

# *Nuestra alteridad o el «tú» del «otro»: versiones de la alteridad y otras versiones*

POR  
RICARDO SANMARTÍN  
(Universidad Complutense)

*A Ramón Gaya, quien me presentó a Velázquez y me enseñó a escuchar con los ojos la llamada voz de su canto.*

No escribo hoy aquí por propia iniciativa sino, como los pintores del XVII, por encargo de otro que me pidió que lo hiciera. Y tuvo que insistir, no por hacerme yo de rogar, sino por sentirme incapaz de cumplir el encargo con el rigor de los viejos maestros de la pintura del XVII que, quizá como nadie, supieron adoptar el punto de vista del otro.

La misma longitud del título: «Nuestra alteridad o el “tú” del “otro”: versiones de la alteridad y otras versiones», con la que intento cohonestar mi interés y el del encargo, es ya un índice de la dificultad inicial que encuentro para tratar del otro en el arte\*.

Debería, probablemente, para cumplir la expectativa del tema —el otro en el arte— abordar las obras de arte como vehículos de acceso a las culturas en las que nacieron, como testimonios de ellas, como sin duda lo son. Pero los modos según los cuales podemos tomar las obras para que alimenten nuestra comprensión de la cultura ajena son varios y diversos, y no todos respetan por igual la especificidad de su testimonio, pudiéndose perder sus cualidades nutricias al tratar las obras en la cocina del análisis. No es un método adecuado para apresar el alma que anima a un sujeto abrirle las entrañas en busca de su médula. Sin duda encontraremos vísceras, pero su alma habrá desaparecido en virtud del mismo tratamiento otorgado al ser convertido en víctima.

Toda obra de arte es hija de su tiempo y en su elaboración su autor habrá usado materiales y recursos que su cultura le ofrece. No pintan igual Durero o El Bosco, Tintoretto o Tiziano, Van Eyck o Velázquez, como tampoco escriben del mismo modo Shakespeare o Cervantes. En sus obras podemos encontrar temas que son tópicos típicos de su lugar y momento, y maneras imaginativamente realistas de tratarlos que, por su fidelidad a la época (*mayor incluso que la de historiadores y antropólogos*) convencieron (*también más que nosotros y nuestros colegas*) a sus creadores,

patrocinadores y usuarios. Así entendidas, las obras son documentos de indudable interés para el análisis antropológico-social. En ellas, —si aprendemos a leerlas—, podemos encontrar plasmadas pautas culturales, creencias, valores, usos simbólicos del color y de las formas, gestos, expresiones, maneras de componer la obra, etc., todo lo cual constituye un verdadero retrato de la época. Así, por ejemplo, Baxandall (1972), comentando la pintura italiana del siglo XV, nos muestra cómo en la composición de las figuras y en su coloración cabe reconocer la práctica de los usuarios en la participación en grupos de danza o la asignación cultural de jerarquías por el simbolismo cromático. Asimismo, el uso de la perspectiva y de los elementos arquitectónicos reflejan la especial habilidad de la época para apreciar, con un rápido golpe de vista, volúmenes y proporciones matemáticas, fruto del entrenamiento de los mercaderes en la medición y cálculos de las transacciones comerciales que caracterizaron las ciudades mercantiles italianas de la época. Todo ello nos lo expone glosado y contextualizado con un estudio de los textos en los que se formulaban los encargos de las obras o analizando las categorías usadas por los críticos del siglo XV. No se trata, pues, de un retrato meramente descriptivo de imágenes reconocibles, sino hecho también con modos y maneras, habilidades y categorías que hay que aprender a leer estudiando, junto a la obra, el contexto de la época.

Sin duda, la destreza en el uso de la empatía, alcanzada en el continuo ejercicio del trabajo de campo, permite al antropólogo mejorar el análisis del historiador buscando la resonancia entre las categorías de los actores o informantes y las obras que producen y usan en la época. Un excelente y bello ejemplo de ese segundo tipo de análisis nos lo ofrece Lisón (1990) en su última obra: la cultura barroca de aquella otra España del XVII vibra como un clavecín bien temperado o como un diapasón ante el golpe certero del investigador, registrando con su fino oído la oculta armonía de sonidos específicos de una época, redundante tras la disparidad de unas figuras entre las cuales nos descubre el aire cultural de familia que anima, acercándonos y casi confundiéndonos las voces del loco y del místico, de las beatas y del poseso, reflejadas magistralmente en los personajes de ficción de la dorada literatura.

Pero no deja de resultar paradójico que, precisamente en los Siglos de Oro, cuando aquella otra España se desalienta y se repliega sobre su propia decadencia, el arte que produce alcance sus mayores logros. No es, por otra parte, un fenómeno insólito en la historia, sino varias veces repetido: El arte vuelve a florecer caprichosamente, en Goya, con los desastres de la guerra y, nuevamente, con la crisis del 98, cuando las pérdidas históricas de España animaron a una nueva reflexión crítica sobre la propia imagen colectiva. Asimismo, la generación del 27 no podemos decir que cantase el desorden civil que «parece» reflejarse en el «Guernica». ¿Cuál es pues la naturaleza de aquello que consigue su esplendor en la decadencia de la sociedad de la que nace? Las crisis parecen sentarle bien al arte. No porque en tales situaciones busque el arte apresar esa sustancia del pasado que se escapa. El arte reparte sus miradas al pasado y al futuro; repite, versiona e innova, pero en cualquier caso se mueve, hace acto de presencia, cuando el paso de la historia arrebata la tierra bajo los pies del creador, quedando éste en suspenso y desenraizado, en otro mundo, trasladándose el horizonte a un lugar aún sin nombre conocido. De ahí la insistencia de

los historiadores del arte, o de los creadores, en la necesidad de contar con la distancia que la historia otorga para poder formular un juicio interpretativo del arte de una época, por creer que desde la distancia del tiempo podemos abarcar en su globalidad el arte del pasado y su contexto, como marco y espejo de un mundo concluido, *otro* con respecto al nuestro, como si lo propio y coetáneo fuese más inabarcable y misterioso que lo ajeno, con horizontes abiertos aún, inconclusos, sin límites suficientes para poder discernir su figura verdadera.

Pero frente a la voz de quienes, usando o no la distancia histórica, pretenden leer el arte como un documento social, se levanta *la otra voz* de la poesía, a la que espera poder sumarse la de la Antropología Social. Mal que nos pese, su razón lleva Octavio Paz cuando califica de «peligrosa... la proliferación de las ciencias sociales» (1990: 93), criticando a los «profesores de sociología» por olvidar que, si bien, por ejemplo, «la Odisea describe costumbres de indudable interés para el historiador,... no es ni un relato de historia ni un reportaje de etnografía: es un poema, una creación verbal» (*ibídem*, 96). Concediendo que, aunque «algunas de estas interpretaciones quizá no sean enteramente inexactas... leer así un poema (como documento social) es como estudiar botánica en un paisaje de Corot o de Monet» (*ibídem*). En su opinión «los doctos... tienen que reaprender a leer poemas como textos poéticos, no como documentos sociales» (*ibídem*, 114). Los textos poéticos —o las obras de arte en general— son, pues, algo más que documentos sociales. Encarnan belleza, intensifican la experiencia, y si bien para lograrlo, enraizándose en el contexto, toman de él su cuerpo —que así nos lo reflejan y documentan— haciéndolo, ante ese mismo contexto se yerquen interpelándolo, negando los límites cotidianos de ese mundo que los actores acostumbran a imaginarse como dado por naturaleza, para mostrar el artificio de tal delimitación cotidiana, su precariedad y, por tanto, su debilidad frente al propio misterio de la vida que encierran en su seno. Desvelar su potencia misteriosa supone entreabrir este mundo a su otro lado, a su envés, para ganar así otra distancia, no la del tiempo de la historia, sino, como dice O. Paz, la «del instante en que allá, en aquel otro lado que es aquí mismo, la llave se cierra y el tiempo cesa de manar» (1987: 47), esto es, para ganar la distancia de la interna alteridad de la que está preñado el mundo. Posicionados en esa distancia sin tiempo «el arte tiene valor porque nos saca de aquí», nos recuerda F. Pessoa (1985: 350), interpelándonos desde ese otro lado, en cuya apelación, recibiendo ese «tú» de ese «otro» encarnado en la obra, aprendemos a recortar y reconocer nuestra propia figura.

En las mismas técnicas de la creación artística podemos encontrar ejemplificado el proceso. A la muerte de Velázquez sorprendió constatar que el pintor poseía más libros de ciencia que de arte, junto con un elevado número de espejos. Sabido es que muchos pintores salvan la precariedad de medios con que cuentan para ampliar las dimensiones de su estudio usando espejos. Espejos que también usan para, invirtiendo la imagen de la obra, controlar las simetrías. Careciendo Velázquez de tales limitaciones por su elevada posición, cabría admitir como plausible la interpretación que del hecho ofrece Guillermo Pérez Villalta (Calvo, 1990). Supone nuestro contemporáneo que Velázquez pintaba usando dos espejos: uno tras de sí, en el cual se reflejaba el cuadro que estaba ejecutando, y otro junto dicho cuadro en el que, como retro-

visor, veía a distancia el efecto que su pincel dejaba sobre el lienzo reflejado en el espejo trasero, ahorrándose idas y venidas para controlar su mano y el efecto deseado, mirando incluso tan sólo dicho espejo retrovisor en lugar de su propio cuadro. Lo que de ese modo consigue no es tan sólo alcanzar la verdad del objeto con la mentira y falsedad del artificio de la pintura adelantándose al impresionismo. No miente Velázquez al hacernos ver, de cerca, los borrones de su artificio sobre el lienzo. Como tampoco lo hace al sorprendernos con la veracidad del retrato a la distancia adecuada. Pero para ello se ha servido no de una, sino de dos miradas y distancias: la propia y la de un supuesto observador del cuadro —ausente en el momento de la creación— cuyo lugar ocupa la distancia creada con los espejos. Con la simulación de la mirada ausente y la propia, ajustando tentativamente la suya a la del otro, trata de obedecer al efecto, aceptando que sea el efecto en el otro quien se imponga como causa motriz. Falsificando la visión del otro, ausente cuando pinta, consigue que el espectador de su obra auténtica acceda al mundo ausente ya cuando sólo contempla el cuadro. La mirada del otro la hace propia de sí Velázquez. Su obra no es sólo suya ni ajena, sino objeto independiente que nace como fruto suyo por haber logrado alcanzar esa previa alteridad. Podría, creo, suscribir Velázquez las palabras de Pessoa: «soy dos, y ambos mantienen la distancia» (*ibidem*, 232). También el escritor re-orienta su escritura leyendo lo ya escrito, poniéndose al hacerlo en el lugar del usuario ausente de su texto, fundiendo en la obra ambas voces, logrando, en versos de O. Paz, «el pronombre que se transfigura: yo soy tu yo, verdad de la escritura» (*ibidem*, 64). Por eso, probablemente, dice Pessoa: «Me vivo estéticamente en otro» (*ibidem*, 171). «He gozado siempre, como otro y extranjero» (*ibidem*, 184) y «en todo esto soy translaticio, que la nostalgia que siento no es precisamente la mía... sino la emoción interceptada de no sé qué tercero... (cuyas sensaciones) es por imaginación y otredad como las pienso y siento» (*ibidem*, 186). De ahí que «nunca lleguemos a otro sino *otrándonos* mediante la imaginación sensible de nosotros mismos» (*ibidem*, 283).

Pero si es así como nos informan de sus técnicas creadoras, ¿de qué lado se decanta lo creado *otrándose* de ese modo? Nos dice Ramón Gaya que «escribir poesía o música, pintar, modelar, bailar, torear, e incluso todo ello hacerlo magistralmente, no es que sea fácil, claro, pero la verdadera y más seria, más profunda dificultad es muy otra: es poder, llegar a poder, desde *aquí*, entrar en relación, en comunicación con lo de *allí*, con aquellos enigmáticos manantiales» (1989: 145). Así lo entiende O. Paz: «oigo latir la luz del otro lado» (1987: 33). Incluso cuando nos habla de nuestro más cotidiano medio, la ciudad, nos habla de una «realidad diaria hecha de dos palabras: *los otros*... la ciudad con la que hablo cuando no hablo con nadie y que ahora me dicta estas palabras insomnes *!...!* hablo de... transfiguración de este mundo» (*ibidem*, 42-45)... hablo del encuentro esperado con esa forma inesperada en la que encarna lo desconocido y se manifiesta a cada uno» (*ibidem*, 46) «como una música reucitada/*... allá, del otro lado*» (*ibidem*, 87), para con todo ello «hacer un tú de una presencia... (y) *abrir la puerta prohibida/pasaje/que nos lleva al otro lado del tiempo./Instante:/reverso de la muerte./nuestra frágil eternidad*» (*ibidem*, 168).

Eso mismo, la fugaz eternidad al otro lado del instante, lo podemos ver sin palabras, en la pintura de Velázquez. En ella los espejos, además de apoyo técnico, son

motivo del algunas de sus obras, penetrando por su medio, en el cuadro, no el fiel reflejo de la realidad visible, sino la diferencia que distingue lo visual de lo imaginario, o mejor aún, la imaginación como contexto que, enmarcando la imagen, la dota de sentido para mostrarnos de ese modo el otro lado de la imagen, el instante invisible en el que se vive la experiencia. Como un buen pedagogo nos lo explica en «La Venus del espejo»: no se trata de un desnudo que se mira en un espejo, sino de un retrato que desnuda el otro lado de la imagen, aquello que ésta tiene de experiencia invisible y verdadera. La parte central del cuadro, su área, en principio, ópticamente más importante, la ocupa el espejo. En realidad, viendo el tipo de elementos que usa Velázquez para componerlo, ese rostro de mujer —borroso, poco claro, que la crítica unánimemente señala como un tanto tosco y aldeano, impropio de una Venus— es el único elemento real del cuadro. El resto, Cupido y Venus, es pura fantasía, pintados sin embargo con mayor claridad y nitidez que la borrosa realidad del espejo. Siendo eso lo que vemos, más aún que el espejo, resulta ser lo que hay detrás, como experiencia vivida en un instante, al otro lado de la imagen: la espalda desnuda de la verdad oculta como auténtica Venus, cuando es Cupido o el amor quien diciéndonos tú sustenta nuestra identidad, desvelando el misterio tras la vulgaridad de nuestro difuso rostro. Entendiendo así el cuadro, también cabe decir que presenta la realidad del rostro como un borroso reflejo, no del contexto, sino de su otro lado, de la invisible experiencia vivida en la imaginación: el instante del milagro en el que el mundo se transparente y nos muestra lo invisible. O, como en el caso de la poesía que escribimos al dictado al escuchar la poderosa voz del silencio y que al atenderla nos permi-



te reconocer la plenitud en la precariedad, la libertad en la constricción del límite, desvelando su potencia configuradora. Y viceversa: mostrando la otra cara de la grandeza, su pequeñez, o girándose de nuevo, nos muestra la grandeza de la humildad que reconoce y acepta la pequeñez de la grandeza, y así sucesivamente.

Más complejo es, sin duda, el papel de los espejos en «Las meninas». Se trata de una obra viva, cumbre de la pintura por múltiples razones, pero cuya composición — que ha dado pie a tantos análisis — hace muy difícil su interpretación. Podríamos suponer que Velázquez pinta lo que ve reflejado en un gran espejo situado frente a sí mismo, a escasa distancia de su lienzo, esto es, frente a la infanta y sus meninas. Pero, si no hubiera ante su mirada más que tal espejo, no podrían reflejarse los reyes en el pequeño espejo que figura al fondo de la estancia. Si lo hacen debería ser por situarse la pareja real frente a ese espejo del fondo, es decir, mirando de frente a la infanta, a las meninas y al pintor, al otro lado de ese supuesto gran espejo retrovisor. El cuadro, tal como lo vemos terminado, no puede ser fruto, tal cual, de una simple copia del natural. Su denotación es engañosa. Lo que allí vemos plasmado ha sido construido, compuesto paso a paso por el creador. Si lo que Velázquez está en «Las meninas» en disposición de pintar, reflexionando sobre su obra, es la pareja real, nos lo oculta sin embargo. No sin motivo se preguntó T. Gautier al ver «Las meninas»: «Pero, ¿dónde está el cuadro?». Por el tamaño del lienzo cuyo envés nos muestra, no parece corresponderse con la imagen de los reyes. Su tamaño encaja más bien con el del propio cuadro de «Las meninas», introduciendo de ese modo el cuadro dentro del cuadro, exacerbando la autorreferencia y frustrando su denotación para mostrarnos su imaginación de la escena, encarnada toda ella como contexto de su pintar.<sup>1</sup> Cabría entender que, ocupando tanta superficie del cuadro su envés, ocultándonos su cuadro, lo que Velázquez pinta no es cuadro alguno, sino sus otros lados, lo que existe más allá de la pintura: tanto el hecho de pintar como su antes y su después. Lo que nos muestra Velázquez, en ese instante suspendido de su mano entre la paleta y el lienzo, es tanto el cuadro sin hacer —poniendo en primer plano la infanta y las meninas, no como pintura, sino como modelos a pintar, como objeto vivo— como su hacerse en el proceso de su creación y su gozarse en la contemplación de los reyes. Del haz del cuadro que nos oculta nos muestra los modelos sin pintar. Se trata pues de un cuadro sin pintura en el que los modelos están en él en cuanto tales, como seres cuya vida se transparenta gracias al rigor de su creador, a la alta calidad de su arte desde el punto de vista de la percepción. Pero, a su vez, se trata también de un cuadro sin objeto —sin objeto plástico— en el que lo único de lo que realmente se ocupa es de algo que no se puede pintar por no ser de naturaleza plástica: las experiencias de la creación y del goce o uso de la obra, siendo también, por tanto un logro del arte desde el punto de vista de la concepción. Percepción y concepción se apoyan recíprocamente para mostrar la grandeza de la pintura como creación que, en su artificio, logra negar su naturaleza ocultando su cuerpo efímero de pintura, para transparentar en nuestros ojos —ocupando el otro lado de ese supuesto gran espejo semiplateado, desvanecido— la verdad que crea su ficción.



Pero si el reto que Velázquez enfrenta en «Las meninas» es el de hacer plástico un objeto imposible (el hecho de crear y de gozar la obra) ¿por qué usa para ello a la infanta y sus meninas, a los reyes y a sí mismo? Sitúa una escena cotidiana, doméstica, en el recinto del poder para «pintar» ese proceso que, entre espejo y espejo, sólo nace en su imaginación creadora. La imagen de los reyes ocupa el lugar del espejo

trасero y el cuadro entero, terminado, el que vemos, ocupa el lugar que cabe suponer ocuparía un gran espejo retrovisor. En tal caso tendríamos que interpretar que el cuadro que nos oculta es el de los reyes. Pero en este supuesto, desvanecido el retrovisor que ocupamos al contemplar su obra, equipara Velázquez a todo usuario con los reyes, otorgando a cualquier cosa que pintase la regia dignidad. No es entonces el cuadro de los reyes lo que importa —ya que nos lo oculta— sino el hecho de que al contemplar su creación alcancemos la mayor de las noblezas, atrapados como reyes al fondo de la imagen. Nuevamente lo que cuenta es lo que nace al otro lado de la imagen. Convertidos en usuarios al contemplar la obra, penetramos en ella con la más alta dignidad imaginable en el XVII. Velázquez nos corona, como Lucifer, al tomar el fruto que nos ofrece. Ofrecido en su fecha a los reyes, es el pintor quien, invirtiendo la jerarquía, situando su cabeza y su mirada por encima de los personajes, se atreve a coronar a los propios reyes coronando su obra al crear la imagen regia como un borroso reflejo de su propia creación.

Con todo, la imagen central de la obra es la infanta Margarita, heredera aún de la corona en 1656, antes de que naciese su hermano Carlos en 1665. Velázquez la presenta rodeada de meninas y guardas, arropada bajo la atenta mirada de sus padres, en el interior de palacio, lejos de una convulsa sociedad en decadencia, preservada de todo peligro y amenaza, en la cálida atmósfera doméstica de su familia, en su casa, en la mejor de las posiciones —en una sociedad barroca y mediterránea— para garantizar su honor y, con el de ella, el de la familia, el de sus padres, el de Felipe IV el Grande. El honor de la monarquía, su imagen ante el futuro de la historia, pende aquí —como sus miradas que se encuentran en el juego de espejos—, de su fruto, de su hija y heredera, de su obra, como el de Velázquez pende de su creación en ese instante en el que la creación crea, suspendida su mano entre la percepción y el concepto. Pero la interpretación de su obra no podemos limitarla considerándola como una reivindicación personal de su autor: reclamar para sí la nobleza de la pintura como arte creativo frente a su consideración de oficio artesano. No sólo nos expresa cómo su mano suspendida obedece la mirada suya que, en el juego de espejos, se ajusta obediente a la de los reyes, reflejando, por tanto, la jerarquía que invierte. Negando en su hacer lo que afirma y afirmando lo que niega en una sola pieza, nos tensa ambas cosas, obligándonos a salir del cuadro luego de haber entrado en él, creando con su obra un polo metafórico frente al polo de la España de su época. Velázquez no refleja, sin más, su tiempo. No describe una crónica personal, ni una crónica doméstica. Velázquez interpela su contexto respondiendo a esa otra voz que clama interpelando al ser humano desde uno de los límites o dilemas morales de su época. Si «el honor mediterráneo deriva de la dominación de las personas y no de las cosas» (Pitt-Rivers, 1979: 66), Velázquez pone en paralelo el «honor= prioridad» del rey con el «honor= virtud» del creador, el dominio del monarca y el dominio suyo, no de las cosas, sino de alma, al presentárnoslas vivas, sin pintar. Nada tiene que ver el arte con el poder. Su dominio no es político, sino moral. Nos hace reyes sin, para tan alto rango, dominar nuestra posición social, dominando, al penetrar en cada personaje y en cada observador, su propia vida, el recinto de la intimidad, su experiencia, ese otro lado de la vida al que el artista llega y no el rey. Por su «honor= priori-

dad», «al rey, la hacienda y la vida/ se ha de dar; pero el honor (= virtud)/ es patrimonio del alma, / y (aun cuando) el alma sólo es de Dios», Velázquez, más devoto de la ciencia y el arte que de la religión, la hace suya y se la apropia para que al donarla en su creación nos reconozcamos en el tú de su ofrenda. Velázquez contrapone el recinto de la intimidad y el teatro público de la jerarquía, la autonomía del rey y la dependencia de la monarquía de su futuro, desvelando su tensión, plasmándola de un modo universal en su imaginativa propuesta al equiparar, en el XVII español virtud y dominación, herencia y logro, obra y creación. Si rey y vasallo dependen de sus obras y de ellas su honor ¿no será que «sueña el rey que es rey, y vive/ con este engaño mandando», como un reflejo borroso de la obra de su vasallo? Frente a la barroca y decadente España de su católica majestad, Velázquez nos incita a escuchar la modernidad de su civilizada propuesta encarnando esa otra voz que clama desde el límite entre la igualdad y la jerarquía, entre honores desiguales y una misma dignidad, proponiendo para el sueño de ser de todo ser humano «un nombre que no le compete». «Y, realmente, el nombre falso y el sueño verdadero crean una nueva realidad» (Pessoa, 1985: 54).

El arte nos da la vuelta al mundo como en un espejo, no por reflejarlo, sino por devolver al mundo su otra imagen, su contrapunto, su hueco matriz, aquello que le falta para estar completo; un punto, una distancia desde la cual podamos reconocer la redondez de que carece. La voz del arte, nos dice O. Paz, «es otra porque es la voz... de otro mundo... Todos los poetas en esos momentos largos o cortos, repetidos o aislados, en que son realmente poetas, oyen la voz *otra*. Es suya y es ajena, es de nadie y es de todos. Nada distingue al poeta de los otros hombres y mujeres, salvo esos momentos —raros aunque sean frecuentes en que, siendo él mismo, es otro» (*ibídem*, 131) «... hablo de la percepción del *otro lado* de la realidad» (*ibídem*, 133). «La otra voz no es la voz de ultratumba: es la del hombre que está dormido en el fondo de cada hombre» (*ibídem*, 136). El arte, pues, intensificándonos la experiencia, despierta en nosotros el Hombre *otro* que llevamos dentro. No se trata, por tanto, de que podamos al estudiar el arte acceder a la comprensión del otro, del creador, del usuario y de su tiempo. Tampoco basta con reconocer que en su misma naturaleza está el tener que situarse en el lugar del otro para poder crear —*otrarse*, como dice Pessoa—. En la creación o en el goce de una obra de arte, como en la unión mística, el «yo» de quien la goza no se limita servir «como aposento del otro» (Lisón, 1990: 130), sino que es desde el otro como en sí se reconoce. Decía San Juan de la Cruz que «en la unión... de amor el uno da posesión de sí al otro» (citado por Lisón, *ibídem*). Hay, nuevamente, pues, «el pronombre que se transfigura», siendo ahora el «tú» escuchado por San Juan, el tú del Creador que le crea. También Adorno señalaba que sólo imaginando una sociedad distinta de la que sufrimos se convierte esta nuestra en problema, constituyéndose así en objeto de conocimiento sociológico y legitimando una Sociología Crítica. Ese es el papel que, de manera radical, cumple el arte: da cuerpo a ese otro mundo desde el cual deviene éste interpelado. El arte restablece en el instante la distancia de la ficción al atrapar obedientemente ese otro mundo que, desde su borde con el nuestro, nos interpela. Es la alteridad del arte quien nos formula un «tu», y es ese oír nosotros su «tú» lo que nos permite recono-

cernos como nos-otros. El arte nos «tu-tea», nos «alter-a» y nos «tu-tela». Creada la obra, es el tú del otro el que creándolo nos crea. El arte es pues nuestra alteridad.



Miguel Ángel. Vaticano. Capilla Sixtina.



Rubens. Copia del *Rapto de Europa*, de Tiziano. Madrid, Museo del Prado.

Por eso mismo, y no sólo por dañar los derechos del autor, resultan rechazables en nuestra cultura las falsificaciones. Si al crear el artista se sitúa en el lugar del otro, cabría suponer que una buena falsificación muestra la maestría del falsario que consigue penetrar de lleno en la obra ajena, robándole el alma y con ella sus derechos, usando la habilidad y destreza de su «yo como aposento del otro». Falsificaciones las ha habido siempre, y más frecuente aún ha sido ese fenómeno similar que consiste en versionar temas y obras. Velázquez mismo, tan libre de toda sospecha, versiona y copia, toma los *Ignudi* de Miguel Ángel y los convierte en dos hilanderas, incluyendo como tapiz en el fondo de su cuadro una fiel copia del «Rapto de Europa» de Rubens, quien, a su vez, lo copió de Tiziano. Cristos, Madonnas, Piedades, las tres Gracias, anunciaciones, la Virgen con los santos, etc. abundan en la historia del arte. Conocemos más a los clásicos griegos por sus copias romanas que por sus originales. Saura y Valdés nos dan su versión del perro de Goya, Picasso la suya de «Las Meninas», versión que vuelve a versionar el Equip Crónica y de nuevo vuelve Valdés a versionar Velázquez, de modo distinto a como lo hace Arroyo. Y así podríamos se-



guir con Campano o con los homenajes de Gaya a otros pintores, etc. Pero ni «Las Hilanderas», ni este «pintar la pintura» que llevan a cabo tantos contemporáneos, merecen el mismo juicio que las falsificaciones. Si una copia, aun siendo falsa, es perfecta, no falsea el tema, ni el estilo, ni la calidad de la obra. Es sólo su autoría lo que se falsea, negando con ello su unicidad y, aun cuando eso vulnere concepciones nuestras sobre la propiedad y la ética del mercado, aquí sí que, como en la posesión, al duplicar la obra y ocultar su autoría, el «yo» del falsario opera como mero aposento del otro, resultando moralmente inaceptable, no sólo por usurpar la identidad del otro en una acción de terrorismo plástico, sino, más aún, por negar la propia identidad y, al hacerlo, vulnerar valores centrales, claves de nuestra cultura. Más daña al dañador el daño que al dañado, que niega su libertad e identidad restringiéndose en su hacer a un modelo dado. No se niega entonces a sí mismo el falsario como el místico, para recibir en su hueco la visita del Amado que le devuelva una posesión de sí más verdadera, como a Venus se la da Cupido en su espejo. El falsario niega la libertad del otro mundo, la esperada aparición de lo inesperado, cierra sus oídos a la otra voz. Y, si bien al repetir con fidelidad la obra, permite a quien la contempla escuchar aquella voz, oír su misma interpelación desde el mismo borde o límite que alcanzó originalmente la obra, se niega a abrir una nueva vía personal de acceso o a señalar un nuevo punto personal para otear el horizonte ético de su época, frustrando así el papel que nuestra civilización asigna al arte. La falsificación, aun siendo perfecta, no es una creación de la otra voz, sino un mero eco de esa voz ya proferida.

No sucede lo mismo con las versiones o al pintar la pintura. Acudir de nuevo a la tradición no supone volver simplemente al pasado, a la distancia histórica, sino poner en contacto pasado y presente, bien para negar el transcurso del tiempo, como hace Velázquez tomando como contemporáneas suyas las imágenes de Tiziano o de Miguel Ángel, o bien para negar la negación de la vanguardia picassiana ante la tradición, romper su ruptura, como hace Valdés, resolviendo en una nueva unidad enigmática su contraposición histórica. Como explica R. Gaya, «ni siquiera se trata de reanimar, de revitalizar, de revivir la tradición como podría suponerse, sino de revivirnos nosotros actuales en ella, en su fondo, en su pozo» (Calvo, 1990: 57). O, como dice V. Bozal, descontextualizando y recontextualizando las imágenes al pintar la pintura, se consigue «aclarar su significado histórico original, que puede haber desaparecido en la percepción redundante, y descubrir, en tal aclaración, un significado nuevo en la relación de la imagen con la contemporaneidad» (1985: 32). Es de ese modo como «Valdés... convierte la pintura en diálogo» (*ibidem*, 47) y, evidenciando «la plasticidad de los originales, el punto de partida,... la propuesta (de la tradición)... ahora distanciada, nos sirve para pensar el presente» (*ibidem*). De ese modo, su tan impertinente traducción versionando «La Reina Mariana» de Velázquez en términos de «Las Señoritas de Aviñón» de Picasso, nos ofrece su obra «La Señorita Mariana» como verdadera metáfora plástica, no muerta como un clisé, ni falsa como un eco, sino viva, reviviéndonos nosotros como contemporáneos ante la tensión de una nueva imagen. Imagen que, en la simultaneidad del lenguaje plástico, nace como traducción triple entre Velázquez, Picasso y Valdés (o, en términos de P. Klee o de Miró como en otras de sus versiones). El juego de espejos con el que Velázquez hacía presente







*Les Femmes d'Alger (O. J. R. Version O)* (1907):  
Museum of Modern Art, New York.



*La señorita Mariana II.*

la mirada del otro, lo sustituye Valdés por el juego de imágenes de Velázquez y Picasso, de Klee o de Miró, ajustando a las de aquéllos su propia mirada. Negar la negación de Picasso o asesinar el asesinato de Miró, no supone volver a la tradición como si la historia no transcurriera, sino reconocer que por haber pasado la historia y acelerar su paso en el presente, cada día diferente, aquella voz es otra, capaz, por tanto, de formular un tú en el que reconocernos ahora.

Repartir nuestra mirada entre los otros, nosotros y la historia es tarea que, además del arte, intenta realizar la Antropología para, ajustando nuestra reflexión a las de los otros, alcanzar una múltiple traducción que nos formule un tú universalmente humano. Pero tradición, presente y diversidad, como coordenadas de la creación, no acaban nunca de atrapar esa otra voz que sigue interpeándonos desde el cambiante horizonte moral que se mueve con nuestros pasos. Por eso no muere ninguna de las artes que nos alteran y nos tutean.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BAXANDALL, 1972: *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press.
- BOZAL, V. 1985: *Manolo Valdés: Pintar la pintura*.
- CALVO SERRALER, F. 1990: *Doce artistas de vanguardia en el Museo del Prado*. Madrid. Ed. Mondadori.
- GAYA, R. 1989: *Sentimiento y sustancia de la pintura*. Madrid. Ministerio de Cultura.
- LISÓN, C. 1990: *Demonios y exorcismos en la España Barroca*. Madrid. Akal.
- PAZ, O. 1987: *Árbol adentro*. Barcelona. Seix Barral.
- PAZ, O. 1990: *La otra voz*. Barcelona. Seix Barral.
- PESSOA, F. 1985: *Libro del desasosiego*. Barcelona. Seix Barral.
- PITT-RIVERS, J. 1979: *Antropología del Honor o política de los sexos*. Barcelona. Grijalbo.

#### NOTAS:

\*Teniendo redactado un primer borrador y habiéndole ya asignado el título, vi citado en la prensa como último ensayo de O. Paz «La otra voz». Temiendo y deseando coincidir, más allá del título, en su contenido, lo adquirí y leí inmediatamente, e incluí varias citas... frustrado y satisfecho por la coincidencia.

<sup>1</sup> También se introducirá Goya con su lienzo en «La familia de Carlos IV», pero sin espejo al fondo en el que se refleje el usuario de la obra.

