

el CORREO de la UNESCO



DICIEMBRE 1990

A photograph showing the silhouettes of two people sitting on a bench in a gallery. They are facing a large, solid red wall. The lighting is dramatic, with the wall glowing and the figures in shadow.

la belleza

M 1205 - 9012 - 15,00 F



15 FRANCOIS FRANCAISES - ESPANA: 400 PTS. IVA INCL. - MEXICO - US\$ 5,32

confluencias

Amigos lectores, para esta sección "Confluencias", enviémos una fotografía o una reproducción de una pintura, una escultura o un conjunto arquitectónico que representen a sus ojos un cruzamiento o mestizaje creador entre varias culturas, o bien dos obras de distinto origen cultural en las que perciban un parecido o una relación sorprendente. Remítannoslas junto con un comentario de dos o tres líneas firmado. Cada mes publicaremos en una página entera una de esas contribuciones enviadas por los lectores.

FLAMENCO

1990, mosaico de piedra en un tronco de cerezo (75 x 22 cm) de Marcel Rutti

"Lo que me impresiona en Rutti, escribe un crítico contemporáneo, es no sólo su dominio del arte del mosaico que aprendió en Ravena, sino el juego de los colores, el sentido del movimiento y la audacia tranquila de los temas." En esta obra el artista suizo se inspiró en el fervor con que un grupo de bailarinas españolas, nacidas de padres establecidos desde hace largo tiempo en Suiza, mantienen vivas las tradiciones ancestrales. Encuentro cultural que acentúa la unión creadora entre el dinamismo formal de la madera y el ritmo de los cubos de piedra.





4

Entrevista entre
PAULO FREIRE y
Marcio D'Olne Campos



11

45

LA BELLEZA

NOTICIAS
BREVES...

Diálogo acerca de un silencio
por Jean-Claude Carrière 12

46

DE LO EFÍMERO A LO ETERNO

MEMORIA DEL MUNDO

Una eternidad viva
por Ayyam Wassef 15

Los sortilegios de Lahore
por Chantal Lyard

La luz de las estrellas
por Arby Ovanessian 19

50

ENTRE LO VISIBLE Y LO INVISIBLE

LOS LECTORES
NOS ESCRIBEN

La música del vacío
por François Cheng y Nahal Tadjadod 23

La máscara africana, clave de lo invisible
por Ola Balogun 26

El sabor de lo infinito
por Romain Maitra 28

El cuerpo de los dioses
por Georges Dontas 30

Nuestra portada:
Miradas sobre un cuadro del
pintor norteamericano Mark
Rothko (1903-1970), en el
Museo de Arte Moderno de
Nueva York. Fotografía del
pintor francés Georges Servat.

Portada posterior:
Paisaje de otoño del pintor
chino Wang Houei
(1632-1717).

LA IMAGEN Y EL SIGNO

El icono, una ventana sobre lo absoluto
por Richard Temple 35

Un calígrafo de hoy o la danza
de los signos
por Hassan Massoudy 38

Nacimiento de la estética
por Luc Ferry 41

Consultora especial
para este número:
NAHAL TADJADOD

Amigos lectores,

La aventura ya no tiene un horizonte geográfico.

Ya no hay continentes vírgenes, ni océanos desconocidos, ni islas misteriosas. Y, sin embargo, en muchos sentidos los pueblos son aun extraños los unos a los otros, y las costumbres, las esperanzas secretas y las convicciones íntimas de cada uno de ellos siguen siendo ignoradas en gran medida por los demás...

Ulises ya no tiene pues un espacio físico que recorrer. Pero hay una nueva odisea por iniciar con urgencia: la exploración de los mil y un paisajes culturales, de la infinita variedad de pensamientos y de sabidurías vivientes, en suma el descubrimiento de la multiplicidad del hombre.

Esta es la odisea que les propone *El Correo de la Unesco* al ofrecerles cada mes un tema de interés universal, tratado por autores de nacionalidades, competencias y sensibilidades diferentes. Una travesía de la diversidad cultural del mundo cuya brújula sea la dignidad del Hombre de todas las latitudes.

Lectura de la palabra... lectura del mundo



■ **PAULO FREIRE.** Hemos confrontado a menudo, durante múltiples encuentros, nuestra experiencia en lo tocante a la alfabetización. Las enseñanzas que has obtenido de tus investigaciones en etnociencia coinciden, en numerosos aspectos, con mis opiniones de pedagogo, y arrojan una luz original sobre lo que antaño llamé la “lectura del mundo”.

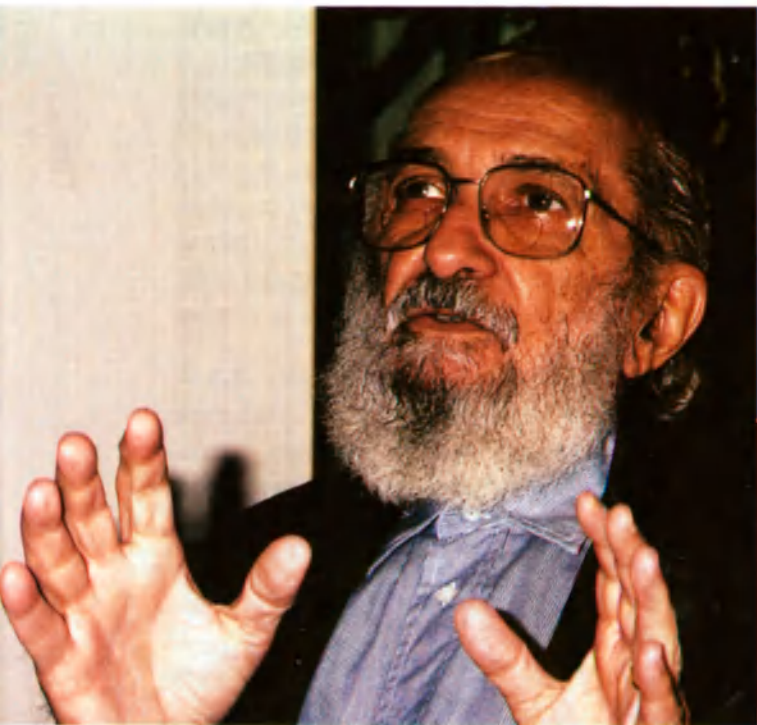
Siempre he repetido, en efecto, que es imposible concebir la alfabetización como una lectura de la palabra, sin admitir que necesariamente la precede una lectura del mundo. El aprendizaje de la lectura y de la escritura equivale a una “relectura” del mundo.

Nunca hay que olvidar esta evidencia: los niños pequeños, antes de dibujar y trazar letras, han aprendido a hablar, a emplear el lenguaje oral. A través de su familia, han leído la realidad del mundo antes de poder escribirla. Más adelante, no hacen sino escribir lo que han dicho.

Todo proceso de alfabetización debe integrar esta realidad histórica y social, utilizándola metódicamente para incitar a los alumnos a ejercer, lo más sistemáticamente posible, su oralidad, que está forzosamente ligada a lo que yo llamo la “lectura del mundo”. Es incluso esta primera lectura del mundo la que impulsa al niño a expresar, mediante signos y sonidos, lo que ha aprendido del universo que lo rodea.

La alfabetización exige que se tome esta realidad como punto de partida. Debe incluso articularse en ella. No debe apartarse de esa fuente de ninguna manera. Por el contrario, habrá de volver a ella constantemente, a fin de permitir, gracias al aumento de los medios de conocimiento que aportan la lectura y la escritura, un desciframiento más profundo, una “relectura” del mundo tal como fue descubierto por primera vez.

Según las culturas, este aprendizaje se organiza en torno a dos polos de conocimiento: por un lado, el saber “espontáneo”, por otro, el saber riguroso o científico. Se observa, por lo demás, en cada uno de nosotros, un conflicto entre ambos. La exigencia de rigor nunca es límpida, jamás está



Paulo Freire

al margen de la ideología: siempre quedan huellas de ideología incluso en el rigor con el que uno denuncia su propia ideología...

■ **MARCIO D'OLNE CAMPOS.** Me intereso hace tiempo por las relaciones entre los diferentes tipos de conocimiento: popular, tribal y científico. A propósito de lo que llamas la “relectura del mundo”, el ejemplo de las poblaciones indias me ha obligado; en efecto, a revisar radicalmente mi concepción del papel del educador.

La falta de lectura no ha impedido que esos grupos humanos, para consignar su lectura del mundo, para expresar su contacto íntimo con su medio y el universo, creen esos otros instrumentos de transmisión del saber que son los adornos, los ritos, los mitos y una práctica intensa de la oralidad. El intercambio estrecho con el medio que los rodea suscita una primera lectura, original, que precede —y por lo demás permite— la creación de signos y de símbolos. La “relectura del mundo” se asocia pues a un conjunto significativo que es anterior al simbolismo del alfabeto propiamente dicho.

Este es un punto primordial, que se presenta en casi todos los casos. En nuestra sociedad brasileña, por ejemplo, a menudo se imponen a los niños, mediante la intimidación, signos arbitrarios que no guardan relación con su experiencia ni con la representación simbólica que de ella se hacen. El educador no siempre está consciente de que, entre nosotros, existen otros signos que los que él desea enseñarles. Esta diferencia es aun más evidente cuando se trata de alumnos procedentes de sociedades indias, cuyos símbolos originales se refieren al mito o al rito.

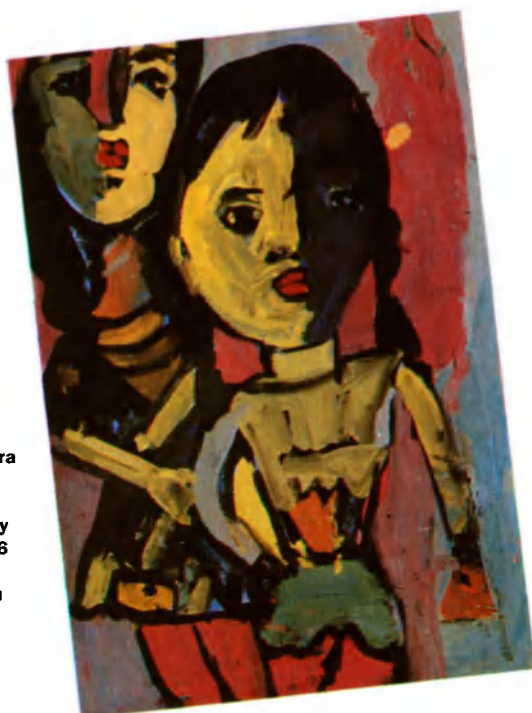
En esa presencia en el mundo que corresponde a cada cual veo, por mi parte, el punto de partida forzoso del pro-

Este diálogo entre el gran pedagogo brasileño Paulo Freire y su amigo Marcio D'Olne Campos, investigador en etnociencia y educador, es una reflexión, a la vez teórica y práctica, sobre el acto de alfabetizar. Apoyándose en sus vastas experiencias respectivas, esbozan aquí las condiciones, y el sentido, de una verdadera educación popular.

ceso educativo, la razón de ser de la alfabetización. ¡No se puede pedir al niño que, mientras aprende a leer y a escribir, se mantenga aislado como en un fanal, exigiéndole que sólo posteriormente comience a leer el mundo!

■ **P.F.** La enseñanza debe siempre, e insisto en ello, respetar los distintos niveles de conocimiento con los que el niño llega a la escuela. Expresan lo que podría llamarse su identidad cultural, que está vinculada, evidentemente, a la noción sociológica de clase. El educador tiene el deber de tomar en cuenta esta “lectura del mundo” que el niño trae consigo, o que más bien lleva en sí mismo. La ha forjado en el contexto de su hogar, de su barrio, de su ciudad, y está fuertemente marcada por su extracción social.

Ahora bien, casi siempre la escuela tiende a desvalorizar ese saber previo. Siempre me causa extrañeza el desprecio con que la escuela, salvo raras excepciones, trata todo lo que constituye la experiencia perceptiva y existencial, es decir las vivencias del niño fuera de ella. Parecería que quiere borrar de la memoria y del cuerpo del niño ese otro lenguaje



Página de la Izquierda, en una playa de Cabo Verde.
A la derecha, pintura de Zhou Han, niño de seis años de edad. Esta pintura y las de las páginas 6 a 9 son todas obra de niños chinos. Su profesor de arte y dibujo tuvo la amabilidad de enviarnoslas desde China.

que es su manera de ser, su sensibilidad, su primera visión del mundo.

Esta falta de respeto por el bagaje existencial del niño tiene consecuencias mucho más negativas que lo que generalmente se piensa. Es ignorar, por ejemplo, los tesoros de astucia y toda la inventiva que despliegan los niños de los medios desfavorecidos para defenderse de las agresiones de un mundo que tiende a oprimirlos.

No me opongo a la evaluación de los conocimientos en la escuela. Pero me rebelo contra el hecho de que se refiera únicamente a las enseñanzas propiamente escolares, como si se decretara que no sucede nada importante fuera de la escuela, del tiempo de la escuela. No se establece nunca un vínculo suficientemente sólido entre lo que el niño aprende en la escuela y lo que aprende en el mundo.

■ **M.C.** Ese mundo que ya está descifrando.

■ **P.F.** ¡Que no cesa de descifrar! En este menosprecio por un “saber de experiencia” no sólo veo una opción ideológico-política, sino que advierto una cierta incompetencia científica. La escuela es autoritaria y elitista porque respalda un saber elaborado, un saber supuestamente acabado. Ahora bien, esta concepción del conocimiento es un error científico, una falsa verdad epistemológica. No existe un saber definitivo. Todo conocimiento surge en la historia, jamás fuera de ella. Todo nuevo saber nace del envejeci-

miento de un saber anterior que ha sido, a su vez, innovador en su época. Nace, precisamente, cuando se acepta —y es necesario hacerlo con humildad— que ese saber también envejece. Algunos científicos a veces parecen olvidarlo... Al hacer tal afirmación, ni tú ni yo pretendemos, de ningún modo, paralizar, encerrar a los alumnos en lo que sabían antes de ir a la escuela. Nuestra actitud es más bien la inversa. Aspiramos a que aprendan a saber mejor lo que ya saben, para que a su vez se conviertan en creadores de un saber todavía por nacer.



■ **M.C.** Abordamos ahí un tema con el que los dos estamos familiarizados: el papel del error en el trabajo pedagógico. Bachelard propuso una pedagogía del error: no concebir el error como un reflejo del espíritu fatigado, sino como un “obstáculo epistemológico” —un obstáculo al acto de conocer y un desafío a la realidad de quien lo afronta. El error surge entonces como un “obstáculo ideológico” para negar la existencia o el nacimiento de saberes diferentes.

■ **P.F.** Habría que democratizar el concepto de error según Bachelard. Si todos los educadores vieran por fin en el error, no ya una barrera en sí contra el conocimiento, sino un obstáculo de carácter ideológico, el error se convertiría, en definitiva, en una etapa necesaria del conocimiento.

Por su discurso como por su práctica, el educador debe lograr que el alumno entienda que el error no es una laguna grave, una prueba de su incompetencia, sino, por el contrario, un momento legítimo de su aprendizaje. Algo así como que alguien, con toda naturalidad, busque con la mirada, primero a su derecha, algo que a la postre va a descubrir a su izquierda...

En cuanto se modifica en ese sentido la noción de error, la relación pedagógica cambia profundamente. No sólo se facilita el aprendizaje, sino que se incita al docente a actuar con más modestia, junto con despojarlo en parte del peso de su autoridad. En el concepto autoritario de error, es en efecto este último el que permite al maestro afirmar su poder e imponer el castigo.

■ **M.C.** En el sentido clásico del término.

■ **P.F.** En el sentido más clásico: copiar cien veces “no me equivocaré nunca más”, ser castigado o expulsado del aula... Al actuar así se transgrede el simple plano intelectual. El niño puede llegar a ver en el error una falta moral y también cultural —una especie de pecado sin redención, más o menos relacionado con su origen social.

La curiosidad, lejos de ser estática, es un movimiento simbólico incesante. A una mente curiosa le resulta imposible acercarse, captar y asimilar su objeto sin tanteos y sin errores. En la práctica pedagógica, el error, cuando es resultado lógico de la curiosidad, no se debería castigar.

Una vez liberado de ese “complejo del error”, de esa culpabilidad, es necesario que el saber que los alumnos aportan se integre en el diálogo que se establece entre la clase y el maestro. Todo rigor científico entrafia en su esencia momentos de completa espontaneidad. Me atrevería a afirmar que el rigor absoluto no existe y que, en cambio, coexiste siempre con la espontaneidad, e incluso la necesita. Al igual que los educadores, los científicos tampoco tienen derecho a menospreciar la llamada “sabiduría popular”, y menos aun a prescindir de ella para imponer una explicación supuestamente rigurosa del mundo.



Lo que queremos es una pedagogía que, sin renunciar a la exigencia de rigor, admita la espontaneidad, el sentimiento y la emoción y que acepte, como punto de partida, lo que yo llamaría “el aquí y el ahora”, perceptivo, histórico y social de los alumnos.

■ **M.C.** Esto me lleva a hablar nuevamente de mi experiencia de la “etnociencia”. Se trata de una etnografía del conocimiento a través de las prácticas locales de elaboración del saber y de las técnicas. Es, pues, una disciplina ajena, por definición, a todo etnocentrismo.

Para comprender el saber elaborado por una cultura minoritaria es necesario captarlo desde el interior. Y, en primer lugar, explorar esa vasta red de palabras, ese universo de nociones fundamentales que teje, entre el hombre y la naturaleza, un vínculo específico de esa cultura. ¿Cómo llegar



Página de la izquierda: arriba, pintura de Ean Ya-Feng, siete años; abajo, en una aldea de la selva brasileña. Arriba y a la derecha, pinturas de Ye Peng, seis años.



a ello? Adoptando, de entrada, la actitud del aprendiz constructor del saber, volviendo a jugar el juego de la espontaneidad. Y, como educador, yo agregaría, asumiendo al mismo tiempo que la nuestra la espontaneidad del otro. Lo que equivale a compartir la cultura del niño en el aula...

■ **P.F.** Sí, la posición crítica ideal consiste en asumir la espontaneidad de los demás.

■ **M.C.** De esa manera me preparo a entablar un verdadero diálogo. La condición explícita de mi trabajo en etno-ciencia consiste en abordar, sin prejuicio alguno, un contexto cultural diferente. Me hacen falta toda la ingenuidad y la espontaneidad de que soy capaz para comprender los instrumentos de reflexión y de acción, así como las categorías de pensamiento, característicos de las sociedades de tipo tribal. La sistematización viene luego gradualmente.

Esta experiencia ha influido enormemente en mi trabajo de educador, en particular, en mis investigaciones sobre los conocimientos astronómicos de los indios de la isla de Buzios, en el estado brasileño de Sao Paulo. Comprendí que lo que llamas “vocabulario mínimo” es mucho más que un conjunto de palabras. La palabra, aquí, no es solamente signo, sino un discurso simbólico que lo engloba todo. La significación simbólica que impregna la comunicación de esos grupos humanos con el mundo es tan estructurante como el lenguaje. Ambos se asocian en el desciframiento del universo y en la constitución del saber en temas de reflexión.

Es esa relación esencial entre naturaleza y sociedad, relación generadora de cultura, lo que nos proponemos profundizar en Aldebarán. El investigador científico, al igual que el educador, debe trabajar en lo que yo llamaría el “laboratorio de la vida”. No se trata en modo alguno de negar los medios, los instrumentos científicos de los que disponemos: libros, trabajos de laboratorio, contenido de los programas —en suma, todo el saber oficial. Pero es indispensable situarlos en una perspectiva correcta para no imponer a los niños ejercicios abstractos, elaborados por personas poco competentes.

Así, en nuestras investigaciones, dimos prioridad, como punto de partida, a las categorías de espacio y tiempo, que, al estructurar cada vez de manera diferente nuestro medio natural y cultural, constituyen el fundamento de nuestra presencia en el mundo. Interrogamos las diferentes disciplinas, los diversos instrumentos del saber, en función de las preguntas que esa presencia en el mundo nos plantea. De ahí proviene, tanto en la escuela como sobre el terreno, un enfoque interdisciplinario y un libre ir y venir de un modo de exploración del conocimiento a otro.

Ese estar a la escucha del mundo nos permite volver a hallar y comprobar nuestros propios conocimientos en otro contexto cultural —el universo del alumno. De ese modo avanzamos ya no en nuestro propio conocimiento sino en el de los demás.

■ **P.F.** Hay que seguir lamentando todavía el “dirigismo” de numerosos educadores. Es imposible comprender de manera intuitiva el saber de los indios de los que hablas. En primer lugar, hay que calar profundamente en las condiciones que han determinado ese saber. Y es precisamente lo que muchos intelectuales se niegan a hacer. Incluso cuando su discurso es progresista, su práctica continúa siendo profundamente autoritaria y su ideología, elitista. Aunque tal vez no se atrevan a confesárselo a sí mismos, sólo reconocen como verdadero el saber institucionalizado. De hecho, no otorgan valor alguno al saber popular, al que consideran informe, insignificante, y al que prefieren ignorar.

Esto me recuerda una anécdota sumamente reveladora. En una reunión en la que se analizaban los métodos de trabajo de los campesinos, un grupo de intelectuales acababa de hablar largamente cuando de pronto un campesino tomó la palabra: “Tal como van las cosas, creo que es inútil continuar. No llegaremos a entendernos. Ustedes, allí —y, con el dedo, indicaba con humor la distancia de clase que separaba a los dos grupos que compartían sin embargo el mismo espacio—, se interesan por la sal, mientras que para nosotros lo que cuenta es la salsa.” En la sala se hizo un gran silencio. Perplejos, los intelectuales se preguntaban qué había querido decir el campesino; sus compañeros, que habían comprendido de inmediato, esperaban una respuesta.

¿Qué había dicho el campesino en su lenguaje simple, sintético? “La discusión no puede avanzar porque ustedes tienen una visión fragmentaria de la realidad, mientras que nosotros la comprendemos como un todo. Pensamos en el conjunto, sin detenernos en los detalles y, ustedes, que hablan sin cesar de la globalidad de lo real, están hipnotizados por los detalles.” La sal no es más que uno de los ingredientes de la salsa, mientras que esta última simboliza la suma de los aspectos parciales... Una metáfora semejante revela una capacidad de análisis que algunos intelectuales no esperaban encontrar en un campesino.

A mi modo de ver, el saber y la competencia sólo tienen valor —siempre relativo, pero no obstante considerable—



Foto superior, hilandera de una aldea brasileña. Arriba y página de la izquierda, pinturas de Zhao Cheng, seis años.

PAULO FREIRE es un educador brasileño conocido mundialmente. Ha publicado numerosas obras, entre las que cabe mencionar traducidas al español: *Cartas a Guinea-Bissau. Apuntes sobre una experiencia pedagógica en proceso*; *¿Extensión o comunicación? La concientización en el medio rural*; *La educación como práctica de la libertad* y *Pedagogía del oprimido*.

MARCIO D'OLNE CAMPOS es un físico brasileño que se dedica a la etnoastronomía y la educación. Es fundador y director de "Aldebarán", observatorio a simple vista de la Universidad de Campinas (estado de Sao Paulo).

si se tiene conciencia de que se trata de algo forzosamente parcial, imperfecto, a imagen y semejanza del ser humano.

■ **M.C.** En verdad, las capacidades y los conocimientos se ponen sin cesar en tela de juicio si se considera al saber como un movimiento y no como un logro definitivo. Ya lo dijo Piaget. Todo sucede como si el equilibrio al que se aspira en la construcción del saber estuviera destinado a ser destruido tan pronto como se logra. Aceptar que se trata de un proceso en acción equivale a aceptar la necesidad de reiniciar el camino a cada instante. Ese desequilibrio se admite porque sabemos que es la condición misma de un nuevo equilibrio.

Esa actitud vale tanto para el educador como para la relación que establece con los demás. Ese otro que habla a partir de una cultura minoritaria, marginal, de una naturaleza distinta de la tuya, puede integrarte en su contexto si aceptas ese desequilibrio. El retorno al equilibrio depende del contacto y del diálogo, y no de un pensamiento que permanecería aislado en su supuesta competencia. En esa dinámica intensiva reside, a mi juicio, la clave de la alfabetización.

■ **P.F.** ¿Conclusión? Es la misma para todos, ya se trate de escolares de América Latina, de estudiantes de Asia o de universitarios de Europa y Norteamérica: por favor, amigo, no renuncies nunca a tu capacidad de asombro ante el mundo y con el mundo. ■



INASIBLE belleza... En cuanto se trata de definirla, enmudece. En todas las civilizaciones los hombres han procurado en vano codificar lo bello. Nunca ha sido posible aprisionarlo en una norma universal. Ante la imposibilidad de definirlo, Valéry, en el siglo XX, acabó por afirmar que lo bello es “lo que desespera”.

El pensamiento contemporáneo ha terminado por demostrar que resulta imposible reducir las diversas manifestaciones de la belleza a un sistema, cualquiera que sea. El relativismo, vencedor también en este terreno, ha descalificado toda concepción autoritaria de lo bello, desbaratando la antigua pretensión de encerrar su multiplicidad en un único “Ideal”. Es el fin de todo dogmatismo. En el arte contemporáneo esa desconfianza llega a veces al rechazo. Algunas obras, y por cierto no las menos importantes, impugnan la idea de “perfección” a fin de sugerir mejor la belleza de todo lo que existe.

Paradójicamente, a través de su diversidad, e incluso de su ubicuidad, por su manera de escapar a todo intento de aprehensión, la belleza confirma su omnipresencia y manifiesta su unidad. Cuanto más se sustrae al análisis intelectual, más claramente se revela a la experiencia sensible. A falta de una regla de oro, existe un sentido universal de lo bello. Nace, muere y renace constantemente en el espíritu del hombre. Eterna belleza...

Vasija que representa una cabeza humana (200 a.C.-600 d.C.). Arte mochica, pueblo precolombino del norte del Perú.

DIÁLOGO ACERCA DE UN SILENCIO

— **P**ROFESOR, ¿qué entiende usted por un “canon” de belleza?

— *Verá usted, los cánones de la belleza son más bien un conjunto de reglas, de normas, de proporciones. El término proviene, me parece, de una estatua de Policlete que Heródoto llamó el Canon.*

— Entonces, si entendí bien, ¿existen cánones de belleza?

— *Sí, por supuesto. Pero son variables.*

— ¿Cómo?

— *Lo que era bello para los griegos no lo era para los indios, y viceversa. En la India antigua, el más hermoso cumplido que se le podía hacer a una mujer era hablarle de sus muslos de elefante. Hoy no sería en absoluto halagador.*

— ¡Oh no!

— *En el Japón clásico, en el siglo XI, en el apogeo de la civilización del Heian, las damas elegantes de la aristocracia se pintaban los dientes de negro.*

— Sin hablar de esas africanas que se estiran el cuello.

— *O de los indios amazónicos que se alargan desmesuradamente el labio inferior.*

— ¿Qué ven de bello en eso?

— *Para nuestro gusto, no es ni bello, ni cómodo. Pero qué quiere usted, son sus costumbres.*

— Sin embargo, me parece que una mujer bonita lo es para todo el mundo, piense por ejemplo en nuestras estrellas de cine.

— *Ha dicho usted “bonita”, no bella.*

— Es verdad.

— *La belleza, la belleza, nadie sabe muy bien qué quiere decir. En la India, por ejemplo, disculpe que insista, la belleza de la mujer es ante todo una cualidad interior, la marca profunda y personal de una mujer que ha realizado su vida, su dharma. Por eso no se dice casi nunca que una mujer es bella antes de los cincuenta años. En su juventud puede ser bonita, como usted dice, “pretty”, “nice-looking”, “attractive”. Para la belleza hay que esperar.*

— ¡Qué complicado!

— *Todo lo humano es complicado. Si me pidiera que le hablara de la simplicidad, por ejemplo, no sabría cómo hacerlo. Nada menos simple que la simplicidad. Sobre ese tema, también silencio.*

— Sin embargo, a menudo alguien pasa y todo el mundo exclama: “¡Ah, qué hermoso es! ¡Ah, qué bella es!” Puede tratarse de una mujer, un hombre, un niño...

— *...o de un gato, un automóvil...*

— Pero todo el mundo está de acuerdo.

— *Entre nosotros, sí, casi todo el mundo está de acuerdo. Veá usted, la belleza es un consenso, un fenómeno cultural, una convención arbitraria y secreta que las sociedades establecen consigo mismas.*

— ¡No, no, no puedo creerlo! ¡La belleza existe en sí! ¡La fealdad también! Hay colores

Mujeres de Myanmar (antigua Birmania).



JEAN-CLAUDE CARRIÈRE

es un escritor, autor de teatro y guionista francés. Dirige en París una escuela de cine y medios audiovisuales (FEMIS). Ha realizado numerosas adaptaciones para el teatro y el cine entre las que merecen particular mención la de la gran epopeya india *Mahabharata* y la de *Cyrano de Bergerac* de Edmond Rostand. Ha publicado recientemente *Conversations sur l'invisible* (1988), en colaboración con Jean Audouze y Michel Cassé, y *El Mahabharata* (1989).

que no combinan, caballos demasiado flacos, perros demasiado gordos, árboles torcidos, hay...

— *Vayamos despacio, no se ponga usted nervioso. Por supuesto que todo eso existe. Por supuesto que hay individuos de ambos sexos que atraviesan la calle como un resplandor de belleza. Una belleza pitagórica, habría dicho Salvador Dalí. Pero aun eso es discutible, sin hablar de los perros y los árboles. Mi padre, por ejemplo, detestaba a las mujeres maniqués. Según él tenían piernas de conejo salvaje, un animal, a su gusto, muy poco atractivo. En cambio yo no comparto en absoluto su opinión.*

— *¿A usted le gustan los conejos salvajes?*

— *Me gustan las maniqués. Me encanta verlas girar, dar vueltas. Siento vértigo. A tal punto que nunca miro los vestidos. ¿Y usted?*

— *A decir verdad, no tengo muchas oportunidades de ir a desfiles de moda.*

— *Yo tampoco, pero los veo por televisión.*

— *Y los "culturistas", ¿le parecen algo bello?*

— *¡Ah no, eso sí que no!*

— *Mi hijo considera que está un poco delgado y se ha puesto a levantar pesas. Me inquieta.*

— *Eso hace resaltar las venas. Es horrible.*

— *Se da cuenta, señor profesor, usted mismo lo ha dicho: es horrible.*

— *Caemos en la trampa de las palabras. Yo, el primero. Ah, la belleza. Belleza, mi bella inquietud... ¡De verdad, qué complicado es! Sobre todo si no nos limitamos a las personas.*

Usted hablaba de caballos, de árboles. Pero ¿qué decir de las casas, los paisajes, todos los objetos familiares? ¿Qué decir de los sentimientos que nos inspira una obra de arte? De una catedral se dice que es bella, pero también de una obra de Beckett, de una sinfonía de Mozart. También se dice que un mar, un cielo, una pradera o un alma son bellos. Una puesta de sol, por ejemplo. Pero esa puesta de sol rojiza que nos maravilla, ¿quién sabe si a un marciano le parecería bella? ¿Quién sabe si un marciano tendría la más mínima idea de lo que llamamos belleza?

— *Usted de pronto se ha puesto triste.*

— *Reconozca que no me faltan motivos. Esa imposibilidad de definir lo que nos conmueve, ese indispensable silencio...*

— *Es tal vez por eso que las cosas bellas nos conmueven. Porque no se las puede definir, etiquetarlas y ordenarlas en nuestros cajoncitos...*

— *Y recuerde las brujas de Macbeth: "Lo horrible es bello y lo bello es horrible..." ¿Dónde vamos a parar? Es desesperante.*

— *Vamos, vamos, ánimo. No es tan grave.*

— *Sí, sí lo es.*

— *No tendría que haberle hecho esa pregunta.*

— *Pero es que todos los días yo mismo me la planteo. La armonía, la belleza, todo eso se*

nos escapa. Todo sigue siendo un secreto, y los pueblos, inútilmente, pretenden codificarlo. Recuerdo una frase idiota de un crítico de principios de siglo que se llamaba Emile Bayard. Preste atención, escribía lo siguiente: "Si la jirafa, el elefante, el tigre y el león atravesaran corriendo y saltando la majestad calma y familiar de nuestros paisajes, hay que reconocer que la naturaleza, en ese momento, hubiera sido de muy mal gusto."

— *Increíble.*

— *Pero cierto. ¡Qué quiere usted, es siempre la misma canción! El mundo nos parece imperfecto y a todo costa queremos acabarlo, pero nuestros medios son irrisorios. Por eso me desanimo. Usted tiene razón.*

— *Aquella mujer que pasa por allí... ¿Le parece bella?*

— *¿Cuál?*

— *La morena alta, con medias azules.*

— *Ah sí, ya veo. Me parece magnífica.*

— *A mí también. Ve que entonces estamos de acuerdo.*

— *Está bien, me alegro mucho. Si me disculpa, señor, me están esperando, tengo que irme...*

— *Sí, sí, adiós. Disculpe la molestia... Pero, dígame, ¿va en la misma dirección que ella?*

— *Sí, claro.*

— *Imagínese que yo también. ¡Qué coincidencia! ¿No le molesta si caminamos juntos un rato?*

— *En absoluto.*

— *¡Qué bello día! ¿no le parece?*

— *Muy bello.* ■

De lo efímero a lo eterno



Rostro de una estrella
de cine o efigie
de piedra
del Antiguo Egipto
—Marlene Dietrich
o Nefertiti—,
una misma luz
y una misma belleza
resplandeciente de vida
atraviesan el tiempo.
Un mismo misterio.

“Soy bella, oh mortales, como un sueño de piedra”

“Y mi cuerpo, lo sé, es la eternidad misma”

Las flores del mal / El libro de los muertos

Una eternidad viva

POR AYYAM WASSEF

TAL vez para comenzar, haya que volver al desierto, lugar de todos los comienzos. Tal vez, para vislumbrar el secreto de los constructores de eternidad, haya que inventar ese desierto — anterior a todas las pirámides. Digo tal vez porque no soy historiadora y me arrogo por ello el derecho de soñar con ese desierto inaugural y de poner en escena la génesis del arte del antiguo Egipto. Hay países donde semejante “destrucción” del gesto estético parece responder a la evidencia del relieve topográfico.

El suelo egipcio es, ante todo, una tabla rasa. Atravesado de sur a norte por el Nilo y de este a oeste por el sol, está determinado por los recorridos cruzados del río y del astro, abscisas y ordenadas de un plano de representación ideal, que ya está ahí como a pesar de los hombres. No se accede a la geometría por un ardid cualquiera de la razón. Aquí las formas se recortan en el espacio homogéneo, en la luz transparente y pura, con la belleza exacta de una definición. El horizonte es atemporal, atravesado cíclicamente por el astro solar, cortado por un río que es flujo, constante vital entre dos orillas de eternidad. Estamos en el país de lo invariable, donde la geometría nace del encuentro ritual de la luz con el espacio. Encuentro sagrado, símbolo de los símbolos, que funda y revela la esencia misma de la relación estética. “Oh Ra cuyos rayos han creado los ojos de todos los seres...”

Deir el-Bahari o la mirada santificada

En la orilla izquierda del Nilo se levanta el alto acantilado de la montaña de occidente. La montaña nos dice lo que el desierto no es. El desierto es atemporal, inmensidad inmóvil y abierta, expuesta a todos los vientos. El menor soplo dibuja en él un paisaje, abre caminos, que continuamente se borran. Las arenas, con sus deslizamientos fluidos y caóticos, operan la autosupresión permanente que es el tiempo mismo (o su ausencia, que es su equivalente). Simultaneidad del pasado, del presente y del porvenir, el desierto conoce, concretamente, el presente absoluto de las abstracciones. El desierto no tiene memoria,

no tiene historia; está a la espera de todas las posibilidades. El desierto es así el cero de toda historia, incluso de la historia telúrica.

La montaña, en cambio, tiene todas las propiedades de un sólido. Densidad mnemónica que conserva los repliegues que el viento horada y acoge los siguientes. Es un monumento, un soporte de la historia, un criptograma del tiempo. Es posible representar una montaña, pero es imposible aprehender el desierto. La montaña, como todo sólido inerte, es un objeto de representación. A diferencia del desierto, es la materia bruta a la espera de una forma. Pero ¿quién es el dador de formas? El viento no podría serlo, pues horada sin saber, labra la sombra en la sombra. Dar forma es hacer algo visible — el primer dador de formas es el sol.

El sol es la primera mirada que visita la montaña de sombras. Su luz establece tantos puntos de vista y de representaciones estables como contornos describe. Así, al iluminarla, el sol da forma a la masa de sombra polimorfa. Esta primera configuración es en sentido estricto una *salida a la luz* — la idea que nace en la mente del artista no sigue un camino diferente.

El ojo, imitando al sol, crea el mundo en su belleza. El ojo solar, tallando con sus rayos la montaña de sombra, recorta su propio templo. Deir el-Bahari, el templo funerario de la reina Hatshepsut, está tallado *en y como* la montaña de occidente. Plagiando la obra natural del astroarquitecto, el templo exhibe las leyes de su propia creación, el proceso por el cual la mirada hace que un mundo salga a la luz. El templo santifica la metáfora de la mirada que talla un mundo. Estamos en el momento inaugural en el que el tiempo se hace tiempo; el gesto creador no se inscribe en la historia, sino que la inicia cada vez. Deir el-Bahari es el templo de la mirada fundadora, su belleza abre la posibilidad de una historia, establece una ruptura con la eternidad del desierto. Lo que se llama “la noche de los tiempos” es aquello que precede la irrupción luminosa, creadora de la mirada. También es eso lo que el templo de Deir el-Bahari ha fijado en la piedra: la belleza del mundo en su aparición. Sin embargo, si la obra abre el tiempo, también inscribe en él su historia; en los muros del templo puede leerse la historia de Hatshepsut, memoria grabada en la piedra.



Arriba, bailarinas, detalle de una pintura tumbal egipcia que representa una escena de banquete (1400 a.C.).
Página de la izquierda: Marlene Dietrich, actriz norteamericana de origen alemán, en *Agente X 27* (*Dishonoured*, 1931), película de Joseph von Sternberg, y Nefertiti, reina de Egipto (siglo XIV a.C.), busto polícromado que se conserva en el Museo Egipcio de Berlín.

AYYAM WASSEF, ensayista egipcia, prepara en París una tesis sobre “La cuestión ética en la filosofía contemporánea”. Autora de un estudio sobre el filósofo Martin Buber, escribe actualmente un ensayo sobre las experiencias de una egipcia en la capital francesa.

Los bajorrelieves de la memoria

En los templos, paredes, techos y columnas están enteramente grabados con cuadros rituales, litúrgicos o guerreros. En los pórticos del templo funerario de Hatshepsut se ve el nacimiento divino de la reina, la expedición marítima al país de Punt—los bajorrelieves confían a la eternidad la gloria del monarca.

En este arte el modelado es tan sutil que se emparenta más con el dibujo que con la escultura. Los “talladores” son los discípulos del viento: las paredes exteriores de un monumento están grabadas en hueco, las del interior en relieve. El artista excava el fondo del cuadro, haciendo así resaltar las figuras, modelando los detalles de cada una de ellas por medio de ínfimos relieves y de surcos de la materia. La mano da forma a la piedra, graba en ella una memoria destinada a permanecer allí por toda la eternidad.

Por ello el artista respeta las famosas “convenciones”—ritual específico de su arte—de las que la primera es el canon de las proporciones. La innovación personal destruiría la permanencia a la que se aspira. Mientras los grabados del viento en las paredes montañosas permanecen expuestos a la acción de otros vientos, el artista, en cambio, domina la erosión, controla el viento y le impone su ley. La técnica, en la repetición de lo idéntico, en la perpetuación de un gesto, confiere estabilidad a las cosas.

La historia particular de un soberano abandona así el ámbito del devenir; esa historia es relatada según reglas sobrehumanas para inscribirla en la eternidad del mundo. Todo se representa según las mismas convenciones, cuyo desprecio por la perspectiva confirma que la belleza no es una revelación personal. De ese modo, el punto de vista sigue siendo el del sol único, ojo absoluto comparado al cual toda visión subjetiva no es más que una ilusión irrisoria y, más aun, un contrasentido. En la incorruptibilidad de la materia, la unidad de una forma, “un hombre se ha convertido en el Hombre”, se ha reunido con los dioses inmortales.

El genio de los frescos: una eternidad rítmica

“Nada en el arte debe parecer un accidente, ni siquiera el movimiento.” La fórmula de Degas, comentando su propia técnica para captar en la inmovilidad de un dibujo la gracia etérea de las



El templo de la reina Hatshepsut en Deir el-Bahari (siglo XV a.C.).

bailarinas, se aplica con extraña justeza a los frescos del Antiguo Egipto. En Degas se vuelve a hallar la “frontalidad oblicua”, no sólo porque representa el espectáculo desde las bambalinas, sino por la genial juxtaposición de los pasos de danza y las pausas de descanso.

Se ha hablado mucho de la rigidez del arte egipcio, denunciando su “extraña ceguera”. Ahora bien, es precisamente la disciplina del artista repitiendo incansablemente el mismo contorno lo que permite obtener la pureza del trazo. La pintura simbólica fija el movimiento del bailarín, emblema de todo movimiento, en su desnudez. Hay que pensar en el riguroso entrenamiento de los bailarines, en la repetición obstinada del gesto hasta la deformación. La bailarina debe, en la ejecución del movimiento, deshacerse de su cuerpo, acceder a lo abstracto, a la



esencia misma, a su verdad. Así la bailarina es una encarnación del dibujo. Las bailarinas abundan en la pintura egipcia, desde las danzas sagradas, rito religioso cumplido durante el culto ante la diosa Hathor, hasta las danzas profanas que aparecen en las escenas de banquetes, ágiles hechiceras moviéndose en la eternidad.

Tres bailarinas hábilmente entrelazadas, como en un solo movimiento descompuesto en varias instantáneas, ejecutan un contoneo o un arabesco. De la misma manera se reconocen las piruetas, los grandes saltos o la rueda de las bailarinas acróbatas: la ligereza seca de la línea expresa el movimiento inconcluso. El mismo procedimiento se utiliza para representar las procesiones, donde la muchedumbre descompone la marcha en poses sucesivas. Se escucha el son rítmico de sus pasos así como se escuchan los lamentos inin-

terruptidos de las plañideras en el gesto repetido de su dolor colectivo.

La belleza participa pues de una eternidad viva; lejos de estar inerte en el tiempo, oscila entre lo que ha sido y lo que será; esa palpitación rítmica es la de una obra maestra, orientada hacia el porvenir de sus interpretaciones. La belleza mantiene un “diálogo invencible” con el tiempo.

La belleza y el tiempo: un diálogo inconcluso

La obra, rompiendo con el desierto original, inaugura la historia e inscribe en ella su memoria, pero ésta a su vez queda librada al tiempo: los ajustes de cuenta dinásticos, ventarrones de la historia, le infligen otro tipo de erosión. Tras la muerte de Hatshepsut, Thutmosis III acosó su

memoria destruyendo las estatuas, martillando el nombre de la reina. Pero los rostros mutilados son todavía "obras" para nosotros. Hay "mutilaciones afortunadas", afortunadas porque encuentran en otra época interlocutores privilegiados. El tiempo regenera la belleza; la belleza lo presente e irradia de ese encuentro esperado. Así, la obra de arte inicia un sueño que nos corresponde perpetuar; la mirada que en ella posamos, siempre nueva, contribuye a un avance infinito de la obra en el tiempo.

El destino ilustre de la cabeza inconclusa de Nefertiti, en el museo de El Cairo, es sin duda un símbolo de ese diálogo salvador. Presencia de la "obra abierta", rostro apenas esbozado pero con los labios pintados, la estatua nos invita a una lectura infinita. Belleza ya presente, cuya falta de conclusión manifiesta que es también una belleza por venir.

Sin embargo, la fascinación que ejerce hoy en día en los modernos este esbozo sublime, tal vez una simple prueba de escultor, proviene sin duda más de su misma imperfección que del renombre de la reina. Es "sublime" para los modernos que ven en ella la expresión de su propia modernidad. Se podría replicar, plagiando a Schönberg, que ella no es moderna sino simplemente inconclusa. Pero es precisamente por no estar acabada que es actual, como lo prueba el hecho de que ha eclipsado a la otra, la Nefertiti del museo de Berlín, que es, por el contrario, policromada y perfecta. ¿Estimada en demasía? Sin embargo, en ese milagro de perfección, el ángulo inesperado que forma la inclinación del enorme tocado con el cuello grácil de la reina es prueba de una maestría aun más divina. Pero que lo divino calle, pues es así como se manifiesta más cabalmente. Como las teologías, hay también estéticas negativas, en las que la belleza se manifiesta por su ausencia. No es sorprendente pues que la cabeza inconclusa de Nefertiti se convierta en el ídolo de una modernidad que prefiere la escritura a lo escrito y el fragmento al poema.

Parecería que cuando se aprehende el enigma del origen, del surgimiento a la luz primordial, poder revivir bajo el nuevo día no consiste más que en repetir en otros desiertos el rito del comienzo. Los rostros de la estatuaria egipcia sonríen ante ese juego de niños: hacer, deshacer, rehacer el tiempo, es decir finalmente confundirse con el tiempo mismo.

No hay nada específicamente egipcio en el anhelo de trascender la brutal fugacidad de la existencia y perseguir en la permanencia de la creación el sueño de una imposible eternidad. La lucha puede ser heroica, pero no por ello es menos banal. Lo es menos, en cambio, haber encontrado las esencias en la búsqueda apasionada de la expresión más apta para acoger lo eterno. La verdadera proeza consiste en haber hallado, al buscar el canon que libere de la muerte, el secreto de una vida perpetua, haber sabido crear formas capaces de engendrar, siglos más tarde, un nuevo significado. ■



Arriba, Nefertiti, busto inconcluso de cuarcita rosa que se conserva en el Museo de El Cairo (siglo XIV a.C.). A la derecha, Greta Garbo (1905-1990), famosa actriz sueca, en *Reina Cristina* (1933) de Rouben Mamoulian.

La luz de las estrellas

POR ARBY OVANESSIAN



AL principio de una película surcoreana recientemente estrenada que lleva por título *¿Por qué Bodhi Darma se fue a Oriente?*, una luz roja se enciende y se apaga a intervalos regulares en un ángulo de la pantalla, marcando con un compás misterioso, secreto, la sucesión de las imágenes. En las últimas un pájaro ha recobrado la libertad y asciende como una estrella en la luz de la mañana, que ilumina un paisaje en el que avanzan juntos un campesino y su vaca.

Esta película vibrante de agua y fuego, de silencio y de luz, expresa toda la belleza y toda la sabiduría de Oriente, y la emoción surge de ella como una experiencia inmediata, sin intervención alguna de los mecanismos intelectuales. La belleza se esparce así como una floración natural. Cuando se tiene de ella un dominio cabal, la máquina de imágenes ideada por el hombre —la cámara— es capaz de revelar las leyes ocultas de la belleza, de manifestar la luz que desprende. En ese momento de liberación, de desarraigo, el espectador asiste a un acto puro en el que se diría que la realidad, al margen de cualquier “mensaje”, simplemente “aparece”, al igual que en esa otra escena de la película en la que sólo se ve a un niño huérfano entrar en el templo y ocupar la habitación del maestro que acaba de “irse de nuevo”.

Satyajit Ray, el gran cineasta bengalí, cuenta que su profesor de dibujo en la Universidad Rabindranath Tagore de Santiniketan incitaba a los alumnos a trazar la forma de un árbol en hojas de pergamino nepalí, pero empezando siempre desde abajo para seguir el movimiento ascendente y respetar la dirección del crecimiento orgánico. Al mismo tiempo, les pedía que pensarán en “el Fuji Yama, hirviendo por dentro y tranquilo por fuera, símbolo del artista oriental auténtico...”

Este deseo de manifestar la armonía secreta de las cosas, de expresar lo invisible que irradia en lo visible, este “canon” oriental de belleza, es el núcleo mismo de toda verdadera creación artística y es igualmente válido para el cine occidental.

El alma es lo que cuenta

El cine es un arte que requiere una enorme maestría técnica. D. W. Griffith, uno de los primeros maestros y teóricos de ese lenguaje complejo, solía decir: “El entorno en el que se vive agudiza el sentido de la belleza. Si tuviera hijos me gustaría inculcarles el sentido de la belleza instalándolos en habitaciones de una belleza tan sencilla como en las que mi padre nos ayudaba a descubrir, con su voz profunda, la música de Keats, Tennyson y Shakespeare.” Esta afirmación corresponde perfectamente al universo de un cineasta que asimismo declaraba: “La verdad surge en el silencio, y éste resulta entonces más elocuente que toda palabra humana. Y basta entonces con seguir las estrellas...” Haciendo de esta observación un lema, Griffith va más lejos todavía: “¿Qué espero de una estrella cinematográfica? Que sea fotogénica, evidentemente, es decir, que su rostro salga bien en la pantalla; pero lo que cuenta por encima de todo es el alma.”

Una de las estrellas con “alma”, que entró

gracias a Griffith en el panteón del cine, es Lilian Gish. Siendo aun jovencísima gozaba ya de una fama legendaria, y el escultor Boris Loski esculpió un busto de ella. Su radiante aparición en *Lirios rotos*, con la aureola de sus cabellos rubios, es inolvidable. Poseía el don innato de captar la luz que, a su vez, infundía la misma gracia interior a todos los personajes que interpretó.

En uno de los primeros intentos de Hollywood de realizar una película en technicolor, el prólogo de *Ben Hur*, la Virgen María resaltaba sobre un fondo luminoso, ya que el resto de la película era en blanco y negro. Esa mezcla audaz del color y de la luz pura, como si el primero naciera de la segunda, supuso una innovación importante del lenguaje cinematográfico que mucho después se utilizará para expresar la belleza en todo su esplendor.

El rostro de la luz

Por aquel entonces, considerando que el procedimiento era demasiado caro, se estimó preferible volver al blanco y negro, cuyas posibilidades expresivas, en manos de los más grandes cineastas, nada tuvieron que envidiar a las del color. El juego sutil de la sombra y la luz en los rostros llegó así a cumbres inigualadas.

Carl T. Dreyer es el autor de una de las obras maestras del género, *La pasión de Juana de Arco*, rodada en los últimos años del cine mudo. El lenguaje cinematográfico empleado en esta película alcanza tal grado de sobriedad y transparencia que hasta el silencio vibra. El propio Dreyer decía: "No hay nada en el mundo comparable al rostro humano. Es un territorio que no se cansa uno nunca de explorar. No existe experiencia más exaltante en un estudio que ver cómo un rostro expresivo se transforma por la acción misteriosa de la inspiración, se anima desde dentro y se convierte en poesía."

Hollywood, como una película fotosensible, sentía una especial fascinación por la luz y sus sortilegios. Uno de sus primeros grandes realizadores, Joseph Von Sternberg, escribe en *Más luz*: "La luz es el fuego y el calor de la vida. En toda escena hay un momento en que, por efecto de la luz, se revela su belleza latente y se entra entonces en el ámbito del artista. En cada luz hay un punto que brilla más..."

Marlene Dietrich, intérprete preferida de Sternberg, era también la actriz que más se aproximaba a su concepción de la función y la naturaleza de la luz. Valiéndose de un dedo como si fuera un fotómetro, aparato que sirve para medir la intensidad lumínica, era capaz de reconocer infaliblemente, por el calor de los proyectores, la iluminación más idónea para hacer resaltar en la película su piel deslumbrantemente satinada.

En *Reina Cristina*, realizada por Rouben Mamoulian con Greta Garbo y John Gilbert, el director de la fotografía, William Daniels, aprovecha de un modo extraordinario los efectos de luz en una estancia iluminada por las llamas de

una chimenea. La belleza de la escenificación, el equilibrio y la armonía de la imagen son consustanciales al empleo de una técnica nueva: el objetivo de foco variable. Así, al final de una larga toma panorámica, auténtico momento de linterna mágica, la cámara se acerca poco a poco, hasta llegar al primer plano, al rostro misterioso y enigmático de la Divina. Esta secuencia de belleza magistral, con la que concluye la película, se ha convertido en uno de los momentos legendarios, en un instante mítico de la historia del cine.

Belleza frágil

Ni qué decir tiene que Hollywood guardaba celosamente el secreto de la belleza de sus estrellas, a las que transformaba en criaturas sagradas ajenas al mundo de los simples mortales. Esa corona mágica de la belleza intemporal era tan pesada de llevar, tan agobiante, que muy pocas fueron las que aceptaron exponer su rostro y su cuerpo envejecidos al ojo implacable de la cámara. Esta es la razón de que escaseen los momentos privilegiados en los que el resplandor interior de una estrella se manifiesta en su belleza física y ambos se funden en una sola luz. El canon secreto de las iluminaciones de Hollywood era impotente

A la derecha, la actriz francesa Renée Falconetti (1892-1946), protagonista del filme *La pasión de Juana de Arco* (1928) de Carl Dreyer. Abajo, la actriz norteamericana Katharine Hepburn en una escena de la película de John Cromwell, *Spitfire* (1934).





frente al paso del tiempo que marchita el esplendor de la juventud, y bastan los dedos de una mano para contar las estrellas que lograron resolver esta cruel ecuación.

Hubo, sin embargo, excepciones notorias, como la de esa chiquilla espigada calzada con zapatillas deportivas y con la cara llena de pecas, que se llamaba Katharine Hepburn. Según Rouben Mamoulian, que le dio su primer papelito en la adaptación a la pantalla de *Un mes en el campo* de Turgueniev, "apenas tenía tres réplicas en la obra, pero poseía, ¿cómo diría?, un algo que, igual que la música, no se puede describir. Una especie de luminosidad. Era uno de esos rostros que irradian."

Hollywood comprendió enseguida el partido que podía sacar de ese aura misteriosa que no es sino la emanación de una luz interior. Los estudios de la RKO la escogieron para las pruebas de una película sobre Juana de Arco que se iba a rodar con el nuevo procedimiento de technicolor perfeccionado. Katharine Hepburn es una de esas pocas actrices cuya alma no ha dejado nunca de irradiar en la pantalla mágica. Es la única estrella que ha recibido, además de otros premios, cuatro Oscars de interpretación.

Pero el cine iba a apartarse paulatinamente de esa poesía de la luz que habían creado en los rostros los escultores de un tipo de belleza específicamente cinematográfica. Hoy en día suelen

utilizarse iluminaciones más intensas, una luz blanca y cruda. Sin embargo, dos realizadores, ambos procedentes de la Unión Soviética, han intentado redescubrir los secretos, los cánones del arte oriental tradicional, abriendo así la pantalla a nuevas manifestaciones de belleza.

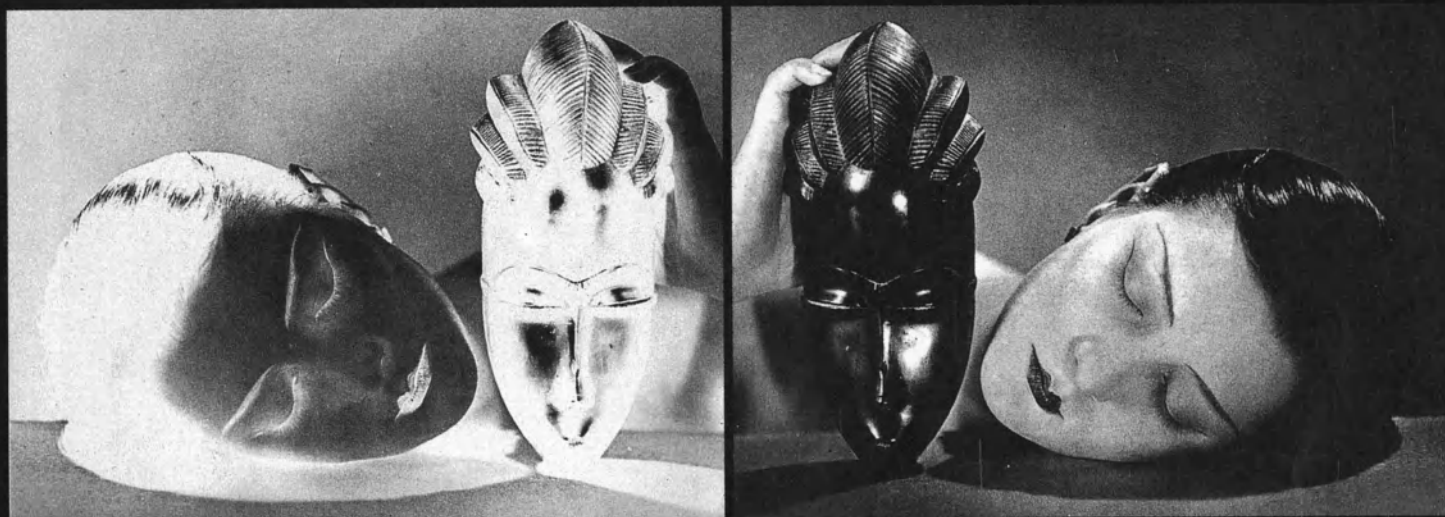
En su película dedicada al pintor Andrei Rublev, el cineasta Andrei Tarkovski consigue la misma mirada que los pintores de iconos. Tras haber arrastrado al espectador a un largo y fatigoso viaje iniciático en blanco y negro, de pronto, el tañido vibrante de una campana le revela en todo el esplendor de sus colores la *Santa Trinidad*, obra maestra de Rublev, visión apoteósica con la que termina la película.

Serguei Paradjanov, por su parte, se remite expresamente al cine mudo. En *Sayat Nova, el color de la granada* capta el alma de las cosas con una cámara casi inmóvil. Su película, que narra la vida de un poeta errante del siglo XVIII exiliado en las montañas del Cáucaso, está compuesta como una música oriental. El montaje refinado y sumamente riguroso de las imágenes y de la banda sonora alcanza su punto culminante cuando brotan, puras y cristalinas, las voces angélicas de un grupo de niños rubios portadores de objetos sagrados, que entonan uno de los cánticos más hermosos y antiguos que existen, "Piedad, Dios mío." La luz indivisible de la voz y de la vida en la imagen animada. ■

ARBY OVANESSIONIAN

es un cineasta y director teatral iraní de origen armenio. Ha puesto en escena numerosas obras del repertorio internacional, que se han presentado en diversos países y, en particular, en el Teatro de las Naciones. Entre sus cortometrajes y películas de ficción destacan *The Spring* (La fuente, 1970-1972), *How my mother's embroidered apron unfolds in my life* (El delantal bordado de mi madre se extiende sobre mi vida, 1983-1985) y *Rouben Mamoulian 88* (en vías de realización)

Entre lo visible y lo invisible



¿Qué forma visible dar a
lo invisible?

El pintor chino crea
con el paisaje un vacío
musical que suprime la
separación entre el hombre
y el universo.

Rozando con la obra
abstracta, la máscara
africana pone en comunicación
el mundo de los dioses
con el de los vivos.

Por todas partes lo bello
y lo divino parecen indisolubles.

Pero mientras en Grecia
los dioses revisten
forma humana, en
la India trascienden toda
representación naturalista.

La música del vacío

POR FRANÇOIS CHENG
Y NAHAL TADJADOD

“HAY paisajes pintados que se atraviesan o se contemplan; hay otros en los cuales es posible pasearse; otros aun donde se desearía permanecer o vivir. Todos ellos alcanzan un alto grado de perfección. Sin embargo, aquellos en los que se desearía vivir son superiores a los demás”, afirma Guo Xi,¹ uno de los grandes paisajistas de la dinastía de los Song.

Los pintores de la antigua China, en efecto, soñaron con una comunión total entre el hombre y la naturaleza. Su arte procuraba contribuir a ello y al participar así en el misterio de la Creación gozaba de un estatuto casi divino. El fundamento de ese arte, como el de todo el pensamiento estético chino, reside en una visión filosófica cuyo principio es la noción de Vacío.

La idea de Vacío existe ya en la obra precursora del pensamiento chino, el *Libro de las mutaciones* (*Yi King*). Los filósofos que hicieron de él el elemento central de su doctrina fueron los filósofos de la escuela taoísta. Los libros fundamentales de esa escuela que se atribuyen a sus iniciadores, Lao Zi y Zhuang Zhou,² llegarán a ser obras de referencia indispensables para la mayoría de los críticos de arte.

En la visión china del mundo, el Vacío no es algo difuso o inexistente, sino un elemento particularmente dinámico, una dimensión esencial de la vida del hombre y del universo. Punto de equilibrio perfecto entre los soplos vitales y la alternancia del Yin y el Yang, el Vacío, en el centro de las interacciones que rigen todo lo existente, es el espacio donde resulta posible alcanzar la auténtica plenitud. A partir del Vacío el hombre puede lograr una visión total del universo. Así, en la China clásica, la noción de Vacío rige las actividades humanas más nobles.

“Sandalias de paja visitar Hijo del Cielo”

En la música, por ejemplo, el Vacío se traduce en ciertos ritmos sincopados que enmarcan los silencios. Rompiendo con el desarrollo continuo, el silencio crea un espacio que permite a los sonidos superarse a sí mismos y alcanzar una especie de resonancia más allá de las resonancias.

En la poesía, el Vacío se introduce, entre otros procedimientos, por la supresión de ciertas palabras gramaticales, llamadas precisamente “palabras vacías”. El poeta rompe así la progresión lineal y temporal del lenguaje en beneficio de una relación abierta de reciprocidad entre el sujeto y el mundo objetivo. Al quedar abolida la diferenciación entre lo exterior y lo interior, se instaura una forma de comunión directa con las cosas, como si el corazón humano hablara a través de ellas.

Un día, Du Fu (712-770), el célebre poeta del periodo Tang,³ se presentó cubierto de harapos ante el emperador en exilio. Para acentuar el



Página de la izquierda. *La blanca y la negra* (1926), negativo y positivo de Man Ray (1890-1976), pintor y fotógrafo norteamericano. En esta página, *En mi cabaña, soñando con la inmortalidad*, obra del pintor chino T'ang Yin (1470-1523).

contraste entre su miserable apariencia y la solemnidad del momento, Du Fu omitió en su poema los pronombres personales y dijo simplemente, no sin ironía: "Sandalias de paja visitar Hijo del Cielo".

Li Po (701-762), el más célebre poeta chino, en un poema que describe una escena de despedida suprimió deliberadamente los términos de comparación: "Nube a la deriva humor de vago/Sol poniente corazón desamparado." Con este procedimiento, Li Po vincula "orgánicamente" los hechos humanos a los de la naturaleza, que no se limita a ser un simple decorado exterior sino que participa en el drama.

El hombre que posee en sí la dimensión del Vacío anula la distancia que lo separaba de los elementos exteriores: es así como el sujeto está a la vez ausente y profundamente presente. El lenguaje estalla y, movido por el vacío, deja circular el "soplo" y sugiere lo inefable.

"Recrear el inmenso cuerpo del Vacío"

Pero es en la pintura donde el Vacío se manifiesta de manera más sorprendente. En ciertos cuadros de los Song y de los Yuan,⁴ época en la que la pintura china alcanza su apogeo, el Vacío (el espacio no pintado) ocupa hasta dos tercios de la tela. Pero se advierte que no es una presencia inerte sino que, por el contrario, lo recorren soplos que vinculan el mundo visible con el mundo invisible.

En el interior mismo del mundo visible (el espacio pintado) el Vacío también circula. Así, entre la montaña y el agua, que constituyen sus dos polos, la nube representa el Vacío intermedio. El pintor transmite la impresión de que la montaña puede fundirse en olas y que, inversamente, el agua puede erigirse en montaña. Ambos dejan de percibirse como elementos parciales, opuestos y estables; encarnan la ley dinámica de lo real en su totalidad.

Gracias al Vacío que altera la perspectiva lineal, se vuelve a hallar esa relación de recíproca transformación, por una parte entre el hombre y la naturaleza en el interior de un cuadro y, por otra, entre el espectador y el cuadro en su totalidad. Así pues, la pintura se presta más para ser oída que para ser vista. Su creación como su contemplación se convierten en un acto de participación, un ejercicio de recogimiento en el que la realidad deja sutilmente paso a la verdad.

En ese sentido, la pintura en China aparece como una filosofía en acción, una práctica sagrada que aspira al pleno desarrollo del hombre. Lejos de pretender ser un simple objeto estético, la pintura tiende a recrear un espacio *abierto* donde la verdadera vida se vuelve posible. Como dice el pintor y poeta Wang Wei (699-759): "Por medio de un pequeño pincel, recrear el inmenso cuerpo del Vacío."

Para el pintor chino, en efecto, el trazo del pincel es realmente un proceso mediante el cual el hombre se acerca al gesto de la Creación. Es el vínculo de unión entre el hombre y el universo, una línea que aspira a captar el soplo de las cosas.

A la derecha, *Li Po cantando un poema*, retrato imaginario del gran poeta chino, de Llang K'ai (siglos XII-XIII).

Página de la derecha: paisaje, pintura sobre satén de Chu Ta (1626-1705), pintor chino de la época Ming.

FRANÇOIS CHENG,

escritor, traductor y poeta de origen chino, es profesor de chino en el Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales de París. Ha publicado numerosos estudios sobre la poesía y el arte chinos: *L'écriture poétique chinoise* (La escritura poética china, 1977), y *L'espace du rêve: mille ans de peinture chinoise* (El espacio del sueño: mil años de pintura china, 1980 y 1988).

NAHAL TADJADOD,

sinóloga iraní, es autora de una tesis de doctorado sobre la influencia del budismo en el maniqueísmo chino. Miembro de la Sociedad Asiática, participa en los trabajos del Instituto Iraní de Estudios e Investigaciones Culturales y en el proyecto de la Unesco sobre "Las rutas de la seda".





En China el arte del trazo se vio favorecido por la existencia de la caligrafía y por la ejecución instantánea y rítmica del cuadro, al cabo de una larga práctica de aprendizaje y de atención apasionada. Antes de tomar el pincel, el pintor tiene que haber logrado dominar la ejecución de los múltiples tipos de trazos que representan innumerables tipos de seres o de cosas —trazos que son resultado de una observación minuciosa de la naturaleza.

“Antes de pintar un bambú, escribe Su Dungpo (1036-1101), el bambú tiene que crecer en nuestro interior. Sólo entonces, con el pincel en la mano y la mirada concentrada, el bambú surge ante nosotros. Con los trazos del pincel hay que captar de inmediato esa visión, porque puede desaparecer súbitamente como la liebre cuando se acerca el cazador.”

Para expresar ese lazo contradictorio que une a los diferentes elementos de la naturaleza —montaña y agua, árboles y rocas, animales y plantas—, el pintor logra transmitir por medio del Vacío las pulsaciones de lo invisible en el que están inmersas todas las cosas. Sólo entonces se alcanza la comunión entre cada cual y el todo. ¿No dice acaso la leyenda que Wu Daozi (701-792) desapareció en la bruma de un paisaje que acababa de pintar?

Enrollado, el cuadro terminado es un universo en sí. Desenrollarlo (en China desenrollar y contemplar una obra maestra, durante horas, constituye un ritual casi sagrado), equivale a traducir el tiempo vivido en espacio viviente. Gracias al Vacío se eleva en el corazón la música visual del Universo. ■

1. Vivió en el siglo XI.
2. El primero vivió en el siglo VI a.C. y el segundo a finales del siglo IV a.C.
3. Siglos VII a X.
4. Siglos X a XV.

La máscara africana, clave de lo invisible

POR OLA BALOGUN



Arriba, máscara de ceremonia pública de los marka, población ribereña del Níger (Mali).

A la derecha, máscara bambara (Mali).

Página de la derecha, máscara cenufa (norte de Côte d'Ivoire).



¿Y si, en definitiva, la finalidad del arte fuera reconciliar el universo de formas que nos rodea con la percepción que tenemos de él? Al llevarnos más allá del nivel de conciencia que exigen los actos de la vida cotidiana, el arte nos permitiría alcanzar un plano superior de percepción y de experiencia.

Si esa afirmación es exacta ¿cabría decir entonces que la actividad artística consiste esencialmente en abrir puertas que dan acceso a un conocimiento y a una experiencia sin punto de comparación con nuestra visión superficial de la realidad objetiva? Sería como si la mayor parte del tiempo estuviésemos a oscuras, buscando a tientas en medio de una multitud de objetos, hasta que la luz de las obras de arte los ilumina de pronto como en pleno día. O como si las formas y los sonidos trivializados de nuestro universo cotidiano adquirieran una densidad y una profundidad nuevas, gracias a la clarividencia y a la penetración que alcanzaríamos al crear o contemplar la obra de arte.

¿Qué puertas nos abre el arte africano y cómo funcionan? La noción de "arte africano" no abarca una forma de expresión única, sino un conjunto de estilos y procedimientos a menudo diferentes. Esas diversas manifestaciones del genio creador de los pueblos de África reflejan, sin embargo, un estrecho parentesco espiritual. Para comprender de manera cabal la función del arte africano, detengámonos en las máscaras.

Un signo de lo invisible

¿Dónde empieza el arte y dónde termina la religión? La máscara africana no es simplemente un objeto de arte, sino un objeto de poder, la clave del mundo invisible de los dioses, los espíritus y los fantasmas que, en la cosmología africana, comparten el universo con los vivos.

Así como los pueblos de otras regiones del mundo han elaborado una iconografía religiosa para representar a la divinidad, los africanos utilizan las máscaras, en sus ceremonias religiosas y sus manifestaciones rituales, para establecer una comunicación entre los hombres y un mundo espiritual que es inaccesible por las vías de conocimiento habituales. Si no se tiene en cuenta aquello que constituye su finalidad última, resulta imposible comprender las convenciones estilísticas de las máscaras esculpidas africanas.

La máscara africana no pretende de ninguna manera imitar lo real, sino que procura expresar la *esencia* de lo que ella representa —de allí la tendencia a superar siempre la simple reproducción de las formas sensibles. La máscara no es la representación de un objeto, sino un *signo* de lo invisible. Por ello el artista es libre de incorporar a su escultura los atributos del espíritu-objeto que

OLA BALOGUN

es un escritor y cineasta nigeriano. Ha realizado, en particular, dos documentales: *River Niger, black mother* (Río Níger, madre negra, 1989) y *Niños de África* (1990).



la máscara procura representar o, simplemente, seguir los caprichos de su imaginación para revelar la *idea* de la divinidad o del espíritu que se manifiestan por intermedio de la máscara. En ambos casos llega a una especie de abstracción que simboliza la forma exterior.

Pero la máscara es, al mismo tiempo, el rostro que adoptan provisionalmente el dios o el espíritu que habitan el cuerpo de aquél que la reviste, un rostro a través del cual observan el mundo. Es sin duda por ese motivo que la articulación de las formas y del modelo tiende a la abstracción geométrica. ¿Por qué razón el dios no tendría, en lugar de ojos, triángulos en perfecto equilibrio con el cubo de la boca? Nada impide tampoco prolongar la máscara propiamente dicha con una profusión de motivos en espiral, situar el rostro en lo alto de la cabeza vuelto hacia el cielo o, incluso, reemplazarlo por un juego de elegantes y graciosas curvas que representan el espíritu del antílope. La libertad conceptual del artista no admite limitación alguna.

Libre abstracción

Algunas máscaras cuentan una historia. Entre los yorubas, las máscaras de la sociedad secreta *geledé* tienen formas de casco. La cimera puede ser un jugador de fútbol en plena acción o un avión que el escultor vio un día en el cielo. ¿Por qué no? En definitiva, la máscara no es más que una ventana abierta sobre un mundo onírico donde coexisten las cosas más insólitas. Gracias a ella penetramos en el mundo imaginario del escultor, en la profundidad inmemorial de las tradiciones artísticas y culturales que guían su mano.

Esa herencia específica no impide al escultor africano gozar de una libertad de creación prácticamente ilimitada. Incluso cuando se esfuerza por reproducir un modelo considerado tradicionalmente como la representación ideal de tal o cual espíritu, siempre tiene la posibilidad de enriquecerla con variaciones de su cosecha.

Pero, ¿se trata verdaderamente de arte? ¿Dónde reside la belleza de ese extraño universo de signos y formas, de ese mundo casi abstracto de las máscaras africanas? El artista africano siempre ha estado fascinado por el ritmo, el equilibrio y la armonía de las formas. Cuando se observa atentamente una máscara, sorprende comprobar con qué esmero el artista ha buscado equilibrar simétricamente las formas y los volúmenes, cuando no oponerlos deliberadamente en virtuosas combinaciones para crear un efecto visual.

Esa capacidad de abstracción no sólo se encuentra en las máscaras sino también en objetos puramente decorativos o de uso corriente. Una excepción notable son los célebres bronce de Ife y de Benín que procuran reproducir fielmente la naturaleza y que, sin embargo, irresistiblemente, la subliman.

El mundo habrá aprendido del arte negroafricano que la belleza artística no es el espejo servil de la naturaleza. ■

El sabor de lo infinito

**POR
ROMAIN MAITRA**



A la izquierda, estatua monumental de Buda de una de las 39 grutas búdicas de Ajanta, India. Página de la derecha, arriba, estatua de placas de latón que representa al dios protector Mahakala en uno de sus múltiples aspectos, Mongolia (?), hacia 1800. En el extremo derecho, figura femenina en un pilar de madera, Nepal (siglo XVII).



EL arte indio tradicional es primordialmente religioso. En él todo tiene un significado sagrado. Los seres humanos, los árboles, las flores, los pájaros y otros aspectos del mundo natural están representados en la pintura y en la escultura, pero su belleza no existe por sí misma, sino que reside en la idea divina que sólo las mentes humanas en una situación adecuada de receptividad pueden percibir.

El más antiguo tratado indio sobre la teoría de lo bello es el *Natya Shastra*, escrito alrededor del siglo VI a.C. En él el sabio sacerdote Bharata expone el importante concepto de sabor estético o *rasa*, que define como una emoción intensa y perdurable. Describe los principales *rasas*, que corresponden a otros tantos efectos estéticos: lo erótico, lo cómico, lo patético, lo furioso, lo heroico, lo terrible, lo odioso y lo maravilloso.

Para experimentar el *rasa* el espectador debe encontrarse en una situación de libertad resultante de la renuncia a sí mismo. Estado de pureza y de equilibrio en el que hay que abandonar el egoísmo y el deseo para lograr el deleite de la revelación. Al vislumbrar lo divino, la verdadera naturaleza del alma se libera. Contrariamente a la catarsis griega, el *rasa* no implica solamente la idea de alivio emocional. El espectador no experimenta los efectos desagradables o placenteros de sus reacciones sino que los supera con serenidad.

Si bien en definitiva esta etapa es meramente contemplativa, los pasos necesarios para alcanzarla exigen un alto grado de concentración y de pureza mental. La actividad estética es como el *yoga*, una ascesis espiritual que supone el cultivo del desinterés. Las emociones que suscita una obra de arte no pertenecen ni al artista, ni al intérprete,

ni al espectador, sino a cualquiera que haya sabido superar sus pasiones para alcanzar lo absoluto. Como dijera Ananda Coomaraswamy, “todo saber y toda verdad son absolutos e infinitos, y no esperan que se les cree sino que se les descubra”.

Cuando representaban a los dioses, los escultores y los pintores indios no seguían el modelo helénico que les atribuía forma humana. Procuraban alcanzar su objetivo gracias a la meditación o a la intuición más que mediante la observación y el análisis de sus características físicas. Una divinidad representa simbólicamente un conjunto coherente de conceptos religiosos, y su apariencia corporal, por consiguiente, no es más que un envoltorio que sirve para expresarlos. Por tanto, los dioses multicéfalos y las diosas de múltiples brazos del arte hindú encarnan ideas eternas de belleza y no tienen una contrapartida exacta en la naturaleza.

Uno de los ideales indios de la forma divina se basa en la antigua noción del héroe o del superhombre. El *Mahabharata* describe esta forma ideal como la de un poderoso cazador que se torna invencible después de derrotar al rey de los animales en diversos lances y cuyo cuerpo pasa a asemejarse al de un león con pecho y hombros muy anchos, brazos largos y robustos, un cuello vigoroso y una cintura muy fina. En el arte indio este cuerpo leonino se iba a convertir en el símbolo de la fuerza física. La agilidad, otra cualidad esencial para el éxito en la caza, se simbolizaba con piernas semejantes a las de un ciervo o de una gacela, motivo que aparece reiteradamente en el arte búdico, en las pinturas murales de Ajanta en el norte de la India y en las esculturas de Amaravati.

Tanto en el arte hindú como en el arte búdico, los dioses que habían adquirido poderes divinos mediante prácticas ascéticas no se representaban con cuerpos escuálidos a causa del hambre y la sed, con huesos sobresalientes y venas hinchadas. Se les hacía aparecer en cambio con piel lozana y miembros redondeados. Mientras las divinidades del Lejano Oriente suelen morar en un hermoso jardín apacible lleno de delicados capullos primaverales, el ideal indio de belleza parece identificarse con la soledad celeste del Himalaya, imagen misma del infinito.

El concepto indio de lo bello se basa en la distinción entre placer y éxtasis (*ananda*) que, según se expone en el *Bhagavad Gita*, es el elemento esencial de la belleza. El placer es egoísta e individual, accidental y relativo, en tanto que el éxtasis es absoluto e infinito. Y si el placer es transitorio, el éxtasis es puro y fuente de serenidad y de paz. Ni el *Ramayana* ni el *Mahabharata* concluyen con la victoria del bien sobre el mal, de los virtuosos sobre los perversos. ¿Por qué? No se trata de que los héroes consigan un trono terrenal sino de que alcancen la perfección, única vía de acceso a una posible vida futura.

Es lo que reflejan los sublimes rostros de las pinturas de Ajanta: una civilización en la que el conflicto entre materia y espíritu ha encontrado una solución en la belleza. ■



ROMAIN MAITRA

es un periodista, escritor y antropólogo indio. Trabaja actualmente en la Casa de Ciencias del Hombre, en París. Estudia en particular la imagen que del mundo indio transmiten las películas de los realizadores franceses sobre la India.

El cuerpo de los dioses

POR GEORGES DONTAS

Es indispensable destacar la importancia fundamental que tiene la figura humana en el arte griego y, en particular, en la escultura. Diversos animales y monstruos aparecen al principio, pero, muy pronto, se limitan a algunos más familiares, como el perro y el caballo. Esta actitud refleja el antropocentrismo inherente al pensamiento, la historia y el carácter de los griegos.

El griego cree profundamente en el valor del hombre. Convicción que anima a Aristóteles cuando declara que la ciudad es la institución política ideal. Para Platón, el “hombre es partícipe de lo divino” y “pariente de los dioses”. Para Píndaro, el gran poeta lírico, “dioses y hombres tenemos una sola madre, únicamente nuestras fuerzas difieren”. Ya Homero, en los albores de la civilización griega, canta un mundo en el que los dioses no sólo se mezclan con los hombres, sino que incluso se parecen a ellos en los sentimientos y en la conducta, con la única diferencia de que los dioses son inmortales y todopoderosos.

Así, casi siempre se representa a los dioses con forma humana. Igualmente, las artes son en todas partes un reflejo del cuerpo humano: las columnas del templo recuerdan por la tensión de sus volúmenes el cuerpo esbelto de los éfebos, y el nombre del capitel (*kionokranon*) quiere decir “cabeza”. En la pintura o en los relieves, la belleza del cuerpo humano en reposo o en movimiento se destaca sobre un fondo neutro que le da particular realce. Sólo más tarde, en la época helenística, se procurará representar al hombre en su medio natural. No sin torpeza.

Lo humano y lo divino

Este antropomorfismo explica la preeminencia de la escultura, más apta que todas las demás artes para expresar la belleza del cuerpo humano. Evocando la descripción demasiado favorable hecha por Sócrates de los magistrados de la ciudad ideal, el filósofo Glauco, en la *República* de Platón, dice esta frase reveladora: “Has hecho, mi buen Sócrates, demasiado bellos a tus magistrados, como si fueras un escultor.”

Al representar con una forma puramente humana a los hombres que honra, a los dioses que venera o a los héroes de sus leyendas, el griego de la Antigüedad puede comprenderlos y hablarles casi de igual a igual.

Cuando los escultores, hacia mediados del siglo VII a.C., se atreven a hacer estatuas de piedra de grandes dimensiones (tamaño natural o más),



se limitan primero a un número restringido de tipos humanos, vistos siempre de frente: el kuros, muchacho desnudo de pie, con los brazos a lo largo del cuerpo y la pierna izquierda adelantada; la kore, muchacha siempre vestida, con los pies juntos; y la figura, masculina o femenina, sentada en una postura hierática.

Las tres, sobre todo el kuros, recuerdan las estatuas de los dioses y faraones egipcios, pero con diferencias notables. El kuros, contrariamente a sus prototipos egipcios, nunca lleva una vestimenta en torno a las caderas: por lo general está desnudo, a semejanza del atleta griego, su modelo. Tampoco se apoya en un pilar, y ningún soporte une sus piernas, como ocurre en la estatuaria egipcia. Sus piernas libres, su paso suelto, muestran que es una estatua pronta a moverse, a actuar, muy distinta entonces de la figura egipcia, que está inmovilizada en su eternidad.

Pese a su actitud reservada y al pudor de su compostura, las kores muestran siempre rostros femeninos llenos de lozanía, con sonrisas a menudo sensuales y vestidos deliciosamente pintados y plisados. Esas estatuas expresan la alegría de vivir y el encanto resplandeciente de las jovencitas. Las figuras humanas que se encuentran en otros monumentos, votivos o incluso funerarios, se caracterizan por una vitalidad semejante.

Arriba, cabeza de la gran Atenea hallada en el Pireo en 1959, bronce de mediados del siglo IV a.C.

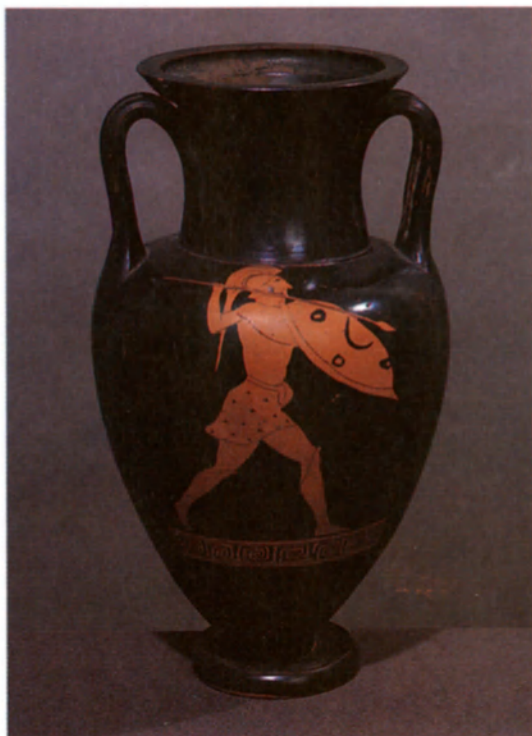
Página de la derecha, figura de kore, escultura arcalca de mármol de fines del siglo VI a.C.



¿Cómo logró la estatuaria griega traducir ese ideal y expresar ese florecimiento y ese vigor juvenil? En primer lugar, por la ciencia de las proporciones. Todo descansa en ella. Constituirá, hasta el umbral de la Edad Media, la clave de la belleza. Sus principios fueron enunciados, de manera detallada, en el siglo V a.C. por el escultor Policleto en su tratado el *Canon* (la “Regla”). Aunque no siempre es claro, Policleto creó un sistema de proporciones fijas entre las diversas partes del cuerpo humano que servirá de modelo durante varios siglos. Lo ilustró brillantemente con el *Doríforo*, estatua llamada por tal motivo el “Canon”.

A la derecha, ánfora de Nola, cerámica ática de figuras rojas, segunda mitad del siglo V a.C.

Página de la derecha, a la izquierda, copia romana del Apolo Sauróctonos, del escultor atenlense Praxíteles (390-335 a.C.); a la derecha, guerrero de Riace, bronce del siglo V a.C.



Pero la utilización de proporciones matemáticas en la escultura griega se remonta sin duda a tiempos mucho más antiguos, anteriores incluso a Pitágoras (segunda mitad del siglo VI a.C.), cuya doctrina iba a ejercer una influencia considerable sobre la arquitectura y la escultura así como sobre la filosofía y el pensamiento político. ¿Cómo habría podido nacer la escultura monumental sin que se empleara ya un conjunto elaborado de medidas?

Aunque retomaran, para crear sus grandes estatuas de piedra, los parámetros egipcios, los griegos, siempre ávidos de todo lo nuevo, pronto prefirieron sus propias reglas así como sus propios tipos plásticos. Van a tratar también de acen- tuar el realismo de sus figuras. ¿Cabe afirmar entonces que el naturalismo caracteriza desde el comienzo la escultura griega? La mayoría de los teóricos posteriores, en particular Aristóteles, no cesaron de repetir que el arte imita a la naturaleza. ¿Pero entendía el griego la palabra “imitación” como lo hacemos hoy día, en el sentido de “copia de la naturaleza”? Y si tal es el caso, ¿cuándo surge este afán de naturalismo y cuál es su verdadera importancia?

GEORGES DONTAS, arqueólogo griego, fue presidente de la Sociedad Arqueológica y conservador jefe de las Antigüedades Griegas, en Atenas. Miembro de diversos institutos arqueológicos de Europa, es autor de numerosas publicaciones y estudios, en particular sobre la escultura y el retrato griegos.

Para el escultor griego, en particular de la época arcaica, preclásica, no se trata de copiar la naturaleza, de volver a decir la apariencia, sino de hacer surgir aquello que el modelo posee de más profundo, lo que constituye su esencia y, sobre todo, expresarlo de manera dinámica, animado por la sensación de la vida. El escultor trabaja, pues, de alguna manera, de adentro hacia afuera; hace surgir las masas del cuerpo a la luz del día, como si fuera él mismo un creador de vida, revelando, hasta en los menores detalles, la armonía de las formas. Su “obra”, incluso en la época naturalista, nunca es una reproducción “fotográfica”, como en el academicismo, ni el frío reflejo de formas abstractas, como en el neoclasicismo, sino vida palpitante que sólo modera un sentido profundo del equilibrio y la medida.

Esa pasión por lo verdadero incitará a renovar constantemente los medios de expresión. A principios del siglo V a.C. van a producirse dos innovaciones de importancia capital. Por una parte, la aparición de una nueva postura, el *contrapposto*, por otra, un cambio de expresividad, como si seres, tanto humanos como divinos que se habían representado hasta entonces, adquirieran ahora un alma específicamente humana.

Con el *contrapposto*, el cuerpo humano, hasta entonces erguido sobre sus piernas, adopta una postura en la que la cadera se desplaza, ganando así mayor elasticidad, mayor libertad de movimiento. Como resultado de ello, la cabeza gira, los ejes se modifican, los ritmos varían. Rompiendo con su soledad, la estatua entra ahora en el espacio que ella misma crea a su alrededor.

Simultáneamente, al modificar su expresión, el ser representado termina por cambiar de significado. La sonrisa de la época arcaica, que le confería una juventud eterna, se borra para dejar paso a una expresión meditabunda. Se produce en la obra una introversión, un diálogo consigo misma y con su creador. Gana en profundidad, en humanidad, lo que pierde en perfección divina. No es resultado del azar que este vuelco que marca el comienzo del estilo clásico se produzca hacia la misma época en que la tragedia alcanza su apogeo. Esta evolución va a desembocar, en el siglo IV a.C., en la individualización de la figura, en el retrato.

Lo apolíneo y lo dionisiaco

Ese desplazamiento hacia la apariencia, esa fragmentación de la verdad, suscitarán reacciones negativas de parte de ciertos artistas y filósofos. Platón no fue sin duda tan hostil a las artes plásticas como algunos han pretendido, pero no dejó por ello de juzgar severamente la “estética” de su época. Para él la belleza no reside en lo que produce placer a la vista, en la apariencia engañosa, ilusoria, sino en la realidad superior de la idea. Sólo merecen su estima las formas geométricas, los volúmenes puros, las proporciones matemáticas. Según parece, no toleró más que las obras más antiguas del arte griego, cuando



no sólo las obras egipcias, por su pureza formal y su carácter inmutable.

Para Aristóteles (siglo IV a.C.), más cercano a la realidad y a la tradición griega, la belleza reside en la justa medida, la simetría, el orden. El arte no es más que imitación de la naturaleza —ya que la acción de imitar es consustancial al hombre. Fiel a las tendencias naturalistas de su tiempo, Aristóteles demuestra que la obra de arte es una fuente de placer cuando se reconoce en ella un objeto familiar, incluso si ese objeto no es bello en la realidad. Se adelanta así a la concepción moderna según la cual la belleza artística y la belleza física pueden ser diferentes.



¿Dónde reside, pues, para los griegos, la esencia de la belleza en el arte? ¿En la regla matemática, en el número que, durante siglos, impone formas simples y claras, simetrías, proporciones armoniosas, como exigía Policleto, el más normativo de los escultores, y Platón, el más genial de los filósofos? ¿O bien, por el contrario, en lo dionisiaco que anima la más mínima porción, el más ínfimo detalle de una escultura griega y que la convierte en un motivo de gozo para la mirada y para el tacto?

Lo bello, en Grecia, nació sin duda de la lucha entre esos dos elementos en una unión indisoluble. Con el tiempo, el primero va a perder vigor, mientras lo dionisiaco, poco a poco, triunfa hasta desembocar en un realismo excesivo. Sin embargo, incluso al final de su largo recorrido, el arte griego de la Antigüedad, pese a su fuerza de penetración en el alma humana y su virtuosidad plástica, no llegará nunca a crear, como lo harán los romanos, una galería de retratos, una crónica de personajes. Hasta el final lo ilumina, aunque sea débilmente, la hermosa y suave luz que emanaba de la idea griega del hombre perfecto. ■

La imagen y el signo



Una misma búsqueda de absoluto por vías diferentes. Por una parte, una imagen que va mucho más allá de la imaginería religiosa: verdadero sacramento, el icono ortodoxo expresa la belleza del mundo espiritual. Por otra, la caligrafía —la “bella escritura”— que ocupa un lugar esencial en el arte del islam volcado hacia lo no figurativo.

Bajo el trazo inspirado del calígrafo, hoy como ayer, el signo se abre a lo infinito.



El icono, una ventana sobre lo absoluto

POR RICHARD TEMPLE

LA conversión de los eslavos en 988 llevó a tierras rusas no sólo el cristianismo, sino también la totalidad de la cultura bizantina. Ahora bien, Bizancio, a su vez, había sido desde el siglo III la heredera de la civilización grecorromana. Así, los iconos, fruto del arte cristiano primitivo y del arte bizantino, son la culminación de una tradición antigua casi ininterrumpida. Se ha calificado al arte bizantino de “renacimiento permanente”, pues siempre se remitió a los ideales clásicos para resolver sus problemas estéticos.

Si observamos la efigie de Cristo y sus apóstoles, veremos que en algunos iconos aparecen vestidos como los filósofos de la antigua Grecia; en otros, los evangelistas están representados en la misma actitud y con el mismo decorado y ropajes que los autores clásicos. Más allá del carácter onírico y fantástico de la arquitectura en los iconos rusos, de inmediato se reconocen formas típicamente griegas, con sus frontones, atrios y columnas.

Ya se trate de la forma, de las proporciones, del simbolismo o del color, la estética bizantina procede, pues, de un fondo de tradiciones antiguas que ha alimentado en profundidad la cultura cristiana. Y a esas tradiciones el arte de los pintores de iconos debe toda su estructura intelectual y estética.

A una tradición inmemorial, organizada en torno a algunos grandes ejes de reflexión —Dios, lo absoluto, el universo, la creación y el hombre—, se sumó una doctrina filosófica y religiosa. Al principio oral, esa doctrina se expresó más tarde en los textos y en ciertas formas de arte religioso, entre ellas la arquitectura y la pintura. Así pues, la iconografía —“escritura en imágenes”— es, en última instancia, un medio de difusión de concepciones filosóficas y religiosas. El icono es, como se ha dicho alguna vez, una “teología en colores”.

Este es el punto de vista que se debe adoptar para apreciar su belleza. Para el artista medieval la belleza no era un concepto independiente. No existía el concepto de “belleza” en sí, que es una idea romántica del siglo XIX. Para el hombre de la Edad Media, como para los antiguos, la belleza era un atributo del Bien, en el que Platón veía una de las más altas realidades del universo.

Los cristianos, herederos de la concepción platónica del mundo, situaron el reino del Bien en el Cielo, sede de “los Poderes y Principados Celestiales”. La finalidad de la doctrina filosófica y teológica en que se inspira el simbolismo de los textos cristianos, así como el de los iconos, consiste en lograr que el Bien divino descienda a la Tierra y, al mismo tiempo, en elevar al hombre hacia el Cielo.

Hay quienes sostienen que Cristo predicó estas ideas a sus discípulos en la forma más pura, sin libros ni imágenes. El mensaje cristiano, expresión de una nueva era, tuvo que afrontar la decadencia de la civilización grecorromana y volver a definir el lugar del hombre en el universo. Pero la Iglesia ortodoxa, siguiendo el ejemplo de la filosofía griega, continuará concibiendo el universo como una escala que conduce de lo imperfecto a lo divino: es la “escala del paraíso”, de la que habla San Juan Clímaco.

En la cúspide de ese edificio jerárquico reina Dios: es el Pantocrátor, el Soberano del universo. Infinitamente más abajo, en la sombra, está la Tierra, amenazada por la oscuridad satánica del mal y de la muerte. El hombre se halla ligado a la Tierra por su naturaleza física, pero su alma, en la que brilla la chispa divina, siente nostalgia del firmamento estrellado donde moran los ángeles y arcángeles, los poderes y principados del mundo divino, es decir, de su patria verdadera.

Un viaje espiritual

Cuando la tradición mística afirma que el hombre “fue creado a imagen y semejanza de Dios” quiere decir que el hombre lleva en sí el universo. La vida del alma no es entonces un viaje a través del mundo de las apariencias sino un recorrido iniciático por el espacio espiritual que todo hombre lleva dentro de sí.

Las imágenes de los iconos servían en la Edad Media para ilustrar algunos de los acontecimientos decisivos de esa aventura interior. Cristo decía que el hombre debía “renacer espiritualmente”. De acuerdo con su palabra, los hechos narrados en los Evangelios que los iconos reproducen no pueden entenderse más que en un sentido espiritual. Así la Natividad, con el rayo de



Arriba, Cristo con túnica (icono ruso del siglo XVI). Página de la izquierda, Cristo Pantocrátor, icono ruso del siglo XVI, y “Conócete a ti mismo” (Sócrates), caligrafía de Hassan Massoudy.

luz que desciende del mundo de arriba e ilumina la cueva tenebrosa en la que nació Cristo, no es una descripción realista de ese hecho histórico sino una reflexión sobre el significado del nacimiento espiritual.

Si se considera a los iconos como meras ilustraciones, no se puede captar el sentido profundo de las imágenes, que recurren al simbolismo y a la alegoría. El tiempo del icono es la eternidad, y su espacio trasciende el espacio físico, tridimensional, para crear un mundo suprasensible. Todo icono es un resumen visual del universo, donde los símbolos tienen un mismo valor, ya se refieran al mundo exterior (macrocosmos) o a nuestro universo interior (microcosmos). Dios y el mundo de lo absoluto están representados por una mano que sale de un círculo y se dirige hacia abajo; el firmamento o mundo celestial, por el fondo dorado; el mundo angélico o espiritual por ángeles alados, y el hombre, o más bien su alma, por Cristo y los distintos santos que surgen en un movimiento ascendente o descendente, o



por guerreros que combaten contra las fuerzas del mal.

El Cristo, icono por excelencia, tiene una mirada profunda que penetra en el alma del creyente, una mirada conminativa de una persona a otra. Las letras de su aureola significan “Yo soy”, exhortación dirigida a lo más íntimo del ser humano, no al yo cotidiano con sus pensamientos y sentimientos superficiales, sino al yo interior, oculto, *verdadero*.

La concepción platónica según la cual la Verdad, la Bondad y la Belleza son las expresiones de un mismo ideal —el más alto— es el fundamento de la concepción cristiana del icono, que obtiene de ella toda su eficacia. Si el Universo creado por Dios es un mundo de orden, armonía y equilibrio, propiedades derivadas a su vez de la Verdad, la Bondad y la Belleza, dichas propiedades deben encontrarse en las obras de arte que celebran la Creación. Por ser ellas mismas parte de ese proceso de creación a cuyas leyes están sometidas, habrán de expresar, a su vez, la belleza, la bondad y la verdad.

La ascesis del pintor

Pero los iconos llegan a cumplir estos requisitos sólo si quien los pinta ha conseguido hallar dentro de sí, gracias a una elevación interior, el orden divino. Ello sólo puede lograrse con una estricta observancia de diversas disciplinas espirituales: el pintor deberá consagrarse a la oración contemplativa y al silencio interior, sin abandonarse nunca a ensañaciones ni a pensamientos profanos.

Si logra alcanzar ese estado, el pintor estará en relación permanente con la parte superior, radiante, de su ser o, cuando menos, será capaz



Página de la izquierda: abajo, San Marcos evangelista, efigie que recuerda la de los filósofos de la Antigüedad, icono ruso del siglo XVI; arriba, la Anunciación, icono ruso, hacia 1500. A la derecha, la Natividad, icono ruso del siglo XVI.

de concentrarse en ella cuando lo desee. La belleza, la verdad y la bondad, esas virtudes que ya se encuentran en él, han de manifestarse naturalmente en todo lo que pinte, así como la luz disipa las sombras.

La ley que hace que la luz disipe la oscuridad se aplica tanto al mundo espiritual como al mundo material. Son dos aspectos de una misma realidad. Los pintores de iconos, gracias a esa ley, expresaron lo invisible por medio de lo visible. Ello permite comprender algunas características de los iconos que podrían parecer absurdas; por ejemplo, la ausencia de sombras. En un mundo iluminado por la presencia divina, no puede haber ninguna otra fuente luminosa. Los personajes santos son ellos mismos luz.

Para los pintores de iconos, impregnados de

la concepción helenística según la cual el mundo ha sido creado gracias a la incorporación del espíritu en la materia, la luz es una realidad fundamentalmente espiritual, incluso si sabían que se descomponía en colores. Conscientes de la correspondencia que existe entre las leyes del espíritu y las de la materia en todos los niveles, lograron materializar por medio del color las diversas manifestaciones del descenso del Espíritu Santo al mundo de los hombres. Cada icono es la glorificación tangible de ese hecho que se produce a la vez en un nivel cósmico y personal.

Cuando un creyente contempla hoy en día un icono, encuentra en éste la certidumbre de que Cristo puede renacer en cada uno de nosotros, de que la Encarnación, nuevamente, es posible.

RICHARD TEMPLE, británico, es un especialista en iconos de renombre internacional. Dirige actualmente la Temple Gallery, en Londres. Entre las obras que ha publicado recientemente cabe mencionar *Icons and the mystical origins of christianity* (El icono y los orígenes místicos del cristianismo, 1990).

Un calígrafo de hoy

POR HASSAN MASSOUDY

o la danza de los signos

LA escritura cúfica, rígida, angulosa, solemne, es uno de los grandes estilos tradicionales de la escritura árabe. Pero si se traza con una tinta parda translúcida, sobre papel vitela, adquiere una misteriosa sensualidad sin perder la majestad que la caracteriza.

A lo largo de los siglos, de sus encuentros sucesivos con numerosas culturas, la caligrafía árabe-musulmana ganó en belleza y en riqueza de matices. La curva terminó por triunfar. Pese a la geometría subyacente, la carne de la letra se tiende, se arquea o redondea. El trazo se diversifica. En su frondosidad, ciertas letras crean sobre los muros verdaderos jardines de signos. Placer de la mirada que se pasea entre los trazos gruesos y los perfiles... Otras letras se adornan con motivos que compensan el vacío de la superficie. Si la geometría de las líneas peca por exceso de desnudez, los colores vienen en auxilio de la forma ausente, como el azul cálido o el turquesa de esas antiguas cerámicas que todavía hoy nos maravillan. Como la imagen está ausente, la búsqueda de la belleza se concentra totalmente en la letra.

Sobre madera, cuero, hueso, como más tarde sobre pergamino, piedra, ladrillo barnizado, u otros soportes, generaciones de calígrafos fueron profundizando así el canon de su arte y transmitieron su saber a una cadena de discípulos respetuosos de la tradición.



Arriba, detalles de caligrafía mural de La Alhambra de Granada, España (siglo XIV). A la derecha, *Himno a la alegría* (1987), pintura sobre papel del artista marroquí Mehdi Qotbi.



¿Cuál es la situación hoy en día? La belleza no es de ninguna manera un valor fijo e inmutable. Así como el espacio y el tiempo han evolucionado de manera vertiginosa —un abismo separa el mundo de las antiguas ciudades y de las caravanas de nuestra época de intercomunicación planetaria y de conquista del espacio—, también el ámbito de la creación se ha ampliado. La imagen ha retornado al país de los signos, pero con una abundancia y una anarquía que hay que controlar, como también es necesario dominar el empleo de los nuevos colores sintéticos.

En esas condiciones ¿cómo puede expresarse un calígrafo contemporáneo sin atentar contra la verdad íntima que lo guía, contra la experiencia profunda que lo anima, y sin perder la memoria de la herencia tradicional que ha recibido? ¿Cómo puede renovar su arte sin traicionarlo un solo instante? A mi juicio puede lograrlo sometiéndose a una doble exigencia: la primera atañe al contenido mismo de las frases que va a transcribir, la segunda a la elección de sus instrumentos de trabajo. Fondo y forma son indisolubles.

Tradicionalmente el calígrafo escribe con un cálamo —caña tallada cuyo grosor no supera el de un dedo. Para realizar grandes caligrafías, destinadas, por ejemplo, a adornar un cuadro o un muro, el calígrafo debe en primer lugar dibujar el contorno de las letras, y luego, con un pincel, rellenarlas con color. Ahora bien, al servirse de instrumentos más anchos, solos o combinados con el cálamo, será capaz de insuflar una nueva vida a la letra.

Personalmente fabrico esos diversos instrumentos con madera, cartón u otros materiales, pero utilizo también pinceles confeccionados. Sin dejar de ser reconocibles, los signos que trazo de esa manera cambian fundamentalmente de aspecto. Como dijo un calígrafo chino: “Cuando la idea está en la punta del pincel, es inútil ir hasta el fin de la idea.”

En este arte regido por leyes estrictas, el tiempo que lleva trazar una línea en el espacio de la hoja en blanco no ha escapado a las reglas. El calígrafo no tenía ni libertad ni capacidad técnica para prolongarlo o acortarlo. Hoy mi escritura sobre el papel corre diez veces más rápido que antes. La mano puede lanzarse con la velocidad del rayo, creando con un mismo gesto, el trazado de las palabras y la forma de la composición. No es sólo la mano, es todo el cuerpo el que pone así en movimiento, en el acto fulgurante de escribir, la liberación de un saber anterior largo



“Lo bueno y lo bello unen a los hombres, lo malo y lo feo los dividen.” (Tolstol).
Calligrafía realizada por Hassan Massoudy (1990).

tiempo acumulado. Realizar una composición rápida requiere un total dominio del gesto y de la respiración.

Los colores se preparan el mismo día, apenas antes de comenzar. Pigmentos coloreados y dúctiles se mezclan de manera más o menos densa. Elegante y de una perfecta fluidez, el color debe en efecto revestir el gesto de luz: translúcido, el color refleja un mundo liso y sensual que suscita calma y serenidad. Para llegar a esa maestría, es necesario haber dominado la materia de la que está hecho el color.

Cada vez que la relación entre la forma y el color es armoniosa, la caligrafía se convierte en un placer para la vista. En cuanto a la composición, no es más que el espejo de mis sentimientos en el instante mismo en que realizo la caligrafía. La forma, abierta o cerrada sobre sí misma, está siempre vinculada con una experiencia, lo que le da la intensidad de lo vivido. ¿La belleza? Puede nacer, a mi juicio, de esa adecuación entre lo que caligrafío y lo que soy.

En el interior de la composición vibra un mundo autónomo, un campo de energía sometido

HASSAN MASSOUDY

es un calígrafo nacido en Irak, que vive desde 1969 en Francia, donde ha organizado varias exposiciones que han constituido un lugar de encuentro entre Oriente y Occidente. Es autor de numerosas obras sobre caligrafía árabe: *La calligraphie arabe vivante* (1981), *Hassan Massoudy, calligraphe* (1981 y 1986) y *Calligraphie pour débutants* (1990).

al ritmo que imprimo a los movimientos de las letras. A veces los trazos suben, se diría que van a volar, y en otras ocasiones, se calman, se estabilizan y se asemejan a una morada tranquila.

Si la forma es justa, si los trazos avanzan confiados, seguros de sí mismos, entonces quien los realiza experimenta un sentimiento de felicidad. La caligrafía se convierte en una palabra del cuerpo que explica aquello que inexplicablemente brota de lo más profundo de uno mismo, reminiscencias de la infancia o experiencias más recientes que nos han conmovido. Todas esas imágenes que sólo vivían en sueño, semillas soñando con el árbol, se despliegan ahora como un follaje. Son todas ellas destellos de vida que es necesario guiar, orientar, como la savia que sube de rama en rama. Es la vitalidad saltarina de un grupo de bailarines bajo la mano del coreógrafo. Desearía ser el coreógrafo de mis letras, hacer que dancen sobre la página en blanco. Traduzco mis emociones en gestos y mis ensoñaciones se tornan de pronto visibles. Pero para llegar cuánto camino hay que recorrer, qué concentración ha sido necesaria para imprimir ese impulso...

Alargo ciertas letras, acorto otras, redondeo los trazos verticales, aplano las curvas. Cuando mis letras echan a volar, vuelo con ellas, me poso cuando ellas se posan. A veces nacimientos inesperados me ayudan a captar mejor algunas de mis intuiciones. La belleza, en caligrafía, no es siempre forzosamente triunfante o voluptuosa —puede también dar testimonio de un conflicto, de un drama. Para restablecer el equilibrio, es tanto más necesario que el gesto sea *justo*. La belleza se vuelve entonces benéfica. En los momentos fértiles, todo brilla, todo se torna caligrafía: la naturaleza, los seres humanos, el mundo industrial incluso.

La forma toma toda su energía del lugar que se le atribuye en el espacio. Las palabras, en árabe, se escriben horizontalmente —pero yo las trazo verticales y, en la cima de la construcción que así obtengo, aproximo las letras para acentuar el carácter monumental del conjunto.

El calígrafo antiguo no quiso mostrar en sus letras más que lo sublime, evitando expresar el más mínimo conflicto interior. Hoy, en cambio, puedo decirlo todo, pero con una libertad madura y un deseo temperado por una gota de sabiduría. El aprendizaje es largo, la práctica peligrosa, pero la caligrafía termina siempre por recompensar a quien la ama con paciencia.

Cuando la caligrafía se entrega, el elegido experimenta una embriaguez comparable a la de los bailarines que giran y giran hasta caer extenuados. Todas las tempestades que agitan su corazón se transforman en gestos simples y puros. Más vasto que el idioma en el que está escrito, el lenguaje de la caligrafía se asemeja a esas esculturas que destacan sobre el cielo del desierto y conducen la mirada más allá de todo obstáculo, hacia el infinito. ■



LA OBRA YA NO ES
EL REFLEJO DEL
MUNDO, SINO UNA
EXPRESIÓN
DEL UNIVERSO
ÍNTIMO DE SU
AUTOR. LO BELLO
NO ES ALGO QUE ES
NECESARIO
DESCUBRIR, COMO
EN EL PASADO, SINO
ALGO QUE HAY QUE
INVENTAR.

NACIMIENTO DE LA ESTÉTICA

POR LUC FERRY

EN el lenguaje corriente, la estética, la filosofía del arte o la teoría de la belleza son expresiones más o menos equivalentes. Y se piensa sin vacilar que designan una preocupación tan esencial del ser humano que siempre han existido, de una u otra forma, en todas las civilizaciones. Como suele ocurrir, la opinión predominante es engañosa: la *estética* propiamente dicha es una disciplina reciente cuya aparición está ligada a una auténtica revolución de la mirada que se posa sobre el fenómeno de la belleza.

La primera "Estética" —la primera obra que llevó explícitamente ese título— aparece solamente en 1750. Se trata de la *Aesthetica* del filósofo alemán Baumgarten, que fue posible como consecuencia de una doble transformación que se produjo en el ámbito del arte y que afectó por una parte al autor y, por otra, al espectador.

Por lo que se refiere al autor, en el pasado las obras de arte cumplían una función sagrada. En la Antigüedad griega tenían aun como misión reflejar un orden cósmico radicalmente exterior

Página de la izquierda, detalle de la *Anunciación* (hacia 1430) del pintor toscano Fra Giovanni da Fiesole, llamado Fra Angélico.
Abajo, *El niño del trompo* (hacia 1738), del pintor francés Jean-Baptiste Siméon Chardin.



a los hombres. Esa exterioridad les confería una dimensión casi religiosa, pues es cierto que lo divino es esencialmente lo que escapa a los hombres y los supera. Eran, en un sentido etimológico, un “microcosmos”, un pequeño mundo llamado a representar, a escala reducida, las propiedades armoniosas de todo lo que los antiguos llamaban *cosmos*. Y de allí procedía su *grandeza imponente*, a saber: su capacidad de *imponerse* efectivamente a los individuos que las recibían como datos del exterior.

En un contexto semejante, la obra tenía una “objetividad”; expresaba menos el genio del arquitecto o del escultor que la realidad divina que éste captaba como modesto rapsoda. Lo advertimos todavía tan bien que poco nos importa, en el fondo, conocer la identidad del autor de una determinada estatua o de un bajorrelieve en particular, así como no se nos ocurriría buscar el nombre de un artista detrás de los gatos egipcios del Museo Británico; lo esencial es que se trata de un animal sagrado, transfigurado como tal en el espacio del arte.

La ruptura

Afirmar que nuestra situación respecto de las obras de arte ha cambiado es poco decir. En ciertos aspectos incluso se ha invertido, hasta el punto de que podemos conocer el nombre de un “creador”, incluso algunos aspectos de su vida, ignorando todo de su producción. Se admira la inteligencia y la cultura de Pierre Boulez en algún programa de televisión. ¿Pero quién escucha *Répons*, su última creación, fuera de una ínfima



Arriba, *La lectora* (1875-1876) del pintor francés Pierre-Auguste Renoir.
Abajo, *Cerca de las aguas*, acuarela del pintor francés Gustave Moreau (1826-1898).



LUC FERRY, filósofo francés, es profesor en la Universidad de Caen. Entre sus principales obras cabe mencionar *La pensée 68* (1985), traducida a numerosos idiomas, y *Homo Aestheticus: l'invention du goût à l'âge démocratique* (Homo aestheticus: la invención del gusto en la edad democrática, 1990).

elite compuesta esencialmente por músicos profesionales? Incluso en casos menos extremos la predicción de Nietzsche se ha convertido a pesar de todo en la regla general de nuestras sociedades democráticas: la obra ya no es el reflejo del mundo, es la expresión más acabada de la personalidad del autor. En resumen, una tarjeta de visita particularmente elaborada. En su inmensa mayoría, las obras de vanguardia que albergan los principales museos de Nueva York, Londres o París son como las huellas dejadas por impulsos geniales: leemos en ellas el humor de Duchamp, la imaginación de Stella o la violencia de Hartung. En resumen, rasgos de carácter más que la representación de un mundo común.

Sea como sea, esta revolución del autor lleva en sí el germen de la ideología de vanguardia que marcará tan profundamente el arte contemporáneo. Indudablemente hay "autores" en las civilizaciones predemocráticas; pero no son "genios", si este término designa a los creadores *ex nihilo*, capaces de encontrar en *sí mismos* todas las fuentes de su inspiración. El artista antiguo es más un intermediario entre los hombres y los dioses que un verdadero demiurgo.

En consecuencia, se entiende cómo la exigencia de innovación y de originalidad radicales que se atribuye a la noción moderna de autor es inseparable de una ideología de la tabla rasa, que se expresa tan claramente en el concepto de vanguardia. Lo bello no debe ser *descubierto*, como si ya existiera en el mundo objetivo, sino *inventado*, puesto que cada momento de la renovación se sitúa en el seno de una historia del arte cuya encarnación institucional es el museo.

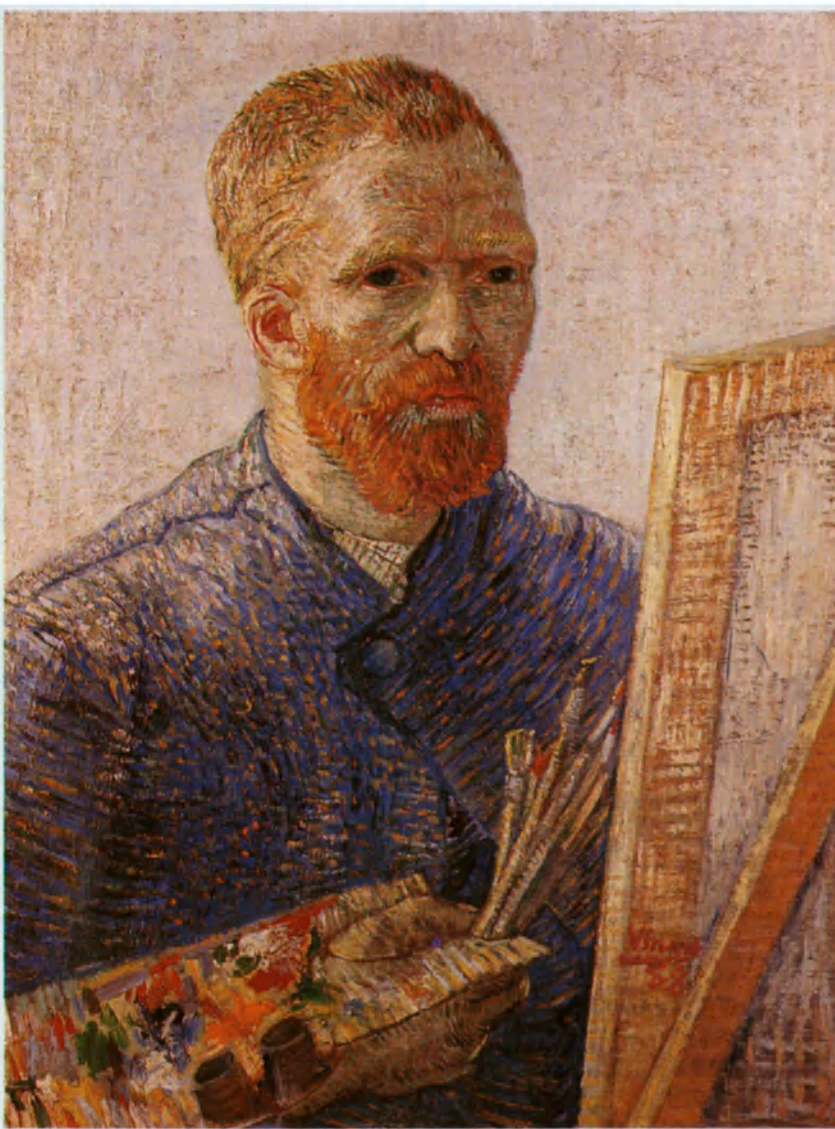
La crisis que afecta hoy en día a las vanguardias no se comprende al margen de esta historia de la subjetividad. Esencialmente, reside en la contradicción interna que afecta a la idea de innovación absoluta. Como lo ha mostrado Octavio Paz, en este fin de siglo el gesto de ruptura con la tradición y de creación de lo nuevo se ha convertido en sí mismo en una tradición. Los signos de subversión que han jalonado la historia de la vanguardia ya no nos sorprenden. Se han tornado triviales y se han democratizado hasta el punto de entrar también en los museos junto a las obras más clásicas.

El triunfo de la sensibilidad

A esta transformación del autor, responde, en el espectador, el cambio vinculado a la noción de *gusto*. Al parecer fue Baltasar Gracián quien empleó este término por primera vez —al menos en sentido figurado— para designar la capacidad totalmente *subjetiva* que poseen los hombres para distinguir lo bello de lo feo. Es decir que, a diferencia de lo que sucedía entre los antiguos, la belleza ya no designa una calidad o un conjunto de propiedades que pertenecen de manera intrín-

seca a ciertos objetos. Por el contrario, como lo subrayan los primeros tratados de estética, lo bello es *subjetivo*: reside esencialmente en lo que place a nuestro gusto, a nuestra sensibilidad.

De ahí procede el problema central de la estética moderna —la cuestión de los *criterios*: si lo bello es subjetivo, si es, como se dice, cuestión de gusto y de sensibilidad, ¿cómo explicar la existencia de un consenso respecto de aquello que se califica de "grandes obras"? ¿Cómo entender que, contra toda previsión, ciertos autores se



conviertan en "clásicos" y atraviesen los siglos y las civilizaciones? Con la aparición de esos interrogantes entramos de lleno en el ámbito de la estética moderna.

Cae de su peso que, en buena medida, esta descripción del nacimiento de la estética sólo se aplica al espacio europeo y a lo que de él depende directamente. Cada cual busca hoy día una definición de Europa. Se piensa, por supuesto, en el continente de naciones cristianas —lo que evidentemente no es erróneo. Pero, personalmente, preferiría definir aquí a Europa como el espacio del laicismo, no en el sentido de que Europa se "resista" a revestir tal o cual hábito religioso, sino

Autorretrato (principios de 1888), del pintor holandés Vincent Van Gogh.



Composición (1950), óleo en papel encolado sobre tela, del pintor francés de origen alemán Hans Hartung.

porque ha puesto fin a la era de lo teológico-político. Y, como se sabe, la Declaración de Derechos Humanos y más aun la institución de la Asamblea Nacional constituyen un símbolo de ello. El laicismo significa, en el fondo, una nueva relación con la ley: en primer lugar por el hecho de que su fuente ya no es cósmica ni divina, sino, para bien o para mal, *humana*, basada como está en principio, si no de hecho, en la voluntad de los individuos.

El tema del fin de lo teológico-político está en el centro de toda la filosofía política moderna, y de Hegel a Heidegger, de Tocqueville a Weber, Strauss, Arendt o Dumont, se ha dicho todo, o casi todo, acerca de las teorías del contrato social, del nacimiento del humanismo o de la decadencia de lo religioso en las sociedades democráticas. El fin de lo que podría llamarse lo “teológico-ético”, es decir del arraigo de las normas y las leyes en un orden exterior a los hombres, ha llamado menos la atención.

El fin de lo trascendente

No sería exagerado afirmar que la erosión de lo “teológico-cultural” no ha merecido aun una reflexión en profundidad. En las polémicas a las que se asiste desde la desaparición del marxismo se enfrentan a menudo dos posiciones, la de los “optimistas”, que ven en la modernidad un lento pero ineluctable proceso de emancipación con res-

pecto a las tradiciones, y la de los “pesimistas” que están dispuestos, por decirlo así, a detectar en ella una lógica de la “decadencia”. En muchos aspectos esas discusiones constituyen el síntoma de una transformación en el orden de una cultura que, en lo esencial, ha adoptado en los tiempos modernos la forma de lo *estético*.

Sería absurdo, no obstante, hablar de decadencia. Los juicios de valor no son admisibles cuando se trata, ante todo, de comprender lo que es. Pero sería igualmente ineficaz ignorar una transformación radical, cuyo origen se remonta a la invención de la estética moderna, con su corolario obligado: la primacía del autor sobre el mundo. En nuestro universo laico, democrático, toda referencia a lo que es exterior a los hombres tiende a ser rechazada en nombre de una exigencia de autonomía que no cesa de aumentar. Sin duda hay que felicitar de ello, pero es normal entonces que en esas condiciones el arte se haya inclinado ante el imperativo de ser un arte “a escala humana”.

Para hacerlo ha tenido simplemente que romper sus lazos ancestrales con lo sagrado. Con sus exposiciones sin cuadros o sus conciertos de silencio, las vanguardias de este siglo han llevado la ruptura tan lejos como era posible. La cuestión consiste en saber si, en el espacio así abierto por su propia muerte, será posible recrear un mundo común sobre la base de un rechazo radical de toda trascendencia. ■

■ ■ ■
EL LENGUAJE DE LAS ACACIAS

El zoólogo sudafricano Van Hoven presentó en el Segundo Coloquio Internacional sobre el Arbol de Montpellier (Francia), celebrado el pasado mes de septiembre, su descubrimiento sobre el papel de alarma bioquímica que desempeña una sustancia química, el etileno, en la vida de las acacias. Según este científico, las acacias son capaces de prevenirse entre sí cuando una de ellas ha sido atacada por algún animal. Una vez informadas por sus compañeras más próximas del peligro mediante una señal que se transmite por vía aérea, el etileno (CH₂), las hojas de las acacias se llenan de una sustancia tóxica capaz de terminar en dos días con el animal que se alimenta exclusivamente de ellas.

■ ■ ■
DUBLÍN CAPITAL CULTURAL

La apertura oficial de Dublín capital cultural europea de 1991 se realizará el próximo mes de marzo en el castillo de Dublín. Desde esa fecha y hasta el mes de octubre se celebrarán prácticamente todas las semanas actos culturales, en particular un encuentro de los más importantes creadores de Europa y un festival literario en el mes de junio, además de jornadas de teatro internacional. 1991 tendrá en la capital irlandesa un marcado carácter literario, lo que no resulta sorprendente si se tiene en cuenta que es la cuna de destacados escritores (Jonathan Swift, Oscar Wilde y James Joyce, entre otros) y la única ciudad del mundo donde vivieron y trabajaron tres premios Nobel de Literatura (W.B. Yeats, George Bernard Shaw y Samuel Beckett).

■ ■ ■
LA ISLA DE LAS LÁGRIMAS

A partir del 10 de septiembre pasado, la isla de Ellis, en el puerto de Nueva York, por donde transitaban doce millones de inmigrantes entre 1892 y 1924, en su mayoría italianos y europeos del Este, se ha convertido en el Ellis Island Immigration Museum. El edificio principal, construido en 1897, con su *Great hall* donde se identificaba a los inmigrantes, y la "escalera de la separación" donde los agentes de inmigración decidían el destino de los recién llegados, su aislamiento en cuarentena, o su deportación, han sido restaurados. También se han reconstruido las habitaciones donde se ingresaba a los enfermos contagiosos, la sala de operaciones y el local donde

aquellos que no conseguían el visado podían invocar sus razones para no ser expulsados.

■ ■ ■
LA VACUNA CONTRA EL SIDA

Hiroshi Nakajima, director general de la Organización Mundial de la Salud (OMS), declaró recientemente en Nueva York que hasta dentro de diez años no se podrá disponer de una vacuna contra el sida, pero añadió que en los próximos cinco años "una serie de medicamentos permitirán alargar sensiblemente la vida de los afectados por esta enfermedad". Señaló también que el sida se ha convertido en muchos países en desarrollo, en particular del África Central, en la causa principal de mortalidad infantil, pero que ello no debe hacer olvidar otras enfermedades infantiles. Por ello, afirmó, la OMS se ha propuesto conseguir una vacuna universal que sirva para inmunizar contra hasta catorce enfermedades, proyecto para el que la ONU ha destinado 150 millones de dólares.

■ ■ ■
LOS GRANDES TEMAS DE LA HUMANIDAD

La editorial italiana Eldec se prepara a lanzar una obra monumental titulada *Los grandes temas de la humanidad*, en la que ha trabajado un equipo de 50 personas durante diez años. La obra comprenderá 20 volúmenes de 300 páginas sobre temas esenciales tales como el amor, el inconsciente, la belleza, el trabajo, la aventura, la amistad, el poder, el sueño, etc., que de tan trillados se han vuelto ambiguos y difíciles de tratar. Cada volumen está compuesto de una presentación filosófica del tema; un estudio literario a través de la literatura mundial; un aparato crítico documental a la manera de una pequeña enciclopedia; y de una parte propiamente pictórica realizada por 20 pintores italianos de renombre internacional, cada uno de los cuales ha ilustrado uno de los volúmenes.

■ ■ ■
EL AUGE DE LA CIENCIA

Según John Maddox, director de la revista científica *Nature* y Eugene Garfield, presidente del Instituto de Información Científica de Estados Unidos, la biología molecular y las investigaciones del cerebro son las dos áreas que producen actualmente el mayor número de artículos en la prensa especializada internacional. Maddox y Garfield coinciden también en señalar el creciente papel de la prensa no

especializada en la divulgación científica debido tanto a la presión de las instituciones y laboratorios científicos como al mayor interés que la sociedad en general manifiesta por esos temas.

■ ■ ■
UN ROBOT PARA LOS IMPEDIDOS

La unidad de robótica del Comisariado de Energía Atómica de Francia acaba de crear un robot para ayudar a los impedidos llamado Master, que consiste en un largo brazo articulado terminado en una pinza. Gracias a una tecnología altamente perfeccionada, el brazo es capaz de ejecutar todos los gestos simples que a veces representan para un impedido un esfuerzo físico considerable o imposible. En el futuro este tipo de robot podría fabricarse en serie a un precio razonable, permitiendo así una mejor integración de los impedidos en el mundo laboral.

■ ■ ■
EL AGUA, FUENTE DE VIDA

El agua, fuente de vida, es también la causa de la muerte de 35.000 personas cada día en el mundo por enfermedades diarreicas. Salvar vidas fue la primera razón de proclamar el Decenio Internacional del Agua Potable y el Saneamiento Ambiental que concluye a fines de 1990. Durante el último decenio este esfuerzo a nivel mundial ha proporcionado servicios de abastecimiento de agua potable a 700 millones de personas. Sin embargo, con una población mundial en crecimiento y los riesgos consiguientes de deterioro del medio ambiente, subsiste la acuciante necesidad de proporcionar agua y saneamiento adecuado a centenas de millones de personas que todavía no tienen acceso a esos servicios.

■ ■ ■
LOS DERECHOS DE LOS NIÑOS

Pocos días antes de la celebración de la "Cumbre Mundial de los Niños" en Nueva York (29 de septiembre pasado), Amnesty International solicitó a los gobiernos del mundo entero que protejan a sus niños y pongan fin "a las violaciones de sus derechos". Esta organización cita ejemplos concretos de varios países del mundo en que se maltrata, tortura o asesina a los niños por considerar que constituyen una "amenaza social y política".

■ ■ ■
LA PIRÁMIDE DEL EVEREST

Durante el pasado verano europeo, un equipo italiano

integrado por científicos, técnicos y alpinistas ha levantado en las faldas del Everest a 5.050 metros de altura un singular edificio piramidal de cristal y aluminio de tres pisos en el que se ha instalado un laboratorio. En la pirámide-laboratorio que ya está en funcionamiento y alberga a unas treinta personas se llevarán a cabo estudios de biología, medicina, ecología y meteorología.

■ ■ ■
MUERTE POR CONTAMINACIÓN

Un estudio confidencial realizado por la Organización Mundial de la Salud (OMS) ha revelado que dos mil europeos mueren cada año de enfermedades originadas por la contaminación atmosférica. Según los expertos que trabajaron en esta investigación, encargada a la OMS por la Comisión Económica para Europa de las Naciones Unidas, millones de europeos viven en zonas de contaminación de alto riesgo. En el estudio se menciona la situación particularmente alarmante en Europa Central y del Este.

■ ■ ■
HOSPITAL DEL FUTURO

Un equipo multidisciplinario e internacional de Andersen Consulting y del American College of Healthcare Executives ha diseñado en el centro de exhibiciones Informart de Dallas (Texas) el llamado "hospital del futuro". Gracias al empleo de la informática, en el hospital del futuro, la gestión, los análisis clínicos y el seguimiento de los pacientes están interconectados evitando así las malas interpretaciones y el papeleo, y reduciendo los costes. El proyecto, cuya actividad se extenderá durante tres años, servirá de foro de reflexión, educación e investigación acerca de la viabilidad de integrar las nuevas tecnologías en los sistemas sanitarios.

■ ■ ■
CLUB DE ROMA

El español Ricardo Díez Hochleitner ha sido designado presidente del Club de Roma para suceder, a partir de enero próximo, a Alexander King. El nuevo presidente de esta institución, que realiza análisis prospectivos sobre los grandes problemas de la humanidad, afirmó que "los trabajos del Club de Roma van a seguir marcados por la convicción de que el enriquecimiento material y cultural de una parte del mundo no puede sustentarse sobre la pobreza y la ignorancia de la otra".

Los sortilegios de Lahore

Por Chantal Lyard



m e m o r i a

Vi Lahore de noche, estrella del Punjab. Sorprendí su alma. A la sombra de los banianos, los pájaros dormían. De repente, a las notas cristalinas de un sitar respondió una flauta...

De Lahore los libros y los hombres dicen que es la ciudad más bella de Pakistán. El Indo irisa la llanura del Punjab con sus afluentes que aportan, desde tiempos remotos, vida y riqueza cultural. En esta encrucijada fértil, Lahore nació y creció, para convertirse en un centro decisivo del poder, la fe y los negocios.

Situada en un eje secundario de la Ruta de la Seda, bañada por el Ravi, Lahore cobra toda su importancia en el siglo XI, cuando pasa a ser la

capital de los sultanes de Rhazni. Después de una prolongada sucesión de trastornos, de destrucciones y de reinados efímeros, se convierte, en los siglos XVI y XVII, en una de las grandes ciudades de la India mogol.

Babur, fundador del Imperio mogol, la transforma en una estrella de primera magnitud. Bajo la dinastía mogol, Lahore se llena de construcciones que constituyen hoy día una herencia prestigiosa.

Caminé hasta el fuerte de arenisca roja que la luna iluminaba. Fundado, según la leyenda, por el príncipe Loth, hijo de Rama, fue reconstruido en el siglo XVI por Akbar, descendiente de Babur, y embellecido por sus hijos y nietos, Jahangir y Shah Jahan. Los veinte edificios circundados por sus murallas ilustran admirablemente la evolución del arte

mogol durante casi dos siglos. Salas de audiencia y mezquitas, aposentos principescos, baños reales y pabellones se ordenan en torno a jardines, terrazas y fuentes de agua fresca.

Soñé en el Naulakha, pequeño pabellón de mármol con incrustaciones de piedras semipreciosas que representan motivos florales y geométricos. Salí del fuerte por el Paso de los Elefantes, Hathi Paer. Y, ante los mosaicos del muro, creí revivir un instante las fiestas y los placeres de la corte, los combates de elefantes y de camellos, las partidas de polo. Hoy día, en las zanjas desecadas, grupos de hombres vestidos de algodón inmaculado cortan la hierba con una hoz. Como para borrar el tiempo



d e l m u n d o

Vi el alba sobre Lahore. Y las lágrimas de las rosas al despuntar el día, a la hora en que se regresa de la oración. Vi el sol que iluminaba los jardines de Shalimar. Ese célebre "Jardín del Amor" fue diseñado en 1642 por el propio Shah Jahan. A partir del Ravi hizo cavar un canal a fin de obtener el agua necesaria para la vida de las fuentes, de los huertos y de los macizos de rosas, ciclámenes y lirios.

En sus tres terrazas con finos pabellones de mármol y de arenisca, en medio del encanto de los árboles, la música de los juegos de agua y de los pájaros, la familia real venía en busca de aire fresco y a divertirse con danzas y conciertos. Durante las fiestas nocturnas, la luz de las velas, perfumadas con alcanfor, daba a los cipreses, a los granados y a las cascadas formas misteriosas.

Del corazón melancólico de la princesa Zebun-Nisa, hija del emperador Aurangzeb, surgieron un día estos versos que están grabados en la piedra, cerca de una fuente:

"¡Cascada! ¿Por el amor de quién viertes tus lágrimas?

¿A quién lloras? ¿En recuerdo de quién se ha arrugado tu frente?"

Vi Lahore abrirse a la luz, con sus mujeres vestidas de telas del color del tulipán y del mango. El calor bañaba a los hombres en sus efluvios. En el Jardín de Shandhara caminé hasta la tumba de Jahangir —obra de Shah Jahan, su hijo, a quien se debe también el Taj Mahal de Agra, en la India— a través de un parque de banianos venerables y de inmensos ficus. Sobre el muro que lo rodea, una profusión de ornamentos de mármol blanco, dispuestos en elegantes mosaicos, representan copas cargadas de frutos, así como flores y cántaros.

Para penetrar en el monumento seguí un pasaje enteramente decorado de frescos de los muros hasta el techo. Y me pareció estar en otro mundo. La brisa murmuraba a través de los claustros del cenotafio. Construido enteramente de mármol blanco, éste contiene inscripciones sagradas en mármol negro —los 99 atributos del nombre de Dios. El zócalo está decorado con follajes y motivos florales de piedras duras —lapislázuli, amatistas, ágatas y turquesas arrancadas a los montes del Karakorum. La muerte no inspira temor junto a esta tumba...



A la izquierda, mosaico de la mezquita de Wazir Khan (1634). A la derecha, los jardines de Shalimar (1641).

Oí lanzar en Lahore el llamamiento de las cinco plegarias. Hacia la mezquita de Wazir Khan, en el corazón de la ciudad vieja, donde admiré el esplendor de las flores paradisíacas que se ven en los bellos mosaicos de cerámica de ese sitio magnífico, construido durante el reinado de Shah Jahan. Hacia la mezquita de Badshahi con sus audaces cúpulas de mármol, que también fue construida en el siglo XVII por Aurangzeb, donde el sol inundaba el inmenso patio cuadrado en el que pueden orar en conjunto 60.000 fieles. Sus cuatro minaretes ascienden hacia el cielo como pájaros que vuelan.

Vi la tumba del guru Arjan, quinto profeta de los sikhs, y el Samadhi, sepulcro de Ranjit Singh, ilustre soberano sikh. Vestigios soberbios, con sus cúpulas doradas y acanaladas, de la época en que Lahore se había convertido en la capital del reino sikh (entre 1764 y 1849).

Vi Lahore en pleno día, cuando los hombres ceden al sueño y el ruiseñor canta en la sombra. Vi, en los parques ingleses, pasearse con elegancia a los pavos reales y respiré el perfume embriagador de los amancayos. Durante casi un siglo (1849-

1947), el Imperio de la reina Victoria sufrió el hechizo de Lahore, donde edificó, en ese estilo compuesto que es el "gótico mogol", catedrales, palacios, universidades, parques y anchas avenidas bordeadas de árboles. El primer conservador del bello museo de Lahore, que alberga, entre otras obras de arte, un admirable conjunto de pinturas mogoles, se llamaba John Lockwood Kipling. El padre de Rudyard...

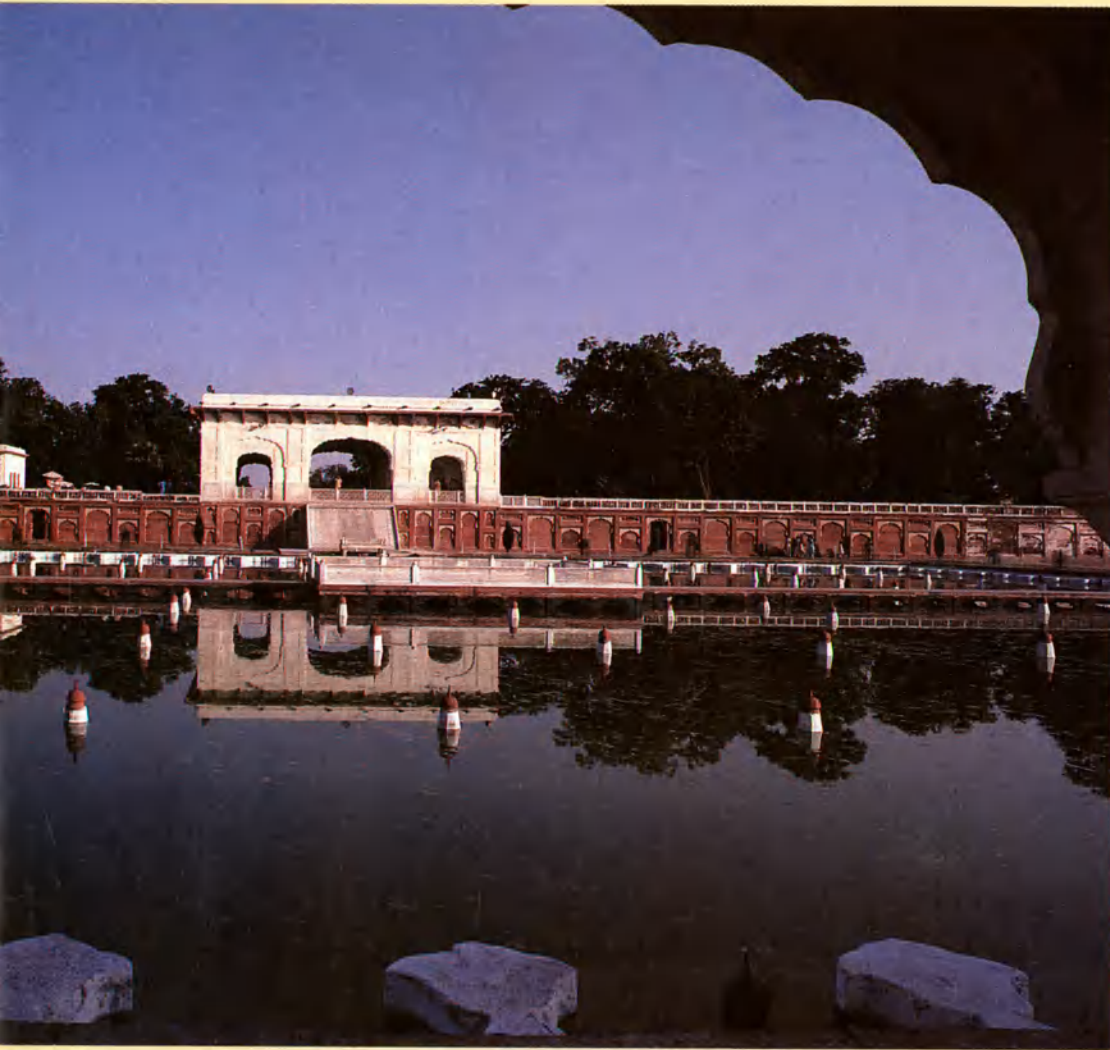
Partí de Lahore a la hora en que se trenzan para los muertos las guirnaldas de rosas, de zinnias y de claveles anaranjados. Apenas antes del amanecer, fui hacia la tumba del poeta. Me refresqué las manos y la frente en una fuente próxima. Y repetí, en voz baja, esos versos de Mohammad Iqbal:

"No dejé que mi corazón se prendara de ese jardín.

Me marché, libre de todo vínculo..."

CHANTAL LYARD

es una sinóloga francesa que colabora con la Unesco en la aplicación de la Convención del Patrimonio Mundial. Poeta y ensayista, trabaja también en un proyecto de publicación multilingüe sobre las ciudades del patrimonio mundial.



**Con la cooperación de la Unesco
UNA VASTA OPERACIÓN DE SALVAMENTO**

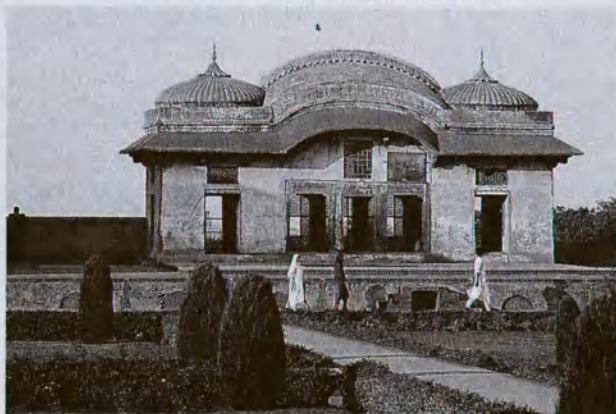
En 1981 los jardines de Shalimar y el fuerte de Lahore fueron inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial.

Poco tiempo antes, las abundantes lluvias que habían caído con violencia sobre el Penjab los habían dañado gravemente.

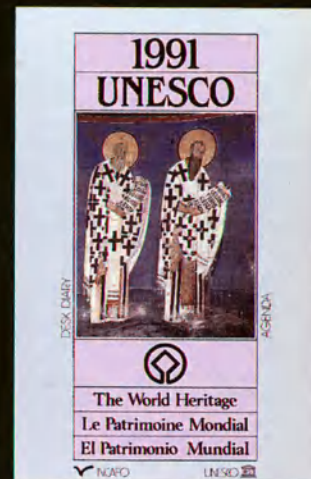
Con la colaboración de la Unesco, las autoridades pakistaníes han iniciado las obras de reparación. En numerosos edificios el antiguo cemento de las terrazas se había deteriorado: fue reemplazado por un cemento nuevo reforzado con dos capas, colocadas en caliente, de una mezcla de asfalto y de polietileno. Se cubrieron los techos con tejas firmemente unidas para lograr que fueran más herméticas. Después de haber limpiado cuidadosamente las grietas aparecidas en los techos y los muros, se introdujo en ellas cemento a presión. Y se unieron todas las paredes exteriores con una capa delgada de yeso.

Además de los jardines de Shalimar y del fuerte de Lahore, cinco bienes culturales del Pakistán están inscritos en la Lista del Patrimonio Mundial: Mohenjo-Daro (que es objeto de una campaña internacional de salvaguardia), Taxila, Takht-i-Bahi, Sahr-i-Bahlol y Thatta.

Pabellón en las murallas del Fuerte de Lahore.



¡Ayúdenos a preservar los tesoros de la humanidad obsequiando la Agenda Unesco del patrimonio mundial 1991!



Magníficas fotografías a todo color de las riquezas del patrimonio cultural y natural de 54 países

UN REGALO IDEAL DE FIN DE AÑO

**Trilingüe: Inglés/francés/español
54 fotografías en color
Formato: 17 x 23,5 cm
Precio: 68 francos franceses o US\$12,00 (franqueo incluido)**

Una parte del producto de la venta de la Agenda se destinará al Fondo del Patrimonio Mundial.

**Para los pedidos, sírvase dirigirse a:
Editorial de la Unesco,
Servicio de Ventas,
7 Place de Fontenoy,
75700 París, Francia.**

Sólo se aceptan los pedidos acompañados de un cheque o giro postal a nombre de la Unesco, en francos franceses o en dólares de los Estados Unidos de América, sin gastos bancarios para la Unesco.

LOS LECTORES NOS ESCRIBEN



El Correo de la Unesco al servicio de la libertad

Desde hace algún tiempo estoy suscrito a *El Correo* y aprecio la excelente calidad de la revista, que refleja admirablemente lo que es la Unesco y la misión que le incumbe.

Me complace señalar que he leído con particular interés, en su número de septiembre ("Los medios de información. Las aventuras de la libertad"), los artículos sobre la función que debe desempeñar la prensa libre. Espero que se lean en los países donde la Unesco tiene influencia y en el mayor número de idiomas posible. Con este número prestan ustedes un gran servicio a la Organización que representan, así como a los medios de información.

Les deseo mucho éxito.

W. Terry Maguire
Vicepresidente de la American Newspaper Publishers Association (ANPA),
Reston, Virginia (Estados Unidos).

Fonetik

La pronunciación de los nombres propios (nombres de lugares, de autores o de personajes) plantea sin duda un problema a los lectores de una revista publicada en 34 lenguas. Les sugiero que inserten, entre paréntesis en el texto o al final de cada artículo o de cada número, la transcripción fonética de esas palabras de acuerdo con la notación de la Asociación Fonética Internacional. Incluso podrían publicar excepcionalmente un léxico en un suplemento o en un número especial. Por otra parte, ¿podrían indicarme dónde es posible obtener los títulos de la Colección Archivos presentada en el número de mayo de 1989 sobre *Los manuscritos modernos*?

Luis Aripio dos Anjos
Jurubim (Pernambuco, Brasil)

Su idea nos parece muy interesante. Pero no cree usted que existe el riesgo de que todos esos paréntesis o esos glosarios al final del número hagan difícil la lectura de los textos y disminuyan la claridad de la presentación? Tengamos sin embargo la seguridad de que nuestras ediciones lingüísticas se preocupan especialmente de transcribir los nombres propios en sus idiomas respectivos.

En cuanto a la Colección Archivos, la coedita en Brasil el Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), Avenida W3, Norte Quadra 507, Brasília DF CEP 70740. Puede usted también obtener esas obras en el Instituto de Estudos Brasileños de la Facultad de Letras de la Universidad de Sao Paulo, Cidade Universitária, CP 8191, Sao Paulo SP.

El padre del "stress"

En octubre de 1992 el gobierno canadiense y el Instituto Nacional de Salud de Estados Unidos descubrirán en Montreal, en presencia de los galardonados con el premio Nobel de fisiología y medicina, una placa conmemorativa consagrada a Hans Selye (1907-1982). Este fisiólogo canadiense de origen austriaco, que salvó millones de vidas humanas, era, según afirmaba Einstein, el padre de la teoría general de la fisiología de la medicina. Miembro de la mayoría de las sociedades científicas de los cinco continentes y autor de más de sesenta obras especializadas muy famosas, Hans Selye —cuyos trabajos

se refirieron a los estados de tensión aguda, ese "stress" que nos resulta hoy tan familiar, así como a las reacciones de adaptación del organismo a las presiones de nuestra época— fue también filósofo, poeta, sociólogo y humanista. Este genio de los tiempos modernos merecería que ustedes le dedicaran un número. La ilustración de la portada podría ser una reproducción de una obra de Salvador Dalí, *Stress*, dedicada a Hans Selye.

Or. I. S. Khoroi
Moscú (URSS)

Lectura rápida

En el artículo titulado "El abecedario electrónico" de su número consagrado a la alfabetización (julio de 1990), el autor indica que se anuncia sin cesar, desde hace cincuenta años, la decadencia de las culturas del libro, en circunstancias que éstas se defienden muy bien frente a medios aparentemente competidores (televisión, vídeo, casetes).

Ahora bien, se entiende que sea así en la medida en que es posible registrar muchas más cosas leyendo que escuchando una casete o la radio, o mirando la televisión. Como término medio se oyen 9.000 palabras por hora, mientras que en el mismo tiempo es posible leer 27.000. Un lector rápido podrá leer hasta 160.000 palabras por hora, y a veces más si es particularmente dotado. Esta diferencia es enorme y explica la superioridad de lo escrito, y por consiguiente del libro, sobre la información oral.

Sylvie Massenet
Villébon-sur-Yvette (Francia)

Esperanto sí, esperanto no

En su número de julio de 1990 tres lectores piden la publicación de una edición en esperanto de *El Correo*. Por ser esperantófilo, comparto evidentemente su punto de vista. Sin embargo, me pregunto si ello es factible en la actualidad. Los esperantistas reciben ya numerosos ofrecimientos, sin tener en cuenta que para muchos de ellos, dada la situación político-económica de su país, sería muy difícil pagar una suscripción a su revista. La Academia Internacional de Ciencias (AIS), cuya sede está en San Marino, tuvo que crear una fundación, la Dr. Kelm-Fondusetto, para tomar a su cargo la cotización simbólica de aquellos de sus miembros que pertenecen a países en dificultades. ¿No sería tal vez más realista abrir una "crónica del esperanto" en *El Correo* o prever un número especial, que al principio podría ser anual, a fin de tantear el terreno?

Germain Pirlot
Ostende (Bélgica)

El sello que quema (continuación... ¿y fin?)

Ustedes aceptaron la crítica hecha por el miembro de una asociación de no fumadores contra un sello con la efigie de una actriz danesa fumando un cigarrillo —como si se tratara de un escándalo público y de un ultraje a la humanidad.

Deploro la animadversión que se generaliza hacia los fumadores de tabaco. El uso del tabaco no constituye necesariamente una tara o un vicio,

como tampoco el consumo de vino o de alcohol. Hay una diferencia entre los que lo usan y los que abusan. Poner a todo el mundo en el mismo saco constituye una falta de tolerancia y de respeto hacia los primeros. Sin olvidar que ustedes corren el riesgo de disgustar a los miembros de diversas asociaciones de fumadores, de pipa o de cigarrillos por ejemplo. Quiero aclarar que no soy fumador.

Raymond Debierre
Onesse-Laharie (Francia)

Sexismo

Permítanme hacer notar la redacción sexualmente discriminatoria de la nota dirigida al lector en la página del sumario, que concluye con las palabras "la dignidad del Hombre de todas las latitudes".

Dr. W. M. Wijetunga
Secretario General, Oficina para la Educación de Adultos de Asia y el Pacífico Sur, Colombo (Sri Lanka)

El "Hombre" con una h mayúscula es un término genérico con el que se designa tanto a la mujer como al hombre.

Una revista soviético-norteamericana

¿Cómo puedo obtener la revista soviético-norteamericana cuya publicación anunciaron ustedes en la sección "Noticias breves..." de julio de 1990?

Guillaume Sapirel
París (Francia)

Para suscribirse a *Quantum* puede usted dirigirse al Sr. Bill G. Aldridge, Executive Director, National Science Teachers Association, 1742 Connecticut Avenue, NW Washington DC 20009, Estados Unidos

Cultura, cultivos

Me permito sugerirles, si aun no lo han hecho, que dediquen un número o una sección a las estrechas relaciones que han existido, y que existen siempre en algunos pueblos, entre agricultura y cultura. Pues vivimos en una época en que los habitantes de las ciudades, cuyo número no cesa de aumentar, están cada vez más desconectados de los ritmos naturales de la vida. La gravedad de ciertos problemas ambientales nos hace ahora redescubrir la sabiduría de las relaciones que mantienen, incluso hoy en día, algunas culturas con la naturaleza.

P. Jamet
Argenteuil (Francia)

Correspondencias

Me parece esencial que los lectores fieles de *El Correo*, entre los cuales me cuento, puedan entablar en sus páginas un diálogo amplio y fraterno, y que cuando haya discrepancias se mantengan a un nivel superior. ¿Por qué no publican ustedes las direcciones completas de quienes les escriben? La revista actuaría así de puente entre personas de culturas, razas, lenguas, condiciones sociales y religiones diferentes, pero unidas por un lenguaje común.

Humberto de O. Madeira
Treinta y tres N° 197
Salto (Uruguay)

Es el lector quien tiene que decidir. Estamos dispuestos, por nuestra parte, a publicar la dirección completa de aquellos que deseen mantener correspondencia con otros

Créditos fotográficos

Portada, página 3 (izquierda): Georges Servat/Unesco. Página 2: © Marcel Rutti, Peseux, Suiza. Portada posterior: © Réunion des Musées Nationaux, París/Musée Guimet, París. Página 4: M. Freede/Unesco. Páginas 3 (derecha), 5, 6 (arriba), 7, 9 (abajo), 26 (derecha): © Derechos reservados. Página 6 (abajo), 9 (arriba): S. Gutiérrez © Cedri, París. Páginas 10, 15: © Charles Lénars, París. Página 12 (abajo): M. Huteau © ANA, París. Páginas 12-13: © E. Revault, París. Páginas 14 (izquierda), 19, 20: © Colección Kipa, París. Página 14 (derecha): A. Vorontzoff/Unesco. Páginas 16-17: David Austen, © Photogram-Stone, París. Página 18: © René Roland, Le Vésinet. Página 21: © Colección A. O., París. Página 22: © Fonds Man Ray-ADAGP, París. Página 23: Con la amable autorización de la Freer Gallery of Art, Smithsonian Institution, Washington D.C. Página 26 (abajo): M. Huteau © ANA, París. Página 27: B. Vendôme, © Etude Guy Loudmer, París. Venta del 28.06.1990, n°62,73. Página 24: © Kyoryokukai, Museo Nacional, Tokio. Página 25: Shobunsha © Artephtot, París. Página 28: A. Eaton/Unesco. Página 29 (derecha): © Galerie Moreau-Gobard, París. Página 29 (izquierda): © Réunion des Musées Nationaux-Donación Lionel Fournier, exposición de arte esotérico del Himalaya, Musée Guimet, París. Páginas 30, 31, 33 (izquierda), 33 (derecha), 40: Nimatallah © Artephtot, París/Museo Nacional de Atenas, Museo de la Acropolis, Museo del Vaticano, Museo Nacional de Reggio de Calabria, Museo Diocesano de Cortona. Página 32: © Réunion des Musées Nationaux, París/Musée National de Céramique, Sèvres. Página 34 (derecha): tomado de Hassan Massoudy calligrapher, París, Flamarion. Páginas 34 a 37: © The Temple Gallery, Londres (34: British Museum, 35: Temple Gallery, 36 (arriba): Colección privada, Nueva York, 36 (abajo): Colección privada, Bermudas, 37: Colección privada, San Francisco). Página 38 (abajo): © Mehdi Qotby, París. Páginas 38 (izquierda), 48: © Gérard Degeorge, París. Página 39: © Hassan Massoudy, París. Página 41: Babey, © Artephtot, París/Musée du Louvre. Página 42 (arriba): Agraci, © Artephtot/Musée d'Orsay. Página 42 (abajo): Lavaud © Artephtot-Musée Gustave Moreau, París. Página 43: A. Held, © Artephtot, París/Stedelijk Museum, Amsterdam. Página 44: © Etude Francis Briest-ADAGP, París. 1950, Venta del 7.04.1987, n°36. Página 46-47: E. Hattori/Unesco. Página 48-49: J. Jaffre © Hoa-Qui, París. Página 49: A. Evrard, © ANA, París.

敬黃雀山人秋山草堂圖

甲寅九月

石谷畫

