión desnuda y caótica que no habría de soportar?

‘Una vidente, me responderás sin que yo comprenda bien a bien, habla sobre su propia visión. Intuye por virtud propia que lo real mismo es un símbolo (lo real es signo de sí<sup>127</sup>), y al penetrar en él, lo que hace es ordenar el mundo’.

Admito en todo caso que se trata de un orden muy peculiar. Me he fijado que durante adivinación, pese a que uses estrategias narrativas, la noción de

---

<sup>127</sup> Como la dinámica de los signos en el teatro claramente de-muestra.

causa/ efecto no te importa mucho. Los acontecimientos te parecen no consecuencia de algo sino “signos” de algo. Lo que tú buscas, Indra, es la correspondencia entre los fenómenos de que hablamos y los símbolos de tu baraja. Ves en unos el reflejo de los otros, y viceversa. Si no me equivoco, tus palabras despliegan un universo de relaciones entre cosas, acontecimientos y personas, un universo sincrónico que me pones ante la vista, como si fuera un mapa. Lo que me sucede entonces es que mi atención se traslada de una lógica a otra: de la lógica de causas, a la lógica de coincidencias, a la sincronidad, como diría Jung. Hay en este traslado de la atención una intensificación del momento presente, una convergencia de los pensamientos en el aquí y el ahora. Cualquier cosa que pase en ese momento será indicio: que se me caiga el agua del vaso, que me de un acceso de tos, que se nos vaya la energía eléctrica, que llamen por teléfono para avisarte que un pariente está en el hospital, que se meta una mosca y se pare sobre la figura que interpretas, en fin. Todo se convierte en signo por un momento y el cerebro de uno bulle estupefacto.

En todo caso, Indra, yo creo que el consultante de tu oráculo (personaje y espectador de la historia que le cuentas)<sup>128</sup>, sigue mirando hacia fuera, sigue mirando las apariencias pero las mira desde una óptica interiorizada, como descubriendo conexiones inéditas. Y entonces es como mirar la radiografía del mundo, como mirar hacia adentro. No se trata de una interioridad personal, diría el oráculo antiguo, sino de un espacio virtualmente poseído por el paisaje

---

<sup>128</sup> Tanto como era también, en muchos casos, enviado y representante (*oikoist*) de una comunidad o ciudad ante el Oráculo de Delfos; es decir “actor” de la consulta, pieza del destino cuyo destino personal se inscribe y “significa” un acontecer más vasto. El oráculo se refiere al consultante en términos de “lo que debe hacer”. Toda explicación de los hechos debe servir para que el sujeto (o la comunidad a la que representa) se adapte al porvenir, actuando en consecuencia.

que Dios mismo refleja en el vidente. “Ver”, tal y como tú pronuncias la palabra “ver” es ver lo que se refleja en los ojos del Dios, Indra, su desnudez misma. La desnudez del Dios sería precisamente el conocimiento de sus designios (que son tejido) y su visión (que es trama), y que se presentan como lo mismo. ¿Pretendes, Indra asegurarme que esa visión es un todo organizado y coherente? Si así fuera, no nos perturbaría, se avendría perfectamente a los requerimientos de nuestra razón medrosa. Y creo sinceramente que eso no es lo que sucede.<sup>129</sup> En muchos relatos míticos ver la desnudez a la divinidad causa ceguera, ya sea por deslumbramiento, ya por confusión. Yo diría, querida, que la paradoja ceguera/ luz yace en el fondo todo ejercicio adivinatorio, y se “subsana” mediante ese mirar de sesgo que implica el enigma -ocasionando un “ver” semejante al que tenemos frente al escenario de nuestros sueños (o incluso al que genera el teatro, que no es más que la exteriorización material y pública de esos sueños).

Aristóteles decía que un enigma bien formulado equivalía a una metáfora, pues junta términos irreconciliables. La respuesta enigmática es un desafío intelectual para el sabio, una especie de prueba iniciática para el consultante, en la medida en que moviliza en él, como no podrían hacerlo los argumentos rigurosos, su más recóndito material psíquico. Yo creo Indra, que esa misteriosa “movilización de material psíquico” no podría darse si la información premonitoria es demasiado disruptiva para la conciencia. Habría

---

<sup>129</sup> Para los griegos, dice Detienne (op.cit. p. 80) “el mundo divino es fundamentalmente ambiguo... los dioses conocen la verdad pero también saben enigmas. Sus apariencias son trampas tendidas a los hombres”. Esta paradoja se funda en la propia ambigüedad de los conceptos asociados a la Verdad: *apathé* (revelación/engaño); de la memoria: *lethé* (recuerdo/olvido), y de la persuasión: *peithó* (convinciente/engañosa). Y añade (p. 78): “la negatividad no queda por tanto aislada, colocada a parte del Ser; constituye un pliegue de la verdad”. En el fenómeno de *apathé* está implicada la idea fundamental de una presencia en ausencia. Y este fenómeno es también la esencia de la tragedia y del teatro en general.

“sabios” mecanismos de la mente para censurarla. ¿Será por eso que me presentas todas tus profecías en términos tentativos y no definitivos –como obligaría tu creencia de que “todo está escrito”? Tú haces que lo futuro, lo secreto, lo inaccesible se haga visible por medio de la palabra, pero a la vez tus propias palabras lo oculta, quizá para mitigarlo. Este carácter tentativo de la escena oracular, y la propia anfibiología de sus signos equivale, creo yo, a la virtualidad teatral, Indra. El consultante “ve” lo que quiere o lo que teme, sin verse abrumado del todo. Y puede acaso establecer una nueva conexión (simbólica) entre su deseo, o su temor, y la realidad.

He de confesarte, Indra, que mi fuerte no es “ver” sino “oír”. Hay algo que estuve a punto de contarte ayer, cuando me pusiste aquel ejemplo de mi ceguera a manera de regaño: ‘Tú debiste saber con anticipación que el embrión que crecía en tu matriz había muerto; tuviste una falta de atención muy grave ante tu propio organismo, dejaste de “observar” lo que estaba pasando en tu interior’. El hecho es que un par de semanas antes de que el ultrasonido mostrara que el corazón de mi chiquita ya no latía, yo había oído en sueños un grito desgarrado. Después, cuando ya había no sólo conocido sino aceptado lo que ocurrió, supe que ese grito había sido una señal. No antes. De cualquier modo, aunque hubiese entendido la señal, lo que pasó no hubiese tenido remedio. ¿De que sirve saber lo que no podemos cambiar? (siempre estoy preguntándote lo mismo) El *I Ching* dice también que no se debe perturbar al corazón con pensamientos ajenos al presente. ¿Son los sueños y las premoniciones parte legítima de ese presente<sup>130</sup>, Indra?

---

<sup>130</sup> Quizá es cierto, Indra, que indagar el futuro es una manera de vivir el presente, de cumplirlo. El presente es tan inhabitable por sí mismo que la predicción es tan necesaria, como la memoria para navegar por él.

Tuve un sueño anoche, un sueño enigmático que quiero contarte. Me veía en un cuarto de hospital rodeada de mujeres, entre ellas tú. Estaba en un lentísimo trabajo de parto, después de un embarazo que se prolongaba ya por varios años. Es preciso que ya nazca tu hijo, me decías, porque en caso contrario habrá de malograrse. ‘¡Concéntrate!, me gritaste, mientras tu rostro se convulsionaba. Yo estaba angustiada de verte así y hacía un esfuerzo mental inaudito. Me agaché profundamente. Mi cabeza se abrió en dos y de ella brotó un chorro profuso de agua, que inundaba el recinto y arrastraba en su caudal los muebles, las exclamaciones, las sábanas, la sangre. Tú bautizaste a la criatura, le pusiste ‘Castalia’.

“Una Pitia, una Sibila, un Profeta son soñadores, me dijiste hace mucho tiempo, soñadores que sueñan no para ellos mismos sino para otros. Así, no traducen, sino que expresan directamente por la voz, el gesto y la actitud, el universo indivisible que resuena en sus cuerpos”<sup>131</sup>.

## ***2. La persistente escena : Del oráculo a la tragedia***

Christa Wolf en sus ensayos sobre la recreación de su “Cassandra” dice algo interesante, Indra: que las antiguas tribus griegas, en vez de construir monumentos de piedra para homenajear a sus héroes (construcciones gigantescas que sólo podía permitirse un Estado como el egipcio, con aquella masa de esclavos obligados a levantar pirámides y colosos), crearon festivales deportivos y artísticos en los que no sólo medían sus fuerzas sino que se identificaban precisamente con esos héroes, dioses y semidioses, encarnándolos. El teatro- y su representación y actualización constante de sus

---

<sup>131</sup> Alain, *Esquisses de l'homme*, Gallimard, 1938, p. 66. Por su parte, dice Detienne (op.cit p.6): “Es la actitud del cuerpo la que confiere su potencia a la palabra mágico-religiosa. La voz obtiene su fuerza del comportamiento gestual”.

mitos, fue el monumento vivo que levantaron los griegos para la posteridad. Y fue su *palabra hablada* la que se preservó vital y activa en la cultura, generando símbolos, historias, interpretaciones, modos de percibir la realidad -hasta el día de hoy<sup>132</sup>.

Maestra, amiga mía, respondiendo a tu pregunta del otro día, acepto que nunca tendremos las fuentes auténticas, el documento preciso. Sólo podemos basarnos en aquello que se contaba de la Pitia y sus oráculos. Y el mejor lugar, es el escenario de la tragedia. Quizá ése es el espacio más propicio para explicar la “vocación” de adivinador, de vidente, de persona que traduce lo que mira en su interior a palabras e imágenes cuya entrañabilidad pueda compartirse con otros.

El oráculo significa ante todo contacto con el mundo de los dioses, y de los muertos, y el teatro trágico se vuelve actualización “laica” de esa dinámica especular, dramática, empática que tenía el rito adivinatorio. La profecía comienza en el terreno de la magia y degenera en un arte formal, dice Halliday<sup>133</sup>. El delirio profético se transforma en parlamento teatral, en canto del Coro. La tragedia se conforma, no tanto de acciones sin o de parlamentos en escena que comentan la emoción que los hechos provocan, figurando tales acontecimientos ante la mente y sensibilidad del espectador. El actor se presenta transido por las visiones de esos hechos, tal como lo hacía la Pitia en su delirio. La trama sucede tras bambalinas (los hechos más cruciales no ocurren realmente en escena), y la representación es un “evento de palabras, declaraciones, interjecciones, cantos, plegarias, lamentos: lo que se despliega ante el público no es la historia sino el corazón y conciencia de los personajes.

---

<sup>132</sup> Cfr. Christa Wolf, op. cit., p. 270.

<sup>133</sup> Op. cit., p.98.

Y sin embargo, el fin es “dar a ver” a Dios, y hacer pública la escena invisible del mito, en alguna de sus versiones y encarnaciones: el héroe o la víctima, personajes ennegrecidos –frente al oráculo, frente al destino-, se hallan bajo la impronta del dios y reviven “en su carne” el propio drama divino, como objetos de sacrificio. La catarsis y la compasión, son las resultantes rituales, y su efecto en cierto modo terapéutico, mántico. Pero también hay un efecto epistemológico, la anagnórisis: ese súbito y cruel despertar a la única verdad accesible al hombre: reconocer que es ciego, inconsciente de sus actos, de las consecuencias, causas y sentido de sus acciones en la red del Hado. (Tal y como lo representa emblemáticamente la figura de Edipo).

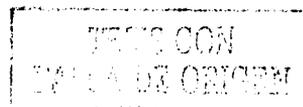
Es común que una tragedia o drama comience con una escena oracular. El drama, entonces, no es sino el cumplimiento del oráculo, su desenvolvimiento desde el futuro (lo predicho).

Desde su aparición en el Santuario La Pitia o la Sibila convierte al consultante en espectador. Muchas veces la función de la Pitia, figura que sobrevive en el escenario trágico como mediadora entre el mundo de los dioses y los hombres, y que aparece en el umbral de un templo –zona limítrofe<sup>134</sup>-, parece limitarse a anunciar a los espectadores las escenas que verán después. Su voz les conduce “al más allá para que contemplen, como si ellos mismos fueran videntes, el debate que los dioses van a protagonizar”<sup>135</sup>.

---

<sup>134</sup> El umbral del templo es quizá el origen de lo que será después la frontera entre el espacio de ficción (espacio ritual) y el espacio real (contexto del espectador), separación de ámbitos que es condición primaria de lo teatral.

<sup>135</sup> Cfr. Iriarte, op. cit. p.97.



Esto sucede tanto en las *Euménides* de Esquilo, como en *Ion* de Eurípides, donde Creusa sustituye a la Pitia en dicha función<sup>136</sup>.

La voz de la Pitia, quien abre la tercera tragedia de la *Orestíada* de Esquilo formula una plegaria a Zeus a la entrada del templo, antes de dirigirse al *ádyton* para sentarse sobre el trípode. Regresa al instante para exclamar fuera de sí que ha visto “con sus propios ojos” la horrible escena de un hombre postrado con las manos manchadas de sangre, y acompañado por un grupo extraño de mujeres que probablemente sean las Gorgonas. La Pitia pide a Apolo que se manifieste para interpretar lo que ella ha visto y entonces aparece el dios junto a las extrañas figuras: Los espectadores *contemplan* entonces la escena que acaban de escuchar. Y sin embargo, el hecho de haber sido dicha por la Pitia produce un cambio profundo en el espacio de representación. Su voz mediadora ha conducido a los espectadores al “más allá” para que asistan, como si fueran videntes ellos mismos, el debate que los dioses van a protagonizar en el transcurso de la obra. Sin embargo, sólo la profetiza y las víctimas son capaces de *ver* la infernal aparición de las Erinias, sólo ellas conocen el horror y pueden enfrentarlo. Los espectadores deben contentarse con su descripción, pues la Erinias no se muestran ante el simple mortal. El lenguaje metafórico que la Pitia emplea al hablar de las Erinias sin nombrarlas, evoca el enigma oracular, producto de un hecho singular: a la Pitia no le es dado racionalizar lo que ve (regla que, como te dije ya alguna

---

<sup>136</sup> En muchos dramaturgos posteriores el oráculo es un recurso dramático muy utilizado, y adquiere multitud de formas y versiones. (Piénsese en *Macbeth*, de Shakespeare). La profecía, como anticipación verbal de una acción que se verá luego, permite la “reverberación” propia de toda escenificación: en el teatro las cosas se repiten a sí mismas, se difractan, y el lenguaje corporal traduce el lenguaje verbal y viceversa. Este efecto de redundancia es sin duda factor importante de la intensidad emotiva que genera el teatro.

vez, se rompe en el caso de Casandra)<sup>137</sup>, quizá eso mismo es lo que la protege de la petrificación que sufren los que ven de frente el enigma de la esfinge:

*“Veremus per speculum in enigmate”*, dice San Pablo en una carta a los Corintios, que he citado más arriba: El ficción trágica fue el espejo donde los espectadores antiguos y los modernos nos enfrentamos al *Mysterion* en su peligrosidad y paradoja.

### **3. Posdata: Los hijos de la Esfinge**

Del mismo modo en que desde el pasado nos alcanza esta palabra de la Tragedia griega, las recreaciones contemporáneas, como la novela de Christa Wolf o el cuento de Dürrenmatt dan forma una y otra vez al pasado. La historia se vuelve interpretación de un sueño – o una pesadilla en el presente. Hoy como ayer, pero también: ayer como hoy. La historia es necesariamente reconstrucción desde una perspectiva moderna, ¿quién lo niega? Pero la literatura asume de entrada que lo que “recuerda” con sus palabras es imaginario, único, irrepetible, y en cierto modo misterioso e incognoscible sin remedio. Lo que ella describa será fruto de “una memoria que sueña y teje” tal y como hace la lengua oracular con el pasado de sus consultantes y el futuro del mundo. Casandra es una creación de los poetas, sí; y habla a través de ellos.

Mientras explora la manera de construir su personaje, (esta adivina sin credibilidad) Christa Wolf, según cuenta en uno de sus ensayos, se ve de pronto en un círculo mental desde donde es capaz de experimentar lo sucedido años atrás, como experiencia humana compartida, gracias a esa extraña capacidad de la imaginación para “revivir” las vivencias ajenas en carne

---

<sup>137</sup> Fragmento citado por Iriarte, A. *Las redes del enigma*, Taurus, Madrid, 1990, p.96 y 97.

propia. Cosas que sabemos, porque las leímos en Herodoto, Pausanias, Homero, Eurípides... no nos hacen mella en la piel, nos atemorizan ni purifican hasta que las actualizamos en nosotros, también como si fuéramos *mediums* modernas, laicas, supersticiosas aunque racionales, y hasta que nos percatamos de lo que pudieron haber significado: ¿Qué es lo que implicaba existencialmente tal o cual circunstancia?, ¿cuál era su valor, su peso psicológico específico en la sensibilidad y percepción de las personas que vivieron y padecieron los hechos? ¿Acaso hace mucha diferencia que tales experiencias ocurrieran en la historia o en el mito, en la realidad fáctica o en la potencial, vivas ambas, por efecto de la portentosa naturaleza del universo?

Una tarde, rodeada por sus amigos en Creta, Christa Wolf descubre que “también desde el pasado nos miran”. ¿Indra, tú crees que la escritora podía sentir la visión premonitrice de Casandra posada sobre ella? ...Como si de pronto fuera posible oír entre la bruma del tiempo una voz futura dándole cauce a nuestra propia voz... Cuando las serpientes lamieron los oídos de Casandra, otorgándole el don profético, ¿acaso le dieron la capacidad de escuchar lo que diríamos hoy mismo en esta carta, tú y yo, amiga mía, maestra triste?

“Ver” hacia atrás es lo que intenta la escritora. Encarnar a su personaje para darle voz, o acaso inventarlo para darse voz a sí misma. ¿Cuántas voces esperando dentro de nosotros su carne y personaje? Indra, tú sola sabrás discernir entre mis preguntas cuál habrás de considerar motivo de tu consulta.

En efecto, sí, Christa Wolf presenta en el dolor de Casandra su propia conciencia e impotencia de escritora ante la temida destrucción nuclear durante la guerra fría. Imagina y da voz, no sin cierto temor supersticioso, a

una Casandra de carne y hueso, que vive día a día el desmoronamiento de su mundo, de su utopía y su hogar<sup>138</sup>.

Tú me has dicho, sin embargo, que es común que el adivinador pueda ver todo menos su propio destino. Quizá nuestra propia verdad no se nos muestra sino cuando la vemos o escuchamos en otros. Quizá por eso sólo puede conocerse en el contacto, en la intersubjetividad. El cuerpo tuyo es mi espejo, lo mismo que mis palabras son el tuyo, Indra.

Por eso tú sabes que hay una cara de mí misma que no puedo ver: la cara que tendré desde la muerte. Esa figura ha cerrado los ojos ante una escena de mi vida que se repite. Se repite cada vez que estoy a punto de “nacer”. El terror de advenir a la existencia no se recuerda, vagamente se sueña, se presiente, como si fuera a ocurrir alguna vez. Desde ahí me hablas, Indra, desde el terror sagrado que me habita, como sentido de lo que soy, o mejor dicho de lo que no soy, ni ha sido nadie.

La escena que recitas en tu oráculo, Indra, la escena de mi figura en el vientre de mi madre, como en la cesta oscura y porosa, se duplica en el mismo momento en que la dices. Yo dejo de respirar y de oír por un instante. Un instante blanco en medio de la escena que hemos creado aquí en tu pequeño cubículo de bruja. Y me olvido al instante de lo que he pedido; sólo retengo frases sin sustancia, inofensivas ya, equívocas, fugaces.

La sincronicidad de tus palabras con mi experiencia irrecordable atenta contra las limitaciones del tiempo y el espacio: esas membranas protectoras de

---

<sup>138</sup>También Dürrenmatt alude a todo lo que imaginamos del oráculo de Delfos, querida Indra, presentándolo como un asunto cotidiano, lo que le da mucho realismo. Muestra al sacerdote Meropo XXVII pidiendo a la Pitia que recite el oráculo en versos yámbicos que ha enviado Tiresias; muestra las condiciones arquitectónicas del santuario : humedad, corrientes de aire, arquitectura cursi, horizonte plomizo, una tarde como cualquiera otra en un momento cualquiera, dos siglos antes de la era cristiana.

la conciencia, que sólo quiere relacionarse con las cosas una tras otra, de poco en poco. Tu oráculo atenta también con un principio de identificación, tan anhelado como la vida, entre mirada y existencia. Mirada y existencia se desdoblén en tus palabras. Un consultante quiere el sí o el no. No quiere el sí y el no simultáneos; no quiere nacer y no nacer, entrar a la vida y quedarse protegida en la placenta amenazante, como el mar de la Medusa.

La escena que no quiero ver, la escena invisible que me nombra no puedes traducirla en mis palabras. Mis palabras, dormidas en mi oído, no serán escuchadas sino hasta que yo me decida a verlas aparecer. Quizá solamente ocurra cuando decirlas no haga ninguna diferencia, cuando esté plenamente segura de tener los ojos cerrados. Y eso, querida Indra, está ocurriendo también ahora. Ahora mismo,- cuando escribo esta carta extraña.

#### **Bibliografía:**

- Amandry, OP. *La mantique apollinienne à Delphes. Essai sur le fonctionnement de l'oracle*, París, 1958.
- Alain, *Esquisses de l'homme*, Gallimard, París, 1938, pp.92-93
- Bloch, Raymond, *La adivinación en la antigüedad*, F.C.E., México, 1985 (1a ed. 1984).
- , *Los prodigios en la antigüedad clásica*, Biblioteca de Cultura Clásica, Paidós, Buenos Aires, 1963.
- Boutang, *Ontologie du secret*, París, 1973.
- Chasse Green, William, *Moirá: Fat, Good and Evil in Greek Thought*, Harvard University Press, Cambridge, 1944.
- Crowley, Alister, *Adivinación por el Tarot*, Ibis, Barcelona, 1988.
- Damasio, Antonio, *Descartes Error: Emotion, Reason and Human Brain*, 1994. (Versión en francés: *L'erreur de Descartes*, Poches .....Jacob, París).
- Detienne, M., *Maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, Taurus, Madrid, 1983 (versión original, París 1967).
- Dodds, E. R., *Los griegos y lo irracional*, Revista de Occidente, Madrid, 1960.
- Dürrenmatt, Friedrich, "La muerte de la Pitia", en *La muerte de la Pitia*, Tusquets, Barcelona, 1990.
- Eliade, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, Guadarrama, Madrid, 1973.
- Flaceliere, R., *Adivinos y oráculos griegos*, Eudeba, Buenos Aires 1965 versión original en francés, París 1961).
- Halliday, *Greek Divination*, Argonaut Inc. Publishers, Chicago, 1913.
- Iriarte, Ana, *Las redes del enigma: voces femeninas en el pensamiento griego*, Taurus,

Madrid, 1990.

Kott, Jan, *Apuntes sobre Shakespeare*, Seix Barral, Barcelona, 1988.

-----, *El manjar de los dioses*, ERA, México, 1977.

Leñero, Carmen, *La luna en el pozo*, Sello Bermejo, Conaculta, México, 2000.

Morgan, Catherine, *Athletes and oracles*, Cambridge University Press, London 1990.

Morin, E., Defrance, C., Fischler C., *El retorno de los astrólogos; diagnóstico sociológico*, Extemporáneos, México, 1972.

Ramachandran, *Fantasma en el cerebro*, prolog. Oliver Sacks, Editorial Debate, Madrid, 1999.

Rodhe, E., *Psique*, F.C.E., México, 1948. Roux, *Delphes, son oracles et ses dieux*,

Vernant, J.P., et al., *Divination et Rationalité*, Seuil, Paris, 1974.

Zapparoli, *El psicoanálisis del delirio*, Monte Ávila, Caracas, 1969.

## Conclusiones

### I. Palabra poética y teatralidad: La “Escena” invisible en textos y contextos no dramáticos.

*Sabiduría que no pasa por los sentidos  
no produce sino una verdad destructiva*  
Leonardo Da Vinci

¿Qué es lo que se revela de un texto y su género discursivo cuando se considera su tiempo y espacio como “escenarios” -ya sea externos, internos o mentales-, sus personajes como voces y presencias tangibles, su tema como trama -encuentro de posturas o dimensiones en pugna-, su lenguaje como objeto plástico, emblema o *acción verbal*, y en resumen, al texto en cuestión como acontecimiento vivo?

Antes que nada, la búsqueda de los aspectos asociados con la teatralidad hace retornar nuestra mirada a la literalidad. Los signos lingüísticos se potencian, a la vez intensificando su autoreferencialidad y tornándose en cierto sentido “icónicos” y desandando así el camino del metalenguaje<sup>1</sup>. Las palabras se aproximan a las cosas, y a sus efectos emocionales directos, y eso crea un tipo de “reconocimiento” renovado<sup>2</sup>. Se rescata para los textos cierta forma de “inocencia” elocutiva. Si partimos de este “cero” virtual en la comprensión del fenómeno textual, las proposiciones vuelven a hablarnos del espacio, del tiempo, del cuerpo, de la presencia, del misterio, del drama que habita en nosotros, en su forma inédita, sugestiva.

---

<sup>1</sup> Cfr. Arriba “Rasgos de lo teatral” (inciso 5) en el capítulo “*La escena invisible*”.

### **1. La palabra como lugar: espacio de encuentro**

Una de las características más sobresalientes en los textos que he estudiado es la configuración mediante el lenguaje de un espacio explícito, con características materiales precisas. Más allá de su carácter metafórico, los espacios descritos, atravesados, y habitados por las voces del texto lo convierten en ámbito de experimentación<sup>3</sup>. Ello tiene que ver con aspectos tan concretos como el uso de tiempos verbales, con el punto de vista adoptado para una descripción, con el género (y por tanto con la forma de elocución puesta en marcha), etc.

En sus *Diálogos*, Heidegger y su interlocutor se adentran por las veredas del bosque y su reflexión se atiene a los avatares que esa geografía, llegan finalmente a un “claro” donde se detienen a esperar el advenimiento (gratuito) de la verdad, como una aparición. La experiencia del ser se invoca en términos de expectativa visual. Conocer el Ser, entrar en contacto con él equivale a verlo, y adquiere así el valor de una percepción definitiva -y de no una mera especulación tentativa- que irrumpe y modifica en la existencia de quien “ve”. La caminata de los filósofos genera (como las acciones de un actor generan un

---

<sup>2</sup> Reconsiderando aquella bizantina discusión que partiera del *Cratilo* de Platón, donde a la mítica relación natural entre los nombres y las cosas se opone la mera convención de la lengua ( la arbitrariedad del signo), la palabra poética –tanto como la teatralidad- intentaría religar íntimamente nombre y cosa. El suyo es, pues, un camino de regreso a esa relación soñada en que la palabra hace presente si no a la cosa misma que nombra, al menos sí ala experiencia sensible de estar en contacto con ella.

<sup>3</sup> Se actualiza una situación social concreta, con una escenografía propia, explícita y no estrictamente “figurada”: i.e. auténticas didascalias en un diálogo: “el japonés agachó la cabeza y meditó”, “avanzamos por una camino espinoso”; o acotaciones intercaladas en el texto de una confesión: “hincado a sus pies”...) y con una temporalidad que excede la mera estructuración de “partes” del discurso, produciendo la sensación de un transcurrir “realista” del hablar mismo.

escenario, en mayor medida que la misma “escenografía”) un horizonte de pensamiento, al que Heidegger alude como “la comarca”<sup>4</sup>, límite que se aleja y expande con el transcurrir mismo de la reflexión dialéctica y que incluye directrices y conceptos que salen al encuentro de los paseantes. Se trata de un espacio de intersubjetividad que se despliega como camino. Camino es esta manera de inquirir, responder y discutir con entusiasmo sereno que el texto de Heidegger está el acto mismo de la escritura. Y es en virtud de ese camino, con sus veredas sinuosas, entrecruzadas y circunloquios, que adquiere sentido su formulación del Habla (lenguaje fundido a una voz) como “Casa del Ser”, así como su meditación sobre el arte como “ ámbito donde resuena el encantamiento que proviene de los pétalos de *Koto*”<sup>5</sup>.

La semiología teatral suele distinguir entre espacios explícitos e implícitos en la representación de una obra teatral. Los explícitos estarían dados por la trama, la historia, los parlamentos -ilustrados o no en la escenografía-, y los implícitos estarían dados por la atmósfera emocional creada por los actores y el contexto de recepción encarnado por los espectadores. Si trasladamos estas nociones al espacio textual del “Cántico espiritual” de San Juan de la Cruz, observamos que el escenario explícito donde transcurre su poema es el mundo entero con sus valles, montañas, ríos, cielos, desiertos, jardines, y todas sus criaturas. En este escenario, que se presenta como extremadamente fugaz, ocurre la cacería entre el Amado y la Amada, la búsqueda, la huida, el extravío, la renovada pérdida. También se mencionan espacios cerrados,

---

<sup>4</sup> El vocablo, que elige el traductor de la edición de Odós (op.cit.) para “la amplitud que nos sale al encuentro” es “contrada”, proveniente del francés: *contrée*, que significa precisamente: comarca.

<sup>5</sup> *Koto* en japonés significa silencio, silencio como atmósfera llena de significado, y que se asocia en el *Diálogo* con las propiedades de una flor.

protegidos, como la huerta, la bodega, el “lecho florido de flores esmaltado”, la “cristalina fuente”, donde habrá de darse o se habría dado el encuentro amoroso ; y espacios todavía más íntimos, corporales, donde ese encuentro se vuelve sensación pura: los brazos del Amado, los ojos, el cuello, y quizá también el ese metafórico “huerto” del sexo , la “espesura”, el “árbol”. Pero el espacio implícito, en que todos estos espacios concéntricos se condensan es la interioridad más recóndita del alma: “las hondas cavernas de la piedra”, con sus túneles y porosidades, espacio que parece metaforizarse en el cárcel real donde se encontraba mientras componía el *Cántico* en voz baja.

En los *Diarios secretos* de Wittgenstein los espacios explícitos son el barco de guerra donde navega, los escenarios de la Primera guerra en que se alistó voluntario, los recintos de reclusión militar y burocrática que le constriñen, el ámbito escritural de la epístola en que se libera, o el que se materializa en la parte derecha e izquierda de su *Cuadernos* de apuntes, pero el espacio implícito es la conciencia misma del filósofo, donde se desarrolla la trama entre sus pasiones, sus instintos y sus ideas. El espacio explícito de las *Confesiones* agustinianas en sin duda la privacidad pública de un confesionario, esa especie de caja oscura y resonante que atemoriza como un sarcófago. Y sin embargo, el espacio implícito en todo acto de confesión es el desierto, la desnudez misma como escenario vacío e interioridad ardiente a un tiempo, atmósfera que la escritura de San Agustín evoca constantemente.

El escenario oracular en Delfos es el *ádyton*, recinto subterráneo del Santuario, a su vez enclavado en un paisaje natural que recuerda un útero. Ahí se profiere la palabra de la Pitia, maternal y despiadada. El *ádyton*, con sus humos alucinógenos —el famoso *pneuma*— que emergen del subsuelo por una grieta, se convierte en otra suerte de interioridad mítica asociada con el nacimiento, la revelación y el destino, cuya atmósfera asfixiante y extática se

traslada después al escenario de la tragedia antigua, así como al oído interno del poeta clásico.

El teatro nace en el espacio, porque es ahí donde se encuentran actor y espectador. Cuando el texto genera virtualmente este espacio, se convoca de igual suerte la comparecencia viva del lector. Lo que el texto le demanda es un curioso modo de participación, una pasividad activa: ser capaz de escuchar las voces y ver las imágenes (que aparecerán en su conciencia a partir de las palabras) como surgidas por primera vez ante él. Es así como se involucrará con las estrategias comunicativas de un discurso que elude la mera citación o “recitación” de hechos e información. El lector aceptará o no “el juego” – el viaje, la apuesta, la representación- que le propone el texto, en tanto que experiencia presente, irreplicable, que ha de suceder en el momento mismo de la lectura e incluso en la rememoración.

Cuando la palabra, con su despliegue espacial se orienta hacia la visión más que hacia la intelección, su estatus es el de provocación lumínica; su presencia es señal que apunta hacia sí misma como “sitio” donde ha de concebirse una vez más el sentido.

## ***2. La palabra como signo y referente: símbolo abierto, activo***

La búsqueda de teatralidad en la palabra hizo evidente (por analogía o contraste) fenómenos semiológicos muy particulares en cada uno de los textos que analicé. Mostró cómo cambia el estatus de los signos dependiendo de la intención y estrategias comunicativas que se descubren en cada uno; ello redefine el género en que esos textos se inscribirían. Estamos habituados a considerar el signo, y particularmente el signo lingüístico como entidad escindida en significante (presente) y significado (ausente). Tal y como sucede en el teatro, los signos los son de sí mismos, en primera instancia, de modo

que lo oculto o ausente se manifiesta en lo concreto y tangible, en una especie de transustanciación. Las palabras, parlamentos y metáforas utilizadas en estos textos que he estudiado, hablan de sí mismas como símbolos activos donde la experiencia con aquello que nombran se actualiza. El símbolo no está codificado como el signo sino que permanece fatalmente abierto a la intersubjetividad, y desde esa inestable sustancia suya puede acaso procurar la movilización de la sustancia psíquica en la mente del autor y el lector.

La escritura poética de San Juan es la vía misma de su ascesis (y no ilustración de un “programa” espiritual); el diálogo que escribe Heidegger es la forma misma de su reflexión (y no su exposición didáctica<sup>6</sup>); la confesión de San Agustín o de Wittgenstein, son el rito de autoexamen y purificación que se cumple precisamente en el lenguaje (y no la narración crítica, extemporánea, de los hechos); las profecías de la Pitia son mandato directo del dios sobre la realidad (y no especulación sobre lo probable). La escritura opera en el sujeto que escribe y por resonancia opera también en el cuerpo del interlocutor, como quien se contagia de un bostezo, del llanto, o de la risa que escucha.

Estudios cognoscitivos sobre la percepción han intentado explicar cómo un objeto o imagen se convierte en lo que llamo aquí símbolo estético, es decir, ese “espacio” en que se revive una circunstancia y se la puede remodelar indirectamente. Hay experimentos neurológicos<sup>7</sup> que muestran cómo la simple imagen dibujada de una rosa puede ser suficiente para provocar un acceso de asma en ciertos individuos. O cómo una dosis de sacarina, inyectada a ratas durante las primeras sesiones de un experimento junto con una sustancia

---

<sup>6</sup> Como en el caso de los *Diálogos* de Platón.

<sup>7</sup> Cfr. los casos que reporta el Dr. Ramachandran, op. cit..

inmunodepresiva, quedaba asociada –metafóricamente- a los efectos de dicha sustancia y basta luego para deprimir el sistema inmunológico de los animales. La sacarina y la imagen de la rosa actúan como símbolos activos. Conocemos también el efecto placebo, donde la supuesta función de un medicamento es “inventada” por el lenguaje. En estado de trance semihipnótico, explican los psicoanalistas eriksonianos, una situación psicológica muy compleja puede simbolizarse en una figura cualquiera para ser modificada deliberadamente, en tanto figura misma, por la imaginación del paciente; es asombroso cómo la modificación del símbolo opera sobre la circunstancia en cuestión.

Este estado de trance no ha de ser plenamente inconsciente y guarda similitud con los estados de meditación, de éxtasis, de duermevela o de simple arrobamiento estético: en todos ellos se agudiza la percepción, aunada a una autoreflexión distanciada. Es entonces cuando un objeto, una figura, una imagen o una palabra pueden volverse símbolos maleables en la “imaginación material” a la que se refiere Bachelard.

Las nuevas terapias psicológicas basadas en la modificación de narrativas (con su método sintético y no analítico) muestran cómo una ficción (una configuración estética con su poética reconciliadora) puede transformar la visión y actitudes de un individuo respecto de su propia existencia.

No es descabellado pensar que un texto que tenga habilidad suficiente para crear cierto estado anímico (de identificación y distanciamiento), y un ámbito propicio a la inserción activa del interlocutor, esta generando símbolos vivos que operan sobre la mente y fisiología.

Cuando Heidegger “dibuja” para nosotros la noción de un “Claro” en el bosque invoca un estado de incertidumbre y espera. Cuando piensa un camino, nos lleva a avanzar y dudar con él. Cuando se adentra en el bosque, nos

reubica en la espesura, el apartamiento, la naturaleza, como horizontes cambiantes de la conciencia.

Cuando San Juan de la Cruz canta “mi Amado, las montañas, los ríos sonoros, el silbo de los aires amorosos”, infunde en nuestros oídos la dinámica fluida y airada de signos que se vacían después de aludir por un instante a la mirada, el reflejo y el abrazo del Amado inasible. Y esta experiencia de lo inasible arrebató al lector al tiempo que ocurre en los versos, incitándolo a cantar al unísono.

Ya no importan las palabras o las imágenes en sí mismas, sino este impulso centrífugo y centrípeto que las arrastra, este giro que encarna la escritura. Los símbolos poéticos “hacen” la vivencia de la velocidad y el giro, dinámica que nos saca de nosotros (como en éxtasis virtual) y nos regresan a una oscura interioridad donde se funden el abandono de sí y el anhelo por el Otro.

Cuando Wittgenstein escribe la palabra “silencio” impone a su pensamiento y al del lector un límite, sugiere así un ruta ulterior a la intuición, al instinto. Cuando San Agustín habla de “memoria” invoca un ámbito de lenguaje donde el sentido de la visión divina inunda la palabra fragmentaria del hombre.

Cuando la Pitia prefigura la escena del parricidio y el incesto ante Edipo, su narración abre la identidad del consultante a la problemática de la filiación y la legitimidad. Las palabras a la puerta en el Santuario de Delfos “Conócete a ti mismo”, invaden la conciencia del consultante a ante su propia realidad humana: no es dios, no es eterno, no es inmortal.

Los *mantras* del budismo no son mera voz, palabra o imagen; son la cosa en sí de la que se participa, la experiencia de infinito en el cuerpo, el templo, y el paisaje. Los antiguos rezos hindúes operaban en virtud de su pronunciación estricta. Aquella imagen de un alcatraz boca abajo, que concebí como

representación de mi sentimiento de culpa permanente, una vez enderezado en el escenario de la imaginación, mitigó esa angustia en mi vida diaria.

Si la palabra poética entra en mí, lo hace como un organismo que cultivo, domestico o enardeczo en mi propia conciencia y cuerpo. Ésa es mi libertad de lector, y es también el peligro que corro en el estado “alterado” de percepción estética. Estado que no implica sino una lucidez vacilante, activa y pasiva a un tiempo. Activa porque elige. Pasiva porque aguarda.

### ***3. La palabra como temporalidad: cinestesia de los signos (memoria, actualización y olvido)***

Si la palabra crea un espacio vital de encuentro, tal encuentro no puede realizarse sino en virtud del *tempo* propio de las emociones que lo atraviesan.

Así por ejemplo, la puesta en diálogo de Heidegger se sujeta al ritmo de la caminata; su efecto meditativo viene de la alternancia de los pasos, así como de las réplicas mutuas entre voces que “hacen camino” mientras conversan. La ligereza física y anímica de quien camina y conversa modela el curso del pensamiento, impidiéndole detenerse en un concepto, fijarse en una categoría, apropiarse de una noción, y permitiéndole integrar las desviaciones, pausas, cambios de rumbo y circunloquios de un andar despreocupado.

El *tempo* en que suceden las imágenes en el poema de San Juan de la Cruz es crucial, pues arrebatada y cautiva todo significado con su aceleración y fluidez de agua, para vertirlos como forma pura en los poros de la piedra. El Amado se transforma en ciervo, paloma, reflejo en el agua, mirada, abrazo, ausencia. El alma sale de su casa y se interna en la noche oscura, extraviada y presta. Impulsando las metáforas de una a otra, sin intentar quedarse con ninguna, la escritura poética de San Juan usa los signos sensibles para abandonarlos de inmediato; vacía los nombres y llena así los oídos del alma

sólo con una liquidez vertiginosa y musical. La unión mística entre el Alma y el Esposo (momento que no puede datarse ni describirse en ningún tiempo verbal perfecto y puntual) es el núcleo en torno al cual gira esta dinámica.

Frente a la velocidad de la formulación mística de San Juan podríamos reconocer la lentitud escrupulosa de Wittgenstein, quien también alterna (en el lado izquierdo y el derecho de sus *Cuadernos*, el ritmo preciso de sus juicios lógicos mientras deambula sobre cubierta en el Goplana, con las súbitas interjecciones del alma, los lánguidos gemidos de angustia y las plegarias que profiere para sí mismo durante la travesía). El filósofo procede minuciosamente en esta ardua introspección y examen de las estrategias que está empleando su pensamiento. Nos hallamos ante un ritmo tortuoso que a menudo se tropieza con sus propias limitaciones y sufre la tentación de claudicar. En los *Diarios*, la temporalidad abstracta del discurso lógico regresa al presente de la existencia, para poner a prueba la veracidad y validez de las proposiciones.

San Agustín narra e interpreta desde el presente de la escritura sus recuerdos. El despliegue de la memoria biográfica - relato de episodios, sincopado por pensamientos que tiene sobre la marcha, y por repetidas exclamaciones y loas a Dios- ocurre en el presente de ante los oídos virtuales de un lector-testigo (la humanidad coetánea y futura). Son traídas al presente de la escritura también las respuestas literales de Dios, así como los diálogos internos del penitente consigo mismo. El texto sigue el protocolo de la confesión como rito sacramental, con sus distintos momentos de interpelación a Dios, actos de autohumillación, plegarias, y silencios penitenciales.

El ritmo del rito oracular, por su parte, responde también a un protocolo. El rito es la puesta en escena del contacto entre la dimensión atemporal de la visión divina, que no es sino la visión del ayer, del hoy y del mañana en un

mismo plano e instante, con la visión restringida al presente, a una versión histórica, escurridiza, inmediata que tiene el hombre. Lo temporal se convierte en una cuestión espacial: la visión simultánea, en un mismo plano, de lo que ha ocurrido y lo que ocurrirá. Se trae al momento y ámbito presente de la consulta el futuro, pero también el pasado oculto o el presente ignoto; y se materializa en el lenguaje tanto lo fáctico como lo potencial entrelazados. Es importante decir que la palabra oracular, siendo como es: palabra eficaz, mandato provocador de sucesos, genera su propio devenir: del discurso delirante de la Pitia, la palabra oracular pasará por diversos estadios de interpretación y corroboración en los hechos. Y se trasladará al tiempo cíclico de los mitos, al tiempo histórico de las citas literarias y los documentos, y al tiempo escénico como factor esencial de la trama en la tragedia antigua y moderna. La palabra oracular tiene una especie de intrahistoria propia: atraviesa por los estadios del discurso irracional (mágico y religioso), del racional (jurídico, filosófico y político<sup>8</sup>) y finalmente del estético (a caballo entre la historia y el mito) para convertirse en operador poético.

La característica común de los textos que he analizado es que toda percepción del tiempo, el ritmo y la duración se subsumen, como en una escena teatral, al momento presente, un presente virtual y absoluto en que la elocución y la recepción se hacen coincidir explícitamente, con llamadas al lector y con referencias a la circunstancia y estado anímico del autor.

---

<sup>8</sup> El discurso delirante de la Pitia será interpretado en un primero momento por los sacerdotes del Santuario; a menudo tal interpretación será discutida en el Senado, y acaso pasará luego a los escritos de historiadores y poetas.

#### ***4. La palabra como voz: manifestación del sujeto***

El sujeto que pronuncia una “palabra viva” no quiere ocultarse tras ella ni hacer desaparecer las inflexiones de su voz (su voz quedará en lo enunciado como huella indeleble de su corporalidad y de su “estar ahí”). La voz implica un estado emocional, una textura sonora particular, un cuerpo concreto que la emite. No sólo el estilo, en términos de retórica, sino también las referencias al enunciador como protagonista y a su circunstancias como escenario, recuperan al sujeto como factor esencial del significado, y sobre todo, como prueba de veracidad o de validez ética. De hecho, el discurrir se vuelve expresión directa de su existencia.. Desafiando la objetividad, y pese al rigor de las argumentaciones, la precisión de lo narrado o la sutileza de las imágenes o metáforas, los textos que he estudiado integran la subjetividad como horizonte de verosimilitud y a la vez como estrategia para seducir al lector.

Cuando Heidegger se coloca en uno de los polos de su diálogo, lo hace con un cuerpo que se mueve en el espacio, un estilo de habla, un modo de ejercer el pensamiento y una intención comunicativa particular: hacer participar al lector de su aventura con el lenguaje.

El sujeto filosófico, con toda su complejidad anímica y fisiológica, sus conductas e intencionalidad es para Wittgenstein , igual que para San Agustín, el instrumento mismo del pensar. Es necesario conocer, purificar y afinar ese instrumento para hacer una filosofía honesta. La subjetividad es acicate del rigor racional, de la búsqueda de la verdad “según la naturaleza” . La introspección y la confesión del yo son una fase indispensable en esta búsqueda. Para conocer hay que “convertirse” ,dirá Wittgenstein.

San Agustín realiza la puesta en escritura de una situación tópica: la del autoexamen y penitencia en el desierto, que aparece ya en la Biblia y en otros

textos antiguos no cristianos; pero el hecho de proferir esa experiencia *desde* el 'yo mismo' da nacimiento a un género literario: la confesión en tanto que manifestación escrita de lo que el hombre *es*. Pero la confesión no es sólo testimonio de la pequeñez del hombre sino declaración de la grandeza de Dios, cuya presencia es la fuente de sentido del texto en su conjunto.

Hay una importante diferencia de actitud entre el 'sujeto andante' de Heidegger y 'sujeto reclinado' de San Agustín y Wittgenstein, y ello incide en un estilo diferente de hacer filosofía. Heidegger resulta sereno y meditativo, San Agustín y Wittgenstein apasionados, ardientes, incluso cuando se trata de ser meticulosos y racionales. El rigor y la precisión casi dolorosa de sus discursos es un síntoma más de ese fuego anímico en que ellos mismos están ardiendo.

San Juan de la Cruz no arde ni se consume en su poesía, más bien se diluye. La suya es una pasión que no le deja detenerse en cosa alguna, sólo. Sus 'ansias de amor' se concentran en un único fin, el Amado, arrastrando en su caudal todo otro deseo. Su padecer es activo hasta cierto momento (la noche oscura) pero y luego se torna fácil, entregado, pasivo pero vigoroso como el fluir de un río por la pendiente.

El místico somatiza: lo que siente el alma lo siente el cuerpo. El lenguaje del poeta místico "somatiza" también y adquiere los síntomas de quien lo pronuncia. San Juan experimenta su alma individual como *lugar* de encuentro con la divinidad; es la interioridad más recóndita del sujeto la que puede ser visitada por el todo; es *ahí* a donde su voz se dirige pues de ahí proviene, proviene de un Tú que le da sustancia y forma. El autor del *Cántico espiritual* es un yo contingente que se deshace de sus anhelos, biografía, palabras e imágenes más caras, para ser anegado por un Voz absoluta, inaudible. La

manifestación lingüística de este Sujeto-templo, no son las palabras en sí sino el canto que lo traspassa y en él resuena, como dolencia y curación.

La pitonisa en Delfos desaparece como sujeto pero prevalece como cuerpo y voz, objeto parlante en manos del Dios. Doncella poseída, virgen violada, el carácter “femenino” de su palabra se exaspera hasta la inteligibilidad. La Pitia no suscribe ni comprende lo que dice en su delirio, pero esta misma inconsciencia es prueba de la verdad oráculo, de su espontaneidad, gratuidad e “inocencia”.

### *5. La palabra como escucha: mediación con otras voces y esferas (el silencio, la espera)*

La palabra viva depende menos de lo que dice que de lo que calla; mientras discurre, dialoga, canta, o profetiza, el sujeto enunciador “se vacía” de sus propios juicios y quejas para replegarse en una actitud de escucha: Su elocución va siempre sincopada por un silencio que aguarda la palabra de lo Otro: una voz interna y trascendente: En el caso de Heidegger se trataría del Decir (un “Ello” que atraviesa al hombre); en el caso de la mística, se trataría del Amado (un “Tú” sagrado, que se vincula amorosamente con el hombre); en el caso de San Agustín sería Dios (un “El” que atestigua y da sentido a la palabra del hombre), en el caso de Wittgenstein, el Silencio (una “Nada” que custodia el sentido último de todo pensamiento), y en el caso de la Pitia (otro “Yo” que la posee para transmitir su visión omnipresente<sup>9</sup>).

---

<sup>9</sup> Los oráculos de Apolo se formulaban en primera persona: “Mando construir el acueducto”, o bien se dirigían en segunda persona al consultante. La Pitia no estaba representada en su propio discurso por ninguna forma pronominal; era sólo vehículo despersonalizado. Se sabe, sin embargo, que a veces las elocuciones de la pitonisa eran recitación tramposa de oráculos redactados de antemano por adivinos y ministros.

El sujeto que se abandona su personalidad (como un actor en escena) para dejar hablar por él a otras voces, funciona también en la escritura como un *medium* entre esferas de distinta naturaleza. Escuchar y dar espacio a otras voces son las condiciones esenciales en la palabra viva -eficaz, itinerante, generador, inagotada de sentidos- cualquiera que sea el ámbito o la disciplina en que esta palabra se manifieste (el arte, la ciencia, la filosofía). La palabra “teatralizada”, donde el sujeto que habla es actor poseído por otra Voz ininteligible, sagrada, misteriosa, recupera una voz propia precisamente atendiendo al silencio (silencio significativo, silencio alerta, como en la música). Este silencio está representado en Heidegger por el ‘Claro’ (lugar de advenimiento al que se llega mediante la especulación pausada) y por la serenidad (actitud de espera humilde y paciente para que se manifieste por sí sola la verdad), mientras que en Wittgenstein es el horizonte mismo de toda reflexión, límite que no se ha transgredir para que el contenido mudo de ese silencio “resuene” en el propio pensamiento, dando sentido unitario a todo lo que pudiera decirse. En San Juan de la Cruz, el acto de cantar la unión con Dios es ante todo un acto de escucha. Cantar es entrar provisionalmente en el caudal de una Voz en permanente ejercicio. La poesía mística es “dictada” por esa voz, bajo la impronta de la pura forma y la ausencia de contenido característicos de la música<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> En la música, la forma misma es el contenido. Y ese contenido se caracteriza por ser vehículo de emociones: tensiones y alivios, expansiones y contracciones, apariciones y desapariciones del sonido. Eso crea el ritmo, la melodía, la armonía. La música (a diferencia de la lengua) ha podido dar al silencio un valor, una duración y lugar perceptible por el oído. Cuando el lenguaje hablado o escrito quiere hacerlo (es decir, hacer perceptible lo inefable) debe recurrir a elementos “musicales”: la entonación, la puntuación, el blanco gráfico, la métrica, la rima, el ritmo de una prosa, o a más sutiles procedimientos de “resonancia” semántica, como la metáfora, la metonimia, y otras fórmulas de la retórica. Por eso decimos que la poesía es pensamiento y música fundidos.

Cuando la pitonisa entra en trance sus labios dan forma a un discurso que no puede entender ni traducir; su 'escucha' consiste en abrir todo el cuerpo y la psique a las insoportables visiones que tiene Dios (las *phantasías*). En su garganta las visiones adquieren realidad sonora, pero las emisiones de su voz no dicen nada, "sólo lo significan", escribe Heráclito. Los oráculos habrán de pasar por un tortuoso proceso de reinterpretaciones (por parte de otros sujetos) para convertirse en lenguaje inteligible.

Así como en el teatro un actor representa a un personaje (proveniente del mundo de los muertos o de las esferas misteriosas de la imaginación y el mito), hay textos que se abren a la presencia de otras voces, cuyo acto primordial es la escucha, y cuyo afán es trascender la intenciones y alcances individuales de su autor. Eso lleva trastorna los procedimientos habituales del lenguaje, y a echar mano de operaciones como las que usa un poeta. El texto no se presenta entonces compendio de verdades, relatos, imágenes o ideas. Su mera existencia y actualización son su significado esencial: Es epifanía.

La palabra en estos contextos "teatralizados" es pues una palabra que escucha, una palabra pasiva, un signo que niega a sí mismo, para servir de conexión con lo sagrado, lo inefable, lo suprasensible. Es por eso que se constituye como núcleo de todo un ritual. El choque entre lo contingente y lo trascendente le da necesariamente un carácter enigmático -no unívoco, ni cerrado a una sola versión.

Así, la palabra oracular muestra y oculta al mismo tiempo, revela y engaña a los hombres, señala y extravía a los consultantes. Es ante todo palabra críptica, obtusa. Por su parte, la palabra poética de San Juan de la Cruz confunde las referencias temporales y espaciales, asegura y niega que la unión con Dios se haya realizado, se entusiasma con la promesa y se angustia con la ausencia del Amado. Es empleada como instrumento de "vocación" (llamada de lo sensible

a lo espiritual) y abandonada en signo de “desposeimiento” (desapego de toda sensorialidad, de todo nombre, de toda cualidad).

También hay esta ambigüedad intrínseca en los conceptos que Heidegger va desgajando en el transcurso del diálogo. No hay conclusión alguna, ni síntesis filosófica posible, sólo un acercamiento efímera con lo inefable.

### ***6. La palabra como tensión: antagonismo dramático entre sujetos o principios opuestos.***

Un estudio dramatológico de textos implica buscar las tensiones que lo generan, tal y como el antagonismo es el eje de toda dramaturgia. Puede tratarse una tensión entre distintos sujetos (personajes que juegan el papel de protagonista y antagonista), entre voces del texto (personas verbales o modalidades de enunciación) o incluso entre principios más abstractos que entran en fuerte oposición. Así como en una pieza teatral las oposiciones ocurren a varios niveles (a nivel de la trama, de los valores, de la puesta en escena respecto de la obra literaria<sup>11</sup>), hay en los textos que he analizado diversos tipos de tensiones que dan nacimiento al discurso y que lo vuelven “problemático”, “irresuelto”, “perturbador”, por más que se trate de un poema, un ensayo, una narración o un oráculo. Ese carácter bullente hace del texto una provocación y facilita que se convierta en un foco de experiencia viva donde el lector queda también en juego.

---

<sup>11</sup> Es decir, de las dinámicas que se establecen en virtud de la escenificación misma de una obra: dinámicas de identificación, distanciamiento, participación y resemantización en el encuentro entre el mundo de los personajes y el de los espectadores. En el teatro, habría que considerar asimismo las tensiones entre autor, director y actor en el proceso de interpretarse mutuamente. Los diversos sujetos que participan en la concepción, montaje y presentación de una pieza teatral tendrían su paralelo, a nivel puramente escritural, lírico o narrativo, con las voces en que se escinde la enunciación de un texto.

La tensión que da vida a los diálogos heideggerianos es en primera instancia la confrontación de entre dos hombres (Heidegger mismo y un filósofo japonés), con sus distintas lenguas y su distinto bagaje cultural. Pero ciertamente no se trata de un duelo a muerte entre una visión occidental y una oriental del arte y del habla. La tensión dramática parece estar en la confrontación de la filosofía racional idealista con sus propios límites, método y lenguaje. La conversación que transcurre entre los dos filósofos mientras se adentran en la espesura, es una puesta en escena de dichas restricciones y un intento de resquebrajarlas. Lo que está en juego es la búsqueda del ente (el ser-ahí, como noción existencial concreta), frente al Ser (noción abstracta y enajenada).

También Wittgenstein lucha contra los “peligrosos experimentos que en la historia se han hecho a partir de la racionalidad abstracta”. Los apuntes que constituyen sus *Diarios secretos*, de fuerte carácter subjetivo y confesional (escritos en las páginas izquierdas de sus *Cuadernos*) entran en contradicción con los proposiciones racionales, de lógica matemática y filosofía (escritos en las páginas de la derecha). El hombre que vive y siente es antagonista del hombre que piensa, pero su expresión provoca una dialéctica más profunda en pensamiento del filósofo.

El drama de quien se confiesa es la culpa, el odio hacia sí mismo, junto con la intensa necesidad de reconciliación. Lo que entra en antagonismo en las *Confesiones* de San Agustín es la biografía fragmentaria del pecador (aquello que es recordado y narrado) y el sentido integral, presente, atemporal, de su testimonio mismo. No son Dios y el hombre quienes se enfrentan, sino el hombre extraviado consigo mismo, con otra instancia de sí ya replegada ante Dios.

Los actores del poema dramático en el *Cántico espiritual*: el Alma y el Amado, se encuentran y pierden, se persiguen y apresan uno al otro como en una cacería. El erotismo del poema se expresa en toda su violencia y dulzura. La unión mística nupcial, dadas las distintas sustancias del alma humana y la divina, implica el despliegue de un antagonismo intrínseco, que no tiene un desenlace definitivo en el poema. Esta oposición entre naturalezas ontológicas distintas (la de Dios y la del hombre) genera en la escritura de San Juan de la Cruz otra tensión quizá más esencial desde el punto de vista estético: la oposición entre experiencia y expresión: ‘¿cómo se puede hablar de lo inefable sin traicionarlo?’; en la que se subsume otro antagonismo social inherente a toda mística: el testimonio directo e íntimo del individuo frente a la mediación teológica que impone la Iglesia como institución.

En el propio cuerpo de la Pitia se escenifica con mayor espectacularidad esta misma violencia del contacto entre lo humano y lo sagrado, entre el nivel histórico y el nivel transhistórico, entre la visión y la intelección que se funden en una profecía, haciendo estallar las leyes del lenguaje, la retórica y la racionalidad. Hay otro drama en el corazón del rito oracular: la rebeldía de la conciencia humana contra la posesión insolente del Dios y su voluntad<sup>12</sup>, así como la paradoja entre el afán de conocer un futuro ya escrito, y que por lo tanto que no se puede modificar, y la finalidad última de toda consulta adivinatoria, que es precisamente manipular ese destino.

La paradoja que da vida a la escena oracular se verifica en términos temporales. Si bien la profecía se enuncia en el presente del consultante, despliega ante sus oídos una dimensión atemporal que no será capaz de

---

<sup>12</sup> Es éste el drama de la legendaria Casandra, profetiza troyana, quien por haberse resistido ante Apolo, recibe el castigo de no ser creída jamás.

comprender sino una vez que los acontecimientos predichos hayan ocurrido. Para colmo, la propia consulta al oráculo forma parte de la cadena causal de esos acontecimientos ¿Cuál sería el caso de situarse en posición de “ver” lo invisible y de conocer lo inevitable –inevitable en parte por haber sido ‘mal conocido’ de antemano? Esta paradoja es el eje del discurso oracular, y lo será también del género trágico, antiguo y moderno<sup>13</sup>

La cualidad dramática de los textos que he analizado, su carácter agónico más profundo descansa en las propias dinámicas de pensamiento y creación experimentados como lucha. El lenguaje debe ingeniárselas para dar cuenta del lado oscuro de su escena, para decir el silencio, sin decirlo. Se trata de un silencio tenso, elocuente, cargado de sentido pero que sólo puede hacerse resonar desde el margen de la hoja. Cada uno a su manera estos textos dialogan con el silencio, y en ello radica su intensidad emotiva y mental.

Habitualmente se asocia lo “teatral” con lo que se exhibe en espectáculo, y sin embargo la esencia de toda teatralidad es precisamente “dar a ver” lo que no está a la vista, lo escondido. La dramaticidad de estos textos reside en el hecho de ser una puesta en diálogo entre lo revelado y lo oculto, en altísima tensión. Tal tensión nos sale al encuentro como lectores-espectadores y confronta nuestras propias contradicciones irresueltas, problematizando al revivirlos nuestras memorias, juicios y sueños.

### ***7. La palabra como acto: transformadora y generadora de realidad.***

Llamo aquí “palabra viva” a la palabra que recupera su eficacia, no sólo para transmitir la peculiaridad de una experiencia, sino para modificar directamente

---

<sup>13</sup> El teatro de todas las épocas urde su trama en el choque entre predicción , expectativa falsa, y acontecer fáctico.

la realidad que nombra, como un instrumento más del conocimiento y del arte. Más allá de funcionar como signo o señal, he considerado que la palabra viva es un símbolo abierto a la interpretación y constituye, por tanto, un espacio de transformación (transformación de nociones, emociones y actitudes reales).

Heidegger cuestiona el proceder monolítico y abstracto de la tradición filosófica occidental, y se arriesga a subsumir en el terreno de la intersubjetividad su propias especulaciones sobre el Ser, el habla y el arte. Wittgenstein pone a prueba su pensamiento enfrentándolo contra el instinto, la emoción y la precariedad de la vida diaria. San Juan lleva a cabo un programa ascético hasta los márgenes mismos del lenguaje, mediante una poética de negación, donde los signos (metáforas, imágenes, nombres) se vacían también para ser sólo vehículo del Verbo inefable. El rito oracular en Delfos mantiene el desafío de comunicarse con los dioses y una pretensión de orientar el destino de individuos y estados.

Filosofía, mito y poesía realizan diversas operaciones del lenguaje para entrar en contacto con lo sagrado, con lo incognoscible, y para ello se ven precisados a no intentar controlar la realidad que nombran, ni siquiera a nivel del pensamiento, de la ficción o de la magia, so riesgo de provocar todo lo contrario a lo que pretenderían. Generan entonces textos de renuncia, textos en espera de una conexión genuina con Aquello a lo que interpelan, evocan, temen, ansían, textos que hacen las veces de ritos, en vez de crear nuevos mitos o certezas. En ellos la palabra tiene una función sacramental: hacer sensible, visible, tangible, audible, una dimensión trascendente. Mediante el lenguaje se suscita, pues, un acontecimiento de participación donde se anhela que “algo” inédito ocurra.

¿Qué le sucede al lector frente a textos con dicha cualidad “estética”?

Quién lee los diálogos de Heidegger asiste a una aventura de la lengua y del pensar, se extravía con los personajes, es víctima de la misma suspensión de la certeza y testigo de una erosión perturbadora de conceptos, se interna en la compleja lógica que se desenvuelve en varias direcciones al mismo tiempo, sin llegar más que al vacío de la espera.

Quien se haya frente a la narración confesional de San Agustín, o la introspección *in situ* de Wittgenstien , asiste al drama de una conciencia que se escinde en tiempos y espacios distintos (el pasado, el futuro, el presente de las emociones y la atemporalidad de la razón). Y comprende las resquebrajaduras que en esa conciencia ocasiona la lucha entre la culpa y la fe, la crueldad consigo mismo y la esperanza.

Quien consulta un oráculo buscando guía o consuelo sufre los terrores frente al sino y se resiste a la descomposición del lenguaje delirante. Sin embargo se entrega a la peligrosa sensualidad (ilusoria) de ser protagonista de su propia historia, y no un títere en manos de la Necesidad.

Quien participa de los cantos místicos es se ve arrebatado por su propio impulso de autonegación y afirmación ulterior en otra esfera, tal movimiento le perturba en lo más profundo.

Pese a su aspiración unitiva, de trascendencia, todos estos textos no hacen sino revivir en el lenguaje el drama del hombre al que no le basta su propia palabra ni para expresarse ni para comprenderse a sí mismo. Y eso es lo que involucra tan agudamente al lector atento.

No hay verdadera comprensión sin participación, sin contaminación. Los textos usan estrategias “teatrales” (crean escenarios, itinerarios, voces y trama) como seducción y prueba de verdad, y trayendo sus preocupaciones y planteamiento al presente del lector, como si le hablaran aquí y ahora, frente a frente, sin las mediaciones tramposas de la objetividad y la abstracción. Pese a

compartir una aspiración metafísica, los textos que he estudiado regresan una y otra vez al cuerpo y a la piel, al menos rescatando los atributos peculiares de una voz (lo que se manifiesta en la gramática y la semántica de las frases) tanto como en las condiciones de la oralidad (lo que puede analizarse desde la pragmática: juegos del lenguaje, circunstancias de elocución, giros, pausas, réplicas, mímica y entonación).

Su efectividad “ritual” está en la transferencia de las sensaciones, en la intensificación y catarsis de las emociones, en una anagnórisis de la conciencia, si el lector se deja envolver por las dinámicas que genera el texto, en una alternancia de identificación y distanciamiento, muy similar a la que ocurre al asistir a una representación teatral.

Quizá hemos querido hacer de la lectura (y de la escritura) una actividad inocua, anestésica, que nos aleje de los avatares y angustias de la existencia diaria. En efecto, toda literatura hace en nosotros ese efecto de distancia y perspectiva que nos libera. Pero la liberación ha pasar por todo el cuerpo y la mente del lector para cumplirse.

El texto debe carearse con la existencia concreta porque si no es letra muerta. Asimismo, su estudio e interpretación no tendría que esclerotizar su poder disruptivo, arrebatado, provocador, ni someterlo al control (poco temerario) de la razón fría; no tendría que usar el análisis y el rigor como coartada de alejamiento, sino como un instrumento más para discernir.

Es un hecho que los sentidos de mucha gente hoy día se han ido secando, quizá para evitar la angustia y la incertidumbre, y es comprensible que exista temor a reactivarlos. Ello explicaría la tendencia a endiosar los métodos de la razón y de la prueba estadística en el trabajo de muchos investigadores y críticos, no sólo en el campo de las ciencias, sino incluso en el de las humanidades y el arte.

En cualquier caso, la ficción inherente a todo discurso, es decir la creación de un mundo autónomo escritural, nos “protege” ya de las realidades que el texto toca en nosotros. Como en el teatro, sabemos que lo que vemos en escena es cierto y que no lo es, a un tiempo. Los niños saben muy bien que es la sala de su casa por donde corren cuando atraviesan el bosque vestidos de guerreros. Y sin embargo son guerreros que cruzan la espesura. En esta duplicidad de lo fáctico y lo virtual que maneja la ficción radica quizá nuestra única libertad, si no de controlar al menos de comprender las cosas que nos suceden. El camino de vuelta a la unicidad entre existencia y conciencia sería quizá nuestra salvación, pero implica atravesar un drama intenso, sin duda, que el arte puede sólo plantear pero no resolver.

## **II. El lector como autor: Aplicabilidad de la semiología teatral a la interpretación literaria de textos.**

¿De qué modo una semiología teatral extrapolada a textos y contextos no dramáticos puede dar cuenta de las operaciones poéticas que se ponen en marcha en cada uno de ellos?

Después de analizar elementos formales tales como el uso de tiempos verbales, el léxico, las figuras retóricas, la organización sintáctica de versos, parlamentos, relatos o argumentaciones, el entramado de los niveles diegéticos, las dinámicas de interacción entre las voces, el desenvolvimiento de las acciones, la creación de atmósferas y ritmos de expresión, etc. he debido usar mi imaginación para sentir y reformular cómo se comportan los signos en cada texto particular, y compararlos.

Decía Artaud que en el teatro las palabras deben tener la misma función que tienen en los sueños, una función emblemática, de proferición. ¿Cuál sería el estatus y la dinámica de los signos en los textos que he analizado?

Haciendo un esfuerzo de síntesis puedo decir que en Heidegger la palabra actúa como señal, como orientación de un curso que el pensamiento ha de seguir sin detenerse en nociones, categorías o conceptos que el lenguaje tiende a fijar y encerrar dentro de un sistema. La operación poética, en cuanto recurso para invocar lo ausente, el Ser mismo, consiste en atravesar dichos conceptos, desgajándolos con el impulso mismo de la marcha. Los signos son como piedras en las que se apoya la punta del pie para cruzar el río. La palabra es en efecto la “morada del ser”, pero se trata de una morada itinerante.

Para Wittgenstein las palabras son como las fichas en un juego de interlocución, son la moneda de intercambio en una compleja relación comunicativa. Su significado depende del “juego del lenguaje” en que se actualizan y de los roles que adoptan los sujetos que las pronuncian. También el lenguaje mismo juega con nosotros y nos engaña: La sintaxis traiciona a la semántica (permitiéndonos decir, por ejemplo, sin incurrir en error gramatical que “El cuadrado es redondo”); la semántica y la lógica traicionan a la pragmática (simulando valores de verdad para establecer una relación autoritaria entre interlocutores), y la pragmática traiciona al quehacer filosófico (convirtiéndolo en un sistema de reglas más que en un ejercicio de búsqueda). La operación poética en su caso es una auténtica deconstrucción del decir, y actualiza la paradoja ( y la angustia) entre la búsqueda del rigor en las proposiciones (de acuerdo a una lógica matemática, escueta, sin adornos que confundan) y la conciencia íntima de que sólo es en el silencio donde radica la unidad de sentido de toda idea.

Para San Agustín la palabra es un gesto sacramental, objeto sensible donde el sujeto mismo se manifiesta: la escritura confesional es un acto concreto de desnudamiento, testimonio y purificación. Narración, invocación o argumento son meras fases de ese proceso. La operación poética tiene también aquí un

efecto paradójico: la exhibición de sí mismo mediante una pormenorizada confesión no es más que repliegue del yo y de sus juicios ante el Verbo que “significa” más allá de todo lo que puede ser dicho. “Ante lo que no se puede decir, hay que callar” dice también la proposición última del *Tractatus*.

El Silencio, la salida (éxtasis) de los terrenos del lenguaje no es para San Juan el límite u objetivo final, es más bien el punto de llegada, y lo mejor es llegar a él cuanto antes. “Ahí”, en la noche oscura del alma que ya no atesora ni la imagen ni la noción ni el nombre de Dios es donde habrá de hacerse presente y escucharse su Voz. La operación poética es el vaciamiento sistemático, y ese vaciamiento tiene por estrategia la música, “misteriosa forma del tiempo”, como diría Borges. El dolor que implica el abandono continuo de los signos - desposeerse de la hostia, el sacramento, la plegaria, el recuerdo mismo de la unión (“Ay, ¿quien podrá sanarme?”)- encarna la paradoja entre experiencia mística y expresión verbal.

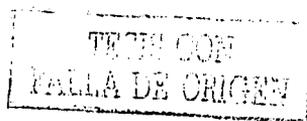
El carácter indudable de proferición que tiene la palabra oracular realiza la operación de crear en el escucha el propio destino por el que indaga. Su formulación en forma de enigma activa la paradoja entre la existencia ciega y la conciencia adquirida vía el lenguaje. El sentido de la vida humana, el Hado, no se revela ante el hombre sino en un acto dramático de reconocimiento. Esta ceguera de sus actos, expuesta al develamiento de lo luminoso que el enigma oracular esconde, es el núcleo de la tragedia antigua y se retoma en el teatro de todas las épocas. Más que el “ser o no ser” de Hamlet, o el angustioso “ser o parecer” de un Pirandello, el teatro como ritual tiene en origen la paradoja “ver y no ver” que el oráculo habría fundado. Saber para Heidegger es ver (el advenimiento de la verdad en el Claro). Saber para Wittgenstein es callar. Saber para San Agustín y San Juan de la Cruz es escuchar. Saber, en la dimensión oracular implica engeguerecer ante la visión del dios-

Más allá de la definición tradicional definición de géneros narrativo, lírico, épico o dramático que determinan nuestra nociones modernas de género discursivo (cuya definición quiere ahora apoyarse en meros elementos de la forma superficial y estructura del discurso), podría considerarse la presencia de las operaciones poéticas y sus efectos de percepción incluso en discursos no estéticos, tanto en el campo de la filosofía, la ciencia, la antropología, o el habla cotidiana. Si “lo poético” consiste en invocar al silencio, en integrar las dinámicas de un lenguaje tan abstracto como la música, en el rigor y concisión al usar la lengua, en el hecho de propiciar una experiencia actual y renovable en la lectura, en la habilidad de constituir más que un “texto” un acontecimiento, en recobrar el poder de proferición, seña, sugestión o ascesis de los signos, y en rescatar el horizonte íntimo de la subjetividad, bien podríamos distinguir en el mar de toda la literatura la presencia preeminente de dichos procesos, y constatar que tales procedimientos poéticos inciden también en el ejercicio del quehacer científico, filosófico, y de otras artes no literarias.

Y decir, por ejemplo, que el texto de Heidegger se separa del caudal monolítico del discurso filosófico tanto como de la tradición literaria del diálogo (en tanto que mera estrategia didáctica o expositiva), precisamente porque instala al interior de la filosofía procedimientos poéticos. Y decir asimismo que los textos de Wittgenstein desarticulan a la filosofía como sistema o código de contenidos para convertirla en un quehacer continuo, inacabado de deconstrucción crítica. Y que San Agustín, al inventar el género confesional, se aparta de la tradición de los *hipomnemata*<sup>14</sup> de los estoicos e

---

<sup>14</sup> Cuadernos de autoexamen con apuntes diarios, como los que dieron nacimiento a las *Meditaciones* de Marco Aurelio, y que se recomendaban como parte importante del “cuidado de sí”.



inaugura una nueva operación escritural mediante la cual realiza el acto mismo de penitencia y purificación. Y que San Juan se aparta de la tradición mística sufi, islámica, judía y cristiana, cuando convierte a su escritura poética en encarnación de un programa ascético de desposesión.

Así pues, una interpretación consciente de estas posibilidades y usos estéticos de las palabras podría no sólo describir las características más particulares de los textos sino observar como estas características inciden en el ámbito general en que habitualmente se les inscribe: en la medida en que al decir algo nuevo del hombre, de su palabra y del mundo lo ponen en ejecución ahí mismo.

Dependiendo del estatus de las palabras y los efectos de sentido que producen al interior y exterior de una disciplina determinada, dependiendo de las operaciones poéticas que se realizan y de la voz que las suscribe como acto de manifestación y transformación, podríamos entender que Borges sitúe a la filosofía como uno más de los géneros literarios, al menos en el caso de cierto tipo de ensayos o textos aforísticos; o ubicar a ciertos textos científicos como un género de ficción, cuyo valor de verdad conjuga la especulación y el dato empírico con los vuelos de la imaginación y la subjetividad. En ellos el intercambio entre la realidad y conocimiento sería concebido como devenir, paradójico y dramático.

Como se constata en los textos que he estudiado, las “operaciones poéticas” que se realizan sobre la materia misma del lenguaje suelen echar mano de una sinestesia extensiva, es decir, expresan los efectos correspondientes a uno de los órganos sensoriales o facultades cognoscitivas, en términos de otro. Se formulan percepciones visuales en términos auditivos, o percepciones auditivas en términos táctiles, o sensaciones anímicas en términos olfativos, o procesos mentales en términos visuales e incluso kinestésicos (referentes al

sentido de movimiento corporal en el espacio). Esto, más que ser un mero recurso retórico o esteticista, tiene un efecto curioso en los signos: Por un lado les hace volver de la abstracción conceptual a la concreción de una sensación corporal, es decir los convierte en experiencia primaria (invocando las asociaciones arquetípicas de la necesidad y la “imaginación material”), y por otro, deconstruye las habituales denotaciones de una palabra al transferir su campo de referencia: abandona la experiencia estereotipada que a ella se asocia para sugerir una experiencia inédita, aún por explorarse en la sensibilidad e intelección del lector.

Para dar cuenta de los procesos de sentido que la sinestesia produce es útil considerar al texto desde la perspectiva de lo teatral, pues en lo teatral convergen todas las sustancias sonoras, visuales, táctiles, kinestésicas y verbales en una expresión holística que integra al cuerpo, al tiempo y al espacio en su materialidad autoreferencial.

El texto crea un espacio de contacto que rebasa el encuentro entre dos subjetividades. El texto es una mediación no tanto entre el autor y el lector, sino entre el lector consigo mismo. Leer es como hablarse en soliloquio con palabras nuevas, con una voz ajena que se va haciendo propia, y que será parte de nuestras lecturas posteriores. La lectura es una forma privilegiada de intimidad, pero de intimidad abierta a otras voces y perspectivas; es una experiencia de ensanchamiento de la subjetividad.

Un enfoque dramatológico nos permite estudiar los textos considerando al lector, pues se cuestiona el tipo de participación que un texto determinado propone para dar cumplimiento cabal al sentido de una obra. Nos obliga a preguntar cómo se le involucra, dónde se le interpela se le interpela, que se espera de él, y qué es lo que se le ofrece, qué tipo de lente se le pone ante la mirada para reconocerse distinto en un mundo distinto al que habitualmente lo

habita, cuáles son los espacios vacíos, abiertos a la su interpretación, inmediata o ulterior que el texto inaugura.

Aún si no se cuenta con la información que un estudio de la recepción precisa, el crítico de un texto cuenta con la propuesta de interlocución que “hace” el texto y con su propia experiencia de lector, su sensibilidad, sus reacciones viscerales, sus asociaciones mentales y culturales. Y lo que es crucial: cuenta también con su propia imaginación para integrar el conocimiento historiográfico, antropológico y social a la creación de escenarios posibles de recepción: pasados, presentes y futuros. Puede así colocarse a sí mismo como espectador *in situ*. Considerar la subjetividad del lector como factor primordial del sentido es quizá un buen punto de partida para interpretar textos que a la subjetividad se dirigen, independientemente de las técnicas de análisis y las teóricas lingüísticas, literarias o estéticas de que se eche mano.

Concebir al texto como acontecimiento convierte a la lectura en un hecho activo que involucra no sólo la sensibilidad en el momento de la lectura sino también la memoria corporal de todos los sentidos, la memoria y la ensoñación. E invita a someter el propio lenguaje del investigador a las dinámicas que descubre y en las que participa, puesto que en ellas radica la significación esencial de un texto. Así, su interpretación escrita puede aportar “respuesta” al texto analizado, puede participar en la historia de ese texto en un dialogo abierto y vivo, como un buen conversador, evitando disecarlo, descuartizarlo ni volverlo museográfico, y sin ignorar aquellas operaciones esenciales que pese a usar el lenguaje intentan trascenderlo.

El quehacer de interpretar pasa por una interiorización de las dinámicas textuales. Si el intercambio entre texto y lector es efectivo seguramente influirá en la perspectiva de análisis de otros lectores, y habrá de generar, al

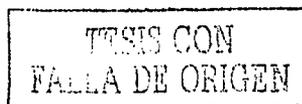
mismo tiempo, un nuevo horizonte de conceptos y posibilidades para la lectura de textos ulteriores.

Dice Heidegger que en el ámbito de la cultura y la filosofía occidental la idea del Ser nos ha enajenado la experiencia del Ser, recuperemos en el ejercicio de una poética de la lectura la experimentación de las cosas y el mundo, empleando todos los sentidos y facultades que seamos capaces de sincronizar en el acto (paradójico y misterioso) de "decir".

Si hablar de teatralidad no es más que una tramposa forma de establecer otro metalenguaje, al menos se trata de un metalenguaje que intenta recuperar el sentido de nuestra más íntima imaginación material, cuyo campo de referencia directa es nuestra vivencia de un cuerpo sensible que cambia en el tiempo y el se mueve en el espacio, y que nos permite ser espectadores de lo que seríamos capaces de pensar, de preguntar, de experimentar, de decir en otras dimensiones de nuestra misma existencia.

#### **Bibliografía:**

- Aristóteles, *Poética*, Icaria, Bosch, Barcelona, 1987.  
Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Breviarios del Fondo de Cultura Económica #183, México, 1965.  
Bentley, *The Theory of Modern Stage*, Penguin Books, Pennsylvania, 1976.  
Bobes, Ma. del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Taurus, Madrid, 1978.  
Brook, Peter, *El espacio vacío: Arte y técnica del teatro*, Península, Barcelona, 1973.  
Dürrenmatt, F., *La muerte de la Pitia*, Tusquets, Barcelona 1990.  
Duvignaud, Jean, *Sociología del teatro*, F.C.E., México, 1966  
Elam, K., *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, Londres, 1979.  
Heidegger, Martin, "Debate en torno al lugar de la Serenidad", en *Serenidad* (original en alemán: Odós, Barcelona, 1967.  
-----"Diálogo entre un inquiridor y un filósofo japonés" *De camino al habla* (original en alemán: 1959) traducción al español: Odós, Barcelona 1988  
-----*Caminos del bosque* (original en alemán: 1984), Alianza, Madrid, 1995.  
Kaufman, Walter, *Tragedia y filosofía*, Seix Barral, Barcelona, 1978.  
Kott, Jan, , *El manjar de los dioses*, Era, México, 1977.  
Kowsan, *Littérature et Spectacle*, Mouton, París, 1975.



- Margules, Ludwik, Apuntes del curso: *Teoría y metodología de la dirección teatral*, impartido en el Núcleo de Estudios Teatrales, México, 1988.
- Pavis, Patrice, *Diccionario de teatro*, Paidós, Barcelona, 1980.
- San Juan de la Cruz, "Cántico espiritual" y "Noche oscura del alma", en *Obras completas (ed. original: 1929)*, Archivo Silveriano, Ed. por el P Simeón de la Sagrada Familia OCD, Burgos, 1972.
- San Agustín, *Confesiones*, Círculo de lectores, Barcelona, 1971.
- Steiner, George, *Language and silence: Essays on Language, Literature, and the Inhuman*, Athenaenum, N.Y., 1967.
- Ramachandrán, *Fantasmas en el cerebro*, prologado por Oliver Sacks, Editorial Debate, Madrid, 1999.
- Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre*, Ed. Sociales, París, 1978.
- , *L'école du spectateur*, Ed. Sociales, París, 1981.
- Wilshire, Bruce, *Role Playing and Identity: the limits of theatre as methapore*, Indiana University Press, Bloomington, 1982.
- Wittgenstein, L., *Diarios secretos*, (ed. original en alemán: *Cuadernos de Guerra*, 1961), Alianza, Madrid, 1991.
- Wolf, Christa, *Cassandra*, The Noonday Press, Farrar.Straus.Giroux, N.Y., 1984.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN