

Educación de la sensibilidad

Isabel Dans Álvarez de Sotomayor (editora)



Isabel Dans Álvarez de Sotomayor (ed.)

Educación de la sensibilidad

Editorial Dykinson

Dykinson, S.L.

La edición de este libro ha sido posible gracias a la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno dentro de la III Convocatoria para la Financiación de Proyectos Docentes y Culturales sobre Liderazgo y Humanismo Cívico 2023, que ha financiado el Proyecto “Culturearte”.

Primera edición: 2024

Ilustración de cubierta: María Rodríguez Polo

Preimpresión:

Dykinson, S.L. y la editora

Consejo Editorial:

Véase https://www.dykinson.com/quienes_somos/

ISBN:978-84-1070-573-9

Índice

Presentación	7
A modo de prólogo: Diálogo con Jesús Montiel	9
1. Una existencia penetrante: La poesía como un medio para percibir la realidad.....	11
<i>Marcela Duque Ramírez</i>	
2. En diálogo con un director de orquesta	25
<i>Maximino Zumalave</i>	
3. Para qué (me) han servido los libros.....	37
<i>Juan L. Blanco Valdés</i>	
4. El lenguaje de las manos.....	51
<i>Isabel García</i>	
5. Cuidar a las personas a través del gusto.....	67
<i>Xandra Luque Azores</i>	
6. Miradas hacia la Historia del Arte.....	77
<i>Miguel Ángel Cajigal Vera</i>	

Presentación

Isabel Dans Álvarez de Sotomayor

Esta obra nace de una inquietud y un deseo: ayudar a educar la sensibilidad. Después de muchas conversaciones que llenan de sentido el camino universitario, de diálogos en las aulas y fuera de ellas, el encuentro con colegas de otras profesiones y sectores deja en este libro experiencias e ideas poderosas. Esas inteligencias que operan con lo sensible y abren la puerta al misterio y al desafío de la sociedad actual. Personas diversas para ofrecer una polifonía, para acercarnos a una realidad compleja y difícil de abordar. Tratar la sensibilidad desde todos los sentidos y desde ópticas muy diferentes para animar a explorar nuevas vías en el desarrollo personal.

Es por ello que participan en este libro Marcela Duque, filósofa y poeta, autora de los poemarios *Bello es el riesgo* y *Un enigma ante tus ojos*. La presencia del gran director de orquesta Maximino Zumalave es imprescindible por su agudeza de oído para la belleza y su larga trayectoria profesional educando con la música y apoyando la cultura. Juan L. Blanco Valdés es Director de Ediciones de la Universidad de Santiago de Compostela, un editor que ama los libros y cultiva la escritura y lectura como bienes muy preciados. La ayuda del arte a la sensibilidad es tratada por Isabel García, arteterapeuta, quien ofrece una visión del cuidado de la salud mental. Y en la línea de esa necesaria ética del cuidado Xandra Luque ofrece un testimonio sobre cómo educar el gusto a través de la cocina de un hospital, poniendo a las personas en el centro del trabajo. Se cierra la obra con una reflexión sobre cómo la historia del arte educa y forja las diferentes miradas, si la contemplamos, gracias a un divulgador cultural, Miguel Ángel Cajigal, más conocido como el Barroquista en redes sociales. A todos ellos les debo admiración y gratitud profunda, además de buenas conversaciones.

Podría pensarse que se echan en falta otras perspectivas, pero no es el objeto de esta edición agotar el tema, ni presentar estudios científicos sobre esta cuestión, sino abrir el baile y el apetito, despertar los sentidos y las ganas por educarse a través de la realidad misma. Sentidos que no son flores dispersas en el campo, sino que pertenecen y expresan la persona que somos, la que vive aquí, quien estudia y trabaja, saborea y escucha, lee y contempla.

No puedo cerrar estas líneas sin reivindicar la necesidad de educar la sensibilidad también desde las aulas y no solo desde las materias tradicionalmente artísticas, sino desde todas las áreas, porque todas educan personas e instruyen directamente sobre temas y actitudes que pueden favorecer ese despertar de la inteligencia sensible. Ya no solo para atender a las personas altamente sensibles, sino para contribuir a una sociedad con personas que entienden y sienten el mundo y sus acciones con una sensibilidad transformadora.

La sensibilidad se puede educar por contacto, por una exposición habitual al fenómeno estético. Sin embargo, la primera puerta es el acercamiento del intelecto a las historias escritas en letra o en piedra, interpretadas o saboreadas, pero sobre todo realmente vividas a pie de calle. Y ese despertar de la sensibilidad ante la grandeza y la vulnerabilidad que enfrentamos todos los días es posible también gracias al contagio de quienes damos clase. No solo por la emoción que suscita y el apasionamiento que pongamos, sino porque conduce a un contagio sano y muy humano por descubrir algo más en los hechos cotidianos. Pienso que se vive mejor, aunque se pueda sufrir más. Y si trabajamos tanto por desarrollar las habilidades ¿cómo no acompañar a vivir mejor?

A modo de prólogo

Una misma experiencia se vive de distintas formas según el tiempo biográfico en el que esté. Lo que he intentado retratar siempre en los libros son acontecimientos que me zarandeen o me rescaten de la costumbre.

Me gusta la literatura un poco a ras de suelo, que saca como a tomar un café, no la que parece dicha desde un atril o un mitin político o desde cierta altura moral. Siempre he concebido la escritura como una conversación o como una carta a alguien, como comunicación, de igual a igual.

La escritura se ha adaptado evolutivamente a mi forma de vivir, a ráfagas, en el metro, por la calle. Aunque tú no estés escribiendo, todo lo ves en clave de escritura. Igual que un pintor lo ve todo desde el pincel. No hay separación, no es como un oficio, es una manera de estar en el mundo.

La receta que uso en clase: un ingrediente es encontrar un rato de silencio, el segundo es estar solo, el tercero es escribir lo que venga a la cabeza y sobre todo escribir con tu lenguaje, sin intentar hacernos los escritores.

Necesitamos comunicar lo que tenemos dentro.

El origen del arte y de la literatura es mendigar amor. Yo creo que estamos siempre mendigando amor de una forma o de otra. Siendo abogado, médico, escritor... En el fondo le estamos diciendo al otro: existo, quiéreme, llámame por mi nombre.

Está en peligro de extinción el alumno aburrido. Hay que aburrirse.

La ausencia es una forma de presencia mucho más fuerte: por ejemplo, en una silla vacía. El vacío está lleno: no hay separación. Todo habla, todo nos está hablando constantemente. El mundo espera ser experimentado por nosotros.

Diálogo con Jesús Montiel, poeta

Santiago de Compostela, 15 de marzo de 2024

Una existencia penetrante: La poesía como un medio para percibir la realidad

Marcela Duque

Filósofa y poeta

En uno de sus poemas, Wallace Stevens sugiere dos modos distintos de vivir: aquel que carece de una existencia penetrante (*the place in which / They lived, in which **they lacked a pervasive being***) y aquel que vive sintiéndolo todo, haciéndolo todo parte de su ser, de su manera *perceptiva* de estar en la realidad (*In which no scholar, separately dwelling, / Poured forth the fine fins, the gawky beaks, the personalia, / Which, **as a man feeling everything**, were his*). Helen Vendler, la lectora más perpicaz de Stevens, comenta: “Carecer de una existencia penetrante es ser incapaz de vivir plenamente. Una existencia penetrante es aquella que se extiende a través del cerebro, el cuerpo, los sentidos y la voluntad, una existencia que se dilata a cada momento, de modo que quien vive de esa manera no solo siente lo que Keats llamó ‘la poesía de la tierra’, sino que responde a ella con sus propios movimientos creativos” (Vendler, 2015, p. 20). Vivir de esa manera, con una existencia penetrante, es tener los sentidos a flor de piel, esto es, vivir atentamente, con los sentidos afinados para escuchar las llamadas de la realidad y saber apreciar lo que sucede en el horizonte de nuestras miradas.

Educación la sensibilidad requiere educar los sentidos, esos pórticos en los que alma y cuerpo se encuentran con la realidad material en todos sus matices. Es a través de los sentidos que nos abrimos a la realidad y es también por los sentidos que la realidad se nos revela, en la medida en que seamos capaces de recibirla. Afinar los sentidos es afinar la capacidad de percibir la realidad con mayor riqueza, como el misterio inexhaustible que es, misterio siempre dispuesto a revelar más a los que están mejor preparados.

Educación la sensibilidad es, a su vez, educar lo más noble que reside en el ser humano, aquello que, según Aristóteles, nos asemeja a los dioses: la capacidad para la contemplación, que está íntimamente conectada con la mirada. Carlos Villar ha recordado recientemente un punto fundamental para la contemplación: la necesidad de recobrar la mirada simbólica, especialmente en una era en la que domina “la mirada cosificadora y funcional de la era cibernética.” Esta mirada cosificadora “anula el

misterio y empobrece la mirada humana apagando la dimensión simbólica, desgastando la capacidad de percibir el carácter sacramental del mundo.” (Villar, 2023, p. 100)

Si la capacidad de mirar la realidad está en decadencia, ¿cómo podemos refinar la mirada y los demás sentidos? ¿Cómo podemos crecer en capacidad de contemplación? En su ensayo sobre la educación de la mirada, Josef Pieper proponía una solución: la creación artística. “El mero intento de crear una forma artística,” dice Pieper, “obliga al artista a mirar con frescura renovada la realidad visible; requiere una observación auténtica y personal.” (Pieper, 2015)

Aquí quisiera proponer algo semejante, pero centrándome en un momento previo y necesario de la educación de la mirada: adoptar como maestros a grandes artistas que han sido maestros de la visión, que han tenido ojos para ver y oídos para oír, de modo que todas sus creaciones son el resultado de una contemplación atenta y la expresión efectiva de un encuentro penetrante con la realidad. En este ensayo quisiera proponer una visión, al hilo de una pequeña anécdota, y sugerir una forma de educar la mirada, también en su dimensión simbólica, como un camino de felicidad, esto es, de contemplación. Y aunque son muchas las formas artísticas que pueden ayudarnos a cultivar los sentidos, me centro aquí en la poesía, por la capacidad que tiene de ofrecer una riqueza de imágenes y sonidos, apelando tanto a la vista como al oído, en una multitud de formas memorables. Su brevedad, además, se presta para una lectura lenta y repetida, en un movimiento contrario a la aceleración propia de nuestro tiempo, que ha contribuido al embotamiento de los sentidos a fuerza de atiborrarlos de sensaciones y experiencias. En un poema las palabras están más precisamente escogidas en el intento de esculpir una imagen, una visión, el resplandor de una experiencia que el poeta quiere transmitir. Por eso en cada poema hay una promesa o, como dice Helen Vendler, una “invitación implícita que todos los escritores ofrecen: que veremos las cosas bajo una luz nueva, la luz de sus creaciones.” (Vendler, 1997, pp. ix-x)

Ya es primavera, la época más gloriosa del año en la ciudad donde vivo. Los cerezos en flor suelen ser los primeros heraldos de una temporada que irá recibiendo, en oleadas regulares, la explosión de las diversas floraciones, como una danza en la que las entradas y las salidas están perfectamente coordinadas. No hay nada apresurado en la madurez de las flores. En la primavera todo parece hablar del tiempo “justo y adecuado”, del instante preciso de la fruición, y las flores en su esplendor fugaz no hacen más que recordar esa dimensión aromática del tiempo de la que ha hablado Byung Chul Han. No el tiempo secuencial, atomizado y en constante flujo, despojado de profundidad y estructura de sentido, sino el tiempo expansivo, que “se demora” en la duración de los instantes. Es difícil ignorar la belleza en la florescencia de estos días. Cada una de las flores reclama la

atención de los paseantes, pide unos momentos de contemplación. Es entonces cuando el aroma de las flores y del tiempo se hace perceptible. “Sólo cuando uno se detiene a contemplar, desde el recogimiento estético, las cosas revelan su belleza, su esencia aromática.” (Han, 2015, p. 76)

Hace unos días iba saliendo de casa al trabajo, con prisa, como de costumbre, cuando una pequeña visión me detuvo en seco: en frente de mi casa, muy por encima del resto de las hojas que en los días anteriores habían crecido completamente desapercibidas, se alzaba una sola flor de iris púrpura (a la que también se le llamo lirio, pero el de la familia de las iridáceas, no el de las liliáceas, más común), con aspecto majestuoso y un señorío tal que dispersó mi aceleramiento, como si seguir en lo mío fuera una afrenta contra su presencia. Aunque no había ninguna voz audible el efecto fue como si hubiera escuchado mi nombre. ¿De dónde este raptó repentino? Estuve un rato dándole vueltas, examinando sus formas desde arriba y en cuclillas, tratando de poner nombre a lo que no lo tenía (como aquel cúmulo de antenas amarillas que luego supe que se llamaban “barbas”), de articular la belleza que me había atrapado a pesar de las prisas. Saqué un par de fotos y me fui al trabajo.

Aristóteles decía que la actividad humana más elevada, la más perfecta, es la contemplación, por ser la actividad propia del intelecto, que es lo más divino que hay en el ser humano. Vivir una vida contemplativa es, pues, aspirar a lo más alto. Y Aristóteles nos advierte: “no hemos de seguir los consejos de algunos que dicen que, siendo hombres, debemos pensar sólo humanamente y, siendo mortales, ocuparnos sólo de las cosas mortales, sino que debemos, en la medida de lo posible, inmortalizarnos y hacer todo esfuerzo para vivir de acuerdo de acuerdo con lo más excelente que hay en nosotros.” (*Ética a Nicómaco*, 1177b)

La contemplación es el fin al que están orientados nuestros esfuerzos racionales y nuestras ocupaciones cotidianas, aquello por cual hacemos todo lo que hacemos, aunque por lo general no seamos conscientes de esto, ni sea un fin que tengamos perfectamente articulado. La experiencia más universal suele ser la de su ausencia, el de una inquietud acompañada por el barrunto de una trascendencia, la sensación de que detrás de todos nuestros esfuerzos “hay algo más allá” que se nos escapa.

Sin embargo, porque es difícil sacudirnos los presupuestos modernos cartesianos, cuando se habla de la contemplación como el ejercicio más elevado de la vida intelectual, solemos pensar en esa esfera casi hermética del yo que algunos llaman “la mente” y que cabe distinguir (o aun separar) del cuerpo. Surge así un abismo entre los sentidos y el intelecto que lleva a concebir la contemplación como algo separado de los sentidos, casi como si la sensación y la contemplación expresaran dos extremos de la

vida humana: el nivel inferior que nos asemeja a los animales y el nivel superior que nos asemeja a lo divino. En realidad, contemplación y sensación son actos análogos, y no es casualidad que el verbo griego para la contemplación (*theorein*) sea también el verbo para el acto de la visión. Antes que una serie de hipótesis especulativas, teoría es observación, visión, espectáculo.

Si hemos de distinguir la contemplación de otra actividad humana, no es la sensación la que ofrece el mejor contrapunto para establecer diferencias y definiciones, sino el razonamiento discursivo, aquel que se mueve de una proposición a otra para llegar, eventualmente, a una conclusión. El razonamiento es a la intelección lo que el movimiento es al descanso. Este es el elemento clave de la contemplación y lo que la hace afín a la visión: ambas descansan en la maravilla del objeto sobre el que vuelcan. Por eso decíamos antes que la falta de contemplación suele percibirse como una inquietud, como una falta de paz y descanso. Si bien es cierto que hay una visión puramente intelectual porque versa sobre objetos inmateriales, la contemplación también versa sobre la realidad presente ante nuestros ojos y contemplarla es mirarla amorosamente. La verdadera contemplación, dice Pieper, no es simplemente una mirada intensiva. Es preciso que sea una mirada informada por una aceptación amorosa de la realidad (Pieper, 2015). El amor abre dimensiones para la mirada, tanto formales como finales. En una mirada amorosa nos damos cuenta de que la realidad no es sólo lo que puede verse y medirse, y dejamos a un lado la lógica utilitarista que sólo se interesa por aquello en lo pueda percibir un beneficio. El amor implica un cierto olvido del yo, un involucrarse con lo otro y los otros como bienes en sí mismos, como regalos que no pueden manipularse, sino que sólo cabe aceptar con agradecimiento.

Quizá me equivoque, pero dudo que fuera la primera que veía lirios de este tipo. Sin embargo, sé con certeza que nunca antes los había visto, que nunca había descansado en ellos ni habían sido el objeto de mi atención. Hasta aquel día, no había estado preparada para ese encuentro, ni para escuchar su llamada. Es necesario estar preparados para poder ver. Como dice Henry David Thoreau, “la naturaleza no arroja perlas a los cerdos. Hay tanta belleza visible en el paisaje como estamos preparados para apreciar—ni un ápice más.” (Thoreau, 1862)

Tal preparación suele ser remota. Tiene que ver con todo aquello que damos entrada a nuestro mundo interior, las imágenes que consumimos y aquello a lo que prestamos continuada atención. Así es como se forma la imaginación, un órgano de percepción (de sentido, dirá C.S. Lewis) que fácilmente olvidamos.

¿De dónde lo arrebatador de aquel iris púrpura? No fue más que el eco del reconocimiento. La flor del iris estaba en cierto sentido ya formada en mi mirada, en una

imagen que la poeta Louise Glück había creado en mi imaginación a través de un poema que me había acompañado con frecuencia este año. Un poema que leímos varias veces, con curiosidad y lentitud, en un par de reuniones con amigos. La presencia del iris púrpura fue cautivadora, porque al verlo reconocí esa voz que habla en el poema de Glück y que brota con la fuerza de una fuente purísima. Reconocí en aquel iris concreto que se erguía a mi paso aquella voz de un azul profundo sobre el celeste del agua del mar.

El iris salvaje

Louise Glück

Al final del sufrimiento
me esperaba una puerta.

Escúchame bien: lo que llamas muerte
lo recuerdo.

Allá arriba, ruidos, ramas de un pino vacilante.
Y luego nada. El débil sol
temblando sobre la seca superficie.

Terrible sobrevivir
como conciencia,
sepultada en tierra oscura.

Luego todo se acaba: aquello que temías,
ser un alma y no poder hablar,
termina abruptamente. La tierra rígida
se inclina un poco, y lo que tomé por aves
se hunde como flechas en bajos arbustos.

Tú que no recuerdas
el paso de otro mundo, te digo
podría volver a hablar: lo que vuelve
del olvido vuelve
para encontrar una voz:

del centro de mi vida brotó
un fresco manantial, sombras azules
y profundas en celeste aguamarina.

(Versión de Eduardo Chirinos)

El humanista Donald Cowan, profesor universitario y el tercer presidente de la Universidad de Dallas, distingue tres momentos en la educación: captar, cartografiar, crear. El primer momento es la aprehensión inmediata de algo. Luego viene la exploración y estructuración de lo aprehendido, la elaboración de un mapa mental que se va volviendo más preciso a medida que ampliamos los conocimientos. Por último, está el momento de la acción creativa, la transformación de lo aprehendido en algo nuevo, ya sea en forma de una síntesis novedadosa, una conexión perspicaz, una expresión nunca vista. (Cowan, 1988)

Cowan reconoce que los mayores esfuerzos de la educación se centran en el segundo momento, esto es, en la construcción de mapas que nos ayudan a navegar los conocimientos que si se asumieran como datos aislados serían abrumadores y apenas inteligibles. Los otros dos momentos, sin embargo, son imprescindibles en la formación de toda persona, particularmente cuando hablamos de la educación de la sensibilidad. Son dos momentos mucho más personales y, por ello, anota Cowan, son difíciles de enseñar. Como dice Luis Cernuda en su *Nocturno Yanki*, “Nadie enseña lo que importa, / que eso ha de aprenderlo el hombre / por sí solo” (Cernuda, 1981).

El primer momento, el más básico y el más esencial, sobre el que descansa todo lo demás, es precisamente el momento que nos ocupa aquí. Es lo que podría llamarse un conocimiento poético que surge de un contacto sensorial y emotivo con lo real, previo a cualquier análisis racional. Este primer contacto nos lleva a percibir las cosas desde dentro, por así decirlo, atendiendo al objeto presente a los sentidos como a un todo. Todos los sentidos juegan un papel esencial en este primer momento, si bien la visión juega un papel fundamental porque es el más intelectual de los sentidos y es también el que está más sujeto a corromperse en la época de imágenes veloces en la que vivimos. *Corruptio optimi pessima*.

Atender a los modos como la realidad se manifiesta a los otros sentidos puede ayudar a cultivar modos de mirar más profundos, más contemplativos, más atentos a aspectos de la realidad que podrían pasar más desapercibidos. Es lo que hace Byung Chul Han, por ejemplo, al enfatizar el olfato en *El aroma del tiempo*. El aroma que se desprendía del incienso con el que se medía el tiempo en la antigua China era una manifestación física de la duración, del demorarse que da densidad al tiempo. “Una sociedad regida por los aromas seguramente no desarrollaría ninguna propensión al cambio y la aceleración,” pues los aromas no se dejan acelerar (Han, 2015, p. 48). Nuestra sociedad de las prisas, en cambio, es “un tiempo de visión cinematográfica (p. 48)”, en el que las imágenes pueden aglomerarse y acelerarse. Este modo rápido y acelerado de consumir imágenes y vídeos breves nos marca un ritmo de vida, un modo de mirar y, por tanto, de estar en el mundo. Cuando las palabras se tratan como imágenes, el ritmo de visión cinematográfica trata de acelerar la lectura, de usar los ojos

de manera mecánica, como si pudieran funcionar como un escáner capaz de imprimir en el alma las palabras a una velocidad imposible.

La poesía, que pertenece tanto a lo visual como a lo auditivo, ofrece grandes posibilidades para afinar tanto la mirada como el oído, pues al igual que los aromas que menciona Han, hay algo en la poesía que, a diferencia de la prosa, se resiste a la aceleración. El espacio vacío que dejan los versos, al no extenderse por toda la longitud de la página, son una clave visual del silencio que suele disiparse con una lectura rápida. Y como la poesía está íntimamente unida a la oralidad y al sonido, su ritmo es el ritmo humano de la palabra hablada. Es por esto que los poemas están hechos para ser leídos en voz alta. Es lo que recomienda Donald Cowan cuando habla del primer momento educativo, el de la percepción. Recomienda que, en un primer encuentro, los poemas se lean en voz alta, a un paso mucho más lento que el de la lectura silenciosa. Antes de comprender qué significa un poema o cómo significa un poema, es preciso percibirlo como un todo, como una unidad de sonido y sentido, que suele ser evidente en los buenos poemas. Por esto hay significados que se sólo cristalizan en una escucha atenta y repetida, y es posible percibir belleza aún antes de comprender qué está diciendo el poema. La incertidumbre no es siempre algo negativo. Es bueno mantener vivo el deseo de comprender, pero no el de dominar a través de una paráfrasis que reduce el poema a un juicio rápido. Como dice Billy Collins, en lugar de querer sacarle una confesión, al poema hay sostenerlo a contraluz y presionar el oído sobre el rumor de su colmena (Collins, 2006). Mirarlo a contraluz, escucharlo, percibirlo bien con todos los sentidos, primero y antes que nada.

El poeta chileno José Miguel Ibáñez Langlois cuenta el profundo gozo estético que experimentó al escuchar un poema de Neruda en su adolescencia. Este gozo es una marca que acompaña la captación de una realidad poética como un todo. Antes de ahondar en los significados, en cómo Neruda logra lo que logra, hay una primera percepción estupefacta y llena de gozo, que será luego el mejor estímulo para ahondar en el análisis, el segundo momento educativo.

“A inicios de mi adolescencia, casi por azar —buscaba yo una canción de moda— vine a dar con un long-play de la época, que contenía la grabación de ese largo poema titulado Alturas de Macchu Picchu, recitado por el propio Neruda: ‘Del aire al aire, como una red vacía...’. Y mientras lo oía experimenté tal estupefacción, tal sensación de descubrimiento y felicidad, que solo atiné a repetir la audición de sus doce partes: estaba deslumbrado por ese nuevo mundo. Y por primera vez creí saber entonces qué era la poesía, qué era la palabra, y qué el lenguaje. Aquello fue para mí, en lo verbal, como un rito iniciático.” (Ibáñez Langlois, 2023)

mecánica, como si pudieran funcionar como un escáner capaz de imprimir en el alma las palabras a una velocidad imposible.

La poesía, que pertenece tanto a lo visual como a lo auditivo, ofrece grandes posibilidades para afinar tanto la mirada como el oído, pues al igual que los aromas que menciona Han, hay algo en la poesía que, a diferencia de la prosa, se resiste a la aceleración. El espacio vacío que dejan los versos, al no extenderse por toda la longitud de la página, son una clave visual del silencio que suele disiparse con una lectura rápida. Y como la poesía está íntimamente unida a la oralidad y al sonido, su ritmo es el ritmo humano de la palabra hablada. Es por esto que los poemas están hechos para ser leídos en voz alta. Es lo que recomienda Donald Cowan cuando habla del primer momento educativo, el de la percepción. Recomienda que, en un primer encuentro, los poemas se lean en voz alta, a un paso mucho más lento que el de la lectura silenciosa. Antes de comprender qué significa un poema o cómo significa un poema, es preciso percibirlo como un todo, como una unidad de sonido y sentido, que suele ser evidente en los buenos poemas. Por esto hay significados que se sólo cristalizan en una escucha atenta y repetida, y es posible percibir belleza aún antes de comprender qué está diciendo el poema. La incertidumbre no es siempre algo negativo. Es bueno mantener vivo el deseo de comprender, pero no el de dominar a través de una paráfrasis que reduce el poema a un juicio rápido. Como dice Billy Collins, en lugar de querer sacarle una confesión, al poema hay sostenerlo a contraluz y presionar el oído sobre el rumor de su colmena (Collins, 2006). Mirarlo a contraluz, escucharlo, percibirlo bien con todos los sentidos, primero y antes que nada.

El poeta chileno José Miguel Ibáñez Langlois cuenta el profundo gozo estético que experimentó al escuchar un poema de Neruda en su adolescencia. Este gozo es una marca que acompaña la captación de una realidad poética como un todo. Antes de ahondar en los significados, en cómo Neruda logra lo que logra, hay una primera percepción estupefacta y llena de gozo, que será luego el mejor estímulo para ahondar en el análisis, el segundo momento educativo.

“A inicios de mi adolescencia, casi por azar —buscaba yo una canción de moda— vine a dar con un long-play de la época, que contenía la grabación de ese largo poema titulado Alturas de Macchu Picchu, recitado por el propio Neruda: ‘Del aire al aire, como una red vacía...’. Y mientras lo oía experimenté tal estupefacción, tal sensación de descubrimiento y felicidad, que solo atiné a repetir la audición de sus doce partes: estaba deslumbrado por ese nuevo mundo. Y por primera vez creí saber entonces qué era la poesía, qué era la palabra, y qué el lenguaje. Aquello fue para mí, en lo verbal, como un rito iniciático.” (Ibáñez Langlois, 2023)

Quizá no hace falta experimentar este tipo de gozo para disfrutar y comprender un poema, pero el gozo aquí descrito es una marca de una percepción más honda y más viva. Sin este primer momento, esto es, el momento en el que se percibe la realidad de un modo significativo, es difícil que se den otros momentos de profundización. Sin esta moción interior podría decirse que lo percibido, ya sea un objeto natural o artístico, no se han manifestado por completo, que no ha encontrado en la sensibilidad la resonancia que necesita para comunicarse. Una existencia penetrante, como la que distinguía Stevens, es también una existencia más vulnerable a las punzadas de lo real.

Prestar atención es entrar en detalles. Para atender no hacen falta palabras, pero hay un camino de ida y vuelta entre ver con claridad y articular con fidelidad. La fidelidad con la que el poema de Glück expresa al iris salvaje me ha abierto la mirada para ver con mis propios ojos, informados por los suyos, el iris de mi jardín. Bajo el sonido de aquella voz azul profunda sobre el celeste del agua del mar he podido observar con más detalle lo que se alzaba ante mis ojos y he intentado también cautivar esa presencia con palabras:

Iris germanica. Seis pétalos de dos colores diferentes: Los tres pétalos externos, de un púrpura intenso, se doblan hacia abajo, sobre el tallo, y dejan ver unas barbas amarillas como gusanillos erizados. Los otros tres pétalos internos, de un lila pálido, se elevan, perfectamente verticales, formando un baluarte cercando el centro de la flor, en el que yacen otras tres láminas —las ramas del estilo— que parecen pétalos más cortos, lilas y amarillos, pequeñas lenguas bífidas, que se alzan justo por encima de las barbas y resguardan, como si fueran toldos, los estigmas.

No es fácil describir lo que observamos. ¿Qué logran capturan estas palabras? ¿Qué logran capturar las del poema? La fidelidad se dice de muchas maneras. Al final, aunque las palabras abran horizontes para la visión y la visión cree nuevas imágenes en palabras, la flor es incomunicable. Vive sólo en un aquí y en un ahora, el que hay que visitar con los sentidos.

En el mito del alma del *Fedro*, Sócrates menciona el privilegio exclusivo que tiene la belleza sobre las otras formas que brillan en el ámbito de lo inteligible. Al ser la forma que brilla con mayor fulgor, es también la que inspira más amor en el ámbito de lo sensible, porque basta con la vista, el más luminoso de nuestros sentidos, para poder apreciar la nítida lucidez con la que reluce (*Fedro*, 250d). Es por esto que la belleza es el mejor puente entre lo sensible y lo espiritual, el mejor recordatorio que nos permite movernos entre las formas que pueden captar los sentidos y aquellas que no son sensibles en sí, aunque tengan un esplendor también en lo sensible.

De acuerdo con el mito (que Sócrates también llama *logos*, explicación), todos los seres humanos han contemplado la belleza puramente inteligible y, sin embargo, no todos muestran la misma sensibilidad ante la belleza. Aunque no lo diga explícitamente, Sócrates parece sugerir que algunos tienen la vista, “el más luminoso de los sentidos”, ensombrecida y no saben reconocer en lo visible el principal objeto de sus anhelos. Sin esta capacidad de percepción, se ofusca el anhelo de belleza, que es un acicate para perseguir lo mejor, y el alma termina por contentarse con menos, no lo con bello y lo bueno, sino con otra bagatela fluorescente que no es más que una pobre imitación de la belleza.

En griego hay una conexión etimológica entre *kalon* y *kalein*, esto es, entre belleza (*kalon*) y vocación (o llamada, *kalein*). Jean-Louis Chrétien explora con finura esta conexión en su libro *La llamada y la respuesta*. Allí recuerda cómo la tradición platónica ha considerado la belleza, “en su manifestación misma, llamada, vocación, provocación... las cosas y las formas no nos llaman por ser bellas en sí mismas —y como para sí—, sino que podemos llamarlas bellas porque nos llaman y nos vuelven a llamar. Y tan pronto como podemos hacerlo, debemos hacerlo, para responderles.” (Chrétien, 1997, p. 19)

Y para poder responder es preciso escuchar primero, cultivar los sentidos. La poesía tiene mucho que ofrecer para afinar la sensibilidad. Suelen ser textos breves que representan un instante meditativo del alma humana, un momento arraigado en lugar concreto—*aquí*—y en un tiempo concreto—*ahora*—que son paradójicamente el lugar y el tiempo en que no solemos estar, y la materia prima de los sentidos. Todo aquello que oscurece el aquí y el ahora (podemos mencionar las pantallas, como un solo ejemplo) entorpece los sentidos.¹

Dice Helen Vendler que, aunque la poesía hable del *allí* y del *entonces*, lo hace desde el *aquí* y el *ahora*. Al dejarnos entrar en los rincones más íntimos del alma de otra persona y hacernos partícipes de lo que ha nacido de la soledad y del silencio, la poesía está hecha para que nosotros, los lectores, hagamos nuestras sus palabras. A diferencia de un diario, por ejemplo, en el que la intimidad de otra persona se lee con la voz de una vida ajena, la poesía es mucho más personal y, por eso, más universal. En toda poesía se presume que el lector se asemeja lo suficientemente al escritor como para entrar en sus zapatos y poder decir las palabras del poema como propio. (Vendler, 1997) Esta cercanía nos permite mirar con los ojos del poeta como si fueran propios y vemos sus visiones como si fueran logros nuestros.

Los mejores poetas lo saben bien y nos entregan no sólo sus ojos, sino sus vidas: “Cuento mi vida pero lees la tuya,” dicen unos versos del poeta Enrique García-

¹ Pienso aquí en el consejo de Wendell Berry en su poema, “How to be a poet”: “Stay away from anything / that obscures the place it is in.” (Berry, 2005)

Máiquez. “Actúas siempre así, lo sé por experiencia (...) Si hablo de mi pueblo, / es tu ciudad.” Los lectores reconocemos la expropiación que sucede en cada lectura (“Te entiendes y me entiendo, porque al pasar la página / vuelves mis versos del revés, reversos / tuyos”) y le agradecemos al poeta la vida que nos da con sus poemas, el soplo de poesía que le infunde a lo que de otro modo hubiera pasado por prosa ordinaria en nuestros días: “Yo soy el que me oculto. Cuando escribo, / tú vives y eso es todo. Como te dijo Bécquer: / *Poesía eres tú. / Y yo el poema.*” (García-Máiquez, 2004)

A pesar de que el poema del iris salvaje me hubiera acompañado repetidamente durante el año, no se me había ocurrido preguntarme dónde o cuándo crecían los iris, ni tenía intenciones de ir a buscar uno, como probablemente Thoreau lo hubiera hecho. Aunque fuera ya primavera y todo estuviera en flor, no me esperaba la presencia de estos lirios, menos al lado de casa. Ni los planté yo, ni estaba esperando que crecieran.

Después del encuentro matutino, como si estuviera aún bajo su conjuro, la imagen de la flor del iris se me venía con frecuencia a la cabeza y me sorprendió recibir, precisamente ese mismo día, un mensaje de mi compañera de casa, que se había ido a pasar unos días en California. Me preguntaba si el iris púrpura había florecido ya. Alguien, a muchos kilómetros de distancia, estaba pendiente, esperándolos. Le envié las fotos de la mañana, y mi agradecimiento por ese trabajo escondido. “Son unos retoños del jardín de mis padres, que a su vez eran del jardín de mis abuelos, cuando vivían en una finca en Ohio,” me escribió. Sus padres murieron hace un par de años. Es un misterio inexplicable, pero no tengo dudas de que la emoción que había sentido en la mañana, aunque no supiera nada del origen de las flores, no podía haber sido ajena a este detalle. No todo lenguaje está hecho de palabras.

Dice Owen Barfield que nosotros, los modernos, entendemos la imaginación como una facultad para inventar ficciones, pero que en su sentido más hondo la imaginación es la facultad que aprehende las formas exteriores como imágenes o símbolos de un significado interior, que estamos siempre buscando. Una pura percepción, dice Barfield, sin imaginación, sería una estocada que separa espíritu y materia (Barfield, 1977). Esta sería la mirada funcional de la que hablaba Carlos Villar, incapaz de percibir el carácter sacramental del mundo. Este carácter sacramental le da a la realidad una transcendencia imposible de agotar en los sentidos. Si todas las cosas están impregnadas de significado, todas las cosas son más de lo que son. “Una rosa es una rosa es una rosa”, y no sólo eso sino mucho más. Barfield nos recuerda que depende

de nosotros que lo material sea a la vez una imagen de algo inmaterial. Que el iris es más que el iris lo sabía bien, antes de plantarlo, mi amiga.

El día siguiente me quedé trabajando desde casa y antes de cenar salí a correr por el vecindario. Sin planear la ruta de antemano, pasé por al menos cinco jardines con diversas especies de iridáceas, todavía más vistosas, coloridas y crestadas que la única flor de nuestro jardín. He vivido aquí más de siete años sin fijarme nunca. Aquel primer encuentro matutino me abrió los ojos para poder ver, esta temporada, en cuestión de dos días, probablemente un centenar de lirios que abundan en los jardines cada primavera. Al volver a casa me detuve nuevamente en nuestra flor, que había ya empezado a cerrarse. Es de esas flores efímeras cuyos pétalos no se marchitan simplemente, sino que mueren con un ritual muy digno: se cierran sobre sí mismas y se enroscan como en puño, convirtiéndose casi en un nuevo brote, menguando como si fueran a nacer de nuevo. Los pétalos externos se habían doblado a la mitad y los internos ya no estaban erguidos, sino que se habían plegado sobre el centro de la flor. A la mañana siguiente ya se habían quedado en casi nada, y otros tres brotes de un púrpura intenso, casi negro, empezaban a despuntar. La vida abriéndose paso de nuevo.

Escribe María Zambrano: “Toda la Filosofía griega es una mirada, en su forma más alta y mejor. Saber mirar sería ser filósofo en Grecia, con todo lo que de ahí se deriva. Pues la creencia fundamental de esta Filosofía, escondida hasta Platón, es que aquel que mira ya no muere. El que ha sabido mirar, siquiera sea un árbol, ya no muere. Es la lección y la esperanza de toda vida contemplativa” (Zambrano, 2000, págs. 79-80). También decía Platón que la filosofía es una preparación para la muerte. Y si es cierto esto que dice Zambrano, que quien ha sabido mirar ya no muere, es porque la filosofía es también una visión y una preparación para mirar con más atención la realidad. Es una preparación para una vida más plena, más feliz, más plenamente encarnada. Tanto aquí, como en la eternidad—para quienes se crean inmortales—la felicidad está en una visión profunda, en una mirada contemplativa.

La antigua discordia entre la filosofía y la poesía aquí desaparece. No hay mayor aliado de la filosofía que la poesía para capturar la sensibilidad, educar la mirada y la imaginación con una invitación a mirar otra vez, con más detenimiento, bajo la luz de ciertas palabras. Y ya no es sólo que quien ha sabido morir ya no muere, sino que lo visto—el árbol, la flor del iris—ya no muere tampoco. La contemplación ha sacado a lo contemplado del flujo de lo que surge y desaparece, y se ha hecho inmortal en la mirada, en la pintura, en una frase, en un poema.



La Iris Germanica de mi jardín

Es curioso que los dos momentos educativos que, según Donald Cowan, no pueden enseñarse con la misma facilidad que el análisis, correspondan con la descripción que hace Helen Vendler de una existencia penetrante: la capacidad de percibir con todos los sentidos, de extenderse a través de todas las potencias, y la capacidad de responder a esas percepciones con movimientos creativos propios. Al comienzo del ensayo recordábamos que Josef Pieper recomendaba la creación artística para afinar la mirada a la realidad. Aquí nos hemos centrado más en el primer momento, el de la percepción, pero una percepción refinada a través de las creaciones artísticas de quienes ya han educado la mirada y pueden prestarnos sus sentidos para experimentar la realidad desde dentro (esto es, el “dentro” de los poetas y el de las cosas).

La belleza que apela los sentidos pide, llama, reclama una belleza articulada en palabras. Hay una conexión directa entre el primer momento, el de la percepción, y el tercer momento, el de la expresión. Como dice Jean-Louis Chrétien, la llamada pide una respuesta: las cosas bellas “llaman a la mirada, pero también a la voz, cargan la mirada de palabra y la voz de luz, en lo que es siempre más —y distinto a— una reverberación o un eco” (Chrétien, 1997, p. 19). No hace ser un poeta ni escribir un poema. A veces basta con hilar un par de palabras, articular con fidelidad lo que se ha visto, anotar en los márgenes de un diario, compartirlo a viva voz, volverlo forma que pueda comunicarse. A veces puede bastar con una oración de agradecimiento.

Mary Oliver tiene también un poema en el que se oye la voz del iris azul en conversación con el viento, que abre su paso “liberando destilaciones de iris azul,” casi un eco del “azul profundo sobre el celeste del agua del mar” de Louise Glück. Son dos poemas que he leído sucesivamente varias veces, poniéndolos en diálogo. Me acordé del de Mary Oliver al volver a la flor la mañana siguiente, después de una noche de lluvia y, sorpresa sobre sorpresa, al sacudirla, se deslizaron sobre mis dedos unas gotas de lluvia púrpuras, “destilaciones de iris azul”. Después de volver a la flor un día y otro, he compartido el temor que expresa el iris azul al final del poema de Mary Oliver, la inquietud de no saber ser un “recipiente puro, vacío, expectante y silente,” incapaz de recibir con sensibilidad el don que supone todo lo viviente (Oliver, 2006).

La contemplación es una mirada amorosa y prolongada a la realidad, una mirada hondamente sensitiva, que se puede cultivar de la mano de quienes han cultivado a su vez la mirada a través de la creación artística. Aunque no es una actitud pasiva, sí que es una actitud receptiva, opuesta al deseo de dominar la realidad y de ajustarla a nuestras expectativas y deseos. Esta receptividad, tan propia de los sentidos, es la receptividad propia de la criatura que sabe que lo más valioso en la vida se manifiesta siempre en forma de un regalo y que es la gratitud la actitud más propia del contemplativo. Lo dice mejor que nadie la misma Mary Oliver en otro poema en el que el iris aparece para pasar luego a un segundo plano:

Rezar

Mary Oliver

No tiene por qué ser
un iris azul, podrían
ser yerbajos en un lote baldío,
o piedrecillas aisladas. Presta atención, simplemente,
hila un par de palabras y no intentes
que sean exquisitas.
Esto no es un concurso
sino un umbral, por donde se entra a dar gracias,
y un silencio en el cual
otra voz pueda decir una palabra.
(Versión de Marcela Duque)

Referencias

- Aristóteles. (1985). *Ética Nicomáquea*. Editorial Gredos.
- Barfield, O. (1977). "Matter, Imagination, and Spirit". En *The Rediscovery of Meaning and Other Essays* (págs. 143-154). The Wesleyan University Press.
- Berry, W. (2005). "How to be a poet". En *Given: New Poems*. Shoemaker Hoard.
- Cernuda, L. (1981). "Nocturno Yanqui". En *Antología*. Cátedra.
- Chrétien, J.-L. (1997). *La llamada y la respuesta*. Caparrós Editores.
- Collins, B. (2006). "Introduction to Poetry". En *The Apple That Astonished Paris*. University of Kansas Press.
- Cowan, D. (1988). *Unbinding Prometheus: Education for the Coming Age*. The Dallas Institute Publications.
- García-Máiquez, E. (2004). "El lector es un fingidor". En *Casa Propia*. Renacimiento.
- Glück, L. (2006). "El iris salvaje". En *El iris salvaje*. Pre-Textos.
- Han, B.-C. (2015). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.
- Ibáñez Langlois, J. M. (2023). *La belleza y el arte. Estética y Filosofía del arte*. Ediciones Rialp.
- Oliver, M. (2006). "The Blue Iris". En *The Blue Iris: Poems and Essays*. Beacon Press.
- Oliver, M. (2020). "Praying". En *Devotions: The Selected Poems of Mary Oliver*. Penguin Press.
- Pieper, J. (2015). *Solo quien ama canta: El arte y la contemplación*. Ediciones Encuentro.
- Platón. (2010). *Fedro*. Ediciones Akal.
- Thoreau, H.D. (1862). "Autumnal Tints". *Athlantic Monthly*.
- Vendler, H. (1997). *Poems, Poets, Poetry: An Introduction and Anthology*. Bedford Books.
- Vendler, H. (2015). *The Ocean, the Bird, and the Scholar: Essays on Poets and Poetry*. Cambridge, Harvard University Press.
- Villar, C. (2023). *La verdadera noche es luz*. Cobel Ediciones.
- Zambrano, M. (2000). *Hacia un saber sobre el alma*. Alianza Editorial.

En diálogo con un director de orquesta

Maximino Zumalave

Director de orquesta

¿Es buen momento la etapa universitaria para educar la sensibilidad?

Estoy convencido de que el período en que nos formamos en la universidad es un momento muy adecuado para estar en contacto con muchas manifestaciones artísticas y culturales. Podría darse el caso de que cuando estéis ejerciendo vuestra profesión y quizás tengáis obligaciones familiares o, simplemente, que viváis más lejos y será complicado desplazarse. Por esta razón me parece que la vida cultural de la ciudad donde estáis estudiando tiene que ser muy importante y que debería haber actividades culturales específicas dedicadas a los estudiantes.

En el mundo de los conciertos, es imprescindible pensar qué horario sería más adecuado para los estudiantes universitarios. Realmente es importante ajustar el horario, porque muchas veces se decide la hora por inercia, sin tenerlos en cuenta. También para otros sectores de población. He comprobado que con mucha frecuencia vamos a lo cómodo sin pensar demasiado. Si sabes que entre el público que asiste a los conciertos hay un número alto de jubilados o de funcionarios que no trabajan por las tardes, por qué hacer los conciertos tan tarde sobre todo en invierno.

En Santiago de Compostela los conciertos didácticos que realizó la Real Filharmonía de Galicia en sus primeros años formaban parte de un proyecto muy consciente y muy desarrollado al que los jóvenes respondían muy bien. Se hacían dos cada mañana – uno a las diez y el otro a las doce – y se llenaba el auditorio, que tiene aproximadamente 1000 butacas. Esto ocho veces en una semana. El concierto incluía explicaciones de lo que iban a escuchar y el interés de los jóvenes oyentes era extraordinario. Guardo muy buen recuerdo de esa actividad y sonrío al recordar algunas anécdotas.

Santiago tiene algo menos de cien mil habitantes. La Universidad en torno a veinticuatro mil estudiantes. Es un sector de población importante como para pensar en ellos y para programar muchas cosas en función de ellos.

Te puedo contar que en mi época de la universidad hice la licenciatura en Biología porque mis padres no me dejaban estudiar solo música. Hice biología y muy contento por haber tratado ahí a mucha gente. Una facultad es un ambiente muy diferente al de los conservatorios o de las escuelas de música. La música nos obliga a

muchas horas de estudio personal, a estar aislado. Comprobé que el compañerismo en Biología era de otro estilo que el de un conservatorio.

En esa época el padre López Calo, que fue el catedrático de Historia de la Música de la Universidad de Santiago, empezaba a hacer un ciclo de conciertos que se llamaba Jueves Musicales. Si hacía falta piano los conciertos se hacían en el Aula de Cultura que está en la carrera del Conde, enfrente a la Alameda. El público era mayoritariamente joven. Gente mayor de Santiago, socios de una antigua sociedad filarmónica, iban a los conciertos y tenían dificultad para conseguir una butaca. Veías que a lo mejor el 70, el 80 % del público era gente joven. Lo contrario de lo que sucede ahora en que más del 80 % es gente mayor.

Desde mi punto de vista, el perfil del público debe influir en la programación. Hay mucha gente joven que no escuchó nunca en directo una obra tan conocida como la Quinta Sinfonía de Beethoven. Para ellos es una novedad.

¿Música clásica y gente joven?

Claro, ¡cómo no vas a tener tú a tu edad la experiencia de escuchar en directo las grandes obras de Bach, de Beethoven, de Mahler...! No tengo duda de que hay que programar también música de nuestro tiempo, debemos tener un compromiso con la música que se escribe hoy, pero todas las grandes obras de la música de todos los tiempos son también una necesidad indiscutible para todo el mundo. Por otra parte, una maravilla de la música es que la interpretación de una obra no es dos veces igual.

Si, además, se renueva el público incorporando gente joven, digamos que el gran repertorio clásico, obras maestras de la humanidad, es novedad para la gente que va por primera vez a oírlas. Y eso, a veces, se olvida. Es decir, aunque en nuestro tiempo tengamos una sociedad y unos artistas creativos en la literatura, la pintura, la escultura, no podemos prescindir de Shakespeare, de Cervantes, o de Rembrandt, o de Velázquez, o de van Gogh, de Michelangelo, etc.

Alguna vez en la presentación de algún concierto provoqué un poco diciendo hasta qué punto el arte de mi época es solo el que se compone o se construye o se hace en mi época, o si el arte de mi época es el que interesa a la gente de hoy, por ejemplo.

Para mí Bach es contemporáneo. Soy un entusiasta de Bach y toco todos los días su música al piano. Digamos que es una música maravillosa, que además ordena mucho el pensamiento. Por eso opino que los grandes músicos de la historia que siguen interesando hoy son mis contemporáneos también, porque su música sigue viviendo hoy. Porque tú has recibido esas obras, porque has tenido acceso a ellas, porque has establecido una especie de diálogo con ellas, por eso son tus contemporáneos.

Muchas personas que escuchan esas grandes obras maestras por primera vez se quedan fascinadas e impresionadas por la gran calidad de estas obras. Y creo que a veces tenemos muchos prejuicios sobre lo que va a gustar a los oyentes. Lo he comprobado en conciertos didácticos con la Real Filharmonía.

Como docente y como alumno, como director de orquesta y formador de equipos humanos y mentor, ¿qué piensas sobre la educación musical? Hablamos sobre educar el oído y la educación de la sensibilidad respecto a la música, ¿qué papel juegan las instituciones educativas, los procesos educativos? También desde tu ángulo de formador.

Cuando preparo un concierto tengo que dedicar mucho más tiempo a mi estudio individual que a ensayar con la orquesta. Debo llegar al primer ensayo con la orquesta teniendo claro qué es lo que quiero hacer con la obra a interpretar, pero no es siempre algo inamovible. Por poner un ejemplo, algunas veces he llegado con una idea concreta para un pasaje que toca un solista y puede suceder que ese solista en la primera lectura interprete ese pasaje de modo diferente a como lo pensé yo y que me guste mucho como lo hace él.

El primer día de ensayo suelo empezar con una lectura de toda la obra. Cuando ya la tocamos por segunda vez me voy parando y explico qué es lo que estoy buscando. Es el momento de introducir correcciones, hacer sugerencias, explicar mi idea de la obra que estamos trabajando.

Una situación especial se suele dar al preparar obras concertantes, obras con solista. En nuestra época con demasiada frecuencia disponemos de no mucho tiempo de ensayo con los solistas. Algunos llegan la víspera del concierto y hay que aprovechar al máximo ese tiempo tan escaso para un encuentro con el solista, ver la obra con él y realizar después un ensayo con la orquesta. Al día siguiente un ensayo general y ya el concierto. He aprendido que en situaciones así debo adaptarme a lo que hace el solista aunque yo tenga una idea muy distinta de esa obra que vamos a interpretar. Conviene ser prudentes y no crear inseguridades, porque a veces algunos cambios hechos sin tiempo suficiente para asimilarlos lo que crean es inseguridad. Entonces sería peor el resultado.

Por eso creo que debemos trabajar siempre con mentalidad abierta. Hay otras opciones diferentes de la mía y eso es una de las cosas buenas de la música, que la misma obra se puede hacer de muchas maneras y ser todas ellas coherentes y atractivas.

En la versión que hace cada intérprete de una misma obra descubrimos casi siempre algún detalle que nos llama la atención.

Respecto a la educación, quiero comentar que en Alemania había escuelas en las que la primera actividad lectiva del día era cantar juntos. Después seguían las clases de matemáticas, de lengua, de física, etc., pero primero cantar.

Defiendo siempre que la gente cante en coro. Yo empecé mi formación musical cantando en la escolanía de la Catedral de Santiago. Tenía 7 años. Estaba previsto que yo fuera al colegio La Salle, que es donde ya estudiaba mi hermano, pero a mi me gustaba la música, mis padres me llevaron a la catedral, allí me hicieron una prueba de voz y entré en la escolanía.

Mi primer profesor de música fue don Mariano Pérez Gutiérrez. Era el maestro de Capilla. No estuvo muchos años. Fue posteriormente catedrático en Sevilla y en Madrid.

Alguna gente se asombra cuando recuerdo que la vivienda de don Mariano estaba en el Palacio de Rajoy. Hay que tener en cuenta que este edificio que mandó construir el arzobispo Rajoy era la residencia de músicos y de confesores. Esa fue su función durante muchos años. La vivienda del Maestro de Capilla tenía las cinco ventanas centrales de la segunda planta, justo enfrente de la fachada del Obradoiro. El organista y uno de los sochantres tenían que “conformarse” con las viviendas correspondientes a las tres ventanas de las dos esquinas del edificio. El maestro es el maestro, ¿no?

Recuerdo ir a casa de don Mariano y ver en el atril del piano el borrador de una obra nueva escrito a lápiz. Algún niño de la clase preguntaba a don Mariano qué estaba inventando. No decíamos componiendo, sino inventando. Era una canción que unos días más tarde estaba ya copiada a limpio, se ensayaba y sonaba maravillosamente. Inconscientemente yo estaba en contacto con lo que es el proceso creativo plasmado en unos bocetos del compositor y luego ya en la realización de la obra.

Vuelvo a lo de cantar juntos. Yo defiendo que, además de los valores artísticos que tiene la música coral y que hay música coral maravillosa y que se puede hacer muy bien, cantar en coro también tiene unos valores educativos muy grandes. A mí me parece muy importante que desde muy pequeño descubras que tú solo no puedes cantar a dos voces. Para para cantar a dos voces necesito que tú cantes conmigo y para cantar a tres voces que que cantes tú también. Esto es un valor educativo que se corresponde con nuestro papel en la sociedad. Cuántas cosas se pueden hacer si trabajamos juntos.

No se trata solo de cantar juntos. Se trata de que se escuche tu voz y que se escuche la mía y que aunque tu voz sea muy fuerte deje que se escuche la mía también, que se equilibren. Estos son valores educativos más allá del valor artístico. Os digo ahora lo que dije ya en público en actos de la Academia Gallega de Bellas Artes. Alguna vez con algo de ironía preguntándome si esta educación no deberían tenerla también la gente que forma parte de nuestros parlamentos y demás corporaciones. Estaría muy bien que sus componentes aprendan a escuchar al otro, a respetar al otro, a trabajar juntos. Esto es sensibilidad también.

La sociedad y quienes canten en un coro no deben valorar exclusivamente el canto en coro como un fenómeno estético, pensar qué bonito suena esto y qué bonita es la melodía. Deben percibir también el equilibrio y el respeto que entraña, saber que hay cosas que no puede hacer uno solo, que necesito que las hagáis vosotros conmigo; si no, esta obra no se podrá hacer. Yo creo que es un valor educativo muy importante. Escuche lo que dice el otro. Usted hable, escuche, reflexione y piense que a lo mejor entre los dos pueden hacer un papel más rico si colaboran los dos. Por eso creo que es

útil que desde los seis o siete años un niño perciba que es normal escuchar lo que dice otro. Ayudará en su momento a mejorar la convivencia.

Muchas veces hablamos de música y de emociones desde una actitud pasiva, un poco en el sentido de como la música despierta nuestras emociones y nos ayuda a identificarlas. Pero también estaba pensando que la música nos puede ayudar a educarlas.

A algunas personas les dije a veces “vete siempre a los conciertos, no digas es que yo no entiendo de eso”. Tú vete al concierto y no tengas para nada en cuenta lo que opine otra gente. Ve, escucha y piensa qué es lo que te gusta, pero vete a más de un concierto. Cuando vayas al segundo haz lo mismo. Poco a poco comparando las diferentes obras e interpretaciones que escuchas y vas a forjar tu propio criterio. Vas a descubrir lo que te atrae a ti, lo que te interesa, lo que más conecta contigo. Y no hace falta para nada que ningún “entendido” te diga no sé qué cosa de la interpretación de esa obra que en su opinión tiene mucho mérito. No, no, no. Tú confía en tu criterio igual que si decides en un determinado momento si prefieres una manzana o un melocotón. Es tu criterio, tu gusto y también es tu libertad. Es tu libertad de elegir. Es decir, que nadie me tiene que decir lo que me tiene que gustar en música. Sabes cuándo te ha gustado algo, lo tienes muy claro, y eso es lo importante.

Recuerdo que nuestro común amigo el doctor Enrique Jiménez, profesor de la USC, médico y músico hablaba a veces de lo que ahora se llama tertulianos; Enrique los llamaba “todólogos”. Decía que daba igual el tema del que se hablara ese día; ellos lo saben todo de todo. Y claro, resulta que si un día escuchas a alguna de esas personas tratando un tema que por las razones que sea tú conoces bien y descubres que en esa intervención hay inexactitudes, carencias, etc., inmediatamente, como como buen gallego, desconfío. Mira, si de esto no sabe, muy probablemente tampoco sepa de otros temas de los que habla con tanta pretendida autoridad. Ya no le hago caso. Siempre me llamó la atención como en Galicia se calificaba a alguna persona con la palabra “trapalleiro”; no tiene credibilidad y ya no discuto nada más.

¿Qué actitud tomar ante las obras?

Ante las obras de arte debemos desarrollar un buen sentido crítico. Podemos decir a mí me gusta este cuadro más que este otro. Después puedes hacer una reflexión y preguntarte ¿y por qué me gusta más este que este otro? Piensa en la temática, el estilo, la luz, la perspectiva y ya empezarás a desarrollar una serie de ideas y formar tu propio criterio. Y hay que ser consciente de que como en todos los órdenes de la vida hay afinidades personales. A unos les gusta ir al mar, a otros a la montaña, a la nieve y cada cada uno elige. Esto es también una reivindicación de tu libertad total y dentro de esa libertad tu gusto personal.

¿Qué obras están ahí desde siempre?

Con algunas obras tienes la sensación de que no existe el tiempo, como si estuvieras en un “más allá”, es decir, con estas obras tienes una sensación de trascendencia. El ser humano es mucho más que lo aparente y a veces a través de la música puedes percibir algo que no sabes explicar con palabras. Mozart fue un genio; eso está claro. Alguien decía poéticamente que Mozart componía los tiempos rápidos, los tiempos lentos se los escribía Dios. Es decir, es una vivencia muy profunda estar en contacto con estas obras maestras.

Hay música que es muy expresiva y hay música que te gasta mucho emocionalmente también. A mí, por ejemplo, me gusta mucho Bach por supuesto. Todos los días toco música de Bach. Pero también, aunque me gusta mucho la música de Mahler, música que yo no podría dirigir todas las semanas. Por ejemplo, se podría pensar que si ya hice una obra suya, la conozco bien, la tengo memorizada, no habría problema para repetirla a los pocos días. No puedo, me supone un gasto emocional muy grande, muy grande, tanto que al acabar estoy agotado, no tanto físicamente como puedes acabar cansado en otros conciertos en los que necesitas concentración, tensión, si diriges de memoria durante hora y media. Estas obras de Mahler suponen para mí un gasto emocional tremendo.

Pongo un ejemplo. Los *Kindertotenlieder* (Canciones a la muerte de los niños). Es una obra de Gustav Mahler sobre poemas de Friedrich Rückert. La obra tiene una expresión tremenda. El poeta alemán había perdido a sus hijos y escribió esas poesías.

Mahler componía sobre todo en verano porque era cuando tenía más tiempo libre. Cuando se puso a hacer música sobre estos poemas, su mujer le preguntaba cómo puedes trabajar en esa obra poco rato después de estar jugando con tu hija. Pocos años después murió también la hija de Mahler.

Recuerdo como algo muy especial un concierto aquí en el auditorio de Galicia interpretando esa obra. Cantaba con nosotros Iris Vermillion, una gran cantante europea. Yo estaba dirigiendo y sí, podía, valga la redundancia, dirigir, dar entradas, indicaciones, regular dinámicas, todo aquello que constituye el trabajo de un director en el concierto. Pero al mismo tiempo sentía que yo no estaba allí. Una sensación que no percibí con otras obras. Y recuerdo las miradas de los músicos entre sí, mirándose unos a otros como no era habitual en otros conciertos. No sé qué estaba pasando allí, pero yo en aquel momento sentía que estaba en otro lugar. Curiosamente, algunos meses después muchos músicos querían que figurara la grabación de este concierto en un disco que nos habían pedido hacer con fragmentos de conciertos dados en vivo en el auditorio. Seguro que para ellos fue también algo muy especial, con unas vivencias que no eran las de todos los días. Es algo misterioso para mí, porque no es algo voluntario, no se puede preparar para que suceda cuando quieras. No, no sé, qué pasó allí, pero es como si de repente estuvieras en otra dimensión.

Con la música muchas veces puedo intuir un mundo que luego no sé expresar con palabras, una serie de cosas que estoy viviendo, percibiendo, notando que ahí hay algo, aparte de equilibrios formales y sonoros. Algo que yo no sé exactamente qué es ni cuál es su significado. Esa experiencia de no tener explicación para todo lo que sucede a mi alrededor me puede ayudar a aceptar otras vivencias del entorno de todos los días.

Para un itinerario personal me he quedado con la idea clara de asistir a conciertos, ¿qué recomendaciones para una educación básica de la sensibilidad musical?

Yo siempre defiendo la calidad de la música y por eso muchas veces cuando escribo suelo hacer referencia a la buena música, porque no toda la música es igual, como no toda la literatura es igual, ni toda la pintura es igual.

Es un poco cruel esta anécdota que os voy a contar. Leí hace años que alguien que quería ser compositor presentó la música que había escrito a Johannes Brahms. El comentario que hizo Brahms al ver aquella partitura fue “lástima de papel”. El papel era muy caro... Reconozco que el juicio de Brahms fue un poco fuerte. Lo que quiero explicar es que a la gente, y sobre todo a la gente que quieres, tienes que darle lo mejor. Entonces ofrécele lo mejor, la música buena.

Que un compositor o un escritor hayan interesado a muchas generaciones, aunque en cada época se hayan fijado en aspectos diferentes y hayan tenido perspectivas diversas de su obra, pero su obra ha interesado siempre, eso quiere decir algo para mí.

Aunque muchas veces no lo racionalicemos ni podamos explicar claramente con palabras por qué nos gusta una obra, si le ha gustado a mucha gente de muchas generaciones, de muchas épocas distintas, de países distintos, de culturas muy diferentes, pues algo tendrá esa obra ¿no?

Estaba pensando en lo que decías antes de que se necesita un guía también. En este bosque musical en el que estamos inmersos, el consumo es tan rápido que la propia máquina te dice lo que escuchar y el algoritmo te lo impone.

Soy bastante crítico con algunas prácticas de nuestra época, con lo que yo llamo la *cultura del Kleenex*. Usar y tirar, usar y tirar. Lo vemos con algunas canciones tan efímeras. Me parece terrible que a veces llevamos injustamente esta manera de actuar a las relaciones personales y profesionales, los seres humanos nos convertimos también en piezas para usar y tirar.

Sí, por eso la necesidad de guía, desde mi punto de vista, desde mi gorra de educadora, pero también alguien que te ayude porque es difícil manejarse ante tanta oferta.

Creo que es de agradecer la buena disposición de alguien que quiere ponerte en contacto con algo que vale la pena. Hay obras maravillosas. Mi propuesta es que escuches estas obras que han sido muy importantes para mí. Después tú decides y si no te gusta, pues tampoco es un trauma. Quédate tranquilo, no pasa nada; entre otras

razones porque siempre hay un valor muy grande que es la libertad. Es tu libertad. Aunque fuera un rechazo por capricho lo acepto. Tu libertad es importante aunque te equivoques. Quizás te pierdas cosas que para otros son maravillosas, pero es tu libertad.

Hay ideas y valores fundamentales defendidos por grandes compositores. Por ejemplo, Beethoven valoraba mucho la libertad - *“amar la libertad sobre todas las cosas”*- y la verdad - *“aunque fuera por un trono, jamás traicionar la verdad”*-.

Hace dos años dirigí un concierto en el claustro del Monasterio de Celanova. Celanova es una villa de Ourense que tiene ese monasterio maravilloso. Allí vivió San Rosendo, que también había sido obispo en Santiago. A lo largo del tiempo ese edificio del convento se reutilizó para muchas actividades. También fue cárcel. Y allí estuvo preso Celso Emilio Ferreiro, un gran escritor gallego autor de obras con mucha fuerza expresiva.

Pues bien, un poco espontáneamente comenté al público que asistía al concierto que en los días previos, preparando el concierto que iba a hacer tocando una sinfonía de Beethoven, me daba cuenta de que estas ideas de verdad y de libertad que expresó Beethoven, también las manifestaba en sus poesías Celso Emilio Ferreiro - *“Pero hoxe canto en libértá/ e mentras canto non estou isolado,/ que o corazón vai connigo/ e con il falo”*-. La idea de libertad que afirmó Beethoven al comentar su tercera sinfonía *“heroica”* es la misma idea de Celso Emilio que tenía otra profesión y que no vivía en Viena, sino en Celanova. Comprobamos que gente muy grande en la música y en la poesía coinciden en ideas y valores.

Hay valores que son muy importantes. Pongamos a la gente en contacto con ellos y que cada uno después piense sobre ellos para descubrir y saber qué es libertad y qué es verdad.

Valoro mucho la sabiduría de la gente sencilla. Vivimos en una sociedad avanzada con gente con muy buena formación en todos los campos. Una sociedad bien organizada se asesora y pregunta a las personas que conocen profundamente el tema del que se trate. Eso sí, pedir asesoramiento a una persona que además de saber y de valorar la verdad tenga ética y no te engañe. Sería terrible que el médico me engañara.

Me da la impresión de que en nuestra época en la que hay mucha información accesible sería necesario que nosotros mismos establezcamos un filtro crítico para no equivocarnos.

No puedo asesorar sobre temas que no conozco, a veces confundimos algunas cosas y llamamos a la puerta equivocada. Yo no le podría decir al cirujano con qué ángulo tiene que hacer una incisión.

¿La música acerca a la felicidad?

Creo que de la misma manera que tener conocimientos sobre la obra musical que escuchas te permite disfrutarla más, pues también tener ciertas ideas fundamentadas, convicciones, principios, te hace vivir con mayor calidad, no sé si más

feliz, pero desde luego más serenamente y con coherencia contigo mismo. Quizás no esté de moda, pero es una maravilla.

No perder el sentido de humanidad. Vuelvo a Enrique Jiménez. De su actividad como médico me decía que no podía reducir su función a estudiar una radiografía. Consideraba al paciente como un ser humano que tiene un problema y que sufre. Su actitud era plantearse cómo lo podría ayudar.

¿El oído se puede educar?

Sí que se puede educar, pero es importante que alguien te guíe porque muchas veces no nos damos cuenta de las cosas hasta que alguien nos hace reparar en ellas.

En cuanto a la percepción artística y del sonido también hay una percepción que viene del conocimiento de qué es lo que está pasando. A veces comento que en la música también existe el placer intelectual. Me explico: me puede gustar mucho una obra y no me puedo quejar por eso. Pero si además sé cómo está hecha, cómo está construida, la comprensión y el disfrute es mayor.

Vuelvo a un ejemplo de la medicina. Puedo saber que la solución para un problema es un determinado medicamento. Lo uso y resuelvo el problema. Otro nivel es saber por qué actúa así y por qué reacciona el cuerpo de una determinada manera a ese medicamento, a esa terapia. Estás ampliando tus conocimientos y esa parte intelectual también es importante. Considero esto el placer intelectual del conocimiento.

A veces no te fijas en determinados detalles de las obras de arte hasta que un buen día te los indican. Puede suceder en un museo. Ves un cuadro que te gusta mucho. Cuando lo conoces más a fondo, sabes cómo está hecho y a qué obedece haber usado una determinada técnica; te sientes mejor.

La grandes obras de nuestra cultura tienen que seguir siendo referencia para la gente de hoy. Es decir, yo no puedo, me niego a ver esas grandes obras de la humanidad como cosas del pasado. Esas obras son mis referencias. Conocerlas es un “don”. Explicarte cómo se han construido, saber qué hay detrás, cuáles son sus significados es adueñarte un poco de la obra. Te acercas a ellas como a tus amigos.

Este curso pudimos disfrutar de un concierto de Navidad en la universidad

También definiendo la música estacional. Estamos en una sociedad donde tú puedes comprar y comer fresas todo el año, pero para mí tiene un encanto especial tomarlas en su época. Es como sentir que formas parte de un entorno, de una naturaleza sabes que esta es la época de una determinada fruta.

Me parece que muchas veces en las programaciones culturales de nuestro tiempo pesa demasiado el interés por transmitir a la sociedad determinadas ideologías. Para

algunos programadores la música, las exposiciones, son un pretexto para poner en el candelerero una determinada idea.

A mi, por mi cultura, me gusta mucho que en cada época del año se programe la música que corresponde a ese momento. En mi etapa de estudiante era así y se ve claramente si hablamos de grandes obras sinfónico corales. Asocio siempre la música en torno a los días de navidad con el Mesías de Haendel o el Oratorio de Navidad de Bach. En Semana Santa alguna de las dos pasiones de Bach. En el mes de noviembre el réquiem de Mozart, de Fauré, de Verdi... En esas fechas siempre escucho esas obras en mi casa y echo de menos que en muchos lugares no se programen estas maravillas en el momento más adecuado. Sería además una forma muy buena de ayudar a la educación de la sensibilidad.

¿Innovación en las programaciones?

Innovación explicada en modo irónico: hay quien argumenta “esta obra tiene mucho mérito porque no se ha tocado nunca”. A lo mejor tiene mérito y a lo mejor no lo tiene. Que no se haya tocado nunca, para mí no es un mérito. Vamos a escucharla y ya veremos. Percibo el ataque de algunos programadores a la cultura clásica en general.

A veces no pensamos que lo que se está renovando es el público. Para mucha gente de cincuenta, sesenta, setenta años que va a los conciertos hay obras clásicas que no fueron tan habituales en nuestra ciudad como lo fueron en ciudades de Alemania, de Austria. Aquí esas obras son una novedad y para la gente de quince, dieciocho, veinticinco años son novedades absolutas.

¿Esa obra ya se hizo otras veces? La misma obra cada vez es diferente. Es una de las grandezas de la música. Una interpretación no se repite.

Si llevamos este argumento de programar solo lo novedoso a la vida diaria, podríamos pensar que como ya la gente tomó café muchos años, ahora ya no puedes tomar café. (A mi me hundiría. Me gusta mucho el café). Hace muchos años que la gente pudo ver una puesta de sol en la maravillosa la Costa da Morte. La gente de hoy la ve por primera vez y también descubre ahí una belleza extraordinaria. Es una pena constatar que con mucha frecuencia en un país pobre la gente no disfruta el paisaje, sino que forma parte del paisaje. Para ellos representa su esfuerzo, su vida durísima y le pesa tanto que no llega a percibir que eso es un espectáculo de una belleza increíble.

Cuando me invitaste a participar en el proyecto de tu libro, te sugerí darle forma de conversación. Me gustó mucho leer libros con este prototipo. Pienso en uno de conversaciones con Aldo Ciccolini, un grandísimo pianista con una mente ordenada y un pensamiento muy bonito.

Ese estilo de diálogo lo observé con una escritora que también me gustaba mucho, Marguerite Yourcenar la primera escritora que formó parte de la Académie en Francia. Me gustó mucho un libro que recopila conversaciones con ella. Una periodista tuvo distintas conversaciones con ella a lo largo de muchos años. Posteriormente reordenó todas estas conversaciones por materias y tituló el libro *Con los ojos abiertos*

que son las últimas palabras de la novela *Memorias de Adriano*: “entrar en la muerte con los ojos abiertos”.

Para qué (me) han servido los libros

Juan L. Blanco Valdés

Director de Ediciones USC

Hace ya años, un sobrino adolescente, de entorno de clase media urbana, me consultó sobre si dispondría yo de *La casa de Bernarda Alba*, pues era lectura obligatoria para su materia de Lengua y Literatura Española (castellana, le dicen ahora, creo; en fin...). No sin reflexionar para mi chaleco en lo extraviados que viven los profesores de secundaria a tenor de tales recomendaciones, recordé que, en efecto, disponía del tremendo drama lorquiano en la magnífica edición de Francisca Vilches, edición que puse a disposición de mi sobrino, ciertamente intrigado por el desenlace del préstamo. Al cabo de cosa de un mes, interrogué al chaval sobre el resultado de la lectura. *Ad pedem litterae*, me contestó: «Ba, si, bu, es de una pava que tiene un marrón en casa que te cagas».

Como queda dicho, mi sobrino es de un entorno medio y, en la altura de la anécdota que antecede, habitaba un hogar en el que no faltaban los libros. No es (ni era) más tonto, inculto o lectóforo que la gran mayoría de los muchachos de su quinta. Es, simplemente, un miembro característico de su generación, un *millennial* más a quien le ha tocado asumir una ofensiva hipertecnológica sin parangón, que ha reducido el libro, y con él, la lectura como interfaz de comprensión textual y cultivo de un espíritu crítico, al plano de un objeto, y un ejercicio, indefensos.

Personalmente, no creo que la tecnología sea buena ni mala. En un momento histórico en el que la humanidad debate las eventuales bondades o riesgos de la Inteligencia Artificial en sus múltiples aplicaciones, una serena reflexión colectiva sobre los peajes éticos que necesariamente hay que abonar a la tecnología es más que conveniente. En el contexto de unas posibilidades técnicas indefinidas, todos hemos relegado la pregunta *¿debe hacerse?*, subyugándola a la entusiasta certeza de que *puede hacerse*, algo que me recuerda la escena de *Parque jurásico* en la que el aguafiestas doctor Malcolm argumenta al millonario propietario y promotor de la atracción que, convencido de haber descubierto el prodigio genético para reanimar una especie cuya desaparición decidió la naturaleza hace sesenta millones de años, no se detuvo a preguntarse si *debía* hacerlo.

¿Son perversas las redes sociales? ¿Es, ya, insoslayable admitir que en Occidente se ha forjado una generación indisolublemente unida a los dispositivos móviles? ¿Se puede, e incluso, se debe, luchar contra ello? ¿Es necesariamente malo? ¿Es intrínsecamente mejor leer *El último mohicano* o *Ivanhoe* que dedicar siete hora al día a escribir y leer guasaps? ¿No será que, como tantos y tantos conceptos a lo largo de la historia, *cultura* y *lectura*, en su acepción tradicional para los *baby boom* de los 60 del siglo XX, no tienen cabida en tiempos de la web social o, incluso, nos hemos obligado a acostarlos en un lecho de Procusto, forzándolos a ser lo que no son? ¿Es misión de los profesores de secundaria demonizar Instagram, youtuberos e influencers frente a los salutíferos efectos de la formación, la crítica, el debate, la reflexión, el intercambio de ideas?

Demasiadas preguntas para una alarmante sequía de respuestas. Tras más de treinta años dedicado profesionalmente a la edición en mi Universidad, y contrariamente al ortodoxo y recto pensamiento, que hace de la experiencia la madre de la ciencia, temo que tengo muchas más dudas que certezas.

Es indiscutible que la emergencia del protocolo http y la world wide web a comienzos de los noventa del siglo pasado (más o menos, por cierto, cuando iniciaba yo mi carrera profesional) cambió el mundo para siempre. Umberto Eco afirmó que solo otro invento de la humanidad podía compararse a internet: el libro impreso con tipos móviles, que Gutenberg estrenó mediando el siglo XV. En sus ágapes íntimos y familiares, Lutero brindaba por maese Gutenberg, de Mainz, pues gracias a la milagrosa capacidad de reproducción de su *ars artificialiter scribendi*, los postulados e ideas de la Reforma llegaban en días, desde el corazón del Imperio, a los confines de Europa, a Polonia, a Finlandia y, también, a España, Portugal e incluso las lejanas Indias occidentales. Supongo que hoy una nueva generación de políticos profesionales, usuarios de códigos éticos extremadamente plásticos, son los que brindan por la globalización total de internet, abducidos por el metaverso paralelo X (antes Twitter), un ágora digital desde el que, como los heresiarcas antiguos, pontifican y adiestran a sus acólitos.

Cuando hablamos de educar la sensibilidad, es inevitable, lo siento, referirnos a los muchos efectos perversos de la red y las redes: *fakes*, medias verdades, imágenes falsas o fuera de contexto, pederastia, ciberestafas, prostitución digital, ciberacoso, pornografía, racismo, homofobia, adoctrinamiento en todas las formas posibles del odio, el fanatismo y la violencia... a todo esto están expuestos los millones de jóvenes cuya existencia paralela discurre en el móvil que, durante el poco tiempo que reposa, acomodan en el bolsillo trasero del vaquero. Todo intrínsecamente nocivo, malo, perfecto para formar ciudadanos agresivos, acríticos, maltratadores, mentirosos,

insolidarios, egoístas. ¿Qué hacer? ¿Llega con retirar el móvil durante las horas de clase? No seamos ingenuos... La ofensiva es muy seria y, por múltiples razones, imparable. Cuando la humanidad llegó a un punto histórico en el que la dominación de una oligarquía privilegiada no daba para más, los franceses inventaron en 1789 la democracia moderna, y el estado de Derecho y los derechos humanos, la mejor (o menos mala) forma de contener o canalizar la natural tendencia humana a la dominación (Putin, Netanyahu...). Pero, cuando en 1990, Tim Berners Lee y sus colegas del CERN crearon la moderna Internet, persuadidos de las evidentes bondades de un sistema global y directo de intercomunicación en tiempo real, no podían sospechar que, con el tiempo, iba a convertirse en una especie de mastodóntica Gomorra que no cierra nunca y en donde se puede hallar lo peor del género humano.

Es posible que al amable lector no le suene el nombre de László Biró y, sin embargo, la deuda que la humanidad tiene con él es impagable. Biró, húngaro, nacido en 1899 y fallecido en 1985, inventó ni más ni menos que el bolígrafo, un dispositivo de alta tecnología con una bolita que distribuía limpia y nítidamente la escritura sobre el papel alimentándose de una delgada barrita plástica que contenía la tinta nutricia. Adiós borrones, insidiosas manchas, plumillas, tinteros... En el instituto donde cursé el bachillerato, un compañero montaraz colocó su *bic* de punta en el asiento del compañero, un chavalote grande y orondo, que, inopinadamente se sentó con toda su fuerza, de modo que, prodigiosa puntería, el boli hizo diana y casi le hace añicos el esfínter. Ni que decir tiene que el victimario recibió el máximo peso de la disciplina del centro y se fue a su casa a purgar el bromazo con varias semanas de expulsión. ¿Y la víctima? Maldito invento, pensaría.

Así que con la más excelsa técnica producto de la sublime inventiva humana podemos hacer cosas maravillosas y cosas horribles. Con un boli puedo saltarle un ojo a alguien. Una cosa es el tubo catódico y otra la televisión. Una cosa es la *www* y otra *X* (antes *Twitter*).

En estas condiciones, comprenderá el lector que educar en sensibilidad por la lectura es muy difícil. Entre otras cosas, porque la lectura de libros ocupa de costumbre, en los barómetros de lectura que publican los ministerios del ramo, una posición generalmente abochornante, la última de las actividades de ocio de los jóvenes, solo por encima de *no hacer nada*.

Siento, de verdad, no sonar optimista. A diferencia de cabezas mejor amuebladas que la de este indefenso editor, tengo muchas más dudas que certezas, muchas más preguntas que respuestas y no poseo la capacidad (ni, acaso, la voluntad) de armar un discurso teórico, lleno de datos, esquemas, tartas estadísticas y notas al pie, plagadas de

interesantes referencias que, generalmente, nadie consulta ni lee. ¿Quién conoce el desenlace de todos los retos del futuro? No corresponde ya a mi generación establecer los cauces por donde los seres humanos se relacionarán con la IA y máquinas «pensantes» cada vez más «humanas». Eso toca a quien ha nacido en territorio digital, no a quien ha arribado a él en patera.

En respuesta a la gentil invitación de la coordinadora de este libro, he optado por abandonarme al sentimiento que vive en los libros y al elogio de la biblioteca, porque hasta hace no mucho una biblioteca vivía espiritualmente, palpitaba y crecía en proporción al amor de quienes la nutrían, como plantas en macetas. No hay armadura digital capaz de contener tanta vida o alentar tanto sentimiento, porque, como todo lo que es único e imperfecto, toda biblioteca está llamada a desaparecer. Como los esclavos en el mundo antiguo, las bibliotecas se heredan y, como los esclavos, sus individuos esperan una manumisión que tal vez nunca llegue.

Lo que sigue es el testimonio de alguien cuya existencia ha estado regida por el *amor librorum*, un lector, un cultivador de la palabra y un editor, que ha ayudado a otros a vestir sus ideas con las mejores galas. No aspiro a que estas líneas sirvan de mucho, más allá de evidenciar, como invocaba en su *Filobiblion* el reverendo obispo de Durham, que *todo aquel que se declare celoso de la verdad, de la felicidad, de la sabiduría, de la ciencia e incluso de la fe, debe declararse también amigo de los libros*.

Leer, editar*

Me resulta muy difícil abordar el hecho de la lectura como si se tratase de una actividad neutra, objeto posible de frío análisis, y consagrarle, por lo tanto, un artículo pretendidamente académico, un discurso sólido, científicamente ortodoxo, convencionalmente estructurado y, sobre todo, original. Leer es como respirar o comer, así de original: «El lector de nacimiento lee tan inconscientemente como respira; y, para llevar la analogía un grado más allá, leer no es más virtud que respirar. Resulta infructuoso, en la misma medida en que resulta meritorio». ² ¿Qué merito resulta, en efecto, de haber pasado media vida leyendo? De pequeño, cuando a mi madre alguien le preguntaba por mí, solía decir: «¿Juan? Por ahí estará, detrás de un libro». Tintín y Haddock, Jean Valjean, Marsupilami y Asurancetúrix son ahora el recuerdo auroral de un chiquillo pelirrojo que, provisto de un pedazo de pan y otro de chocolate, acudía a la biblioteca pública municipal de un pequeño pueblo a perderse en una infinitud de

* Artículo publicado originalmente en el número 24 (2015) de *Trama & Texturas*. Agradezco sinceramente a los editores de la revista la autorización para esta reproducción.

² Edith Wharton (2009): «El vicio de leer», *Trama & Texturas*, 6: 9.

mundos imaginados, mientras el Sr. Zabala, atildado bibliotecario, enfundado en su traje gris, custodiaba su reino de papel con la dignidad de un húsar.

Leer me ha hecho como soy, no sé si bueno o malo, lerdo o avisado, culto o ignaro. He leído cosas bellísimas y terribles, nobles e infames; con unos textos he llorado, con otros me he desternillado, he percibido el ácido del deseo, la picazón del miedo o la excitación, simple y llana, pueril, inexplicable y purísima, del talento y la gran literatura. Con un libro en las manos, me he subido al globo de Hans Pfaall, he navegado en la urca holandesa *El Dragón*, me ha atemorizado la *Anomalía Magnética* de Tycho y he sido cómplice de las reflexiones de un gato un poco sabihondo; vagabundo de sus páginas, los libros me han llevado a castillos de los Cárpatos, islas remotas, batallas, fondos abisales, campos de concentración, selvas lujuriantes, sórdidos cuartuchos de suicidas y universos insospechados; he conocido la Edad Media y el fuego reservado a los herejes, la corte de Akenatón, la madriguera del gusano blanco y el Catay de Marco Polo. Cediendo mi yo al yo del narrador, del dramaturgo o del ensayista, me he dejado emparar de acontecimientos, aventuras, historias y argumentos que, de manera tan imperceptible como pertinaz, me han modulado hasta cristalizar en una multitud de yos clónicos, híbridos inevitables de miles de tramas y personajes, hijos de la ficción: «La lectura profunda requiere abismarse en las profundidades de un texto, seguir calladamente, en silencio, rumiando en todo caso las palabras, el argumento de la obra, siguiendo en eso una convención tácita en la que el lector suspende temporalmente — en el caso de la novela de ficción, sobre todo— su juicio o dictamen, sometándose voluntariamente, de alguna manera, al despliegue de un testimonio sobre el que, finalmente, se formará una opinión o construirá su propio juicio».³

¿Cómo titular este artículo? ¿«Leer en la era digital»? ¿«Papel o píxel»? Daría la sensación implícita, de partida, de que lo digital configura un escenario hostil a la lectura y prefiero, de momento, escapar de ideas preconcebidas. He optado por rotular estas líneas —sin gran convencimiento, la verdad sea dicha— con dos de mis pasiones vitales, así de simple: leer, editar. Con todo, es muy difícil escribir hoy sobre lectura y edición sin caer en un sentimiento, a mi juicio, sintomático: la nostalgia. La evocación de una época que tuvo el libro como cimiento de la comunicación cultural y la lectura como una actividad crucial para la formación de las personas se extiende actualmente como una morriña patológica, que conduce inevitablemente al pesimismo. Según ciertas valoraciones, en el terreno de la interacción con los soportes de la cultura, nada será como ha sido hasta ahora: «Estamos asistiendo a un cambio de paradigma en la cultura occidental de dimensiones históricas, un cambio de trascendencia similar al paso

³ Joaquín Rodríguez (2013): «Maneras de leer o las alfabetizaciones múltiples», *Trama & Texturas*, 21 (2013), 25.

de las sociedades orales a las sociedades escritas [...] el paulatino final de la era clásica de la lectura».⁴ En este contexto, ¿valen de algo nuestras reflexiones?, ¿cabe alguna posibilidad de torcer una evolución protagonizada por ciudadanos adictos a Internet y masivamente subyugados por dispositivos digitales cada vez más sofisticados?: «La respuesta pertenece a los nativos digitales que identifican cultura escrita y textualidad electrónica. Son sus prácticas más que nuestros discursos los que van a decidir sobre la sobrevivencia o muerte del *codex* como realidad material y la del libro como discurso».⁵

Vamos a partir de que la sociedad digital cumplirá 25 años en 2015⁶, mucho tiempo medido en términos de tecnología, el suficiente, en todo caso, para que se haya constituido una nueva generación de ciudadanos nacidos en un territorio definitivamente dominado por píxeles y bits, acogidos a un lado de la *digital divide* y denominados, según Marc Prensky, *nativos digitales*. ¿Una etiqueta convencional? Toda etiqueta lo es y solo el tiempo se encarga de verificar su semántica y alcance. Marshall MacLuhan aventuró, a principios de los sesenta, rótulos como aldea global, en la que troquelaba a una quinta cohesionada alrededor de la televisión, inmediatamente posterior a la generación Marconi. La *galaxia gutenberg* expresaba con lucidez la emergencia, extensión y dominio del *homo typographicus*. ¿Vivimos la emergencia del *homo sapiens digitalis*, una nueva hornada de humanos de alguna forma modelados por una interfaz textual en rigor diferente a la de sus padres?: «Cada vez que un niño aprende a leer, lo hace, rigurosamente, por primera vez, porque no existe ninguna predeterminación genética que lo predisponga y es la exposición reiterada al ejercicio de la identificación de grafemas y fonemas lo que cablea literalmente su cerebro de una determinada manera para convertirlo en un lector capaz y competente. Otro tanto cabría decir, en consecuencia de la lectura digital: no existe inclinación genética alguna para un fenómeno históricamente datado como el de los textos y contenidos digitalizados. Lo que ocurre, en consecuencia, es que los jóvenes nativos digitales se exponen de una manera recurrente a un tipo de estimulación que recableará sus cerebros de una nueva manera».⁷ La sombra de sospecha que planea sobre editores, autores y educadores es que acaso este recableo, derivado de una exposición excesiva a dispositivos autosuficientes, implique el fin de un orden de la lectura, caracterizado por la indefensión de un objeto, el libro, mucho más exigente con su colaborador necesario, el lector, que un dispositivo electrónico omnipotente. Arriba he citado el texto de una obra de título tremendo: *Para qué han servido los libros*, título que, en una inferencia

⁴ Ignacio Domingo Baguer (2013): *Para qué han servido los libros*, Prensas Universitarias de Zaragoza, 19.

⁵ Roger Chartier (2013): «Leer la lectura», *Trama & Texturas*, 21, 11-23.

⁶ Parto para semejante cálculo del valor simbólico del año 1990, en el que Tim Berners-Lee creó la world wide web, es decir la moderna Internet.

⁷ Joaquín Rodríguez, 2013: 33.

implícita, supone que el servicio de los libros es cosa del pasado y, acaso, ya no vuelvan a servir. Veamos.

A día de hoy, es ya una evidencia —supongo que dolorosa para algunos gurús y ejecutivos de ciertas multinacionales— que el *libro* digital (la cursiva es mía) no ha satisfecho ni de lejos las voraces expectativas que unas previsiones más atentas a las cifras de negocio que a sus efectos sobre la comunicación cultural le auguraban. Desde hace unos años, no muchos a la verdad, los grandes certámenes y encuentros internacionales del libro, tradicionalmente ocupados en los autores, los países, las experiencias editoriales, las tendencias literarias..., comenzaron a estar dominadas por los *soportes*. De repente, en la Buchmesse de Frankfurt, en LIBER o en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, los temas estrella eran el ebook, sus formatos y sus dispositivos de lectura y el *meeting point* obligado el *corner* digital. El adjetivo nuevo comenzó a planear obsesivamente sobre un sector, el del libro, que normalmente ha sustentado ese calificativo solo en la vitola de la *novedad* (editorial), es decir, en el contenido, nunca, como hasta ahora, en el continente. Cada nueva edición de uno de estos grandes encuentros internacionales iba a ser el de la definitiva instauración de un nuevo orden en el mundo del libro. Pero, en cada nueva edición de estos grandes encuentros internacionales, todo el mundo se iba con la sensación de que el salto digital quedaría para la cita del año siguiente. Con todo, en la estela de un estado de opinión propicio a la inminencia de un gran cambio, algo así como una especie de profecía autocumplida, Occidente se ha ido convenciendo de que vivimos el final del libro impreso, una creencia que se reitera machaconamente, mientras, paradójicamente, las cifras de producción del sector editorial siguen incrementándose —con las limitaciones que impone, claro, una crisis muy profunda— y no precisamente gracias al libro digital.

En 2012 se editaron en España 104.724 libros, un 6,4% menos que en el año anterior. Pese al aparente optimismo de los informes acerca del avance digital, la tenacidad de los datos no ofrece dudas: de cada 287 títulos registrados diariamente, solo 56 son digitales (el 19,86%) y de cada 100 euros facturados, 2,6 corresponden a *ebooks*. Tal vez el dato más demoledor para el pretendido éxito del *ebook* y sus dispositivos de lectura sea que «el ordenador es el principal soporte del libro digital»⁸, hecho que viene a confirmar, a mi juicio, que la lectura digital configura un escenario, incluso un ritual, esencialmente diferente al que impone el libro impreso. Así, los pretendidos sustitutos tecnológicos de este, es decir, los *ereaders*, creados a imagen y semejanza del libro tradicional, con tinta y papel electrónicos para ser sus perfectos trasuntos y definir, por lo tanto, escenarios y rituales próximos a los de la lectura tradicional, no han sido capaces

⁸ Todos los datos tomados de: Observatorio del libro y la lectura-Ministerio de Educación, Cultura y Deporte: *El sector del libro en España*, 2011-13.

finalmente de absorber prácticas inveteradas. De esta forma, los negros augurios que Amazon pronosticó al invento de Gutenberg, cuando en 2007 anunció a bombo y platillo su *e-reader Kindle*, se han quedado en una mera bravata como tantas otras. Seguramente, Jeff Bezos, fundador de Amazon, y su equipo, lógicamente ilusionados con el éxito arrollador del dispositivo, desoían un hecho reiterado en la historia de la cultura occidental: «La larga historia de la lectura muestra con vigor que las mutaciones en el orden de las prácticas son a menudo más lentas que las revoluciones de las técnicas. No se impusieron nuevas maneras de leer inmediatamente después de la invención de la imprenta. Del mismo modo, las categorías intelectuales que asociamos al mundo de los textos perdurarán antes que las nuevas formas del libro».⁹

Pero, no nos engañemos, el debate sigue caldeado y las espadas en alto. Ignorar la acometida digital en el mundo de la edición y la lectura, acogiéndonos a la morosidad en que mudan las prácticas, sería una ingenuidad. Se ha dicho que la revolución digital es comparable a la que provocó en la Europa humanista la imprenta de tipos móviles, pues ambas innovaciones socavaron los cimientos Occidente, provocando una estampida en los más diversos frentes de la vida socio-cultural y económica de la época. La comparación se queda corta, pues, al fin y a la postre, la imprenta mudaba tan solo (lo cual, obviamente, no era poco) el modo de reproducción del objeto, manteniendo invariable el soporte —el principio funcional y estructura del libro eran virtualmente los del *codex*— y sus modos de lectura. Pero el texto digital rompe todo a un tiempo: «La revolución digital modifica todo de una vez: los soportes de la escritura, la técnica de su reproducción y diseminación, y las maneras de leer. Tal sincronía resulta inédita en la historia de la humanidad».¹⁰

Estamos viviendo, por lo tanto, un cambio de paradigma. De hecho, una gran parte de la ciudadanía, ajena al mundo profesional de la edición pero con una opinión formada acerca de un asunto socialmente tan próximo como la lectura, sigue oscilando desde la tecnofilia más militante y proactiva, que advierte de un final inminente y seguro a la cultura impresa, a los más recalcitrantes partidarios de la permanencia del papel, como soporte imprescindible sobre el que se cimienta la cultura occidental frente a la evanescencia de las novedades tecnológicas. Los frikis de la tecnología aseguran que todo aquel que defiende a ultranza el libro impreso es porque no ha tenido nunca en sus manos un *ereader* o una tableta digital. Los adalides del papel rechazan las acusaciones de un pretendido fetichismo argumentando que ningún objeto tan perfecto como un

⁹ R. Chartier, 2013: 17. Con anterioridad, en la transición del rollo al *codex*, hacia finales del siglo III d.n.e, había ocurrido lo mismo: «La difusión del códice no modificó inmediatamente las estrategias de la lectura en su totalidad». G. Cavallo, R. Chartier, dirs. (1997): *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid: Taurus, 125, 127.

¹⁰ Roger Chartier, 2013: 15.

libro tradicional va a dejar paso a un cachivache electrónico que a fin de cuentas sirve para lo mismo, con la diferencia de que, además, anula la personalidad propia de cada libro y sus jerarquías inherentes: no sólo su tacto, su olor, o las anotaciones que sobre él hicimos de estudiantes y hoy recordamos con nostalgia, sino sus capacidades mnemotécnicas, todo aquello que alguien con acierto tituló la *camisa mnemónica* del libro impreso. ¿Quién pensaría en una alternativa tecnológica a la rueda? De acuerdo en que el aspecto, estructura material y configuración técnica de la rueda de un carro sumerio y la de un fórmula 1 son radicalmente diferentes. Pero su principio funcional es idéntico. Del mismo modo, el libro, como la rueda, nació perfecto. Su principio funcional y el orden de la lectura que implicaba se mantenía inmutable en relación a su predecesor artesanal, el *codex* medieval. Páginas dispuestas secuencialmente, numeradas, con texto uniformemente repartido en líneas de igual anchura, pegadas por un lado y protegidas por una cobertura de material resistente: he ahí el principio anatómico de la Biblia de Gutenberg. He ahí el principio anatómico de cualquier libro adquirido ayer.

Desde la perspectiva, así pues, de una avalancha digital, incumplida en los términos en que se ha venido pronosticando pero latente e insoslayable, hoy tengo la sensación de que llevamos ya mucho tiempo debatiendo y reflexionando estérilmente sobre la punta del iceberg, mientras ignoramos su fondo, un magma de profunda incertidumbre. El texto digital sería el acicate global para una nueva era de lectores no constreñidos a la posesión de un objeto para el ejercicio de la lectura. Era, aquella, una época cercana, plena de optimismo: «Con Internet y los nuevos modos de publicación en línea, estamos ante un nuevo concepto de lectura y escritura: es posible leer y escribir de manera personal o en colaboración, en donde no tenemos la necesidad de someternos a exigencias editoriales [...] leer ya no significa sentarse en un sillón y leer un libro... tienes todo un mundo de posibilidades a tu alcance: navega, lee, escribe, comenta y colabora».¹¹ En realidad, ha ocurrido que la presión del texto digital, lejos de fraguar esa nueva generación de escritores independientes de la tutela editorial y de lectores desinhibidos y más libres, ha sumido a aquellos en el anónimo marasmo de una red babilónica y alejado a los jóvenes de manera alarmante de las formas y categorías tradicionales del libro, con consecuencias muy negativas, tal y como alertan ensayos como el citado *Para qué han servido los libros*.

Dentro de este cambio de paradigma, ocurre que las nubes nos impiden ver el cielo. Nos movemos constantemente entre las inercias del pasado y las exigencias (muchas veces, los espejismos) del futuro. Es muy difícil, casi inevitable, participar actualmente en un foro de reflexión sobre el libro, la edición o la lectura sin que las

¹¹ Catuxa Seoane: «Del papel a la web: nuevas formas de lectura, escritura y acceso a la información», *Trama & Texturas*, 3 (2007), 79.

posiciones de los ponentes sigan polarizándose entre tecnofilia y tecnofobia, lo cual, como en toda transición, no deja de tener su lógica. En el mundo de la edición, el contexto profesional que me resulta más cercano, distingo cuatro grupos de personas: a) quienes, por edad, se sienten, ya más, ya menos, desligados de un entorno altamente tecnologizado, que no entienden ni pretenden entender; b) quienes conocen las formas (de creación, editoriales, de relación, comerciales, productivas) tradicionales del mundo del libro pero, también por edad, formaron parte de la revolución tecnológica de mediados de los ochenta en adelante y viven el momento actual con ansiedad, sí, pero también con el mismo entusiasmo y espíritu creativo que siempre caracterizaron a los editores; c) quienes, perteneciendo al grupo b), actúan como si fueran del grupo a), y d) quienes, de nuevo igualmente por edad, nacieron y se desarrollaron profesionalmente en un caldo de cultivo hipertecnológico, es decir, los nativos digitales de Prensky.

Un análisis más simplista unificaría estos grupos en dos: tecnófobos y tecnófilos, categorías que otro gurú, Nicholas Negroponte, anticipaba ya en los noventa clasificando a los ciudadanos occidentales en analógicos y digitales. Bien, concedamos que todo análisis simple sea panorámicamente cierto. Recuerdo un grato encuentro en un LIBER, café incluido, con el delegado para España de una gran multinacional tecnológica, en el que ambos conveníamos en pertenecer, por edad y experiencia formativa, al grupo b) de los que he descrito, el grupo, creo, capaz hoy de liderar en mejores condiciones los eventuales traumas, efectos colaterales y secuelas de la compleja transición que estamos viviendo. Estimo, por lo demás, que muchos de los comportamientos (no digo todos), actitudes y prepotencias de los integrantes del grupo d) —los nativos digitales, tecnófilos *à outrance*— están en la génesis de cientos de iniciativas más o menos empresariales que han rematado en nada, convocadas por una urgente bulimia digital que abría, al parecer, ilimitadas oportunidades de negocio y que supusieron el último round de una progresión hacia la nada, que un libro clásico anticipó genuinamente: la edición sin editores.¹² En cualquier caso, como toda transición exige tomar partido, encuentro algún consuelo en un pensamiento alentador: en materia de edición digital, no existe una línea definida ni estable en nada (creación, edición, producción, distribución, propiedad intelectual...), que no sea permanente motivo de duda o debate, más allá de ciertos (pocos) comportamientos, dictados más por la sensatez que por la magnitud tecnológica de las circunstancias por donde hoy transita la edición internacional. Tal vez, en las grandes ferias internacionales del libro, tanto entre los elegantes *stands* de los megagrupos como en las barracas más modestas de los editores pequeños e independientes circule, callada, arteramente, un gratificante

¹² André Schiffrin (2000): *La edición sin editores*, Barcelona: Destino.

intercambio de miserias. Porque, ¿quién que quiera hacerse millonario se dedicaría a editar libros?

Entre esos comportamientos dictados por la sensatez a que me refería, los editores universitarios hemos apostado hasta donde hemos creído oportuno por la edición digital. A ello nos ha conducido, entre otros criterios, un movimiento incontenible, basado sin duda en los más loables principios, pero llamado a provocar considerables turbulencias en las prácticas convencionales de la edición: el acceso abierto.

Internet, y su ilimitada capacidad de intercambiar textos, imágenes y archivos multimedia, hacía posibles viejos anhelos de la humanidad, entre ellos, señaladamente, el de una altruista socialización del acceso al conocimiento como elemento medular del progreso, sin las trabas impuestas por la distancia entre los países y por encima de sus enormes diferencias sociales, económicas y culturales. Contemplando el fenómeno con la relativa perspectiva histórica que proporcionan casi veinticinco años de existencia de la red, yo creo que era sólo cuestión de tiempo atar cabos. Y fue, de hecho, muy poco tiempo, pues en 2002, el Open Society Institute, creado a instancias del magnate húngaro George Soros, redactó la *Budapest Open Access Initiative*, conocida por sus siglas BOAI, en la que, en efecto, se atan los cabos con meridiana y profética claridad: «Una antigua tradición y una tecnología nueva en convergencia han hecho posible la aparición de un bien público sin precedentes. La vieja tradición es la voluntad de científicos y estudiosos de publicar los frutos de su trabajo en revistas doctas sin remuneración alguna, sólo por el bien de la investigación y del conocimiento. La tecnología nueva es Internet».¹³ Vinieron luego otras iniciativas y gestos hasta la Declaración de Berlín, de 2003, asumida por la Unión Europea y que muchas universidades, entre ellas la de Santiago, subscribieron. La realidad hoy es la de miles de repositorios institucionales en acceso abierto¹⁴ que dibujan un panorama de ilimitadas posibilidades a la lectura científica. Dentro de este contexto, los editores universitarios, en cuanto productores de contenidos, jugamos, y aún jugaremos más, un rol fundamental en la definición de políticas que tiendan a posicionar óptimamente los productos editoriales resultantes del trabajo de nuestros docentes e investigadores. Nuestra responsabilidad de transferir buena parte del conocimiento generado en las universidades es, por tanto, clave en el desarrollo de los repositorios u otras plataformas de contenidos digitales, a la hora de traducir las potencialidades de Internet y el acceso abierto en términos de impacto, visibilización y calidad de nuestras obras. Es verdad, por otra parte, que las editoriales universitarias no persiguen ánimo de lucro y que, por lo tanto, la constricción financiera del editor comercial no existe para el editor

¹³ *La iniciativa de Acceso Abierto de Budapest*. http://www.geotropico.org/1_1_Documentos_BOAI.html

¹⁴ Cfr., por ejemplo, <http://repositories.webometrics.info/es/world>.

universitario, que, de dar oídos a las voces más radicalmente afines al acceso abierto, debiera rendirse a los inmensos beneficios sociales de un conocimiento científico libre y gratuito. Pero el problema no es tan simple. De un lado, no perseguir ánimo de lucro no concede al editor universitario una patente de corso para dilapidar dineros que no le pertenecen y que alguien le encomendó administrar con juicio. Como a cualquier editor, también al universitario lo hace feliz agotar la tirada de un libro, porque eso quiere decir, entre otras consideraciones, que la inversión que hizo para producirlo retornó, considerablemente incrementada, a las arcas de su universidad, con lo cual, probablemente, podrá sufragar otras ediciones. Concedo que esa visión, tan en boga, de las universidades como sociedades financieras entregadas a las cifras de negocio y la rentabilidad, resulta en extremo peligrosa, pues propende, sin duda, a erosionar irremediamente los flancos más nobles de la institución universitaria. Pero una vez esto estatuido, es cierto también que ni el investigador, que dedicó enormes dosis de energía, tiempo y esfuerzo a desarrollar y rematar su trabajo, es un buen samaritano, ni su universidad, que lo formó y le proporcionó los medios y recursos para llevarla a término, una ONG consagrada a la fraternidad del conocimiento universal.

Sea como fuere, lo cierto es que las universidades públicas han apostado muy fuerte por el estímulo a la lectura científica, privando a buena parte de sus productos de investigación de la más mínima restricción de acceso y/o descarga. Sirva como ejemplo, la editorial de la Universidad de Santiago, que, a día de hoy, ofrece 89 obras monográficas, 5552 artículos de revistas y 1252 tesis doctorales en acceso abierto, una ingente cantidad de textos digitales orientados a mantener, sin límite alguno de accesibilidad, la solución de continuidad en la comunicación científica. ¿Supone el acceso abierto una clara incitación a la lectura digital o, más bien, las monstruosas dimensiones de una oferta global nos colocan al borde de un colapso informativo? Hay voces críticas que alertan del efecto extremadamente nocivo que la permanente gratuidad en Internet puede provocar en el mundo de la cultura y, más concretamente, en el sector editorial.

Llegamos al punto inevitable de formular alguna conclusión, por provisional que sea. Desde el punto de vista de la edición científico-técnica y académica, la red y el texto digital han solucionado problemas sistémicos y permitido ahorros enormes en almacenaje, manipulado, distribución y logística de productos impresos, que, además, en su versión digital en Internet, ven incrementado exponencialmente su impacto y visibilización. Como editor al servicio de la difusión de mi universidad, me siendo plenamente satisfecho cuando compruebo en las estadísticas de Dspace que una obra digital en acceso abierto ha tenido más de 1000 entradas y 400 descargas en menos de una semana, más de doscientas de estas en Estados Unidos e Hispanoamérica. ¿Cómo

pretender semejantes datos con la obra impresa o, en su caso, a qué coste? Pero el escenario específico de la edición científico-técnica no es el de la gran edición comercial, fundamentalmente de narrativa, donde la percepción de los eventuales logros de la migración digital producen mucho mayor escepticismo y, en cualquier caso, no han cubierto ni de lejos las expectativas creadas a su alrededor los últimos años, como he apuntado con los datos del informe ministerial arriba señalados.

El reto sigue siendo, independientemente del formato, incitar a leer. Y hacerlo en las universidades parece, paradójicamente, difícil, pues todos los datos empujan a creer que es precisamente en la banda de edad de acceso a la universidad cuando el hábito de la lectura, adquirido, ya con más, ya con menos intensidad en la infancia, comienza a debilitarse o, en el peor de los casos, a desaparecer. En una tabla de preferencias de ocio establecida para chicos de 15 a 16 años, leer obtiene la puntuación de 4,27, inmediatamente antes de no hacer nada.¹⁵ Es notorio, por otra parte, un fenómeno que se extiende por Europa cada vez con mayor intensidad: «La adolescencia es el momento decisivo en relación con la distancia tomada respecto de los soportes tradicionales de la cultura escrita y la lectura. Desde los años ochenta del siglo XX, cada generación va entrando a la edad adulta con un nivel de lectura inmediatamente inferior al nivel de la generación anterior».¹⁶ El abandono progresivo de la lectura, la excesiva tecnificación de los procesos educativos y la absoluta inmersión vital de los jóvenes en una artillería tecnológica sin precedentes dibuja un panorama en el que no existen demasiados motivos para el optimismo: «En la España de hoy en día, el ámbito ideal de formación de "analfabetos secundarios"¹⁷ es la universidad. Una universidad donde los objetivos inveterados y universales de la institución, como son la formación de científicos y humanistas que puedan servir a la sociedad en todos los ámbitos laborales y el avance en el conocimiento e investigación de todas las áreas del conocimiento humano, han sido sustituidos por la adquisición de «competencias» y «destrezas» y la adecuación a la demanda social y al mercado de trabajo, una universidad donde la formación de lo que

¹⁵ «Los hábitos lectores de los adolescentes españoles», *Boletín CIDE de Temas Educativos*, 10 (2002). En la misma tabla, *navegar por Internet* obtiene un 4,78. Nótese que los datos son de 2002, cuando *smartphones*, redes sociales y *apps* como WhatsApp eran desconocidos.

¹⁶ R. Chartier, 2013: 12.

¹⁷ El concepto se debe al pensador alemán Hans Magnus Enzensberger (*Elogio del analfabeto*, 1985): «El analfabeto secundario no sufre por la atrofia de memoria que le aqueja; el carecer de obstinación le sirve de alivio; aprecia su propia incapacidad para concentrarse en nada; tiene por ventaja el no saber ni entender lo que ocurre con él. Es activo. Es adaptable. Posee una considerable capacidad para abrirse camino. No tenemos, así pues, que preocuparnos por él. Contribuye a su bienestar el hecho de que el analfabeto secundario no tiene ni la menor idea de que es un analfabeto secundario. Se tiene por bien informado, es capaz de descifrar las indicaciones para el uso de los objetos que compra, los pictogramas y los cheques, y se mueve en un mundo que le aísla herméticamente de todo cuanto pueda inquietar a su conciencia. Es impensable que naufrague en el mundo que le rodea. Es este mundo quien le ha producido y formado para garantizar su estabilidad y permanencia».

antaoño se conoció como «universitarios» ha dado paso a la producción de «técnicos», ya sea en medicina, en derecho, en filosofía o en ingeniería. La universidad española del siglo XXI es la institución educativa donde los analfabetos secundarios alcanzan, después de su formación básica en el desprecio a la lectura y al pensamiento complejo en la enseñanza secundaria y bachillerato, su nivel de excelencia.»¹⁸

¿Le suena? Este es el panorama, no tan radicalmente descrito, a mi juicio, como la realidad misma (y adviértase que soy padre de dos nativos digitales). A la hora de poner el punto final a estas reflexiones, debo admitir que no me agrada el optimismo complaciente. Tampoco soy pesimista por sistema. Por definirme con una etiqueta rápida, me quedaría con un pesimismo constructivo. Todos, y no en poca medida los inmigrantes digitales como quien subscribe, hemos contribuido a crear una situación como la descrita, fiando ciegamente de la omnipotencia de la tecnología, y ahora es nuestra responsabilidad (la de editores, bibliotecarios, agregadores, libreros, educadores y políticos) encontrar los medios para reconducir a una generación hacia hábitos, intelectualmente saludables, que nunca debieron perderse.

De momento, y guiado más por el corazón que por el intelecto, este lector y editor impenitente se permite imaginar un mundo futuro donde el libro y la lectura sean, para la inmensa minoría de siempre, un maravilloso y sublime anacronismo.

¹⁸ I. Domingo Baguer, 2013: 17.

El lenguaje de las manos

M^a Isabel García Pérez

Psicóloga y arteterapeuta

1. Aplicaciones terapéuticas del arte

1.1. El contexto de las artes

El ser humano ha estado ligado al arte desde su más temprana existencia, dibujamos antes de aprender a hablar o incluso a andar. El lenguaje visual del arte, sus formas, sus colores, sus temas, nos hablan sin tener que usar palabras y es por ello que la expresión artística ha estado siempre presente en la historia de la humanidad. En un determinado momento todas las personas hemos sentido el potencial creativo y enriquecedor del arte. Quién no se ha quedado embelesado o embelesada mirando un cuadro, sentirse transportado o transportada a otra dimensión escuchando música o abstraerse en la vivencia de una representación teatral o de una película. El ser humano ha sentido desde hace miles de años la necesidad de expresarse a través de las artes, de comunicar por medio de ellas sus emociones, pensamientos e ideas, experimentando y contando así su historia. Como bien señalan Botton y Armstrong (2013), el arte posee la capacidad de actuar como una herramienta terapéutica que puede orientar, motivar y reconfortar a aquellos que lo contemplan, al mismo tiempo que los impulsa a alcanzar una mayor realización personal.

Al hablar de las artes, me refiero a ellas en todas sus variables, incluyendo tanto las artes visuales como las escénicas, la danza, la música, el canto, la artesanía, la literatura, etc. La arteterapia, la musicoterapia, la terapia de la danza y el movimiento y la dramaterapia conforman el grupo de intervenciones creativas a través del arte, su papel terapéutico ha sido estudiado desde hace años.

Durante el s.XX surgen los movimientos reformistas psiquiátricos donde se intentó dar un tratamiento más humano a los pacientes institucionalizados y se comenzó a fraguar un interés cada vez más creciente por su producción artística. Diversos movimientos artísticos también recogieron esta influencia, que utilizaron como forma de romper los cánones clásicos, llegando a concebir el arte como una forma de creación espontánea. Veremos que colecciones de arte como la de Prinzhorn-Heidelberg y la Adamson Collection van a marcar los comienzos de la arteterapia como profesión.

Winnicott fue el pionero en formular una teoría acerca de la vertiente terapéutica del dibujo. Sus ideas se reflejan en su obra *El juego y el garabato* y posteriormente en su libro *Realidad y juego* en 1971 (Hernández Merino, 2006). En el tratamiento a niños, este pediatra, psiquiatra y psicoanalista inglés planteaba que sus dibujos constituían una herramienta terapéutica en sí misma, enfatizando el papel de la creatividad como sinónimo de salud. Winnicott propone la concepción del arte como un “espacio transicional”, como una forma de juego, de organizar el mundo a través de las escenas creadas, constituyendo también una especie de puente donde lograr una reparación del trauma (Hernández Merino, 2006). La creación artística se adentra en un proceso de transformación personal, permitiendo acceso al contenido inconsciente y produciendo un proceso de catarsis sin la necesidad de tener que mencionar directamente con palabras el conflicto.

La búsqueda de significado a la propia experiencia, el autoconocimiento, el crecimiento personal, el fomento de la autoestima y la capacidad curativa de la expresión artística han sido algunos de los efectos terapéuticos encontrados a lo largo de los estudios y en la práctica arteterapéutica. Hoy en día existen publicaciones acerca de las propiedades terapéuticas de las visitas a museos y se están promoviendo programas de arte y salud en los hospitales, además de recomendar la preinscripción del arte como receta para la salud. Durante mi práctica profesional como arteterapeuta he podido trabajar en el ámbito escolar con niños de primaria y secundaria, en las áreas de psicogeriatría y oncología hospitalaria y en asociaciones como Studio Upstairs dedicadas a personas con diagnóstico en salud mental en Reino Unido. Estos son algunos de los muchos ámbitos donde los profesionales de la arteterapia y otras terapias creativas trabajan ayudando a múltiples personas. Este trabajo recibe un apoyo fundamental en el 2019. En este año, la OMS (Organización Mundial de la Salud) publica un informe acerca de la *Evidencia de las artes en la mejora de la salud y el bienestar* (Fancourt y Finn, 2019), que abarca una revisión de más de tres mil estudios a nivel mundial, señalando la importancia de las artes en cuanto a la promoción de la salud, la prevención y el manejo y tratamiento de las enfermedades a lo largo de la vida.



Fuente: taller de Arteterapia grupal Art&Om, Londres, 2018. Eden Orfanos Art Psychotherapist, Art&Om workshop.

A mi entender, el efecto terapéutico del arte reside en la capacidad expresiva de la imagen y en el proceso de manipulación de los materiales durante la producción artística. Como señalan Versitano y Perkes (2024), cuando los individuos se encuentran ante desafíos significativos en su salud física o mental, puede ser difícil comunicar verbalmente sus vivencias. Las personas profesionales en arteterapia les asisten en la exploración y procesamiento de pensamientos, emociones y vivencias abrumadoras mediante un proceso reflexivo de creación artística. Se ofrece así un contexto seguro donde la persona usuaria puede expresarse libremente, sin juicios, y experimentar con las cualidades sensoriales de los materiales, lo cual tiene grandes beneficios terapéuticos.

1.2. Qué es la arteterapia

Según la Asociación Profesional Española de Arteterapeutas (ATe), se puede decir que la arteterapia es

Una profesión basada en las aplicaciones psicoterapéuticas del proceso artístico y en la importancia de la relación entre la persona usuaria y arteterapeuta. Utiliza esencialmente los medios propios de las artes visuales para promover cambios significativos y duraderos en las personas, potenciando su desarrollo y evolución como seres individuales y sociales. (ATe, 2024)

La arteterapia consiste en una intervención de carácter principalmente no verbal, donde a través de la manipulación de los materiales artísticos, del proceso creativo y de lo simbólico, las personas pueden encontrar una forma de comunicación y expresión de emociones y sentimientos que en ocasiones son difíciles de expresar con palabras

(Collette y cols, 2006). El arteterapeuta va a acompañar a la persona en este proceso, ofreciéndole un espacio seguro y de contención de la experiencia emocional que van a experimentar. Así, como Versitano y Perkes (2024) señalan, al concluir la producción plástica y antes de finalizar la sesión de arteterapia, es posible que una persona pueda examinar el significado de su creación junto al arteterapeuta, transformando los elementos simbólicos implícitos en una reflexión verbal.

La arteterapia se va a ocupar de la persona en sí misma, de manera que a través de su propia expresión artística pueda hablar de su malestar, de aquello que desearía cambiar y/o transformar. Es a través de las pinturas o de otro tipo de material plástico donde se va a dar lo que Bassols (2006) describe como,

Un primer paso de desbloqueo, dejándose llevar por las imágenes que vengan, los trazos, las formas, los colores (...) buscando que la mano huya de la censura del ojo, como una desinhibición, para organizarlo en un segundo momento y poco a poco ir accediendo a lo más profundo de la persona. (Bassols, 2006, pp. 21)

Es en el proceso de creación artística donde reside el poder de transformación. Suelen ser aquellas personas que no tienen una educación artística formal las que más fácilmente se sumergen dentro de este proceso creativo, sin la censura consciente de crear una obra de alta calidad estética, dejando así que nuestros procesos internos puedan emerger en la obra creada (Bassols, 2006). Mediante la arteterapia se puede apoyar el tratamiento de diversas condiciones de salud física y mental. De entre sus ventajas podemos señalar una mayor conciencia de uno mismo, vínculos sociales más fuertes y una mejor regulación emocional. Asimismo, como señalan Collette y cols (2006), esta intervención permite disminuir los niveles de ansiedad, dolor y angustia que puede estar sufriendo el paciente.



Fuente: imagen Duelo oncológico y pérdida. Isabel García, 2012.

2. Contexto histórico: del arte como locura al arte como terapia

A finales del siglo XIX se van a introducir importantes mejoras dentro del contexto psiquiátrico. Diversas figuras importantes de la época van a centrarse en la producción artística de los enfermos mentales. Según Hernández Merino (2009), uno de los primeros en dar importancia y analizar los dibujos de los pacientes psiquiátricos fue Ambrose Auguste Tardieu (1818-1879), con el objetivo de buscar conexiones entre el arte y la demencia.

Es a partir del siglo XX cuando el papel terapéutico del arte vuelve a resurgir en el ámbito de la educación, pero sobre todo de la psiquiatría. Freud, en 1908 aborda la relación existente entre el artista, el poeta y la infancia, señalando que

Todo niño que juega se comporta como un poeta, pues crea su mundo propio, o mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrade, el poeta hace lo mismo que el niño que juega: crea un mundo de fantasía al que toma muy en serio. (Freud 1908, en Hernández Merino 2006, pp. 81).

Durante esta época se va a construir un nuevo modelo de atención al paciente institucionalizado, más basado en la autonomía y libertad de las personas, incluyendo las actividades artísticas como recurso terapéutico y como medio de lograr un mejor bienestar tanto psíquico, físico como social para los pacientes institucionalizados.

Una figura importante va a ser Hans Prinzhorn, psiquiatra e historiador de arte alemán, que comienza en los años 20 una colección de pinturas, objetos y escritos realizados por pacientes ingresados en hospitales psiquiátricos europeos. Prinzhorn fue contratado por la Universidad de Heidelberg en 1919 para dirigir el proyecto, ya

iniciado por Kraepeling en 1890, de una colección de arte de pacientes mentales (Sánchez y Ramos, 2006). Prinzhorn sugiere que estas obras van a surgir de la necesidad de estos pacientes de expresarse, comunicar su experiencia y poner en orden su caos interno. Toda esta producción artística va a conformar lo que hoy en día se conoce como la “Colección Heidelberg”, que consta de los trabajos realizados por los pacientes entre los años 1890 y 1920 y constituye: “Uno de los primeros casos serios de acercamiento práctico de base terapéutica donde el arte juega un papel relevante en el tratamiento clínico de determinadas patologías de índole psicológica”. (Sánchez y Ramos, 2006, pp. 133).

En 1922 Prinzhorn publica *El arte de los enfermos mentales: una contribución a la psicología y a la psicopatología de la creación* donde reflexiona acerca del arte creado por pacientes diagnosticados de esquizofrenia y psicosis y que recoge unas 187 reproducciones de las obras creadas en el hospital. En este libro, el autor estudia el uso que estos pacientes hacen de la simbología y se pregunta acerca de los impulsos y las causas que les llevan a que realicen determinadas composiciones artísticas, pensando que esto podría constituir la base de un estudio psicológico sobre el proceso creativo. Como Sánchez y Ramos (2006) indican, su interés en el estudio de estas obras fue considerado un cambio revolucionario en la forma de investigación y tratamiento de estos pacientes.

El trabajo de Prinzhorn tuvo una gran repercusión en los nuevos movimientos artísticos de la época como el expresionismo, el surrealismo o el Art Brut. Para los surrealistas la obra de Prinzhorn y el *Análisis de los sueños* de Freud constituyeron textos centrales que les sirvieron para la comparación de los trabajos realizados por los pacientes institucionalizados, los niños y los trabajos creados por artistas premodernistas, englobados dentro del concepto arte “primitivo” (O’Flynn, 2018). En 1946, el pintor y escultor Jean Dubuffet acuña el término “ArtBrut” para denominar las creaciones de los considerados “marginados sociales” (O’Flynn, 2018). Se concebía el arte como un retorno a la infancia y a lo más primitivo, como un modo de salvación y redención.



Fuente: Jean Dubuffet, 1901. Paris. Psycho Site con seis figuras. Colmar 1981, por Jean Lois Mazieres, CC BY-NC-SA 2.0. Creative Commons.

Otra figura importante interesada en las posibilidades terapéuticas del arte fue Adrian Hill (1895-1977), artista británico que en 1938 contrae la tuberculosis y comienza a pintar y a dibujar durante su ingreso hospitalario. Animado por el beneficio que esta actividad le supuso para una pronta recuperación, Hill decide extender este beneficio a otros pacientes hospitalizados (Klein, 2006). Su obra *El baño del sanatorio* fue expuesta en la Real Sociedad de Artistas Británicos y llama la atención de la prensa y de la Sociedad Británica de la Cruz Roja, que decide comenzar a utilizar las actividades artísticas con pacientes incurables y veteranos de guerra lesionados (Klein, 2006). En 1945, Adrian Hill publica su libro *Arte versus Enfermedad* que constituye un manifiesto acerca de las posibilidades terapéuticas del arte, donde explica que produce una “mejora del estado de ánimo al permitir expresar de un modo adecuado la agresividad y la ansiedad”. (Hernández Merino, 2009, pp. 189). En 1942 Hill acuña por primera vez el término arteterapia, pero no será hasta 1980 cuando se reconozca oficialmente como profesión.

Conocido y colaborador de Hill, Edward Adamson (1911-1996) artista también de profesión, va a ser contratado por el hospital de Netherne en Londres en 1946 para dirigir un estudio de investigación acerca de la actividad artística en pacientes psiquiátricos. Durante los años en los que va a trabajar en el hospital, Adamsom comienza una colección de obras de los pacientes que acudían al estudio. Creó una

galería en el propio hospital que recogería más de sesenta mil piezas artísticas y que estaba abierta al público (O’Flynn, 2018). En el arte de estos pacientes Adamson ve la capacidad curativa de la intervención artística, publicando el libro *Art as healing* en 1984.



Fuente: Adamson Portrait, CC BY-SA 3.0

Adamson fue uno de los primeros artistas en ser contratado en 1948 por el NHS (National Health Service, el Sistema Nacional de Salud británico) y se considera uno de los padres de la arteterapia en Europa junto con Adrian Hill. Adamson trabajó durante treinta y cinco años en el hospital de Netherne y en 1978 constituye la Adamson Collection Trust. Como señala O’Flynn (2018), este conjunto artístico va a representar la voz de aquellos considerados “sin voz”. Todos estos trabajos muestran en común la soledad y el aislamiento que estos enfermos padecieron, algo que Adamson consideraba inherente a su reclusión hospitalaria y a su exclusión social. Por la importancia de su trabajo y su contribución artística Adamson fue nombrado miembro fundador de la Asociación Británica de Arteterapia (British Association of Art Therapies – BAAT), siendo uno de sus presidentes en la década de los sesenta. Inaugura también el primer curso de arteterapia en Reino Unido y en Europa. Hoy en día su colección, junto con la de Prinzhorn, se consideran piezas clave en la historia de la arteterapia y de las aplicaciones terapéuticas del arte a nivel mundial.

Entre las décadas de 1950 y 1960 el Centro Withmead en Devon (Inglaterra) cobra también especial relevancia en el campo de la arteterapia. Dirigido por dos psicólogos junguianos, Irene y Gilbert Champernowne, se enfatiza el papel del arte como medio de expresión “de los conflictos internos subyacentes y como instrumento de comunicación entre el terapeuta y el paciente” (Hernández Merino, 2009, pp. 191).

En Estados Unidos destacan las figuras de Margaret Naumburg (1890-1983) y Edith Kramer (1916 – 2014), ambas son consideradas pioneras de la arteterapia en América. Naumburg artista, psicóloga y psicoanalista habló en 1930 de la capacidad de

la intervención artística como medio diagnóstico y terapéutico. Su obra va a estar muy ligada a la de Freud y Jung, uniendo la arteterapia con la práctica psicoanalítica. La evolución de la arteterapia en América se desarrollará de una forma diferente con respecto a Europa, pues los fines diagnósticos en su aplicación aún están vigentes en algunos países como Estados Unidos.

3. Beneficios de las artes y la arteterapia

El arte ha sido nuestro medio de comunicación, un lenguaje, una forma de expresión y un registro de nuestra historia como seres vivos. La creatividad es característica de nuestra especie y siempre nos ha acompañado desde sus orígenes.

Como hemos visto anteriormente, la utilización de las artes terapéuticamente nace dentro del contexto de la psiquiatría y del psicoanálisis, con fines de diagnóstico y de exploración de la enfermedad mental. Hoy en día la arteterapia no se utiliza con estos fines aquí en Europa, sino con el objetivo de favorecer el cambio individual y el crecimiento personal.

La arteterapia es una profesión en crecimiento en España, estando bien establecida en otros países como por ejemplo el Reino Unido, formando sus profesionales parte del sistema sanitario y con un campo de aplicación muy amplio.

Durante los años 2008 al 2011 se llevó a cabo en la University College London (UCL) un proyecto de investigación, el Heritage in Hospitals, el cual evaluó el impacto de un programa de arte que consistía en llevar reproducciones de objetos del Museo Británico de Londres y del Museo de la Universidad de Oxford a hospitales y residencias. Participaron un total de 300 pacientes en sesiones de 30 a 40 minutos, donde interactuaban y manipulaban las reproducciones del museo. El estudio utilizó como medidas de evaluación el bienestar subjetivo y psicológico de los pacientes tanto antes como después de las sesiones. Los resultados obtenidos demostraron aumentos significativos tanto en puntuaciones de bienestar como de felicidad de los usuarios (APPGAHW, 2017).

Otras investigaciones llevadas a cabo por Heritage in Hospitals han demostrado los beneficios que tienen las intervenciones artísticas con los pacientes en ámbitos clínicos. En este sentido, Ander y cols. (2011) señalan que estos estudios resaltan diversos beneficios a la salud como: un cambio más positivo en el estado psicológico y emocional del paciente, se promueve una mayor introspección, relajación, reducción del dolor y de la ansiedad, una mayor sensación de confianza, estimulación de sentidos (especialmente el táctil), una nueva curiosidad e interés por el aprendizaje, se favorece la reminiscencia y un renovado sentido de identidad, además de facilitar la interacción social. Otras asociaciones como Painting in Hospitals humanizan el espacio sanitario a través de exposiciones de arte en los hospitales británicos con el afán de prevenir y ayudar en la recuperación de la enfermedad. En España actualmente se han realizado

numerosas intervenciones artísticas con el objetivo de humanizar espacios hospitalarios, especialmente en las áreas infantiles.

En un intento de generalización de los beneficios de las artes a otros contextos fuera del ámbito clínico, estudios como el de Coles y Harrison (2018) establece el valor terapéutico de las intervenciones artísticas en los museos y su potencial como medio para favorecer la introspección, fomentar un mayor sentido de pertenencia e identidad y como medio de inclusión social. Estas autoras observaron que mediante la participación de un grupo de jóvenes con enfermedad mental grave en el entorno del museo se favoreció su salud y su bienestar, ayudando a los jóvenes a reflexionar acerca de sus sentimientos y experiencias, estableciendo relaciones positivas con los demás, fomentando su motivación, creatividad e inclusión social y ayudándoles a sentirse miembros más válidos y conectados con su comunidad.

Recientemente en España, Silvia Fernández recibió el Premio Social Princesa de Girona 2023 a la Fundación Arte Paliativo. Su trabajo consiste en el acompañamiento a los pacientes y sus familias durante una fase muy complicada al final de la enfermedad y de sus vidas, en los cuidados paliativos, ayudándoles a sobrellevar este periodo y favoreciendo que puedan encontrar un bienestar emocional. Desde la Fundación Arte Paliativo se trabaja tanto en hospitales como en residencias y a domicilio. En mi práctica profesional en psicogeriatría y oncología, algunas piezas del trabajo realizado en alguna de las sesiones con pacientes en estado terminal han servido como legado a sus familiares. El papel de la obra que el paciente decide conservar y legar es de vital importancia y ayuda en los procesos de duelo en familiares y cuidadores.



Fuente: imagen creada en sesión de arteterapia en hospital con la arteterapeuta Isabel García, 2017. Derechos de imagen cedidos por paciente.

Hoy en día el campo de la arteterapia y de las aplicaciones terapéuticas del arte es un campo en continuo crecimiento en muy diversos ámbitos. El estudio realizado por la OMS (Fancourt y Finn, 2019) confirma la gran variedad de estudios que se han publicado para apoyar la evidencia de las artes en la promoción de la salud y del bienestar, apoyando y aconsejando el desarrollo de políticas a largo plazo que favorezca esta unión de arte y salud y promoviendo estrategias de atención social a nivel internacional.

4. El tacto en arteterapia

El tacto es una especie de comunicación entre la persona y el mundo, un posicionamiento corporal más que cognitivo (Rodaway, 1994, en Groth y cols. 2013, pp. 2).

Según Groth y cols. (2013), en Japón existe la expresión “Te de kangareu” que significa “pensar a través de las manos”. El sentido del tacto va a ser un componente fundamental en el desarrollo del proceso arteterapéutico. Explorando a través de nuestro sentido táctil vamos aprendiendo algo nuevo durante el proceso de diseño y creación de la obra artística. Podemos aprender a percibir no solo a través de nuestros ojos, sino también de nuestro cuerpo explorando por medio de nuestras manos. Cuando tocamos un material simultáneamente nos sentimos a nosotros mismos y tomamos conciencia de nuestro ser. La pieza que producimos con nuestras manos puede ser vista como una extensión de nosotros y siempre es una expresión propia. En este sentido, Groth y cols. (2013) señalan que el contacto con los materiales artísticos y la creación puede considerarse como una forma de entrar en contacto con uno mismo. Nuestras manos pasan a entrar en contacto con el material, manipulándolo a nuestra voluntad. A su vez el propio material plástico posee voluntad propia con sus propiedades matéricas: rigidez, flexibilidad, textura, etc., lo que hace que entremos en una especie de lucha entre esas propiedades matéricas y nuestra voluntad creativa. Vamos haciendo concesiones a lo material así como vamos haciendo concesiones a nosotros mismos, dando como resultado la expresión plástica de esta especie de lucha.

Toda actividad artística es una intervención multimodal y compleja, es la combinación de estos múltiples componentes lo que va a promover la salud. Estas actividades implican la participación de la imaginación, activación sensorial, evocación de emociones y estimulación cognitiva. Además, dependiendo de su naturaleza, también favorece la interacción social, la actividad física y el compromiso con temas de salud. Cada uno de los componentes implicados en la realización de una actividad artística va a brindar una oportunidad de expresión y regulación emocional, así como la reducción del estrés (Fancourt y Finn, 2019).

El proceso arteterapéutico comienza desde el momento en que se empiezan a experimentar las sensaciones sensoriales y psíquicas que se producen con el contacto con el material artístico. Como González (2018) explica, los materiales artísticos van a adquirir dos dimensiones fundamentales, una psicológica y otra propiamente material. Dentro de la dimensión psicológica, López Martínez (2011) señala que es mediante la experimentación táctil con los materiales, donde la obra resultante, en su función simbólica puede ser tan reveladora como la información que la persona expresa verbalmente en una sesión de terapia. La imagen creada pasa a convertirse en un medio de comunicación más efectivo para expresar la experiencia emocional bloqueada, inhibida o difícil de expresar con palabras. Asimismo, esta autora nos dice que es a través de la conexión sensorial con los materiales donde va a ser posible la expresión emocional.



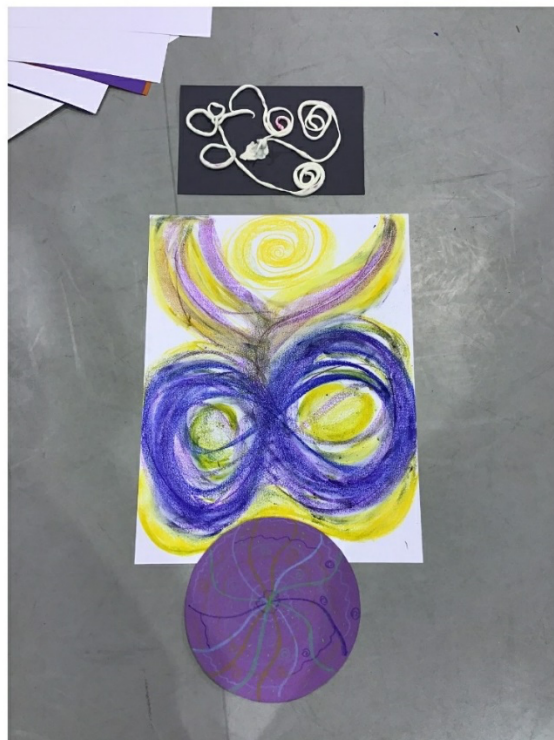
Fuente: imagen creada en taller de arteterapia oncológica. Isabel García, 2019.

Cada medio artístico se va a prestar a determinados tipos de comunicación emocional. Así, el uso de medios más fluidos, como por ejemplo las acuarelas, evocará una mayor producción de estados emocionales, mientras que por ejemplo materiales más sólidos, como los lápices de colores, provocan una mayor contención de la experiencia emocional y un mayor procesamiento cognitivo de la información. Según Wood (1998) el “salpicar, golpear, rasgar, pegar, rascar o alisar los materiales ayuda a la persona a ordenar y representar simbólicamente sus experiencias” (pp.5) y expresarlas de una manera más aceptable. A través de la observación de esta interacción de la persona usuaria con los materiales, atendiendo a su comunicación directa como indirecta, es cómo el o la arteterapeuta puede ayudarle a entender y a comprender sus problemas.

Estudios de neurociencia avalan el potencial reparador de la experiencia artística. El hemisferio cerebral derecho va a estar implicado en el procesamiento emocional, y

“habla un lenguaje de imágenes, sensaciones e impresiones” (Chong, 2015, pp. 121). Este hemisferio está relacionado también con la capacidad y habilidad creativa. Podemos decir que estos hallazgos neurobiológicos respaldan la importancia de las psicoterapias artísticas. De acuerdo con la investigación llevada a cabo por Chong (2015), es a través de la actividad somatosensorial que proporcionan los materiales artísticos lo que va a facilitar la conexión con el sistema límbico (área cerebral implicada en la experiencia emocional). Mediante la intervención arteterapéutica se estaría trabajando a este nivel cerebral, permitiendo un restablecimiento y regulación del estado emocional de la persona. Podemos decir así que los materiales plásticos ofrecen “una capacidad única para absorber y ralentizar las emociones de alto impulso” (Chong, 2015, pp.121).

Las personas profesionales en arteterapia trabajan acompañando al paciente o cliente para dar voz y descubrir a través del tacto y los materiales el significado de su producción artística. Cabe recordar que en arteterapia no se interpreta el significado de las imágenes con fines diagnósticos, ni se trata tampoco de imponer un significado concreto a la obra producida. Esta obra va a ser una representación simbólica y, aunque la utilización de los símbolos es universal, no lo es el símbolo en sí, pues puede representar y significar cosas muy diferentes para cada uno de nosotros.



Fuente: imagen creada en taller de Art&Om con Eden Orfanos Art Psychotherapist Art&Om workshop. Isabel García, Madrid, 2019.

En un mundo cada vez más digitalizado, el arte puede desempeñar un papel crucial en nuestro estado emocional al proporcionarnos un medio para poder expresar emociones de una manera creativa y liberadora, ayudándonos a aliviar el estrés y la ansiedad del día a día. A su vez, nos permite conectarnos con la realidad y estimula nuestra imaginación y creatividad, lo que puede llevar a nuevas perspectivas y soluciones innovadoras para enfrentarnos a los desafíos cotidianos. El hecho de participar en actividades artísticas nos permite desconectar y disfrutar de experiencias más sensoriales y significativas, invitándonos a apreciar la belleza y significado en las cosas simples de la vida cotidiana, fomentando una mayor gratitud, sensibilidad y disfrute de nuestro entorno.

En conclusión, el arte y la arteterapia son poderosas herramientas para educar la sensibilidad al fomentar la exploración emocional, el desarrollo de la empatía, la percepción estética, la autoconciencia y la autorreflexión, así como la creatividad y el pensamiento crítico. Estas habilidades son fundamentales para cultivar personas sensibles y conscientes que puedan contribuir de manera significativa a sus comunidades y al mundo en general.

5. Referencias bibliográficas

- All-Party Parliamentary Group on Arts, Health and Wellbeing, APPGAHW (2017). *Creative Health: the Arts for health and wellbeing enquiry report* (2nd ed.) All Parliamentary Group on Arts, Health and Wellbeing Inquiry Report. <https://www.culturehealthandwellbeing.org.uk/appg-inquiry/>
- Ander, E., Thomson, L., Noble, G., Lanceley, A., Menon, U. & Chatterjee, H. (2011). Heritage, health and wellbeing: assessing the impact of a heritage focused intervention on health and wellbeing. *International Journal of Heritage Studies*, 19(3), 229-242. <https://doi.org/10.1080/13527258.2011.651740>
- ATe (2024, enero 17). Asociación Española de Profesionales de la Arteterapia <https://arteterapia.org.es/>
- Bassols, M. (2006). El Arteterapia, un acompañamiento en la creación y la transformación. *Arteterapia-Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión social*, 1, 19-25.
- Botton, A. & Armstron, J. (2013). *El arte como terapia*. Phaidon Press Limited.
- Chong, C.Y.J. (2015). Why art psychotherapy? Through the lens of interpersonal neurobiology: the distinctive role of art psychotherapy intervention for clients with early relational trauma. *International Journal of Art Therapy: Inscape*, 20(3), 118-126. <https://doi.org/10.1080/17454832.2015.1079727>
- Coles, A. & Harrison, F. (2018). Tapping into museums for art psychotherapy: an evaluation of a pilot group for young adults. *International Journal of Art*

- Therapy*: *Inscape*, 23(3), 115-121.
<https://doi.org/10.1080/17454832.2017.1380056>
- Collette, N., Vecino, A., Juan, E. & Pascual, A. (2006). El arteterapia como estrategia de alivio del sufrimiento de pacientes con cáncer en fase avanzada y terminal. *Informe final Beca SEOM 2004*, categoría de Proyectos de Investigación en Cuidados Paliativos. Premios y Becas, Septiembre-Octubre 2006, 67-76.
- Fancourt, D. & Finn, S. (2019). *Health Evidence Network Synthesis Report 67: What is the evidence on the role of the arts in improving health and wellbeing. A Scoping Review*. Organización Mundial de la Salud (OMS) Regional Office for Europe. <https://iris.who.int/handle/10665/329834>. Licencia: CC BY-NC-SA 3.0 IGO
- González González, B. (2018). Ahora que ya no estás. *Inspira. Revista de la Asociación de Profesionales de Arteterapia*, 6, 5-20.
- Groth, C., Mäkela, M. & Seitamaa-Hakkarainen, P. (2013). Making sense. What can we learn from experts of tactile knowledge?. *FORMakademisk*, 6(2), 1-12. <https://doi.org/10.7577/formakademisk.656>
- Hernández Merino, A. (2006). Las hebras para hilvanar la vida: el dibujo del dolor. *Arteterapia-Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 1, 79-96. ISSN 1886-6190.
- Hernández Merino, A. (2009). *De la Pintura psicopatológica al arte como terapia en España (1917-1986)*. Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte. Universidad Politécnica de Valencia. Tesis Doctoral.
- Klein, J.P. (2006). La creación como proceso de transformación. *Arteterapia-Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 1, 11-18. <https://core.ac.uk/reader/38828202>
- López Martínez, M.D. (2011). Técnicas, materiales y recursos utilizados en los procesos arteterapéuticos. *Arteterapia-Papeles de Arteterapia y Educación Artística para la Inclusión Social*, 6, 183-191. https://doi.org/10.5209/rev_ARTE.2011.v6.37092
- O'Flynn, D. (2018). *Art as Healing: Edward Adamson*. Adamson Collection Trust.
- O'Flynn, D. (2018). Art, power and the asylum: Adamson, healing and the collection. *The Lancet Online*, vol 5, may 2018 (www.thelancet.com/psychiatry, último acceso 16/11/2023).
- Sánchez Moreno, I. & Ramos Ríos, N. (2006). La Colección Prinzhorn: una relación falaz entre el arte y la locura. *Arte, Individuo y Sociedad*, 18, 131-150. ISSN 1131-5598.

- Versitano, S. & Perkes, I. (2024). Lost for words? Research shows art therapy brings benefits for mental health. *The Conversation*. <https://theconversation.com/lost-for-words-research-shows-art-therapy-brings-benefits-for-mental-health-221309>, (último acceso marzo 2024).
- Wood, M.J. (1998). What is art therapy?. En: Pratt, M. y Wood, M.J. (eds) *Art therapy in palliative care: the creative response*. (pp. 1-12). Routledge. Taylor & Francis Group.

Cuidar a las personas a través del gusto

Xandra Luque Azores

Chef

Desde muy pequeña, siempre estaba brincando por la cocina con mi madre, cocinera de toda la vida. Poco a poco, comencé a meterme cada día más en lo que ella elaboraba e incluso iba corriendo a por el albornoz para ponérmelo a modo de buzo y evitar que me saltara el aceite al freír croquetas.

Mi madre dice que comía muy mal, me gustaba olerlo todo, pero no probarlo. En casa, tiraba comida por la terraza o se la daba a Roco, nuestro Whestie. También recuerdo esconder en el baby del cole las judías pintas envueltas en una servilleta para que me dejaran salir al recreo o hacer figuritas con la masa de croquetas que hacía mi madre. Ella dice que me encantaba lo relacionado con la cocina, pero no comerlo.

Así, cuando llegó el momento de elegir mi futuro profesional tras bachillerato y selectividad, decidí que necesitaba un oficio que me permitiera desarrollar algo que me apretaba tanto que era incapaz de mostrar. Tras mucho trasiego de decisión con mi familia, decidí matricularme en la escuela de hostelería y pronto supe entender mi camino. Descubrí que podía ser capaz de expresarme a través de los platos, que podía contribuir a hacer más agradable la satisfacción de la persona que se sentaba en la mesa y empecé a investigar por mi cuenta el modo de sacar todo aquello a la luz.

Mientras estudiaba en la escuela, cogí todo tipo de trabajos que tenían que ver con la hostelería, como ayudante de cocina. Los primeros no eran nada atractivos, pero valoré que de cada sitio obtenía experiencia y fui afianzando mi estilo propio. Pronto subí de categoría, me podía el afán de superación y nunca supe conformarme con “cocinar bien”, quería la excelencia. Aún recuerdo cuando me dieron mi primer cargo con 21 años: Segunda Jefa de Cocina. Estuve llorando una tarde entera de la emoción y a partir del día siguiente mi único objetivo era demostrar a mi jefe de cocina que mi cargo sería productivo y acertado. Después de aquello trabajé en muchos restaurantes de alta cocina, y con estrella Michelin. Empecé a dirigir cocinas de restaurantes muy pronto, a darles la vuelta e instaurar mi estilo más propio.

Como mujer, fue un camino duro, en el que costó sudor y lágrimas. Hacerse respetar en cocinas donde era la única mujer y la más joven, no fue sencillo.

En uno de los restaurantes con estrella Michelin, me ofrecieron la posibilidad de quedarme en un puesto que era irrechazable, pero tras una tarde de inquietud y más lágrimas, no acepté. Tenía algo que resolver: investigar el por qué y el cómo de los alimentos, quería ir más allá a la hora de echarlos a la cazuela y lo dejé para estudiar Dietética y nutrición.

Después de mis estudios seguí cocinando en restaurantes y hoteles como jefa de cocina, y un buen día, hace ya 7 años, recibí una llamada: “Hola buenos días, le llamamos de la Clínica Universidad de Navarra, en Madrid. Nos ha interesado su curriculum y nos gustaría concertar una entrevista con usted”. Este curriculum, la verdad es que fue una de esas alternativas que te planteas como reto, pero que no pones demasiadas expectativas en ello, ¿cómo trabajaría yo ahí?

Mi primera sensación, fue extraña: pensaba, ¿un hospital? ¿Qué hago yo en un hospital? ¿No puedo hacer comida de hospital, no me gustará! Fui a la entrevista, y mi percepción cambió desde el primer momento. Vi claro, que transmitir mi vocación por el paciente a través del plato, tenía un sentido único. Y ahí, comenzó la experiencia más bonita que he vivido nunca. ¿Por qué había que hacer “comida de hospital”? Desde aquel instante, vi la necesidad de crear un modelo único hospitalario, sin seguir ningún canon y con un objetivo muy claro: el paciente, su salud y su satisfacción personal.

Para ello, partí de una idea que tenía en mi cabeza, la transmisión de emociones sensoriales y gustativas a través de los platos. Siempre luché por transmitir a través de la gastronomía y con los pacientes vi el sentido real de mi dedicación estos años atrás. En este lugar el sentido era completo, era único y además me llenaba de un modo muy vivo. ¿Podría ser capaz de mejorar su enfermedad? ¿Conseguiría hacerles sentir mejor? ¿Lograría realmente que su experiencia mejorara su estancia en el hospital?

El hecho de encontrarse postrado en la cama de un hospital, era una situación que me conmovía y me trasladaba a un espacio completamente diferente al que estaba habituada a sentir en los restaurantes. Esta sensación abrazaba una parte profunda de mi interior que me llevaba a querer estar más cerca de ellos, aunque no pudiera ser físicamente. Me preguntaba qué sentirían, cómo podía hacerles sonreír al destapar la bandeja, cómo hacer de su rutina diaria un día diferente, aunque el entorno fuera hospitalario.

Desde que comenzamos la puesta en marcha de la cocina, hemos intentado crear un sistema sólido gastronómico que permitiera fusionar la tradición con la tendencia actual adaptada al paciente

Tras largos meses de intenso trabajo y pruebas de platos, decidimos poder extenderlo a diversas patologías y particularidades dietéticas, y me surgió un nuevo reto: crear platos atractivos con una importante restricción de ingredientes. Y así se hizo. ¿Por qué tratar a las restricciones pensando en qué no podían tomar? Siempre la base fue apostar por el amplio abanico que nos brinda la dieta mediterránea, rica en ingredientes de lo más variado por diferentes épocas del año con infinidad de combinaciones para dar una vuelta de tuerca al paladar más exigente.

El trabajo que hemos realizado ha sido intenso por parte de todo el equipo. Ha conllevado mucho esfuerzo, investigaciones, pruebas y un gran trabajo de fondo estudiando.

El ver mi trabajo desde la perspectiva de un paciente, ha dado un giro a mi vida, y jamás me hubiera planteado trabajar aquí, pero las circunstancias me brindaron esta maravillosa oportunidad y ahora sé que no pararé hasta crear una verdadera revolución gastronómica hospitalaria para dar sentido a la experiencia más intensa de mi vida.

Es por ello, que quiero hablaros del “sentido del gusto”. Una sensación, que a priori, no nos paramos en más allá de lo que “está rico”, de lo que no. Y aquí, hay muchos matices importantes, que en un restaurante no fui capaz de ver.

El ser humano tiene una capacidad imaginativa muy desarrollada, y en esto, los cocineros tenemos mucho que hacer. Al probar un plato, nuestros sentidos, sobre todo el del gusto, se activan y empiezan a viajar por sensaciones que para cada uno de nosotros es de un modo distinto.

Si a esta situación le damos la vuelta, podemos lograr trasladar al paladar donde nosotros queramos. Imaginad que nos encontramos en un plato de postre una fruta, con forma de naranja, al instante seremos capaces de imaginarnos ese sabor cítrico y salivar casi a la vez de pensarlo. Sin embargo, al coger los cubiertos, podemos ver que no es una naranja, que al partirla está rellena de una mousse cremosa, que el color anaranjado se trata de un delicado polvo de tomate y que incluso las rugosidades características de la naranja están hechas con pincel y mucha técnica. Esto es lo que nosotros en cocina denominamos “trampantojo”, algo que parece lo que no es, y con lo que tratamos de combinar la experiencia y la técnica con el paladar mental.

De esta idea, y de la experiencia en el hospital, nace mi investigación personal a través del gusto, en la que mi planteamiento primordial siempre está basado en ponerme en el lugar de la persona que está detrás del plato. Si además, conozco un poco más sobre su situación personal, mi trabajo sobre la técnica y sabores adecuados se convierte en una experiencia también para mí.

El hecho de poder trasladar a la persona a otra época, su infancia por ejemplo, con sabores de antaño, o a su tierra, pudiendo realzar aquellas especias o ingredientes que despierten vivencias, hacen que la gastronomía cobre sentido en nuestra vida.

Al principio, cuando le cuentas a los demás que a través del plato y con el sentido del gusto, somos capaces de crear verdaderas experiencias, puede resultar extraño, o difícil de creer, hasta que los resultados se ven reflejados en la emoción y la sensibilidad. En este sentido quería exponeros alguna situación concreta para trasladaros a mi día a día y que comprendáis un poco mejor lo que podemos llegar a expresar con la cocina.

María, 11 años, paciente de oncología.

Ese día subo a planta a verla con la nutricionista, que me traslada su preocupación:

- Xandra, no quiere comer, dice que no come nada en los hospitales, necesito que vayas a verla a ver si consigues “con alguna de tus cosas” que coma un poco.

Cuando entro en la habitación, María me sonrío con entusiasmo, tiene una voz especialmente dulce.

- ¡Hola María! ¿Cómo estás? A ver, creo que no te apetece comer mucho, pero, tienes enchufe conmigo...así que, ¿Por qué no me dices qué es lo que más te apetecería del mundo?

En ese momento, María, mira a su padre con ojos de nostalgia y emoción y le pregunta;

- Papá, ¿cómo es el bacalao que me hace mamá?

Él me explica que su mujer le hace el bacalao rebozado, en aceite de oliva y lo acompaña de su salsa de tomate favorita.

Yo, con profunda alegría le contesto:

- ¡Claro que sí! Voy a intentar que me salga lo más parecido posible María.

Desde ese día, María comió, y además, conseguimos que se sintiera casi, “como en casa”.

La historia de María, hace referencia a esa añoranza por el recuerdo a través del gusto, donde nace la nostalgia a través de la conexión del sabor y la emoción.

Al fin y al cabo, el cómo disfrutamos de los sabores está basado en experiencias previas. Comer es una experiencia no solo social, sino también cultural y emocional que nos reconecta con nuestras raíces. Podría contaros infinitas experiencias vividas con

ellos, pero prefiero dejaros algunas de tantas declaraciones escritas que nos llegan a lo más profundo.

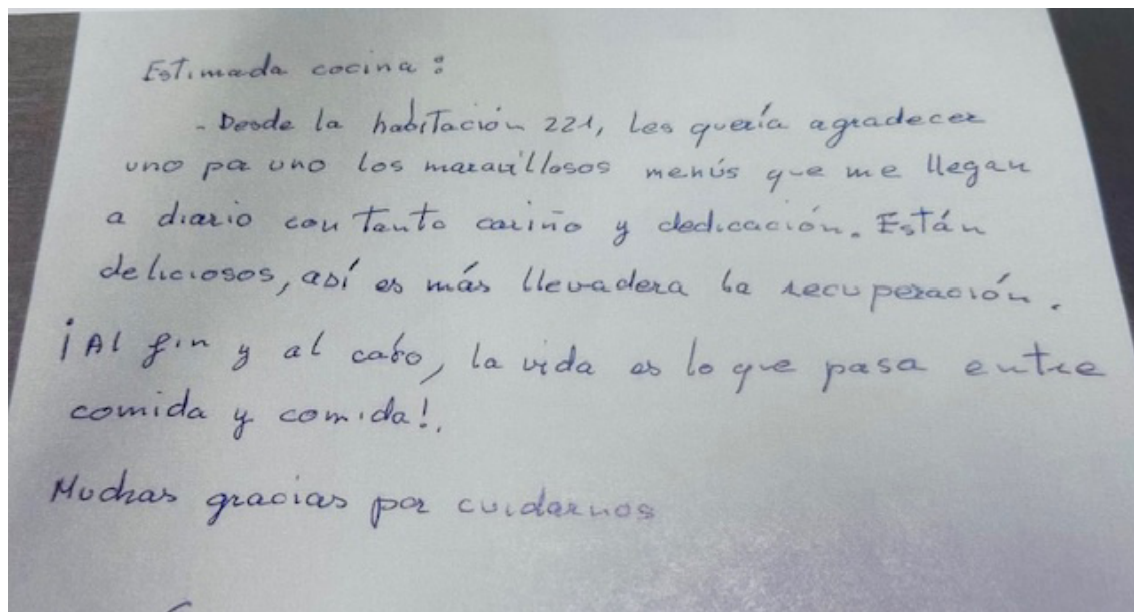
Xandra:

Me voy encantado del trato recibido.
Muchas gracias a TODO EL EQUIPO, por haber hecho que estas seis semanas hospitalizado en Madrid, desde el punto de vista de la alimentación, se hayan pasado volando, porque cada día nos sorprendáis con una elaboración exquisita.
Se nota que hay mucho mimo, CARÍO X ESFUERZO detrás.
Si algún día publicáis un libro con las recetas... ¡en mi familia tenéis varios compradores!!

¡¡GRACIAS!!

227
CUN - MADRID

Muchísimas gracias por esta rica comida.
Hacia tiempo que no comía una lechuga tan jugosa. Cada vez que vengo a mi sesión de quimio comento la buena cocina que tienen.
Es un premio que hace que la quimio resulte más llevadera.
Muchas gracias de nuevo.



Este cuidado por la persona, se ve reflejado en mi filosofía por dar siempre protagonismo al producto, en todos sus ámbitos. Es vital tratar los puntos de cocción de forma muy cuidada, tratar cada ingrediente como merece, cada carne, cada pescado. Todo se trabaja al detalle hasta el final del recorrido de la bandeja. Cada técnica de cocción en un alimento, es capaz de crear una revolución interior en la materia prima y a su vez, en la satisfacción de la persona que está detrás del plato.

Hay situaciones en el hospital, que, por la patología, la intolerancia, o la situación en sí, se puede recaer en la monotonía de las opciones de plato. Aquí es donde me empeñé expresamente en que nadie sienta que está enfermo o sometido a una dieta por su particularidad, y es ahí donde buscamos intensamente cómo trabajar el paladar mental.

El reto desde el inicio es hacer disfrutar de la alimentación sea cual sea la situación. Por eso empezamos a transformar platos en túrmix. Esto significa, que para aquellos pacientes que tienen dificultad para deglutir, hemos creado una gama de purés y cremas que realmente son platos tradicionales en forma de triturado, como pueden ser: Cremita de gambas al cava, Puré de patatas revolconas con huevo frito, Crema de lubina con parmesano y calabacín o una crema de patatas a la riojana. Claro, imaginaos, que solo pudierais tomar “tritурados”, ¿quién no echa de menos esos guisoteos?

También empezamos a combinar dulces de forma natural junto con el salado propio de las verduras y algunas carnes, de nuestras masas caseras, de nuestras mermeladas. Además, siempre potenciando el sabor de forma muy natural, con especias, y trabajando la baja temperatura para aquellas personas con dificultad en la masticación.

Fue entonces, cuando comenzamos a investigar con harinas dulces por su composición para eliminar el azúcar (chufa, castaña, lúcumo), a utilizar los marinados y las cocciones a bajas temperaturas con hierbas frescas para eliminar la sal sin eliminar el sabor por lo auténtico, a tratar cada ingrediente de manera individual para conseguir el máximo partido a su sabor de base, e incluso a hacer distintas combinaciones de ingredientes para lograr platos muy completos desde el punto de vista nutricional, utilizando semillas y especias. Y, sobre todo, a tener una minuciosa elección de la materia prima y su cuidado emplatado para la presentación final.

En este punto, también puedo contaros una peculiar anécdota. Y es que, con esta perseverancia en la personalización, en adaptarnos al máximo a las necesidades y gustos de los pacientes, y, sobre todo, en tratar de que “casi” no se den cuenta de la restricción dietética que tienen, hicimos una oferta gastronómica para diabéticos, y en ella, incluimos nuestro famoso “Brownie de Boniato”, el cual, es dulce de forma natural para que sea apto para diabéticos.

Pues bien, un buen día, nos llaman de planta, que hay un paciente tratando de poner una reclamación porque, siendo diabético, tenía en su bandeja un apetitoso Brownie de chocolate con un aspecto azucarado delicioso.

La verdad, es que me eché a reír, me hizo mucha ilusión poder lograr “ese trampantojo” que buscamos, y que casi, no notara que era apto para su dieta. Cuando subí a explicarle, el paciente quedó muy agradecido, y además, pidió la receta para que su mujer pudiera hacérselo en casa.

En este sentido, Madrid, también supuso un reto. Es necesario adaptarse a la gastronomía de la ciudad, recordar a las personas sabores de su infancia, sus costumbres.

Queriendo seguir optando por la cocina km0, en la que no tienen cabida los ultraprocesados, nos lanzamos a trabajar nuestro propio huerto. Todo comenzó con un huerto hidropónico muy básico en la cocina, con aromáticas que me permitían dar gusto y sabor a los platos. Hasta que lo trasladamos a tierra a los pies de nuestra cocina. Tenemos un pequeño terreno en el que ya vamos trabajando nuestros frutos (berenjenas, tomates, lechugas, pimientos, calabaza, aromáticas...).

Un paso más es el trabajo de investigación. Hemos creado un equipo denominado “Gastronomía y nutrición”, en el que aunamos conocimientos de ambas ramas profesionales para desarrollar platos que sean potencialmente nutritivos además de atractivos a la vista y al paladar. En nuestro equipo se trabaja a diario una línea de investigación basada en la satisfacción del paciente a través de la dieta y cómo mejorar su salud con la combinación de distintos alimentos aptos para sus restricciones.

Es por ello, que incluimos en la dieta ingredientes de poco uso entre otros, pero de alto valor biológico, que cumplan con los requerimientos de manera satisfactoria y que además no supongan un esfuerzo extra en la persona que debe llevar a cabo la dieta. Realizamos un trato muy personalizado y estudiamos cada caso de manera aislada, lo que ha supuesto la creación de un amplio abanico de recetas acompañado de su estudio nutricional.

Se trata de crear una cocina de alta calidad, rompiendo cánones establecidos en hospitales y centros colectivos, garantizando un desarrollo profesional desde la llegada del producto a nuestras cocinas, hasta su posterior tratamiento, pasando por técnicas culinarias muy estudiadas para lograr texturas, sabores y matices perfectos. El objetivo siempre es el paciente, su salud y su pronta recuperación. Nuestra cocina trata de acompañar en la estancia del hospital a través del plato y crear experiencias gastronómicas.

Uno de los platos que han podido disfrutar este verano los pacientes ha sido “Ensalada de nuestra huerta” una receta a base de lechuga, pepino, tomate, berenjena confitada... La cocina que hacemos es de aprovechamiento y sostenible, donde los desperdicios de las verduras se utilizan como base de caldos, aprovechando todos los nutrientes.

Al consumir los productos de cercanía se consiguen unos nutrientes de mayor calidad, ya que se recolectan en su punto óptimo, ayudando a nuestro sistema inmune. Algo muy importante para los pacientes. También disminuye la huella de carbono y favorecemos el comercio local.

Nuestro único secreto a voces, se basa en la tradición, en trasladar la tierra al plato sin procesos intermedios y, sobre todo, en dar vida con las manos al sabor auténtico, en crear experiencias en un bocado y hacer más agradable la dura estancia del paciente en el hospital.


Como resumen, creo que si hay un lugar donde poder dar sentido y vida a la multitud de alimentos que nos proporciona nuestra tierra, es en el hospital. Dar salud, satisfacción y alegrías en platos, es algo que nos carga de vitalidad, y solo nos incita a seguir creando nuevas versiones de mejorar la salud del paciente y prevenir la enfermedad, donde creo que primordialmente, lo que creamos son sensaciones y transmitimos cariño en lo que hacemos con tanta pasión.

Gracias a este trabajo y el apoyo de nuestros pacientes nuestro Área de Gastronomía y Nutrición, ha ganado el III concurso nacional de cocina organizado por la Asociación Española de Hostelería Hospitalaria. El trofeo premia un menú

equilibrado que han podido disfrutar los pacientes y que incluye un primer plato de verduras en texturas, revolcon de estragón y alioli de col con quinoa crujiente; un segundo con la versión propia de pepitoria con tamari, salsa azafranada y frisé aliñado, y el postre: cremoso de natillas con panela, crujiente de chufa, naranja y vainilla en vaina.

Os dejo una de mis recetas, para que podáis disfrutarla

RECETA: ensalada de aguacate con vinagreta de salmorejo y gambón

Ingredientes para 2 personas 

Para la vinagreta de salmorejo

- 3 Tomates maduros medianos
- 100 ml de aceite de Oliva virgen extra
- 50 ml de agua fría
- 50 ml de vinagre de manzana
- 1 pizca de pimienta negra molida
- Sal yodada al gusto

Para la ensalada

- 2 aguacates maduros
- 2 tomates rosas o raff pelados (elegir tomate de temporada)
- ½ cebolla morada dulce
- Zumo de 1 lima
- 4 hojas de cilantro
- Lechuga fresca
- 4 gambones

Elaboración

1. Lavar los tomates maduros y meter en un triturador o batidora. Añadir el agua fría. Ir añadiendo poco a poco el aceite de oliva virgen extra para que vaya emulsionando. Añadir el vinagre, la sal y la pimienta y terminar de batir. Mezclar hasta obtener una crema. Reservar en frío.
2. Abrir los aguacates y cortar en dados pequeños. Pelar los tomates y cortar en dados. Cortar la cebolla morada lo más picada posible. Picar el cilantro muy pequeño. Mezclar todos éstos ingredientes en un bol. Exprimir la lima y mezclar todo. Reservar en frío. Cortar la lechuga y dejarla a parte.

3. Pelamos los gambones y reservamos la cabeza y las pieles en congelador para un buen fondo de pescado. Una vez pelados, marcarlos en una plancha vuelta y vuelta con aceite de oliva y sal. Reservar.

Presentación y emplatado

Utiliza un plato hondo para que sea más cómodo de comer. Coge un molde metálico redondo y ponlo en el centro. Coge el manojo de lechuga cortada y ponlo de base haciendo presión. Después, pon tu mezcla del bol sobre la lechuga con ayuda de una cuchara. Ahora pon los dos gambones encima y en el centro un ramillete de lechuga para decorar. Con ayuda de una jarrita, echa tu mezcla de salmorejo.

Sonríe y disfruta de la mezcla de sabores.



Xandra Luque

Miradas hacia la historia del arte

Miguel Ángel Cajigal Vera

Fundación Cidade da Cultura de Galicia

“Hoy en día, ver no implica creer. La propia idea de ‘verdad’ ha entrado en crisis”.

Barbara Kruger (1945-)

1. La mirada crédula

La historia del arte se desarrolla, al menos en teoría, muy cerca de la mirada. Esta disciplina, tan apegada a las imágenes, ha crecido y se ha ramificado según el ritmo que le han marcado las diferentes culturas a través de sus diversas tradiciones visuales. Como historiador del arte siempre he defendido que se trata de la rama del saber que nos ayuda a una mejor educación de nuestra mirada histórica, aproximándonos al aprendizaje de lo que somos a partir de la observación de aquel producto en el que el ser humano ha puesto siempre lo mejor de sí mismo: la creación artística.

Sin embargo, no puedo ser del todo optimista.

En las últimas décadas se ha vivido una verdadera explosión de los llamados “estudios visuales”, todo un campo de estudio que se ha desarrollado, en palabras de Elkins, de un modo “más celebrativo que reflexivo” (2003, VII). En muchos casos ese campo de estudio, que en teoría nació para proporcionar una educación más precisa y rigurosa de nuestra mirada hacia el arte y la creación visual, ha orillado una realidad incómoda: el hecho de que nuestros ojos nos engañan con mucha facilidad y que la construcción del conocimiento a través de la mera observación de una obra de arte o un artefacto cultural es un proceso tremendamente dudoso, cuando no directamente avocado al fracaso.

Si lo pensamos bien, esta revelación provoca un verdadero terremoto en aquellas disciplinas basadas en la mirada, con la propia historia del arte a la cabeza, a partir de la famosa “paradoja” con la que Didi-Huberman abría una de sus obras más influyentes:

“A menudo, cuando posamos la mirada sobre una imagen del arte, nos viene la irrecusable sensación de la paradoja. Lo que nos llega inmediatamente y sin rodeos lleva la marca de la confusión, como una evidencia que sería oscura.

Mientras que lo que nos parece claro no es sino el resultado de un largo rodeo, nos damos rápidamente cuenta de ello -una mediación, un uso de las palabras- Sólo banalidad, en el fondo, en esta paradoja. Es lo que nos toca en suerte. Podemos adherirnos a ella, dejarnos llevar por ella; podemos incluso experimentar algún placer al sentirnos alternativamente cautivos y liberados en esta trenza de saber y de no saber, de universalidad y singularidad, de cosas que llaman a una denominación y de otras que nos dejan boquiabiertos... Todo ello, sobre la misma superficie de un cuadro, de una escultura, donde nada habrá sido escondido, donde todo nos habrá sido, simplemente, ‘presentado’” (2010, 11).

Miramos para conocer, pero... ¿hasta qué punto aprendemos de aquello que vemos?

Este punto de incomodidad y desequilibrio no solo sucede en nuestro descreído tiempo presente, que recoge la cita de Barbara Kruger sobre la crisis de la verdad que he elegido para encabezar este breve texto. Solo si asumimos que detrás de las imágenes residen múltiples interrogantes que están lejos de su resolución; solo si evitamos el efecto “narcótico” que el recurso fácil a las imágenes ha proporcionado (Belting, 2007), nos asomaremos realmente a una cierta educación de la mirada.

Todo esto funcionará solo si nuestros ojos dudan.

La historia del arte está repleta de miradas crédulas que han aceptado, por tradición, convencimiento o desidia, lo que las grandes obras del pasado nos han contado, convertidas en iconos universales que lanzan su mensaje a través de los siglos. Por si este baño de prestigio no fuese suficiente, a partir del nacimiento de los grandes museos públicos estatales, el relato dominante se ha consolidado y ha bloqueado cualquier lectura al margen de la ortodoxia.

Confesemos humildemente que, en todo este proceso, la historia del arte ha sido partícipe, cuando no cómplice directa, de un uso parcial de las imágenes que ha propiciado un conocimiento insuficiente de la historia y ha provocado miradas tópicas, acomodadas en el consenso dominante. Carencias que, aunque han sido denunciadas por voces tan autorizadas como la de Peter Burke (2001) permanecen con obstinación en el centro del discurso que emana de la mayoría de las instituciones occidentales y que ha modelado la mirada de la mayor parte del público que observa las obras de arte.

Así, por ejemplo, hemos asumido que la toma de Breda, magistralmente pintada por Diego Velázquez como genuino aparato político, fue poco más que un elegante juego de caballeros, gracias a que el pintor sevillano evitó inteligentemente cualquier destello de la dura violencia del asedio en su pintura cortesana, que hoy es una de las grandes joyas atemporales del Museo del Prado. Pero este proceso no se habría producido si, como audiencia, no hubiésemos sido seducidos, pasivamente, por el

mensaje más sugestivo de este magistral cuadro como una pura pieza de propaganda monárquica del siglo XVII.

Los principales iconos del arte, con su peso inevitable y sus valores de antigüedad, prestigio y posteridad, han ocupado de semejante manera y con tal autoridad la mayor parte del campo visual de la historia que obstaculizan cualquier correcta educación de la mirada. Creemos en esos iconos con devoción religiosa y no dudamos de ellos porque contestarlos se considera propio de alguien mal-educado, de modo que en la asunción acrítica de su mensaje reproducimos infinitos tópicos que, al mismo tiempo, se convierten en verdades universales de fácil digestión para una sociedad que ensalza su pasado con una mirada cada vez más nostálgica.

Por mucho que durante varias generaciones la historia del arte, la antropología cultural o la arqueología de la imagen hayan procurado una visión más exigente y menos complaciente de las diferentes tradiciones visuales humanas, el relato dominante, que se reproduce en textos populares, documentales televisivos y comentarios variados tiende a una visión canónica, acomodada y poco crítica.

¿Podemos, realmente, comprender lo que vemos?

2. La mirada verbalizada

Si nos mantenemos en la tradición de Michael Baxandall (1985), quizás deberíamos asumir que las imágenes no pueden ser explicadas: en todo caso, nuestras observaciones al respecto de las obras de arte, o de cualquier otro producto visual, estarán basadas en desarrollos verbales derivados de las mismas. Es, de nuevo, la paradoja de Didi-Huberman, y esos desarrollos son el tronco central de esa disciplina que llamamos historia del arte. La propia sociedad asume que las personas que nos hemos formado en esta ciencia poseemos las explicaciones del arte, como si fuesen únicas y unidireccionales.

Durante nuestro proceso de observación, ponemos las imágenes en palabras para poder contarlas, transmitir las y, hasta cierto punto, entenderlas. No parece casual que en castellano utilicemos, precisamente, el término “observación” para cualquier apostilla o comentario que hacemos sobre una cuestión, una palabra que resulta especialmente adecuada si hablamos de una imagen, un estímulo visual o una obra de arte. Pero, al mismo tiempo, nuestra mirada es presa de las mismas limitaciones que padezca nuestro propio desarrollo verbal.

En la medida en que nuestro repertorio de palabras muestre alguna carencia para el correcto etiquetado de lo que vemos, en la mayor parte de los casos sufriremos un colapso de nuestra mirada hacia el objeto visual que pretendemos entender. Massimo Mariani define las reglas del juego que, al mismo tiempo, van a ser el principal elemento problemático para aprender a mirar:

“El lenguaje está formado por periodos verbales, una concatenación de frases dispuestas para expresar un pensamiento. Una frase es el compendio significativo de lo que se puede decir y leer. Las normas comunicativas de la sociabilidad han establecido que una frase debe construirse de acuerdo con unas reglas precisas; una sintaxis que garantiza la forma más adecuada de comunicarse, capaz de hacer circular un significado completo” (2019, 6).

Aquí tendremos, por tanto, el primer obstáculo importante para la educación de la mirada: el hecho de que la comprensión de aquello que vemos está sujeta a nuestro repertorio lingüístico y al conocimiento previo de la sintaxis particular de aquello que observamos. Consecuentemente, todo aquello que resulte ajeno a nuestra comprensión semántica resultará también “difícil de mirar”.

Seguramente no existe un mejor ejemplo de este fenómeno confuso y desconcertante que la reacción de buena parte del público ante el llamado “arte contemporáneo”: una etiqueta que se utiliza con frecuencia no tanto para la identificación de la creación artística coetánea a nuestro tiempo como para encerrar en todo un conjunto incómodo a cualquier objeto que escapa a nuestra comprensión semántica.

Tengamos en cuenta que los objetos, y su contemplación, provocan toda una serie de procesos mentales y sensoriales a los cuales los seres humanos nos acostumbramos: nos estimulan con “agudas emociones e implican una carga emocional que no puede ser desestimada” (Moxey, 2015, 97). Al mismo tiempo, esos estímulos son más placenteros y se asocian a ideas positivas en mayor medida cuanto más acabado o “pulido” es el aspecto de la obra de arte (Han, 2015, 29-38).

Nuestra mirada, de manera espontánea, tiende por naturaleza hacia una preferencia por los acabados “perfectos”, de modo que una valoración artística de cualquier objeto creativo que no encaje en esas coordenadas estéticas, cada vez más dominantes en el mundo actual, nos obligaría forzosamente a una resintonización completa de nuestra mirada. Un proceso que no resulta fácil y, en ocasiones, tampoco agradable, pero que además para una gran parte de la población es abiertamente indeseable.

Tenemos que poner en entredicho nuestra propia mirada, aprendida desde la infancia y consolidada durante nuestra experiencia vital. Por este motivo, desde el ya clásico *Ways of Seeing* de John Berger (1972), buena parte de los libros que han procurado (y todavía intentan) que el gran público se aproxime a la comprensión del arte hacen un énfasis especial en la idea de “aprender a mirar” o, cuando menos, en el desarrollo de una “mirada” diferente.

Esto no solo se aplica al arte contemporáneo (Ward, 2014), sino que existen, especialmente en el ámbito anglosajón, una considerable cantidad de libros de tono divulgativo que intentan enseñarnos a practicar un nuevo modo de contemplación

(Elkins, 2000), a fragmentar nuestra observación en pequeñas parcelas que resulten más asumibles para una mirada novata (Street, 2021) e, incluso, a abrazar la pura observación de la obra artística como un arte en sí mismo (Wisniewski, 2020).

El que seguramente sea el mayor superventas reciente sobre la educación de la mirada en la creación artística contemporánea lleva el elocuente título de *¿Qué estás mirando?* (Gompertz, 2013), y ha recibido recientemente una continuación, del mismo autor, titulada *Mira lo que te pierdes* (Gompertz, 2023). Todas estas propuestas de mirada están admirablemente bien escritas, si bien su lectura nos lleva, en un eterno retorno, al punto de partida, ya que intentan hacer más digerible la historia detrás de cada obra de arte a partir de una narrativa cuidada (que ahora se ha puesto de moda llamar *storytelling*), un recorrido biográfico ameno y desmitificador, o un trabajo quirúrgico sobre diferentes aproximaciones conceptuales a la observación de la obra de arte.

Dicho de otro modo, en estas obras lo que se intenta es que el público se aproxime a la observación a través de palabras, magistralmente dispuestas por personas que ya saben mirar las obras de arte, en la convicción de que, si seguimos sus pasos, aprenderemos de su mano. Ese sometimiento que el lenguaje ejerce sobre la mirada se manifiesta, de hecho, en una realidad bastante contundente: la mayoría de estas obras que procuran nuestra mejor educación visual apenas tienen imágenes. Confían su efectividad a su capacidad de elocuencia textual, devolviéndonos nuevamente al frustrante punto de inicio.

Esto en ningún caso es una crítica a estas obras: en mi propio intento de educación visual divulgativa (Cajigal Vera, 2021) opté por esta misma estrategia narrativa y comunicativa, no solo porque ha demostrado ser un ángulo de aproximación efectivo, sino por la evidencia de que la educación guiada de la mirada es un proceso complejo y que se enfrenta a numerosos problemas previos de muy difícil neutralización en un formato editorial tradicional.

3. La mirada ocultada

¿Qué sucede cuando una parte importante del campo visual de la historia ha permanecido oculto a nuestros ojos?

Olvidamos con frecuencia que el arte que se nos muestra ha sido siempre elegido, compendiado o glosado por personas anteriores a nuestra época y que, por ello, aquellas generaciones que nos han antecedido han ejercido un control, consciente o no, sobre la visibilidad del arte que legaban al futuro. Ese comisariado del tiempo, que ha sobreexposto algunas obras de arte y vetado otras, en atención a las más diversas razones, es un fenómeno sobre el que solo hemos tomado conciencia plena en las últimas décadas.

¿Cómo podemos educar nuestra mirada si la mayor parte de la creación visual se nos esconde?

La obra literaria más famosa y exitosa de la historia del arte occidental, que ha ayudado a “aprender a mirar” a más personas en el mundo, es el famoso libro superventas de Ernst Gombrich (1950). Pocas obras de historia del arte están mejor escritas que este libro, pero su riqueza literaria ha omitido para una gran parte del público el hecho de que estamos ante una obra con un abundante sesgo anglocéntrico y masculino: la inmensa mayoría del arte que vemos en el libro es inglés o pertenece a instituciones inglesas y la creación femenina brilla por su ausencia.

Durante décadas se le recriminó a este libro su aplastante carencia en arte español o ajeno al contexto europeo. Algunas de esas lagunas fueron cubiertas por el propio autor, a petición de sus editores, durante la larga cantidad de años en los cuales Gombrich personalmente pudo ejercer la edición y actualización constante de su propia obra. Sin embargo, otras lagunas nunca fueron cubiertas, lo que limita en extremo el uso de esta magnífica obra para una educación visual y artística a aquellas personas interesadas, fundamentalmente, en conocer el arte occidental europeo, preferentemente depositado en instituciones británicas.

Para el resto del mundo apenas hay espacio y, si no hay presencia, tampoco hay mirada.

A partir de la historia del arte feminista, estos marcos tradicionales que han limitado la cantidad de arte que hemos visto durante siglos a unas coordenadas precisas en términos de geografía y género han sido puestos en entredicho, no sin resistencias (Pollock, 2013). Se habla, no por casualidad, de la invisibilización de las mujeres artistas, porque el problema no es que no existiesen, sino que no las hemos visto. Y ya sabemos que si no las vemos -si su arte está lejos de nuestra mirada- tampoco se desarrollará el proceso verbal subsiguiente: lo que no se ve no solo no existe, sino que tampoco se verbaliza y, por tanto, tampoco se explica ni se estudia.

Una de las propuestas de mirada más radicales y frescas, en cuanto a la libertad con que dota a su propia perspectiva, es el libro *The Story of Art Without Men* de Katy Hessel (2022). Esta obra, no exenta de polémica, plantea una inversión total de los términos de observación del arte con respecto a lo que ha sido tradicional en occidente: si hasta ahora solo se han mirado las obras de autoría masculina, miremos entonces solo las que fueron creadas por mujeres. Aunque la propuesta asume sus propias limitaciones, es un ejercicio saludable en la medida en que replantea el problema de partida: una configuración diferente del ámbito al que miramos ofrecerá, con seguridad, observaciones distintas. Y, por tanto, más completas.

Si nuestros ojos se libran de prejuicios nuestra visión alcanza mayor profundidad y complejidad. Una historia del arte occidental en la que la diversidad sexual ha estado presente prácticamente desde la prehistoria ha recibido un barniz homogeneizador de tal espesor que en cualquier manual de arte clásico se han recogido abundantes

eufemismos empleados para la descripción de cualquier tipo de sexualidad no normativa.

La ruptura de esta mirada prejuiciosa, que ha privilegiado relatos y silenciado otros puntos de vista diversos, ha propiciado la aparición de nuevas miradas que alumbran nuevas narrativas, como las recogidas en la obra divulgativa *Pasiones creativas* (Pajares y Sanz, 2024). Cuando la mirada tradicional se rompe, el relato se enriquece.

A rebufo de estos movimientos de reajuste de la mirada artística del pasado y del presente han logrado colarse en el debate público más reciente las crecientes demandas que nos recuerdan que no solo no hemos mirado prácticamente hacia el arte creado por mujeres, por el mero hecho de serlo, sino que nuestra mirada tampoco ha incluido la creación visual de otras culturas u otros continentes, a menos que su observación haya servido para una explicación convincente del propio desarrollo artístico occidental.

De esta manera, hemos mirado mucho hacia cierto arte egipcio o japonés, en ambos casos por su papel innegable en la Europa clásica o la modernidad francesa, respectivamente, mientras que hemos dejado en los márgenes, fuera de foco, a culturas tan fundamentales para la comprensión de la creación visual humana como la china. En función de la mirada que hayamos dirigido a cada una de estas realidades culturales hemos hablado de influencias o de curiosidades, así discriminadas en ocasiones en muchos museos.

El arte de otras culturas solo ha aparecido ante nuestra mirada en su papel secundario de “colaborador necesario” dentro de nuestra propia narrativa artística, un *modus operandi* que se ha reproducido hasta la saciedad en las instituciones museísticas, que ahora afrontan las consecuencias de su pasividad -y complicidad- ante un relato dominante que ha sido deliberadamente excluyente (Procter, 2020, 255-262). Este movimiento, que no busca otra cosa más que ensanchar nuestra mirada del mundo, es objeto de reacción y contestación, porque, como ya hemos visto, la resintonización completa de nuestra mirada no resulta fácil. La resistencia de una parte del público frente a un enfoque más amplio resulta en no pocas ocasiones similar a un doloroso parto.

Creemos, no sin cierta inocencia, que la mirada es un acto de pura curiosidad, casi altruista, pero las resistencias actuales de cierta parte de la sociedad occidental a ampliar de manera más representativa y justa el horizonte de la creación visual choca constantemente con la realidad de que la mirada también puede ser muy acomodaticia.

La mirada también puede adoptar la forma de una tiranía invisible.

4. ¿La mirada condenada?

¿Significa todo esto que no existe salvación posible para nuestra mirada?

En la actualidad nuestra sociedad vive en entornos abiertamente visuales, donde esa imagen digital, brillante y pulida de Byung-Chul Han se nos aparece a cada paso de nuestra vida cotidiana, hiperconectada en dispositivos electrónicos.

Los estímulos son mayores que nunca y han nacido términos como el de infoxicación, un neologismo acuñado por el especialista en información Alfons Cornella como acrónimo de “intoxicación por información” y que hace referencia a la sobresaturación de información. En realidad, este concepto está muy asociado a la idea de “sobrecarga informativa”, un término peligrosamente próximo al anglicismo (*information overload*) y que describe la colisión que se produce cuando la cantidad o la intensidad de información exceden la capacidad limitada de procesamiento del individuo.

Esta nueva realidad sensorial y cognitiva ha provocado el habitual apocaliptismo que nace cuando se detecta un cambio estructural que reconfigurará la sociedad desde sus propias bases. Si hace siglos o décadas eran la prensa, el ferrocarril, la televisión o los videojuegos los grandes males que destruirían no solo la civilización sino los cerebros de las personas, el enemigo que destata el pánico actual son los teléfonos móviles y su más temida criatura: las redes sociales.

El miedo al exceso de información no gestionada se ha hecho tan patente que incluso se habla de infobesidad. Y, por supuesto, todos estos conceptos tienen su dimensión visual y una larga retahíla de estudios que intentan analizar las posibles alteraciones en la percepción que provoca nuestra sobreexposición a estímulos constantes y los efectos que de ello se derivan en nuestra forma de mirar el mundo.

No es mi objetivo minimizar los retos o riesgos que cualquier cambio profundo genera. Cada revolución tiene múltiples facetas y no todas son positivas.

Pero sí me gustaría destacar que, curiosamente, esas temidas plataformas de lo digital han abierto nuevas puertas a la mirada con ámbitos novedosos que no existían hasta ahora. Si la observación del arte era un privilegio que, hasta hace muy poco tiempo, se reservaba en exclusiva a entornos institucionales o editoriales, ya que el acceso a la creación visual resultaba prácticamente imposible para la mayor parte de las personas fuera de un entorno “cultural” determinado, la sociedad actual ha democratizado la mirada hasta niveles nunca antes soñados, fabricando genuinas redes visuales.

El principal rechazo que provocan estos nuevos ámbitos de la mirada es que escapan a todo intento de institucionalización o control, son mucho más libres de lo que nunca haya sido la mirada hacia el arte y, también por ello, son más vulnerables a la manipulación.

Precisamente por ello, recientemente han aparecido visiones nuevas que proponen formas distintas de mirar los mismos temas. Porque, si se trata de observar, la clave quizás esté en que los ojos del público apunten hacia otras direcciones distintas. Pero para conseguir este cambio de perspectiva son necesarias también voces diferentes que se aproximen a los viejos problemas desde la actualidad.

En apenas dos años han surgido en el ámbito español tres propuestas articuladas por tres autoras que plantean miradas distintas y personales sobre los antiguos temas de la historia del arte. En los tres casos se trata de profesionales formadas en la disciplina en el entorno universitario, pero todas ellas lanzan su voz desde ámbitos ajenos a lo académico o lo institucional, con una mayor libertad en sus planteamientos y en sus formas de mirar, apoyándose, además, en la cultura visual y las narrativas propias de los actuales entornos digitales.

Sara Rubayo, pionera de la comunicación artística en español en entornos digitales, propone en su libro *Te gusta el arte aunque no lo sepas* (2022) un panorama rompedor de la historia del arte, basado en lo visual: no solo traza nuevas narrativas, sino que rompe con el formato tradicional del libro de arte como objeto acabado y pulido con subrayados e indicaciones “manuscritas”. Con todos estos apuntes guía nuestra mirada y la dilata físicamente a lo largo y ancho de las obras que propone.

En el mismo año, Eugenia Tenembaum publica *La mirada inquieta* (2022), que ya desde su título plantea una sacudida radical a la forma de mirar el arte y se convierte en lo que su título promete: una mirada diferente en un campo donde siempre se ha contado lo mismo. Más recientemente, Clara González Freyre de Andrade emplea una narrativa de base visual para convertir su libro *Un Van Gogh en el salón* (2024) en una revista juvenil que, con los mismos códigos libres de las publicaciones informales, adapta el discurso, pero también el recorrido de nuestros ojos por la historia del arte.

Estos tres libros, articulados por profesionales que ya están plenamente consolidadas en el ámbito de la comunicación cultural en castellano, demuestran que los puntos de vista son infinitos siempre que se les preste atención. Son la prueba de que no solo existe salvación para nuestra mirada sino que el contexto actual, seguramente el más amplio y diverso que nunca se haya desplegado ante nuestros ojos, ofrece multitud de oportunidades nuevas para aprender a mirar.

Solo es necesario que fijemos bien la vista.

6. Bibliografía

- Alloa, E. (2021). *Looking Through Images. A Phenomenology of Visual Media*. Columbia University Press.
- Ambler, F. (2020). *Brief Lessons in Seeing Differently*. Ilex.
- Baxandall, M. (1985). *Patterns of Intention, On the Historical Explanation of Pictures*. Yale University Press.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Katz. Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. BBC/Penguin.
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. BBC/Penguin.
- Burke, P. (2001). *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Reaktion Books.
- Cajigal Vera, M.A. (2021). *Otra historia del arte. No pasa nada si no te gustan las Meninas*. Plan B.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen*. CENDEAC.
- Dondis, D.A. (2020). *La sintaxis de la imagen*. Gustavo Gili. Elkins, J. (2000). *How to Use Your Eyes*. Routledge.
- Elkins, J. (2000). *How to Use Your Eyes*. Routledge.
- Elkins, J. (2003). *Visual Studies. A Skeptical Introduction*. Routledge. Gombrich, E. (1950). *The Story of Art*. Phaidon.
- Gombrich, E. (1950). *The Story of Art*. Phaidon
- Gompertz, W. (2013). *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Taurus.
- Gompertz, W. (2023). *Mira lo que te pierdes. El mundo visto a través del arte*. Taurus.
- González Freyre de Andrade, C. (2024). *Un Van Gogh en el salón*. Temas de hoy. Han, B.C. (2015). *La salvación de lo bello*. Herder.
- Hessel, K. (2022). *The Story of Art Without Men*. Hutchinson Heinemann.
- Mariani, M. (2019). *L'immagine racconta. La retorica a colpo d'occhio*. Ikon.
- Mitchell, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil.
- Mirzoe , N. (2023). *An Introduction to Visual Culture*. Routledge.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Sans Soleil.
- Pajares, B. y Sanz, J. (2024). *Pasiones creativas*. Aguilar.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Procter, A. (2020). *The Whole Picture. The Colonial Story of the Art in our Museums and Why We Need to talk about it*. Cassell.
- Rubayo, S. (2022). *Te gusta el arte aunque no lo sepas*. Paidós. Saltz, J. (2022). *Art is Life*. Ilex.
- Saltz, J. (2022). *Art is Life*. Ilex.

- Street, B. (2021). *How to Enjoy Art*. Yale University Press.
- Tenenbaum, E. (2022). *La mirada inquieta*. Temas de hoy.
- Tenenbaum, E. (2022). *La mirada inquieta*. Temas de hoy.
- Ward, O. (2014). *Ways of Looking. How to Experience Contemporary Art*. Laurence King Publishing.
- Wisniewski, G. (2020). *The Art of Looking at Art*. Rowman & Littlefield.



**MANTÉNGASE INFORMADO
DE LAS NUEVAS PUBLICACIONES**

**Suscríbase gratis
al boletín informativo
www.dykinson.com**

Y benefíciense de nuestras ofertas semanales