

El Desenterrador

Mètode per a l'excavació
de paraules

Societat Doctor Alonso

Tomàs Aragay, Sofía Asencio,
Jordi Claramonte, Jaime Conde-Salazar,
Bárbara Sánchez i Silvia Zayas

MATERIALS PEDAGÒGICS 14



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

En els darrers anys, la companyia Societat Doctor Alonso s'ha fet el propòsit de treballar d'una manera poc habitual. En comptes d'encarar la creació com una successió de peces escèniques, duu a terme processos de treball en els quals investiga, en grup i a partir de tècniques de discussió, sobre diversos conceptes. En aquest sentit, la companyia organitza espais de treball interdisciplinaris i transversals en els quals poden participar tant artistes i professionals de les arts escèniques com col·lectius socials, o fins i tot ciutadans a títol individual. El resultat d'aquests processos de treball és la base per a la generació d'experiències escèniques diverses, sovint allunyades d'una idea d'espectacle convencional.

El Desenterrador és una perspectiva de treball que sorgeix a partir d'aquesta nova orientació; l'excavació de paraules la seva eina metodològica principal. Aquest llibre desenvolupa el mètode des d'una perspectiva teòrica àmplia i ofereix exemples i casos pràctics d'excavacions.



9 788498 039085

El Desenterrador

Mètode per a l'excavació de paraules

Societat Doctor Alonso

Tomàs Aragay, Sofia Asencio,
Jordi Claramonte, Jaime Conde-Salazar,
Bárbara Sánchez i Silvia Zayas

MATERIALS PEDAGÒGICS 14

**Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona**

Directora general: Magda Puyo
Director de Publicacions: Carles Batlle

**Materials Pedagògics 14
Primera edició: març de 2020**

© del text: Tomàs Aragay,
Sofía Asencio, Jordi Claramonte,
Jaime Conde-Salazar, Bárbara Sánchez
i Silvia Zayas

© de les fotografies: Lluç Baños,
Luis Castilla, Imma Bové Aymamí,
Julia Martos, Nyamnyam, Elina Rodríguez
i Societat Doctor Alonso

© de les il·lustracions: Lluç Baños

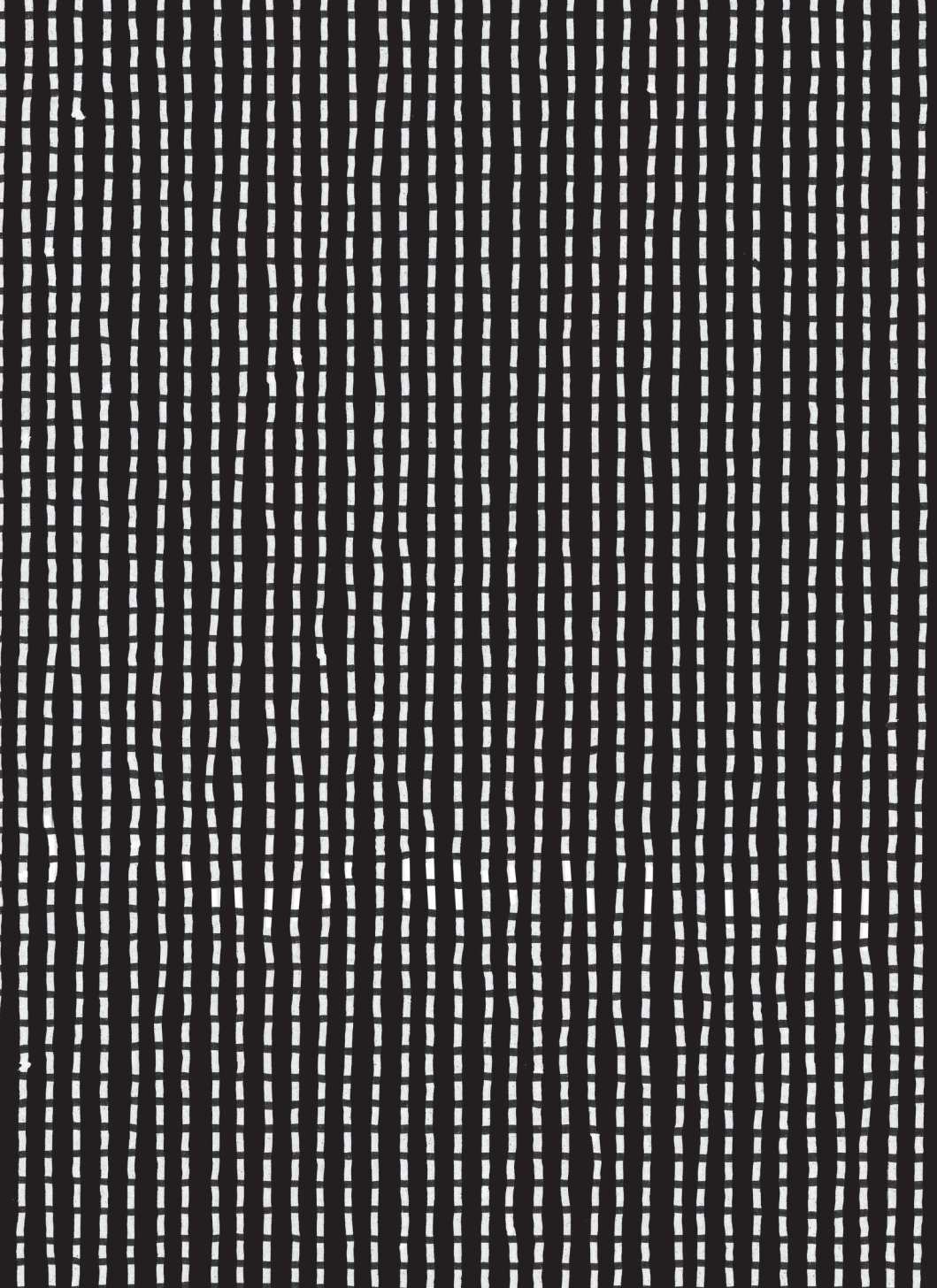
© d'aquesta edició: Institut del Teatre
de la Diputació de Barcelona
Plaça Margarida Xirgu, s/n
08004 Barcelona
Telèfon: 932 273 900
i.teatre@diba.cat
institutdelteatre.cat

Edició: Gabinet de Premsa
i Comunicació de la Diputació de Barcelona
Disseny gràfic: Matèria edicions
Revisió lingüística: Carme Munt

ISBN: 978-84-9803-908-5

Sumari

Introducció	7
Origen del Desenterrador	11
Sofia Asencio	
L'excavació de paraules	15
Tomàs Aragay	
Manual d'ús	17
· L'espai	18
· La duració	18
· Els participants	18
· La maièutica	19
· Les regles	21
· El capatàs	37
· La tria de les paraules a excavar	38
· L'excavació pública	39
· Altres observacions d'interès	41
De l'excavació de valors i la teoria d'estrats	45
Jordi Claramonte	
La maièutica, una pràctica	71
Jaime Conde-Salazar	
Bárbara Sánchez	
Notes soltes al voltant del procés del Desenterrador	79
Jaime Conde-Salazar	
Aprendre a callar	87
Jaime Conde-Salazar	
Mèdiu: una intenció de cartografia sonora de l'excavació	97
Silvia Zayas	
Diccionari de paraules excavades	127
Contextos on s'ha incorporat l'eina de l'excavació	153
Texto en castellano	171





Aquest manual que tens a les mans vol ser una eina pràctica per què qualsevol persona que el llegeixi pugui iniciar amb d'altres el treball d'excavació de paraules.

Aquí trobaràs tot el que cal per comprendre d'on sorgeix aquest treball, sobre quina base filosòfica es recolza, quines són les regles de joc que defineixen la pràctica i quins elements de comprensió i aprenentatge sobre l'ús del llenguatge se'n poden derivar.

Aquest projecte el van iniciar Sofia Asencio i Tomàs Aragay, co-directors de la Societat Doctor Alonso l'any 2014, i per tirar-lo endavant van convidar a la seva investigació sobre el llenguatge i les paraules Jordi Claramonte, professor d'estètica a la UNED, Jaime Conde Salazar, escriptor, dramaturg i *performer*, Bárbara Sánchez, ballarina, creadora escènica i *performer*, i Silvia Zayas, artista visual i escènica.

Junts, al llarg de cinc residències d'investigació, van desenvolupar la metodologia de l'excavació de paraules, que és el centre i l'objecte d'aquest llibre.

Cada un aporta aquí la seva mirada, derivada de la feina feta i de les experiències compartides en un intent de proporcionar al lector una visió global, àmplia i complexa de les implicacions d'aquest mecanisme de creació de coneixement col·lectiu.

El llibre s'ha construït de manera que cada un dels participants en la investigació ha escrit i aportat la seva mirada i coneixements sobre el mecanisme intentant abastar tots els racons d'aquesta pràctica per permetre a qualsevol persona iniciar-se en la utilització d'aquesta metodologia.

Una de les característiques fonamentals d'aquest sistema de treball és que absolutament tothom és capaç de practicar-lo i aportar quelcom valuós a l'excavació de paraules.

En el llibre trobareu des de l'explicació de quin va ser l'origen d'aquesta investigació i quines les intuïcions i palanques que van portar a iniciar aquest treball, passant per quin fou el marc filosòfic teòric que de fet va permetre construir tota l'analogia amb el món de les excavacions i l'arqueologia com un marc, un paisatge i un món lingüístic que ens va indicar i aportar la idea d'anar cap avall i l'acció d'excavar com a fil conductor de la feina.

Després, en el cor del llibre, el lector trobarà el manual pròpiament dit, amb totes les regles, els comentaris a les regles i tots els aspectes de funcionament i mecànica que cal conèixer i respectar per tal que l'excavació de paraules sigui fructífera.

Un cop conegut el manual, ens endinsem en la pràctica i les experiències que se n'han recollit.

És un exemple pràctic de la tècnica de la maièutica com a forma de preparació per als excavadors i complement ideal de la pràctica de l'excavació col·lectiva.

Tot seguit ve un text que, escrit a meitat del procés d'investigació, analitza quines eren en aquell moment les preguntes, problemàtiques i possibilitats que la feina ens deparava i quins els possibles camins que es podien seguir per continuar la feina.

A continuació trobareu un text que parla de l'experiència d'aquesta forma de treball des de dins mateix de l'excavació, per finalitzar l'explicació global d'aquesta eina amb el treball i les reflexions al voltant de la idea de les possibles cartografies de les excavacions com a formes de deixar un rastre de tot allò que va succeir.

Per tancar aquest llibre, hi hem afegit, a manera d'exemples, quatre paraules que formen part del diccionari de paraules excavades penjat al web del Desenterrador (desenterrador.com), on es pot consultar el diccionari complet de totes les excavacions fetes fins avui.

Al final d'aquest recull hi ha també una relació de tots els espais, centres i institucions on fins ara hem practicat excavacions.

Al llarg de tot el llibre el lector anirà trobant els elements d'aprenentatge, tant a nivell individual com de grup, que deriven d'aquesta feina. El practicant d'excavacions de paraules modificarà la seva relació amb el llenguatge, la seva relació amb la idea i pràctica del diàleg com a eina per generar coneixement compartit, la seva idea i experiència del silenci com a espai necessari per permetre la comunicació profunda i, en definitiva, redescobrirà la seva relació més íntima amb l'extraordinària capacitat del llenguatge quan entra en la dimensió poètica de fer que la vida sigui quelcom més que el que pensem que és.

Esperem, doncs, que aquest manual sigui útil i que la visió global que intentem donar obri espais de reflexió entorn del llenguatge, el treball col·lectiu i l'ús i formes de creació de pensament fet en relació amb els altres.

Nota a la traducció: Tots els textos d'aquest manual han estat escrits originalment en castellà. Si el lector vol consultar les versions originals pot fer-ho a la separata que hi ha a la pàgina 171.

És quan el món s'estreny que un vol fer un forat.

Un forat és una possibilitat. Un intueix d'alguna manera que les coses estan tortes, que la veritat no és una troballa que es manifesta davant dels nostres ulls, sinó que és el resultat d'un moviment físic; es tracta de posar el cos cap per avall, no girar l'objecte que mirem, sinó girar nosaltres mateixos. Quan es torna a la posició inicial i es torna a mirar l'objecte, aquest ja no és el mateix ni, de fet, nosaltres tampoc.

Aquesta relació paradoxal amb el coneixement és la que va guiar els primers passos del Desenterrador.

La paraula, aquest guant que posem a la realitat i que no s'hi ajusta mai totalment, ens és necessària per tocar-la; és el mitjà per reconèixer cada cosa, tocar-la amb aquest guant i que el guant (la paraula) ens toqui a nosaltres.

Torno de nou a aquest món estret.

En aquell moment, per allà el 2013, m'ho semblava, tremendament estret. Per què? Perquè hi havia, i hi ha, un excés d'aire i poc resguard. Havia perdut la connexió entre les coses, sobretot tenia, i crec que encara tinc, molts lapsus entre els meus pensaments i la meva manera d'expressar-los.

Els conceptes i les idees semblaven no tenir límits; servien tant per definir com, sobretot, per esborrar, afegir boira o, en el millor dels casos, encobrir o tapar la cosa mateixa.

Però on eren les coses? Això em demanava jo...

En aquell temps jo estudiava filosofia amb un professor particular, anava cada dimarts a casa seva, a Girona, i en una habitació plena de llibres em parlava de metafísica. Deia Aristòtil que el moviment era allò que succeïa entre la potència i l'acte, que una pedra és una estàtua en potència (la pedra és potència de...) i l'estàtua vindria a ser acte, un cop l'escultura ha estat enllestida. Per explicar-ho millor, jo sóc adulta en acte i anciana en potència, i segons ell el que succeeix entre un estat i un altre és el moviment o, dit d'una altra manera, el canvi.

Al meu voltant tot era potència (potència cap on?... potència de què?...) Aquest 'què' era el que a través nostre les paraules havien deixat d'acollir.

Així, en la meua necessitat de saber on eren les coses, no en tenia prou de veure l'edifici i dir 'edifici': la qüestió era veure un edifici i saber que en alguna altra part concreta del món hi havia una pedrera.

El món té límits, i tot, ja sigui físic o metafísic, té un pol negatiu, una font o un mar i un mirall que ens mostra la imatge al revés per tornar-nos a recordar, com diu GK Chesterton en el seu llibre *Ortodoxia* (en aquest cas parlant de la cristiandat), aquesta reflexió que em faig meua per parlar de la nostra situació al món i la nostra capacitat de relacionar-nos amb ell: «... els veritables arguments a propòsit de la religió giren al voltant de la qüestió de si algú que neix de cap per avall pot arribar a saber quan està de cap per amunt. [...] La condició normal de l'home no és la condició d'assenyat; la seva condició normal és una anormalitat».¹

Aquesta anormalitat era i és la qüestió. Que de vegades per veure-hi hàgim d'aclucar els ulls, anul·lar un sentit; que una vegada pronunciem un so dirigint-nos a algú o a alguna cosa ja som fora d'eix, o que ja hi érem abans fins i tot de parlar.

1. CHESTERTON, G.K. *Ortodoxia*. Barcelona: Acantilado, 2013, p. 62.

I allí fora hi havia un munt de paraules escrites pertot arreu –‘felicitat’, ‘llibertat’, ‘justícia’, ‘revolució’, ‘tristesia’, ‘sol’, ‘expansió’...– una gran boira ho cobria tot, una boira blanca i difusa sobre la qual les paraules eren projectades com hologrames buits.

Ara mateix, després de gairebé sis anys, em sembla exageradament dramàtica la sensació de buit que realment vaig percebre.

Intentar entendre totes aquestes coses sens dubte em va fer rodar el cap, i un cop més la solució va ser el límit.

Haviem de delimitar un territori i anar-hi com més endins millor.

I així va ser com vam convidar la Silvia Zayas, en Jordi Claramonte, la Bárbara Sánchez i en Jaime Conde-Salazar. Davant nostre els vam formular la pregunta de «com podem desenterrar una paraula?». I ens vam posar mans a la feina per aclarir aquest com.

Durant el curs 2013/2014 aquest grup d'excavadors vam fer cinc residències en què, acompanyats en cada lloc per una vintena de convidats vinguts de diferents àmbits i interessos, vam perfeccionar l'eina de l'excavació de paraules, sempre treballant des de la pràctica, amb una idea més pròxima a la captació i comprensió que no pas a la generació d'una cosa nova.

Es tractava de parlar i usar una manera concreta d'articular la paraula pensada que convertís la conversa en un cor o *corografia*,² ja que, mentre el discurs avançava, es produïa el moviment i era en les pauses entre una veu i una altra que es generava el ritme. A poc a poc vam anar trobant els exercicis que ens ajudaven a preparar el nostre cos per a la ressonància; al mateix temps que el dispositiu conversacional s'anava aclarint a força de delimitar les possibilitats de la parla, amb la finalitat de contenir el pensament perquè, gràcies als altres, la paraula llisqués cap a aquest lloc on el com i el què es confonen.

Diu Zhuang Zi: «La nansa serveix per agafar peixos; agafat el peix, oblida't de la nansa. El parany serveix per caçar conills; caçat el conill,

2. Vegeu definició a la p. 102.

oblida't del parany. La paraula serveix per expressar la idea; compresa la idea, oblida't de la paraula. I jo, com podria trobar un home que hagi oblidat les paraules per poder parlar amb ell?».³

3. ZHUANG ZI. *Maestro Chuang Tse*. Barcelona: Kairós, 1996, p. 34.

L'excavació de paraules

Tomàs Aragay

L'excavació de paraules és una conversa pautaada, amb una sèrie de normes que els participants van aprenent i han de respectar (vegeu «Manual d'ús», pàgina 17), on es mira de desenterrar una paraula determinada.

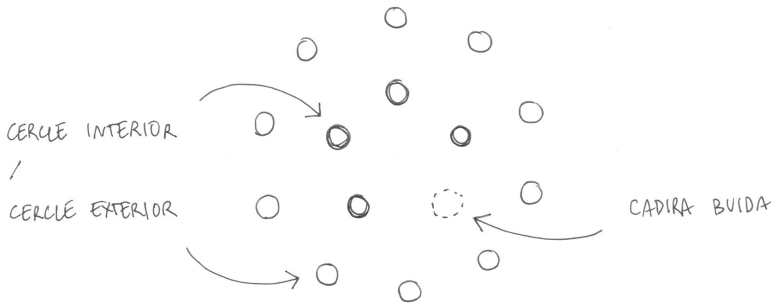
És molt important deixar clar que l'excavació de paraules no és una pràctica finalista que busca un resultat clar, definit i tancat. L'excavació és un treball que té sentit en si mateix. En aquest cas, la pràctica ja és el tot, i és en la pràctica on, si quelcom ha de succeir, tant a nivell individual com col·lectiu, succeirà.

La idea és mirar d'arribar entre tots al més profund possible en el valor, la necessitat i el sentit de la paraula proposada per treballar. L'excavació té una durada determinada i és dirigida en tot moment per un guia expert que ajuda el grup a treballar, el capatàs.

No es tracta, doncs, de definir la paraula, perquè per a això ja tenim els diccionaris, sinó d'apropar-se a l'ésser profund de la paraula, assumint que perseguim un misteri, en un treball de generació de coneixement en grup per tal de mirar de captar la ressonància que aquesta paraula té per al grup d'excavadors en el propi present de l'excavació.

Sis cadires en cercle al centre de la sala. Envoltades de dos cercles més de cadires.

A les sis cadires centrals hi ha cinc excavadors que treballen i parlen entre ells i sempre una cadira buida. Només es pot parlar en aquest cercle de cinc cadires.



Al seu voltant, en el segon cercle, els altres excavadors, que segueixen la pràctica escoltant en silenci de forma activa i que poden entrar al cercle central sempre que ho considerin necessari o oportú per tal d'aprofundir en el treball de l'excavació. Si entra un nou excavador al cercle del centre, un dels que hi eren n'ha de sortir. Així doncs sempre hi ha una dinàmica de renovació de veus i persones i el treball i el discurs és compartit per tot el grup d'excavadors.

És en el procés conjunt de recerca d'aquesta essència profunda i primigènia de la paraula mitjançant aquest mecanisme de conversa reglada on van apareixent i desvelant-se els mecanismes, «sentits», contradiccions i paradoxes del llenguatge, la paraula i els humans en el seu ús comú i compartit del llenguatge.

Perquè aquesta conversació permeti un treball en comú, allunyat del territori de l'opinió personal i/o de la discussió basada en la competència que deriva en l'exercici inútil, en termes de generació de coneixement, de voler tenir la raó, hem ideat una sèrie de regles d'ús.

*No tinc res més que allò que dono, només sé allò que he oblidat.
Tot allò que esperis, no arribarà mai; tot allò que esperes, no ho
tindràs mai.*

Chicho Sánchez Ferlosio

Aquest manual vol ser el més precís i detallat possible, dotat d'unes regles d'ús i observacions sobre com aplicar-les en cada cas i situació.

Però, com en tota pràctica viva, cada grup de persones que vulgui excavar paraules acabarà trobant el sentit de cada norma i la seva pròpia relació amb ella a base de treballar amb les eines al llarg d'un temps.

L'excavació de paraules és un treball viu i cada excavació genera el seu propi camí i moment. Per tant aquest manual d'ús ha de ser entès com un marc general molt necessari i al mateix temps com una sèrie d'eines flexibles i adaptables a cada grup, context i situació.

El que serà important és que, en les primeres excavacions que faci un grup, el capatàs, figura clau de la qual parlarem amb detall més endavant, es preocupi especialment de fer complir les normes, de manera que tot el grup comparteixi al més aviat possible un marc de treball comú.

A mesura que es va avançant en el treball, serà el moment de flexibilitzar-les i deixar que la força viva del llenguatge parlat hi friccioni.

L'espai

Hem practicat l'excavació de paraules en espais força diversos. El que tenien en comú i per tant es necessita sempre és un espai mínimament diàfan, que pugui encabir tots els participants, una cadira per a cada excavador més la cadira lliure i un context silenciós i com més tranquil millor.

La duració

La duració de cada excavació pot variar en funció del grup, el context o el moment.

Si un grup va aprenent a fer servir l'eina de forma progressiva també pot anar fent excavacions cada cop més llargues.

Per a iniciar-se en l'ús de l'eina, una excavació pot durar uns 30 minuts.

Més endavant, quan ja es tingui una certa confiança en l'excavació i en els excavadors, el treball pot durar entre 60 i 90 minuts.

El capatàs donarà sempre per iniciada l'excavació, dient la paraula que es proposa d'excavar, i donarà per finalitzat el treball quan ho consideri oportú.

Els participants

Tothom pot participar en una excavació de paraules. De fet, com més variada sigui la procedència cultural, l'edat i la procedència professional dels participants, més rica serà la conversa. Tothom té una relació pròpia i singular amb el llenguatge i, per tant, totes les veus han de ser benvingudes a les excavacions, perquè la complexitat i profunditat de cada excavació estaran directament relacionades amb cada un dels excavadors que la formen.

La maièutica

Etimològicament, ‘maièutica’ vol dir «donar a llum, parir», i és una eina que està inspirada en la pràctica filosòfica de Sòcrates.

És una pràctica prèvia a l’excavació en grup que serveix per preparar els excavadors de manera individual.

Consisteix en un diàleg entre dues persones al voltant d’una paraula donada amb la presència d’una tercera persona que anomenarem l’observador o relator, que anotarà tot allò que li sembli rellevant del diàleg dels altres dos participants. (Aquests rols, si es practica més d’un cop aquesta tècnica, han d’anar variant de manera que tothom pugui experimentar totes les posicions dins el diàleg.)

En el diàleg un dels participants només podrà fer preguntes mentre l’altre només podrà respondre. En cap cas amb una altra pregunta.

Com en la maièutica socràtica cal enfocar aquesta pràctica amb la idea que el que pregunta està ajudant, acompanyant el que respon per ajudar-lo a treure, a «donar a llum» la seva relació amb la paraula. Cal que el que pregunta ho faci compassadament amb les respostes del company, amb la consciència posada a guiar-lo en la seva excavació personal al voltant de la paraula donada. Intentar que hi vegi més, entengui millor el seu propi pensament, el poleixi. La seva tasca és facilitar una excavació dins seu de manera acurada i pausada.

El que pregunta té la feina de fer-ho sempre sobre l’última resposta del seu company, evitant en tot moment fer preguntes retòriques o preguntes que busquen d’alguna manera portar l’altre a un terreny de pensament o resposta predirigit. Preguntar «molt a prop» del que l’altre acaba de dir per permetre així que es produeixi una veritable excavació i un aprofundiment.

El que respon té una feina en aparença senzilla: donar resposta a totes i cada una de les preguntes que li facin.

Tots dos han de permetre que el ritme del diàleg no entri en la forma de «competició» o velocitat «televisiva». S’ha de procurar

construir un espai d'intimitat on el silenci entre resposta i resposta, o entre pregunta i pregunta, estigui del tot permès.

La duració del diàleg pot oscil·lar entre els vint i trenta minuts.

La tercera persona, el relator, que no pot parlar durant tot el diàleg, ha d'anar prenent notes de tots els aspectes que li semblin rellevants tant pel que fa al contingut expressat durant el diàleg com a la forma de dialogar, la seva musicalitat, el to, les actituds corporals o els silencis.

Un cop tots els grups de tres han acabat els diàlegs (tots han estat parlant sobre la mateixa paraula), tothom es reuneix i llavors és el torn perquè parlin els relators.

Cada relator explica al grup com ha vist el diàleg i què n'ha destacat.

És un bon moment per parlar del tipus de preguntes que s'han fet.

També és oportú d'observar com la insistència del que pregunta sobre una determinada resposta ajuda a profunditzar.

Fixem-nos que moltes vegades sembla que estem preguntant, però en el fons fem una afirmació en forma de pregunta.

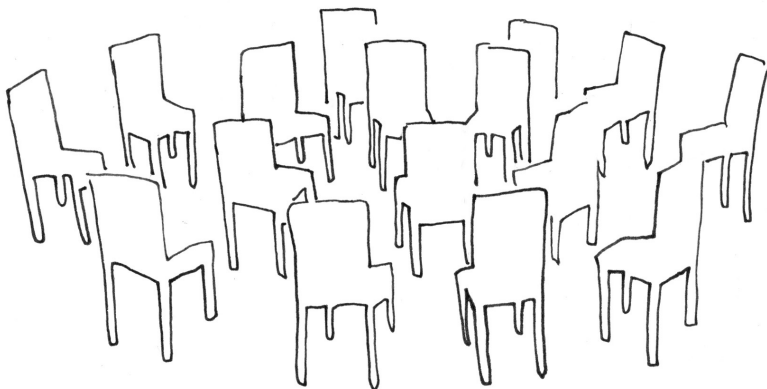
Així mateix, cal observar com les preguntes que aboquen a una resposta del tipus SÍ/NO no són fèrtils.

També hem de comprovar com és productiu demanar per la qualitat de les coses afirmades. Preguntar pels detalls d'allò que apareix en la conversa.

És clar, doncs, que aquesta pràctica prèvia necessària ha d'ajudar els excavadors a reconsiderar la seva relació amb el fet de fer una pregunta i mirar d'entendre la pregunta com una eina per ajudar a profunditzar en cada afirmació. Què cal preguntar a partir de la ignorància, com si fos el primer cop que un pregunta per aquell matís o aquell altre.

Un cop ens posem a excavar en grup, la pregunta serà, com veurem més endavant, una de les eines importants.

Això també és una pràctica molt necessària per començar a posar la consciència a treballar «molt a prop» del que el meu company



afirma. Veurem, més endavant, que aquesta idea de «seguir» el que el meu company indica amb les seves aportacions és una de les feines clau d'aquesta pràctica de l'excavació de paraules (vegeu «La maièutica, una pràctica», pàgina 71).

Les regles

Aquest conjunt de 10 regles va anar apareixent en un procés d'investigació que va durar un any. Són, per tant, regles/eines de treball totalment lligades de bon començament a la pròpia pràctica.

Són, com comentàvem a l'inici d'aquest manual, una guia fèrria i molt clara de com ha de ser practicada l'excavació per tal de poder-la convertir en allò que busquem, un espai de generació de coneixement fet en comú i per diverses veus.

Les limitacions que imposen són evidentment l'única possibilitat que teníem de poder generar un espai de treball lliure, on el viatge conceptual en comú que cada nova excavació trobi sigui al més obert i inesperat possible.

D'altra banda, tenir unes regles que tothom ha de complir permet establir una transversalitat a tots els nivells, que també és bàsica i clau d'aquesta proposta. Qualsevol excavador, tingui la relació que tingui amb el llenguatge i l'aprenentatge cultural, és absolutament vàlid i necessari.

Per tant, per participar en una excavació l'únic que li demanarem a tots els excavadors és que mirin de complir les regles al més fidelment possible.

Regla primera. El silenci inicial

Al principi, abans que ningú faci cap intervenció sobre la paraula proposada, tot el grup ha de guardar un silenci llarg.

Serveix per donar espai i temps perquè tots els excavadors puguin sintonitzar, netejar els prejudicis i idees preconcebudes i afavorir la concentració.

Observacions a la regla primera:

Com acabem de dir, un cop els participants s'han assegut en els cercles de cadires i ja hi ha els quatre primers excavadors en el primer cercle central, abans que ningú digui res sobre la paraula proposada pel capatàs, s'ha d'haver fet un silenci evidentment llarg.

Això ha de permetre diverses coses. D'entrada, un cop la paraula a excavar apareix, i de forma automàtica i ràpida, vindran a la ment de cada un dels excavadors una sèrie d'idees sobre aquest mot.

Com que, entre altres objectius fonamentals, el treball de l'excavació pretén transitar per camins i espais de pensament inesperats que permetin generar noves mirades sobre cada paraula, aquest silenci inicial vol ser un fre a la possibilitat que els excavadors iniciïn l'excavació a partir d'un pensament o idea que ja tenen completament assentat dins seu respecte a la paraula a excavar.

Si iniciem l'excavació per un lloc ja sabut, el més probable és que la continuació es mantingui al voltant d'una zona de pensament ja coneguda.

Aquest silenci inicial també hi és per fer palpable l'extraordinària importància que el ritme que l'excavació prengui tindrà sempre com a element fonamental a l'hora de construir el viatge. La musicalitat del llenguatge la conforma tant o més que els continguts que hi expressem.

Per tant, aquest silenci inicial és una invitació a aguditzar l'escolta i un espai que ha de permetre que tots els excavadors sintonitzin entre ells en un ritme comú.

D'altra banda, cal destacar també aquí que el silenci no serà només la clau a l'inici de l'excavació.

Cal, en aquest sentit, entendre que hem de procurar estar més en el silenci que en el dir. Hem de treballar amb la idea de buidar, excavar i treure terra. És més un buidar que un omplir de paraules, imatges o coses. Seria com generar un espai buit, com una caixa de ressonància. I per tant és més el que pot fer el silenci que el soroll que pot generar parlar en excés.

Diem «el silenci excava». És a dir, en molts moments d'una determinada excavació, que el grup tingui la capacitat de respectar un silenci que es produeix després d'una determinada intervenció, permetrà que l'excavació aprofundeixi molt més que si volguéssim explicar amb paraules allò que aquell silenci ja aconsegueix d'expressar per si mateix.

Aquest espai de silenci que tothom respecta pròpiament el podríem considerar com una pausa. No és ben bé un tall o un buit, sinó l'espai de ressonància que ha de permetre que l'eco del que acabem de dir creï un forat que permeti que el grup vagi més avall, més endins. Una pausa plena i sostinguda, perquè és el moment en què tots els excavadors treballen en silenci, internament, per trobar quina pot ser la següent elocució que cal dir.

Regla segona. Seguir l'altre

Tot excavador ha d'aprofundir en els arguments que proposin els altres i evitar de crear situacions de debat o discussió.

Haig de donar validesa a les «palades», elocucions verbals, dels meus companys i, sempre que pugui, intentar seguir pel camí o lloc que les seves intervencions suggereixen. Només m'hauré de resistir amb força a aquesta eina si sento que aquest camí desvia completament el grup de l'objecte de l'excavació.

Observacions a la regla segona:

Segurament aquesta regla és la més important de totes. És l'eina fonamental que cada excavador ha de fer servir per sortir del seu món propi d'idees preconcebudes i apreses sobre la paraula que es treballa per tenir l'oportunitat, durant l'excavació, de dir, imaginar i entendre d'una forma nova i reveladora la paraula en qüestió.

Com comentàvem abans, un cop apareix la paraula serà inevitable que apareguin en el meu cap diverses idees o frases a dir sobre aquest mot. Però, si un altre excavador diu quelcom sobre la paraula, el meu treball immediatament ha de ser d'esborrar totes aquestes idees pròpies i començar a pensar a partir de la intervenció del company. I així durant tota l'excavació.

Seguir l'altre vol dir també tallar d'arrel tot intent de cada excavador de mostrar-se davant dels altres com algú intel·ligent, original i/o singular en cada intervenció. Dir quelcom molt proper del que ha dit el company pot semblar en ocasions fins i tot massa simple. Però és d'aquesta manera que podrem avançar junts.

És una regla que té a veure amb la necessitat d'acceptar que el camí que l'altre proposa és, segurament, tan interessant o més que aquell que jo hauria seguit tot sol parlant d'aquella paraula.

També és la regla que m'allibera de sentir el treball com una responsabilitat individual on jo haig de ser el que «resolgui» l'equació tot sol.

És important destacar aquí que, un cop un excavador seu al cercle del mig, no està obligat a parlar. Pot ajudar a l'excavació amb la seva presència en el cercle tenint una escolta molt activa. I només cal que intervingui quan sent que pot afegir una peça nova a allò que s'acaba de posar sobre la taula.

Podríem dir que aquest pensar col·lectiu és com anar col·locant una peça al costat de l'altra, peces que van configurant quelcom complex i que estan ben interrelacionades entre elles. El que cal, doncs, és evitar grans salts entre una peça i una altra sense cap raó.

D'altra banda aquesta regla adverteix també que un es resistirà fortament a la regla si creu que l'excavació es desvia de forma evident del seu objectiu, és a dir, de la paraula sobre la qual parlem.

En aquest cas, l'excavador pot indicar al grup la seva sensació reptant en veu alta la paraula objecte de l'excavació o fer alguna pregunta que intenti reconduir l'excavació.

Aquesta tensió entre seguir i deixar-se guiar pels altres i les seves intervencions o mirar de centrar l'excavació en la paraula sempre existirà i cada excavador i el capatàs hauran d'estar molt atents a evitar que signifiqui un problema per avançar conjuntament.

Un dels grans problemes dins les excavacions són els excavadors que no poden evitar posar en marxa el mecanisme intern de voler tenir la raó.

L'excavació de paraules és a l'extrem oposat d'una discussió per tenir la raó sobre una cosa.

La regla de seguir l'altre ha de permetre a l'excavador de deslliurar-se d'aquest impuls de tenir la raó i poder transitar per un discurs comú que pugui ser sorprenent i revelador per a cada un dels participants.

Tot s'esdevé en el centre del cercle, fora del ple domini de cap dels excavadors. Per tant pot succeir que una de les intervencions tiri per terra l'excavació. Aquesta regla de fet també assumeix aquesta fragilitat, la de fer que ningú en l'excavació ho pugui controlar tot, i precisament el fet d'habitar aquesta complexitat és una de les coses més importants que proposa aquesta pràctica col·lectiva.

Regla tercera. Preguntar

Utilitzeu les següents formes de pregunta per tal de dinamitzar l'excavació.

- Perquè no he entès una cosa que algú ha dit. (Ho pots repetir?)
- Perquè vull que una cosa que s'ha dit es torni a sentir. (Ho pots repetir?)
- Perquè vull que es torni a sentir una seqüència d'afirmacions de diversos excavadors. (Ho podeu repetir des...?)
- Per ajudar un excavador a explicar millor o definir un terme o cosa que ha dit. (La pregunta de precisió.)

Observacions a la regla tercera:

Hem vist ja en l'explicació de la maièutica com a preparació a l'excavació que la pregunta és una forma de comunicació i diàleg important. També hi hem anotat els perills d'utilitzar-la com una forma encoberta de portar l'aigua al nostre molí. Com heu observat, aquesta regla recomana fer servir una forma molt concreta de pregunta: Ho pots repetir?

Entra aquí en joc un element també molt important en el treball de l'excavació de paraules. La repetició.

D'una banda, tots aprenem a parlar mitjançant la repetició, la imitació del que diuen els adults repetint una paraula o frase una vegada i una altra; és el mecanisme que fa que finalment aquella paraula entri a formar part de nosaltres.

De l'altra, sabem que en gran part el llenguatge és ritme. I és en el ritme on inscriu també gran part de la seva força expressiva i significats.

Així en aquesta regla conjuguem la necessitat de preguntar quan no entenem, amb la possibilitat que un excavador vulgui que quelcom que s'ha dit es torni a sentir, es repeteixi, sigui una frase o unes quantes de consecutives.

Aquesta repetició, com quan aprenem a parlar, fa que aquestes intervencions calin més a fons en els altres excavadors i al mateix temps dota l'excavació d'una musicalitat interna que també ha de ser guia per a la continuació de l'excavació. De fet és pràctica habitual demanar que algú repeteixi una frase per exemple 3 o 7 o X vegades. Una repetició així fa que l'excavació entri en un espai més poètic i musical, i que la frase en qüestió ressoni d'una forma especial.

Cal dir aquí que durant les excavacions és molt important que l'afirmació sigui l'eina predominant. La pregunta ha de ser utilitzada amb mesura, perquè si una excavació es converteix en un seguit de preguntes sense resposta, no avançarà cap a enlloc.

Cal evitar doncs la pregunta com a refugi per no afirmar quelcom, tot i amb el risc d'estavellar-se.

I per últim, en relació amb la pregunta, és important també ressaltar una contradicció que sempre posa en tensió l'excavació:

D'una banda cal tenir en compte que no es pot deixar cap pregunta sense resposta; no podem passar per alt cap pregunta. De l'altra, cal saber que en algunes ocasions és molt poderós deixar una pregunta sense resposta seguida d'un bon silenci. Una pausa que cada excavador pot omplir internament amb les seves respostes que no cal que siguin compartides en veu alta.

Hi ha preguntes sense resposta que excaven de manera poderosa.

Regla quarta. No utilitzar expressions com 'jo', 'jo penso', 'jo crec'

Observacions a la regla quarta:

És una regla molt clara i simple. Cal que els excavadors busquin formes alternatives a la clàssica fórmula d'iniciar una oració: «Jo penso que, jo crec que, jo diria que...».

Aquest esforç per sortir del *jo* des de la mateixa formulació del llenguatge obligarà els participants a enginyar-se-les per forçar el

llenguatge i permetre molt ràpidament crear un espai comú de parla. Una veu comuna.

Segons l'experiència acumulada fins ara, és una de les normes que, tot i poder semblar el contrari, tothom accepta ràpidament.

Aquí, forma i fons del treball es troben. Si volem que cada excavador faci l'esforç de sortir del seu món ideològic per mirar de treballar i trobar un magma comú amb els altres, el primer que cal abandonar és parlar des del jo.

Durant el treball l'ego de cada excavador ha de quedar com més ensordit millor i aquesta regla, que ha de ser rígida i constant, ajuda a aconseguir-ho.

Regla cinquena. Evitar paraules com 'depèn', 'sí, però...', 'és relatiu...'

Cal evitar en tot moment la utilització d'aquesta mena d'expressions, que tendeixen a desacreditar la intervenció immediatament anterior.

Observacions a la regla cinquena:

Si el que intentem en tot moment en una excavació és agafar un camí conjunt entre tots per tal d'aprofundir en el sentit de la paraula, la utilització d'expressions que relativitzin les aportacions dels altres excavadors sembla evident que el que provocarà serà desfer o posar en dubte el treball fet fins aquell moment i per tant «esfondra» la galeria d'excavació que s'estigui construint.

El que fa immediatament un 'depèn' és proposar que com a mínim hi ha una altra manera d'abordar allò de què parlem i, per tant, d'obrir un altre forat o possibilitat d'excavació. Aquí és important de recordar que durant l'excavació no hem d'estar valorant en cap moment si l'alternativa que un excavador pot proposar amb el seu 'sí, però depèn...' és més pertinent, certa o coherent que el camí que fins llavors el grup ha marcat, perquè l'excavació ja sabem que no tracta de trobar una solució

o definició consensuada, sinó d'agafar un camí de pensament o acostament a la paraula i intentar seguir-lo fins a les últimes conseqüències.

Amb un 'sí, però...', el que fa un excavador és, en un intent comprensible de voler mostrar que sempre hi ha una complexitat major en tota afirmació sobre tota paraula, impedir baixar per un sol camí o forat per més simple que pugui semblar.

El 'però', en comptes de treure terra de sobre la paraula, encara n'hi afegeix i obre altres perspectives o mirades que, tot i que puguin ser interessants, no s'han d'incorporar a l'excavació un cop aquesta ha pres una determinada direcció.

D'aquestes tres expressions, la que evidencia més clarament que un excavador no segueix amb atenció el traç de pensament que construeix el grup és el «Sí, però això és relatiu, perquè...». Amb una maniobra d'aquest tipus el que fa un excavador és simplement posar en dubte totalment tot allò que s'hagi pogut anar dient sobre la paraula i voler portar l'excavació cap al seu propi terreny.

Tot pot ser relatiu, evidentment, però en el treball de l'excavació la disposició i l'ànim dels excavadors han d'anar exactament en sentit contrari. Tot allò que es diu té valor i cal treballar-ho, sigui quina sigui la seva textura, a partir del que s'ha verbalitzat en cada moment.

Posar en dubte, mitjançant aquestes expressions o altres de semblants és exactament el que cal no fer, perquè no ajuda gens a allò que és capital i més difícil en l'excavació: trobar un forat comú on excavar cap a la paraula en qüestió.

El treball de l'excavador, com hem explicat a la regla segona, és seguir les intervencions de l'excavador precedent oblidant tot pensament propi sobre la paraula.

Per aconseguir-ho, cal l'escolta activa i profunda de tot allò que es va dient durant l'excavació i posar-hi el màxim esforç. Cal aconseguir que el que els altres diuen es converteixi ben ràpidament en l'objecte del meu pensament per tal que jo em posi a pensar des d'aquella altra mirada.

Hauré de resistir, doncs, fortament el mecanisme dels judicis de valor ètics, morals o estètics que inevitablement em vindran al cap, segons quines intervencions hauran fet els altres excavadors.

L'excavació precisament obre a cada excavador l'enorme possibilitat de seguir per on l'altre ha suggerit, encara que a mi em pugui semblar fins i tot un autèntic disbarat allò que s'està dient. O a mi em resulti un lloc o una textura desconeguts i fins i tot inquietants.

Cal deixar que el misteri de cada paraula ens pugui penetrar.

Aquest és el salt profund intern que cada excavador pot fer durant aquesta pràctica. Una gimnàstica del pensament que li permeti flexibilitzar-se, desplaçar-se, endinsar-se en pensaments i textures desconegudes anteriorment.

Regla sisena. Quan una paraula o pensament cristal·litza

Moment important en què el grup sencer percep que s'ha dit alguna cosa o arribat a un lloc respecte a la paraula que excavem, perquè té una rellevància especial.

Si això succeeix, el grup pot optar per alguna d'aquestes opcions:

- Fer un silenci ampli perquè el seu ressò se senti i es faci ben present.
- Repetir diverses vegades, en forma de mantra, cànon o cançó allò que s'ha dit per destacar-ho.

Observacions a la regla sisena:

L'excavació és un treball on anem a buscar el màxim *topos* que la paraula pot contenir fent un camí des d'allò que conec cap a allò desconegut.

La imatge amb què treballem és que al llarg d'anys i anys d'ús d'una paraula aquest «sentit inicial» ha quedat soterrat per gruixos i capes de significats, usos i variacions de tota mena que l'han anada tapant.



Per això diem que excavar també és un treball de desmentir molts significats de la paraula. És treure'n gruixos del damunt. És buidar-la per retrobar-la.

I així com els arqueòlegs, quan excaven una ruïna antiga, de tant en tant troben un tros o una petita part d'un instrument o àmfora que sí que té valor, i llavors la guarden, cataloguen i netegen com quelcom apreciat per a la seva recerca, així mateix els excavadors de paraules, de tant en tant, podem arribar a dir alguna cosa respecte a una paraula que sentim que té un valor especial. És llavors quan direm que quelcom ha cristal·litzat.

La meravella de la cristal·lització serà doble.

D'una part, pel fet que el grup tot junt s'adona que, sigui qui sigui que digui la frase en qüestió que cristal·litza, s'hi ha arribat gràcies al treball i les aportacions de tots els excavadors.

I de l'altra, perquè, sense que ningú ho indiqui expressament, quan quelcom cristal·litza es produeix un reconeixement de tothom, com una espècie de ressonància profunda no dita que travessa tots els cossos al mateix moment i que dona fe de l'existència d'aquest magma profund de coneixement compartit que és objecte de la recerca en l'excavació.

Regla setena. Materialitzar la paraula durant l'excavació

Aconseguir mitjançant una acció física o verbal que el significat o substància de la paraula que excavem es converteixi en acció viva durant l'excavació. (Exemple: «Me cago en déu!!!» = iracúndia.)

Observacions a la regla setena:

Pot arribar un moment en l'esdevenir d'una excavació que amb les paraules ja no n'hi hagi prou. Llavors un excavador pot fer una acció física. Si això succeeix, i atenent a la regla segona d'aquest manual, caldrà que els excavadors següents continuïn el treball pel camí físic que l'excavador acaba de proposar.

Pot ser que, efectivament, en algun moment d'una determinada excavació sobre una paraula arribem a un lloc tan profund que el llenguatge verbal ja no sigui l'eina. Llavors el cos i les accions físiques poden entrar en joc per seguir aprofundint en la paraula.

És important, però, que les accions proposades siguin «accions performatives pures» en el sentit que siguin simples, clares i tancades en elles mateixes. No fora bo entrar aquí en tipus d'accions més teatrals i narratives que volguessin substituir falsament el que el llenguatge verbal ja expressa.

Regla vuitena. Fer una distinció

Distingir entre dues paraules que s'estan usant per referir-se al mateix o en paral·lel en una determinada excavació. En fer-ho hem d'optar per una de les dues i aprofundir en el seu significat.

Observacions a la regla vuitena:

És evident que en el món del llenguatge no hi ha cap paraula que aparegui tota sola. Al voltant de qualsevol paraula, del tipus que sigui, hi ha tota una sèrie de paraules que hi estableixen relacions de significat. O per oposició, o per similitud, o per ressonància poètica, per proximitat contextual, etc.

Per tant, si es proposa excavar per exemple la paraula 'alegria', és molt possible que dins l'excavació apareguin paraules posem pel cas com 'felicitat', 'bon humor' o 'satisfacció'.

Si es dona el cas que la utilització mesclada d'algunes d'aquestes paraules durant l'excavació fa evident que no aconseguim aprofundir junts i per un mateix camí sobre la paraula 'alegria', objecte de l'excavació, un dels excavadors pot fer el que anomenem *distinguo*. En fer-ho ha de separar les dues paraules que entren en contínua confusió. Per exemple, distingeixo entre 'satisfacció' i 'alegria', i dono una palada, és a dir, faig una intervenció que treballi directament sobre la paraula 'alegria'.

D'aquesta manera s'indica clarament al grup que cal evitar les distorsions temàtiques que produïa la paraula 'satisfacció' i mirar de centrar l'excavació exclusivament al voltant de la paraula 'alegria'.

Aquesta situació és molt comuna, perquè en el nostre ús diari del llenguatge per mirar de fer-nos entendre, recorrem molt a la família de paraules semblants per mirar de matissar. Aquí, en l'excavació, però, hem de procurar reduir el camp d'observació per forçar l'enginy i afilar les eines només cap a la paraula proposada.

És doncs aquesta una eina de pinzell fi o bisturí amb la qual afinar molt i poder distingir bé entre mots, expressions o paraules que són molt a prop les unes de les altres.

Regla novena. Emmarcar

Posar un marc, com si es tractés d'un marc de quadre pictòric, que delimiti una expressió, imatge o idea que un excavador ha expressat. Indiquem al grup que a partir d'aquell moment cal treballar amb precisió només sobre els elements que conté la part delimitada pel marc.

Observacions a la regla novena:

En una excavació hi ha certs moments que algú diu o dispara una imatge, una idea o una expressió que sembla que conté quelcom de valuós que caldria explorar de forma precisa i delicada.

Si un altre excavador ho sent així, pot indicar a la resta del grup, amb aquesta eina d'emmarcar, que cal aturar-se en la part emmarcada, una delimitació literal d'un territori o paisatge on cal bussejar.

És una manera clara de fixar una direcció en l'excavació i al mateix temps de demanar als altres excavadors que treballin molt a prop de les paraules, imatges o idees que aporten allò que ha quedat emmarcat.

Emmarcar és posar un límit a les possibles continuacions. Ja sabem que l'esforç màxim en tot moment és de seguir una per una les

intervencions que els nostres companys suggereixen, però aquí hi ha un element més físic i concret.

S'emmarca una frase o intervenció molt concreta i s'emmarquen les paraules que la componen, com si fos una pintura. Per tant les continuacions s'han de limitar a continuar dins el marc.

És com si agaféssim una lupa i miréssim cada paraula d'allò emmarcat de forma molt precisa i punyent.

Regla desena. La cadira buida

En tota excavació hi ha d'haver un cercle central de sis cadires, una de les quals ha d'estar sempre buida. Aquesta cadira podrà ser ocupada per un excavador o, en les excavacions públiques, per un espectador en qualsevol moment de l'excavació. En entrar al cercle un nou excavador, un dels que ja hi eren n'haurà de sortir, de manera que sempre tinguem una cadira buida.

Observacions a la regla desena:

Aquesta regla hi és per assegurar que al llarg d'una excavació podran ser escoltades la majoria de veus de tots els participants. La seva presència, la de la cadira buida, ens assegura que s'anirà produint una constant renovació de les persones que ocuparan el cercle central on es pot parlar. I per tant, el discurs comú que anirem construint serà un discurs compartit, creat per una multiplicitat de veus.

L'excavador que entra al cercle a treballar haurà d'esperar sempre un torn abans de poder fer la seva primera intervenció. Aquesta norma d'ús de la regla és molt important.

Normalment quan un està en el segon cercle de l'excavació, seguint en silenci el discurs que es va produint en el cercle del mig, va fent la seva pròpia excavació interna i van sorgint idees, imatge i paraules. I sovint un té la sensació que hi ha d'entrar per dir quelcom molt important o necessari que podria aportar molt en un determinat

moment. Això, però, faria que algú entrés per «portar» el discurs cap al seu territori.

L'excavador que vulgui entrar a excavar, abans de fer-ho, farà un xiulet suau per tal d'avisar els que són en el cercle interior que està a punt d'entrar. Així el relleu es farà de forma tranquil·la, en silenci i a partir d'una acció fònica i rítmica, molt adequada a la forma de treball de tota l'excavació.

Tota l'excavació interna que cada persona va fent mentre dura l'excavació –estigui en el cercle que estigui– és ja terra remoguda al voltant de la paraula.

Quan un decideix entrar a treballar al cercle ho ha de fer amb l'actitud de seguir els altres. Aportar a partir del moment de l'excavació en què es troba el grup i deixar de banda allò que havia pensat prèviament, quan estava fora del cercle d'excavadors.

Com totes les regles, és molt important utilitzar amb prudència i escolta rítmica la regla desena. Cal mirar d'entendre i captar quan és pertinent o no entrar a canviar la configuració del grup d'excavadors del cercle central. Hi ha moments que pot ser bo entrar-hi per mirar de renovar l'energia i les veus si un sent que hi ha un cert estancament. I, al contrari, hi ha moments en què un pot sentir que no és pertinent d'entrar-hi, perquè hi ha un grau de connexió o silenci que és bo respectar.

Aquesta escolta, com en la majoria de regles que hem exposat, és part essencial de l'ús de l'eina, i l'excavador li donarà tanta o més importància que a l'escolta del «sentit» del discurs.

És important tenir present que la responsabilitat que l'excavació avanci és de tot el grup que estigui treballant junt i, per tant, la cadira buida és l'eina que tothom té per poder entrar a treballar al cercle intern en tot moment i fer-se coresponsable del discurs que es va creant.

Com hem vist anteriorment, si un no té res a dir, el millor és no dir res. I si un no sent la necessitat o l'impuls d'entrar al mig, tampoc no s'hi ha de sentir obligat.

Però, al mateix temps, aquest sentit de responsabilitat compartida ha de donar a cada excavador la mesura justa de les seves decisions.

El capatàs

En primer lloc cal emmarcar l'elecció de la paraula 'capatàs' dins del marc general de comparació i metàfora que tot aquest projecte fa amb el món de les excavacions arqueològiques, de buscadors d'or...

Ens sembla una paraula que conjuga un cert humor amb un element que tanmateix és capital. Dins l'engranatge de tota excavació el capatàs ha de poder exercir un cert poder que ha de ser respectat sense excepcions per tots els excavadors perquè l'eina funcioni correctament.

La seva figura és doncs imprescindible en qualsevol excavació. És la persona que podrà tenir una mirada global sobre l'excavació, que estarà atenta a observar si el grup aconsegueix aprofundir i trobar la ressonància conjunta d'un sol discurs fet per moltes veus, si el ritme i la musicalitat es respecten i si, en definitiva, l'excavació aprofundeix i avança en algun sentit.

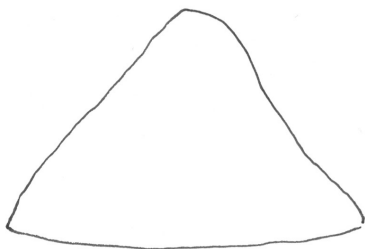
El capatàs es pot moure lliurement per la sala per tal d'anar guiant la pràctica. Normalment es mantindrà fora del cercle del mig amb una actitud d'observador extern global.

Les atribucions bàsiques del capatàs són:

- Triar les paraules que seran excavades en una sessió de treball.
- Quan tothom està ja assegut en els diversos cercles, anunciar la paraula a excavar i donar per finalitzada cada excavació quan ho consideri oportú.

Durant l'excavació, el capatàs hi pot intervenir de diverses maneres:

- Des de fora del cercle, d'una banda per tal de fer complir les normes als excavadors i també per fer repetir certes intervencions amb la intenció de centrar l'excavació.



- Des de dintre del cercle central, el capatàs pot, si ho creu convenient, entrar al cercle del mig i intervenir com un excavador més. Només ho farà si creu que pot ajudar el grup a centrar l'excavació i aprofundir i procurarà no quedar-se gaire estona en el cercle.

La tria de les paraules a excavar

A l'inici d'aquest projecte, com ja s'apunta en el text introductori, vam partir de tres premisses clares:

- Treballar només sobre una paraula en cada pràctica o conversació.
- L'objectiu inicial era d'excavar paraules en desús, paraules tabú o paraules el significat de les quals havia canviat molt al llarg del temps.
- I, en tercer lloc, partir d'una idea clara, que vam anomenar «corpologia de les paraules». És a dir, les paraules no són simples elements que designen les coses que hi ha en el món, sinó que són elements que el configuren i sobretot l'activen. La idea és que, quan diem una paraula, aquesta paraula ja fa alguna cosa i hi ha quelcom que s'activa. Que el llenguatge configura el nostre món ètic, estètic i polític i, en parlar, construïm món, relacions i estructures.

Al llarg de la investigació que ens va portar a anar afinant l'eina van aparèixer altres consideracions importants.

Durant el primer període de recerca vam treballar amb valors ètics fonamentals com: 'justícia', 'valentia', 'honor', 'pietat', etc.

Però també al llarg del procés d'investigació va quedar molt clar que les paraules que designen una realitat física concreta tenen un potencial d'excavació poderós: 'dentadura', 'ull', 'casa', 'arbre', etc.

En excavar quelcom tan concret i físic, els excavadors troben molt ràpidament un camí comú d'aproximació. Són sempre molt a prop de la paraula i així poden obrir força camps d'exploració sense por de perdre l'objectiu de l'excavació.

En excavar aquest tipus de paraules, la descripció aristotèlica és més fàcil, el món de l'opinió personal desapareix més ràpidament, hi ha una certa lleugeresa que normalment afavoreix la participació de moltes veus diverses i l'humor sorgeix orgànicament. I, evidentment, pot deixar intuir molta profunditat sense que s'abordi aquesta de forma directa o frontal.

Així doncs, partint de la base que en cada context i cada excavació ha de ser el capatàs que acabi prenent la decisió de quina o quines paraules s'excavaran en una sessió determinada, és interessant conèixer aquests dos tipus de paraules i poder combinar-les per tal que la profunditat i concentració que requereix normalment un valor filosòfic impregnin les excavacions de coses físiques i, al mateix temps, que la concreció i lleugeresa que aporta l'excavació d'un element físic envaeixin les sempre més denses excavacions de valors.

L'excavació pública

El treball de l'excavació de paraules és, en essència, una pràctica privada i íntima.

Per tant el fet de compartir-la amb uns possibles visitants-espectadors no és pas una obligació o finalitat que calgui acomplir.

De totes maneres, al llarg del procés de treball amb l'eina sí que hem fet excavacions que podríem anomenar públiques, on s'ha convocat gent a poder venir a compartir una excavació. Per fer-ho és important tenir en compte una sèrie de factors.

Com ja sabem, l'excavació és una pràctica delicada i fràgil que requereix un entrenament previ per poder-la dur a terme amb sentit i certa solidesa.

Per tant, si es vol fer una excavació pública de paraules és important comptar amb un grup d'excavadors cohesionat i entrenat que hagi practicat l'eina durant un cert temps conjuntament i la sàpiga usar amb fluïdesa.

El protocol que nosaltres hem seguit en les excavacions públiques ja realitzades és força senzill.

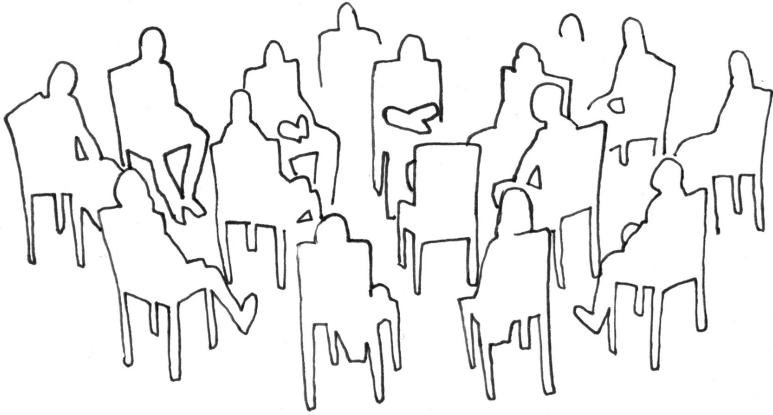
Cal afegir un tercer cercle de cadires a la sala; seria el destinat inicialment als visitants. Cal entregar les deu regles bàsiques de l'excavació a cada visitant i donar-los un cert temps per comentar-les amb el capatàs.

I cal demanar als visitants que es donin un temps al principi de l'excavació per tal d'observar la dinàmica sense intervenir.

Per últim, cal indicar que passat aquest primer temps d'observació i escolta de l'excavació que estaran duent a terme els excavadors més experimentats, qualsevol persona pot entrar al cercle del mig i intervenir lliurement en l'excavació.

La nostra experiència és que efectivament el cercle central on es pot parlar exerceix una atracció poderosa sobre els visitants, que molt sovint acaben participant activament en l'excavació.

Les excavacions públiques són molt potents en el sentit que la fragilitat de l'eina, la multiplicitat de veus i la capacitat de reverberació del magma subconscient del llenguatge es posen en evidència i brillen en la seva màxima qualitat.



Altres observacions d'interès

Al començament de l'excavació s'acostuma a donar un moment que hem anomenat el moment del tempteig inicial.

És una primera zona de conversació on el grup està dilucidant per quin forat clar i concret entrarem a la terra per anar tots junts cap avall.

Normalment hi haurà una petita sèrie d'intervencions que estaran apuntant a possibles vies diverses de treball sobre la paraula.

En un moment determinat, dues o tres intervencions ja marquen un camí clar: així compliran amb rigor la regla de seguir l'altre i llavors l'excavació ja tindrà una direcció definida.

Com més avall haurem arribat, com més a prop d'allò inorgànic serem, o més a prop del magma oral subconscient, més a poc a poc hem d'anar.

En el símil de l'excavació d'una mina, si hem baixat molt avall tindrem una gran quantitat de terra al damunt i qualsevol pas en fals podria fer que tota la galeria s'ensorrís.

Per tant, si el grup percep que s'acosta força al magma primigeni de la paraula en qüestió, les intervencions hauran de ser les mínimes i molt a prop de la intervenció precedent.

L'humor excava. Per la rigidesa i aparent complexitat de les regles, podria semblar que el treball de l'excavació de paraules proposa que aquestes converses-excavacions haurien de ser molt serioses i profundes. Però no ha de ser pas així.

S'ha dit anteriorment que qualsevol persona pot excavar. I cal afegir aquí que cada persona té una relació molt particular amb les paraules, el llenguatge i el fet de dialogar amb els altres.

Per sort, hi ha persones que tenen el do d'utilitzar l'humor com a eina de relació lingüística amb el món i amb els altres.

I l'humor, quan parlem d'un substrat popular a compartir, és un dels elements més importants.

Per tant, les intervencions fetes amb humor moltes vegades són capaces de fer un forat enorme amb una ressonància compartida molt clara sobre la paraula.

Hi ha la possibilitat de repetir la paraula que estem excavant.

Pot haver-hi un moment en l'excavació en què un dels excavadors senti que l'excavació comença a anar per un camí que allunya molt el grup de la ressonància de la paraula. Una bona manera d'indicar-ho sense interrompre el treball és repetir més d'una vegada la paraula que s'excava.

D'això en diem «tornar a la paraula». Així el grup pot entendre que cal frenar l'excavació, és a dir, generar més silenci i mirar de tornar a fixar l'atenció en la paraula per mirar de continuar.

És molt útil, sobretot quan es treballa amb valors, posar un exemple que impliqui el valor en qüestió. Fent-ho així delimitem ben clarament una acció o situació sobre la qual el grup més fàcilment podrà treballar de forma conjunta aprofundint a partir d'un fet concret i compartit.

És també força important treballar amb la idea de no deixar-ne passar ni una. Els excavadors han d'estar ben desperts i atents a tot

el que va sorgint al centre del cercle i mirar d'aprofitar tot allò que els ressona com a possibilitat d'anar més a fons en l'excavació. No deixar sense resposta cap pregunta, encara que sigui amb un silenci eloqüent; no deixar desaprofitar cap imatge amb càrrega poètica valuosa; estar molt atents a les cristal·litzacions i insistir quan el grup trobi una pedra o roca enmig de l'excavació. Davant d'aquesta pedra o roca, el millor és afrontar-la i mirar de fer-la explotar per poder continuar explorant. Si davant d'una dificultat el grup opta per agafar un altre camí i deixar de banda allò que li barra el pas, no aprofundirà i, de fet, perdre una gran oportunitat de fer un gran forat en la realitat.

Per últim és també clau la idea de *compromís*. L'excavació és un treball que depèn totalment del grau en què tots els membres de grup se sentin fermament compromesos amb la voluntat d'excavar junts. És una feina dura, difícil i cansada que requereix concentració màxima.

Entenem aquí el compromís com la idea que totes les veus que hi participen són absolutament necessàries per tirar endavant l'excavació, i que la perforació avanci és responsabilitat de tothom.

Afegim encara, per tancar aquest apartat, una petita llista que pot ser una guia sobre l'actitud amb què l'*excavador* ha d'afrontar cada nova excavació:

- Un bon excavador arriba a la feina de bon humor i disposat a la sorpresa.
- El bon excavador sap que no sap res.
- El bon excavador posa la seva ètica en funcionament i en risc en cada excavació.
- El bon excavador té sempre present la teoria dels estrats (vegeu «De l'excavació de valors i la teoria dels estrats» pàgina 45,) i que el seu objectiu i el del grup és intentar baixar fins al punt inorgànic que la paraula en qüestió pugui tenir.
- El bon excavador té sempre present que el llenguatge dibuixa invariablement un sistema ètic i moral complex.

- El bon excavador escolta sempre amb atenció les intervencions dels seus companys i hi dona sempre valor positiu.
- El bon excavador no es dona mai per vençut.
- El bon excavador procura parlar fort i clar.
- El bon excavador procura fer afirmacions senzilles, clares i directes.
- El bon excavador sap que el seu és un treball en grup i comú.
- El bon excavador treballa sempre a favor de l'excavació i amb l'objectiu d'arribar com més endins millor amb els altres.
- El bon excavador sap que el discurs no és seu ni de ningú, que la paraula i la veu és de tots i és compartida.
- El bon excavador sap que l'escolta és de dos tipus: quant al sentit i quant a la musicalitat.
- Si no tinc res millor a dir, callo i escolto.
- L'excavador sempre té ben present que el silenci és part del llenyatge.

Som desenterradors i excavem valors.

I valga'm Déu, que aquest no és un terreny fàcil, potser perquè els valors, o més aviat els conjunts de valors, són com el forat del cul. Com deia Beckett, tothom en té un i tothom es pensa que el dels altres fa pudor.

Potser és per això que el que per a algú és bo i bell per a un altre és *kitsch* i embafador. O el que per a un altre és interessant, a mi em resulta petulant i buit. I així ens va.

Faríem molt malament conclouent precipitadament simplicitats com la que sosté que sobre gustos no hi ha res escrit o –encara pitjor– afirmar que els valors són quelcom *subjectiu*.

Si els valors fossin una cosa subjectiva, no hi hauria la més petita possibilitat d'arribar a consensos o almenys a l'existència de judicis de valor àmpliament compartits.

D'altra banda, cal entendre que res no ens permet pensar que els valors són del tot objectius: si ho fossin, no hi hauria lloc a disputes ni a la coexistència de judicis diametralment oposats sostinguts per amplis grups de doxòfors.

El cas és que si els valors, això que desenterrem, no són ni subjectius ni objectius, serà bo que ens demanem d'on surten. Per allò d'excavar aquí o allà o més enllà. Que tampoc no és cosa d'excavar en va.

I, és clar, quan ens preguntem d'on surten els valors és inevitable constatar que en el curs de poques generacions hem passat d'afirmar que els valors que regien la nostra civilització i les nostres

miserables vides havien estat establerts pel mateix Déu Pare, a la convicció que en el camp dels valors no hi ha res que tingui més consistència que ser un relat o metarelat si es vol ser metamodern i transestupend.

De fet, en els últims temps, els valors s'han considerat meres fantasies individuals, del tot relatives al pensament de cadascú, o bé, en el millor dels casos, una construcció cultural nítidament acotada en cada moment de desenvolupament social.

En la nostra tasca com a excavadors i, ja que no ens volem embolicar a palades amb caps aliens o propis, es fa inevitable qüestionar aquest convenciment tan modern i postmodern.

El filòsof, biòleg i metge Hermann Lotze, sostenia que no es pot dir dels valors que existeixen, sinó que valen. És més, podem dir que aquest valer constitueix la seva forma específica d'existir. Que els valors són valors «perquè valen» implica que són capaços d'atorgar sentit condensant i donant coherència a una direcció possible de la nostra acció.

Per això mateix, el pensador polonès Stefan Morawski⁴ considerava els valors com decantacions de l'àmplia experiència humana. I hem de suposar que quan Morawski diu «àmplia» es refereix al fet que els valors no són una cosa que es pugui improvisar –ni que s'hagi d'improvisar–, sinó que es tracta d'una cosa que –per molt que ens xoqui a nosaltres, moderns– costa generacions i generacions de sedimentar, o decantar, com diu el filòsof polonès.

I si fa falta temps per decantar-los, també hauran de transcórrer moltes generacions per oblidar-los. Potser perquè aquests són, en bona mesura, autopoètics, és a dir, que s'autoprodueixen i es nodreixen en la seva relació amb el món i ho fan des d'una certa clausura operacional.

4. Vegeu especialment: MORAWSKI, S. *Fundamentos de Estética*. Barcelona: Península, 1999.

És per això que qualsevol valor seguiria sent-ho fins i tot en una societat en què ningú no ho recordés.

Així i per posar un exemple, la lleialtat segueix sent un valor, segueix sent un vector de polarització del sentit i l'acció, fins i tot en la més malvada i traïdora de les societats imaginables. És més, es podria dir que els valors –com els bons amics– se'ls aprecia més com més absents són. Cobren el seu millor perfil quan més els trobem a faltar.

Ho sapiguem o no, quan prenem decisions i fem unes coses o en fem unes altres inevitablement entrem en l'àrea d'influència –en el camp gravitatori– d'un determinat valor i segurament abandonem la d'un altre.

Així explorarem l'àmbit axiològic de la plenitud al mateix temps que anem allunyant-nos del de la puresa, o ens ficarem en els dominis de la proliferació barroca mentre anem deixant enrere la contenció clàssica...

Per descomptat que aquesta autoconsistència dels valors no garanteix en absolut que puguem «veure'ls» tots d'una manera uniforme. De la mateixa manera que no podem veure totes les estrelles del firmament totes les nits de l'any, hi ha èpoques que fan altament improbable que puguem veure certs valors mentre que en posen uns altres tan a la vista que ens semblen imprescindibles.

Una de les coses que hem après amb tant d'excavar és que els valors valen de diferents maneres o, més ben dit, valen apel·lant a cada un dels diferents estrats que conformen tot el que hi ha. Ja que –a tot això– el que hi ha es compon, vulguis o no, de diferents estrats que van sedimentant-se els uns sobre els altres, aportant novetat que recolza sobre el prèviament existent però que no pot explicar-se només per aquest recolzar-se.

Això es pot veure si ens posem en la situació d'un grup d'amics que acorden de viatjar junts fins a una església romànica, per exemple.

Just això és el que li va passar a un dels meus col·legues del departament d'Història de l'Art, que fa unes setmanes va convidar tres dels seus més estimats amics perquè l'acompanyessin a visitar la col·legiata de San Pedro Cervatos, a Cantàbria.

Bé, és cert que es tractava d'un grup d'amics bon punt heterogeni, ja que si bé la seva amistat es remuntava als candorosos temps de l'institut de secundària, la vida els havia fet anar per camins ben diferents: un d'ells s'havia dedicat a la construcció, seguint el negoci del seu pare, que havia estat picapedrer; el segon, després d'uns anys d'universitat més aviat tèrbols, havia acabat per trobar feina com a actor porno i ara –ja complerta la seva *aristeia* i passats els seus millors anys– seguia vinculat amb una productora de cinema eròtic. El tercer, que des de ben jove havia mostrat inclinacions molt més espirituals, era tot un expert en diferents moviments místics, havia tingut un parell d'experiències extremes visitant gurus a l'Índia i ara feia classes matinals de ioga a Lavapiés. El quart membre de l'expedició era el meu col·lega, professor, marxista furibund en els seus temps i que ara caminava revisant l'obra de Polanyi. La seva tesi doctoral sobre el pla de Sant Gall havia estat molt celebrada en el seu moment.

Reunit el grup i ben proveïts de menjar i de vi, van sortir amb el cotxe del meu amic cap a San Pedro Cervatos.

Després d'unes hores de viatge i desitjant relaxar-se i estirar les cames, en arribar davant l'església, els quatre amics es van separar i van caminar al voltant de l'edifici veient-lo per dins i per fora amb diferents graus d'emoció i concentració admirativa.

Després d'una bona estona de contemplació i d'un o altre *selfie* van tornar al cotxe i traient les carmanyoles amb el menjar i una ampolla de vi es van disposar a berenar. Apaivagada la fam que sempre donen els viatges, van començar a comentar la visita.

No cal dir que els tres amics del meu col·lega van començar per felicitar-se d'haver acceptat la invitació al viatge: havia valgut la pena –deien– perquè l'església de San Pedro era definitivament superba.

Però, clar, el meu amic, el professor, volia anar una mica més lluny i va requerir a cada un que exposés per separat i amb tant de detall com considerés convenient, per què li havia agradat l'església en qüestió.

El primer a manifestar-se va ser el paleta, que va confessar haver quedat extasiat contemplant la solidesa dels murs, la fàbrica dels arcs i l'honestedat que tot això destil·lava.

Els altres van riure pel fet que el paleta s'havia quedat tota l'estona fora de l'església, on es limità a acariciar les pedres aquí i allà, i apreciar-ne la bellesa allà on les pedres havien patit més amb l'erosió produïda pel vent i la pluja o en els punts on les gelades havien aconseguit esquerdar-ne alguna part. Per a ell l'església era notable per la seva fermesa i solidesa irremissiblement lligades als materials i les tècniques utilitzats en la construcció. En això radicava l'enteresa d'un edifici que encara aconseguia emocionar.

El segon amic, l'actor porno, va defensar el seu col·lega paleta, ja que per a ell el més interessant de l'església també era fora de l'edifici. A ell l'havien meravellat les figures esculpides en els permòdols que constituïen tot un repertori d'obscenitats i combinacions eròtiques com no s'havien mostrat mai en cap de les més delirants produccions en què havia estat implicat: hi havia vulves enormes, penetracions inversemblants, així com prometedores –això va dir– contorsions. La seva apreciació de la col·legiata recolzava en valors com l'excitant i l'irreverent, o bé en el joc imaginatiu, luxuriós i juganer...

El tercer amic, el místic, va somriure beatífic per indicar que ell, en canvi, havia anat directe a l'interior de la capella deixant-se impregnar de la penombra i l'atmosfera misteriosa que es respirava dins. En sonar les campanes li havia semblat que tot ell vibrava a l'uníson i quan, coincidint amb l'última campanada, el sol va entrar per una de les estretes finestres de l'absis li va semblar com si mil anys de devoció i espiritualitat es donessin cita davant seu... i tan sols va sortir del seu èxtasi per acudir al berenar.



Arribat el torn al meu col·lega, el professor, va posar de manifest l'apassionant història de l'església en qüestió; com havia passat de ser monestir a col·legiata i cobrar un rellevant paper econòmic en estar situada en una de les rutes medievals més habituals de circulació entre la Meseta i Cantàbria. Tot això es podia apreciar –deia el professor– en l'elegància amb la qual s'havien integrat a l'edifici les diferents campanyes constructives que s'havien succeït, tant al campanar com a la nau mateixa de l'església.

Així, sense haver arribat a les postres, els nostres intrèpids expedicionaris es van trobar amb quatre aproximacions al valor de les seves respectives experiències, quatre aproximacions organitzades en funció de les diferents orientacions o més aviat dels diferents estrats en els quals recolzaven els diferents valors desenterrats entre els quatre amics.

Potser algú es pot plantejar si alguna d'aquestes quatre modulacions de la mirada per al valor reclamaria major legitimitat o més respecte.

Segurament hi haurà qui reclamarà que només el professor d'història de l'art, amb el seu coneixement superior i un pensament més articulat, podria reclamar un semblant privilegi.

Però no tothom hi estarà d'acord i no ens sorprendríem si algú sostingués que les percepcions potser més ingènues i sensibles, com les del paleta o l'actor porno, tenen molt més a veure amb la genuïna experiència del que és valuós.

On hi haurà una major intel·ligència del valor?

No hi donarem gaires voltes: a nosaltres, desenterradors de la complexitat, només ens resultarà interessant una mirada pel valor que d'entrada integri els quatre tipus de judici que veiem recolzats en cadascun dels quatre estrats, ja que els nostres quatre al·legòrics amics no són sinó maneres d'al·ludir a les decantacions axiològiques corresponents als quatre estrats de l'inorgànic, l'orgànic, el psíquic i el social-objectivat.

I hauríem ara d'entrar una mica més a fons en aquesta teoria dels estrats.

El món i les memòries que en tenim, igual com succeeix en geologia o en arqueologia, no se'ns mostren com si fossin un simple bloc massís, alguna cosa reductible a una única clau capaç d'esgotar-se completament, de tornar-les enterament transparents. Al contrari, assumirem que totes tenen capes –ho va explicar Shrek al Burro– i en conseqüència aniran mostrant-nos diferents textures i consistències tal com anem endinsant-nos en la seva fabricació, seguiran sorprenent-nos i revelant-nos aspectes desconeguts tant d'elles com de nosaltres mateixos.

La qüestió, és clar, consistirà a portar una mica més lluny les intuïcions del bon jan d'en Shrek indagant la constitució d'aquesta estratificació, així com les seves lleis i les lògiques que operen en el seu interior amb certa autonomia. Amb això podrem contribuir també a pensar l'estètic, l'artístic i les nostres pròpies vides com a formes d'autoorganització.

Així ho entén el nostre filòsof preferit, el gran Nicolai Hartmann, quan adverteix que també per part de l'objecte hauria d'haver-hi més d'un membre, i la riquesa del que hem contemplat hauria de consistir en la bigarrada multiplicitat que omple aquest espai de joc.⁵

I es tracta, com tindrem ocasió de veure, d'una multiplicitat en diferents sentits, és a dir, no es tracta només d'una juxtaposició d'aspectes sinó que hi pot haver –i de fet és fèrtil que n'hi hagi– un alt nivell de contraposició i fins i tot conflicte entre els estrats mateixos que conformen allò efectiu.⁶

5. HARTMANN, N. *Estética*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1977.

6. Una cosa així intuïa Shostakowich quan justificava el seu interès per la música tradicional jueva adduint que era una música polifacètica que pot semblar feliç i resultar tràgica alhora. Vegeu SHOSTAKOWICH, D. *Testimony*, New York: Harper and Row, 1979, p. 156.

Seguint Hartmann,⁷ podem pensar que aquesta «bigarrada multiplicitat» pot posar-se en joc com la combinació en diferents proporcions, no tan sols de realitat i efectivitat, de matèria i esperit,⁸ sinó almenys de quatre estrats diferents que participen en la fàbrica mateixa de la realitat i que ell assimila amb els registres de l'inorgànic, l'orgànic, el psíquic i el social-objectiu.⁹

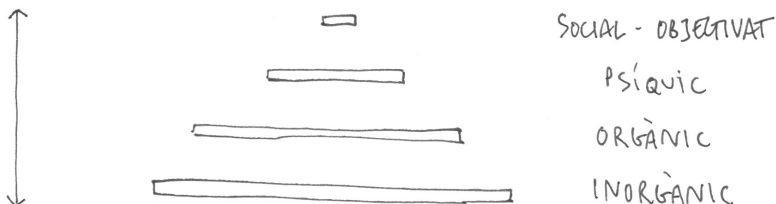
La teoria de l'estratificació que ens ocupa aquí ha de ser fonamentalment una teoria de la complexitat,¹⁰ i com a tal, ha de tenir alhora

7. HARTMANN, N. *Ontología III*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

8. Es farà imprescindible sortejar el que Gregory Bateson considerava com les dues formes de superstició epistemològica més arrelades a la nostra contextura intel·lectual: «La consideració de l'esperit com una entitat sobrenatural que actua sobre la matèria i, en sentit invers, la reducció mecanicista que explica la matèria sota el reduccionista primat del quantitatiu», a BATESON, G. I; BATESON, M. C. *Angels Fear. Towards An Epistemology Of The Sacred*. New Jersey: Hampton Press (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Science), 1987, p. 89.

9. Que siguin aquests i no uns altres, o que les seves denominacions siguin més o menys afortunades és –de moment– el de menys. Haldane, per exemple, proposava una estratificació basada en els nivells del molecular, el fisiològic, el desenvolupament psíquic i històric-evolutiu... continguts uns en els altres i d'una escala temporal i una lentitud creixents. Podria servir-nos també sens dubte... però -com diem- el que ens interessa ara no serà tant la consistència aïllada de cadascun dels estrats per si mateixos com les relacions que cal establir entre ells en la mesura que aconseguim deixar enrere el dualisme.

10. Hartmann no renuncia a pensar la unitat del món però per a això no sacrifica la diversitat categorial que sorgeix dels diferents estrats en els quals cal organitzar el món, així mateix no renuncia a dotar d'un ordre a aquests estrats però no es tractarà d'un ordre unidireccional, sinó que mitjançant les seves lleis de dependència i autonomia establirà interessants matisos en la relació entre els estrats.



un caràcter relacional i un abast ontològic.¹¹ Ha de servir per donar compte de com el que hi ha i el que ara som capaços d'experimentar ha anat conformant-se a través de la col·laboració i el conflicte.

En el que segueix tractarem d'explicar com l'objecte estètic és sempre un complex, un *sustasi*, com deia Aristòtil, un entramat l'estratificació del qual només es pot entendre de manera dinàmica, observant i participant de les relacions que es produeixen entre cada un dels estrats i les interfícies que els separen.

.....
 11. És important tenir present que parlem sempre de «estrats de la fàbrica de la realitat» i no merament d'una diferenciació cognitiva, que abordarem pel que fa al tractament del que és categorial. En això mateix va insistir Leslie White en sostenir que el món es dividia en tres nivells de fenòmens: físics, biològics i culturals... i que aquesta divisió no era un mer recurs epistemològic sinó un reflex de la composició mateixa de l'univers que habitem, un reconeixement de la naturalesa dels fenòmens realment existents i delimitats que comprenen el món. La distinció entre ciències naturals i socials es basa per tant no només en el mètode al qual recorren, sinó en la naturalesa mateixa de l'objecte d'estudi: els físics estudien els fenòmens físics, els biòlegs fenòmens biològics i els humanistes –o culturòlegs, per usar el mot que li agradava (!) a White– fenòmens culturals. Encara que a l'hora de la veritat aquests compareguin tramats i no deixin de co-produir-se. Per ajudar a aclarir aquest embolic és per al que necessitarem una teoria d'estrats que sigui capaç de donar compte de les relacions entre aquests diferents fenòmens: com els uns serveixen com a base i condició dels altres i com alhora els altres, els més recents, plantegen novetats categorials i emergències des de les que potser redefeixen o reconstrueixen els més antics.

Aquesta és la clau i el sentit d'una teoria modal de l'estratificació: els estrats aquí no compareixen aïllats ni estàtics, sinó sempre en relació, sempre formant un tipus o un altre de circuit en el qual el complex passa com una combinació de diversos estrats. En aquests jocs d'equilibri, l'emergent recolza sempre en el prèviament existent, sense que per això hagi de cenyir-se al joc que els estrats anteriors podien desplegar, és a dir que no per recolzar en els estrats inferiors, els fenòmens emergents poden ser enterament explicats en els termes d'aquests estrats anteriors, ja que el que caracteritza, precisament, el salt entre estrats és l'aparició d'una novetat categorial que especifica alguna forma –fins llavors desconeguda– d'autonomia.

Aquesta doble interacció dels estrats, cap avall i cap amunt, per així dir-ho, aquest recolzar-se i aquest emergir quedarà molt més clar si observem les lleis de l'estratificació que proposa Hartmann:

Llei de l'estratificació

Quan combinem base amb altura, el simpoiètic amb l'autopoiètic, i en estètica ho fem tot el temps, no tenim més remei que combinar dos grans principis: el que s'escapa i el que reposa, l'emergent i el seu sosteniment. Aquests principis, que són al capdavant els que regeixen la relació entre els estrats, es poden expressar, segons Hartmann,¹² en quatre lleis diferents: Força, Indiferència, Matèria i Llibertat. Vegem-les una per una.

Llei de la força: especifica que els estrats inferiors –l'inorgànic i l'orgànic– són sempre els més forts i persistents. És per això que els estrats superiors –el psíquic i el social-objectivat– depenen dels inferiors, però no al revés.

Llei de la indiferència: aquesta llei treu conseqüències de l'anterior i especifica que les capes inferiors no s'esforcen gran cosa, ni de bon

12. HARTMANN, N. *Ontología III. La fábrica del mundo real*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

tros s'esgoten, pel fet de funcionar com a base de les superiors; més aviat el que mostren és, precisament, indiferència a la compareixença o no del les capes superiors.¹³

Llei de la matèria: els estrats superiors no poden conformar amb la matèria base que han rebut dels estrats inferiors tot el que vulguem,¹⁴ sinó només el que és possible fer a partir d'aquesta matèria. Aquesta llei sorgeix de les anteriors i prepara al mateix temps la següent.

Llei de la llibertat: ja que s'assumeixen les lleis pròpies dels estrats anteriors, podem dir que els superiors són lliures¹⁵ en la mesura que la novetat categorial que incorporen i la matèria base sobre la qual recolzen els ho permeten. Es tracta llavors –com sempre– d'una «autonomia en la dependència», d'una autopoiesi que emergeix d'una simpoiesi i en major o menor mesura contribueix a la formació d'una altra simpoiesi.

Si tenim això present es farà espuri dir que els termes superior i inferior no són els més afortunats, ja que, com el mateix Hartmann argumenta, els estrats anomenats inferiors són precisament els més forts, els primers a aparèixer i els últims a desaparèixer. Al seu torn, els estrats superiors, essent els més recents, són molt més fràgils i inestables. Inferioritat i superioritat tenen aquí doncs estrictament un sentit temporal o evolutiu, de gradació de l'emergència entesa com una successiva especificació de la complexitat.

13. Aquesta sembla ser una llei específicament pensada per evitar l'error aristotèlic consistent a introduir una finalitat, una teleologia dins de la successió d'estrats que es veurien, per així dir, forçats a donar peu als superiors, des de l'«èxit» s'explicaria l'existència mateixa dels inferiors.

14. Així que mal que li pesi a Antonio Díaz, «el mag pop» no tot és possible, sinó que només ho és allò que per al seu compliment es donen totes i cadascuna de les condicions. I si no es donen, la cosa, òbviament, és posar-s'hi.

15. Lògicament Hartmann no entén la llibertat com «indeterminació» sinó com «sobredeterminació».

Mitjançant les lleis de l'estratificació es deixen veure les complicacions conceptuais amb pensaments com el del materialisme cultural, que, lluny de menysprear o considerar marginals els aspectes simbòlics, semiòtics o ideacionals –fortament relacionats amb l'estrat del social-objectivat– tan sols els posa en la perspectiva que ofereixen les lleis de força, indiferència, matèria i llibertat.

Això explica, en paraules de Marvin Harris, per què les innovacions que es produeixen en la infraestructura –en els estrats inferiors– tenen grans possibilitats de ser preservades i propagades especialment si potencien l'eficiència productiva i reproductiva en determinades condicions ambientals, fins i tot encara que es doni una marcada incompatibilitat entre elles i les relacions i/o ideologies estructurals preexistents. En canvi les innovacions de naturalesa estructural o simbòlica ideacional –les pròpies dels estrats superiors– seran probablement descartades si hi ha una incompatibilitat profunda entre elles i la infraestructura.¹⁶

En tot cas no es tracta de quedar-se en una dinàmica diacrònica, ni molt menys de permetre que se'ns imposi una successió lineal dels diferents estrats. Això en el nostre camp de recerca no tindria cap sentit. Per descomptat, tota teoria de l'estratificació ha de donar compte –com a part del seu caràcter ontològic– d'aquesta dimensió diacrònica i servirà per postular, com hem dit, què és el que hi havia abans i què ha de seguir havent-hi perquè apareguin altres estrats.

Però, alhora, té també una dimensió sincrònica que especifica la diversitat simultània d'allò que aprehenem. És aquesta simultaneïtat dels estrats el que dona «profunditat» a les coses sense que hàgim en cap cas de confondre profunditat amb opacitat, ja que com deia Merleau-Ponty, «la profunditat és el mitjà que tenen les coses per romandre clares, per romandre coses, al mateix temps que no són –no

16. HARRIS, M. *Teories sobre la cultura a l'era postmoderna*. Barcelona: Ed. Crítica, 2000, p. 179.

es redueixen a ser— allò que jo veig actualment. És la dimensió per excel·lència del que és simultani».¹⁷

Això es deixa veure perfectament en altres propostes d'estratificació de l'estètica, com la que plantejava el compositor Aaron Copland¹⁸ quan parlava, ell també, d'un grup de categories mitjançant les quals acostar-nos als quatre estrats fonamentals de la música: el timbre, el ritme, la melodia i l'harmonia.

Que, ves per on, encaixen bastant bé amb cada un dels estrats proposats per Hartmann, ja que el timbre està connectat amb la materialitat mateixa dels instruments musicals —l'inorgànic—, mentre que el ritme remet clarament a la pulsació, al batec característic de l'orgànic. Al seu torn, la melodia només es pot concebre en relació amb l'estructura mateixa del nostre psiquisme, en què la memòria juga un paper fonamental, mentre que les diferents formes de l'harmonia, sens dubte, arrelen en convencions i postulats d'ordre cultural i social-objectivat, amb la important observació que l'harmonia si bé «arriba» l'última —diu Copland—¹⁹ fa d'armadura complint la missió que té la dovella central en un arc de mig punt, en què essent l'última pedra que es col·loca, és la que sosté totes les altres.

17. MERLEAU-PONTY, M. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964, p. 194.

18. COPLAND, A. *What to Listen for in Music*. New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company, Inc, 1939.

19. Encara que Copland va publicar el seu tractat allà per 1939, no deixa de ser simptomàtic que aquesta mateixa combinació d'estrats del musical sigui la que segueixen utilitzant molts investigadors o les grans plataformes com iTunes o Spotify per extreure patrons presents en la música que ens agrada a cadascú i oferir-nos peces que segurament ens agradin. És el que en intel·ligència artificial es diu processament de senyals, que s'utilitza en aquest cas per analitzar les músiques de tot el món i examinar les seves relacions estructurals, a través precisament de les relacions entre timbre, ritme, melodia i harmonia.

Es tracta, com sempre que considerem la «teoria d'estrats», de trets que són presents, que estan posats en la música o l'obra d'art en qüestió. El timbre, el ritme, la melodia i l'harmonia hi són, si bé a mesura que anem pujant estrats es fa més important la nostra intervenció disposicional com a receptors –o espectadors actius. Entenen sempre que aquesta intervenció no pot impostar ni substituir mai del tot el que ha d'estar posat en l'obra perquè aquesta sigui el que és.

Així doncs, del que pot tractar una teoria d'estrats en un pensament de la complexitat contemporani i el que podem inferir de les seves lleis és, justament, la «fàbrica» mateixa de l'ens amb el qual s'acobla la nostra apreciació estètica –ja sigui aquesta de caràcter categorial o axiològic– de com està disposat formant circuit, de què és el que ha de fer que ens afecti de tantes maneres, tan consistents i variades: doncs amb la sèrie dels estrats creix la riquesa concreta del tot, creix la relació de transparència que passa homogèniament d'un estrat a un altre i la sorpresa davant el que apareix de manera intuïtiva. Però és justament d'això que depèn que l'objecte sigui bell.

D'aquesta crucial relació de transparència Hartmann en diu esquerdada del rerefons i al·ludeix amb ella just a aquest aparèixer d'un estrat darrere d'un altre i davant d'un altre, de manera que no deixen d'emergir sentits nous i irreductibles entre si. Aquesta esquerdada és la que obre i manté oberta l'experiència estètica com a experiència del joc i la complexitat del que hi ha.

Això es pot veure de manera especialment clara en la pintura barroca, de Velázquez a Lucio Fontana. Però també l'arquitectura, la música o la poesia es construeixen a partir d'una successió d'esquerdades del rerefons.

En definitiva el que fa qualsevol pensament dels estrats, i per això és fonamental per al pensament estètic, és salvaguardar la complexitat i ajudar-nos a entendre l'emergència, és a dir, l'aparició de novetats categorials no reductibles als termes del que hi havia fins llavors, i això no pas com a irrupció de cap geni misteriós, sinó com a efecte de la manera mateixa en què està compost l'estètic-efectiu.

D'aquesta capacitat per donar compte de la complexitat, els grecs en deien *poikilometis*, que significa «intel·ligència de diferents colors». I gràcies a la *poikilometis* estaven –segurament– en millor situació que nosaltres per entendre com s'organitzen i es componen les nostres mirades per al valor.

Per descomptat aquesta no ha estat ni de bon tros la forma habitual d'entendre els diferents valors en el nostre context cultural i filosòfic. Per contra, la dolorosa i maldestrament habitual forma ha estat la prioritziació arbitrària d'algun dels quatre estrats, normalment algun dels més alts, menyspreant els altres i amb això una bona part de la nostra consistència mateixa.

Aquesta relació dels valors i les coses, els diferents estrats de les coses i l'experiència que en tenim, ha estat, també, el camp d'investigació de Roman Ingarden. Per a aquest pensador polonès, el valor manté alhora una relació d'intercanviabilitat especular amb l'objecte, és a dir, el valor és l'objecte vist en el mirall de la vida social i una relació de coincidència, de simultaneïtat, amb l'agencialitat: només podem tendir cap a allò que apreciem com a valuós.

El valor, dirà Roman Ingarden,²⁰ sempre és una certa superestructura sobre la base d'allò que el valor és; però és una superestructura que, quan el valor és autèntic, no és un paràsit de l'objecte; que per tant no és empeltada, imposada o prestada a l'objecte des de fora, sinó que neix de l'essència mateixa de l'objecte. Entendrem que aquesta relació pot expressar-se millor al·ludint no tant a «l'essència de l'objecte» com a l'especial relació amb aquesta complexitat estratificada que és la que constitueix cada objecte i experiència. Ingarden posa un especial èmfasi en l'específic d'aquesta estructura formal: «en el valor apareixen elements formals tals que no poden ser presents en objectes que no siguin ells mateixos valors», però fins i tot d'una

20. INGARDEN, R. *Lo que no sabemos de los valores*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.

declaració tan succinta cal extreure la urgència de definir l'especificitat de la tasca dels valors no com una tasca cognitiva, ni constitutiva, sinó precisament com una tasca axiològica, és a dir valorativa, organitzadora de les opcions d'acció i incitadora per si mateixa a l'acció, ja que, com han assenyalat alguns representants de l'Escola de Baden –com Rickert o Windelband– o estudiosos dels valors com Scheler o Hartmann, cada valor porta en si el postulat de la seva realització.

Tornant als grecs i la seva *poikilometis*, és molt el que ens juguem amb això de la intel·ligència de colors i la seva capacitat per captar i organitzar els valors procedents dels diferents estrats de què som fets, tant nosaltres com el món. I no es tracta pas de cap «bonrotllisme» pluralista.

Ja en el seu pensament axiològic, Aristòtil²¹ partia de considerar que tot valor pres aïlladament i portat al seu extrem es convertia en un desvalor. I això passava perquè quan la intel·ligència perdia els seus colors i s'anava fent grisa, els valors, com nens malcriats, es tornaven tirànics.

És per això que donat un valor qualsevol, sempre forma part del seu veritable compliment del sentit en el seu portador real, un contrapès en contingut. És a dir que tot valor només val en la mesura que es posa en tensió amb el seu contrari.

Per això Aristòtil no va voler destacar mai de la resta cap valor aïllat en el qual residís la virtut en termes morals o el bon gust en termes estètics, sinó que va apostar sempre per una forma o altra de trama, de crasi del valor. En aquesta composició resideix la profunda prudència tant de la vida ètica com del bon fer en termes estètics i es tractarà sempre, és clar, no pas d'una única composició, sinó d'una multitud, tantes com combinacions d'estrats, categories i valors es pugui imaginar.

21. ARISTOTIL. *Ètica a Nicómaco*. València: Universitat de València, 1993.

Això mateix ho ha formulat W.I. Thompson²² en assegurar que «els valors no són objectes sinó patrons, maneres d'obrar i comprendre, que sorgeixen de la superposició d'oposats» O encara millor, de la vinculació –en diferents sentits– d'aquests oposats.

Aquest imperatiu que ens empeny a la composició axiològica i que salvaguarda la complexitat s'entén millor en relació amb un segon grup de valors, que anomenarem valors necessaris.

Segons Eric Jantsch,²³ els valors són irreductibles a les condicions materials, a la supervivència o a la satisfacció de necessitats o desitjos (tot i els esforços dels conductistes per demostrar això), fonamentalment perquè –diu Jantsch– els valors desenvolupen la seva pròpia vida, que s'origina en les dinàmiques de la ment neural, susceptible de canviar –dins de certs límits– el món material.

Però, fins i tot acceptant aquesta relativa autopoiesi dels valors, cal extremar la cura per no confondre l'autoconsistència dels valors amb la seva indiferència respecte a la realitat. Res no és tan aliè als valors com la indiferència. Al contrari: els valors planten sempre cara al que és, i ho fan plantejant –cadascun en el seu sentit– un haver de ser, perquè en tant que valors han de valer, han de connectar-nos amb una o altra de les necessitats que ens defineixen. Perquè en bona mesura som el que necessitem.

És per això que especialment aquest grup de valors presenta un clar requeriment davant la realitat, o més aviat, ens fan servir a nosaltres perquè presentem, de part seva com qui diu, aquest requeriment a la realitat.

Ens proposem de sostenir que aquest requeriment constitueix el pròpiament axiològic en aquest segon grup de valors estètics, els valors

22. THOMPSON, W. I. *Gaia: Implicaciones de la nueva biología*. Barcelona: Kairos, 2009.

23. JANTSCH, E. *The self-organizing Universe*. Oxford: Pergamon Press, 1980.

intersubjectius o necessaris, essent així que la seva exigència no és un requeriment capritxós o infundat, ans al contrari: és sempre el requeriment de qui recorda o anhela certa dimensió de l'experiència, per construït que, òbviament, pugui ser aquest record.

Per donar compte del tercer grup de valors, els relacionals o modals, ens convindrà assumir amb Roman Ingarden²⁴ que «no es pot parlar amb sentit sobre els valors si no es concedeix que pertany a la seva essència tenir una alçada», i no solament una alçada, sinó també una amplada i una fondària. És a dir, que cal que els diferents valors valguin més o menys, o valguin en sentits tan diferents com complementaris.

En qualsevol operació en què fem intervenir valors, i també quan els desenterrem, es posaran de manifest qüestions que d'alguna manera ens exposaran, mostraran quin tipus de bèstia som. Qualsevol maniobra mitjançant la qual destaquem valors mostrarà la consistència de cadascú, deixarà veure des d'on diu el que fa, des de quina cruïlla concreta de mancances i potències ho diu i ho fa.

Aquesta serà la direcció que voldrem ara explorar: la que marca tot un grup de valors que apareixeran en especificar aquelles necessitats que, en tant que éssers humans, tenim.

En aquest sentit considerarem aquí diversos valors que valen perquè troben acoblament en allò que cada un de nosaltres necessitem. A diferència del que passa amb el grup de valors anterior, que –majoritàriament– es recolzaven en l'estructuració estratificada de l'objecte i ens hi remetien, es tractarà aquí de valors que connectaran fonamentalment amb les nostres pròpies necessitats, exigències o prioritats com a subjectes sensibles que, evidentment i en molt alt grau, compartim amb els altres.

Pel fet de participar d'aquesta comunitat de necessitats bàsiques es farà clar que en aquest grup no es tractarà de valors «subjectius»,

24. INGARDEN, R. *op.cit.*

- PUNTO DE VISTA : deportivo, laboral . OPTIMISMO
- PERDER LA CAUSE , VALORAR
- SENTIRSE BIEN EN LA DERROTA ? - LLEGAR ES UN LOGRO
- SIGLO XIV , Guerra , te matan , ESO ES BUENO ?
- ASUMIR Y REMONTAR , RESURGIR
- (Pensamiento sobre lo que ha sucedido ?
- MOTIVO PARA SUPERARSE
- JESUCRISTO , denota , deja un bien
- Hacerte distinto , sin victorias , sin derrotas .
- AVE FENIX , las cenizas .
- PARA ESO DEBERÍA SER , PARA RESURGIR



INTIMIDAD

- Estar solo , que nadie te moleste
- RESPETO . Lo que no tenemos aquí
- Es necesaria , que nadie te presione
- Varias formas . con uno mismo , con los demás .
Tener confianza , feeling
- Para tener intimidad necesitas pasar por la
confianza , con uno mismo , con los demás .
- Confiar en uno mismo , intimidad es lo que
tienes dentro
- Intimidad física o íntima



valors idiotes, en el sentit original del terme. Al contrari, es tractarà sempre de valors que tindran un abast intersubjectiu, ja que la seva base no es trobarà en les particularitats biogràfiques de cadascú sinó en aquelles necessitats que tenim en comú amb la resta de persones humanes. El que passa a cada instant és la compareixença de diferents equilibris dinàmics entre aquestes necessitats.

Per elucidar la consistència d'aquests equilibris i la seva relació amb aquest primer grup de valors, ens ajudarem amb la teoria de les necessitats de Manfred Max-Neef,²⁵ economista xilè. Ell i els seus col·laboradors entenen les necessitats, no com una cosa que pugui satisfer o no satisfer, sinó més aviat com un manquement i una potència, de la manera que com les entenen tant Marx com Maslow: enteses així les necessitats –com manquement i potència– potser serà més apropiat parlar de viure i realitzar les necessitats, i de viure-les i realitzar-les de manera contínua i renovada.

És en relació a aquesta pulsíó per viure i realitzar les nostres necessitats que podem rastrejar aquest important grup de valors.

Per Max-Neef només hi ha nou necessitats –nou dimensions de la nostra mancança i la nostra potència– que són comunes a tots els moments de la història i –en diversos graus– a totes les societats conegudes. Aquestes necessitats es poden enunciar i disposar així:

Identitat	Creació	Llibertat
Oci	Entesa	Participació
Protecció	Subsistència	Afecte

Així succeeix que quan, en excavar, ens trobem amb estrats relativament recents i amb idees o referents deutors del Romanticisme, la

25. MAX-NEEF. M. *La dimensión perdida*. Barcelona: Icaria, 2008.

fi de segle i les avantguardes, és fàcil llavors que xoquem de cara amb valors com els de l'original, la novetat, l'*épatante* o fins i tot simplement l'enginyós. En termes estètics, per exemple, tots aquests valors solen resumir-se en el valor que en la modernitat ha vingut a desterrar l'antiga bellesa del classicisme i que no és altre que el valor del que és interessant.

En qualsevol cas, tots valen, tots són valors en la mesura que recolzen en la necessitat de creació i, en bona mesura també, en la de llibertat, ja que com a bons instigadors de l'autonomia moderna totes aquestes maneres de fer han hagut de defensar el seu terreny enfront de les imposicions del filisteisme del terrible burgès i el seu brutal projecte de normalització.

Ara bé, això només s'esdevé en una interpretació sectària i precipitada de la modernitat, ja que, seguint amb exemples trets de la història de l'art, ens trobem que ja en les més lúcides i políticament compromeses de les avantguardes –en l'obra de Brecht o la de les avantguardes russes, per exemple– apareixia la sensibilitat cap a altres valors com els que podrien emergir de la necessitat d'entesa i fins i tot la de participació. Són els valors dels modes de relació que es preen de ser responsables, col·laboratius o articulats socialment i també políticament; són els valors d'allò que s'aprecia en tant que contribueix a modificar el món o a incrementar exponencialment la nostra manera d'entendre'l.

Apareixeria aquí una família de valors agrupats al voltant del valor del compromès. La lògica inherent a tots aquests valors serà –paradoxalment, si voleu– la mateixa que operarà en la dinàmica d'una democratització –més o menys ben entesa– de l'accés a les pràctiques artístiques i de la seva relació amb la quotidianitat. La reproductibilitat de l'obra d'art i la generalització de la seva distribució a través del cinema, la impressió de cartells i la industrialització del disseny faran que cobrin un pes molt més gran valors com els de divertit, simpàtic, emocionant, entranyable o commovedor, que estaran vinculats clarament a les necessitats d'oci o fins i tot a les d'afecte. Tots aquests

valors podrien agrupar-se en la gran i un tant compromesa família del que és agradable.

Amb aquests grups de valors organitzats al voltant de l'interessant, el compromès i l'agradable, obtindríem cobertura per a un percentatge molt alt dels judicis de valor habituals en la modernitat. Això sí, gràcies a la llista de Max-Neef potser encara podem anar una mica més lluny i constatar que els valors que podrien estar vinculats a les necessitats més bàsiques com la subsistència, la protecció i fins fa poc l'afecte, han quedat completament relegats per als habitants de les societats opulentes. Potser perquè aquestes necessitats tendeixen a ser enteses com quelcom donat, una cosa tan bàsica que hauria d'estar assegurada per una mena de providència estatal o corporativa.

Ha calgut el brillant treball d'una antropòloga com Ellen Dissanayake²⁶ perquè advertim que just aquestes necessitats de la fila inferior, subsistència, protecció i afecte són a l'origen mateix de les pràctiques artístiques més primitives i que en gran mesura encara hi són, per molt que les pràctiques artístiques en què es vertebren aquestes necessitats –com poden ser les cures maternals– no siguin ni de bon tros reconegudes com a tals, havent quedat relegades i invisibilitzades com s'ha esdevingut amb les pràctiques dels artesans, els treballadors manuals i sobretot les dones.

Si amb els valors del grup del que és interessant ens acostàvem a la dimensió de l'altura de la mirada per al valor i si amb els dels grups de l'agradable i el compromès exploràvem l'amplada, es tractarà ara de temptejar la dimensió de la profunditat, l'arrelament, per dir que, en bona teoria d'estrats l'arrelament resulta imprescindible per a l'aparició mateixa i la persistència de l'ample i l'alt. Com diu Dissanayake, evolucionem perquè necessitem mutualitat amb altres individus, acceptació i participació en un grup, compartint-hi socialment sentits

26. DISSANAYAKE. E. *Homo Aestheticus*. Washington: University of Washington Press, 1995.

i significats, assegurar-nos que entenem el món i podem adonar-nos del mateix que ells.

Així, als grups de valors necessaris que ja teníem –l'interessant, l'agradable i el compromès– afegirem ara els valors del que és substantiu, entesos com tots aquells valors inherents a totes aquelles mirades per al valor que no ens ajuden només a situar-nos i entendre'ns, sinó que, més enllà d'això, ens assegurin que fem les coses ben fetes. Potser ara aquest grup de valors es troba relativament eclipsat, però és difícil ignorar la importància que en el seu moment va poder tenir l'art mitjançant el qual apreníem a tallar una destrat, tensar un arc o sembrar diferents plantes i tenir-ne cura.

La nostra hipòtesi serà que les formes més antigues d'art, quan encara es deia *tekné*, es troben en continuïtat amb les pràctiques posteriors i que aquesta continuïtat pot rastrejar-se en les diferents combinacions de les noves necessitats que a cada moment tramem.

Són aquestes combinacions de necessitats i les «mirades per al valor» a què donen peu les que en certa mesura es planten davant del món i li exigeixen maneres de fer que siguin capaces d'atendre, de donar compte d'elles.

Aquesta dimensió centrífuga, aquest caràcter d'exigència és el que defineix i diferencia aquests valors necessaris que venen no tant a qualificar una pràctica donada com a produir-la i legitimar-la.

Així quan l'Antic Règim s'aliï amb la burgesia i s'aparquin les temptacions revolucionàries, s'imposaran formes d'art academicistes, inflades i retòriques que no aconseguiran apaivagar les necessitats de creació i llibertat d'alguns dels elements d'aquestes societats que, en conseqüència, exigiran altres pràctiques artístiques com les que proporcionarà el Romanticisme. En elles s'exploraran ambients estranys: el medieval, el misteriós, la bogeria i tot plegat es començarà a legitimar sota la invocació de valors com el sublim, el captivador i finalment l'interessant.

De la mateixa manera, l'aparició de pràctiques com l'art de context, socialment i políticament articulats, té molt a veure amb les necessitats de participació i entesa, de la mateixa manera que l'art relacional pot haver estat una resposta més o menys genuïna a les necessitats d'afecte i identitat. També les demandes de la identitat i la llibertat poden resultar decisives per entendre pràctiques vinculades amb el Queer Art.

Tot això té un alt potencial crític, ja que ens permet abordar cada proposta artística de manera diferenciada i en relació amb les necessitats a les quals diu respondre.

A tall de conclusió i per si no havia quedat prou de manifest, cal dir que quan desenterrem valors, desenterrem tant l'estructura estratificada de l'objecte com la multiplicitat i la variable combinació de necessitats que som cadascú. En un cas o en un altre, quan desenterrem valors desenterrem complexitat, la nostra pròpia complexitat i la del món que habitem.



La maièutica, una pràctica

Jaime Conde-Salazar *pregunta*

Bárbara Sánchez *respon*

Maièutica. Un exemple

Sevilla 17 abril 2019

Paraula: Oració

Jaime Conde-Salazar: Pots dir-me una oració?

Bárbara Sánchez: Sí, Senyor, avui em poso davant teu per oblidar totes les presses de la meua vida. Ara només importes tu.

Això seria una oració, bé com una frase per... una pregària més meditativa, no? que és com escoltar Déu, que no és l'oració vocal del resar que normalment coneixem, sinó que és com alguna cosa més... com un acostament més íntim al que ell et vulgui dir... Com que ho deixes tot i estàs pel que et vulgui dir si és que t'ho vol dir, perquè... aquest tipus de pregària d'escolta... doncs si et vol dir, t'ho dirà, i si no... doncs no et dirà res i serà silenci, però amb aquest tipus de frase és com s'entra mentalment en el silenci. Repetir aquest tipus de frase ja és com una connexió amb ell per obrir una porta perquè ell pugui... pugui parlar-te.

J: ¿I qui és ELL?... i en quin lloc es va enamorar de tu?

(Bárbara i Jaime riuen)

B: ELL (s'escura la gola), ELL és la... la... és una part de nosaltres, la part divina que tenim dins, que tenim dins... sí, que és dins, que no... no és fora... però fora també hi és. És un moviment intern...

cap enfora, és a dir, és... és... és com un amic invisible (riu)... Ets tu, o sigui una part de tu que hi ha a dins, però aquesta interioritat també... també és un altre, és a dir aquest dins teu però és un altre, llavors, com que és un altre, quan es prega d'aquesta manera és com tenir algú, però és com una dimensió... teva, interna, però que es desdobra en un altre i per això dic que també sembla com que aquesta fos... i també perquè és una projecció, és fora, en coses que veus fora, i tu dius: això és ELL.

J: L'oració es diu. L'oració és una cosa que es diu?

B: És una cosa que es pot dir... a ELL, a aquest altre que ets tu però que, a aquesta altra banda, a aquesta divinitat, que es diu a Ell, sí.

J: Et dirigeixes a ELL a través de la paraula... però això es diu...

B: Sí, a través de la paraula... a través dels pensaments... del pensament... de la paraula mental o sigui del pensament o de la paraula dita, també ho pots fer... baixet o ho pots fer fort...

J: Però és una cosa que succeeix en el llenguatge, no? O que succeeix gràcies al llenguatge?

B: És clar...

J: També diem... utilitzem la paraula oració per referir-nos a una frase...?

B: Sí. Per referir-nos a frases... sí, amb paraules... sí... eh... Però també són sensacions... són intuïcions... són...

J: Imatges?

B: Són imatges, també... No solament és la paraula... pots connectar amb ELL també a través d'aquestes coses... d'aquestes altres coses...

J: Si et dic la frase «I el verb es va fer carn», què penses?

B: (Pausa llarga) Penso que la paraula amor s'encarna en Jesús... en el cos de Jesús... penso que la paraula amor...

J: Jesús és ELL?

B: Jesús és ELL...

J: O sigui que Jesús és una part del nostre interior?

B: Sí...

J: A qui ens adrecem amb l'oració?

B: I es fa cos... carn... en... l'abstracte de Déu... aquesta paraula, «amor...» que és Déu... es concreta... en el cos de Jesús... Home... (riu)... Home!... (riu) Visca els homes! Visca Jesús... (Jaime riu)

J: Que dius... que s'encarna... però... quan tu l'anomenes en l'oració també s'encarna en tu... Oh... no? O és una altra cosa?... O sigui que anomenar-lo és una manera de fer que s'encarni?

B: Sí. Bé, això és el que jo li demano sempre... que d'alguna manera es pugui... encarnar en la meva... ELL en tota la seva... magnitud... En tot l'imaginari que jo tinc d'ELL, que es pugui encarnar en la meva d'alguna manera... i per agafar-ne jo una mica... en la vida quotidiana de... de... sobretot d'aquest amor i... d'aquesta neteja... L'oració també és una neteja... com qui treu esbarzers... treu herbots, eixarcola... I... que no és... és com..., que si és en aquest nivell que si és..., el cos, la ment, les emocions... els pensaments... però... en... aquesta encarnació que busco d'ELL (pausa llarga)... és treure tot això... tot això per...

J: La neteja... Què és el que es neteja, quan preguntes?

B: Què es neteja quan prego?... Doncs es neteja el cor, es netegen els pensaments... la ment... la boja de la casa... com deia santa Teresa... es neteja l'embolic que ens muntem... aquí és que no... no...

va en concordança amb... l'amor, o sigui amb... jo quan reso és per aprendre a estimar... per poder-me netejar tota... tot el que no és saber estimar... com l'amor... el que hi ha en els evangelis on hi ha un camí... allà... Dit, però és clar, després és molt difícil... eh... seguir aquest camí perquè ELL sempre fa el que el seu pare volia, però després seguir aquest camí no és tan fàcil. Un, moltes vegades, no sap com fer-ho com... si no saps com fer-ho com... com viure perquè al final es tracta d'això, no? Ell va ser humà i va viure, viure com Ell va viure, encara que estigui en els evangelis no és fàcil i tots ho sabem, a l'interior tots ho sabem, és un camí de perfecció també, de... d'una cosa que tens, internament, que tu saps... que no té res a veure amb ser bona o dolenta: no és això, és... és despertar en... la divinitat, l'espiritualitat, i plasmar-la en la vida, i això ho té tothom, però en el món en què vivim, actualment, no sé en altres temps, però ara... no és fàcil, no és fàcil. Llavors l'oració és aquesta neteja, treure tot el que no... tot el que molesta... per viure en concordança i en coherència... amb aquesta... amb aquest amor... que Ell, com Ell vivia.

J: Hi ha una resposta a l'oració? L'oració rep resposta? Sempre, de vegades... o...?

B: A vegades sí, a través de coses que et passen... o d'altres... Estàs preguntant sobre alguna cosa i potser aquell dia et trobes algú... o veus alguna cosa... o algú et diu alguna cosa... que et dona una resposta a... sobre el que estaves preguntant... allò que demanaves, perquè, és clar, l'oració no és només demanar, de vegades a mi em passa...

J: Però es pot demanar a través de l'oració?

B: Clar, és una part... o sigui el demanar n'és una part...

J: I com és, l'altra part?

B: Doncs donar gràcies, no?... de tot el que tens, d'estar viu, de... de tot el que et passa, perquè en definitiva t'adones que passen coses i en

el moment no els veus sentit, però més endavant l'hi veus. Llavors cal donar gràcies també per això... el que passa és que quan no t'agraden, quan al cos no li agraden les coses que et passen, doncs és dur de donar gràcies, però aquest és el camí, és a dir, aquest és... així és com va viure ELL, fins a la seva mort, no? Però això no és fàcil per a nosaltres...

J: Pensant en la poesia mística, com és de diferent el Càntico Espiritual de sant Joan de la Creu d'una oració? Si és que és diferent? Perquè potser el tractem com poesia i com literatura... però és realment diferent d'una oració?

B: És que una cançó també pot ser una oració:

Quedéme y olvidéme... quedéme y olvidéme, el rostro recliné sobre el amado, cesó todo y dejéme, eso es de "La noche oscura"... no de los cánticos... dejando mi cuidado entre las azucenas olvidado... Señor, yo hoy me pongo delante de ti, me dejo en tu cuidado entre las azucenas olvidadas, me dejo en...

J: També hi ha altres poesies de sant Joan de la Creu, que directament l'anomenen, que l'interpel·len com fas tu ara, no? *On et vas amagar, estimat?*

B: Sí, sí, la cançó i la poesia, com a Lole i Manuel: *Señor de los espacios infinitos, tú que tienes...*, serveix... és això mateix, és...

J: Serveix d'oració o és el mateix que una oració?

B: És el mateix que una oració! Jo crec que és el mateix, que pot ser com... com un parenostre...

J: Sí perquè, clar, sant Joan de la Creu no escriu per fer llibres... Ho va escriure per resar, per dir-ho i per cantar...

B: Doncs ja està... com el rosari...

J: D'acord, i llavors, quina diferència hi ha entre les oracions improvisades, per dir-ho d'alguna manera, i les que ja estan fixades? Has anomenat ara el rosari...

B: Sí...

J: Què passa amb aquestes altres oracions apreses i que es basen en la repetició de les mateixes paraules en un ordre?

B: Què passa?

J: Com funcionen?

B: (Sospira) És que no és això... Les improvisades potser... és com un... Tot és una trobada personal amb Déu, no? Tant les que són apreses com les improvisades, però...

J: Et demano específicament pel que té a veure amb el llenguatge, que és el que fas amb les paraules en les unes, i el que fas amb les paraules en les altres? Per a què et serveixen? O sigui l'oració improvisada teneix més al diàleg d'alguna manera, no?

B: Ara les dius tu, les coses!!! (Riu)

J: Arribaré a la pregunta... arribaré a la pregunta... Jo et donava una explicació... Bé tot això ho dic pel que m'has dit.

B: Ja t'entenc. «Pare nostre que esteu en el cel»... Aquí també t'estàs dirigint a... també és un diàleg.

J: Sí, sí.

B: Però hi ha un... cal anar amb compte amb la... amb la... penso jo eh? Per mi...

J: Però ets conscient que quan dius una oració repetida entens les paraules que dius de la mateixa manera que quan és improvisada?

B: És clar... Normalment no, perquè és una cosa com viciada, les paraules estan viciades; però si et poses a llegir una mica i veus el significat de «Pare nostre que estàs en el cel» o sigui una vegada prens consciència d'això, la... la... realment... l'oració sí que és un diàleg; el que passa és que, com que el tenim tan... sí... tan viciat de sempre, ho dius com una cosa així, un mantra que... que no dic pas que no serveixi, però bé... Potser com que menges cada dia, ja no pares atenció al que menges... però per això no cal deixar de menjar, però que està... o sigui que tens... que no sempre s'ha de posar tanta atenció al que significa aquesta oració que ja saps i que dius així, com un papagai, encara que intentis connectar-ho i tot... i l'altra... com que surt de tu i són paraules teves... Crec que és una qüestió d'atenció... de concentració, d'atenció...

J: I de sentit... estàs produint un sentit que tu entens...

B: I en l'altra et ve, ja...

J: L'altra podria ser una mica com cantar?

B: Sí, és veritat...

J: Llavors, quan estàs en escena... parlant... dic, quan és un text teu... què té a veure això amb la pregària? Aquesta forma de parlar o la forma que tu tens d'utilitzar el text amb la pregària, ha canviat últimament? Ha canviat la teva manera d'aproximar-te al text dramàtic per la teva pràctica de l'oració?

B: (Pausa llarga) No ho sé... ha canviat?

J: Hi té res a veure? En un teatre, quan parles, sempre t'estàs dirigint a algú; aquest algú és el públic o és algú altre? (Riu)

B: Ei...! Clar que és en concret... la nova obra sí que va.. o sigui... és algú altre, o sigui la... De fet... a qui parlo no és al públic... o sigui sí, però com... si parlo a ELL, parlo a tothom, però és un parlar directe a

ELL, però és una cosa molt concreta d'aquesta obra nova, i d'ençà que practico l'oració respecte a l'altra obra... no podria dir si... de quina manera m'ha pogut influir l'oració en la manera d'entendre el text i de produir-lo... no... no... no... no he pensat pas això... no...

Notes soltes al voltant del procés del Desenterrador

Jaime Conde-Salazar

1. Vaig començar a participar en el Desenterrador a principis d'agost de 2013. Es tracta d'un projecte que han posat en marxa Sofía Asencio i Tomàs Aragay (Societat Dr. Alonso) al voltant del qual hem estat convocats Silvia Zayas, Bárbara Sánchez, Jordi Claramonte i un servidor. El pla era senzill: el procés es desenvoluparia com una sèrie de trobades en diferents contextos. Allà on fóssim, compartiríem les nostres tasques amb aquelles persones que volguessin unir-se a les nostres preguntes i experiments. Després de passar per Conca i Barcelona, vam arribar a Buenos Aires convidats pel Centro de Arte Rural. Aquestes notes venen del taller que vam presentar a Chela i, després de fermentar-les uns quants mesos, han pres la forma d'aquests fragments.

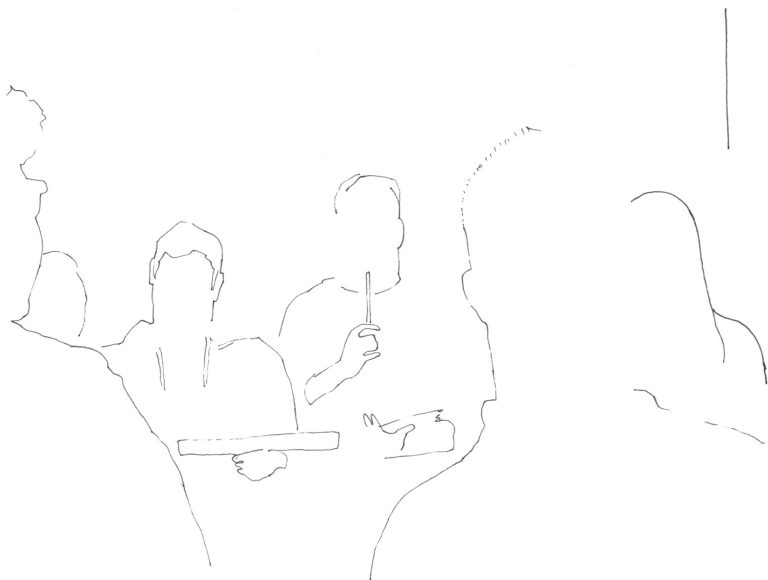
2. La missió és tan simple com fosca: es tracta de desenterrar paraules. Imaginem que les paraules es van transformant al llarg del temps. L'ús, les interpretacions, els malentesos, els viatges, les apropiacions, etc., van creant capes sobre la superfície original arribant fins i tot a transformar la seva naturalesa. Imaginem que si ens apliquem a retirar estrats arribarem a un principi, a un estat original de la paraula. Però no som arqueòlegs ni lingüistes: la nostra no és una recerca etimològica, tampoc històrica, ni cultural, ni antropològica... ni tan sols tenim la seguretat que, en efecte, allà baix hi hagi alguna cosa. Simplement, sabem que cal excavar. Però excavar és sempre una metàfora. Així, que el que ens ocupa és una acció que diu ser alguna cosa diferent del que és. Busquem paraules més enllà dels diccionaris, més

enllà del discurs i del debat, més enllà dels coneixements individuals, més enllà de la consciència ordinària i de l'ús quotidià del llenguatge. Però llavors, què és el que busquem?

3. El discurs és una eina: només serveix per fer coses; en si mateix no és més que aire, tinta enganxada en un paper. Llavors, el discurs o és acció o no és res. Tot i això, ens hem habituat a recórrer a la teoria buscant que aquesta legitimés, expliqués, justificqués i autoritzés els nostres treballs. És cert que, en algunes ocasions, aquesta operació ha estat útil per generar distàncies (llargues i curtes) que ens han permès observar i qüestionar certs aspectes propis de la tasca artística. Però, a la llarga, s'ha fet evident que quan fem que la teoria es converteixi en un marc legitimador a través del qual llegir una obra, en realitat, estem reforçant el règim clàssic que imposa la separació per oposició entre el fer i el pensar, entre el cos i la ment.

4. En el procés del Desenterrador la teoria va i ve però mai delimita el terreny a excavar. Requereix que, en primer lloc, reconeguem la nostra pròpia ignorància: no sabem on ens dirigim, no hi ha un pla traçat per endavant i, per tant, no hi ha trajectes ni punts d'arribada establerts. La teoria no ens serveix de salvavides que elimina la incertesa pròpia de tot procés d'investigació. Per això és tan important el silenci. L'excavació només té sentit com a exercici d'observació. No es tracta de fer forats, de moure la terra, de fer soroll, sinó més aviat de desenvolupar una atenció que ens permeti sentir i escoltar el que fan les paraules. I potser és aquí on el discurs pot ajudar-nos. Tornem al que ens demanàvem al punt 2: què és això que busquem en excavar?, o el que potser pot ser el mateix: què és això que podem arribar a escoltar com a part del silenci?

5. El professor Agustín García Calvo (1926-2012) en les seves disquisicions lingüístiques va formular algunes qüestions que potser són a



prop de les nostres i ens poden ajudar a aprofundir. «On és la llengua?» –es demanava i, al cap de poc, hi tornava a insistir: «quin és el subjecte de la llengua?» (1989: 21). Cercava un origen, un estrat que pogués reconèixer com el lloc que sosté allò que som capaços de dir i d'escriure. Era un intent de tornar al llenguatge sobre si mateix, un joc virtuós que pretenia dissoldre els límits entre el subjecte i l'objecte, entre l'eina i allò que l'eina fa. Evidentment, no era qüestió de trobar una solució, d'encertar la resposta perfecta capaç de posar fi a la recerca. La resposta, en tot cas, tindria sentit només si aconseguia desvelar altres camps possibles d'exploració en què continuar interrogant. Així, arriba a proposar el següent: «Doncs el llenguatge es troba en els parlants reclusos en una regió que bé podem anomenar subconscient, quan el terme s'apliqui precisament al lloc on hi ha les

coses que s'han sabut i s'han oblidat, a consciència, no ja només per censura, com el tipus de subconsciència descobert per S. Freud, sinó també per conveniència tècnica, per a la seva millor operació» (*ibid*: 19); l'estrat profund en el qual resideix el llenguatge és el subconscient, és a dir, allò que precisament s'escapa a la consciència desperta, allò que eludeix qualsevol formulació lògica. Però el professor sembla conèixer el perill i s'escapa de la possibilitat de quedar-se atrapat en la figura romàntica i heroica de l'homenet atrapat en la seva individualitat. «Res d'això –explica– no minva l'evidència de la inassequibilitat de l'aparell i els mecanismes d'una (i de la) llengua als maneigs d'individus i societats: la reclusió al subconscient és una necessitat per al funcionament; i per tant, la llengua no és de ningú, en el sentit que és per a qualsevol; la més flagrant aparició en pràctica del fet és que l'índex JO, així com apunta, en el món en què es parla, a qualsevol que estigui parlant, així no designa, en el món que es parla o realitat, a ningú en particular ni li pertany» (*ibid*). Aquest subconscient a què es refereix, no és el món interior i no controlat de l'individu sinó quelcom comú que està a disposició de tot aquell que parla. D'alguna manera, sembla suggerir que aquest estrat profund on té origen la llengua és universal, no tant perquè en aquest nivell tot sigui igual per a tots, sinó més aviat perquè aquesta instància que eludeix el conscient és necessària perquè existeixi la llengua, sigui quina sigui aquesta llengua. Així, si escoltem el professor, pot ser que la nostra tasca de desenterrar paraules no ens porti a cap troballa i que ja conclouem que tot el que trobem en aquest estrat profund tindrà una naturalesa esquiva i capritxosa pròpia del que roman més enllà de la nostra consciència diürna. A més, el que hi ha allà baix no té res a veure amb el concret de les nostres neurosis particulars, ni tampoc amb les nostres neurosis com a cultura o societat d'aquest món. És una altra cosa.

6. Uns anys després que el professor Agustín García Calvo plantegés les seves qüestions sobre «el que parla», la professora Peggy Phelan,

en el seu famós article «The Ontology of Performance», va abordar la difícil qüestió de l'ésser de l'acció (*performance*). Fent un exercici tan admirable com encertat de simplificació va proposar que l'ésser de l'acció és «la seva pròpia desaparició» (1996: 146). D'aquesta manera resolvia d'una manera contundent el debat formalista entorn de la *performance* i desplaçava la qüestió a una zona de molta més incertesa. «La desaparició» no deixa de ser un fenomen misteriós que, en molts sentits, escapa a la nostra comprensió ordinària. Què passa en la desaparició? Més endavant la professora nord-americana, esbossava una possible resposta: «Sense possibilitat de guardar una còpia, l'acció viva (*performance*) irromp en el visible –en un present obsessivament carregat– i desapareix en la memòria, en l'àmbit invisible i de l'inconscient, on eludeix tota mena de regulació i control» (1996: 148). En desaparèixer, l'acció no es dissol en el no-res: el que suggereix és, més aviat, que l'acció es transfereix a la memòria, suposem que de totes aquelles persones que, d'una manera o una altra, havien estat part de l'acció. I, com sabem, la memòria és aquest lloc capritxós i ingovernable de la consciència que, a més forma part d'aquesta altra zona més gran que excedeix els límits del subjecte conscient, despert, heroic i solitari. Gràcies a la desaparició, les accions traspassen els límits de la subjectivitat individual alimentant aquesta part de l'ésser que no ens pertany i que és fora del nostre control conscient.

7. Agustín García Calvo i Peggy Phelan semblen estar buscant coses diferents: l'un, el lloc en el qual resideix la llengua, i l'altra, l'ésser de l'acció. Però tots dos arriben al subconscient. Això pot portar-nos a noves preguntes en forma de sospita: si arriben tots dos al mateix, no ho deu fer que la llengua i l'acció són una cosa semblant? I, si el subconscient fos aquesta capa profunda en la qual recolza i se sosté tant el que fem com el que diem? I si allà, al fons, fora de tot control, es desactivés la dicotomia clàssica entre fer i dir? I si la desaparició fos la clau?

8. El Desenterrador excava. Ignora cap on es dirigeix, però no deixa d'enfonsar la pala. La incertesa no fa més que avivar la seva capacitat de fer. A mesura que va baixant, va perdent les referències espacials. Cada vegada hi ha més silenci, cada vegada el paisatge és menys familiar. Més avall, en l'acció repetida i insistent, comença a dissoldre els límits de la consciència amb la qual va començar a excavar des de la superfície. Cada vegada és menys amo de si mateix, tot és cada vegada més fosc i els perfils visibles comencen a desdibuixar-se. En les fondàries de l'excavació que ja són conegudes, l'experiència acumulada, els èxits biogràfics no serveixen de res: tota la consciència està en el descobriment, en l'excitació davant la possibilitat de trobar el desconegut, allò que sistemàticament va escapant de la consciència diürna. Enfonsat en terra, el cos es confon amb l'estrat. La carn es fa sediment i, per tant, el cercador mateix es converteix en algú que camina buscant.

9. En una entrevista en què li demanaven com afrontar la paradoxal naturalesa alliberadora i tramposa de la llengua, Agustín García Calvo deia: «Ah... és molt fàcil: només cal deixar-se parlar [...] Si un parla personalment, per aquesta boca, li sortiran les coses que ja estan dites, i ell, com qualsevol altre element de la Realitat, haurà d'obeir a la llei de la defensa [...] Però, com que un no és del tot allò que és, gràcies a això poden sortir, si un es deixa, paraules del comú, del poble que no existeix».

<http://www.sinpermiso.info/sites/default/files/textos//gcalvo.pdf>

A mesura que el seu cos es va enfonsant en la terra, el Desenterrador perd la seva veu individual. El Desenterrador esdevé un altre en el procés d'excavació: a poc a poc desapareix, igual que l'acció, igual que la llengua. Potser aquesta és la condició perquè aparegui la possibilitat que, en complicitat amb el descontrolat i l'invisible, emergeixi allò que té sota seu, que no és altra cosa que el comú, el que vincula a tothom. Quan el Desenterrador excava, deixa de ser, es deixa dir, es deixa fer.

10. En les seves notes sobre l'escriptura poètica, Ada Salas escriu: «Només a través de la recerca, l'espera i el part poètics es pot arribar en aquesta altra realitat pròpia, en aquest 'jo és un altre' de Rimbaud. Per això l'escriptura poètica és un acte fascinant, ple. Quan escrivim som diferents de com som quan no ho fem. El poema és l'exclamació, el crit de sorpresa davant el nostre rostre desconegut» (2005: 16). Escriure, excavar, parlar i desaparèixer.

Referències bibliogràfiques

GARCÍA CALVO, A. *Hablando de lo que habla*. Zamora: Lucina, 1989.

PHELAN, P. *Unmarked*. Nueva York: Routledge, 1996.

SALAS, A. *Alguien aquí. Notas sobre la escritura poética*. Madrid: Hiperión, 2005.



Si tenim en compte les circumstàncies concretes a partir de les quals es produeix aquesta escriptura pot resultar paradoxal començar amb una confessió, és a dir, amb l'afirmació del subjecte clàssic que arriba i es posa a explicar la seva vida com a excusa per donar arrencada a un text. En aquest temps de perruques rosses i dissolució joiosa en la indefinició, resulta estrany començar reafirmant la biografia assignada, el nom autoritzat.

I no obstant això, és així, no hi ha escapatòria: aquí la meua confessió. Els últims cinc anys he tingut la sort de participar en molts processos de creació molt diferents. N'he après molt, he assistit al naixement de diverses meravelles i, sobretot, he gaudit a consciència. En aquest sentit, em sento molt privilegiat, afortunat i agraït pel que he rebut d'altres artistes i els seus processos. De tots plegats, segurament el Desenterrador és el projecte que ha produït en mi la transformació més profunda i lluminosa. Avui no sóc capaç d'imaginar la meua pràctica quotidiana d'escriptura sense tot el que he après al llarg d'aquella investigació. Això per començar.

Què és el que hi ha a sota? Què corre per la profunditat de les paraules? Què és el que arriba des d'allà baix? Què es mou en aquest estrat on cada paraula germina i creix abans de trencar la superfície?

El dispositiu de l'excavació i les seves regles de funcionament serveixen per facilitar l'expressió subjacent de les paraules. La missió d'aquesta posada en escena que es va desenvolupar a la primera fase del projecte és mantenir a ratlla l'exercici de la subjectivitat heteronormativa hegemònica amb la finalitat que «aquest soroll» no tapi el

so del que hi ha a sota. Perquè es pugui sentir el desconegut, primer cal aquietar el conegut. L'opinió serveix de poc: l'afirmació del que un ja sap que sap ens condemna a lliscar sempre per la superfície, ens impedeix aprofundir. Si volem que aflori el que hi ha sota, és imprescindible obrir pas a tot allò que excedeix el conegut, el visible, el conscient, etc., és a dir, tots aquests regnes que es despleguen més enllà del que som capaços de dir i de fer com a individus heroics i solitaris. Fer callar el «jo» perquè soni tota la resta, tot el que escapa a l'enunciació a l'ús.

La lliçó del silenci. Excavant paraules vaig aprendre a callar, vaig aprendre a deixar anar la necessitat de dir, vaig entendre, finalment, el fascinant poder de la respiració per produir text lliure de llenguatge. Callar és, en primer lloc, un exercici de voluntat, de múscul. Callar és acció i, per descomptat, requereix entrenament. I per això busquem fins a trobar les regles de l'excavació. Per a això, en vam aprendre.

La condició primera del text és el subjecte: cal un «algú» que digui. Hem après que aquesta «persona» ineludible, habitualment, té unes característiques definides per endavant. Però, i si aquest subjecte decidís prescindir dels seus privilegis assignats i callar? Com seria un text produït per un subjecte callat?

...

Diu Chantal Maillard que «no existeix el poeta, sinó tan sols persones que en ocasions s'han sabut aquietar prou. Prou per a què? Escoltem tan sols un instant. No seria hora ara de recuperar l'escolta? La inspiració és part de la respiració. La nostra respiració. El nostre ritme. Però també el d'aquells que tenim al nostre costat. El ritme dels altres, de les coses sent. [...] Entre tots, succeïm».²⁷

Un subjecte callat és un subjecte que ha deixat el seu govern en mans del silenci. Un subjecte callat és un subjecte en escolta. No

27. MAILLARD, Ch. *La baba de caracol*. Madrid: Vaso Roto, 2014, p. 40.

existeix el poeta, ni el filòsof, ni l'actor, ni el ballarí... només persones que en ocasions han escoltat. I en fer-ho, el subjecte convencional, massís i sense fissures, ha començat a desdibuixar els seus perfils. Callat el subjecte, apareix el que hi ha entre les coses i els cossos: l'aire, la respiració, el medi en el qual deixem de ser, el ritme compartit i finalment la possibilitat d'una primera persona plural. «Sóc jo l'aire que frega la meva pell, l'aire que respiro i aspiren altres al meu costat? On acabo jo i on comences tu?»,²⁸

...

Ramón Andrés comença el seu preciós assaig sobre el silenci amb aquesta frase: «Hi ha un silenci que procedeix del desacord amb el món, i un altre silenci que és el món mateix».²⁹ Tots dos silencis són part essencial de qualsevol excavació de paraules. Però segurament el més joíós és el segon: callar per donar pas al món.

...

Callar és reconèixer la perfecció del silenci. És reconèixer que el món es diu a si mateix molt abans de la intervenció del llenguatge. El silenci és el substantiu amb què anomenem l'acció d'escoltar.

...

Llavors, quan tot es fa callar, la urgència i el rigor del sentit aflueixen. El sentit del que dius deixa de tenir importància en si. Una vegada que governa el silenci, no hi ha diccionari o gramàtica que valguin. Per molt que t'esforcis, per molt que ho intentis, res del que diguis serà necessari per si mateix. Parafraçant Ada Salas, podríem afirmar que qui parla «llança una pedra sobre la superfície mansa i lacustre del

28. MAILLARD, Ch. *Contra el arte*. València: Pre-textos, 2009, p. 229.

29. ANDRÉS, R. *No sufrir compañía*. Madrid: Acantilado, 2003, p. 11.

silenci» (algú aquí). Obrir la boca és arruïnar la perfecció immaculada del silenci; tenir això en compte sempre abans de posar-se a dir. Arribar sempre al límit de l'inevitable, assumir que, després de parlar, sempre haurem produït una ruïna.

...

Llavors, callar per escoltar. ¿Per escoltar què? José Ángel Valente ens regala la precisió: «S'escriu per passivitat, per escolta, per atenció extrema del que les paraules si de cas diran».³⁰

En l'escolta, quan un calla, qui parla? Les paraules mateixes! Les paraules són el subjecte i tenen voluntat: venen a dir. Si de cas. Principi d'incertesa que constitueix a qui calla. Si de cas. Qui calla, deixa pas al món. O el que és el mateix, qui calla es desborda deixant de ser un per convertir-se en món. Hi ha una voluntat en les paraules mateixes que no pertany al subjecte que les pronuncia. Callar és retre servitud a aquesta voluntat. «Moltes vegades m'adono que, tot i que treballi sobre una idea sense saber exactament en què estic pensant, el que faig és pensar una idea que s'esforça per aconseguir que jo la pensi».³¹

...

I llavors, l'arrasadora possibilitat de la poesia. Diu Angélica Liddell: «L'ardent necessitat de quedar mut per sempre / això és la poesia».³² Callar, aconseguir prou aquietament per escoltar, per deixar que el món es digui a si mateix, perquè les paraules comencin a parlar des del fons, són moviments que creen la possibilitat d'una acció poètica. Callar, no pas per retirar-se del món, sinó perquè aparegui la possibilitat del drama.

30. VALENTE, J.A. *Notas de un simulador*. Madrid: La Palma, 1997, p. 23.

31. VALENTE, J.A. *Íbidem*, p. 10.

32. LIDDELL, A. *Una costilla sobre la mesa*. Madrid: La Uña Rota, 2018.

...

Més enllà del que les persones arriben a dir, més enllà del sentit, la sintaxi i la gramàtica, hi ha el cos. No cal el text escrit perquè ja tenim un cos silenciàt. Un cos fet callar és el principi de tota possibilitat de drama: és aquest cos que no està ocupat a dir, el que deixa veure tots els moviments de la seva ànima. Quan el logos es fa callar, l'ànima es fa evident.

...

El dispositiu teatral és una lent d'augment sobre l'ànima. Per a això serveix la màquina del teatre: per fer visibles els moviments profunds de l'ésser. Llavors, callar perquè soni l'ànima. Essència del drama. No pas el text escrit, sinó la manifestació viva de l'ànima. Però l'ànima és una instància de l'ésser que només existeix en el que media, en el flux que connecta i posa en relació les coses del món. Callar és deixar espai perquè l'ànima es mogui. L'ànima és l'expressió de l'ésser a través de les relacions. Callar significa deixar de banda la necessitat d'afirmació d'una suposada existència individual i donar pas a tot allò que es mou entremig. I com sap tothom, aquests moviments (més o menys) lliures de l'ànima són l'essència de qualsevol text dramàtic clàssic, escrit o no.

...

El Desenterrador és una posada en escena. Totes les persones presents al lloc de l'excavació són part de la representació. Tant les que seuen al cercle més interior com les que escolten des de fora. El text dramàtic no és tan sols el que les persones arriben a dir dins el dispositiu. De fet, podríem pensar fins i tot que el que s'aconsegueix dir durant una excavació en si mateix és bastant irrellevant. El text principal és el que s'escriu en viu. El drama el constitueixen tots i cadascun dels moviments psíquics que els participants duen a terme conscientment

o inconscientment durant l'excavació. Aquests moviments visibles i evidents constitueixen el text autèntic i no escrit del Desenterrador. El drama és el que media, els moviments que es posen en joc i que donen lloc a una mena de representació trobada, desbordada i absoluta.

...

A propòsit del concepte de *mise-en-scène*, Mieke Bal proposa que «la teatralitat és la producció del subjecte, la seva escenificació».³³ Quin subjecte escenifica el Desenterrador? Quina subjectivitat és la que es realitza i es fa visible durant l'excavació d'una paraula? Quina subjectivitat produeixen els cossos silenciats que excaven / escolten junts? Quin ésser és el que es fa visible en la tasca de desenterrar paraules?

...

L'excavació d'una paraula és sempre perfecta i sempre arriba al lloc convenient i necessari per a la comunitat de participants, encara que de vegades no ho sembli. En tant que posada en escena, l'excavació d'una paraula genera un estat en les persones. I aquest estat concret és el que permet que aflori el que hi ha sota la paraula excavada. En aquest sentit, és sempre perfecta. Això no vol dir pas, en absolut, que el que emergeixi durant l'excavació sigui fàcil d'assumir. És molt possible que moviments com la frustració, la incomprensió, la inconveniència i fins i tot la por i la ràbia facin la seva aparició durant la tasca. També és possible que aparegui l'humor, l'alegria, l'afecte, la ironia, etc. En qualsevol cas, tots els moviments de l'ànima que es produeixen durant una excavació produeixen una mena de text dramàtic no escrit que és la manifestació concreta de la profunditat de la paraula. Una mena de coreografia d'ànimes que es mouen i es dirigeixen cap al que subjau, cap al que roman per sota el llenguatge. La paraula no existeix per si sola. En realitat, allà baix no hi ha res.

33. BAL, M., *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia, CENDEAC: 2002.

Però és precisament aquest res, aquest buit, allò que permet que es produeixi la reverberació de cada moviment anímic dut a terme per cada participant. El que sona per sota és l'ànima, sempre. I l'ànima és aire com la paraula.

...

La representació ocupa tot l'espai disponible eliminant la possibilitat que hi hagi un punt de vista que observa i controla des de fora. Totes les persones presents en l'excavació estan col·laborant perquè totes escolten i el seu estat d'escolta produeix inevitablement drama, acció poètica. El dispositiu estableix unes funcions en l'espai, però no imposa una jerarquia en la representació. Cadascú decideix quina posició pren en cada moment: els uns decideixen parlar, i els altres no, però tots els presents són part inevitable del succés.

...

Durant l'excavació, les paraules serveixen per donar relleu i textura a l'espai. El sentit que produeixen les paraules quan es diuen no resol l'excavació. El que es busca no és la definició del diccionari ni l'explicació del manual de lingüística. El que subjau a les paraules té a veure amb el color i la textura de l'aire. Tant els moviments de l'ànima com les paraules que es pronuncien durant una excavació tenen una funció essencialment arquitectònica. Mantenir l'atenció en l'espai que les paraules creen permet tenir certa consciència en la composició dramàtica del succés a mesura que aquest va tenint lloc. Excavar és un gest arquitectònic. Crear un buit és produir espai.

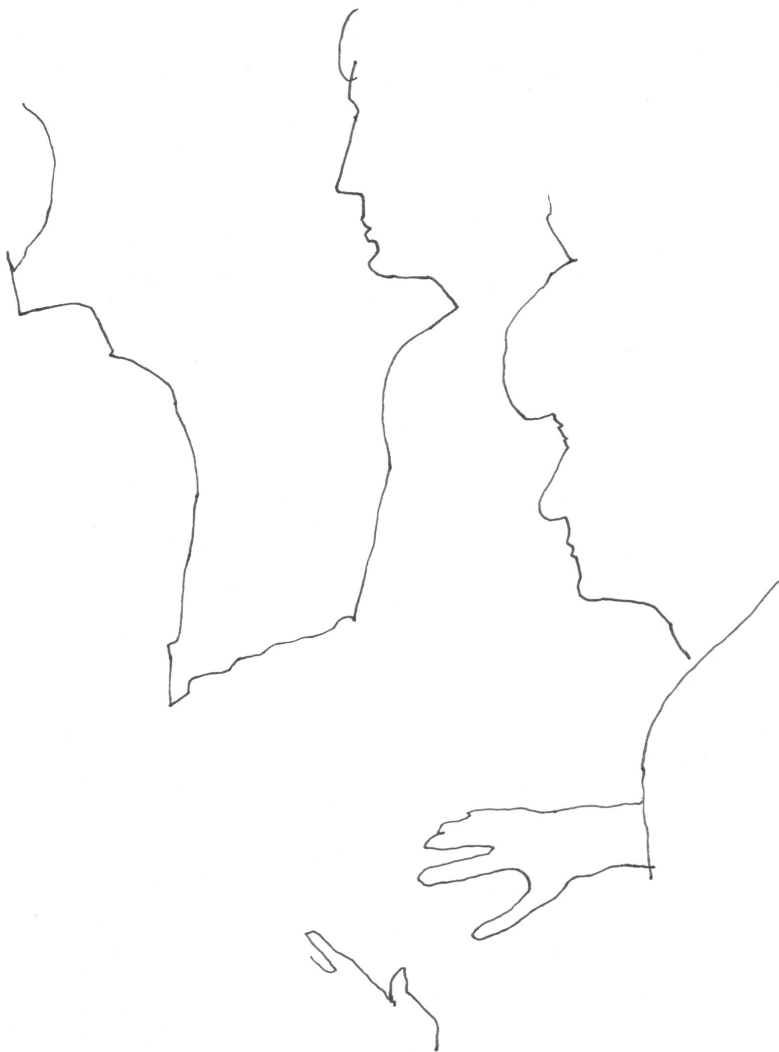
...

Exemple final. Després de més de dos anys de treball compartint, la recerca amb persones molt diferents en contextos molt diferents, vam arribar a Sevilla per a la presentació més o menys formal del projecte. Com sempre, primer un taller amb persones interessades. Després

una presentació pública que, en aquella ocasió, tindria lloc a la sala B del Teatro Central. Al fons de l'escena, la sala B té una portalada enorme de dues fulles que està terminantment prohibit d'obrir. Barbablava. Així ens ho va fer saber a tots els participants l'equip tècnic del teatre. En escena s'havia col·locat un primer cercle de sis cadires, envoltat d'altres cercles concèntrics que incloïen els seients de la sala, de manera que qualsevol persona podia accedir fàcilment al cercle central si ho desitjava. La paraula detonant, la paraula a desenterrar aquell dia era «dignitat». Els excavadors (membres de l'equip artístic, participants del taller i persones del públic que també hi van voler participar) treballen abnegats durant una hora aproximadament. Fins que la Judith s'aixeca, es dirigeix a la portalada prohibida, corre el forrellat, obre les dues fulles i desvela el secret últim: l'espectacle, com cada tarda, passava fora. A l'altra banda de la prohibició es desplegaven les restes impressionants de la posta de sol sobre l'illa de La Cartuja, el cel taronja brut i galàctic, la glopada d'aire humit i fresc del riu, les veus de la gent des del carrer, els vehicles passant, etc. La desobediència va revelar un paisatge que, de cop, es va apoderar de l'espai de representació i va permetre que l'acció s'estengués fins al punt de fuga del sol. El silenci va donar pas al món i durant uns segons l'acció va quedar suspesa en una estranya realització de la idea aristotèlica de *faula*. Per un instant «cessar tot» (sant Joan de la Creu). I llavors, quan tothom per fi callava, va arribar la ressonància emportant-se per davant qualsevol resta de discurs i produint un text dramàtic que durant uns minuts va llançar els nostres cossos a l'evitència del trànsit implacable cap a la Nit.

...

Després va arribar el final. Perquè només si hi ha final, és teatre...



Mèdiu: una intenció de cartografia sonora de l'excavació

Silvia Zayas

He començat a escriure escoltant música, perquè ja perdia el ritme, i percutint l'ordinador, i llavors el text surt rítmic d'una altra manera. Amb música a les orelles. Això va d'oïda, i llavors ve.

«*Why this sky, this long road...*» Sona una veu femenina.

DIY / DIT

En alguna de les primeres sessions del procés d'investigació del Desenterrador en què fa temps que treballem, Sofía em convida a intentar «cartografiar» l'excavació mentre l'excavació mateixa es produeix. Anomenar cartografia el registre temporal realitzat durant el procés significa mantenir la metàfora d'«excavar» que travessa tot el projecte. Començo. Sense normes prèvies. Només uns retoladors i unes cartolines. Aquest text no pretén ser un manual de com fer aquestes cartografies, sinó un text que parla a través dels intents de cartografiar. Per mi la dificultat fou trobar la manera de registrar (excavant des de dins també), amb els problemes que suposa traslladar una situació en viu al llenguatge escrit (en les dues dimensions del paper), on el temps, el ritme o la prosòdia, són tan importants com el contingut.

Després de diverses proves, no trobem sistematitzacions ni protocols replicables al peu de la lletra. Ara, amb la distància, sento un cert alleujament, i sé per què. Crec que la importància d'aquest mapa respon precisament al fet que és efímer i travessa el present, tenint en

compte no tant la manera individual de cada excavadora-cartògrafa, sinó les diferents qualitats que sorgeixen del que és col·lectiu en cadascuna de les excavacions.

Només donaria aquestes tres indicacions per a un *do it yourself* (DIY, fes-ho tu mateix), o més ben dit per a un *do it together* (DIT):

- No estàs sol, encara que sembli que cartografies tu sol (DIT). També excaves, encara que ho facis silenciosament a través d'altres veus.

- No segueixis pautes literals d'altres cartògrafes; deixa que la forma emergeixi cada vegada i amb cada paraula. Sentir-te com si fessis un *fanzine*: estètica del moment, no premeditació, sí intuïció.

- No sistematitzis per igual totes les paraules. Renuncia també a la pressió de l'obra d'art, perquè no va d'això. Qui fa la cartografia, simultània a l'excavació, desconeix la paraula que s'ha de desenterrar fins que és anunciada a tothom a través de la veu de Sofía. Tant ella com Tomàs i jo vam consensuar que era millor així per no portar idees preconcebudes i estar en les mateixes condicions que el «cor» d'excavadors. Just quan s'acaba l'excavació, el mapa es comparteix i parlem junts de possibles camins no presos.

La casa / La situació

La sensació de «casa» ve de no haver-se de barallar amb el discurs. Un lloc on em barallo per tenir la paraula no és «casa». Aquí és casa. Casa és aquí. Casa, com en el joc de cuirit i amagar, on no has de córrer, ni amagar-te, sinó simplement descansar, respirar, i estar-estant sense competència. Estar dins de la casa i al mateix temps que la casa estigui dins teu.

Sec a terra sobre el paper i fora dels cercles concèntrics d'excavadores gairebé sense contacte visual amb el que succeeix. Així doncs, l'escriptura de la cartografia es produeix totalment d'òida.

Des de dins, en el present, mai des de dalt.

Començo a unir el que sento gairebé compulsivament, alguna cosa em pren i... zas!, connecto.

Making-off

No prenguis aquestes idees com si fossin normes, perquè no ho són. Van ser idees antigues; ara ho faria d'una altra manera.

¡DIT!!! Si vols salta't aquestes pàgines... i ves directament a la pàgina 102. El més important és que això va d'orelles...

Unes notes-resum de com ho feia anys enrere, durant els períodes de treball amb l'equip:

Paraules envoltades amb cercles com condensacions d'idees-emocions

Anoto paraules que són com condensacions d'emoció o contingut o totes dues coses, tenint en compte que són dites en un context, en un to de veu i en un moment determinat, i també després altres idees o emocions. No són isolables. Vibren, i aquestes vibracions poden propagar-se per acabar orientant (temporalment) la seqüència en un sentit determinat. Són agrupacions temporals, com satèl·lits en moviment que orbiten al voltant de la paraula que es desenterra. Podríem pensar també que són resultat de cada palada.

El sentit horitzontal del paper: del temps lineal a l'espai imaginari de l'excavació

En una de les primeres proves del procés, es registrava el temps de les intervencions col·locant un nombre a l'inici de les frases escrites gairebé literalment. Resultat: mal de canell –exercici

absurd. Ens vam adonar que la cronologia (el que es va dir exactament abans o després) no importava. Deixem de pensar l'excavació dins d'una temporalitat lineal, i finalment ometem la categoria temps de la intenció principal de la cartografia, o almenys aquesta concepció de temps relacionada amb progrés i evolució. Com a alternativa, aquestes condensacions d'idees (palades), van començar a organitzar-se prenent el sentit horitzontal del paper com a territori imaginari. Les condensacions estan sempre en moviment, formant seqüències (jo pensava en cinema tota l'estona). Cada seqüència forma forats (metafòrics) en el terreny. Les idees d'una seqüència no tenen per què aparèixer de manera successiva; de fet solen aparèixer desordenadament en diferents moments de l'excavació. Aquests moments poden connectar-se com per muntatge.

El sentit vertical del paper: els estrats

També l'eix vertical del paper es tracta com a evocació de territori, tot i que ara en profunditat, de dalt a baix de la terra, com un tall zenital de les capes geològiques, seguint la teoria d'estrats (cultural / psicològic / orgànic / inorgànic), (vegeu «De l'excavació de valors i la teoria dels estrats», pàgina 45). Em vaig plantejar diverses vegades si desobeir aquesta teoria, perquè em semblava plantejar línies de divisió massa demarcades, que en la naturalesa i la cultura no estan pas separades i que la realitat no és sostinguda exclusivament des de baix... No sé. Estimo la idea de natura-cultures de Donna Haraway...! prefereixo la contingència que la causalitat. Però assumeixo que si la idea d'excavar era la metàfora presa durant el procés, la teoria d'estrats aquí tenia tot el sentit. Finalment, accedeixo a jugar-hi prenent-la d'una manera més poètica, com si accedís a jugar en qualsevol joc,

abans de quedar-me assegut avorrit i perdre-me'l tot, per exemple, jugar a fet i amagar sense qüestionar si tinc total afinitat, o si estimo o no deixem estimar les regles inicials.

Línies que connecten paraules: túnels subterranis entre forats

Si cada idea / condensació fos una palada que produeix un forat, aquestes connexions serien com túnels o galeries, o fins i tot galeries de cuc si es connecten temps i espais molt allunyats entre si. Accessos més o menys còmodes entre idees, per on arribar d'un lloc a un altre fàcilment, o per on accedir sota la superfície al llenguatge mateix.

Seqüències: potència de pujada o baixada d'estrat

Quan sento alguna cosa, de vegades l'anoto anticipadament al costat de la idea, línies que semblen espirals o meduses o amb bracets en diverses direccions que indiquen diferents potències en el desenvolupament de la seqüència parlada. Pensant només en contingut, per exemple, durant una de les excavacions de la paraula «pudor», una veu diu «El pudor oculta alguna cosa incorrecta». Escric amb línies les tendències que podria tenir aquesta idea: l'excavació podria seguir en l'estrat del social, si a continuació sorgissin idees sobre normes, consensos, relacions amb la religió, regulacions culturals sobre el cos femení... O podria anar baixant al sorgiment d'aquesta conducta i el seu valor adaptatiu anant més enllà del que és humà... O...

Els clixés tendeixen a pujar, els anoto més amunt en el cultural, el moral es manté a dalt. La teoria que simplement repeteixes puja.

Allò que és ben vist en el teu entorn, puja.

El que diu la teva àvia perquè amb els anys es va afartar de tanta convenció i li va sortir de l'ànima, i ara que és vella li ho permet, segurament baixa i aprofundeix. Molts refranys encara que semblin pertànyer a l'esfera cultural tendeixen a baixar. El que acabes de xampurrar estranyant-te que surti de la teva boca, baixa. El que creies que no sabies, baixa. El rítmic baixa.

Veus / Corografia

Decideixo no anotar cada intervenció de manera individual. No importa saber exactament què ha dit cadascú, perquè això és un cor mutant d'excavadors, no hi ha solistes. Una multiplicitat de veus desplegant-se no és reductible a la unitat de cada intervenció. M'agrada més com ho diu Ixiar Rozas: «Com si parléssim amb veus que emergeixen alhora de diversos cossos o llocs. També el jo es descompon: en aquesta veu que és la nostra i no ens pertany del tot, en aquest llenguatge i aquests cossos plens de fissures, el jo passa a ocupar un lloc de no subjectivat».

Sóc literal, i penso que si faig escriptura del «cor» d'excavadors, això podria denominar-se «cor-grafia», una paraula semblant a coreografia. Busco la paraula i trobo que «corografia» no té a veure amb el que jo he imaginat, sinó que és una branca de la geografia iniciada pels antics grecs per descriure una regió i que presta especial atenció a les condicions físiques del terreny i al paisatge... Bah. La metàfora geogràfica continua.

Ixiar també diu que «la veu té alguna cosa que excedeix el llenguatge. Sobrepassa i escapa al significat literal i els significats establerts».

Ho barrejo tot, imagino veus sorgint físicament a través del paisatge.

L'evident

Durant l'excavació ens donem temps per preguntar una altra vegada què és, per exemple, gos, amor, taca, pa, llum, dormir, gel, lleialtat, caca, planta, vermell, diners, mà, passió, mantega... Ens proposem aquestes qüestions amb la innocència de qui comença a aprendre de parlar i no té por d'equivocar-se. Per què i per a què. Per a què serveix la por, la vergonya, la llibertat o la covardia. Per què els cotxes tenen quatre rodes, perquè si no serien motos, podria dir una veu després, per exemple.

Algunes frases, aparentment infantils, van molt lluny i donen pistes del que està molt avall; connecten aquest espai d'aquí amb un altre de molt profund.

En el relat de l'escriptor saotomense Almada Negreiros «O Cágado» («La tortuga»), un home veu una tortuga esmunyint-se per un forat, i la comença a buscar obsessivament. Primer fica el braç en el forat, fins al colze; després hi introdueix una vara llarguíssima; després aboca unes quantes galledes d'aigua dins el forat per fer-la pujar, i finalment decideix augmentar el forat amb una pala per poder-hi entrar ell mateix a buscar-la.

Després de molts metres excavats i d'arribar a l'altre costat de la terra on tot funciona al revés, torna sobre els seus passos. En arribar de nou a dalt, veu que «al costat del forat hi havia alguna cosa que abans no hi era: la muntanya més gran d'Europa, feta per ell, a poc a poc, palada a palada».

En realitat podríem aconseguir tenir al nostre costat la muntanya més gran d'Europa si, a palades, aconseguíssim accedir als sentits ocults del llenguatge, al balboteig inicial, en aquell lloc de sota on Europa ja no existeix, no n'hi ha ni rastre, a una incalculable profunditat del forat, de les estructures lingüístiques d'occident. Llenguatge en parracs. I la muntanya fins i tot deixaria de ser europea, perdríem la seva referència.

Però atenció *spoiler*: L'home «va voler restituir a la Terra totes les palades, totes. [...] Ja a l'última palada de terra que anava per ficar al forat, és a dir, la primera que havia fet al principi, es va adonar que el terròs es movia tot sol, sense que ningú el toqués. Curiós, va voler veure què era. Era la tortuga».

Com a «La carta robada» de Poe, la tortuga era allà des del principi. De vegades passa això: el que tenim tan a la vista és obviat perquè sembla massa evident i poc eloqüent. Apareix temps després, i aquí... tornes a pensar que una tortuga és una tortuga i no t'havies plantejat mai per què. Llavors baixes molt.

I això passa amb el mapa, que un mapa és un mapa i que el Desenterrador és fet de les paraules vives a les nostres veus. Llavors per què tancar-les en un mapa? Tornem al començament.

Tornar a preguntar per la decisió de cartografiar / Altres mapes

*And me? I'm going 'in circles. I'm circling around. And if I open
my mouth now I'll fall to the ground
I jo? Vaig fent cercles. Estic donant voltes.
I si ara obro la boca, cauré a terra.*³⁴

Ens hem preguntat insistentment com cartografiar matèria viva, en moviment. Estem intentant traslladar una experiència temporal, corporal i sonora a un mapa que sol ser visual i que aquí representaria un espai físic foradat, l'espai de l'excavació. Però el nostre territori metafòric no és fix ni estable. Es mou i tremola, juntament amb cada cos que emet veu.

34. *Speechless* de Laurie Anderson. *Speechless*: Sense paraules. Jo també vaig aprendre a callar, com diu Jaime Conde en el seu text.

Recordo el meu oncle João, que, després de la guerra colonial, va tornar a Guinea-Bissau juntament amb altres companys per eliminar les mines antipersona que havia enterrat l'exèrcit portuguès. No van ser capaços de trobar-ne gaires. Ja no eren al lloc previst marcat per l'exèrcit en un mapa. El terreny allà és molt pantanós, això feia que totes aquestes mines enterrades haguessin començat a desplaçar-se amb el pas del temps. No hi havia manera de trobar-les i treure-les del territori a partir d'aquest mapa.

Aquí, en aquesta pràctica, el mapa tampoc és útil de manera permanent, com tampoc perdura aquest lloc format per veus. És sonor i present

És la incertesa i el constant desplaçament del llenguatge compartit i la seva corporalitat, el que fa callar tota possibilitat de fixar-lo. De totes maneres, encara que alguns ho pretenguin, no hi ha mapa ni representació que produeixi un compromís estable amb el futur, ni delimiti itineraris únics. I molt menys aquest intent de cartografia que no pretén establir-se com a repertori d'accions, i molt menys com a arxiu.

Semblem tornar just al principi, quan vam pensar que cartografiar ens serviria simplement per accedir a la consciència del que ha passat ja fora del dispositiu de l'excavació.

Aquesta immediatesa que al principi va poder semblar un problema, m'agrada i em relaxa. Penso en els mapes convencionals, i no vull això, ni tampoc un diagrama perfecte ple de relacions ben estudiades i purament mentals.

No un mapa sense sentiments, des de la mirada de déu, col·locat com a reflex, per sobre de la realitat.

No un mapa positivista que vulgui ser objectiu i com sense autoria, que sabem que algú va fer amb unes intencions i una ideologia pretesament oculta, com va passar amb els mapes que sorgeixen en la

Modernitat, que no només buscaven registrar, sinó posseir i empassar-se el territori, i amb ell civilitzacions, animals, llengües, plantes, esperits, idees.

Potser podíem haver plantejat un mapa molt senzill, potser primigeni, rudimentari, amb petits símbols o pistes per orientar-se, un mapa-itinerari, com a successió d'etapes, però afortunadament no sabíem on ens dirigíem ni exactament què ens trobaríem.³⁵

Aquest serà un mapa de relacions que es fa «a mesura que», en el present, i que mai s'amplia o es perfecciona. M'hauria agradat trobar un altre tipus de mapes, com aquests tridimensionals i tàctils d'Ammassalik fets de fusta tallada pels tunumiit de l'est de Grenlàndia, on la geografia de la costa o de les illes es reconeix amb les mans i gairebé gens amb els ulls. N'hi ha que van ser fets per un nadiu anomenat Kunit. Palpant el mapa a través de la pell i la carn dels dits, s'hi poden seguir les ranures, les protuberàncies, les concavitats com recurrent i tocant en una altra escala la música dels caps, els golfs, les illes.

No he fet res d'això. Ammassalik i qualsevol territori geogràfic real, encara que estigui en constant moviment, és imperceptible, té una temporalitat diferent, el temps que vibra lent de les roques, no el nostre temps animal-humà-tecno, que és el de les nostres veus aquí.

Tot i la metàfora constant, això no és només geografia, és llenguatge en el present.

35. Anys vuitanta. Som molt petits. Caminar i cercar, caminar també com l'alè, com a pas que respira a la deriva del moment. Els meus dos cosins i jo a la rodalia d'un poble de Lleó entre pins, pols i herba que ens arriben fins al pit, busquem pistes per trobar la bossa de dolços que portava el meu oncle Carles. El meu oncle solia amagar-se amb els dolços ajupit entre les herbes grogues de final d'agost, i quan s'avorria de no ser trobat, feia el gos però sense canviar la veu, bordava a l'humà per espantar-nos i fer-nos riure, bub bub, amb una «b» ben marcada. Era millor trobar-lo a ell que no trobar els caramels. I el trobàvem d'oïda, perquè les pistes visuals que ell havia deixat eren absurdes: les havia col·locades massa de pressa perquè ja volíem jugar i li demanàvem que s'afanyés.

També m'hauria agradat crear un mapa exclusivament sonor, com les *songlines* dels indígenes australians. La distància recorreguda a peu entre dos llocs és igual a la seva extensió, la cançó dura mentre camines entre un lloc i un altre i va descrivint pous, punts de referència, rèptils, rius, ocells, felins. Una cançó on el ritme de la música i el ritme del territori se sostenen mútuament.

Però, com podríem cantar el que encara no hi és, aquest territori sense forma que hem d'excavar i que conté totes les possibilitats?

Cartografiar d'oïda en el present

Demano fer les coses d'oïda, deixar la visió, cartografiar veus, en aquesta experiència on escoltar és intern i extern simultàniament. Hiperconnectades però en l'escolta.

Llegeixo fa poc un llibre de Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds*. Anoto molt en els marges. Subratllo. Entre altres coses, ella proposa la geografia sonora com a alternativa a la geografia tradicional, que és ideològica, sense sentiment, literal, des de dalt, com els mapes de l'escola i també com Google Maps.

«La geografia sonora és una agència, una pràctica de caminar i escoltar, fer i refer. No hi ha mesura, no hi ha mapa, només la materialitat present desplegant-se'ns a les orelles –escoltant la nostra pròpia geografia».

En llegir això que diu Salomé em sona al Desenterrador. Ella diu: «Compartim a través de la nostra acció més que en el seu terreny, la geografia roman ansiosa i afectiva: plena de dubtes, incerteses i la patologia de qui som».

Salomé continua parlant: «*La nit* de Merleau Ponty és el lloc que el so crea». Ara és travessada per la veu de Maurice (Merleau Ponty) i el cita: «És pura profunditat, sense primer pla ni fons, sense superfícies i sense cap distància que la separa de mi». Ella torna per seguir dient:

«És un espai que comença de zero i ens envolta en el lloc contingent de la nostra imaginació perquè puguem habitar en totes les seves possibilitats...».

Les veus ressonen dins de cavitats subterrànies. Una geografia sonora i cega que evoca llocs possibles. El terreny excavat a les palpentes de la paraula.

Per què hauríem d'intentar mapar aquesta falta de visibilitat del so? O aquesta multiplicitat de veus emancipades de la imatge, que es despleguen constantment en el temps, com a verbs fent-se? No pots cartografiar un verb que canvia... ni tampoc una geografia amorosa plena de moviments i sexe i ebullicions. En realitat sí que pots, però per cartografiar tot això has de congelar-ho, triar una fracció petita de temps. Et resisteixes a fer-ho així.

No oblidó que el llenguatge va sorgint com a acte de deixar anar la veu primer. El llenguatge és so i nit. Va aparèixer amb el grunyit, el crit de dolor, el cant ritual o una cançó de bressol maldestra.

Caminem en grup, amb les participants d'un taller, cap a un parc de Buenos Aires, prop de CheLA, una antiga fàbrica d'amiant, on vam estar treballant un parell de setmanes. Havíem d'assenyalar i cantar el nom del que vèiem com si ho descobríssim per primera vegada. Un arbre, un bassal, l'ombra, un reflex, un palet, una bicicleta en moviment, una altra de quieta, una tanca, les volves de pols en un banc... Un grup d'adolescents es va unir a nosaltres. Efecte Hamelín. Semblava senzill, tornar a anomenar amb onomatopeies el ja anomenat... Grum!, strek!, mmbat!, àrumk!, olt! o jo què sé... Produïm so de coll i de llengua. Anomenem amb so.

René Pacheco, arqueòleg de l'Associació per a la recuperació de la Memòria Històrica, dins de *Y los huesos hablaron*, la peça escènica que sorgeix d'aquesta investigació escènica, explica com el terreny on hi ha algú enterrat pot ser localitzable si estàs atent a la textura del sòl, que és diferent. La terra ha estat moguda, potser fa 80 anys, però en aquest moviment ha deixat una cosa que és rastrejable.

René afirma no tan sols que és diferent la textura sinó també el seu so. El so diferenciat d'aquesta zona de la terra narra la violència oculta que va ser exercida sobre els cossos dels desapareguts de la guerra civil.³⁶

Sents diferents els sentits enterrats de les paraules. En sents els fluxos subterranis i els ecos. Vols sentir com a través de radars, vols sentir el so ultrasònic com una ratapinyada.

En trobar alguna cosa en aquesta profunditat metafòrica de l'excavació, la veu sona diferent. Quan la veu s'expressa des d'un lloc no sabut per endavant, la freqüència baixa i el so emergeix més greu, com si fos més avall. Tot el cos ressonant en la seva concavitat. Com parlar des d'un tub, un forat a la roca...

GREU = TOMBA³⁷

GREU = POLISÈMIA

Els bilingües solen dir que la veu sorgeix de manera diferent en cada idioma, cosa de to i de lloc del cos. Però també la cosa amorosa

36. A la pàgina web de l'ARMH, (memoriahistorica.org.es) veig una nota que diu: «Els jutges recorden que Espanya, amb més de 114.000 desapareguts, és el segon país del món, després de Cambodja, amb el nombre més alt de víctimes de desaparicions forçades; no se n'han recuperat ni identificat les restes».

37. Un record. M'he recordat molt de la nostra primera trobada en un poble de Conca, a casa d'en Jordi, els nens Roger, Oriol, i Miquel, feien el guió per a un film rural de ciència-ficció. Molt sèrie Z. La nau espacial era el cotxe groc d'en Jordi. En Tomàs i jo vam gravar i vam muntar la pel·lícula. Mentre els nens volien anar ben amunt de l'espai, nosaltres intentàvem anar molt avall. Vam veure la pel·lícula acabada un vespre mentre a mi se'm menjaven tots els mosquits del poble. Un d'aquests dies, els adults, Jaime, Bàrbara, Sofia, en Jordi, Tomàs i jo, ens llevem sobre les 5 cinc del matí, per cavar al terreny de fora de la casa. Encara ben adormits, hi obrim un forat rectangular –el cos sap fer-ho tot solet–; un a un, ens vam ficar en aquell forat fet a terra. Feia massa temps que només anàvem amb filosofia i metàfores..., calia cavar de debò.

i casolana. Em passa quan parlo la llengua de la meva mare, la que no he estudiat, que només he sentit: la veu sona més profunda i més lenta, més avall, a la panxa.

També hi ha paraules que, per la seva qualitat, són més greus.

En fer aquesta cartografia temporal, he estat, sense saber-ho llavors, atenta només al so, als canvis de to, que em donen pistes de quan alguna cosa comença a néixer en el present, això que és contrari a aquesta veu que es fa eloqüent i defensiva com plena de cites memoritzades, cerebral i que és fins i tot desagradable.

Aquesta que jo dic que és tan nasal, que sona una mica a gallina, com a cloqueig. És aquesta veu que reconeixes perquè tot el teu cos engega grunyits en sentir-la pels canvis de volum i de to de quan vol imposar-se sobre altres veus. L'orella sempre ho nota, tant és el text.

De vegades, també sento com el grup d'excavadors canta perquè ha trobat una cosa que sembla molt valuosa, el grup cantusseja a l'uníson i genera ritme. Sense ritme no hi ha cos. Sense ritme el text es redueix a l'articulació acadèmica i a una natura morta.

En qualsevol posició de l'excavació en què estiguis (cartografia, capatàs o cercle d'excavadors), la manera de conèixer en què estàs còmode no serveix, ets vulnerable... i encara sort si et poses a escoltar davant del buit, i de vegades tens por.

Renuncia a la cosificació del mapa. No hi ha imatge

En algun moment, Sofía, Tomàs i jo vam pensar de fer servir dibuixos, icones o fins i tot objectes que representessin les idees. Això significava seguir component després de l'experiència, i era un intent d'estetitzar el mapa, però no ho vam arribar a experimentar.

Res d'objectes.

Res d'instal·lacions.

Renuncia a la «cosa».

Renuncia a fer art amb tot en la teva vida (art = vida potser, però no vida = objecte, millor deixar de dir sovint que «d'aquí en sortiria una bona feina», no munyis la teva vida, no és una vaca, no ens equivoquéssim, no cal sacrificar tota experiència i clausurar-la dins el contorn de l'objecte artístic, per treure'n després el rendiment o per fer que t'estimin. Ja no més asfixiar la vida. Ni colonitzar-la).

Això és en viu. Deixa-ho que segueixi el seu curs.

No archive fever. Deixa que el que anomenes mapa sigui tan efímer com l'experiència de «desenterrar» o com l'experiència amb el so. El so no s'omple de pols, té una altra qualitat material, la de desenvolupar-se en el present, la de ser 360°.

Fas una espècie de mapa, efímer, però un mapa que s'està descobrint i escrivint en el present a través de la matèria sonora. Des de les textures de les veus que sents, les repeticions, el dringar de les paraules, els silencis, els titubejos, els cops de les T, la sibilació de la S, els silencis, els cops del riure, la tos. Per fer el mapa escoltes, i quan s'acaba l'excavació, no escrius res més, no ho arregles, no ho neteges ni ho millores ni ho estilitzes.

Aquí no hi ha ganes ni compromís de tornar-hi més que una vegada, i no tant per reproduir l'experiència sinó per acostar-se a aquestes profunditats inexplorades a través de l'oralitat però ja des d'un altre estat de la parla. La cartografia ha servit per tornar a prendre la paraula. Un mapa que surt directe de l'experiència i quan això s'ha acabat: FI.

El mapa desapareix de la visió.

Un arqueòleg o un espeleòleg tindrien un altre compromís amb el registre d'una excavació real. Perfeccionarien la representació perquè fos accessible i clara. Per poder tornar i continuar explorant, o per orientar-se, reclamar justícia, o conservar empremtes per al futur.

En aquesta experiència en el temps, el mapa no és tractat com aquests esquemes històrics compostos per grans fites, o dates clau per ser recordades. Em resisteixo a acumular dades; si ho faig, tinc mal de

panxa, fins i tot em poso una mica groga. No hi ha cap amor a les dades, les dades no solen ser sensibles, són lluny i, tot i això, t'envaeixen a distància; pretenen convertir-te.

Tampoc és un mapa de relacions entre paraules amb la mateixa funció sintàctica o categoria gramatical, sinó que és un mapa *queer* de continguts diversos (paraules, maneres de parla, textura, so) que poden connectar-se igualment.

No busco generar taxonomies compostes de coses equivalents que obliguen a pensar que alguna cosa és això i només això, i que es tanquen en altres coses equivalents.

De petita ja odiava les taxonomies. Les úniques taxonomies que em van interessar alguna vegada eren les del «regne animal» perquè tenien al costat uns dibuixets molt bonics. Hi havia animals amb ulls sense parpelles, fins i tot n'hi havia sense ulls. Impressionant. Brutal. En aquell moment no ho havia pensat. Ulls sense parpelles, com les orelles. Això vaig pensar un cop, i ara ho recordo.

Repeteixo. Això va d'orella, d'oïda.

Llegeix-ho un cop, no durarà, com en els còmics d'agents secrets:

AQUEST MAPA s'autodestruirà en... 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1...
BOOM!

Com a cartògrafa infiltrada renuncia-hi, oblida'l, només deixa que parli a través teu o parla tu a través seu.

Dins del Desenterrador, tant desenterrar com cartografiar se sent més somàtic que lingüístic. I aquest animaló somàtic que succeeix fa d'orella amb tot el cos. Hi insisteixo. O així m'agradaria que fos.

DOING - READING - TALKING - UNDOING

Parlar a través del mapa és una manera indirecta d'entrenar el cos per a l'estat de l'excavació següent...

Ho pots repetir?

Sí.

... entrenar el cos per a l'estat...

«Imagina que ets en un país estranger. Com que t'hi has d'estar un quant temps, intentes d'aprendre'n l'idioma. En el moment de començar a aprendre el nou idioma, just abans de començar a entendre alguna cosa, comences a oblidar el teu. Dins d'aquesta estranyesa, et trobes sense llenguatge. És aquí, en aquesta geografia sense llenguatge, en aquest espai negatiu, on puc començar a descriure el culturisme».³⁸

Culturisme!?

No exactament, però sí una mica d'entrenar-se en la corporalitat de l'escolta, i també de deixar lloc per a un espai geogràfic negatiu, on s'excava la subjectivitat i constantment hi ha una relació física amb l'emergència de la veu. Vaig llegir la cita anterior i vaig pensar en músculs entrenant-se a excavar, rítmicament. *L'home de la tortuga*, d'Almada Negreiros reapareix en aquest fragment:

Totes les nocions de temps i d'espai, i les altres nocions per les quals un home constata el quotidià, van ser totes, una per una, dispensades de participar en la perforació. Els músculs disciplinats en un únic ritme s'havien fet a la cosa, tots els raonaments i altres arabescos cerebrals eren innecessaris, no hi havia altra necessitat més enllà dels propis músculs.

Hi ets, excavant. I ja. Ara.

Amb els músculs i òrgans a un únic ritme, fent palades sincronitzades amb els altres.

L'acció de desenterrar se sent també en els intestins.

38. ACKER, K. «Against Ordinary Language: The Language Of The Body». A *The Last Sex: feminism and outlaw bodies*. Montreal: New World Perspectives, 1992.

En una de les sessions, a Madrid, Oihana Altube parlava de desenterrar com una experiència gairebé d'esfínter, de budell, d'obrir, tancar, posar tensió en el cos, prémer perquè surti el llenguatge, però amb una mena d'esforç plaent, contundent, de màxima concentració corporal. Ella parla d'un «pensar diferent de l'ordinari», un estar «molt activa a nivell cel·lular». Un estat no pas aeri, sinó més aviat «d'arrel, de tronc, com de talp». Obrir i tancar s'alternen. Obrir per deixar entrar la veu de l'altre.

I això ho diu Gloria Anzaldúa: «Tira l'abstracte i l'aprenentatge acadèmic, les regles, el mapa i el compàs. Temp-teja sense angúnia, sense embuts. Per tocar més gent, les realitats personals i el social s'han d'evocar, no a través de la retòrica sinó de la sang i el pus i la suor».

Una no ve aquí a inventar-se un nou llenguatge o un nou món aïllat d'aquest; sinó a transformar la nostra relació amb les paraules i amb aquest món, des de l'intestí primer, des dels òrgans, des del ventre primer (la ventríloqua que parla), i aquí apareix el pensament. Sorgeix fora de tota expectativa de la resposta correcta.

La ventríloqua: parla el mapa en comptes del ninot

La cartògrafa-ventríloqua parla també amb el ventre en el moment de parlar a través del mapa. I ara toca posar la teva veu fora de tu...

Caixa / Bossa / Ventre. Forat-Cavitat de ressonància

Anys després d'aquest procés, llegia a Ursula K. Le Guin en el text *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Proposa generar una narrativa que no funcioni com una fletxa que sap on apuntar, sinó com a bossa, caixa o ventre que sigui un contenidor. Un heroi necessitaria un cim o

un pedestal. Per contra, en una bossa-ventre-caixa, l'heroi «no queda bé», sinó que «sembla un conill o una patata». En les narracions de LeGuin, en comptes d'herois, hi ha gent.

Moltes vegades el coneixement de l'heroi històric ha funcionat com una fletxa, o fins i tot com un revòlver.

És causal: prems el gallet i... PUM --- surt la bala --- i mort!

La bala diu: allà. No importa el recorregut, sinó arribar. Allà.

D'aquest mapa no en surt res del que s'esperava. No pretenem que ens dugui enlloc. No hi ha funcionalitat unívoca, ni clímax, no és el porno convencional, no és capacitat mnemotècnica ni acumulació.

Aquesta cartografia sonora tampoc no pretindrà donar respostes, ni fer visites guiades, ni ser descriptiva.

Som aquí, contenint coses. Ficant paraules i formes a la bossa. I traient-ne unes altres.

Un ventre o una bossa és un paisatge. El forat de la «nit» de Ponty és aquesta cavitat metafòrica que hem excavat plegats i on podem començar a ressonar amb la realitat, on podem començar a vibrar.

El Desenterrador tracta d'obrir aquestes cavitats creant paisatge més que omplint-ne els buits amb text. Renuncia al privilegi individual de dir, de tenir raó i ser subjecte únic i legítimat de la parla.

Dues persones a la fi dels anys vuitanta, Reznikoff i Dauvois, suggereixen un vincle entre la posició dels animals de les pintures rupestres a les coves i les resonàncies acústiques del lloc. Fins i tot troben pintures en llocs de difícil accés però amb característiques sòniques especials. Potser per alguna relació amb el cant ritual.

En el buit-ventre, et desplegues amb els altres, amb el seu sistema nerviós i el teu entrellaçat. Com a la caixa de resonància d'un instrument musical. Una campana, una guitarra acústica, una esquella. Vens a ser instrument que és tocat i que toca, ressones i fas música.

Sincronies / Uníson

Algú em va explicar que si col·loques dos rellotges de pèndol l'un al costat de l'altre, els pèndols s'acaben sincronitzant. És un efecte físic. Això també passa als nostres òrgans.

De vegades això passa durant l'experiència entre les persones excavadores. Les coses que excedeixen el contingut del llenguatge són les que em semblen més difícils d'incloure en una cartografia. I em pregunto constantment com registrar el que s'està produint entre els cossos, en aquesta «corografia». I com que no ho sé fer, gargots sense més en algun color cridaner, dibuixo línies en espiral que semblen tornados que podrien assemblar-se al moviment que es produeix.

M'hauria agradat estar més atenta a aquestes qualitats, sobretot quan una paraula és invocada només a través de gestos. Com quan les deu mans de dins del cercle comencen a moure's en l'aire i sorgeix una coreografia concreta. La paraula 'tendresa' apareix amb gestos lents i fluids en un moviment horitzontal, el 'coratge' amb un gest concís de la mà cap endavant; algunes paraules són ràpides i sobtades, n'hi ha d'altres com cercles horitzontals repetits, i algunes que semblaven inactives de sobte esclaten com un volcà...

Amb el riure, que és contagiós, o amb la producció de ritmes a través de la veu, se sincronitza de nou. El riure esclata, el cos s'abandona al so i després de l'esclat, quan aquestes sacsejades es calmen, ve el silenci, una mica a batzegades, necessites recuperar l'alè. Si t'has descollonat segurament has baixat d'estrat, l'humor excava ràpidament, entres en un terreny tou. Aneu juntes a un territori inexplorat sense referències. Amb el riure, entres com en un forat negre, ets empassat momentàniament. Torno a dibuixar al mapa línies en espiral.

Lectura del mapa: l'eco

Llegeixo a través del mapa, mentre parlem de l'experiència de l'excavació, de quanta profunditat hem tocat i dels múltiples llocs que podem haver transitat amb el llenguatge.

No hem registrat totes les excavacions, les hem viscudes, no vols acumular sinó que ressonin.

Evoco una cartografia que es comporta com l'eco, com «un cos acusmàtic»³⁹ on la veu s'ha d'alliberar del cos emissor, i les paraules continuen sonant un quant temps després de ser pronunciades, bastant distorsionades. El ressò sempre és distorsionat. Succeeix fora de la font de so, i fora del temps. Sents les veus del cor dites per una altra. Sóc conscient que aquesta he estat jo, la distorsionadora que llegeix el mapa. Sóc una mica un *vocoder*, un codificador de veu, sintetitzant les veus i amb *delay*.

Eco.

*I was thinking of you
and I was thinking of you
and I was thinking of you
and then
I was not thinking of you anymore.*⁴⁰

Llegir-escriure-llegir mapa: ser mèdium

Llegeix les veus que entren mentre escrius el mapa i després deixa també que parlin a través del mapa que llegeixes.

Ets mèdium.

39. LABELLE, B.

40. ANDERSON, L. *Thinking of you*.

Però gairebé sempre ho ets quan parles i pot ser que no te n'hagis adonat. No té res de paranormal. Només és poètic. Com quan dius les mateixes coses que deia la teva mare i a sobre t'estranyes. Renuncia una estona al jo.

Ets mèdiu durant la lectura de les veus del cercle. No n'hi ha per tant.

Només ets un instrument.

A través teu apareixeran aquestes paraules escrites que després se sentiran breument. Mentre desenterren, tu que també ho fas, et mantens silent, només parlaràs després.

Perquè t'entravessin, igual que a l'excavació, necessites deixar que algun dels teus pensaments incrustats no aparegui, els de la interpretació, els d'això tan blanc que portes a sobre irremeiablement, els de l'objectivitat, els del masculí encara que tinguis cony, el setciències... Primer has de vomitar tots aquests éssers interiors «ben educadets» i per això terribles. No. Ni tan sols són prou terribles per aconseguir inquietar i que això et faci ballar o córrer.

Costa una mica que puguis extirpar-te aquests pensaments, però almenys intenta-ho.

No ho sé, prova de dir-ho en anglès, que és més curt:

GO AWAY CLICHE! GO AWAY! GO MEN, GO! GO!

En el teu idioma matern: SAI! SAI!

Prova amb onomatopeies: OX OX... OX!, com es fa per espantar les gallines. O simplement respira.

Vomita verd com al cine. Treu fora la mediocritat del consens amb el teu grup de referència, fins i tot amb aquell amb què et sents molt afí, però que és tan moderat, tan ben intencionat, tan ben vist, tan políticament correcte, tan d'imatge, tan homogeni, tan dins de l'engranatge i l'*status quo*.

Vomita.

Deixa per exemple que la Kathy Acker entri i digui per tu:

«Escriu per treure-ho fora, no per recordar-ho...».

I ho treus fora i després deixes un buit per on t'entravessen les altres veus del present i alguna de teva que encara no coneixies. I ara sí que hi ha forats, cada vegada més. Canvies de segona persona a primera, constantment, perquè el llenguatge és oral, és bava amb aire, parles com quan parles al bar.

La mèdiu entra en un túnel.

T'agradaria llegir el mapa com un exercici d'invocació.

T'assalta un record. La meua àvia Maria, fa uns trenta anys, assistia en companyia del seu fill i la seva nora a unes sessions espiritistes, organitzades per una veïna, María Helena, que era mèdiu. La meua àvia explicava sempre el cas d'una dona gran pràcticament analfabeta, portuguesa com ella, que quan entrava en trànsit començava a parlar alemany i deia ser un metge nazi, el doctor Fritz, o alguna cosa així (tanta exactitud sempre em va estranyar). Ni l'àvia ni cap dels presents a la sessió sabia alemany, així que el que podien haver sentit és qualsevol barreja de sons semblants a l'alemany, com quan somies i creus que parles una altra llengua o n'entens una que no coneixes de cap manera. Però el que em semblava més estrany de la història és que aquesta dona de mobilitat reduïda, que arribava arrossegant els peus, de vegades era posseïda per un esperit infantil i aconseguia desplaçar-se amb molta agilitat en el tricicle minúscul d'una de les meves cosines que llavors devia tenir quatre o cinc anys.

Em vaig demanar sempre com devia ser el trànsit, abrupte o gradual, del portuguès a l'alemany. Si sempre passava de cop, o si l'idioma començava a desfer-se fins a esdevenir aquesta mena d'alemany rudimentari (així m'ho imagino). I com eren aquests salts d'estat en deixar sortir el jo, i deixar entrar altres identitats. Real o no, m'agradava la història; l'àvia, a través de la «possessió», era capaç de fer coses que abans era incapaç de fer.

Llegeixes el mapa i parles d'alguna cosa que vas ser incapaç de dir si no haguessis deixat entrar les veus de l'excavació. T'agrada veure com en el cercle et deixes posseir per les veus d'altres, i això no pas en una assemblea, on sempre hi ha algú que et pren la paraula.

Però en la lectura del mapa trobes un problema pel que fa al fet de parlar tu tota sola a través d'alguna cosa, i que té relació amb una mena d'autoritat que t'és concedida, gairebé automàticament, com si fossis un testimoni ocular. Això no et fa sentir còmoda. No saps com canviar la situació. A vegades no tothom creu i tu no pretens ser creguda, ni resultar fiable, sinó que vols imaginar amb els altres el que podia haver estat i el que podrà ser. Però tu no tens el do de l'endevinació ni cap poder extra sobre el futur, simplement eres aquí, escoltant, i posaves paraules al paper, i la imaginació se n'anava cap al que encara no era, perquè tens aquesta tendència, pensar en el que està ocult, perquè sempre, des de nena, et van fascinar els misteris.

Bava

Cal no oblidar que les paraules són «excrecions del cos», això ho deia Pierre Fédida, l'analista de Ligia Clark: «Són bava, i a poc a poc van trobant la roba amb què presentar-se». Això ho explica Suely Rolnik.

Parlo a través de Suely que parla a través de Pierre que està a prop de Ligia.

I el text comença a aparèixer entre tos plegats. I jo m'anoto el del text-bava perquè es manté en un lloc somàtic en el qual també es desenvolupa el Desenterrador. El text-bava no és només un lloc des d'on es parla, sinó un lloc en el qual pensem, i Suely segueix dient: «Primer entres en contacte amb allò que et neguiteja més, saps que és en el teu cos [...] i encara no tens les paraules, les imatges... el text bava és per intentar trobar les paraules que has de dir». «No pretén mantenir ni l'*status quo*, ni el camp de les representacions en el cultural, sinó noves maneres de sentir el que no té paraula, gest, el que no té imatge...».

Com si fossis vulnerable en pronunciar paraules que produeixen riallades, esbufecs com de búfal, que es desenvolupen lentes, que et

reconforten, que tenen massa gust de llet, les que porten molt de silenci o les que són contundents o soporíferes.

Comparteixes amb altres un estat en el qual encara no saps res, o et permetes continuar sense saber res de res... de res, de res, on la identitat es desintegra, perquè conèixer un altre és reconèixer l'estrany dins d'un mateix. I sense escoltar, no hi ha cap estrany dins d'un mateix. Mires amb estranyesa i misteri aquestes altres paraules amoroses que t'inquieten. Són imprevisibles. A vegades et fan por. Uf! Però és bonic que per un moment no tinguis res a dir. Amb aquest misteri tens sexe. I des d'aquí segueixes, desfàs el temps i baveges primer les paraules que encara no tenen forma.

Podem preguntar al futur?

Ens hem plantejat sempre com superar la paradoxa de baixar a l'inorgànic usant la paraula, que és pura expressió cultural. No ens valia només parlar «de» l'inorgànic, sinó que volíem que al llenguatge mateix li passessin coses. No tan sols parlar-ne. Fer-ho. Baixar de veritat, amb tot.

O parlar també «a través».

Fantasio amb anar a un altre temps no històric per vorejar el prellingüístic, o el protollenguatge. Com si premés el REW al VHS i el temps es rebobinés grinyolant i sonant com un núvol d'insectes enorme.

Fa dies que cerco una pel·lícula que no sóc capaç de trobar, i que encara que era una mica dolenta m'agradava. La dona d'un arqueòleg posseïda per la febre d'una malaltia estranya, es despertava cada matí parlant una llengua una mica més antiga que la del dia anterior, fins que un dia perdía la capacitat del llenguatge, acabava morta o simplement desapareixia, no ho recordo. Segurament me n'he inventat la meitat.

Som llenguatge.

De debò?

En una ficció que t'acabes de treure de la màniga, t'adones que els forats i les palades no són allà fora, dins d'aquest cercle, sinó que és la teva consciència la que s'ha començat a foradar, s'obre, es mou, se separa per parts que corren d'un costat a l'altre com amb potetes articulades de robot.

Vols anar més avall, al centre de la terra, on, ja abans, la paraula ha començat a liquar-se. El fons del forat és el límit. Arribem a un límit en el coneixement, però no hi fa res, podem plantejar-nos seguir en la ficció.

Tots ells reconeixien l'origen dels focs interiors, i suposar que la massa interna no romanía encara en un estat perenne d'incandescència líquida, era una veritable bogeria. Per tant, el pretendre arribar al centre mateix del globus seria una insensatesa sense comparació.

Val.

Però també seria fort baixar al forat del que no és familiar, on no sabem què trobarem. A tothom inquieta el que no ens és familiar. M'hauria encantat deixar que la meva escriptura, com la llengua, es fongués; de vegades sembla que ha de començar a fer-ho, però vull que tot això passi sense trauma, allà on perds el contorn de la identitat i tant se t'en dona, on ets una altra i sorgeixen els fantasmes amb veus que no entens. On ets traïda per la teva pròpia llengua i et desfàs en el llenguatge.

Potser només balles.

O et tornes gutural, més enllà del punk.

Rondines.

La llengua se't comença a esquarterar. I, ni caldria dir-ho, no escrius res. Fas marques.

Rondines.

Una cosa emergeix sense forma. Gairebé viscosa, líquida, una mica transparent, de bava. Un embalum sense forma. Una transformació del que és humà en una altra cosa. Passa d'un estat a un altre i d'una llengua a una altra, desteixint el llenguatge. Recordes el personatge de «O meu tio Iagareté...», de João Guimarães Rosa, on un home es transforma gradualment en *onça* (jaguar). Fins al final:

« Faz isso não, faz não... Nhenhém...

Heeé!...

Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoû... Remuaci... Rêiucâa-nacê... Araaã...Uhm... Ui... Ui...

Uh... uh... êêêê... êê... ê...».

Baixes més, vas a la pura vibració de la veu, a l'estrèpit de roques precipitant-se i al seu so mínim. No reconeixes el so dels cotxes com «cotxes». Baixes a un ritme que sembla arcaic i també del futur. I et sona d'alguna cosa. Baixes més. Aquí potser només tindràs una recepció més gran de les ones, encara que per ara només ho aconsegueixes sense llenguatge, a través de sintetitzadors.

«Les pedres parlen. Les pedres parlen a través de les vibracions de bellesa, vibracions de disciplina, de precisió. Parlen a la gent del planeta Terra».⁴¹

Escolta, escolta i prou.

...

41. Sun Ra parlant en el documental *A Joyful Noise*.

Text escrit a través de les veus de Laurie Anderson, Gloria Anzaldúa, Ixiar Rozas, Suely Rolnik, João Guimarães Rosa, José Almada Negreiros, Salomé Voegelin, Kathy Acker, la tortuga, Jules Verne, Kunit, el meu oncle João Carvalheiro, Laurie Anderson, és el que sonava en prendre les primeres notes, Oihana Altube, Lígia Clark, el seu analista Pierre Fédida, el flautista d'Hamelín, Edgar Allan Poe, el meu oncle Carlos Serra, totes les del cor d'excavadores, Ursula K. Le Guin, la meua llengua materna i la meua mare Isabel Serra, Sun Ra, les pedres, María Helena, René Pacheco, Maurice Merleau-Ponty, la meua àvia Maria Serra, Donna Haraway, l'anciana-Fritz, Brandon LaBelle, la meua àvia Feli i la meua àvia prestada Àsia, Roger Claramonte, Oriol Claramonte, Miquel Aragay, Tomàs Aragay, Soffa Asencio, Jordi Claramonte, Jaime Conde-Salazar, Bárbara Sánchez...

- ELLOS

- LIBERTINAJE . ¡Que no estamos en un club independiente!

- ELLOS . GOBERNANTES . Si Rajoy dice al Talego, al talego.

- la libertad es la ausencia de condiciones, de obligaciones

- ¿PORQUÉ NO ESTÁ EN LA CÁRCEL?

- ¿QUÉ NECESITAS PARA SALIR ?

- NO PUEDES . QUIERES, NO PUEDES

- No tienes libertad si tienes que ir a buscarle para comer.

- EL BILLETE Y EL GRILLETE

- No tienes un euro en el bolsillo.

- Libre de hacer lo bueno y lo malo

- Abogado

- No estoy libre porque hice el tonto. Hay que apedregar, no hay más.

- CONDICIONADA . Acatar normas.

- No estamos privados de libertad, ni de espacio vital

- Manejable, gamámbela . A base de esfuerzos

- CASTIGO , privación de espacio

- PRIVACIÓN DE LIBERTAD

- LIBRE DE ESO , PAGO MI PRECIO , MI DEUDA , MI DELITO

- Un pensamiento , un estado mental . Un objetivo .

- SOLO LA MENTE , TODO LO DEMÁS , CONDICIONADO . LA MENTE ESTÁ EN LA PLAYA .



A continuació podràs llegir el resultat transcrit de quatre paraules que són part del diccionari de paraules excavades al llarg de tots aquests anys de pràctica i ja incorporades en un diccionari virtual allotjat a la web: eldesenterrador.com.

RASPALL⁴²

Paraula excavada durant el procés de creació de l'espectacle «Y los huesos hablaron», de la societat Doctor Alonso. Pontós, juliol 2016. Duta a terme per: Hipólito Patón i Sofía Asencio.

s. Raspall, raspall.

h. El raspall, per existir, ha d'insistir.

s. Passa'm el raspall!

h. El raspall va de mà en mà.

s. Aquestes cobertes necessiten una raspalladeta i me les deixes ben netes. (Rialles.)

r. El raspall s'usa amb la mà.

42. Traduit de l'excavació original de la paraula castellana, 'cepillo', que en català pot ser 'raspall' o 'ribot', amb accepcions diferents en les dues llengües.

- H.** Amb la mà no es pot raspallar.
- R.** Si no es raspalla no passa res.
- H.** Raspallar és com excavar. Raspallar és com excavar?
- S.** Raspallar... raspallant treus... raspalles.
Et pots raspallar...raspallar alguna cosa
- H.** Raspalla! (A Ramon)
- R.** Sí, raspallar és suau però mmmm...
- S.** ... contundent .
- R.** Contundent... si raspalles molt... o sigui, eh?
- S.** Necessites un mànec, que pot ser de fusta, i unes pues, que poden ser suaus o molt fortes, depenent del que vulguis raspallar.
- H.** Si et passes, t'ho perds.
- R.** Què?... Ho pots repetir...?
- H.** Si raspalles de més, no queda res.
- S.** T'ho raspalles!
- H.** T'ho raspalles. Hi ha diferents graus de raspallat.
- R.** És una paraula, el so... raspall... llapsar...
- S.** Si no raspalles els cabells, molts dies et queden encrespats i t'hi poden sortir rastes...
- R.** El raspall és... continu.
- H** Un ritme.
- S.** Hi ha un raspall que serveix per netejar parts de l'os de la persona, en concret la dentadura.

- R.** El raspall és per al que s'acumula. La rasta dels cabells i la dent bruta.
- S.** Les restes.
- R.** La coberta bruta. Les restes.
- H.** El carrall. Es passa el ribot a les portes de fusta, perquè s'inflen.
- S.** A això li donem un raspallat i queda com nou.
- R.** Si s'infla, passes el raspall, si s'envelleix passes el raspall, si s'embruta passes el raspall.
- S.** I passar pel raspall?... no, no era passar pel raspall, no, passar per l'altra banda...
- R.** Passar per la pedra.
- H.** Passar pel raspall.
- S.** El raspall passa per les coses... tu no passes pel raspall. Es va polir (*cepillar*) una fortuna. El raspall va passar per la fortuna.
- H.** En aquest cas va passar de més. Es va passar i la va perdre... la fortuna.
- S.** Va passar de més.
- H.** Es va passar! Hi ha un equilibri.
- R.** Cal posar-hi mesura.
- S.** Constantment.
- R.** Constància i amb mesura.
- H.** Un equilibri.
- R.** Cal ser recte. Cal ser... raspallar és una responsabilitat.

S. I sol ser així, eh? (gest de costat a costat). De costat a costat, no? (Fent gestos tots) Ah! val És un vaivé.

H. Rítmic. Raspallar algú és un vaivé rítmic... també.

R. No tots els vaivens són del raspall.

S. És una eina... l'home en necessita, les persones necessiten eines. Hi ha diverses eines, el raspall n'és una. Quan et vas fent gran vas adquirint eines, tens el raspall i altres coses. És un bon regal.

H. És un gran regal.

S. És un gran regal.

R. El raspall és una cosa.

S. Si no tens raspall pots fer servir els dits, així com un raspall (gest).

H. Les ungles. Raspallar... raspallem perquè ens fa por que creixin coses? Sense control?

S. És com un intent de mantenir les coses en relació amb el seu origen o l'origen que nosaltres vam voler concedir a aquesta cosa, a aquesta porta o a aquesta cosa...

R. És perquè no passi el temps sobre aquesta cosa.

S. O que hi passi suaument.

R. O que no es noti gaire.

S. Per tenir cura d'aquesta cosa... Bé.

H. Potser necessita cures, aquesta cosa. Perquè si la porta no tanca... li passes el ribot... i ja tanca...

R. Però per què abans tancava i ara no?... Perquè s'hi acumula...

S. Perquè s'infla.

R. H. S'infla...

H. El raspall lluita contra el temps.

R. Es van acumulant coses que cal raspallar.

S. Hi ha molta feina...

S. Lluitant contra l'abandonament, no? de les coses. És una eina contra l'abandonament de les coses.

R. Si no es raspallés què passaria?

H. Estaria tot deixat, abandonat. Aquí hi ha una por d'allò exuberant...

S. Els animals també raspallen, també es raspallen entre ells amb les dents... amb les mans... i el vent renta també les coses, encara que al final sigui portar-les d'un costat a un altre.

H. El raspall té cerres, les cerres del vent són molt subtils, són invisibles i de vegades t'aixequen de terra. Són cerres aèries.

S. Les cerres del nord-oest són...

R. ... són més fortes.

S. Són més fortes. Si t'arriben les cerres d'Alemanya, que creuen i arriben fins aquí, aquestes són brutals.

H. Raspallen a fons. Raspallen amb molta força. El raspall necessita una força.

S. Perquè hi ha racons on es necessiten raspalls molt petits que arriben a llocs on altres raspalls no arriben, a racons molt, molt petits per netejar-ho tot.

R. Hi ha moltes coses per raspallar.

H. Hi ha raspalls dels dentistes que entren en els foradets de les dents i hi ha raspalls que passen per sobre del cotxe... i no t'equivoquis..

S. De dentista

R. Millor no equivocar-se de raspall, eh...?

S. Hi ha tota una ciència del raspall, i no et donen el títol, però és una ciència.

H. Distingeixo ciència de títol. Ciència en principi en tenim tots, títols sí o no... Hi ha una ciència mil·lenària del raspall.

S. I en la vida tots passem pel raspall... almenys un cop.

H. Com és aquest pas?

S. La vida ens raspalla.

H. La vida ens raspalla...

R. Raspallem i som raspallats.

H. Som carn de raspall. En tot això hi ha un sentit, en aquest ser carn de raspall a la vida?

S. Si acabem amb els raspalls acabarem amb aquest...

H. Amb aquest sacrifici?

S. Amb aquest dubte?... Si no raspallo, seré raspallat?

R. Tu pots no raspallar, però que et raspallin.

H. Un món sense raspalls es col·lapsaria?

S. És impensable.

H. Perquè el raspall, en principi, dins de l'ordre d'eines importants, és com dels últims, no és pas que el raspall mogui el món però...

S. Raspalla... Torna'm a raspallar...

VERGONYA

Paraula excavada durant el procés de creació de l'espectacle «Y los huesos hablaron» de la Societat Doctor Alonso. Pontós, juliol 2016. Excavació duta a terme per: Hipólito Patón, Lluç Baños, Ramon Giró i Sofía Asencio.

(Ocells de fons)

Parlen en general amb veu dubitativa i suau.

LI. La vergonya és una veritat... La vergonya és una veritat. (Pausa llarguíssima)

H. La vergonya és una veritat dolorosa.

LI. Dolorosa per a qui l'amaga.

R. La vergonya s'amaga.

LI. La veritat s'amaga.

(Pausa)

LI. La vergonya és la veritat revelada contra la voluntat de qui l'amaga.

S. Pots repetir-ho més lentament?

LI. (Més lent) La vergonya és la veritat revelada contra la voluntat de qui l'amaga. (Pausa llarga)

H. La vergonya és la veritat revelada contra la voluntat de qui l'amaga. (Pausa) Qui l'amaga és un, i qui la busca és el col·lectiu sencer.

LI. El col·lectiu busca desvetllar la veritat d'un perquè, la veritat de tots..., no: no està oculta, és sabuda per tots. (Pausa)

H. A la vergonya no li toca mai el sol, per això té colors apagats.

(Pausa)

LI. De quin color és la vergonya? (Pausa)

H. És del color d'un fil que vol sortir i lluita per sortir de la gola... però no, no pot.

R. La vergonya tendeix a anar cap a dins. (Pausa)

LI. És vergonya quan és fora. Quan és dins és una altra cosa.

H. És una larva, la vergonya.

R. Si la busques, la trobes.

LI. Si la trobes, ÉS; si no la trobes, què és?

R. Si la trobes... la tapes... una altra vegada.

LI. Tapo la veritat per convertir-la en vergonya?

S. Això ja ho hem dit. Intentem no girar en cercles, anar a l'últim que hem dit.

LI. Val. Pots repetir l'últim que has dit?

R. Si la trobes, la tapes.

H. Hi ha gent dolenta. Cercadors professionals de la vergonya que la busquen, la troben, l'assenyalen i l'amplifiquen per fer sentir dolor. Hi ha gent, bones persones, que busquen la vergonya i quan la troben la intenten transformar en alguna cosa sanadora. El moment crític és quan es troba la vergonya. Què se n'ha de fer, de la vergonya?

LI. Quan es troba la vergonya... què se n'ha de fer, de la vergonya?

R. La pots tapar... la pots desenterrar... (Pausa llarga)

H. La vergonya té molt potencial.

s. La vergonya té molt potencial; si la tens, la tens; si la tens, la pots perdre. Si no la tens... no la tens...

h. Si la tens, la pots perdre, i si no la tens...?

s. No la tens. I la pots tenir en el cos de l'altre, com el dolor. Pots tenir-la aliena, vergonya aliena. (Pausa)

h. La vergonya viatja a través dels cossos? La vergonya viatja a través dels cossos. (Pausa)

s. La vergonya viatja a través dels cossos... és del cos. La vergonya és del cos. (Pausa) I de les coses, també.

h. Fa falta més d'un cos o més d'una cosa perquè es produeixi la vergonya, un cos, tot sol, no pot... no existeix la vergonya en un cos sol.

s. Un cos sol... no té vergonya llevat que es trobi amb un mirall.

h. Aquí hi ha alguna cosa, al mirall hi ha alguna cosa... (Pausa)

s. Els miralls són dolents... (Somriure de Ramon)

h. Els miralls són un engany i per tant tapen la veritat.

r. Mirar-se en un mirall pot provocar vergonya... Encara que estiguis sol... Llavors, tots tenim vergonya?

h. Tots en tenim ... en algun moment o permanent... La vergonya sempre troba nous vehicles, viatja...

s. ...Pels cossos... pels cossos nus que estan vestits.

h. Fins i tot pels cossos nus que estan nus.

s. És impossible tapar el cos.

h. El cos es despilota contínuament.

s. El rei està nu.

- H.** El rei va nu?... El rei és un pocavergonya. (Riuen tímids)
- S.** Hi ha certa justícia a assenyalar alguna vergonya. (Hi ha uns sorolls greus, dos cops)
- S.** És un gran insult... pocavergonya.
- H.** I un afalac.
- S.** Depèn del to... A veure?
- H.** Sense vergonya pots arribar a molts llocs on altres no arriben. Això et dona un poder que pots utilitzar bé o malament...
- R.** Però què és la vergonya?
- S.** La vergonya... apareix... quan... tenim consciència... del jo i per tant de l'altre.
- H.** A una edat molt tendra.
- R.** Quan en comences a tenir?
- S.** Als... set anys més o menys..., o fins i tot abans.
- H.** Quan t'adones... que... que tot i tu ja no sou el mateix.
- S.** Quan t'adones que tot i tu ja no sou el mateix (Comença a cantar sota una tonada amb aquesta frase. La segueixen Ramon i Lluc baixet. De fons, Hipòlit segueix dient la frase més lenta i trencada de fons)
- S.** I quan te n'adones ja no hi ha marxa enrere.
- R.** Quan la vergonya comença... quan la vergonya arriba... es queda.
- S.** Es queda, es queda. Sequedat.
- H.** Es queda... Els avis de vegades, de forma natural, quan arriben a determinada edat perden la vergonya.

s. (Riu) A la senectut.

h. A la senectut la vergonya ho té *xungo*... Ha de buscar altres cossos.

s. Pots repetir-ho set vegades?

h. A la senectut la vergonya ho té *xungo*... ha de buscar altres cossos.

A la senectut la vergonya ho té *xungo*... ha de buscar altres cossos.

A la senectut la vergonya ho té *xungo*... ha de buscar altres cossos.

A la senectut la vergonya ho té *xungo*... ha de buscar altres cossos.

A la senectut la vergonya ho té *xungo*... ha de buscar altres cossos.

A la senectut la vergonya ho té *xungo*... ha de buscar altres cossos.

A la senectut la vergonya ho té *xungo*... ha de buscar altres cossos.

PA

Excavació de la paraula «pa» al Centre Penitenciari de Lledoners.
Tardor 2017

Amb la participació d'una trentena d'interns i quatre educadors del centre.

Dins un programa de col·laboració amb la Generalitat de Catalunya per tal de transmetre aquesta metodologia als educadors i que passi a formar part de les eines pedagògiques de les presons a Catalunya. Actualment l'excavació de paraules es practica en diverses presons del país com a eina per treballar els valors, la capacitat de diàleg i l'expressió de les idees en públic.

— Pa calent.

— Religió. M'ha vingut al cap.

— A mi també.

— De quina religió?

— La cristiana, parlem del pa.

- Pa, necessitat.
- Fam.
- Què hi ha en el pa?
- Llevat, blat.
- Calor.
- Amor.
- Treball.
- Aixecar-se d'hora al matí.
- Amor cap al pa.
- Calent.
- Si hi seques tomàquet...
- Diversitat.
- Diversitat de pans: d'espelta.
- De pagès.
- Sense gluten.
- Fam.
- Molta gana amb el pa.
- Engreixa.

(Rialles generalitzades a la sala)

- El pa, no tu.

(Silenci)

- Paparapà! Pa, pa...
- Això segueix amb un vi.
- Qui va inventar el pa?
- Un forner probablement.
- Per a qui?
- Per a tothom.
- Però no tothom en té, de pa.
- I no tothom té la bomba atòmica.
- Perquè val diners.

- Quant val?
- Segons, una *baguette* 50 cèntims.
- El pa de motlle és més car.
- I per què no és gratis?
- Ho hauria de ser.
- La matèria primera surt de la terra.
- La matèria primera i l'elaboració costen diners.
- I si regalem pa?
- Estaria bé.
- Feu-ho, regalar-lo!
- Quin projecte faríem per regalar pa?
- Primer conrear farina.
- Però a la gent que conrea farina, qui li paga, si el regalem?
- Depèn. Si jo...

La conversa esdevé ràpida i ansiosa. En aquell moment el capatàs intervé:

I recorda als participants que:

- «No parlo ràpid.»
- «Dono espai als altres.»
- «Reprenem el diàleg en el punt.»
- «Faig silencis.»
- «No parlo des del jo.»

- Pa, suor i llàgrimes.
- Podria ser pa, vi i aigua

(Silenci)

(Veus de fons per al segon cercle)

- Ensenyen que per guanyar-se el pa s'ha de patir i suar.
- El nostre pa de cada dia.

- Tornem a la religió.
- L'esforç personal pot ser un esforç per a tots.
- Amb l'esforç de tots podríem arribar a donar pa a tothom.
- O ensenyar-los a fer pa i pa pot ser vida.
- O solidaritat.
- Els nens neixen amb un pa sota l'aixella.
- Els nens no beuen llet i mengen pa.
- Pa amb pa, menjar de tontos.
- Alguna vegada heu tirat engrunes de pa per tornar a casa?
- Sempre quan parteixo el pa em cauen engrunes.
- En aquells temps el pa s'intercanviava, es feia bescanvi amb el pa.
- Per quins elements el podríem canviar?
- Jo tinc gallines i ous. Merda! –he dit jo–. Canvio gallines i ous per pa.

El capatàs torna a aturar l'excavació.

Remarca: «Parlem sense el 'jo'. Podem narrar una història».

- L'Antònia té tres ous.
- Els podem vendre per comprar farina i pa.
- Llavors el pa mou el món.
- Parlem de pa, però hi ha altres aliments...

SILENCI

- No hi ha pa per a tant xoriço.
- Ni xoriço per al pa...
- I si busquem alguna manera perquè el pa arribi a tothom? Què podem fer?
- Pa per a tothom!
- El pa és per a tothom?
- Suposadament sí...
- Avui dia n'hi ha, però el que passa és que en algunes cultures és més necessari que en d'altres...
- Per què tenim tantes frases amb el pa?

ESTAT

Paraula excavada durant el procés de creació de l'espectacle «Y los huesos hablaron» de la societat Doctor Alonso. Pontós, juliol 2016. Excavació realitzada per: Hipólito Patón, Ramon Giró, Lluc Baños i Sofía Asencio.

S. Senyores i senyors: l'ESTAT!

(Pausa)

L. En diem 'estat', però podria perfectament dir-se 'aquests senyors'!

R. Aquests senyors amb corbata.

H. Xarxa Nacional de Carreteres d'Aquests Senyors amb Corbata.

L. Cap de les Forces Armades d'Aquests Senyors amb Corbata.

(Pausa)

L. Creiem parlar de l'Estat, però la majoria de vegades parlem de senyors.

R. Parlem molt d'Aquests Senyors.

H. Parlem molt d'Aquests Senyors. Parlem, parlem molt... d'aquests senyors. Aquests... aquests senyors.

L. Senyors.

H. Aquests senyors... Les Senyories.

R. Excel·lentíssims.

L. Honorables. *Molt* honorables.

H. Il·lustríssims.

- H.** Marquen la diferència.
- R.** I fumen puros.
- L.** L'Estat, Senyors.
- H.** Diputats.
- R.** Comença la sessió.
- H.** Tothom dret! (S'aixequen)
(Se senten rialles)
- H.** Un minut de silenci per l'Estat.
- L.** Cal mirar enlaire, cap amunt. (Aixequen la mirada)
- H.** Cal mirar sempre al futur.
- L.** Cal, cal... no cal mirar l'Estat, cal mirar a un altre lloc.
- H.** Cal mirar cap a una altra banda. Mai mirar l'Estat.
- R.** Cal trepitjar fort.
- H.** Trepitjar fort. Cal trepitjar fort. (Cops de peu)
- R.** Amb actitud.
- H.** Amb actitud.
- L.** Amb collons, collons!
- H.** Amb fermesa, amb fermesa. Amb fermesa pròpia d'una Democràcia, d'un Estat de Dret.
- L.** Els senyors de dret.
- H.** Els senyors de dret.
- R.** Creuar els braços.

L. Creuar els braços.

R. ... i separar una mica les cames. Separem les cames.

L. Amb collons!

(Els altres assenteixen)

H. És important saber-se adormir sense que es noti. Un minut de silenci i ens anirem adormint, però només ho sabrem nosaltres.

L. Amb gest greu.

H. Amb gest greu, solemne, que denoti que som l'Estat. Que hi som, que hi som. Perquè som l'Estat, mirant cap a una altra banda, mirant cap a una altra banda.

L. Amb collons!

H. Amb collons. I d'aquí no ens mouran.

L. Som l'Estat.

H. Som els lleons de les Corts (pausa). Això és insuperable! (Rialles)
Que vingui algú i es posi aquí... Que vingui!

R. Que vinguin.

H. Que vinguin! Estem preparats.

R. Que vinguin.

H. Que vinguin! No ens doblegarem.

L. Tu a mi de què? *Tu a mi de què?*

H. De què?

L. De què?

R. I cop de colze també...

(Rialles)

L. No rigueu, eh?

(Pausa, rialles, serietat)

L. Collons, collons.

H. La situació ho requereix.

R. S'ha de tenir mà ferma.

L. I collons...

H. Amb fermesa. Amb fermesa.

L. Fermesa.

R. Amb fermesa, transparència.

L. Home, a veure...

R. Proximitat... però força. Tu aquí, jo aquí. Tot queda entre nosaltres. Fora d'aquí, és la jungla.

L. Els lleons.

H. Els lleons del Congrés, les columnes que sostenen la Nació. Som els pilars de la democràcia.

(Alcen els braços)

H. Ho som i ho serem. I ho saben.

L. És important que se sàpiga, sobretot que ho sàpiguen.

H. Que ho sàpiguen ells, i elles.

R. Et dic una cosa.

H. En petit comitè.

L. Entre nosaltres.

R. Jo això, cap allà, per la finestra. A la una, a les dues i a les tres.

(Tots alhora fan un gest amb els braços com si llencessin alguna cosa)

H. Aquí va.

R. Ja està.

L. Quin alleujament.

H. Mans unides! Mans netes. Mans blanques. Mans... ho estem fent molt bé. (Rialles) El creixement és sostingut i l'Estat se'n beneficia.

R. Això va cap amunt, eh?

L. Collons!

H. Al màxim. A tota. És important que ens droguem. Ens hem de drogar.

R. Ens hem de drogar?

H. Sí, sí. Encara que no ho sàpiguen. Ens droguem... Ens posem... No, ens posem... Els excel·lentíssims no es droguen, ens posem...

(Pausa i esnifada)

R. Això és una merda. Entre nosaltres, això és una merda.

H. Bé, però la Transició va tenir també coses bones.

S. No perdem l'excavació, eh? Per l'Estat.

H. L'Estat.

R. L'Estat promet.

S. És el que importa. El que importa és l'Estat.

H. L'Estat.

H. L'Estat...

L. L'Estat és.

H. I sempre serà.

L. Sempre serà.

S. Estem excavant.

H. Estem excavant... (Rialles) Seieu, cavallers.

(S'asseuen, riuen)

H. Estat... Hi ha tres estats: sòlid, líquid i gasós.

L. Nosaltres som el sòlid, i controlem els altres dos. Controlem el líquid (Fa el senyal dels diners amb els dits)

H. ... i el gasós.

L. I el gasós. (S'assenyala el cap)

H. Som el sòlid per la solidesa dels nostres principis. Perquè avancem a collibè de gegants, per poder veure-hi més lluny. Som l'avançada de la Nació, i mirem al futur.

R. Som l'Estat i mirem als ulls de l'avenir.

L. Controlem els remes. Som el capità i som el grumet.

R. Nosaltres anem amb vaixell.

(Entra Sofía)

S. Vinc perquè també sóc.

R. Benvinguda al vaixell.

- H.** Benvinguda, benvinguda.
- R.** Tens el teu lloc.
- S.** Gràcies.
- L.** Qui t'ha convidat?
- S.** He vingut perquè puc aportar alguna cosa a l'equip.
- L.** Pot aportar alguna cosa a l'equip?
- H.** Vegem.
- R.** T'escoltem.
- H.** T'escoltem.
- S.** L'Estat som tots. I totes...
(Riuen)
- H.** Sang fresca a la política.
- R.** Fresca com una rosa, només cal veure-la.
- L.** Li falten dos cola-caos, a aquesta... Així que l'Estat som tots i totes?
- S. H.** L'Estat som tots i totes.
- L.** I què més?
- S.** I estem.
- R.** Estem tots en l'Estat. En aquest Estat.
- L.** Estem tots i totes en aquest Estat.
- H.** Això... això és així. (Agafa aire, pausa, tus). L'important és que el vaixell no vagi a la deriva. Hi ha un consens.
- S.** N'hi ha? N'hi ha?

R. Hi ha un ritme. Pam, pam, pam...

(Piquen de mans, canten)

S. La de-mo-crà-ci-a...

H. Pam, pam, pam, pam... Si ens representa-senta... Pam, pam.

R. Això és una... A poc a poc, sempre endavant, davant de tots, tots junts, cap al front... Vinga!, pica, que perds el ritme, pica, pica, que perds el ritme.

H. Dos i dos fan quatre, quatre per mi, zero per tu...

L. On vas?

(Cada vegada més de pressa, apujant volum, després abaixant-lo suau-ment, paren, respiren)

S. L'Estat se sosté sobre: la Nació, sobre la Família i sobre...

H. Sobre l'Economia forta.

S. L'Economia va forta. (Ho repeteixen)

R. Sobre?

S. H. La Nació, la Família, i una Economia... Forta! (Tots junts)

R. Sòlida.

H. Forta

S. Forta. L'economia forta.

L. Hi ha perill, eh?

H. Sempre hi ha perill. L'Estat sempre ha estat amenaçat. És intrínsec.

S. A estar.

- H.** A estar. Sempre hi ha amenaces. Però...
- L.** Els pilars.
- H.** Els pilars ens ajudaran a conduir, a portar la nostra nau a bon port. Un Port comercial, un port on es mogui l'assumpte, on flueixi... I els votants, les votantes.
- S.** Les vetantes.
- H.** Les vetantes... completa la frase.
- R.** Les vetantes, eh...
- S.** ... estan preparats per al que hagi de venir. Per patir i pel que sigui.
- R.** El votant, el bon votant, està ben ensinistrat. El tenim ben ensinistrat.
- L.** És un home de bé.
- R.** És un home bo.
- S.** Però, eh!
- H.** Compte, compte!
- S.** Som moderns.
- H.** Som moderns...
- S.** ... i modernes.
- R.** Bé, bé, bé.
- L.** Què vol dir, modern? Posa-me'n un exemple.
- S.** Eh...La llibertat. Les llibertats.
- H.** Les llibertats, els drets fonamentals...

s. Estem parlant de fonaments?

L. És clar, però els fonaments no es poden tocar.

H. Els fonaments... els fonaments són la Carta Magna i la Declaració Universal dels Drets Humans. D'aquí cap amunt el que vulgueu. D'aquí cap avall... això és sagrat, això és sagrat. Som moderns...

L. No sé aquesta obsessió per excavar, excavar, excavar... Potser comença a ser hora de...

R. Tapar, tapar, tapar...

s. Bé tapar...

L. Posar-hi una fusta a sobre...

s. Cosa de... tranquil·litat, de relaxació. La gent està molt tensa.

H. Molt tensa.

s. La gent necessita unes vacances. Renovar-se o morir. És el mateix que estar. Perquè estar per estar, de qualsevol manera, tampoc. Cal estar amb majúscula. Cal Estar. No estar, Estar. Amb majúscula.

H. Amb majúscula la primera o totes?

s. La primera.

H. Estar.

s. Com la Cultura, amb majúscula.

H. Estar. Estar en el món.

s. Amb totes les conseqüències.

H. Amb majúscula.

s. Conseqüències.

S. Cal ser estadistes. Un bon estadista. Tu ets un bon estadista. (As-senyala en Ramon)

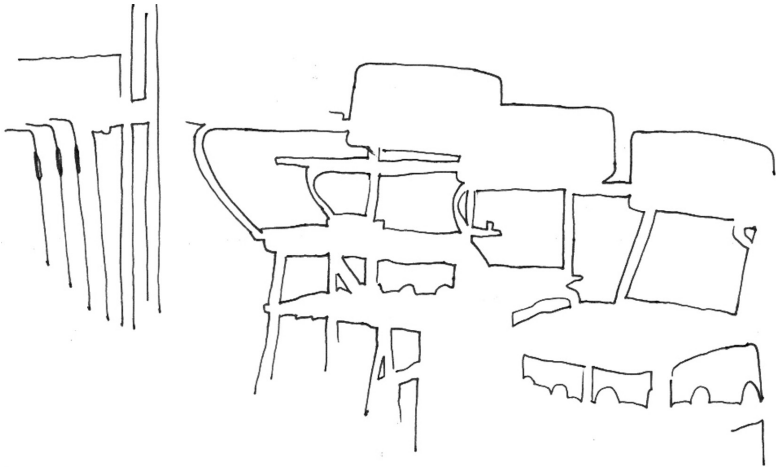
H. Tu tens sentit d'Estat.

R. Prou que ho sé. El tinc, aquest sentit. Visca l'Estat!

S. Visca!

H. Visca. Visca!

(Riuen)



Contextos on s'ha incorporat l'eina de l'excavació

2019

15 i 16/11/2019

Teatre L'Artesà. El Prat de Llobregat

18/02/2019 al 23/02/2019

Centro Cultural Conde Duque. Madrid

2018

23/10/2018 al 28/10/2018

FIAC Festival del Instituto Cervantes. Salvador de Bahia

29/09/2018

Ajuntament de Barcelona i Presó Model. Barcelona

13/07/2018

Fes un Plec. Sant Esteve de Palautordera

29/06/2018

Apertus 02: noitcelfer (Reflection). Escola Massana. Barcelona

24/05/2018

Cru cru cru. Barcelona

Biblioteca de La Laguna/Leal·Lav - programa permanent (últim dimecres de cada mes)

2017

19/10/2017 al 23/11/2017

Centre penitenciari Lledoners. Sant Joan de Vilatorrada

06/11 al 17/11/2017

Naus Matadero. Madrid

29/09 al 02/10/2017

Escena Germinal. Cal Gras

23/02/2017

BAU - Centre Universitari de Disseny. Barcelona

13/02/2017 al 25/02/2017

Centre penitenciari El Dueso. Santoña, Santander

2016

30/11/2016

Festival Salmon, Mercat de les Flors. Barcelona

25/10/2016 al 28/10/2016

MUSAC. Lleó

29/02 al 12/03/2016

Azkuna Zentroa. Bilbao

2015

19/11/2015 al 5/12/2015

Museu de l'Empordà. Figueres

10/04/2016

Festival Fuerte Fuerte. Sevilla

16, 23 i 30/04/2015
nyamnyam. Barcelona

2014

21/11/2014 al 28/11/2014
Leal.Lav, La Laguna. Tenerife

22/10/2014 al 30/10/2014
Mes de Danza. Sevilla

29/09/2014 al 11/10/2014
Azala, La Sierra - Artium, Vitòria

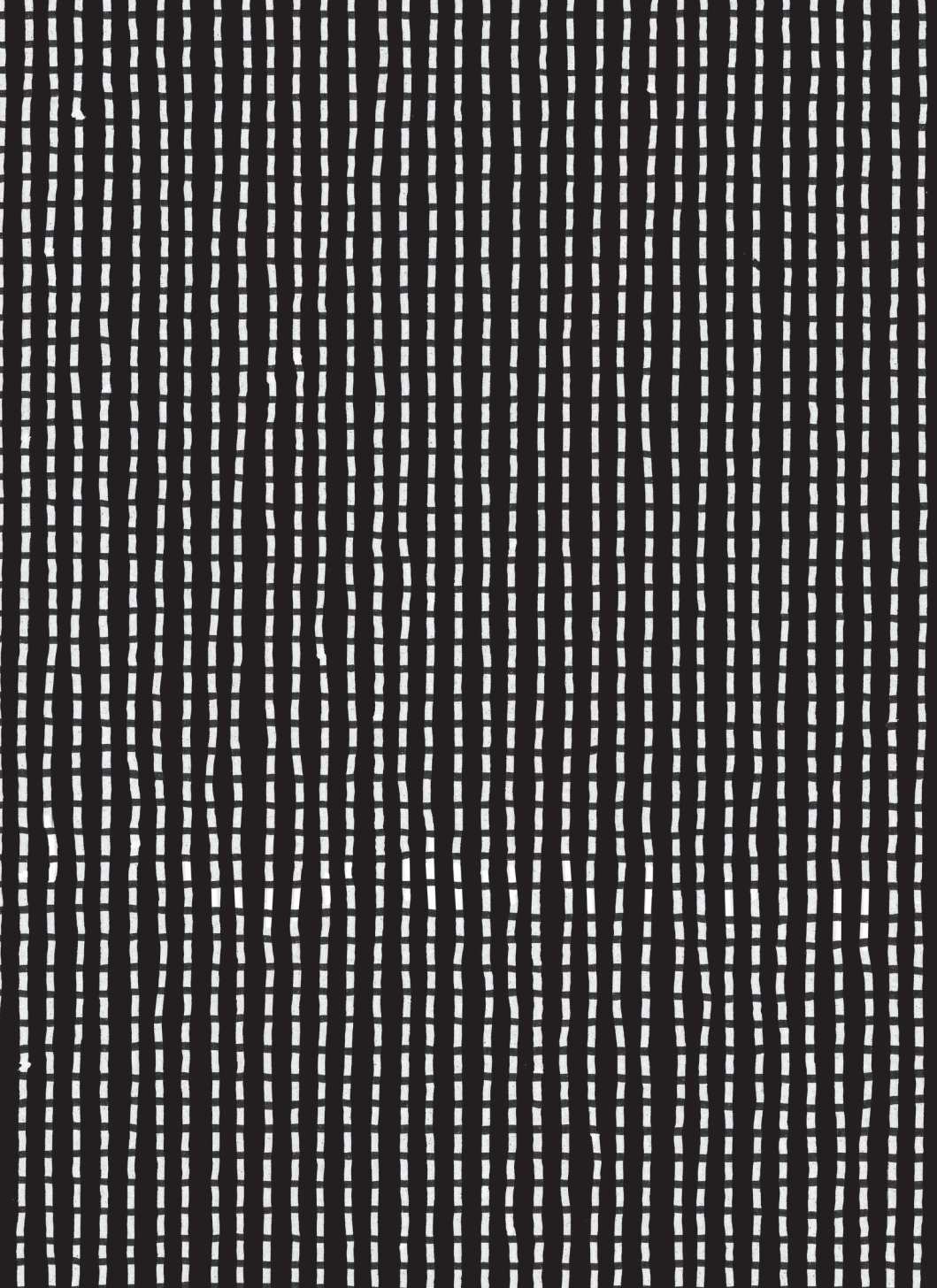
10/04/2014 al 20/04/2014
cheLA, Buenos Aires. L'Argentina

05/02/2014 al 14/02/2014
El Graner. Barcelona

2013

11/11/13 al 15/11/13
Agora de la Danse. Montreal. Canadà

21/10/13 al 25/10/13
Ingravid. Figueres

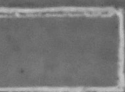




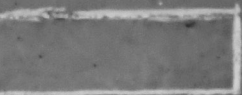




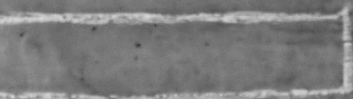
CULTURAL



PSÍQUICO



ORGÁNICO



INORGÁNICO









ME GUSTA ES
INMORAL CENGORDA
ILEGAL

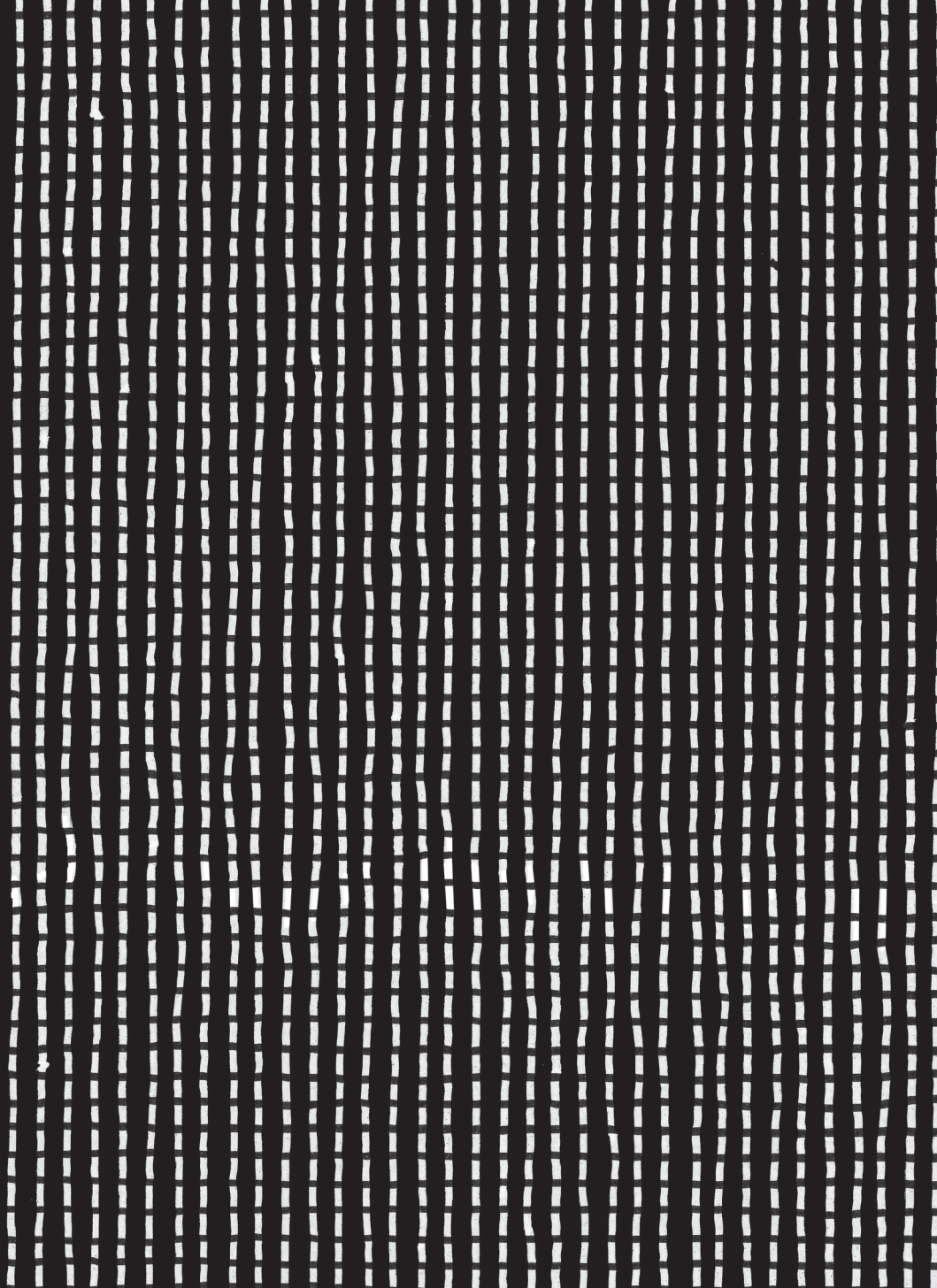












El Desenterrador

Método para la excavación
de palabras

El manual que tienes en tus manos quiere ser una herramienta práctica para que cualquier persona que lo lea se pueda iniciar con otras en el trabajo de excavación de palabras.

Aquí encontrarás todo lo necesario para comprender de dónde surge este trabajo, sobre qué base filosófica se apoya, cuáles son las reglas de juego que definen su práctica y qué elementos de comprensión y aprendizaje sobre el uso del lenguaje pueden derivarse de él.

Este proyecto fue iniciado en 2014 por Sofía Asencio y Tomàs Aragay, codirectores de la Societat Doctor Alonso, que, para impulsarlo, invitaron a su investigación sobre el lenguaje y las palabras a Jordi Claramonte, profesor de estética en la UNED, a Jaime Conde-Salazar, escritor, dramaturgo y *performer*, a Bárbara Sánchez, bailarina, creadora escénica y *performer*, y a Silvia Zayas, artista visual y escénica.

Juntos, a lo largo de cinco residencias de investigación, desarrollaron la metodología de la excavación de palabras, que es el centro y objeto de este libro.

Cada uno de ellos aporta aquí su mirada, derivada del trabajo realizado y de las experiencias compartidas en un intento de proporcionar al lector una mirada global, amplia y compleja de las implicaciones de este mecanismo de creación de conocimiento colectivo.

El libro se ha construido de manera que cada uno de los participantes en la investigación ha escrito y aportado su mirada y conocimientos sobre el mecanismo intentando abarcar todos los aspectos de esta práctica para permitir a cualquiera iniciarse en el uso de esta metodología.

Una de las características fundamentales de este sistema de trabajo es que absolutamente cualquier persona sea capaz de practicarlo y aportar algo valioso a la excavación de palabras.

En el libro se encontrará desde la explicación de cuál fue el origen de esta investigación y cuáles las intuiciones y palancas que llevaron a iniciar este trabajo, pasando por el marco filosófico teórico que permitió construir toda la analogía con el mundo de las excavaciones y la arqueología como un marco, un paisaje y un mundo lingüístico que nos indicó y aportó la idea de ir descendiendo en la acción de excavar como hilo conductor del trabajo.

Después, en el núcleo del libro, el lector encontrará el manual propiamente dicho, con todas las reglas, comentarios a las reglas y cuantos aspectos de funcionamiento y mecánica deben conocerse y respetarse para que la excavación de palabras sea fructífera.

Una vez conocido el manual, nos adentramos en la práctica y las experiencias que de ella se han recogido.

Es un ejemplo práctico de la técnica de la mayéutica como forma de preparación para los excavadores y un complemento ideal de la práctica de la excavación colectiva.

A continuación hallamos un texto que, escrito a mitad del proceso de investigación, analiza cuáles eran en aquellos momentos las preguntas, problemáticas y posibilidades que el trabajo iba desvelando y cuáles los posibles caminos que podían seguirse para continuar.

Acto seguido leeremos un texto que habla de la experiencia de esta metodología desde el mismo interior de la excavación. La explicación global de esta herramienta termina con el trabajo y las reflexiones acerca de la idea de las posibles cartografías de las excavaciones como formas de dejar un rastro en todo cuanto va sucediendo.

Para cerrar el libro, hemos incorporado, a modo de ejemplos, cuatro palabras que forman parte del diccionario de palabras excavadas colgado en la web del Desenterrador (desenterrador.com), en la cual se puede consultar el diccionario completo de todas las excavaciones llevadas a cabo hasta el día de hoy.

Al final del libro incluimos también una relación de todos los espacios, centros e instituciones donde hemos practicado excavaciones hasta este momento.

A lo largo de todo el libro el lector irá encontrando los elementos de aprendizaje, tanto a nivel individual como de grupo, que se derivan de este trabajo. El practicante de excavaciones de palabras modificará su relación con el lenguaje, su relación con la idea y práctica del diálogo como herramienta para generar conocimiento compartido, su idea y experiencia del silencio como espacio necesario para permitir la comunicación profunda y, en definitiva, redescubrirá su relación más íntima con la extraordinaria capacidad del lenguaje cuando este entra en su dimensión poética para hacer ver que la vida es algo más que lo que creemos que es.

Esperamos, pues, que este manual resulte útil y que la visión global que intentamos dar abra espacios de reflexión en torno al lenguaje, el trabajo colectivo y el uso y formas de creación de pensamiento construido en relación con los demás.

Cuando el mundo se encoge, uno quiere hacer un agujero.

Un agujero es una posibilidad. Uno intuye de algún modo que las cosas están torcidas, que la verdad no es un hallazgo que se manifieste ante nuestros ojos, sino el resultado de un movimiento físico; se trata de poner el cuerpo boca abajo, no de girar el objeto que miramos, sino girar nosotros mismos. Cuando se vuelve a la posición inicial y se mira de nuevo el objeto, este ya no es el mismo, y de hecho nosotros tampoco.

Esta relación paradójica con el conocimiento es la que guió los primeros pasos del Desenterrador.

La palabra, ese guante que ponemos a la realidad y que nunca se ajusta totalmente a ella, nos es necesaria para tocarla, es el medio para reconocer cada cosa, para tocarla con este guante y que el guante (la palabra) nos toque a nosotros.

Vuelvo de nuevo a ese mundo estrecho.

En ese momento, hacia 2013, me lo parecía, tremendamente estrecho. ¿Por qué? Porque había, y hay, un exceso de aire y poco cobijo. Había perdido la conexión entre las cosas, sobre todo tenía, y creo que tengo todavía, muchos lapsus entre mis pensamientos y mi manera de expresarlos.

Los conceptos y las ideas parecían no tener límites, servían tanto para definir como, sobre todo, para borrar, añadir niebla o en el mejor de los casos encubrir o tapar la cosa misma.

Pero, ¿dónde estaban las cosas? Eso me preguntaba yo...

En aquel tiempo yo estudiaba filosofía con un profesor particular, iba cada martes a su casa, en Gerona, y en una habitación colmada de libros él me hablaba de metafísica. Decía Aristóteles que el movimiento era lo que sucedía entre la potencia y el acto, que una piedra es una estatua en potencia (la piedra es potencia de...) y la estatua vendría a ser acto, una vez la escultura ha sido terminada. Para explicarlo mejor, yo soy adulta en acto y anciana en potencia, y según él lo que sucede entre un estado y otro es el movimiento o, dicho de otro modo, el cambio.

A mi alrededor todo era potencia (¿potencia hacia dónde?... ¿potencia de qué?...) este 'qué' era lo que, a través de nosotros, las palabras habían dejado de acoger.

Así, en mi necesidad de saber dónde estaban las cosas, me bastaba ver el edificio y decir 'edificio'. La cuestión era ver un edificio y saber que en alguna otra parte concreta del mundo había una cantera.

El mundo tiene límites y todo, sea físico o metafísico, tiene un polo negativo, una fuente o un mar y un espejo que nos muestra la imagen del revés para volver a

recordar, como dice GK Chesterton en su libro *Ortodoxia* (en este caso hablando de la cristiandad), esta reflexión que hago mía para hablar de nuestra situación en el mundo y nuestra capacidad de relacionarnos con él: «... los verdaderos argumentos a propósito de la religión giran alrededor de la cuestión de si alguien que nace boca abajo puede llegar a saber cuándo está boca arriba. (...) la condición normal del hombre no es la condición de cuerdo; su condición normal es una anomalía».¹

Esta anomalía era y es la cuestión. Que, para ver, a veces tengamos que cerrar los ojos, anular un sentido; que una vez pronunciamos un sonido dirigiéndonos a alguien o a algo ya estamos fuera de eje, o que ya estábamos fuera de ese eje antes incluso de hablar.

Y ahí fuera había un montón de palabras escritas por todas partes –felicidad, libertad, justicia, revolución, tristeza, sol, expansión...–, una gran niebla lo cubría todo, una niebla blanca y difusa sobre la que las palabras eran proyectadas como hologramas vacíos.

Ahora mismo, después de casi seis años, me parece exageradamente dramática la sensación de vacío que realmente percibí.

Sin duda intentar entender todas estas cosas me descompuso la cabeza y una vez más el límite fue la solución.

Teníamos que delimitar un territorio e ir lo más profundo posible.

Y así fue como invitamos a Silvia Zayas, Jordi Claramonte, Bárbara Sánchez y Jaime Conde Salazar. Ante nosotros formulamos la pregunta de «¿Cómo podemos desenterrar una palabra?», y nos pusimos manos a la obra para aclarar ese cómo.

Con este grupo de excavadores realizamos durante el año 2013-2014 cinco residencias en que, acompañados en cada lugar por una veintena de invitados venidos de diferentes ámbitos e intereses, perfeccionamos la herramienta de la excavación de palabras, siempre trabajando desde la práctica, con una idea más cercana a la captación y comprensión que a la generación de algo nuevo.

Se trataba de hablar y usar una manera concreta de articular la palabra pensada que convierte la conversación en un coro o *corografía*,² ya que, mientras el discurso avanzaba, se producía el movimiento y era en las pausas entre una voz y otra cuando se generaba el ritmo. Poco a poco fuimos dando con los ejercicios que nos ayudaban a preparar nuestro cuerpo para la resonancia; al mismo tiempo, el dispositivo conversacional se iba aclarando a base de delimitar las posibilidades del habla, con el fin de

1. CHESTERTON, G.K. *Ortodoxia*. Barcelona: Acantilado, 2013, p. 62.

2. Véase definición en la página 235.

contener el pensamiento para que, gracias a los demás, la palabra se deslizara hacia ese lugar donde se confunden el cómo y el qué.

Dice Zhuang Zi «El buitrón sirve para coger peces; conseguido el pescado, olvídate del buitrón. La trampa sirve para cazar conejos; cazado el conejo, olvida la trampa. La palabra sirve para expresar la idea; comprendida la idea, olvídate de la palabra. ¿Cómo podría yo encontrar a un hombre que haya olvidado las palabras para poder hablar con él?»³

3. ZHUANG ZI. *Maestro Chuang Tse*. Barcelona: Kairós, 1996, p. 34.

La excavación de palabras

Tomàs Aragay

La excavación de palabras es una conversación pautada, con una serie de normas que los participantes van aprendiendo y deben respetar (véase «Manual de uso»), en la que se intenta desenterrar una palabra determinada.

Es muy importante aclarar que la excavación de palabras no es una práctica finalista que busca un resultado claro, definido y cerrado. La excavación es un trabajo que tiene sentido en sí mismo. En este caso, la práctica ya es el todo, y es en la práctica donde, si tiene que suceder algo, tanto a nivel individual como colectivo, sucederá.

La idea es intentar llegar entre todos lo más profundo posible en el valor, la necesidad y el sentido de la palabra propuesta para trabajar. La excavación tiene una duración determinada y está dirigida en todo momento por un guía experto que ayuda al grupo a trabajar, el capataz.

No se trata pues de definir la palabra, pues para ello ya existen los diccionarios, sino de acercarse al ser profundo de la palabra, asumiendo que vamos en busca de un misterio, en un trabajo de generación de conocimiento en grupo a fin de tratar de captar la resonancia que esta palabra tiene para el grupo de excavadores en el propio presente de la excavación.

Seis sillas en círculo en el centro de la sala. Rodeadas de dos círculos más de sillas.

En las seis sillas centrales hay cinco excavadores que están trabajando y hablando entre ellos y siempre una silla vacía. Sólo se puede hablar en este círculo de cinco sillas.

A su alrededor, en el segundo círculo, los otros excavadores, que siguen la práctica escuchando en silencio de forma activa y pueden entrar en el círculo central siempre que lo consideren necesario u oportuno para profundizar en el trabajo de la excavación. Si entra un nuevo excavador en el círculo del centro uno de los que estaba debe marcharse. Así pues, siempre hay una dinámica de renovación de voces y personas y el trabajo y el discurso es compartido por todo el grupo de excavadores.

Es, en el proceso conjunto de investigación de esta esencia profunda y primigenia de la palabra mediante este mecanismo de conversación reglada, donde van apareciendo y desvelándose los mecanismos, «sentidos», contradicciones y paradojas del lenguaje, la palabra y los humanos en su uso común y compartido del lenguaje.

Con el fin de que esta conversación permita un trabajo en común alejado del territorio de la opinión personal y / o la discusión basada en la competencia que deriva en el ejercicio inútil, en términos de generación de conocimiento, de querer tener la razón, hemos ideado una serie de reglas de uso.

«Solo tengo lo que doy, solo sé lo que he olvidado. Todo lo que esperes no llegará jamás, jamás tendrás lo que esperas.»

Chicho Sánchez Ferlosio

Este manual quiere ser lo más preciso y detallado posible, dotado de unas reglas de uso y observaciones sobre cómo aplicarlas en cada caso y situación.

Pero, como en toda práctica viva, cada grupo de personas que quiera excavar palabras acabará encontrando el sentido de cada norma y su propia relación con ella a base de trabajar con las herramientas a lo largo de un tiempo.

La excavación de palabras es una tarea viva y cada excavación genera su propio camino y momento. Por lo tanto, este modo de empleo debe ser entendido como un marco general muy necesario y al mismo tiempo como una serie de herramientas flexibles y adaptables a cada grupo, contexto y situación.

Lo que sí será importante es que, en las primeras excavaciones que haga un grupo, el capataz, figura clave de la que hablaremos en detalle más adelante, se preocupe de forma especial de hacer cumplir las normas, de modo que todo el grupo comparta lo antes posible un marco de trabajo común.

Al ir avanzando en el trabajo se podrá flexibilizar y dejar que la fuerza viva del lenguaje hablado friccioné con ellas.

El espacio

Hemos practicado la excavación de palabras en espacios muy diversos. Lo que tenían en común y que, por lo tanto, se necesita siempre, es un espacio mínimamente diáfano, que pueda acoger a todos los participantes, una silla para cada excavador más la silla libre y un contexto silencioso y lo más tranquilo posible.

La duración

La duración de cada excavación puede variar en función del grupo, el contexto o el momento.

Si un grupo va aprendiendo a utilizar la herramienta de forma progresiva, puede también ir haciendo excavaciones cada vez más largas.

Para iniciarse en el uso de la herramienta, una excavación puede durar unos 30 minutos.

Más adelante, conseguida ya una cierta confianza en la excavación y los excavadores, el trabajo puede llegar a unos 60 ó 90 minutos.

El capataz será quien dé siempre por iniciada la excavación, pronunciando la palabra que vamos a excavar, y es él también quien dará por finalizado el trabajo cuando lo considere oportuno.

Los participantes

Todo el mundo puede participar en una excavación de palabras. De hecho cuanto más variada sea la procedencia cultural, la edad y la procedencia profesional de los participantes, más rica será la conversación. Todos tienen una relación propia y singular con el lenguaje y por lo tanto todas las voces deben ser bienvenidas a las excavaciones, pues la complejidad y profundidad de cada excavación estarán directamente relacionadas con cada uno de los excavadores que la formen.

La mayéutica

Etimológicamente, 'mayéutica' significa «dar a luz, parir», y es una herramienta inspirada en la práctica filosófica de Sócrates.

Esta es una práctica previa a la excavación en grupo que sirve para preparar individualmente a los excavadores.

Consiste en un diálogo entre dos personas acerca de una palabra dada con la presencia de una tercera persona, que llamaremos el observador o relator, la cual anotará todo lo que le parezca relevante del diálogo de los otros dos participantes. (Estos roles, si se practica más de una vez esta técnica, deben ir variando, de manera que todos puedan experimentar todas las posiciones dentro del diálogo.)

En el diálogo uno de los participantes solo podrá hacer preguntas, mientras que el otro solo podrá responder. En ningún caso con otra pregunta.

Como en la mayéutica socrática, hay que enfocar esta práctica con la idea de que quien pregunta está ayudando, acompañando, al que responde para ayudarle a sacar, a «dar a luz» su relación con la palabra. Es necesario que quien pregunta lo haga de forma acompañada con las respuestas del compañero, con la conciencia centrada en guiarlo en su excavación personal en torno a la palabra dada. Intentar abrir su campo de visión, que entienda mejor su propio pensamiento, que lo pule. Su tarea es facilitar una excavación en su interior de forma cuidada y pausada.

El que pregunta tiene la misión de hacerlo siempre partiendo de la última respuesta de su compañero, evitando en todo momento hacer preguntas retóricas o preguntas que buscan de alguna manera llevar al otro a un terreno de pensamiento o respuesta predirigido. Preguntar «muy cerca» de lo que el otro acaba de decir para así permitir que se produzca una verdadera excavación y profundización.

Quien responde tiene una tarea en apariencia sencilla: dar respuesta a todas y cada una de las preguntas que le formulen.

Ambos deben permitir que el ritmo del diálogo no entre en un formato de «competición» o a velocidad «televisiva». Se procurará construir un espacio de intimidad en el que el silencio entre respuesta y respuesta, o entre pregunta y pregunta, esté del todo permitido.

La duración del diálogo puede oscilar entre 20 y 30 minutos.

La tercera persona, el relator, que no puede hablar durante todo el diálogo, debe ir tomando notas de todos los aspectos que le parezcan relevantes tanto en cuanto al contenido expresado durante el diálogo como su forma, musicalidad, el tono, las actitudes corporales o los silencios.

Una vez todos los grupos de tres han finalizado sus diálogos (todos han estado hablando sobre la misma palabra), se reúnen todos y entonces es el turno para que hablen los relatores.

Cada relator cuenta al grupo cómo ha visto el diálogo y qué ha destacado de él.

Es un buen momento para hablar del tipo de preguntas que se han hecho.

Observar cómo la insistencia del que pregunta sobre una determinada respuesta ayuda a profundizar.

Observar que muchas veces parece que estamos preguntando, pero en el fondo estamos haciendo una afirmación en forma de pregunta.

Observar cómo las preguntas que conducen a una respuesta del tipo SÍ / NO no son fértiles.

Observar lo fértil que llega a ser preguntar por la calidad de las cosas afirmadas. Preguntar por los detalles de lo que aparece en la conversación.

Está claro pues que esta práctica previa necesaria debe ayudar a los excavadores a reconsiderar su relación con el hecho de hacer una pregunta. Tratar de entender la pregunta como una herramienta para ayudar a profundizar en cada afirmación. Qué hay que preguntar a partir de la ignorancia, como si fuera la primera vez que uno preguntase por tal o tal matiz.

Pues una vez nos ponemos a excavar en grupo, la pregunta será, como veremos más adelante, una de las herramientas importantes.

Y también es una práctica muy necesaria para empezar a poner la conciencia a trabajar «muy cerca» de lo que mi compañero afirma. Veremos, más adelante, que esta idea de «seguir» lo que mi compañero indica con sus aportaciones es una de las tareas clave de esta práctica de la excavación de palabras. (Véase «Mayéutica. Un ejemplo» página 216.)

Las reglas

Este conjunto de 10 reglas fue apareciendo en un proceso de investigación que duró un año. Son, por tanto, reglas / herramientas de trabajo totalmente ligadas desde un principio a la propia práctica.

Son, como comentábamos al inicio de este manual, una guía férrea y muy clara de cómo debe ser practicada la excavación para poder convertirse en lo que buscamos, un espacio de generación de conocimiento hecho en común y por varias voces.

Las limitaciones que imponen son evidentemente la única posibilidad que teníamos de poder generar un espacio de trabajo libre, donde el viaje conceptual en común que cada nueva excavación encuentre sea lo más abierto e inesperado posible.

Por otra parte, tener unas reglas que todos por igual deben cumplir, permite generar una transversalidad en todos los niveles, que también es básica y clave de esta propuesta. Cualquier excavador, tenga la relación que tenga con el lenguaje y el aprendizaje cultural, es absolutamente válido y necesario.

Por tanto, para participar en una excavación lo único que se pedirá a todos los excavadores es que traten de cumplir con las reglas lo más fielmente posible.

Regla primera. El silencio inicial

Es necesario que todo el grupo guarde un silencio largo al principio, antes de que nadie haga ninguna intervención sobre la palabra propuesta.

Sirve para dar espacio y tiempo a todos los excavadores para sintonizar, limpiar los prejuicios e ideas preconcebidas y favorecer la concentración.

Observaciones a la regla primera:

Una vez se han sentado todos en los círculos de sillas y los cuatro primeros excavadores ocupan el primer círculo central y antes de que nadie diga una primera cosa sobre la palabra propuesta por el capataz, es necesario que se guarde un silencio evidentemente largo a oídos de todos.

Esto debe permitir varias cosas. De entrada, una vez aparece la palabra a excavar, y de forma automática y rápida, vendrán a la mente de cada uno de los excavadores una serie de ideas sobre la misma.

Puesto que el trabajo de la excavación tiene, entre otros objetivos fundamentales, que, como grupo y también de forma individual, se transite por caminos y espacios de pensamiento inesperados que permitan generar nuevas miradas sobre cada palabra, este silencio inicial quiere ser un freno a que los excavadores inicien la excavación a partir de un pensamiento o idea que ya tienen completamente asentado dentro de sí respecto a la palabra a excavar.

Si iniciamos la excavación por un lugar ya sabido, lo más probable es que la continuación se mantenga en torno a una zona de pensamiento ya conocida.

Este silencio inicial también sirve para hacer palpable la extraordinaria importancia que el ritmo que la excavación tome tendrá siempre como elemento fundamental a la hora de construir el viaje. La musicalidad del lenguaje lo conforma tanto o más que los contenidos que con él expresamos.

Por lo tanto este silencio inicial es una invitación a agudizar la escucha y un espacio que debe permitir que todos los excavadores sintonicen entre ellos en un ritmo común.

Por otro lado cabe destacarse también aquí que el silencio no solo será clave en el inicio de la excavación.

En este sentido, hay que entender que tenemos que procurar estar más en el silencio que en el decir. Debemos trabajar con la idea de vaciar, excavar y sacar tierra. Es más un vaciar que un llenar de palabras, imágenes o cosas. Sería como generar un espacio vacío, como una caja de resonancia. Y por lo tanto es más lo que puede hacer el silencio que el ruido que puede generar un hablar en exceso.

Decimos, el silencio «excava». Es decir, en muchos momentos de una determinada excavación, que el grupo tenga la capacidad de respetar un silencio que se produce después de una determinada intervención, permitirá que la excavación profundice mucho más que si quisiéramos explicar con palabras lo que aquel silencio está consiguiendo expresar por sí mismo.

Este espacio de silencio que todo el mundo respeta lo podríamos considerar propiamente como una pausa. No es un corte o un vacío, sino el espacio de resonancia que debe permitir que el eco de lo que acabamos de decir agujeree y ayude a ir más abajo al grupo. Una pausa plena y sostenida, pues es el momento en que todos los excavadores en silencio están trabajando internamente para encontrar cuál puede ser la siguiente elocución que hay que decir.

Regla segunda. Seguir al otro

Todo excavador debe profundizar en los argumentos que propongan los demás, evitando crear situaciones de debate o discusión.

Debo dar validez a las «paladas», elocuciones verbales, de mis compañeros e intentar siempre que pueda seguir por el camino o lugar que sus intervenciones sugieren. Solo tendré que resistir con fuerza a esta herramienta si siento que este camino desvía completamente al grupo del objeto de la excavación.

Observaciones a la regla segunda:

Es esta seguramente la regla más importante de todas, pues es la herramienta fundamental que cada excavador debe utilizar para salir de su propio mundo de ideas preconcebidas y aprendidas sobre la palabra que se trabaje y tener la oportunidad, durante la excavación, de decir, imaginar y entender de una forma nueva y reveladora la palabra en cuestión.

Una vez aparece la palabra, como comentábamos antes, será inevitable que aparezcan en mi cabeza varias ideas o frases que decir sobre la misma.

Pero, si otro excavador dice algo sobre la palabra, mi trabajo es el de borrar inmediatamente todas estas ideas propias y empezar a pensar a partir de la intervención del compañero. Y así durante toda la excavación.

Seguir al otro significa también cortar de raíz todo intento de cada excavador de mostrarse ante los demás como alguien inteligente, original y / o singular en cada intervención. Decir algo muy cercano a lo que ha dicho el compañero puede parecer en ocasiones incluso demasiado simple. Pero es este el modo de avanzar juntos.

Es una regla que tiene que ver con la necesidad de aceptar que el camino que el otro propone es con seguridad tanto o más interesante que el que yo hubiera seguido solo hablando de aquella palabra.

Es también la regla que me libera de sentir el trabajo como una responsabilidad individual donde yo debo ser el que «resuelva» la ecuación solo.

Es importante destacar aquí que una vez que un excavador se haya sentado en el círculo central no está obligado a hablar. Puede ayudar a la excavación con su presencia en el círculo teniendo una escucha muy activa. Y solo debe intervenir cuando sienta que puede juntar una nueva pieza a lo que se acaba de poner sobre la mesa.

Podríamos decir que este pensar colectivo es como ir colocando una pieza junto a otra, piezas que van configurando algo complejo y que están bien interrelacionadas entre sí. Es preciso, pues, evitar dar grandes saltos entre una pieza y otra sin ninguna razón.

Por otro lado esta regla advierte también de que uno se resistirá fuertemente a la regla si cree que la excavación se desvía de forma evidente de su objetivo, es decir, la palabra sobre la que estemos hablando.

De ser así, este excavador puede indicar al grupo su sensación repitiendo en voz alta la palabra objeto de la excavación o hacer alguna pregunta que intente reconducir la excavación.

Esta tensión entre seguir y dejarse guiar por los demás y sus intervenciones o tratar de centrar la excavación hacia la palabra siempre existirá y cada excavador y

el capataz deberán estar muy atentos a que no signifique un problema para avanzar conjuntamente.

Uno de los grandes problemas en las excavaciones son aquellos excavadores que no pueden evitar poner en marcha el mecanismo interno de querer tener la razón.

La excavación de palabras está en el extremo opuesto de una discusión por tener la razón sobre una cosa.

La regla de seguir al otro es la que debe permitir al excavador liberarse del impulso de tener la razón y poder transitar por un discurso común que pueda ser sorprendente y revelador para cada uno de los participantes.

Todo sucede en el centro del círculo, fuera del pleno dominio de ninguno de los excavadores. Por lo tanto, puede suceder que una de las intervenciones eche por tierra la excavación. De hecho esta regla también asume la fragilidad de que nadie en la excavación puede controlarlo todo, y precisamente el hecho de habitar esta complejidad es una de las cosas más importantes que propone esta práctica colectiva.

Regla tercera. Preguntar

Utiliza las siguientes formas de pregunta para dinamizar la excavación.

- Porque no he entendido algo que alguien ha dicho. (¿Puedes repetirlo?)
- Porque quiero que algo que se ha dicho vuelva a oírse. (¿Puedes repetirlo?)
- Porque quiero que vuelva a oírse una secuencia de afirmaciones de varios excavadores. (¿Lo podéis repetir desde...?)
- Para ayudar a un excavador a explicar mejor o definir un término o lo que ha dicho. (La pregunta de precisión.)

Observaciones a la regla tercera:

Hemos visto ya en la explicación de la mayéutica como preparación a la excavación que la pregunta es una forma de comunicación y diálogo importante. También hemos anotado allí los peligros de utilizarla como una forma encubierta de llevar el agua a nuestro molino. Como se ha observado, esta regla recomienda utilizar una forma muy concreta de pregunta: ¿Puedes repetirlo?

Entra aquí en juego un elemento también muy importante en el trabajo de la excavación de palabras: la repetición.

Por un lado, todos nosotros aprendemos a hablar mediante la repetición, la imitación de lo que dicen los adultos repitiendo una y otra vez una palabra o frase: es el mecanismo que hace que finalmente esa palabra entre a formar parte de nosotros.

Por el otro, sabemos que el lenguaje es en gran parte ritmo. Y es en el ritmo donde se inscribe también gran parte de su fuerza expresiva y significados.

Así en esta regla conjugamos la necesidad de preguntar cuando no entiendo con la posibilidad de que un excavador quiera que algo que se ha dicho vuelva a oírse, se repita, sea una frase o varias frases consecutivas.

Esta repetición, como cuando aprendemos a hablar, hace que estas intervenciones calen más hondo en los demás excavadores y al mismo tiempo dota a la excavación de una musicalidad interna que también debe ser guía para la continuación de la excavación. De hecho es práctica habitual pedir que alguien repita una frase por ejemplo 3 ó 7 ó X veces. Una repetición así hace que la excavación entre en un espacio más poético y musical, y que la frase en cuestión resuene de una forma especial.

Hay que añadir aquí que durante las excavaciones es muy importante que la afirmación sea la herramienta predominante. La pregunta debe ser utilizada con mesura, pues si una excavación se convierte en una serie de preguntas sin respuesta no avanzará hacia ninguna parte.

Hay que evitar pues la pregunta como refugio para no afirmar algo aún a riesgo de estrellarse.

Y por último, en relación a la pregunta, es importante también resaltar una contradicción que tensiona siempre la excavación:

Por un lado, hay que tener en cuenta que no se puede dejar ninguna pregunta sin respuesta; no podemos saltarnos ninguna pregunta, y por otro, hay que saber que en algunas ocasiones es muy poderoso dejar una pregunta sin respuesta seguida de un buen silencio. Una pausa que cada excavador puede llenar internamente de sus respuestas que no es necesario que sean compartidas en voz alta.

Hay preguntas sin respuesta que excavan de manera poderosa.

Regla cuarta. No utilizar las expresiones 'yo', 'pienso', 'creo'

Observaciones a la regla cuarta:

Es esta una regla muy clara y simple. Es necesario que los excavadores busquen formas alternativas a la clásica fórmula de iniciar una oración: «Yo pienso que», «yo creo que», «yo diría que... ».

Este esfuerzo por salir del yo desde la misma formulación del lenguaje obligará a los participantes a ingeniárselas para forzar el lenguaje y permitir muy rápidamente la creación de un espacio común de habla. Una voz común.

Es, según la experiencia acumulada hasta el momento, una de las normas que, a pesar de poder parecer lo contrario, más rápidamente todo el mundo acepta.

Aquí, forma y fondo del trabajo se encuentran. Si queremos que cada excavador haga el esfuerzo de salir de su mundo ideológico para tratar de trabajar y encontrar un magma común con los demás, lo primero que hay que abandonar es el hablar desde el yo.

El ego de cada excavador debe quedar lo más ensordecido posible durante el trabajo, y esta regla, que debe ser rígida y constante, ayuda a conseguirlo.

Regla quinta. Evitar palabras como 'depende', 'sí, pero...', 'es relativo...'

Hay que evitar en todo momento la utilización de este tipo de expresiones, que tienden a desacreditar la intervención inmediatamente anterior.

Observaciones a la regla quinta:

Si lo que intentamos en todo momento en una excavación es tomar un camino conjunto entre todos con el fin de profundizar en el sentido de la palabra, el recurso a expresiones que relativicen las aportaciones de los otros excavadores parece evidente que lo que provocará será deshacer o poner en duda el trabajo hecho hasta aquel momento y por tanto «derrumbará» la galería de excavación que se estuviera construyendo.

Lo que hace de forma inmediata un 'depende' es proponer que al menos hay otra forma de abordar aquello de lo que estemos hablando y por tanto abriendo otro agujero o posibilidad de excavación. Es importante aquí recordar que durante la excavación no tenemos que estar valorando en ningún momento si la alternativa que un excavador puede estar proponiendo con su 'sí, pero depende...' es más pertinente, cierta o coherente que el camino que hasta entonces el grupo ha marcado, pues ya sabemos que la excavación no trata de encontrar una solución o definición consensuada, sino de tomar un camino de pensamiento o acercamiento a la palabra e intentar seguirlo hasta sus últimas consecuencias.

Con un 'sí, pero', lo que hace un excavador es, en un intento comprensible de querer mostrar que siempre hay una complejidad mayor en toda afirmación sobre toda palabra, impedir bajar por un solo camino o agujero por más simple que este pueda parecer.

En vez de sacar tierra de encima de la palabra, lo que hace el 'pero' es añadir otras perspectivas o miradas que, a pesar de que puedan ser interesantes, no se incorporarán a la excavación una vez esta ha tomado una determinada dirección.

De estas tres, la expresión que más evidencia que un excavador no sigue con atención el trazo de pensamiento que el grupo está construyendo es la de 'ya... pero eso es relativo, pues...'. Con una maniobra de este tipo lo que hace un excavador es

simplemente poner en duda totalmente cuanto se haya podido ir diciendo sobre la palabra y querer llevar la excavación hacia su propio terreno.

Todo puede ser relativo, evidentemente, pero en el trabajo de la excavación la disposición y el ánimo de los excavadores debe ser exactamente lo contrario. Todo lo que se dice tiene valor y hay que trabajar, sea cual sea su textura, a partir de lo verbalizado en cada momento.

Poner en duda, mediante estas expresiones u otras similares, es exactamente lo que no hay que hacer y no ayuda en absoluto a lo capital y más difícil en la excavación, encontrar un hueco común en el que excavar hacia la palabra en cuestión.

El trabajo del excavador, como queda explicado en la regla segunda, es seguir las intervenciones del excavador precedente olvidando todo pensamiento propio sobre la palabra.

Y para hacer eso hay que proponerse y poner el máximo esfuerzo en la escucha activa y profunda de todo lo que se va diciendo durante la excavación. Hay que conseguir que lo que los otros dicen se convierta lo más rápidamente posible en el objeto de mi pensamiento para que yo me ponga a pensar desde aquella otra mirada.

Deberé resistir pues fuertemente el mecanismo de los juicios de valor éticos, morales o estéticos que inevitablemente surgirán en mi cabeza con según qué intervenciones de otros excavadores.

La excavación precisamente abre a cada excavador la enorme posibilidad de seguir por donde el otro ha sugerido, aunque a mí me pueda parecer incluso un auténtico disparate lo que se está diciendo. O incluso si a mí me parecen un lugar o textura desconocida e incluso inquietante.

Hay que dejar que el misterio de cada palabra nos pueda penetrar.

Este es el salto profundo interno que cada excavador puede dar durante esta práctica. Una gimnasia del pensamiento que le permita flexibilizarse, desplazarse, adentrarse en pensamientos y texturas desconocidas anteriormente.

Regla sexta. Cuando una palabra o pensamiento cristaliza

Momento importante en el que el grupo entero percibe que se ha dicho o llegado a un lugar con respecto a la palabra que estamos excavando que tiene una relevancia especial.

Si esto sucede, el grupo puede optar por alguna de estas posibilidades:

- Hacer un silencio amplio para que su eco se sienta y se haga muy presente.
- Repetir varias veces, en forma de mantra, canon o canción, lo dicho para destacarlo.

Observaciones a la regla sexta:

La excavación es un trabajo con el que vamos a buscar el máximo *topos* que la palabra puede contener haciendo un camino desde lo que conozco hacia lo desconocido.

La imagen con la que trabajamos es que, a lo largo de años y años de uso de una palabra, este «sentido inicial» ha quedado enterrado por capas y capas de significados, usos y variaciones de todo tipo que la han ido tapando.

Por eso decimos que excavar es también un trabajo de desmentir muchos de los significados de la palabra. Es sacarle capas de encima. Es vaciarla para reencontrarla.

Y así como los arqueólogos de vez en cuando, mientras excavan una ruina antigua, pueden encontrar un trozo o pequeña parte de un instrumento o ánfora que sí que tiene valor y entonces la guardan, catalogan y limpian como algo apreciado para su investigación, así mismo los excavadores de palabras de vez en cuando podemos llegar a decir algo respecto a una palabra que sentimos que tiene un valor especial. Es entonces cuando diremos que algo ha cristalizado.

La maravilla de la cristalización será doble.

De una parte, por el hecho de que el grupo, como unidad y totalidad, dé cuenta de que, sea quien sea que diga la frase en cuestión que cristaliza, se ha llegado allí gracias al trabajo y las aportaciones de todos los excavadores.

Y de otra, sin que nadie lo indique de forma expresa, cuando algo cristaliza se produce un reconocimiento de todos, como una especie de resonancia profunda no pronunciada que atraviesa todos los cuerpos en el mismo momento y que da fe de la existencia de ese magma profundo de conocimiento compartido que es objeto de la investigación en la excavación.

Regla séptima. Materializar la palabra durante la excavación

Conseguir mediante una acción física o verbal que el significado o sustancia de la palabra que estamos excavando se convierta en acción viva durante la excavación. (Ejemplo: «¡¡¡Me cago en dios!!!» = iracundia).

Observaciones a la regla séptima:

Puede llegar un momento en el desarrollo de una excavación que con las palabras ya no sea suficiente. Entonces un excavador puede realizar una acción física. Si esto sucede, y atendiendo a la regla segunda de este manual, será necesario que los siguientes excavadores sigan el trabajo por el camino físico que el excavador acaba de proponer.

Puede suceder que efectivamente en algún momento de una determinada excavación sobre una palabra lleguemos a un punto tan profundo que el lenguaje verbal

ya no sea la herramienta adecuada. Entonces el cuerpo y las acciones físicas pueden entrar en juego para seguir profundizando en la palabra.

Es importante, sin embargo, que las acciones propuestas sean «acciones performativas puras» en el sentido de que sean simples, claras y cerradas en sí mismas. No sería bueno entrar aquí en algún tipo de acciones más teatrales y narrativas que quisieran sustituir falsamente lo que el lenguaje verbal ya hace.

Regla octava. Hacer una distinción

Distinguir entre dos palabras que se están usando para referirse a lo mismo o en paralelo en una determinada excavación. Al hacerlo tengo que optar por una de ellas y profundizar en su significado.

Observaciones a la regla octava:

Es evidente que ninguna palabra aparece sola en el mundo del lenguaje. Alrededor de cualquier palabra, del tipo que sea, hay toda una serie de palabras que establecen con ella relaciones de significado. Por oposición, por similitud o por resonancia poética, por proximidad contextual, etc.

Por lo tanto, si se propone excavar por ejemplo la palabra ‘alegría’, es muy posible que dentro de la excavación aparezcan palabras como, por ejemplo, ‘felicidad’, ‘buen humor’ o ‘satisfacción’.

Si se da el caso de que la utilización mezclada de algunas de ellas durante la excavación está haciendo evidente que no logramos profundizar juntos y por un mismo camino sobre la palabra ‘alegría’, objeto de la excavación, uno de los excavadores puede hacer lo que llamamos un *distingo*. Al hacerlo debe separar las dos palabras que están entrando en continua confusión, por ejemplo, distinguir entre ‘satisfacción’ y ‘alegría’, y dar una palada, es decir realizar una intervención que trabaje directamente sobre la palabra ‘alegría’.

De esta manera se indica claramente al grupo que las distorsiones temáticas que la palabra ‘satisfacción’ estaban produciendo deben ser evitadas y tratar de centrar la excavación exclusivamente en torno a la palabra ‘alegría’.

Es esta una situación muy común, pues en nuestro uso diario del lenguaje, para tratar de hacernos entender, recurrimos mucho a la familia de palabras similares con el propósito de matizar. Aquí, en la excavación, no obstante, tenemos que procurar reducir el campo de observación para forzar el ingenio y afilar las herramientas solo hacia la palabra propuesta.

Es pues esta una herramienta de pincel fino o bisturí con que afinar mucho y poder distinguir bien entre palabras, expresiones o términos que, siendo muy próximos unos de otros, no son de ninguna manera lo mismo.

Regla novena. Enmarcar

Poner un marco, como si de un marco de cuadro pictórico se tratara, que delimite una expresión, imagen o idea que un excavador ha expresado. Indicamos al grupo que a partir de ese momento hay que trabajar con precisión solo sobre los elementos que lo delimitado contiene.

Observaciones a la regla novena:

Hay ciertos momentos en una excavación en que alguien dice o dispara una imagen, una idea o una expresión que parece que contiene en ella algo valioso que habría que explorar de forma precisa y delicada.

Si otro excavador así lo siente, puede indicar al resto del grupo, con esta herramienta de enmarcar, que hay que detenerse en lo enmarcado, una delimitación literal de un territorio o paisaje donde hay que bucear.

Es una forma clara de fijar una dirección en la excavación y al mismo tiempo de pedir a los demás excavadores que trabajen muy cerca de las palabras, imágenes o ideas que aportan lo que ha quedado enmarcado.

Enmarcar es poner un límite a las posibles continuaciones. Ya sabemos que el esfuerzo máximo en todo momento es el de seguir una a una las intervenciones que nuestros compañeros sugieren, pero aquí hay un elemento más físico y concreto.

Se enmarca una frase o intervención muy concreta y se enmarcan las palabras que la componen como si fuera una pintura. Por lo tanto las continuaciones deben limitarse a continuar dentro del marco.

Es como si cogiéramos una lupa y mirásemos cada palabra de lo enmarcado de forma muy precisa y punzante.

Regla décima. La silla vacía

En toda excavación debe haber un círculo central de seis sillas, una de ellas siempre vacía. Esta silla podrá ser ocupada por un excavador o por un espectador, en las excavaciones públicas, en cualquier momento de la excavación. Al entrar en el círculo un nuevo excavador, uno de los presentes deberá marchar de forma que siempre tengamos una silla vacía.

Observaciones a la regla décima:

Esta regla pretende asegurarnos que a lo largo de una excavación podrán ser escuchadas la mayoría de voces de todos los participantes. La silla vacía nos asegura que se irá produciendo una constante renovación de las personas que ocuparán el círculo central donde se puede hablar.

Por lo tanto el discurso común que iremos construyendo será un discurso compartido, creado por una multiplicidad de voces.

El excavador que entra en el círculo a trabajar deberá esperar siempre un turno antes de poder hacer una primera intervención. Esta norma de uso de la regla es muy importante.

Normalmente cuando uno está en el segundo círculo de la excavación, siguiendo en silencio el discurso que se desarrolla en el círculo central, va haciendo su propia excavación interna, van surgiendo ideas, imagen y palabras. Y a menudo uno tiene la sensación de que debe entrar para decir algo muy importante o necesario que podría aportar mucho en un determinado momento. Pero esto haría que uno entrara para «llevar» el discurso hacia su territorio.

El excavador que quiera entrar a excavar, antes de hacerlo, hará un discreto silbido para avisar a quienes están en el círculo interior de que está a punto de entrar. Así el relevo se hará de forma tranquila, en silencio y a partir de una acción fónica y rítmica, muy adecuada a la forma de trabajo de toda la excavación.

Toda la excavación interna que cada persona va haciendo mientras dura la excavación, esté en el círculo en el que esté, es ya tierra removida alrededor de la palabra.

Cuando uno decide entrar a trabajar en el círculo, debe hacerlo con la actitud de seguir a los demás. Aportar a partir del momento de excavación en el que está el grupo, dejando nuevamente de lado lo que ha pensado o creído que habría que decir cuando se encontraba fuera del círculo de excavadores.

Es muy importante tener presente que se debe aplicar con prudencia y escucha rítmica esta regla décima. Hay que tratar de entender y captar cuándo es pertinente o no entrar a cambiar la configuración del grupo de excavadores del círculo central. Hay momentos en que puede ser bueno entrar para tratar de renovar la energía y las voces si uno siente que hay un cierto estancamiento. Y, al contrario, hay momentos en que uno puede sentir que no es pertinente entrar, pues hay un grado de conexión o silencio que es bueno respetar.

Esta escucha, como en la mayoría de reglas que hemos expuesto, es parte esencial del uso de la herramienta y el excavador le dará tanta o más importancia que a la escucha del «sentido» del discurso.

Es importante tener presente que la responsabilidad de que la excavación avance es de todo el grupo que trabaja junto y por tanto la silla vacía es la herramienta que todo el mundo tiene para poder entrar y trabajar en el círculo interno en todo momento y hacerse corresponsable del discurso que se va creando.

Como hemos visto anteriormente, si uno no tiene nada que decir, lo mejor es no decir nada. Y si uno no siente la necesidad o el impulso de entrar en medio tampoco se debe sentir obligado a hacerlo.

Pero, al mismo tiempo, este sentido de responsabilidad compartida debe dar a cada excavador la medida justa de sus decisiones.

El capataz

En primer lugar, hay que enmarcar la elección de la palabra ‘capataz’ dentro del marco general de comparación y metáfora que todo este proyecto hace con el mundo de las excavaciones arqueológicas, de buscadores de oro...

Nos parece una palabra que conjuga un cierto humor con un elemento que, sin embargo, es capital. Es necesario que el capataz dentro del engranaje de toda excavación pueda ejercer un cierto poder que debe ser respetado sin excepciones por todos los excavadores para que la herramienta funcione correctamente.

Su figura es, pues, imprescindible en cualquier excavación. Es la persona que podrá tener una mirada global sobre la excavación, que estará atenta a observar si el grupo está logrando profundizar y encontrar la resonancia conjunta de un solo discurso hecho por muchas voces, si el ritmo y la musicalidad están siendo respetados y si, en definitiva, la excavación está cuajando en algún sentido.

El capataz podrá moverse libremente por la sala para ir guiando la práctica. Normalmente se mantendrá fuera del círculo del medio y mantendrá una actitud de observador externo global.

Las atribuciones básicas del capataz son:

- Elegir las palabras que serán excavadas en una sesión de trabajo.
- Cuando todo el mundo está ya sentado en los diversos círculos, anunciar la palabra a excavar y dar por finalizada cada excavación cuando lo considere oportuno.

Durante la excavación el capataz puede intervenir de diversas formas:

- Desde fuera del círculo, por una parte, con el fin de hacer cumplir las normas a los excavadores y también para hacer repetir ciertas intervenciones con la intención de centrar la excavación.
- Desde dentro del círculo central, el capataz puede, si lo cree conveniente, entrar en el círculo central e intervenir como un excavador más. Solo lo hará si piensa que puede ayudar al grupo a centrar la excavación y profundizar, y procurará no quedarse mucho tiempo en el círculo.

La elección de las palabras que excavar

Al inicio de este proyecto, como ya se apunta en el texto introductorio, partimos de tres premisas claras:

- Trabajar solo sobre una palabra en cada práctica o conversación.

· El objetivo inicial es excavar palabras en desuso, palabras tabú o palabras cuyo significado haya cambiado mucho a lo largo del tiempo.

· Y, en tercer lugar, debe partirse de una idea clara, que llamamos «corpología de las palabras». Es decir, que las palabras no son simples elementos que designan las cosas que hay en el mundo, sino que son elementos que lo configuran y sobre todo lo activan. La idea es que, al decir una palabra, dicha palabra está haciendo algo y hay algo que se activa.

· Que el lenguaje configura nuestro mundo ético, estético y político, y al hablar construimos mundo, relaciones y estructuras.

A lo largo de la investigación que nos ha llevado a ir afinando la herramienta, han aparecido otras consideraciones importantes.

Durante el primer período de investigación nos centramos y pasaron a ser palabras de uso común en las excavaciones los valores éticos que podríamos decir que estructuran las bases profundas de nuestra sociedad. Así 'justicia', 'valentía', 'honor', 'piedad', etc., entraron de lleno en el repertorio a excavar.

Pero también a lo largo del proceso de investigación quedó muy claro que las palabras que designan una realidad física concreta tienen un potencial de excavación poderoso: 'dentadura', 'ojo', 'casa', 'árbol', etc.

Al excavar algo tan concreto y físico, los excavadores encuentran muy rápidamente un camino común de aproximación. Están siempre muy cerca de la palabra y pueden así abrir campos de exploración sin miedo a perder el objetivo de la excavación.

Al excavar este tipo de palabras la descripción aristotélica es más fácil, el mundo de la opinión personal desaparece más rápidamente, hay una cierta ligereza que normalmente favorece la participación de muchas voces diversas y el humor surge orgánicamente. Y, evidentemente, puede dejar vislumbrar mucha profundidad sin que se aborde esta de forma directa o frontal.

Así pues, y partiendo de la base de que en cada contexto y en cada excavación debe ser el capataz quien acabe tomando la decisión de cuál o cuáles palabras excavarán en una sesión determinada, es interesante conocer estos dos tipos de palabras y poder combinarlas para que la profundidad y concentración que requiere normalmente un valor filosófico impregnen las excavaciones de cosas físicas y, al mismo tiempo, la concreción y ligereza que aporta la excavación de un elemento físico invadan siempre las más densas excavaciones de valores.

La excavación pública

El trabajo de la excavación de palabras es, en esencia, una práctica privada e íntima.

Por lo tanto, el hecho de compartirla con unos posibles visitantes-espectadores no es en absoluto una obligación o finalidad que haya que cumplir.

De todos modos, nosotros, a lo largo del proceso de trabajo con la herramienta, sí hemos realizado excavaciones que podríamos llamar públicas, a las que se ha convocado a gente a asistir y compartir una excavación.

Para ello es importante tener en cuenta una serie de factores.

Como sabemos, la excavación es una práctica delicada y frágil que requiere un entrenamiento previo para ser llevada a cabo con sentido y cierta solidez.

Por lo tanto si se quiere hacer una excavación de palabras pública, es importante contar con un grupo de excavadores cohesionado y entrenado que haya practicado la herramienta durante un cierto tiempo conjuntamente y la sepa usar de forma fluida.

El protocolo que nosotros hemos seguido en las excavaciones públicas que ya hemos realizadas es bastante sencillo.

Hay que añadir un tercer círculo de sillas en la sala, que sería destinado inicialmente a los visitantes. Hay que entregar las diez reglas básicas de la excavación a cada visitante y dar un tiempo para comentarlas con el capataz.

Y hay que pedir a los visitantes que se den un tiempo al principio de la excavación con el fin de observar la dinámica sin intervenir.

Por último debe indicarse que, pasado este primer tiempo de observación y escucha de la excavación que estarán llevando a cabo los excavadores más experimentados, cualquier persona puede entrar en el círculo central e intervenir en la excavación.

Nuestra experiencia al respecto es que efectivamente el círculo central donde se puede hablar ejerce una atracción poderosa sobre los visitantes, que a menudo acaban participando activamente en la excavación.

Las excavaciones públicas son muy potentes en el sentido de que la fragilidad de la herramienta, la multiplicidad de voces y la capacidad de reverberación del magma subconsciente del lenguaje se ponen en evidencia y brillan en su máxima expresión.

Otras observaciones de interés

Al inicio de la excavación se suele dar un momento que hemos llamado el momento del tanteo inicial.

Es una primera zona de conversación en que el grupo está dilucidando por qué agujero claro y concreto entraremos en la tierra para ir hacia abajo todos juntos.

Normalmente habrá una pequeña serie de intervenciones que estarán apuntando a posibles vías diversas de trabajo sobre la palabra.

En un momento determinado dos o tres intervenciones ya marcarán un camino claro, pues cumplirán con rigor la regla de seguir al otro y entonces la excavación ya tendrá una dirección definida.

Cuanto más abajo hayamos llegado, cuanto más cerca de lo inorgánico estemos, o más cerca del magma oral subconsciente, más espacio debemos ir.

En el símil de la excavación de una mina, si hemos bajado muy abajo tenemos una gran cantidad de tierra encima y cualquier paso en falso puede hacer que toda la galería se derrumbe.

Por lo tanto, si el grupo percibe que está bastante cerca del magma primigenio de la palabra en cuestión, es necesario que las intervenciones sean las mínimas y muy próximas a la intervención precedente.

El humor excava. Por la rigidez y aparente complejidad de las reglas, podría parecer que el trabajo de la excavación de palabras propone que estas conversaciones-excavaciones deban ser muy serias y profundas. Pero no tiene por qué ser así.

Se ha dicho anteriormente que cualquier persona puede excavar. Y hay que añadir aquí que cada persona tiene una relación muy particular con las palabras, el lenguaje y el hecho de dialogar con los demás.

Afortunadamente, hay personas que tienen el don de utilizar el humor como herramienta de relación lingüística con el mundo y con los demás.

Y el humor, cuando hablamos de un sustrato popular a compartir, es uno de los elementos más importantes.

Por lo tanto las intervenciones hechas desde el humor muchas veces son capaces de hacer un agujero enorme con una resonancia compartida muy clara sobre la palabra.

Tenemos la posibilidad de repetir la palabra que estamos excavando.

Puede haber un momento en la excavación en que uno de los excavadores sienta que la excavación ha ido por un camino que aleja mucho al grupo de la resonancia de la palabra. Una buena forma de hacerlo sin interrumpir el trabajo es repetir más de una vez la palabra que se está excavando.

Esto lo llamamos «volver a la palabra». De esta forma el grupo puede entender que hay que frenar la excavación, es decir, generar más silencio y tratar de volver a fijar la atención en la palabra para tratar de continuar.

Es muy útil, sobre todo cuando se está trabajando con valores, poner un ejemplo que implique el valor en cuestión. Al hacerlo estamos delimitando muy claramente una acción o situación sobre la que el grupo más fácilmente podrá trabajar de forma conjunta profundizando a partir de un hecho concreto y compartido.

Es también muy importante trabajar con la idea de no dejar pasar ni una. Es decir, los excavadores deben estar muy despiertos y atentos a todo lo que va surgiendo en el centro del círculo y tratar de aprovechar todo lo que les resuene como posibilidad de ir más a fondo en la excavación. No dejar sin respuesta ninguna pregunta, aunque sea con un silencio elocuente, no dejar desaprovechar ninguna imagen con carga poética valiosa, estar muy atentos a las cristalizaciones e insistir cuando el grupo encuentre una piedra o roca en medio de la excavación. Esta piedra o roca, esta dificultad, lo mejor es afrontarla y tratar de hacerla explotar para poder seguir explorando. Si ante una dificultad el grupo opta por tomar otro camino y dejar lo difícil de lado, no está profundizando y de hecho perderá una gran oportunidad de hacer un gran agujero en la realidad.

Por último, es también clave la idea de *compromiso*. La excavación es un trabajo que depende totalmente de que todos los miembros del grupo sientan un compromiso firme con la voluntad de excavar juntos. Es un trabajo duro, difícil y cansado que requiere concentración máxima.

Entendemos aquí el compromiso como la idea de que todas las voces que están allí son absolutamente necesarias para llevar adelante la excavación y que la perforación es responsabilidad de todos.

Añadimos aquí, para finalizar este apartado, una pequeña lista que puede ser una guía sobre la actitud con la que el excavador debe afrontar cada nueva excavación:

- Un buen excavador llegará al trabajo de buen humor y dispuesto a la sorpresa.
- El buen excavador sabe que no sabe nada.
- El buen excavador pondrá su ética en funcionamiento y en riesgo en cada excavación.
- El buen excavador tendrá siempre presente la teoría de los estratos (véase «De la excavación de valores y la teoría de estratos», página 199) y que su objetivo y el del grupo es intentar bajar hasta el punto inorgánico que la palabra en cuestión pueda tener.
- El buen excavador tendrá siempre presente que el lenguaje siempre dibuja un sistema ético y moral complejo.
- El buen excavador escucha siempre con atención las intervenciones de sus compañeros y dará siempre valor positivo a las mismas.
- El buen excavador no se da nunca por vencido.
- El buen excavador procura hablar claro, alto y fuerte.
- El buen excavador procura hacer afirmaciones sencillas, claras y directas.
- El buen excavador sabe que el suyo es un trabajo en grupo y común.
- El buen excavador trabajará siempre a favor de la excavación y con el objetivo de llegar lo más profundo posible con los demás.

- El buen excavador sabe que el discurso no es suyo ni de nadie, que la palabra y la voz es de todos y es compartida.
- El buen excavador sabe que la escucha es de dos tipos, en cuanto al sentido y en cuanto a la musicalidad.
- Si no tengo nada mejor que decir, me callo y escucho.
- El buen excavador tendrá siempre muy presente que el silencio forma parte del lenguaje.

Somos desenterradores y excavamos valores.

Y vive Dios que este no es un terreno fácil, acaso porque los valores o los conjuntos de valores más bien son como el agujero del culo, puesto que –lo decía Beckett– todo el mundo tiene uno y todo el mundo piensa que el de los demás apesta.

Acaso sea por eso que lo que para uno es bueno y bello, para otro es *kitsch* y empalagoso. O lo que para otro es interesante, a mí me resulta petulante y hueco. Y así nos va.

Haríamos muy mal concluyendo apresuradamente simplezas tales como la que sostiene que sobre gustos no hay nada escrito o –peor aún– afirmando que los valores son algo *subjetivo*.

Si los valores fueran algo subjetivo, no habría ni la más mínima posibilidad de llegar a consensos o al menos a la existencia de juicios de valor ampliamente compartidos. Por otra parte es preciso entender que nada permite pensar que los valores sean por entero objetivos: si lo fueran, no habría lugar a disputas ni a la coexistencia de juicios diametralmente opuestos sostenidos por amplios grupos de doxóforos.

El caso es que si los valores, eso que desenterramos, no son ni subjetivos ni objetivos, bueno será que nos preguntemos de dónde salen. Por aquello de cavar aquí, ahí o más allá. Que tampoco es cosa de cavar en balde.

Y claro, cuando nos preguntamos de dónde salen los valores, es inevitable constatar cómo en el curso de pocas generaciones hemos pasado de sostener que los valores que regían nuestra civilización y nuestras miserables vidillas habían sido establecidos por el mismísimo Dios Padre, a la convicción de que nada hay en el campo de los valores que tenga más consistencia que la de ser un relato o un metarelato si se quiere ser metamoderno y transestupendo.

De hecho, en los últimos tiempos, los valores se han considerado o bien meras fantasías individuales, por entero relativas a la cabeza de cada cual, o bien en el mejor de los casos una construcción cultural nítidamente acotada a cada momento de desarrollo social.

En nuestro quehacer como excavadores y puesto que no nos queremos liar a palazos con cabezas ajenas o propias, se hace inevitable cuestionar tan moderno y postmoderno convencimiento.

El filósofo, biólogo y médico Hermann Lotze sostenía que no se puede decir de los valores que existen, sino que valen. Es más, podemos decir que ese valer constituye su forma específica de existir. Que los valores son valores «porque valen» implica

que son capaces de otorgar sentido condensando y dando coherencia a una dirección posible de nuestra acción.

Por eso mismo, el pensador polaco Stefan Morawski⁴ consideraba los valores como decantaciones de la amplia experiencia humana. Y debemos suponer que cuando Morawski dice «amplia» se refiere a que los valores no son algo que se pueda –ni se deba– improvisar, sino que se trata de algo que –por mucho que nos choque a nosotros, modernos– cuesta generaciones y generaciones aquilatar, o decantar como dice el filósofo polaco.

Y si hace falta tiempo para decantarlos, también tendrán que transcurrir muchas generaciones para olvidarlos. Quizás porque estos son, en buena medida, autopo-yéticos, es decir que se autoproducen y se nutren en su relación con el mundo y lo hacen desde una cierta clausura operacional. Es por eso que cualquier valor seguirá siéndolo incluso en una sociedad en la que nadie lo recordara.

Así y por poner un ejemplo, la lealtad sigue siendo un valor, sigue siendo un vector de polarización del sentido y la acción, incluso en la más canalla y traidora de las sociedades imaginables. Es más, diríase que a los valores –como a los buenos amigos– se los aprecia más cuando más ausentes están. Cobran su mejor perfil cuando más los echamos de menos.

Lo sepamos o no, en cuanto tomamos decisiones y hacemos unas cosas o hacemos otras, inevitablemente entramos, por así decirlo, en el área de influencia –en el campo gravitatorio– de un determinado valor... y seguramente abandonamos la de otro.

Así exploramos el ámbito axiológico de la plenitud al paso que vamos alejándonos del de la pureza, o nos metemos en los dominios de la proliferación barroca mientras vamos dejando atrás la contención clásica.

Por supuesto que esta autoconsistencia de los valores no garantiza en absoluto que podamos «verlos» todos de un modo uniforme. Del mismo modo que no podemos ver todas las estrellas del firmamento todas las noches del año, hay épocas que hacen altamente improbable que podamos ver ciertos valores mientras que nos ponen otros tan a la vista que se nos antojan imprescindibles.

Una de las cosas que hemos aprendido con tanto cavar es que los valores valen de diferentes maneras o mejor dicho, valen apelando a cada uno de los distintos estratos que conforman todo lo que hay. Puesto que –a todo esto– lo que hay se compone, quíerose o no, de diferentes estratos que van sedimentándose unos sobre

4. Ver especialmente: Morawski, S. *Fundamentos de Estética*. Barcelona: Península, 1999.

otros, aportando novedad que se apoya sobre lo previamente existente pero que no puede explicarse solo por ese apoyarse.

Esto puede verse si nos ponemos en la situación de un grupo de amigos que acuerdan viajar juntos hasta, digamos, una iglesia románica.

Justo esto es lo que le sucedió a uno de mis colegas del Departamento de Historia del Arte, quien hace unas semanas invitó a tres de sus mejores amigos a que le acompañaran a visitar la colegiata de San Pedro de Cervatos, en Cantabria.

Bien es cierto que se trataba de un grupo de amigos un tanto heterogéneo, puesto que, si bien su amistad se remitía a los candorosos tiempos del instituto de secundaria, la vida les había llevado por caminos bien distintos: uno de ellos se había dedicado a la albañilería, siguiendo el negocio de su padre que fue picapedrero; el segundo, después de unos años de universidad más bien turbios, había acabado por encontrar trabajo como actor porno y ahora –ya cumplida su *aristeia* y pasados sus mejores años– seguía vinculado con una productora de cine erótico.

El tercero, que desde bien joven mostró inclinaciones mucho más espirituales, era todo un experto en diferentes movimientos místicos, había tenido un par de experiencias extremas visitando gurús en la India y ahora daba clases matutinas de yoga en Lavapiés.

El cuarto miembro de la expedición era mi colega, el profesor, marxista furibundo en sus tiempos y que ahora andaba revisando la obra de Polanyi. Su tesis doctoral sobre el plano de Saint-Gall había sido muy celebrada en su momento.

Reunido el grupo y bien pertrechados de comida y vino peleón, salieron en el coche de mi amigo el profesor hacia San Pedro de Cervatos.

Tras unas horas de viaje y deseando desentumecerse, al llegar frente a la iglesia los cuatro amigos se separaron y anduvieron en torno a la iglesia viéndola por dentro y por fuera con diferentes grados de emoción y arrobamiento.

Tras un buen rato de contemplación y algún que otro *selfie* volvieron al coche y, sacando las fiambreras con la comida y una botella de vino, se dispusieron a merendar. Apaciguado el hambre que siempre dan los viajes dieron en comentar su visita.

Desde luego que los tres amigos de mi colega empezaron por felicitarse de haber aceptado la invitación al viaje, había valido la pena –decían– porque la iglesia de San Pedro era definitivamente soberbia. Pero claro, mi amigo el profe quería ir un poco más lejos y requirió a cada uno para que expusiera, por separado y con tanto detalle como considerara conveniente, por qué le había gustado la iglesia en cuestión.

El primero en manifestarse fue el albañil, que confesó haberse quedado extasiado contemplando la solidez de los muros, la fábrica de los arcos y la honestidad que todo ello destilaba.

Los demás rieron comentando cómo el albañil se había quedado fuera de la iglesia todo el rato, limitándose a acariciar las piedras aquí y allá, apreciando belleza allí donde las piedras habían sufrido más con la erosión producida por el viento y la lluvia o donde las heladas habían logrado agrietar algún sillar. Para él la iglesia era notable por su firmeza y su solidez irremisiblemente ligadas a los materiales y las técnicas utilizados para su construcción. En ello radicaba la entereza del edificio que aún lograba emocionarle.

El segundo amigo, el actor porno, defendió a su colega el albañil puesto que para él lo más interesante de la iglesia también estaba fuera de la misma, en concreto le habían maravillado las figuras esculpidas en los canecillos que constituían todo un repertorio de obscenidades y combinaciones eróticas tales como no se habían mostrado jamás en ninguna de las más delirantes producciones en las que había estado implicado: había vulvas enormes, penetraciones inverosímiles así como prometedoras –eso dijo– contorsiones. Su apreciación de la colegiata se apoyaba en valores como los de lo excitante y lo irreverente, o bien los de lo lujurioso y lo juguetón...

El tercer amigo, el místico, sonrió beatífico para indicar que él, en cambio, había ido directo al interior de la capilla dejándose impregnar de la penumbra y la atmósfera misteriosa que se respiraba dentro. Al sonar las campanas le había parecido que todo él vibraba al unísono y cuando coincidiendo con la última campanada el sol entró por una de las estrechas ventanas del ábside, le pareció como si mil años de devoción y espiritualidad se dieran cita allí para él. Quedose y olvidose... y tan solo salió de su éxtasis para acudir a la merendola.

Llegado el turno a mi colega, el profesor, puso de manifiesto lo apasionante de la historia de la iglesia en cuestión, cómo había pasado de ser monasterio a colegiata cobrando un relevante papel económico al estar situada en una de las rutas medievales más habituales de circulación entre la Meseta y Cantabria. Todo ello podía apreciarse –decía el profesor– en la elegancia con la que se habían integrado en el edificio las diferentes campañas constructivas que se habían sucedido tanto en el campanario como en la nave misma de la iglesia

Así, sin haber llegado a los postres, se encontraron nuestros intrépidos expedicionarios con cuatro aproximaciones al valor de sus respectivas experiencias, cuatro aproximaciones organizadas en función de las diferentes orientaciones o más bien los diferentes estratos en los que se apoyaban los diferentes valores desenterrados entre los cuatro amigos.

Quizás alguien se plantee si alguna de estas cuatro modulaciones de la mirada para el valor puede reclamar mayor legitimidad o más respeto.

Seguramente haya quien reclame que solo el profesor de historia del arte, desde su conocimiento superior y más articulado, podría reclamar semejante privilegio.

Pero no todo el mundo estará de acuerdo y no nos sorprenderíamos si alguien sostuviera que las percepciones quizás más ingenuas y más sensibles como las del albañil o el actor porno tienen mucho más que ver con la genuina experiencia de lo valioso.

¿Dónde habrá una mayor inteligencia del valor?

No le daremos muchas vueltas: a nosotros, desenterradores de la complejidad, solo nos resultará interesante una mirada para el valor que –de entrada– integre los cuatro tipos de juicio que veamos apoyarse en cada uno de los cuatro estratos, puesto que nuestros cuatro alegóricos amigos no son sino maneras de aludir a las decantaciones axiológicas correspondientes a los cuatro estratos de lo inorgánico, lo orgánico, lo psíquico y lo social-objetivado.

Y deberíamos ahora extendernos algo más en esta teoría de los valores.

El mundo y los recuerdos que tenemos de él, al igual que sucede en geología o en arqueología, no se nos muestran como si fueran un simple bloque macizo, algo reducible a una única clave capaz de agotarlos por entero, de volverlos enteramente transparentes. Al contrario, asumiremos que todos ellos tienen capas –se lo explicó Shrek a Asno– y en consecuencia irán mostrándonos diferentes texturas y consistencias... tal y como vayamos adentrándonos en su fábrica, seguirán sorprendiéndonos y revelándonos aspectos desconocidos tanto de ellos como de nosotros mismos.

La cuestión por supuesto consistirá en llevar algo más lejos las intuiciones del bueno de Shrek indagando la constitución de esa estratificación, así como sus leyes y las lógicas que operan en su interior con cierta autonomía. Con ello podremos contribuir también a pensar lo estético, lo artístico y nuestras propias vidillas como formas de autoorganización.

Así lo entiende nuestro filósofo preferido, el gran Nicolai Hartmann, cuando advierte que también por parte del objeto debiera haber más de un miembro, y la riqueza de lo contemplado debiera consistir en la abigarrada multiplicidad que llena este espacio de juego.⁵

Y se trata, como tendremos ocasión de ver, de una multiplicidad en diferentes sentidos, es decir, no se trata solo de una yuxtaposición de aspectos sino de que puede haber –y de hecho es fértil que haya– un alto nivel de contraposición e incluso de conflicto entre los estratos mismos que conforman lo efectivo.⁶

5. HARTMANN, N. *Estética*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas, 1977.

6. Algo parecido intuía Shostakowich cuando justificaba su interés por la música tradicional judía aduciendo que era una música polifacética que puede parecer feliz y resultar trágica a la vez. Ver SHOSTAKOWICH, D. *Testimony*. Nova York: Harper and Row, 1979, p. 156.

Siguiendo a Hartmann⁷ podemos pensar que esa «abigarrada multiplicidad» puede ponerse en juego como la combinación en diferentes proporciones ya no solamente de realidad y efectividad, de materia y espiritual⁸ sino al menos de cuatro estratos diferentes que participan en la fábrica misma de lo real y que él asimila con los registros de lo inorgánico, lo orgánico, lo psíquico y lo social-objetivado.⁹

La teoría de la estratificación que nos ocupa aquí tiene que ser fundamentalmente una teoría de la complejidad¹⁰ y, en tanto que tal, tiene que tener a la vez un carácter relacional y un alcance ontológico,¹¹ es decir, tiene que servir para dar cuenta de

7. HARTMANN, N. *Ontología III*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

8. Será imprescindible sortear lo que Gregory Bateson consideraba como las dos formas de superstición epistemológica más arraigadas a nuestro contexto intelectual: «La consideración del espíritu como una entidad sobrenatural que actúa sobre la materia y, en sentido inverso, la reducción mecanicista que explica la materia bajo el reduccionista primado de lo cuantitativo.», en BATESON, G.; BATESON, M. C. *Angels Fear. Towards An Epistemology Of The Sacred*. New Jersey: Hampton Press (Advances in Systems Theory, Complexity, and the Human Science), 1987, p 89.

9. Que sean estos i no otros, o que sus denominaciones sean más o menos afortunadas es –de momento– lo de menos. Haldane, por ejemplo, proponía una estratificación basada en los niveles de lo molecular, lo fisiológico, el desarrollo psíquico e histórico-evolutivo, contenidos los unos en los otros y de una escala temporal y una lentitud crecientes. Podría servirnos también sin duda... pero –como decíamos– lo que nos interesa ahora no es tanto la consistencia aislada de cada uno de los estratos por sí mismos como las relaciones que hay que establecer entre ellos en la medida que conseguimos superar el dualismo.

10. Hartmann no renuncia a pensar en la unidad del mundo, pero para ello no sacrifica la diversidad categórica que surge de los diferentes estratos en los que hay que organizar el mundo, así mismo no renuncia a dotar de un orden a estos estratos, pero no se tratará de un orden unidireccional, si no que mediante sus leyes de dependencia y autonomía establecerá interesantes matices en la relación entre los estratos.

11. Es importante tener presente que hablamos siempre de «estratos de la fábrica de la realidad» y no meramente de una diferenciación cognitiva, que abordaremos en cuanto al tratamiento de lo categórico. En eso mismo insistió Leslie White al sostener que el mundo se dividía en tres niveles de fenómenos: físicos, biológicos y culturales y que esta división no era un mero recurso epistemológico sino un reflejo de la composición misma del universo que habitamos, un reconocimiento de la naturaleza de los fenómenos realmente existentes y delimitados que comprenden el mundo. La distinción entre ciencias naturales y sociales se basa por tanto,

cómo lo que hay y lo que ahora somos capaces de experimentar ha ido conformándose a través de la colaboración y el conflicto.

En lo que sigue trataremos de explicar cómo el objeto estético es siempre un complejo, una *sustasis* como decía Aristóteles, un entramado cuya estratificación solo cabe entender de modo dinámico, observando y participando de las relaciones que se producen entre cada uno de los estratos y las interficies que los separan.

Esta es la clave y el sentido de una teoría modal de la estratificación: los estratos aquí no comparecen aislados ni estáticos sino siempre puestos en relación, siempre formando un tipo u otro de circuito en el que lo complejo sucede como una combinación de diferentes estratos. En estos juegos de equilibrio lo emergente se apoya siempre en lo previamente existente, sin que por ello tenga que ceñirse al juego que los estratos anteriores podían desplegar, es decir que no por apoyarse en los estratos inferiores pueden los fenómenos emergentes ser enteramente explicados en los términos de dichos estratos anteriores..., puesto que lo característico, precisamente, del salto entre estratos es la aparición de una novedad categorial que especifica alguna forma –hasta entonces desconocida– de autonomía.

Esta doble iteración de los estratos, hacia abajo y hacia arriba por así decir, este apoyarse y este emerger quedará mucho mejor explicado si nos atenemos a las leyes de la estratificación que propone Hartmann. Veámoslas.

Leyes de la estratificación

Cuando combinamos base con altura, lo simpoyético con lo autopoyético, y en estética lo hacemos todo el tiempo, no tenemos más remedio que combinar dos grandes principios: lo que se escapa y lo que reposa, lo emergente y su sustento. Dichos principios, que son al fin y al cabo los que rigen la relación entre los estratos, se pueden

no solo en el método al que recurren, sino en la naturaleza misma del objeto de estudio: los físicos estudian los fenómenos físicos, los biólogos los fenómenos biológicos y los humanistas –o culturólogos, para usar la palabra que le gustaba (!) a White– fenómenos culturales. Aunque a la hora de la verdad estos comparezcan tramados y no dejen de co-producirse. Para ayudar a aclarar este lío es para lo que necesitaremos una teoría de estratos que sea capaz de dar cuenta de las relaciones entre estos diferentes fenómenos: cómo unos sirven como base y condición de los demás y cómo al mismo tiempo los otros, los más recientes, plantean novedades categóricas y emergencias desde las que quizás redefinen o reconstruyen los más antiguos.

expresar, según Hartmann,¹² en cuatro leyes distintas: Fuerza, Indiferencia, Materia y Libertad. Vamos a verlas una por una:

Ley de la fuerza: especifica que los estratos inferiores –lo inorgánico y lo orgánico– son siempre los más fuertes y persistentes. Es por eso que los estratos superiores –lo psíquico y lo social-objetivado– dependen de los inferiores, pero no a la inversa.

Ley de la indiferencia: esta ley saca consecuencias de la anterior y especifica que los estratos inferiores no se esfuerzan gran cosa, ni mucho menos se agotan, en su funcionar como base de los superiores, más bien lo que muestran es, precisamente, indiferencia a la comparecencia o no de los superiores.¹³

Ley de la materia: los estratos superiores no pueden conformar con la materia-base que han recibido de los estratos inferiores todo lo que queramos,¹⁴ sino solo lo que es posible hacer a partir de esa materia. Esta ley surge de las anteriores y prepara a su vez la siguiente.

Ley de la libertad: toda vez que se asumen las leyes propias de los estratos anteriores, podemos decir que los superiores son libres¹⁵ en la medida en que la novedad categorial que incorporan y la materia-base sobre la que se apoyan se lo permiten. Se trata entonces –como siempre– de una «autonomía en la dependencia», de una autopoyesis que emerge de una simpoyesis y en mayor o menor medida contribuye a la formación de otra simpoyesis.

Si tenemos esto presente se hará espurio decir que los términos superior e inferior no son los más afortunados, puesto que, como el mismo Hartmann argumenta, los estratos así llamados inferiores son precisamente los más fuertes, los primeros en aparecer y los últimos en desaparecer. A su vez, los estratos superiores, siendo los más recientes, son mucho más frágiles e inestables. Inferioridad y superioridad tienen

12. HARTMANN, N. *Ontología III. La fábrica del mundo real*. México: Fondo de Cultura Económica, 1959.

13. Esta parece ser una ley pensada específicamente para evitar el error aristotélico consistente en introducir una finalidad, una teleología en la sucesión de estratos que se verían, por así decirlo, forzados a dar pie a los superiores, desde el «éxito» se explicaría la existencia misma de los inferiores.

14. Así que, por más que le pese a Antonio Díaz, «el mago pop» no todo es posible, sino que solo lo es aquello para el cumplimiento de lo cual se dan todas y cada una de las condiciones. Y si no se dan, obviamente, hay que ponerse a ello.

15. Lógicamente Hartmann no entiende la libertad como «indeterminación» sino como «sobredeterminación».

aquí pues estrictamente un sentido temporal o evolutivo, de gradación de la emergencia entendida como sucesiva especificación de la complejidad.

Mediante las leyes de la estratificación se dejan ver las complejidades conceptuales con pensamientos como el del materialismo cultural, que lejos de desdeñar o considerar marginales los aspectos simbólicos, semióticos o ideacionales –fuertemente relacionados con el estrato de lo social-objetivado– tan solo los pone en la perspectiva que ofrecen las leyes de fuerza, indiferencia, materia y libertad. Eso explica, en palabras de Marvin Harris, por qué las innovaciones que se producen en la infraestructura –en los estratos inferiores– tienen grandes posibilidades de ser preservadas y propagadas especialmente si potencian la eficiencia productiva y reproductiva en determinadas condiciones ambientales, incluso aunque se dé una marcada incompatibilidad entre ellas y las relaciones y/o ideologías estructurales preexistentes... En cambio las innovaciones de naturaleza estructural o simbólico ideacional –las propias de los estratos superiores– serán probablemente descartadas si hay una incompatibilidad profunda entre ellas y la infraestructura.¹⁶

En todo caso no se trata de quedarse en una dinámica diacrónica, ni mucho menos permitir que nos imponga una sucesión lineal de los diferentes estratos. Esto en nuestro campo de investigación no tendría sentido alguno. Por supuesto, toda teoría de la estratificación tiene que dar cuenta –como parte de su carácter ontológico– de esa dimensión diacrónica y servirá para postular, como hemos dicho, qué es lo que estaba ahí antes y qué debe seguir estando para que otros estratos aparezcan.

Pero a la vez tiene también una dimensión sincrónica que especifica la diversidad simultánea de aquello que aprehendemos. Es esa simultaneidad de los estratos lo que da «profundidad» a las cosas sin que debamos en ningún caso confundir profundidad con opacidad, puesto que, como decía Merleau-Ponty, «la profundidad es el medio que tienen las cosas para permanecer claras, para permanecer cosas, al mismo tiempo que no son –no se reducen a ser– lo que yo veo actualmente. Es la dimensión por excelencia de lo simultáneo».¹⁷

Esto se deja ver perfectamente en otras propuestas de estratificación de lo estético como la que planteaba el compositor Aaron Copland¹⁸ cuando hablaba,

16. HARRIS, M. *Teorías sobre la cultura a l'era postmoderna*. Barcelona: Ed. Crítica, 2000, p. 179.

17. MERLEAU-PONTY, M. *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard, 1964, p. 194.

18. COPLAND, A. *What to Listen for in Music*. New York, Toronto, London: McGraw-Hill Book Company, Inc, 1939.

también él, de un grupo de categorías mediante las que acercarnos a los cuatro estratos fundamentales de la música: el timbre, el ritmo, la melodía y la armonía... que, mira por dónde, encajan bastante bien con cada uno de los estratos propuestos por Hartmann, puesto que el timbre está conectado con la materialidad misma de los instrumentos musicales –lo inorgánico–, mientras que el ritmo remite claramente a la pulsación, al latido característico de lo orgánico. A su vez la melodía solo puede concebirse en relación con la estructura misma de nuestro psiquismo, en el que la memoria juega un papel fundamental, mientras que las diferentes formas de la armonía, sin duda, arraigan en convenciones y postulados de orden cultural y social-objetivado, con la importante observación de que la armonía, si bien «llega» la última –dice Copland–,¹⁹ hace de armazón cumpliendo la misión que tiene la dovela central en un arco de medio punto, en el que siendo la última piedra que se coloca es la que sostiene a todas las demás.

Se trata, como siempre que consideramos «teoría de estratos», de rasgos que están ahí, que están puestos en la música o la obra de arte en cuestión. El timbre, el ritmo, la melodía y la armonía están si bien, tal y como vamos subiendo estratos, se hace más importante nuestra intervención disposicional como receptores –o espectadores activos si así se siente Ud. mejor– en la inteligencia de que dicha intervención no puede impostar ni sustituir nunca del todo lo que tiene que estar puesto en la obra para que esta sea lo que es.

Así pues, de lo que puede tratar una teoría de estratos en un pensamiento de la complejidad contemporáneo y lo que pueden elucidar sus leyes es, justamente, la «fábrica» misma del ente con el que se acopla nuestra apreciación estética –ya sea esta de carácter categorial o axiológico– de cómo está dispuesto formando circuito, de qué es lo que tiene que hacer que nos afecte de tantas y tan consistentes como variadas maneras: pues con la serie de los estratos crece la riqueza concreta del todo, crece la relación de transparencia que pasa homogéneamente de un estrato a otro y el asombro ante el aparecer concretamente intuitivo. Pero de este depende el ser bello del objeto.

19. Aunque Copland publicó su tratado allá por el 1939, no deja de ser sintomático que esta misma combinación de estratos del musical sea la que siguen utilizando muchos investigadores o las grandes plataformas como Itunes o Spotify para extraer patrones presentes en la música que nos gusta a cada uno de nosotros y ofrecernos piezas que seguramente nos gusten. Es lo que en inteligencia artificial se llama procesamiento de señales, que se utiliza, en este caso, para analizar las músicas de todo el mundo y examinar sus relaciones estructurales a través, precisamente, de las relaciones entre timbre, ritmo, melodía y armonía.

A esta crucial relación de transparencia le llama Hartmann hendidura del trasfondo, y alude con ella justo a ese aparecer de un estrato detrás de otro y delante de otro, de modo que no dejan de emerger sentidos nuevos e irreducibles entre sí. Esta hendidura es la que abre y mantiene abierta la experiencia estética como experiencia del juego y la complejidad de lo que hay.

Esto puede verse de modo especialmente claro en la pintura barroca, desde Velázquez a Lucio Fontana. Pero también la arquitectura, la música o la poesía se construyen en base a una sucesión de hendiduras del trasfondo.

En definitiva, lo que cualquier pensamiento de los estratos hace –y por eso es fundamental para el pensamiento estético– es salvaguardar la complejidad y ayudarnos a entender la emergencia, es decir, la aparición de novedades categoriales no reducibles a los términos de lo que había hasta entonces y ello no como irrupción de ningún genio misterioso, sino como efecto de la manera misma en que está compuesto lo estético-efectivo.

A esta capacidad para dar cuenta de la complejidad le llamaban los griegos la *poikilometis*, que significa inteligencia de diferentes colores. Y gracias a ella estaban –seguramente– en mejor situación que nosotros para entender cómo se organizan y se componen nuestras miradas para el valor.

Por supuesto que esta no ha sido ni mucho menos la forma habitual de entender los diferentes valores en nuestro contexto cultural y filosófico. Por el contrario, la forma dolorosa y torpemente habitual ha sido la priorización arbitraria de alguno de los cuatro estratos, normalmente alguno de los más altos, menospreciando los demás y con ellos una buena parte de nuestra misma consistencia.

Esta relación de los valores y las cosas, los diferentes estratos de las cosas y nuestra experiencia de ellas ha sido el campo de investigación de Roman Ingarden. Para el pensador polaco, el valor mantiene a la vez una relación de intercambiabilidad especular con el objeto, esto es, el valor es el objeto visto en el espejo de la vida social y una relación de coincidencia, de simultaneidad, con la agencialidad: solo podemos tender hacia aquello que apreciamos como valioso.

El valor es siempre, dirá Ingarden,²⁰ una cierta superestructura sobre la base de aquello cuyo valor es; pero es una superestructura que, cuando el valor es auténtico, no es un parásito del objeto; que por tanto no es injertada, impuesta o prestada al objeto desde fuera, sino que nace de la propia esencia del objeto. Entenderemos que esa relación puede mejor expresarse aludiendo no tanto a «la esencia del objeto» cuanto a la especial relación con esa complejidad estratificada que es la que

20. INGARDEN, R. *Lo que no sabemos de los valores*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2002.

constituye cada objeto y experiencia. Ingarden hace especial énfasis en lo específico de esa estructura formal: «en el valor aparecen elementos formales tales que no pueden estar presentes en objetos que no sean ellos mismos valores», pero incluso de tan somera declaración cabe extraer la urgencia de definir la especificidad de la tarea de los valores no como una tarea cognitiva ni constitutiva, sino precisamente como una tarea axiológica, es decir valorativa, organizadora de las opciones de acción e incitadora por sí misma a la acción, puesto que como han señalado algunos representantes de la Escuela de Baden –como Rickert o Windelband– o estudiosos de los valores como Scheler o Hartmann, cada valor porta en sí el postulado de su realización.

Volviendo a los griegos y su *poikilometis*, mucho es lo que nos jugamos con esto de la inteligencia de colores y su capacidad para captar y organizar los valores procedentes de los diferentes estratos de los que estamos hechos, tanto nosotros como el mundo. Y no se trata de ningún «buenrollismo» pluralista.

Ya el pensamiento axiológico de Aristóteles²¹ partía de considerar que cualquier valor tomado aisladamente y llevado a su extremo se convertía... en un disvalor. Y esto pasaba porque en cuanto la inteligencia perdía sus colores y se iba haciendo gris, los valores, como niños malcriados, se volvían tiránicos.

Es por eso, dice Hartmann, que dado un valor cualquiera, siempre forma parte de su verdadero cumplimiento del sentido en su portador real un contrapeso en contenido. Es decir que todo valor solo vale en la medida en que se pone en tensión con su contrario.

Por esto Aristóteles no quiso nunca destacar del resto ningún valor aislado en el cual residiera la virtud en términos morales o el buen gusto en términos estéticos, sino que apostó siempre por una u otra forma de trama, de crisis del valor. En esa composición reside la profunda prudencia tanto de la vida ética como del buen hacer en términos estéticos y se tratará siempre, claro está, no de una única composición sino de una multitud de ellas, tantas como combinaciones de estratos, categorías y valores quepa pensar.

Esto mismo ha formulado W.I. Thompson²² al asegurar que los valores no son objetos sino patrones, modos de obrar y comprender que surgen de la superposición de opuestos. O mejor, de la vinculación –en diferentes sentidos– de esos opuestos.

21. ARISTOTIL. *Ética a Nicómaco*. València: Universitat de València, 1993.

22. THOMPSON, W. I. *Gaia: Implicaciones de la nueva biología*. Barcelona: Kairós, 2009.

Este imperativo que nos empuja a la composición axiológica y que salvaguarda la complejidad se entiende mejor en relación a un segundo grupo de valores, a los que llamaremos valores necesarios.

Según Eric Jantsch²³ los valores son irreductibles a las condiciones materiales, a la supervivencia o a la satisfacción de necesidades o deseos (pese a los esfuerzos de los conductistas por demostrar esto), fundamentalmente porque –dice Jantsch– los valores desarrollan su propia vida, que se origina en las dinámicas de la mente neural y que es susceptible de cambiar –dentro de ciertos límites– el mundo material.

Pero aun aceptando esa relativa autopoyesis de los valores, hay que extremar el cuidado para no confundir la autoconsistencia de los valores con su indiferencia respecto a lo real. Nada es tan ajeno a los valores como la indiferencia. Antes al contrario, los valores siempre plantan cara a lo que es y lo hacen planteándole –cada cual en su sentido– un deber ser, porque en tanto que valores tienen que valer, tienen que conectarnos con una u otra de las necesidades que nos definen. Porque en buena medida somos lo que necesitamos.

Es por ello que especialmente este grupo de valores presenta un claro requerimiento frente a lo real, o más bien, nos usan a nosotros para que presentemos, en su nombre, como quien dice, ese requerimiento a lo real.

Vamos a sostener que este requerimiento constituye lo propiamente axiológico en este segundo grupo de valores estéticos, los valores intersubjetivos o necesarios. Siendo así que su exigencia no es un requerimiento caprichoso o infundado, antes al contrario –y por ahí es por donde apunta Kauffman– es siempre el requerimiento de quien recuerda o anhela cierta dimensión de la experiencia, por construido que, obviamente, pueda ser ese recuerdo.

Para dar cuenta del tercer grupo de valores, los relacionales o modales, nos convalidará asumir con Roman Ingarden²⁴ que «no se puede hablar con sentido acerca de los valores si no se concede que pertenece a su esencia tener una altura» y no solo una altura, sino también una anchura y una hondura. Es decir, que es preciso que los diferentes valores valgan más o menos, o valgan en sentidos tan diferentes como complementarios.

En cualquier operación en la que hagamos intervenir valores, y también cuando los desenterramos, se pondrán de manifiesto cuestiones que de alguna manera nos expondrán y mostrarán qué tipo de bicho somos. Cualquier maniobra mediante la

23. Jantsch, E. *The self-organizing Universe*. Oxford: Pergamon Press, 1980.

24. INGARDEN, R. *op.cit.*

que destaquemos y elucidemos valores mostrará la consistencia de cada cual, dejará ver desde dónde dice lo que hace, desde qué encrucijada concreta de carencias y potencias lo dice y lo hace.

Esa será la dirección que queremos ahora explorar: la que marca todo un grupo de valores que aparecerán al especificar aquellas necesidades que, en tanto que seres humanos, tenemos.

En ese sentido consideraremos aquí diversos valores que valen porque encuentran acoplamiento en aquello que cada uno de nosotros necesita. A diferencia de lo que ocurre con el anterior grupo de valores, que –mayormente– nos remitían y se apoyaban en la estructuración estratificada del objeto, se tratará aquí de valores que conectarán fundamentalmente con nuestras propias necesidades y exigencias o prioridades como sujetos sensibles que evidentemente y en muy alto grado compartimos con los demás.

Por el hecho de participar de esa comunidad de necesidades básicas, resulta claro que no se tratará en este grupo de valores «subjetivos», valores idiotas en el sentido original del término. Al contrario, se tratará siempre de valores que tendrán un alcance intersubjetivo, puesto que su base no se hallará en las particularidades biográficas de cada cual, sino en aquellas necesidades que tenemos en común con el resto de personillas humanas. Lo que sucede a cada instante es la comparecencia de diferentes equilibrios dinámicos entre esas necesidades.

Para elucidar la consistencia de esos equilibrios y su relación con este primer grupo de valores nos apoyaremos en la teoría de las necesidades de Manfred Max-Neef.²⁵ El economista chileno y sus colaboradores entienden las necesidades no como algo que pueda satisfacerse o colmarse, sino que más bien hay que entenderlas a la vez como carencia y potencia, del modo que las entendieron tanto Marx como Maslow. Así entendidas las necesidades –como carencia y potencia– quizás sea más apropiado hablar de vivir y realizar las necesidades, y de vivirlas y realizarlas de manera continua y renovada.

Es en relación a esta pulsión por vivir y realizar nuestras necesidades donde podremos rastrear este importante grupo de valores.

Para Max-Neef existen solo nueve necesidades, nueve dimensiones de nuestra carencia y nuestra potencia que son comunes a todos los momentos de la historia y –en diverso grado– a todas las sociedades conocidas. Dichas necesidades pueden enunciarse y disponerse así:

25. MAX-NEEF. M. *La dimensión perdida*. Barcelona: Icaria, 2008.

Identidad
Ocio
Protección

Creación
Entendimiento
Subsistencia

Libertad
Participación
Afecto

Así sucede que, cuando al excavar nos encontramos con estratos relativamente recientes y con ideas o referentes deudores del Romanticismo, el fin de siglo y las vanguardias, es fácil que nos demos de bruces con valores como los de lo original, lo novedoso, lo *épatante* o incluso lo simplemente ingenioso. En términos estéticos, por ejemplo, todos estos valores suelen resumirse en el valor que en la modernidad ha venido a desterrar a la antigua belleza del clasicismo y que no es otro que el valor de lo interesante.

En cualquier caso, todos ellos valen, son valores en la medida en que se apoyan en la necesidad de Creación y en buena medida también en la de Libertad, puesto que como buenos instigadores de la autonomía moderna todos estos modos de hacer han tenido que pelear por su terreno frente a las imposiciones del filisteísmo del terrible burgués y su brutal proyecto de normalización.

Ahora bien, eso solo sucede en una recepción sectaria y apresurada de la modernidad, puesto que, siguiendo con ejemplos sacados de la historia del arte, nos encontramos con que ya en las más lúcidas y políticamente comprometidas de las vanguardias –en la obra de Brecht o la de las vanguardias rusas, por ejemplo– aparecía la sensibilidad hacia otros valores como los que podrían emerger de la necesidad de entendimiento e incluso la de participación. Son los valores de los modos de relación que se precian de ser responsables, colaborativos o articulados social y políticamente, son los valores de aquello que se aprecia en tanto que contribuye a modificar el mundo o a incrementar exponencialmente nuestra inteligencia del mismo.

Aparecería aquí una familia de valores agrupados en torno al valor de lo comprometido. La lógica inherente a todos estos valores será –paradójicamente si se quiere– la misma que operará en la dinámica de una, mejor o peor entendida, democratización del acceso a las prácticas artísticas y de su relación con la cotidianeidad. La reproducibilidad de la obra de arte y la generalización de su distribución a través del cine, la impresión de cartelería y la industrialización del diseño harán que cobren un peso mucho mayor valores como los de lo divertido, lo simpático, lo emocionante, lo entrañable o lo conmovedor... que estarán vinculados claramente a las necesidades de ocio o incluso a las de afecto. Todos estos valores podrían agruparse en la gran y un tanto embarazosa familia de lo agradable.

Con estos grupos de valores organizados en torno a lo interesante, lo comprometido y lo agradable obtendríamos cobertura para un porcentaje muy alto de los juicios de valor habituales en la modernidad. Eso sí, gracias a la lista de Max-Neef podemos

quizá ir algo más lejos y constatar que los valores que podrían estar vinculados a las necesidades más básicas, como la subsistencia, la protección y hasta hace poco el afecto, han quedado completamente relegados para los habitantes de las sociedades opulentas. Quizás porque dichas necesidades tienden a entenderse como algo dado, algo tan básico que debería estar asegurado por una especie de providencia estatal o corporativa.

Ha hecho falta el brillante trabajo de una antropóloga como Ellen Dissanayake²⁶ para que advirtamos que justo esas necesidades de la fila inferior –subsistencia, protección y afecto– están en el origen mismo de las prácticas artísticas más primitivas y que en gran medida aun lo están, por mucho que las prácticas artísticas en las que se vertebran dichas necesidades –como pueden ser los cuidados maternos– no sean ni mucho menos reconocidas como tales, habiendo quedado relegadas e invisibilizadas como ha sucedido con las prácticas de los artesanos, los trabajadores manuales y sobre todo las mujeres.

Si con los valores del grupo de lo interesante nos acercábamos a la dimensión de la altura de la mirada para el valor y si con los de los grupos de lo agradable y lo comprometido explorábamos la anchura. Se tratará ahora de tantear la dimensión de la profundidad, del arraigo, por así decir, que, en buena teoría de estratos resulta ser imprescindible para la aparición misma y la persistencia de lo ancho y lo alto. Como dice Dissanayake, evolucionamos porque necesitamos mutualidad con otros individuos, aceptación en un grupo y participación en el mismo, compartir sentidos y significados socialmente, asegurarnos de que entendemos el mundo y podemos dar cuenta del mismo.

Así, a los grupos de valores necesarios que ya teníamos –lo interesante, lo agradable y lo comprometido– añadiremos ahora los valores de lo sustantivo, entendidos como todos aquellos valores inherentes a todas aquellas miradas para el valor que no solo nos ayudan a situarnos y entendernos sino que, más allá de eso, nos aseguran que estamos haciendo las cosas bien. Quizá este grupo de valores se encuentre ahora relativamente eclipsado, pero es difícil ignorar la importancia que en su momento pudo tener el arte mediante el que aprendíamos a tallar un hacha, tensar un arco o sembrar y cuidar diferentes plantas.

Nuestra hipótesis será que las formas más antiguas de arte, cuando aun se llamaba *tekné*, se hallan en continuidad con las prácticas posteriores y que dicha continuidad puede rastrearse en las diferentes combinaciones de las nuevas necesidades que a cada momento tramamos.

26. DISSANAYAKE. E. *Homo Aestheticus*. Washington: University of Washington Press, 1995.

Son estas combinaciones de necesidades y las «miradas para el valor» a las que dan pie, las que en cierta medida se plantan frente al mundo y le exigen modos de hacer que sean capaces de atenderlas, de dar cuenta de ellas.

Esta dimensión centrífuga, este carácter de exigencia es lo que viene a definir y diferenciar a estos valores necesarios que vienen no tanto a calificar una práctica dada cuanto a producirla y legitimarla.

Así, cuando el Antiguo Régimen se alíe con la burguesía y se aparten las tentaciones revolucionarias, se impondrán formas de arte academicistas, hinchadas y retóricas que no lograrán apaciguar las necesidades de creación y libertad de algunos de los elementos de esas sociedades que, en consecuencia, exigirán otras prácticas artísticas como las que proporcionará el Romanticismo. En ellas se explorarán ambientes extraños: lo medieval, lo misterioso, la locura y todo ello empezará a legitimarse bajo la invocación de valores como lo sublime, lo arrebatador y finalmente lo interesante.

Del mismo modo, la aparición de prácticas como el arte de contexto, social y políticamente articulado tiene mucho que ver con las necesidades de participación y entendimiento, del mismo modo que el arte relacional puede haber sido una respuesta –más o menos genuina– a las necesidades de afecto e identidad. También las demandas de la identidad y la libertad pueden resultar decisivas para entender prácticas vinculadas con el Queer Art.

Todo esto tiene un alto potencial crítico puesto que nos permite abordar cada propuesta artística de modo diferenciado y en relación a las necesidades a las que dice responder.

A modo de conclusión y por si no había quedado suficientemente de manifiesto, es preciso decir que cuando desenterramos valores, desenterramos tanto la estructura estratificada del objeto como la multiplicidad y la variable combinación de necesidades que somos cada uno de nosotros.

En un caso o en otro, cuando desenterramos valores desenterramos complejidad, nuestra propia complejidad y la del mundo que habitamos.

Mayéutica. Un ejemplo

Sevilla 17-abril 2019

Jaime Conde-Salazar pregunta.

Bárbara Sánchez contesta.

Palabra: ORACIÓN.

Jaime Conde-Salazar: ¿Puedes decirme una oración?

Bárbara Sánchez: Sí. Señor hoy me pongo delante de ti para olvidar todas las prisas de mi vida. Ahora solo importas tú.

Eso sería una oración, bueno como una frase para... la oración más meditativa, ¿no? que es como escuchar a Dios, que no es la oración vocal del rezo que normalmente conocemos, sino que es como algo más... como un acercamiento más íntimo a lo que él quiera decirte... como que dejas todo y estás ahí para lo que te quiera decir si es que te lo quiere decir porque... este tipo de oración de escucha... pues si él te quiere decir te dirá y si no pues no te dirá nada y será silencio; pero con este tipo de frase es como se entra mentalmente en el silencio. Repitiendo este tipo de frase es como una conexión con él para abrir una puerta para que él pueda... pueda hablarte.

J: ¿Y quién es ÉL?... ¿Y en qué lugar se enamoró de ti?

(Bárbara y Jaime ríen)

B: ÉL (carraspea), ÉL es la... la... es una parte de nosotros, la parte divina que tenemos dentro, que tenemos dentro... sí, que está dentro, que no... no está fuera... también está fuera. Es un movimiento interno... hacia fuera, o sea es... es... es como un amigo invisible (ríe)... eres tú, o sea una parte de ti que está dentro pero esa interioridad, también... también es otro, o sea está dentro de ti pero es otro, entonces al ser otro cuando se ora de esta manera es como que tienes a alguien, pero es como una dimensión... tuya, interna, pero que se desdobra en otro y por eso digo que también parece como que está fuera... y también está fuera porque es una proyección, está fuera en cosas que ves fuera, y tú dices: esto es ÉL.

J: La oración se dice. ¿La oración es algo que se dice?

B: Es algo que se puede decir... a ÉL, a ese otro que eres tú, pero que, a esa otra parte, a esa divinidad, que se dice a ÉL, sí.

J: Te diriges a ÉL a través de la palabra... pero eso se dice...

B: Sí, a través de la palabra... a través de los pensamientos..., del pensamiento, de la palabra mental, o sea del pensamiento o de la palabra dicha también lo puedes hacer... bajito o lo puedes hacer fuerte.

J: Pero, ¿es algo que sucede en el lenguaje, no? ¿O que sucede gracias al lenguaje?

B: Claro...

J: ¿También decimos... utilizamos la palabra 'oración' para referirnos a 'frase'...?

B: Sí. Para referirnos a frase... sí, con palabras... sí, ¿eh? Pero también son sensaciones... son intuiciones... son...

J: ¿Imágenes?

B: Son imágenes también... no solamente es la palabra. Puedes conectar con ÉL también a través de estas cosas... de estas otras cosas.

J: Si te digo la frase «Y el verbo se hizo carne», ¿qué piensas?

B: (Pausa larga) Pienso que la palabra amor se encarna en Jesús... en el cuerpo de Jesús... Pienso que la palabra amor...

J: ¿Jesús es ÉL?

B: Jesús es ÉL...

J: O sea que Jesús ... ¿es una parte de nuestro interior?

B: Sí.

J: ¿Hacia quien nos dirigimos a través de la oración?

B: Y se hace cuerpo... carne en el... abstracto de Dios... Esa palabra, amor..., que es Dios... se concreta en el cuerpo de Jesús... Hombre... (ríe) ¡Hombre!... (ríe) ¡Vivan los hombres! Viva Cristo Jesús... (Jaime ríe)

J: ¿Qué dices... que se encarna? Pero cuando tú le nombras en la oración, ¿se está encarnando en ti también... o no? ¿O es otra cosa...o sea que nombrarle es una manera de hacer que se encarne?

B: Sí. Bueno eso es lo que yo le pido siempre... que de alguna manera se pueda encarnar en mí... ÉL en todo su... en toda su magnitud... en todo el imaginario que yo tengo de ÉL, que es... se pueda encarnar en mí de alguna manera... y para pillar yo un poco... en la vida cotidiana de... sobre todo de ese amor y de... esa limpieza... La oración es una limpieza también... como que quita zarzas... quita maraña de lo que

no es... es como que... si es en este plano, el cuerpo, la mente, las emociones... los pensamientos... pero... mmm... esa encarnación que busco de ÉL cuando oro (pausa larga)... es quitar todo eso... todo eso para..

J: La limpieza... ¿Qué es lo que se limpia al orar? Que por otro lado... ¡qué bonito esto de «yo oro»!

B: ¿Qué se limpia al orar? Pues se limpia el corazón, se limpian los pensamientos... la mente... la loca de la casa, como decía santa Teresa. Se limpia el lío que nos montamos... Aquí es que no... no va en concordancia con... el amor, o sea con... Yo cuando oro es para aprender a amar... para poder limpiar... todo lo que no es saber amar... Como el amor, el que está en los evangelios, que hay un camino..., pero claro, después es muy difícil seguir ese camino... porque ÉL siempre hacía lo que su padre quería, pero después seguir ese camino no es tan fácil. Uno muchas veces no sabe cómo hacerlo, como... Si no sabes cómo hacerlo, cómo... cómo vivir... porque al final se trata de eso, ¿no? ÉL fue humano y vivió, como vivir como ÉL vivió, aunque esté en los evangelios no es fácil, y todos lo sabemos: en el interior todos lo sabemos, es un camino de perfección también, de algo que hay internamente, que tú sabes... que no tiene nada que ver con ser buena o mala, no es eso. Es despertar en... la divinidad, la espiritualidad, y plasmarla en la vida, y eso lo tenemos, todo el mundo, pero en el mundo en que vivimos, actualmente, no sé en otros tiempos, pero ahora no es fácil, no es fácil. Entonces la oración es esa limpieza, de quitar todo lo que no..., lo que estorba para vivir en concordancia y en coherencia... con esa... con ese amor... que ÉL, como ÉL vivía.

J: ¿Hay una respuesta a la oración? ¿La oración recibe respuesta? ¿Siempre, a veces... o...?

B: A veces sí, a través de cosas que te pasan... o de otras... Estás orando sobre algo y a lo mejor ese día te encuentras... o ves algo... o alguien te dice algo que te da una respuesta a lo que tú estabas orando, estabas pidiendo, porque, claro, la oración no es solamente pedir... Es que a veces a mí me pasa.

J: Pero, ¿se puede pedir a través de la oración?

B: Claro, esa es una parte... o sea el pedir es una parte.

J: Y ¿cuál es la otra parte?

B: Pues dar gracias, ¿no? Por todo lo que tienes, por estar vivo, por todo lo que te pasa, porque en definitiva te das cuenta de que pasan cosas y en el momento no le ves sentido, pero más adelante se lo ves. Entonces hay que dar gracias también por eso...

lo que pasa es que cuando no te gustan, cuando al cuerpo no le gustan las cosas que pasan, pues es duro dar gracias. Ahí, ese es el camino, o sea eso es como vivió ÉL, hasta su muerte, ¿no? Pero eso no es fácil para nosotros.

J: Pensando en la poesía mística, ¿cómo es de distinto el Cántico Espiritual de san Juan de la Cruz de una oración? Si es que es distinto, porque a lo mejor lo tratamos como poesía y como literatura... pero ¿es realmente distinto de una oración?

B: Es que una canción puede ser una oración también:

Quedéme y olvidéme... quedéme y olvidéme, el rostro recliné sobre el amado, cesó todo y dejéme... eso es de «La noche oscura», no de los cánticos... dejando mi cuidado entre las azucenas olvidado... Señor, yo hoy me pongo delante de ti, me dejo en tu cuidado entre las azucenas olvidadas, me dejo en...

J: También hay otras poesías de san Juan de la Cruz que directamente lo nombran, que le interpela, como estás haciendo tú ahora, ¿no? ¿Adónde te escondiste, Amado?

B: Sí, sí, la canción y la poesía, como Lole y Manuel: *Señor de los espacios infinitos, tú que tienes...* Sirve, es lo mismo...

J: ¿Sirve de oración o es lo mismo que una oración?

B: ¡Es lo mismo que una oración! Yo creo que es lo mismo que puede ser como... como un padrenuestro.

J: Sí, porque, claro, san Juan de la Cruz no escribe para hacer un libro. Escribió para rezarlas, para decirlas y cantarlas...

B: Pues ya está, como el rosario.

J: Vale, y entonces, ¿qué diferencia hay entre las oraciones improvisadas, por decirlo de alguna manera, y las ya fijadas? Has nombrado ahora el rosario...

B: Sí...

J: ¿Qué pasa con esas otras oraciones aprendidas y que se basan en la repetición de las mismas palabras en un orden?

B: ¿Qué pasa?

J: ¿Cómo funcionan?

B: (Suspira). Es que no sé... las improvisadas a lo mejor es como un... Todo es un encuentro personal con Dios, ¿no? Tanto las aprendidas como las improvisadas pero...

J: Te pregunto específicamente por lo que tiene que ver con el lenguaje. ¿Qué es lo que haces con las palabras en una y qué es lo que haces con las palabras en la otra? ¿Para qué te sirven? O sea, la oración improvisada, ¿tiene más al diálogo de alguna manera, no?

B: ¡Estás diciendo tú las cosas! (Ríe)

J: Voy a llegar a la pregunta... Voy a llegar a la pregunta... Te estoy dando una explicación... bueno todo esto lo digo por lo que me has dicho tú.

B: Pero bueno, «Padre nuestro que estás en los cielos»... Con esto también te estás dirigiendo a... también es un diálogo.

J: Sí, sí.

B: Pero hay un... hay que tener cuidado con la... con la... para mí, ¿eh? Para mí...

J: Pero cuando dices una oración repetida, ¿eres consciente, entiendes las palabras que estás diciendo de la misma manera que cuando es improvisada?

B: Claro. Normalmente no, porque es algo como que se vicia, está viciado pero si te pones a leer un poco y ves el significado de lo que es «padre nuestro que estás en los cielos» o sea una vez tomas consciencia de eso... realmente la oración sí que es un diálogo, lo que pasa es que como lo tenemos tan... sí tan viciado de siempre, lo dices como una cosa así, un mantra que no digo yo que no sirva, pero bueno... A lo mejor como cuando comes todos los días y ya no prestas atención a lo que comes..., que por eso no hay que dejar de comer, pero que esta... o sea que tienes... que no siempre se tiene que poner tanta atención a lo que significa esa oración que ya sabes y lo dices así como un papagayo aunque te intentes conectar y todo...y la otra... como que si sale de ti y son tus palabras... creo que es una cuestión como de atención, de concentración, de atención...

J: Y de sentido... en una estás produciendo un sentido que tú entiendes.

B: Y en la otra te viene ya...

J: Y la otra, ¿podría ser un poco como cantar?

B: Sí, es verdad.

J: Entonces, cuando estás hablando en escena, digo, cuando es un texto tuyo, ¿qué tiene que ver eso con la oración? Esa forma de hablar o la forma que tú tienes de utilizar el texto con la oración, ¿ha cambiado últimamente o recientemente? ¿Ha cambiado recientemente la forma de acercarte al texto dramático por tu práctica de la oración?

B: (Pausa larga). No sé... ahora no lo sé. ¿Ha cambiado?

J: Bueno, ¿tiene algo que ver? En un teatro cuando estás hablando siempre te estás dirigiendo a alguien, ¿ese alguien es el público o es alguien más? (Ríe)

B: Ehhh... Claro es que en concreto... La nueva obra sí que va... o sea... Es alguien más, o sea... A quien le hablo no es al público... o sea sí, pero como... si le hablo a ÉL le hablo a todo el mundo, pero es un hablar directo a ÉL, pero es algo muy concreto en esta obra nueva, y desde que practico la oración con respecto a la otra obra pues no podría decir si... de qué manera me ha podido influir la oración en la manera de entender el texto y de producirlo. No, no, no, no he pensado en eso...no sé.

Notas sueltas en torno al proceso del Desenterrador

Jaime Conde-Salazar

1. Comencé a participar en el Desenterrador a principios de agosto de 2013. Se trata de un proyecto que han puesto en marcha Sofía Asencio y Tomàs Aragay (Societat Dr. Alonso) en torno al cual hemos sido convocados Silvia Zayas, Bárbara Sánchez, Jordi Claramonte y un servidor. El plan era sencillo: el proceso se desarrollaría como una serie de encuentros en distintos contextos. Allí donde fuéramos, compartiríamos nuestras labores con aquellas personas que quisieran unirse a nuestras preguntas y experimentos. Después de pasar por Cuenca y Barcelona, llegamos a Buenos Aires invitados por el Centro de Arte Rural. Estas notas vienen del taller que organizamos en Chela y, después de fermentar durante unos pocos meses, han tomado la forma de estos fragmentos.

2. La misión es tan simple como oscura: se trata de desenterrar palabras. Imaginamos que las palabras se van transformando a lo largo del tiempo. El uso, las interpretaciones, los malentendidos, los viajes, las apropiaciones, etc., van creando capas sobre la superficie original llegando incluso a transformar su naturaleza. Imaginamos que, si nos empleamos en retirar estratos, llegaremos a un principio, a un estado original de la palabra. Pero no somos arqueólogos ni lingüistas: la nuestra no es una búsqueda etimológica, tampoco histórica, ni cultural, ni antropológica... ni siquiera tenemos la seguridad de que, en efecto, allá abajo haya algo. Simplemente, sabemos que hay que excavar. Pero excavar es siempre una metáfora. Así que lo que nos ocupa es una acción que dice ser algo distinto de lo que es. Buscamos palabras más allá de los diccionarios, más allá del discurso y del debate, más allá de los conocimientos individuales, más allá de la consciencia ordinaria y del uso cotidiano del lenguaje. Pero entonces, ¿qué es lo que buscamos?

3. El discurso es una herramienta: solo sirve para hacer cosas; en sí mismo no es más que aire, tinta pegada a un papel. Entonces, el discurso o es acción o no es nada. A pesar de ello, nos hemos habituado a recurrir a la teoría buscando que esta legitimara, explicara, justificara y autorizara nuestros trabajos. Es cierto que, en algunas ocasiones, esta operación ha sido útil para generar distancias (largas y cortas) que nos han permitido observar y cuestionar ciertos aspectos propios de la labor artística. Pero, a la larga, se ha hecho evidente que cuando hacemos que la teoría se convierta en un marco legitimador a través del que leer una obra, en realidad, estamos reforzando el régimen clásico que impone la separación por oposición entre el hacer y el pensar, entre el cuerpo y la mente.

4. En el proceso del Desenterrador, la teoría va y viene pero nunca delimita el terreno a excavar. La búsqueda requiere que, en primer lugar, reconozcamos nuestra propia ignorancia: no sabemos a dónde nos dirigimos, no hay un plan trazado de antemano y, por tanto, no hay trayectos ni puntos de llegada establecidos. La teoría no nos sirve de salvavidas que elimina la incertidumbre propia de cualquier proceso de investigación. Por eso es tan importante el silencio. La excavación solo tiene sentido como ejercicio de observación. No se trata de hacer agujeros, de mover tierra, de hacer ruido, sino más bien de desarrollar una atención que nos permita escuchar lo que las palabras hacen. Y aquí, quizás, es donde el discurso puede ayudarnos. Volvamos a la pregunta del punto 2: ¿qué es eso que buscamos al excavar?, o lo que quizás pueda ser lo mismo: ¿qué es eso que podemos llegar a escuchar como parte del silencio?

5. El profesor Agustín García Calvo (1926-2012) en sus disquisiciones lingüísticas formuló algunas cuestiones que quizás estén cerca de las nuestras y nos ayuden a ahondar. «¿Dónde está la lengua?»— se preguntaba y, al poco volvía a insistir— «¿cuál es el sujeto de la lengua?» (1989:21). Buscaba un origen, un estrato que pudiera reconocer como el lugar que sostiene aquello que somos capaces de decir y escribir. Era un intento de volver al lenguaje sobre sí mismo, un juego virtuoso que pretendía disolver los límites entre el sujeto y el objeto, entre la herramienta y aquello que la herramienta hace. Evidentemente, no era cuestión de encontrar una solución, de dar con la respuesta perfecta capaz de poner fin a la búsqueda. La respuesta, en todo caso, tendría sentido solo si conseguía desvelar otros campos posibles de exploración en los que continuar preguntándose. Así, llega a proponer lo siguiente: «Pues el lenguaje se encuentra en los hablantes recluso en una región que bien puede llamarse subconsciente, en cuanto el término se aplique precisamente al lugar donde están las cosas que se han sabido y se han olvidado, a conciencia, no ya solo por censura, como el tipo de subconsciencia descubierto por S. Freud, sino también por conveniencia técnica, para su mejor operación» (*ibid*: 19). El estrato profundo en el que reside el lenguaje es el subconsciente, es decir, aquello que precisamente se escapa a la conciencia despierta, aquello que elude cualquier formulación lógica. Pero el profesor parece conocer el peligro y escapa de la posibilidad de quedarse atrapado en la figura romántica y heroica del hombrecito atrapado en su individualidad. «Nada de esto» —explica— «amengua la evidencia de la inasequibilidad del aparato y mecanismos de una (y de la) lengua a los manejos de individuos y sociedades: la reclusión a lo subconsciente es una necesidad para el funcionamiento; y por tanto, la lengua no es de nadie, en el sentido de que es para cualquiera; la más flagrante aparición en práctica del hecho es que el índice YO, así como apunta, en el mundo en que se

habla, a cualquiera que esté hablando, así no designa, en el mundo de que se habla o realidad, a ninguno en particular ni le pertenece» (*ibid.*). Ese subconsciente al que se refiere, no es el mundo interior y no controlado del individuo sino algo común que está a disposición de todo aquel que habla. De alguna manera, parece sugerir que ese estrato profundo donde tiene origen la lengua es universal, no tanto porque en ese nivel todo sea igual para todo el mundo, sino más bien porque esa instancia que elude lo consciente es necesaria para que exista la lengua, sea cual sea esta lengua.

Así, si escuchamos al profesor, puede que nuestra tarea de desenterrar palabras no nos lleve a ningún hallazgo concluyente, ya que todo lo que encontremos en ese estrato profundo tendrá una naturaleza esquiva y caprichosa propia de lo que permanece más allá de nuestra consciencia diurna. Además, lo que está ahí abajo no tiene que ver con lo concreto de nuestras neurosis particulares, ni tampoco con nuestras neurosis como cultura o sociedad de este mundo. Es otra cosa.

6. Pocos años después de que el profesor Agustín García Calvo planteara sus cuestiones acerca de «lo que habla», la profesora Peggy Phelan abordó, en su famoso artículo «The Ontology of Performance», la difícil cuestión del ser de la acción (*performance*). Haciendo un ejercicio tan admirable como certero de simplificación propuso que el ser de la acción era «su propia desaparición» (1996:146). De esta manera zanjaba de una forma tajante la posibilidad del debate formalista en torno a la *performance* y desplazaba la cuestión a una zona de mucha más incertidumbre. «La desaparición» no deja de ser un fenómeno misterioso que se escapa, en muchos sentidos, a nuestro entendimiento ordinario. ¿Qué pasa en la desaparición? Más adelante, la profesora estadounidense esbozaba una posible respuesta: «sin posibilidad de guardar una copia, la acción viva (*performance*) irrumpe en lo visible –en un presente obsesivamente cargado– y desaparece en la memoria, en el ámbito invisible y del inconsciente, donde elude todo tipo de regulación y control» (1996: 148). Al desaparecer, la acción no se disuelve en la nada: lo que sugiere es más bien que la acción se transfiere a la memoria, suponemos que de todas aquellas personas que de una manera u otra habían sido parte de la acción. Y, como sabemos, la memoria es ese lugar caprichoso e ingobernable de la consciencia que, además, forma parte de esa otra zona mayor que excede los límites de sujeto consciente, despierto, heroico y solitario. Gracias a la desaparición, las acciones traspasan los límites de la subjetividad individual alimentando esa parte del ser que no nos pertenece y que está fuera de nuestro control consciente.

7. Agustín García Calvo y Peggy Phelan parece que están buscando cosas distintas: uno, el lugar en el que reside la lengua, y la otra, el ser de la acción. Pero ambos llegan al subconsciente. Esto puede llevarnos a nuevas preguntas en forma de sospecha: si los dos llegan a lo mismo, ¿no será quizás que la lengua y la acción son algo parecido? ¿Y si el subconsciente fuera esa capa profunda en la que se apoya y sostiene tanto lo

que hacemos como lo que decimos? ¿Y si allí, en lo hondo, fuera de todo control, se desactivara la dicotomía clásica hacer-decir? ¿Y si la desaparición fuera la clave?

8. El Desenterrador excava. Ignora hacia dónde se dirige pero no deja de dar paladas. La incertidumbre no hace más que avivar su capacidad de hacer. A medida que baja, va perdiendo las referencias espaciales. Cada vez hay más silencio, cada vez el paisaje es menos familiar. Más abajo, en la acción repetida e insistente, comienza a disolver los límites de la consciencia con la que comenzó a excavar desde la superficie. Cada vez es menos dueño de sí, cada vez está más oscuro y los perfiles visibles comienzan a desdibujarse. En lo profundo de la excavación, lo ya conocido, la experiencia acumulada, los logros biográficos no sirven para nada: toda la consciencia está en el descubrimiento, en la excitación ante la posibilidad de dar con lo desconocido, con aquello que sistemáticamente anda escapándose de la consciencia diurna. Hundido en la tierra, el cuerpo se confunde con el estrato. La carne se hace sedimento y, por tanto, el buscador mismo se convierte en lo que se podría andar buscando.

9. En una entrevista en la que le preguntaban cómo afrontar la paradójica naturaleza liberadora y tramposa de la lengua, Agustín García Calvo decía: «Ah... es muy sencillo: basta con dejarse hablar [...] Si uno habla personalmente, pues por esa boca le van a salir las cosas que ya están dichas, y él, como cualquier otro elemento de la Realidad, tendrá que obedecer a la ley de la defensa [...] Pero como uno no es del todo el que es, pues gracias a eso pueden salir, si uno se deja, palabras del común, del pueblo que no existe». (<http://www.sinpermiso.info/articulos/ficheros/gcalvo.pdf>) A medida que su cuerpo se va hundiendo en la tierra, el Desenterrador pierde su voz individual. El Desenterrador se hace otro en el proceso de excavación: poco a poco desaparece, igual que la acción, igual que la lengua. Quizás esa es la condición para que aparezca la posibilidad de que, en complicidad con lo descontrolado e invisible, emerja lo que subyace, que no es otra cosa que lo común, lo que nos vincula a todo el mundo. Cuando el Desenterrador excava deja de ser, se deja decir, se deja hacer.

10. En sus notas sobre la escritura poética, Ada Salas escribe: «Sólo a través de la búsqueda, la espera y el alumbramiento poéticos puede llegarse a esa otra realidad propia, a ese “yo es otro”, de Rimbaud. Por eso la escritura poética es un acto fascinante, pleno. Cuando escribimos somos distintos a lo que somos cuando no lo hacemos. El poema es la exclamación, el grito de sorpresa ante nuestro rostro desconocido» (2005:16). Escribir, excavar, hablar y desaparecer.

Referencias bibliográficas:

GARCÍA CALVO, A. *Hablando de lo que habla*. Zamora: Lucina, 1989.

PHELAN, P. *Unmarked*. Nueva York: Routledge, 1996.

SALAS, A. *Alguien aquí. Notas sobre la escritura poética*. Madrid: Hipérior, 2005.

Aprender a callar

Jaime Conde-Salazar

Si tenemos en cuenta las circunstancias concretas desde las que se produce esta escritura puede resultar paradójico comenzar con una confesión, es decir, con la afirmación del sujeto clásico que va y se pone a contar su vida como excusa para dar arranque a un texto. En este tiempo de pelucas rubias y disolución gozosa en la indefinición, resulta extraño empezar reafirmando la biografía asignada, el nombre autorizado. Y sin embargo, así es, no hay escapatoria: aquí mi confesión. En los últimos cinco años he tenido la suerte de participar en muchos procesos de creación muy distintos. He aprendido mucho, he asistido al nacimiento de varias maravillas y, sobre todo, he gozado a conciencia. En ese sentido, me siento muy privilegiado, afortunado y agradecido por lo que he recibido de otros artistas y sus procesos. Entre todos ellos, seguramente el Desenterrador es el proyecto que ha producido en mí la transformación más profunda y luminosa. A día de hoy, no soy capaz de imaginar mi práctica cotidiana de escritura sin todo lo aprendido a lo largo de aquella investigación. Esto para empezar.

¿Qué es lo que subyace? ¿Qué corre por lo profundo de las palabras? ¿Qué es lo que llega desde allá abajo? ¿Qué se mueve en ese estrato donde cada palabra germina y crece antes de romper la superficie?

El dispositivo de la excavación y sus reglas de funcionamiento sirven para facilitar la expresión subyacente de las palabras. La misión de esta puesta en escena que se desarrolló en la primera fase del proyecto es mantener a raya el ejercicio de la subjetividad heteronormativa hegemónica con el fin de que «ese ruido» no tape el sonido de lo de abajo. Para que se pueda oír y escuchar lo desconocido, primero hay que aquietar lo conocido. La opinión sirve de poco: la afirmación de lo que uno ya sabe que sabe nos condena a deslizarnos siempre por la superficie, nos impide ahondar. Si queremos que lo que subyace aflore, es imprescindible dar paso a todo aquello que excede lo conocido, lo visible, lo consciente, etc., es decir, todos esos reinos que se despliegan más allá de lo que somos capaces de decir y hacer como individuos heroicos y solitarios. Acallar el «yo» para que suene todo lo demás, todo lo que se escapa a la enunciación al uso.

La lección del silencio. Excavando palabras aprendí a callar, aprendí a dejar ir la necesidad de decir, entendí, finalmente el fascinante poder de la respiración para producir texto libre de lenguaje. Callar es, en primer lugar, un ejercicio de voluntad, de músculo. Callar es acción y, por supuesto, requiere entrenamiento. Y para ello buscamos hasta dar con las reglas de la excavación. Para ello, aprendimos.

La condición primera del texto es el sujeto: hace falta un «alguien» que diga. Hemos aprendido que esa «persona» ineludible, habitualmente, tiene unas características definidas de antemano. Pero, ¿y si ese sujeto decidiera prescindir de sus privilegios asignados y callar? ¿Cómo sería un texto producido por un sujeto callado?

...

Dice Chantal Maillard que «no existe el poeta, sino tan solo personas que en ocasiones han sabido quietarse lo suficiente. ¿Lo suficiente para qué? Escuchemos tan solo un instante. ¿No será tiempo ahora de recuperar la escucha? La inspiración forma parte de la respiración. Nuestra respiración. Nuestro ritmo. Pero también el de aquellos que tenemos a nuestro lado. El ritmo de los otros, de las cosas siendo. [...] Entre todos, sucedemos».²⁷

Un sujeto callado es un sujeto que ha dejado su gobierno en manos del silencio. Un sujeto callado es un sujeto en escucha. No existe el poeta, ni el filósofo, ni el actor, ni el bailarín..., solo personas que en ocasiones han escuchado. Y al hacerlo el sujeto convencional, macizo y sin fisuras, ha comenzado a desdibujar sus perfiles. Callado el sujeto, aparece lo que media entre las cosas y los cuerpos: el aire, la respiración, el medio en el que dejamos de ser, el ritmo compartido y finalmente la posibilidad de una primera persona plural. «¿Soy yo el aire que roza mi piel, el aire que respiro y aspiran otros a mi lado? ¿Dónde termino y empiezas tú?».²⁸

...

Ramón Andrés comienza su precioso ensayo sobre el silencio con la siguiente frase: «Hay un silencio que procede del desacuerdo con el mundo y otro silencio que es el mundo mismo».²⁹ Ambos silencios son parte esencial de cualquier excavación de palabras. Pero seguramente el más gozoso es el segundo: callar para dar paso al mundo.

...

Callar es reconocer la perfección del silencio. Es reconocer que el mundo se dice a sí mismo mucho antes de la intervención del lenguaje. El silencio es el sustantivo que nombra la acción de escuchar.

27. MAILLARD, CH. *La baba de caracol*. Madrid: Vaso Roto, 2014, p. 40.

28. MAILLARD, CH. *Contra el arte*. València: Pre-textos, 2009, p. 229.

29. ANDRÉS, R. *No sufrir compañía*. Madrid: Acantilado, 2003, p. 11.

...

Entonces, cuando todo se acalla, la urgencia y el rigor del sentido se aflojan. El sentido de lo que dices deja de tener importancia en sí. Una vez que gobierna el silencio, no hay diccionario o gramática que valgan. Por mucho que te esfuerces, por mucho que lo intentes, nada de lo que digas será necesario por sí mismo.

Parafraseando a Ada Salas, podríamos afirmar que quien habla «lanza una piedra sobre la superficie mansa y lacustre del silencio» (alguien aquí). Abrir la boca es arruinar la perfección inmaculada del silencio. Debe tenerse siempre en cuenta este principio antes de tomar la palabra. Llegar siempre al límite de lo inevitable, asumir que, después de hablar, siempre habremos producido una ruina.

...

Entonces, callar para escuchar. ¿Para escuchar qué? José Ángel Valente nos regala la precisión: «Se escribe por pasividad, por escucha, por atención extrema de lo que las palabras acaso van a decir».³⁰

En la escucha, cuando uno calla, ¿quién habla? ¡Las palabras mismas! Las palabras son el sujeto y tienen voluntad: vienen a decir. Acaso. Principio de incertidumbre que constituye a quien calla. Acaso. Quien calla deja paso al mundo. O lo que es lo mismo, quien calla se desborda dejando de ser uno para convertirse en mundo.

Hay una voluntad en las palabras mismas que no pertenece al sujeto que las pronuncia. Callar es rendir servidumbre a esa voluntad.

«Muchas veces me doy cuenta de que, aunque trabaje sobre una idea sin saber exactamente en qué estoy pensando, lo que hago es pensar una idea que se esfuerza por conseguir que yo la piense».³¹

...

Y entonces, la arrasadora posibilidad de la poesía.

Dice Angélica Liddell: «La ardiente necesidad de quedar mudo para siempre/ eso es la poesía».³²

Acallarse, alcanzar el aquietamiento suficiente como para escuchar, para dejar que el mundo se diga a sí mismo, para que las palabras comiencen a hablar desde lo

30. VALENTE, J.A. *Notas de un simulador*. Madrid: La Palma, 1997, p. 23.

31. VALENTE, J.A. *Íbidem*, p. 10.

32. LIDDELL, A. *Una costilla sobre la mesa*. Madrid: La Uña Rota, 2018.

hondo..., son movimientos que crean la posibilidad de una acción poética. Callar, no para retirarse del mundo, sino para que aparezca la posibilidad del drama.

...

Más allá de lo que las personas alcanzan a decir, más allá del sentido, de la sintaxis y la gramática, está el cuerpo. No hace falta el texto escrito porque tenemos ya un cuerpo acallado. Un cuerpo acallado es el principio de toda posibilidad de drama: es ese cuerpo que no está ocupado en decir el que deja ver todos los movimientos de su alma. Cuando el logos se acalla, el alma se hace evidente.

...

El dispositivo teatral es una lente de aumento sobre el alma. Para eso sirve la máquina del teatro: para hacer visibles los movimientos profundos del ser. Entonces, callar para que suene el alma. Esencia del drama. No el texto escrito, sino la manifestación viva del alma.

Pero el alma es una instancia del ser que solo existe en lo que media, en el flujo que conecta y pone en relación las cosas del mundo. Callar es dejar espacio para que el alma se mueva. El alma es la expresión del ser a través de las relaciones. Callar significa dejar a un lado la necesidad de afirmación de una supuesta existencia individual y dar paso a todo aquello que se mueve entre medias. Y como de todos es sabido, esos movimientos (más o menos) libres del alma son la esencia de cualquier texto dramático clásico, escrito o no.

...

El Desenterrador es una puesta en escena. Todas las personas presentes en el lugar de la excavación son parte de la representación. Tanto las que están sentadas en el círculo más interior como las que escuchan desde fuera. El texto dramático no solo es lo que las personas alcanzan a decir dentro del dispositivo. De hecho, podríamos pensar incluso que lo que se alcanza a decir durante una excavación en sí mismo es bastante irrelevante. El principal texto es el que se escribe en vivo. El drama lo constituyen todos y cada uno de los movimientos psíquicos que los participantes llevan a cabo consciente o inconscientemente durante la excavación. Esos movimientos visibles y evidentes constituyen el texto auténtico y no escrito del Desenterrador. El drama es lo que media, los movimientos que ponen en juego y que dan lugar a algo así como una representación encontrada, desbordada y absoluta.

...

A propósito del concepto de *mise-en-scène*, Mieke Bal propone que «la teatralidad es la producción del sujeto, su escenificación».³³ ¿Qué sujeto escenifica el Desenterrador? ¿Qué subjetividad es la que se realiza y se hace visible durante la excavación de una palabra? ¿Qué subjetividad producen los cuerpos acallados que excavan/es-cuchan juntos? ¿Qué ser es el que se hace visible en la labor de desenterrar palabras?

...

La excavación de una palabra es siempre perfecta y siempre llega al lugar conveniente y necesario para la comunidad de participantes, aunque en ocasiones no lo parezca. En tanto que puesta en escena, la excavación de una palabra genera un estado en las personas. Y ese estado concreto es lo que permite que aflore lo que subyace en la palabra excavada. En ese sentido, es siempre perfecta. Eso no quiere decir en absoluto que lo que emerge durante la excavación sea fácil de asumir. Es muy posible que movimientos como la frustración, la incomprensión, la inconveniencia e incluso el miedo y la rabia hagan su aparición durante la labor. También es posible que aparezcan el humor, la alegría, el cariño, la ironía, etc. En cualquier caso, todos los movimientos del alma que se producen durante una excavación producen una suerte de texto dramático no escrito que es la manifestación concreta de la profundidad de la palabra. Una suerte de coreografía de almas que se mueven y se dirigen hacia lo que subyace, hacia lo que permanece por debajo del lenguaje.

La palabra no existe por sí sola. Allí abajo no hay nada en realidad. Pero es precisamente esa nada, ese vacío, lo que permite que se produzca la reverberación de cada movimiento anímico llevado a cabo por cada participante. Lo que suena por debajo es el alma siempre. Y el alma es aire, como la palabra.

...

La representación ocupa todo el espacio disponible eliminando la posibilidad de que haya un punto de vista que observa y controla desde fuera. Todas las personas presentes en la excavación están colaborando porque todas están escuchando y su estado de escucha produce inevitablemente drama, acción poética. El dispositivo establece unas funciones en el espacio, pero no impone una jerarquía en la representación. Cada quién decide qué posición toma en cada momento: unos deciden hablar y otros no, pero todos, al estar presentes, son parte inevitable del suceso.

...

33. BAL, M., *Conceptos viajeros en las humanidades*. Murcia: CENDEAC, 2002.

Durante la excavación, las palabras sirven para dar relieve y textura al espacio. El sentido que producen las palabras cuando se dicen no resuelve la excavación. Lo que se busca no es la definición del diccionario ni la explicación del manual de lingüística. Lo que subyace a las palabras tiene que ver con el color y la textura del aire. Tanto los movimientos del alma como las palabras que se pronuncian durante una excavación tienen una función esencialmente arquitectónica. Mantener la atención en el espacio que las palabras crean permite tener cierta consciencia en la composición dramática del suceso a medida que este va teniendo lugar. Excavar es un gesto arquitectónico. Crear un hueco es producir espacio.

...

Ejemplo final. Después de más de dos años de trabajo compartiendo la investigación con personas muy distintas en contextos muy distintos, llegamos a Sevilla para la presentación más o menos formal del proyecto. Como siempre, primero un taller con personas interesadas. Después una presentación pública que, en esta ocasión, tendría lugar en la sala B del Teatro Central. El fondo de la escena de la sala B tiene un portalón enorme de dos hojas que está terminantemente prohibido abrir. Barbazul. Así se nos hizo saber a todos los participantes por parte del equipo técnico del teatro. En escena se había colocado un primer círculo de seis sillas, rodeado de otros círculos concéntricos que incluían los asientos de la sala de tal manera que cualquier persona podía acceder fácilmente al círculo central si lo deseaba. La palabra detonante, la palabra a desenterrar aquel día: «dignidad». Los excavadores (miembros del equipo artístico, participantes del taller y personas del público que también quisieron participar) trabajamos abnegados durante una hora aproximadamente. Hasta que Judith se levanta, se dirige hacia el portalón prohibido, corre el cerrojo, abre las dos hojas y desvela el secreto último: el espectáculo, como cada tarde, sucedía fuera. Al otro lado de la prohibición se desplegaban los restos impresionantes de la puesta de sol sobre la isla de la Cartuja, el cielo naranja sucio y galáctico, la bocanada de aire húmedo y fresco del río, las voces de la gente desde la calle, los vehículos pasando, etc. La desobediencia desveló un paisaje que, de golpe, se adueñó del espacio de representación permitiendo que la acción se extendiese hasta el punto de fuga del sol. El silencio dio paso al mundo y durante unos segundos la acción quedó suspendida en una extraña realización de la idea aristotélica de fábula. Por un instante «cesó todo» (san Juan de la Cruz). Y entonces, cuando todo el mundo por fin calló, llegó la resonancia llevándose por delante cualquier resto de discurso y produciendo un texto dramático que durante unos pocos minutos lanzó nuestros cuerpos a la evidencia del tránsito implacable hacia la Noche.

...

Después llegó el final. Porque solo si hay final, es teatro...

Médium: una intención de cartografía sonora

Silvia Zayas

He empezado a escribir oyendo música, porque estaba perdiendo el ritmo, y percutiendo el ordenador, y entonces el texto sale rítmico de otra manera. Con música en los oídos. Esto va de oídos, y entonces viene.

Why this sky, this long road... Suena una voz femenina.

DIY / DIT

En alguna de las primeras sesiones en el proceso de investigación del Desenterrador en el que llevamos tiempo trabajando, Sofía me invita a intentar «cartografiar» la excavación al mismo tiempo que esta sucede. Llamar cartografía al registro temporal realizado durante el proceso significa mantener la metáfora de «excavar» que atraviesa todo el proyecto. Empiezo. Sin normas previas. Solo unos rotus, y unas cartulinas. Este texto no pretende ser un manual de cómo hacer esas cartografías, sino un texto que habla a través de los intentos de cartografiar. Para mí la dificultad estuvo en encontrar el modo de registro (excavando desde dentro también), con los problemas que supone la traducción de una situación en vivo a lenguaje escrito (en las dos dimensiones del papel), donde el tiempo, el ritmo, la prosodia, son tan importantes como el contenido.

Después de varias pruebas diferentes, no encontramos sistematizaciones ni protocolos replicables al pie de la letra. Ahora con la distancia, siento alivio, y sé por qué. Creo que la importancia de este mapa está precisamente en que sea efímero y atraviese por el hacer en el presente, teniendo en cuenta no tanto la manera individual de cada excavadora-cartógrafa, sino las diferentes calidades que surgen de lo colectivo en cada una de las excavaciones.

Solo daría estas tres indicaciones para un *do it yourself* (DIY, hazlo tú mismo), o mejor dicho para un *Do it together* (DIT):

- No estás sola, aunque parezca que cartografías tú sola (DIT). También estás excavando, aunque lo hagas silenciosamente a través de otras voces.

- No sigas pautas literales de otras cartógrafas, deja que emerja la forma cada vez y con cada palabra. Siéntete como si hicieras un *fanzone*: estética del momento, no premeditación, sí intuición.

- No sistematices por igual con todas las palabras. Renuncia también a la presión de la obra de arte, no va de eso. Quien realiza la cartografía, simultánea a la excavación, desconoce la palabra que se va a desenterrar hasta que es anunciada para toda

la gente a través de la voz de Sofía. Tanto ella como Tomàs y yo consensuamos que era mejor así para no traer ideas preconcebidas y estar en la mismas condiciones que el «coro» de excavadores. Justo cuando se acaba esa excavación, el mapa se comparte y hablamos juntos de posibles caminos no tomados.

La casa / La situación

La sensación de «casa» viene de no tener que pelear con el discurso. Un lugar donde me peleo por tener la palabra no es casa. Aquí es casa. Casa es aquí. Casa, como en el juego del escondite, donde no tienes que correr, ni esconderte, sino simplemente descansar, respirar, y estar-estando sin competencia. Estar dentro de la casa y a la vez que la casa esté dentro de ti misma.

Estoy en el suelo sentada, encima del papel, y fuera de los círculos concéntricos de excavadoras sin apenas contacto visual con lo que sucede. Así que la escritura de la cartografía se produce totalmente de oído.

Desde dentro, en el presente, jamás desde arriba.

Empiezo a unir lo que oigo casi compulsivamente, algo me asalta y ¡zas! Conecto.

Making-off

No tomes estas ideas como normas, no lo son. Fueron ideas antiguas, ahora lo haría de otro modo.

;;;DIT!!! Si quieres sáltate estas páginas.. y ve directamente a la página 235. Lo más importante es que esto va de oídos...

Unas notas-resumen de cómo lo hacía estos años atrás, durante los periodos de trabajo con el equipo:

Palabras rodeadas con círculos como condensaciones de ideas-emociones

Anoto palabras que son como condensaciones de emoción o contenido o ambas, teniendo en cuenta que son dichas en un contexto, con un tono de voz y en un momento determinado, y también tras otras ideas o emociones. No son aislables. Vibran y esas vibraciones pueden propagarse para terminar orientando (temporalmente) la secuencia en un sentido. Son agrupaciones temporales como satélites en movimiento que hacen orbitar a la palabra que

se está desenterrando. Podríamos pensar también que son también resultado de cada palada.

El sentido horizontal del papel: del tiempo lineal al espacio imaginario de la excavación

En una de las primeras pruebas del proceso se registraba el tiempo de las intervenciones colocando un número al inicio de las frases escritas casi literalmente. Resultado: dolor de muñeca –ejercicio absurdo. Nos dimos cuenta de que la cronología (lo que se dijo exactamente antes o después) no importaba. Dejamos de pensar la excavación dentro de una temporalidad lineal, y finalmente omitimos la categoría tiempo de la intención principal de la cartografía, o al menos esa concepción de tiempo relacionada con progreso y evolución.

Como alternativa, esas condensaciones de ideas (paladas), empezaron a organizarse tomando el sentido horizontal del papel como territorio imaginario. Las condensaciones están siempre en movimiento, formando secuencias (yo pensaba en cine todo el tiempo). Cada secuencia forma agujeros (metafóricos) en el terreno. Las ideas de una secuencia no tienen por qué aparecer de manera sucesiva; de hecho acostumbran a aparecer desordenadamente en diferentes momentos de la excavación. Esos momentos pueden conectarse como por montaje.

El sentido vertical del papel: los estratos

También el eje vertical del papel se trata como evocación de territorio, aunque ahora en profundidad, de arriba a abajo de la tierra, como un corte cenital de las capas geológicas, siguiendo la teoría de estratos (cultural/ psicológico/ orgánico/ inorgánico), (véase «De la excavación de valores y la teoría de estratos», página 199). Me planteé varias veces si desobedecer esa teoría, porque me parecía plantear líneas de división demasiado demarcadas, puesto que la naturaleza y la cultura no están separadas en absoluto y que la realidad no es sostenida exclusivamente desde abajo... No sé. Amo la idea de *nature-cultures* de Donna Haraway... y prefiero la contingencia que la causalidad. Pero asumo que si la idea de excavar era la metáfora tomada durante el proceso, la teoría de estratos aquí tenía todo el sentido. Finalmente accedo a jugar con ella, tomándomela de un modo más poético, como si accediera a jugar cualquier juego, antes de quedarme sentada

aburrída y perdérmelo todo, por ejemplo, jugar al escondite sin cuestionar si tengo total afinidad, o si amo o no las reglas iniciales.

Líneas que conectan palabras: túneles subterráneos entre agujeros

Si cada idea/condensación fuera una palada que produce un agujero, esas conexiones serían como túneles o galerías, o incluso agujeros de gusano si se conectan tiempos y espacios muy alejados entre sí. Accesos más o menos cómodos entre ideas, por donde llegar fácilmente de un lugar a otro, o por donde acceder bajo la superficie al lenguaje mismo.

Secuencias: potencia de subida o bajada de estrato

Al oír algo, a veces anoto, anticipadamente al lado de la idea, líneas que se parecen a espirales o medusas o con bracitos en varias direcciones que indican diferentes potencias en el desarrollo de la secuencia hablada.

Pensando solo en contenido, por ejemplo, durante una de las excavaciones de la palabra «pudor», una voz dice «el pudor oculta algo incorrecto». Escribo con líneas las tendencias que podría tener esa idea: la excavación podría seguir en el estrato de lo social, si a continuación surgieran ideas sobre normas, consensos, relaciones con la religión, regulaciones culturales sobre el cuerpo femenino... O podría ir bajando al surgimiento de esa conducta y su valor adaptativo yendo más allá de lo humano... O...

Los clichés tienden a subir; los anoto más arriba en lo cultural; lo moral se mantiene arriba. La teoría que simplemente repites sube.

Lo bien visto en tu entorno, sube.

Lo que dice tu abuela porque con los años se hartó de tanta convención y le salió del alma, y ahora que está senil se lo permite, seguramente baje y profundice. Muchos refranes, aunque parezcan pertenecer a lo cultural, tienden a bajar. Lo que acabas de tartamudear extrañándote de que salga de tu boca, baja. Lo que creías que no sabías, baja. Lo rítmico baja.

Voces / Corografía

Decido no anotar cada intervención de manera individual. No importa quién dijo qué exactamente; es un coro mutante de excavadores, no hay solistas. Una multiplicidad de voces desplegándose no es reductible a la unidad de cada una. Me gusta más como lo dice Ixiar Rozas:

«Como si habláramos con voces que emergen a la vez de varios cuerpos o lugares. También el yo se descompone: en esa voz que es nuestra y no nos pertenece del todo, en ese lenguaje y esos cuerpos llenos de fisuras, el yo pasa a ocupar un lugar desubjetivado.»

Soy literal, y pienso que si hago escritura del «coro» de excavadores eso podría denominarse coro-grafía, una palabra parecida a coreografía. Busco la palabra y encuentro que corografía no tiene que ver con lo que estoy imaginando, sino que es una rama de la geografía iniciada por los antiguos griegos para describir una región y que presta especial atención a las condiciones físicas del terreno y el paisaje... Bah.

La metáfora geográfica continúa.

Ixiar dice también que «la voz tiene algo que excede al lenguaje. Sobrepassa y escapa al significado literal y los significados establecidos».

Lo mezclo todo, fantaseo con voces surgiendo físicamente a través del paisaje.

Lo evidente

Durante la excavación nos damos tiempo para preguntarnos otra vez qué es, por ejemplo, perro, amor, mancha, pan, luz, dormir, hielo, lealtad, caca, planta, rojo, dinero, mano, pasión, mantequilla... Nos preguntamos con la inocencia de quien está aprendiendo a hablar y no teme equivocarse. Por qué y para qué. Para qué sirve el miedo, la vergüenza, la libertad o la cobardía. ¿Por qué los coches tienen cuatro ruedas? Porque si no serían motos, podría decir una voz después, por ejemplo.

Algunas frases, aparentemente infantiles, van muy lejos y dan pistas de lo que está muy abajo, conectan este espacio de aquí con lo que está muy profundo.

En el relato del escritor sãotomense Almada Negreiros «O Cágado» («La Tortuga»), un hombre ve a una tortuga colarse por un hueco y empieza a buscarla obsesivamente. Primero mete en el hueco el brazo hasta el codo, luego introduce una vara larguísima, después derrama varios baldes de agua dentro del agujero para hacerla subir, y finalmente decide aumentar el agujero con una pala para poder entrar él mismo a buscarla.

Después de muchos metros excavados, y de llegar al otro lado de la tierra donde todo funciona a la inversa, vuelve sobre sus pasos. Al llegar de nuevo arriba ve que «al lado del agujero había algo que antes no estaba –el mayor monte de Europa, hecho por él, poco a poco, palada tras palada...».

En realidad podríamos conseguir tener a nuestro lado el mayor monte europeo si consiguiéramos acceder a paladas a los sentidos ocultos del lenguaje, al balbuceo inicial, a ese lugar de ahí abajo donde Europa ya no existe más, no ni hay rastro de ella, a tal profundidad del agujero, de las estructuras lingüísticas de occidente.

Lenguaje en harapos. Y el monte incluso dejaría de ser europeo, perderíamos su referencia.

Pero atención *spoiler*:

El hombre «quiso restituirle a la Tierra todas las paladas, todas. [...] Ya en la última palada de tierra que iba a meter en el agujero, es decir, la primera que había dado al principio, se dio cuenta de que el terrón se movía solo, sin que nadie lo tocara. Curioso, quiso ver lo que era. Era la tortuga».

Como en «La carta robada» de Poe, la tortuga estaba ahí desde el principio. A veces sucede eso, lo que está tan a la vista es obviado por parecer muy evidente y poco elocuente. Aparece tiempo después, y ahí... vuelves a pensar que una tortuga es una tortuga y nunca te habías planteado por qué. Entonces bajas mucho.

Y eso pasa con el mapa, que un mapa es un mapa y que el Desenterrador está compuesto de las palabras vivas en nuestras voces. Entonces, ¿por qué encerrarlas en un mapa? Volvemos al principio.

Volver a preguntarse por la decisión de cartografiar / Otros mapas

*And me? I'm goin' in circles. I'm circling around.
And if I open my mouth now I'll fall to the ground
¿Y yo? Me voy en círculos. Estoy dando vueltas.
Y si abro la boca ahora caeré al suelo.*³⁴

Nos hemos preguntado insistentemente cómo cartografiar materia viva, en movimiento. Estamos intentando trasladar una experiencia temporal, corporal y sonora a un mapa que suele ser visual y que aquí representaría un espacio físico agujereado, el espacio de la excavación. Pero nuestro territorio metafórico no es fijo ni estable. Se mueve y tiembla, junto con cada cuerpo que emite voz.

Me acuerdo de mi tío João, que, después de la guerra colonial, volvió a Guinea-Bissau, junto con otros compañeros para eliminar las minas antipersona que había enterrado el ejército portugués. No fueron capaces de encontrar la mayoría de ellas. Ya no estaban en el lugar previsto marcado por el ejército en un mapa. El terreno allí es muy pantanoso, eso hacía que todas esas minas enterradas hubieran empezado a desplazarse con el paso del tiempo. No había manera de encontrarlas y extraerlas del territorio a partir de ese mapa.

34. *Speechless* de Laurie Anderson. *Speechless*: Sin palabras. Yo también aprendí a callar como dice Jaime Conde en otro texto de este libro, dentro del círculo, y también fuera, mientras hacía mapas en silencio.

Aquí, en esta práctica, el mapa tampoco es útil de manera duradera, como tampoco perdura ese lugar formado por voces. Es sonoro y presente

Es la incertidumbre y el constante desplazamiento del lenguaje compartido y su corporalidad, lo que acalla toda posibilidad de fijar. De todos modos, aunque algunos lo pretendan, no hay mapa ni representación que produzca un compromiso estable con el futuro, ni que delimite itinerarios únicos. Y mucho menos este intento de cartografía que no pretende establecerse como repertorio de acciones, y mucho menos como archivo.

Parecemos volver justo al principio, cuando pensábamos que cartografiar nos serviría simplemente para acceder a la conciencia de lo sucedido ya fuera del dispositivo de la excavación.

Esa inmediatez, que al principio pudo parecer un problema, me gusta y me relaja. Pienso en los mapas convencionales, y no quiero eso, ni tampoco un diagrama perfecto lleno de relaciones bien estudiadas y puramente mentales.

No un mapa sin sentimientos, desde la vista de dios, colocado como reflejo, por encima de la realidad. No un mapa positivista que desee ser objetivo y como sin autoría, que sabemos que alguien hizo con unas intenciones y una ideología pretendidamente oculta, como ocurrió con los mapas que surgen en la Modernidad, que no solo buscaban registrar, sino poseer y tragarse el territorio, y con él civilizaciones, animales, lenguas, plantas, espíritus, ideas.

Tal vez podíamos haber planteado un mapa muy sencillo, tal vez primigenio, rudimentario, con pequeños símbolos o pistas para orientarse, un mapa-itinerario, como sucesión de etapas, pero afortunadamente no sabíamos a donde nos dirigíamos ni exactamente qué nos íbamos a encontrar.³⁵

Este será un mapa de relaciones que se hace «a medida que», en el presente, y que jamás se amplía o se perfecciona.

35. Años ochenta. Somos muy pequeños. Caminar y buscar, caminar también como el aliento, como paso que respira a la deriva del momento. Mis dos primos y yo en las cercanías de un pueblo de León entre pinos, polvo y hierba que nos llegan hasta el pecho, buscamos pistas para encontrar la bolsa de dulces que llevaba mi tío Carlos. Mi tío solía esconderse con los caramelos, agachado entre las hierbas amarillas de finales de agosto y, cuando se aburría de no ser encontrado, ladraba como un perro, pero sin cambiar la voz, ladraba de forma humana para asustarnos y hacernos reír, guau, guau, con una «g» bien marcada. Era mejor encontrarlo a él que encontrar los caramelos. Y lo encontrábamos de oído, porque las pistas visuales que había ido dejando eran absurdas: las había puesto muy deprisa porque queríamos jugar ya y le pedíamos que se diera prisa.

Me hubiera gustado encontrar otro tipo de mapas, como esos tridimensionales y táctiles de Ammassalik, hechos de madera tallada por los tunumiit del este de Groenlandia, donde la geografía de la costa o de las islas se reconoce con las manos y casi nada con los ojos. Algunos de ellos fueron hechos por un nativo llamado Kunit. Palpando el mapa con la piel y la carne de los dedos se pueden seguir las ranuras, las protuberancias, las concavidades como recorriendo y tocando en otra escala la música de los cabos, los golfos, las islas.

No he hecho nada de eso. Ammassalik y cualquier territorio geográfico real, aunque esté en constante movimiento, es imperceptible, tiene una temporalidad distinta, el tiempo que vibra lento de las rocas, no nuestro tiempo animal-humano-tecnológico, que aquí es el de nuestras voces.

A pesar de la metáfora constante, esto no es solo geografía, es lenguaje en el presente.

También me hubiera gustado crear un mapa exclusivamente sonoro, como las *songlines* de los indígenas australianos. La distancia recorrida a pie entre dos lugares es igual a su extensión; la canción dura mientras caminas entre un sitio y otro y en ella se describen pozos, puntos de referencia, reptiles, ríos, pájaros, felinos. Una canción donde el ritmo de la música y el ritmo del territorio se sostienen mutuamente.

Pero, ¿cómo podríamos cantar lo que aún no está ahí, ese territorio sin forma que vamos excavar y que contiene todas las posibilidades?

Cartografiar de oído en el presente

Reclamo hacer las cosas de oído, dejar la visión, cartografiar voces, en esta experiencia donde escuchar es interno y externo simultáneamente. Hiperconectadas pero en la escucha.

Leo hace poco un libro de Salomé Voegelin, *Sonic Possible Worlds*. Anoto mucho en los márgenes. Subrayo que, entre otras cosas, ella propone la geografía sonora como alternativa a la geografía tradicional, que es ideológica, sin sentimiento, literal, desde arriba, como los mapas de la escuela y también como Google Maps.

«La geografía sonora es una agencia, una práctica de caminar y escuchar, hacer y rehacer. No hay medida, no hay mapa, solo la materialidad presente desplegándose en nuestros oídos –escuchando nuestra propia geografía.»

Al leer lo que dice Salomé, recuerdo el Desenterrador. Ella dice: «Compartimos a través de nuestra acción más que en su terreno, cuya geografía permanece ansiosa y afectiva, llena de dudas, incertidumbres y la patología de quienes somos».

Salomé sigue hablando. «*La noche*, de Merleau Ponty, es el lugar que el sonido crea». Ahora es atravesada por la voz de Maurice (Merleau Ponty). Prosigue: «Es

pura profundidad, sin primer plano ni fondo, sin superficies ni distancia alguna que la separe de mí». Ella vuelve para seguir diciendo: «Es un espacio que comienza desde la nada y nos envuelve en el lugar contingente de nuestra imaginación para que podamos habitar en todas sus posibilidades...».

Las voces resuenan dentro de cavidades subterráneas. Una geografía sonora y ciega que evoca lugares posibles. El terreno excavado a tuestas de la palabra.

¿Por qué tendríamos que intentar mapear esa falta de visibilidad del sonido? ¿O esa multiplicidad de voces emancipadas por la imagen, que se despliegan constantemente en el tiempo, como verbos haciéndose? No puedes cartografiar un verbo que cambia... ni tampoco una geografía amorosa llena de movimientos, sexo y ebulliciones. En realidad puedes, pero para cartografiar todo eso tienes que congelarlo, elegir una fracción pequeñita de tiempo. Te resistes a hacerlo así.

No olvido que en primer lugar el lenguaje fue surgiendo como acto de soltar la voz. El lenguaje es sonido y noche. Apareció con el gruñido, el grito de dolor, el canto ritual o una nana torpe.

Caminamos en grupo, con las participantes de un taller, hacia un parque de Buenos Aires, cerca de CheLA, una antigua fábrica de amianto, donde estuvimos trabajando un par de semanas. Teníamos que señalar y renombrar lo que veíamos como si lo descubriéramos por primera vez. Un árbol, un charco, la sombra, un reflejo, un palito, una bici en movimiento, una bici quieta, un seto, las motas de polvo en un banco... Un grupo de adolescentes se unió a nosotras. Efecto Hamelín. Parecía sencillo, volver a nombrar con onomatopeyas lo ya nombrado... grum!, strek!, mmbat!, árumk!, olt! o yo que sé qué. Producimos sonido de garganta y de lengua. Nombrábamos con sonido.

René Pacheco, arqueólogo de la Asociación para la recuperación de la Memoria Histórica, dentro de *Y los huesos hablaron*, la pieza escénica que surge de esta investigación escénica, cuenta cómo el terreno donde hay alguien enterrado puede ser localizable si estás atento a la textura del suelo, que es diferente. La tierra ha sido movida, tal vez hace 80 años, pero en ese movimiento ha dejado algo que es rastreable. René afirma que no solo es diferente la textura sino también su sonido. El sonido diferenciado de esa zona de la tierra narra la violencia oculta que fue ejercida sobre los cuerpos de los desaparecidos de la guerra civil.³⁶

36. En la página web de la ARMH (memoriahistorica.org.es), veo una nota que dice «Los jueces recuerdan que España, con más de 114.000 desaparecidos, es el segundo país del mundo, tras Camboya, con mayor número de personas víctimas de desapariciones forzadas cuyos restos no han sido recuperados ni identificados.»

Oyes y puedes distinguir los sentidos enterrados de las palabras. Oyes los flujos subterráneos y los ecos. Quieres oír como a través de radares, quieres oír lo ultrasónico como un murciélago.

Al encontrar algo en esa profundidad metafórica de la excavación, la voz suena diferente. Cuando la voz se expresa desde un lugar no sabido de antemano, la frecuencia baja y el sonido emerge más grave, como si estuviera más abajo. Todo el cuerpo resonando en su concavidad. Como hablar desde un tubo, un agujero en la roca...

GRAVE=TUMBA

GRAVE=POLISEMIA³⁷

Los bilingües suelen decir que la voz surge de manera diferente en cada idioma, cosa de tono y de lugar del cuerpo. Pero también la cosa amorosa y casera. Me pasa cuando hablo la lengua de mi madre, esa que no he estudiado, y solo he oído: la voz suena más profunda y más lenta, abajo en la barriga.

También hay palabras que por su calidad son más graves.

Al hacer esta cartografía temporal, he estado, sin saberlo entonces, atenta solo al sonido, a los cambios de tono, que me dan pistas de cuándo algo está brotando en el presente, eso que es contrario a esa voz que suena elocuente y defensiva, como llena de citas memorizadas, cerebral, y que es hasta desagradable. Esa que yo digo que es tan nasal que suena un poco a gallina, como a cacareo. Es esa voz que reconoces porque todo tu cuerpo da respingos al oírla por los cambios de volumen y de tono de cuando quiere imponerse sobre otras voces. El oído siempre lo nota, da igual el texto.

A veces, también escucho cómo canta el grupo de excavadores porque ha encontrado algo que parece muy valioso, el grupo *spokenword* al unísono y genera ritmo. Sin ritmos no hay cuerpo. Sin ritmos el texto se reduce a articulación académica y naturaleza muerta.

37. Un recuerdo. Me he acordado mucho de nuestro primer encuentro, en un pueblo de Cuenca, en la casa de Jordi, los niños Roger, Oriol, y Miquel, hacían el guión para una película rural de ciencia-ficción. Muy serie Z. La nave espacial era el coche amarillo de Jordi. Tomàs y yo grabamos y montamos la película. Mientras los niños querían ir muy arriba al espacio, nosotros tratábamos de ir muy abajo. Vimos la película terminada un atardecer mientras a mi me merendaban todos los mosquitos del pueblo. Durante uno de esos días, los adultos, Jaime, Bárbara, Sofía, Jordi, Tomàs y yo nos levantamos sobre las 5 de la mañana, para cavar en el terreno de fuera de la casa. Cavamos un agujero rectangular, aún muy dormidos, el cuerpo solito sabe hacerlo, nos metimos en ese hueco en la tierra uno a uno. Llevábamos demasiado tiempo solo con la filosofía y las metáforas, había que cavar de verdad.

En cualquier posición de la excavación en la que estés (cartografía, capataz o círculo de excavadores), la manera de conocer en que estás cómoda no sirve; eres vulnerable –¡menos mal!–; ahora te pones a escuchar delante del vacío, y a veces tienes miedo.

Renuncia a la cosificación del mapa. No hay imagen

En algún momento, Sofía, Tomàs y yo pensamos en usar dibujos, iconos o incluso objetos que representaran las ideas. Eso suponía seguir componiendo después de la experiencia, y era un intento de estetizar el mapa, pero eso no se llegó a experimentar.

Nada de objetos.

Nada de instalaciones.

Renuncia a la «cosa».

Renuncia a hacer arte con todo en tu vida (arte=vida tal vez, pero no vida=objeto; mejor dejar de decir cada poco que «de ahí saldría un buen trabajo», no ordeñes tu vida, no es una vaca, no hay que confundirse, no hay que sacrificar toda experiencia y clausurarla dentro del contorno del objeto artístico, para luego sacarle rendimiento o para que te quieran. Ya no más asfixiar la vida. Ni colonizarla).

Esto es en vivo. Déjalo que siga su curso.

No archive fever. Deja que lo que ahora llamas «mapa» sea tan efímero como la experiencia de «desenterrar» o como la experiencia con el sonido. El sonido no se llena de polvo; tiene otra cualidad material, la de desenvolverse en el presente, la de ser 360°.

Haces un especie de mapa, efímero, pero un mapa que se está descubriendo y escribiendo en el presente a través de la materia sonora. Desde las texturas de las voces que oyes, las repeticiones, los tintineos de las palabras, los silencios, los titubeos, los golpes de las T, el sibilante de las S, los silencios, los golpes de la risa, la tos. Escuchas para hacer el mapa, y cuando se acaba la excavación, no escribes nada más, no lo arreglas, no lo limpias ni lo estetizas.

Aquí no hay ganas ni compromiso de volver más que una sola vez, y no tanto por reproducir la experiencia sino para acercarse a esas profundidades inexploradas a través de la oralidad, pero ya desde otro estado de habla. La cartografía ha servido para volver a tomar la palabra. Un mapa que sale directo de la experiencia y cuando esta termina: FIN. El mapa desaparece de la vista.

Una arqueóloga o una espeleóloga tendrían otro compromiso con el registro de una excavación real. Perfeccionarían la representación para que fuera accesible y clara. Para poder volver y seguir explorando, o para orientarse, reclamar justicia, o conservar huellas para el futuro.

En esta experiencia en el tiempo, el mapa no es tratado como esos esquemas históricos compuestos por grandes hitos, o fechas clave para recordar. Me resisto a acumular datos, cuando lo hago me duele la tripa, incluso me pongo un poco amarillita. No hay ningún amor en los datos, los datos no suelen ser sensibles, están lejos y aun así te invaden a distancia, pretenden convertirtte.

Tampoco es un mapa de relaciones entre palabras con la misma función sintáctica o categoría gramatical, sino un *mapa queer* de contenido diverso (palabras, modos de habla, textura, sonido) que pueden conectarse igualmente.

No busco generar taxonomías compuestas de cosas equivalentes que obligan a pensar que algo es eso y solo eso, y que se cierran en otras cosas equivalentes.

De pequeña ya odiaba las taxonomías. Las únicas taxonomías que me interesaron alguna vez eran las del «reino animal» porque tenían al lado unos dibujitos muy bonitos. Había animales con ojos sin párpados, incluso algunos sin ojos. Impresionante. Brutal. En aquel momento no lo había pensado nunca. Ojos sin párpados, como los oídos. Eso pensé una vez y ahora lo recuerdo.

Repito. Esto va de oídos.

Léelo una vez y asúmelo, no va a durar, igual que en los comics de agentes secretos: Este mapa se autodestruirá en ... 10,9,8,7,6,5,4,3,2,1... ¡BOOM!

Como cartógrafa infiltrada, renuncia, olvídaló, solo deja que hable a través de ti o habla tú a través de él.

Dentro del Desenterrador, tanto desenterrar como cartografiar se siente más somático que lingüístico. Y ese bicho somático que sucede se hace de oído con todo el cuerpo. Insisto. O así me gustaría que fuera.

DOING – READING – TALKING – UNDOING

Hablar a través del mapa es un modo indirecto de entrenar el cuerpo para el estado de la próxima excavación...

¿Puedes repetir?

Sí.

... entrenar el cuerpo para el estado...

«Imagina que estás en un país extranjero. Como vas a estar en este lugar por algún tiempo, intentas aprender el idioma. En el punto de comenzar a aprender el nuevo idioma, justo antes de comenzar a entender algo, empiezas a olvidar el tuyo. Dentro de esa extrañeza, te encuentras sin lenguaje. Es aquí, en esta geografía sin lenguaje, en este espacio negativo, donde puedo comenzar a describir el culturismo.»³⁸

38. KATHY ACKER. «*Against Ordinary Language: The Language Of The Body*». *A The Last Sex: feminism and ocitlaw bodies*. Montreal: New World Perspectives, 1992.

¡¡Culturismo!?

No exactamente, pero sí algo de entrenarse en la corporalidad de la escucha, y también de dejar lugar para un espacio geográfico negativo, donde se cava en la subjetividad y hay constantemente una relación física con la emergencia de la voz. Leí la cita anterior y pensé en músculos entrenándose al cavar, rítmicamente. El hombre de la tortuga de Almada Negreiros reaparece en este fragmento:

Todas las nociones de tiempo y de espacio, y las otras nociones por las cuales un hombre constata el cotidiano, fueron todas, una por una, dispensadas de participar en el agujereamiento. Los músculos disciplinados en un único ritmo, se habían hecho a la cosa, eran innecesarios todos los razonamientos y otros arabescos cerebrales, no había otra necesidad más allá de los propios músculos.

Estás ahí, excavando, y ya. Ahora.

Con los músculos y órganos en un único ritmo, dando paladas sincronizadas con otras.

La acción de desenterrar se siente también en los intestinos.

En una de las sesiones en Madrid, Oihana Altube hablaba de desenterrar como una experiencia casi de esfínter, de intestino: abrir, cerrar, poner tensión en el cuerpo, apretar para que salga el lenguaje, pero con una especie de esfuerzo placentero, contundente, de máxima concentración corporal. Ella habla de un «pensar diferente de lo ordinario», un estar «muy activa a nivel celular». Un estado no aéreo sino más «de raíz, de tronco, como de topo». Abrir y cerrar se alternan. Abrir para dejar entrar la voz del otro.

Y esto dice Gloria Anzaldúa: «Tira lo abstracto y el aprendizaje académico, las reglas, el mapa y el compás. Tantea sin tapaojos. Para tocar a más gente, las realidades personales y lo social se tienen que evocar –no a través de la retórica, sino a través de la sangre y el pus y el sudor».

Una no viene aquí a inventarse un nuevo lenguaje o un nuevo mundo aislado de este; sino a transformar nuestra relación con las palabras y con este mundo, desde el intestino, primero, desde los órganos, desde el vientre, primero (la ventrilocua que habla), y ahí el pensamiento aparece. Surge fuera de cualquier expectativa de la respuesta correcta.

La ventrilocua: habla el mapa en vez del muñeco

La cartógrafa-ventrilocua habla también desde el vientre en el momento de hablar a través del mapa. Y ahora toca poner tu voz fuera de ti...

Caja / Bolsa / Vientre. Agujero-Cavidad de resonancia

Años después de este proceso, leía a Ursula K. Le Guin en el texto *The Carrier Bag Theory of Fiction*. Propone generar una narrativa que no funcione como flecha que sabe adónde apuntar, sino como bolsa, caja o vientre que contenga. Un héroe necesitaría una cumbre o un pedestal. Por el contrario, en una bolsa-vientre-caja, el héroe «no queda bien», sino que «parece un conejo o una patata». En las narraciones de Leguin en vez de héroes hay gente dentro.

Muchas veces el conocimiento del héroe histórico ha funcionado como flecha, o incluso como revólver.

Es causal: aprietas el gatillo y PUM!!!... sale la bala ¡muerto!

La bala dice: allí. No importa el recorrido, sino llegar. Allí.

De este mapa no sale nada de lo esperado. No pretendemos ir a ningún sitio con él. No hay funcionalidad unívoca, ni clímax; no es el porno convencional, no es capacidad mnemotécnica ni acumulación.

Tampoco esa cartografía sonora pretenderá dar respuestas, ni hacer visitas guiadas, ni ser descriptiva.

Estamos aquí, conteniendo cosas. Metiendo palabras y formas en la bolsa. Y sacando otras.

Un vientre o una bolsa es un paisaje. El agujero de la «noche», de Ponty, es esa cavidad metafórica que hemos excavado juntos donde podemos empezar a resonar con la realidad, donde podemos empezar a vibrar.

El Desenterrador trata de abrir esas cavidades creando paisaje más que llenando sus vacíos con texto. Renuncia al privilegio individual de decir, tener razón y ser sujeto único y legitimado del habla.

Dos tipos a finales de la década de 1980, Reznikoff y Dauvois, sugieren un vínculo entre la posición de los animales de las pinturas rupestres en las cuevas y las resonancias acústicas del lugar. Encuentran incluso pinturas en lugares de difícil acceso pero con características sónicas especiales. Tal vez por alguna relación con el canto ritual.

En el hueco-vientre, te despliegas con los demás, con su sistema nervioso y con el tuyo entrelazados. Como en la caja de resonancia de un instrumento musical. Una campana, una guitarra acústica, un cencerro. Vienes a ser instrumento que es tocado y toca, resuenas y haces música.

Sincronías/Unísono

Alguien me contó que, si colocas dos relojes de péndulo uno al lado del otro, los péndulos acaban sincronizándose. Es un efecto físico. Ocurre también a nuestros órganos.

A veces esto sucede durante la experiencia entre las personas excavadoras. Las cosas que exceden el contenido del lenguaje son las que me parecen más difíciles de incluir en una cartografía. Y me pregunto constantemente cómo registrar lo que se está produciendo entre los cuerpos, en esa «corografía». Y como no sé hacerlo, garabato sin más en algún color llamativo, dibujo líneas en espiral parecidas a tornados que podrían parecerse al movimiento que se está produciendo.

Me hubiera gustado estar más atenta a esas calidades, sobre todo cuando una palabra es invocada solo a través de gestos. Como cuando las diez manos de dentro del círculo empiezan a moverse en el aire y surge una coreografía concreta. La palabra 'ternura' aparece con gestos lentos y fluidos en un movimiento horizontal; el 'coraje', con un gesto conciso de la mano hacia delante. Algunas palabras son rápidas y cortantes, otras describen círculos horizontales repetidos, y algunas que parecían inactivas de repente explotan como un volcán...

Con la risa, que es contagiosa, o con la producción de ritmos a través de la voz, se sincroniza de nuevo. La risa estalla, el cuerpo se abandona al sonido y después del estallido, cuando esas sacudidas se calman, viene el silencio, un poco a trompicones; necesitas recuperar el aliento. Si te has tronchado, seguramente hayas bajado de estrato –el humor excava rápidamente– y entras en un terreno blandito. Vais juntas a un territorio inexplorado, sin referencias. Con la risa entras como en un agujero negro, eres tragado momentáneamente. Vuelvo a dibujar en el mapa líneas en espiral.

Lectura del mapa: el eco

Leo a través del mapa, mientras hablamos de la experiencia de la excavación, de cuánta profundidad hemos tocado y de los múltiples sitios que podíamos haber transitado con el lenguaje.

No hemos registrado todas las excavaciones, las hemos vivido; no quieres acumularlas, sino que resuenen.

Evoco una cartografía que se comporta como un eco, como «un cuerpo acusmático»³⁹ donde la voz se ha liberado del cuerpo emisor, y las palabras siguen sonando un tiempo después de ser pronunciadas, bastante distorsionadas. El eco siempre distorsiona. Sucede fuera de la fuente de sonido, fuera del tiempo. Oyes las voces del coro dichas por otra voz. Soy consciente de que esa he sido yo, la distorsionadora que lee el mapa. Soy un poco una *vocoder*, sintetizando las voces y con *delay*.

Eco.

39. LABELLE, B.

*I was thinking of you
and I was thinking of you
and I was thinking of you
and then
I wasn't thinking of you anymore.*⁴⁰

Leer-escribir-leer el mapa: ser médium

Lee las voces que entran mientras escribes el mapa y deja también después que hablen a través del mapa que lees.

Eres médium.

Pero casi siempre lo eres cuando hablas y puede que no te hayas dado cuenta. No tiene nada de paranormal. Solo es poético. Como cuando dices las mismas cosas que decía tu madre y encima te extrañas. Renuncia un rato al yo.

Eres médium durante la lectura de las voces del círculo. No es para tanto. solo eres instrumento.

A través de ti aparecerán esas palabras escritas que se van a oír después brevemente. Mientras desentieran, tú, que también lo haces, te mantienes silente. Solo hablarás después.

Para que te atraviesen, igual que en la excavación, necesitas dejar que alguno de tus pensamientos incrustados no aparezca –el de la interpretación, el de eso tan blanco que llevas encima irremediablemente, el de la objetividad, el masculino aunque tengas coño, el sabelotodo... Primero tienes que vomitar todos esos seres interiores «bien educaditos» y por eso terribles. No. Ni siquiera son lo suficientemente terribles para que consigan inquietarte y que eso te haga bailar o correr.

Cuesta un poco que puedas extirparte esos pensamientos, pero al menos inténtalo.

No sé, prueba en inglés que es más corto:

GO AWAY CLICHES! GO AWAY! GO MEN, GO! GO!

En tu idioma materno: SAI SAI!

Prueba con onomatopeyas: OX, OX... ¡OX!, como se dice para espantar a las gallinas.

O simplemente respira.

Vomita verde como en las películas. Saca fuera la mediocridad del consenso con tu grupo de referencia, incluso con el que te sientes muy afín, pero que es tan

40. *Thinking of you* de Laurie Anderson (de nuevo).

moderadito, tan bienintencionado, tan bien visto, tan político de boca, tan de imagen, tan homogéneo, tan dentro del engranaje del *status quo*.

Vomita.

Deja por ejemplo que Kathy Acker entre y diga por tí:

«Escribo para sacarlo fuera, no para recordarlo...».

Y lo sacas fuera y luego dejas hueco para que te atravesen las otras voces del presente y alguna tuya que no conocías aún. Y ahora sí que hay agujeros, cada vez más.

Cambias de segunda persona a primera todo el tiempo, porque el lenguaje es oral, es baba con aire, hablas como cuando hablas en el bar.

La médium entra en un túnel.

Te gustaría leer el mapa como un ejercicio de invocación.

Te asalta un recuerdo. Mi abuela María, hace como treinta años, asistía con su hijo y su nuera a sesiones espiritistas, organizadas por una vecina llamada María Helena, que era médium. Mi abuela contaba siempre el caso de una anciana prácticamente analfabeta, portuguesa como ella, que, cuando entraba en trance, empezaba a hablar alemán y decía ser un médico nazi, el doctor Fritz o algo así (tanta especificidad me extrañó siempre). Ni la anciana ni ninguno de los presentes en la sesión sabía alemán, así que lo que podían haber oído era cualquier mezcla de sonidos semejantes al alemán, como cuando estás soñando y crees que hablas otro idioma, o entiendes uno que ni por asomo conoces. Pero lo que más extraño me parecía de la historia es que esta anciana de movilidad reducida, que llegaba arrastrando los pies, a veces era poseída por un espíritu infantil y conseguía andar con mucha agilidad en el triciclo minúsculo de una de mis primas que por aquel entonces tendría cuatro o cinco años.

Me pregunté siempre cómo sería el tránsito, si abrupto o gradual, del portugués al alemán. Si se pasaba de golpe todas las veces, o si el idioma empezaba a deshacerse hasta convertirse en esa especie de alemán rudimentario (así me lo imagino). Y cómo eran esos saltos de estado al dejar salir el yo, y dejar entrar otras identidades. Real o no, me gustaba la historia, la anciana era capaz, a través de la «posesión», de hacer cosas imposibles de las que antes era incapaz.

Lees el mapa y hablas de algo que fuiste incapaz de decir si no hubieras dejado las voces de la excavación. Te gusta cómo en el círculo te dejas poseer por las voces de otras y eso no se parece en nada a una asamblea, donde siempre hay alguien que roba la palabra.

Pero en la lectura del mapa encuentras un problema que se refiere al hecho de hablar tú sola a través de algo, y que tiene que ver con una especie de autoridad que te es concedida, casi automáticamente, como si fueras un testigo ocular. Eso no te hace sentir cómoda. No sabes cómo cambiar la situación. A veces todos creen y tú no pretendes ser creída, ni resultar fiable, sino que quieres imaginar con los demás

lo que podía haber sido y lo que podrá ser. Pero tú no tienes el don de la adivinación ni ningún poder extra sobre el futuro, simplemente estabas ahí, siendo oídos, y se te iban las palabras al papel, y también la imaginación hacia lo que aún no fue, porque tienes esa tendencia, pensar en lo que está oculto, porque siempre, desde niña te fascinaron los misterios.

Baba

No hay que olvidar que las palabras son «excreciones del cuerpo», eso decía Pierre Férida, el analista de Ligia Clark: «Son baba, y poco a poco van encontrando la ropita con la que presentarse». Esto lo cuenta Suely Rolnik.

Hablo a través de Suely que habla a través de Pierre que está cerca de Ligia.

Y el texto empieza a aparecer entre todas ellas. Y yo me anoto lo del texto-baba, porque se mantiene en un lugar somático en el que también se desenvuelve el Desenterrador. El texto-baba no es solo un lugar desde el que se habla, sino un lugar en el que pensamos, y Suely sigue diciendo: «Primero entras en contacto con aquello que más te está inquietando, sabes que está en tu cuerpo [...] y aún no tienes las palabras, las imágenes... el texto baba es para intentar encontrar las palabras que decir...» «No pretende mantener ni el *status quo*, ni el campo de las representaciones en lo cultural, sino nuevas maneras de sentir lo que no tiene palabra, gesto, lo que no tiene imagen...».

Como si fueras vulnerable al pronunciar palabras que producen carcajadas, reopliidos como de búfalo, que se desenvuelven lentas, que te reconfortan, que saben demasiado a leche, las que traen mucho silencio o las que son tajantes o soporíferas.

Compartes con otras un estado en el que no sabes nada aún, o te permites permanecer en el no saber nada de nada... de nada, de nada, donde la identidad se desintegra, porque conocer a otro es reconocer al extraño dentro de uno. Y sin escuchar, no hay ningún extraño dentro de uno. Miras con la extrañeza y el misterio a esas otras palabras amorosas que te inquietan. Son imprevisibles. A veces te asustan. ¡Buh! Pero es bello que por un momento no tengas nada que decir. Tienes sexo con ese misterio. Y desde ahí sigues, deshaces el tiempo y babeas primero las palabras que aún no tienen forma.

¿Se le puede preguntar al futuro?

Nos hemos planteado siempre cómo superar la paradoja de bajar a lo inorgánico usando la palabra, que es pura expresión cultural. No nos valía solo con hablar «de» lo inorgánico, sino que queríamos que al propio lenguaje le pasaran cosas.

No solo hablar «de». Hacerlo. Bajar de verdad, con todo.

O hablar también «a través».

Fantaseo con ir a otro tiempo no histórico para rozar lo prelingüístico, o el proto-lenguaje. Como si apretara el REW en el VHS y el tiempo se rebobinara chirriando y sonando como una nube enorme de insectos.

Llevo días buscando una película que no soy capaz de encontrar, y que aunque era un poco mala me gustaba un poco. La mujer de un arqueólogo poseída por la fiebre de una enfermedad extraña; se despertaba cada mañana hablando un idioma algo más antiguo que el día anterior, hasta que un día la capacidad de lenguaje se perdía y ella terminaba muerta o simplemente desaparecía, no recuerdo. Seguramente me he inventado la mitad.

Somos lenguaje.

¿En serio?

En una ficción que te acabas de sacar de la manga, te das cuenta de que los agujeros y las paladas no suceden ahí fuera, dentro de ese círculo, sino que es tu conciencia la que se ha empezado a agujerear: se abre, se mueve, se separa por partes que corren de un lado a otro como con patitas articuladas de robot.

Quieres ir más abajo, al centro de la tierra, donde ya antes la palabra ha empezado a licuarse. El fondo del agujero es el tope. Llegamos a un límite en el conocimiento, pero no importa, podemos plantearnos seguir en la ficción.

Todos ellos reconocían por origen los fuegos interiores, y suponer que la masa interna no permaneciese aún en un estado perenne de incandescencia líquida; era una verdadera locura. Por lo tanto, el pretender llegar al centro mismo del globo sería una insensatez sin ejemplo.

Vale.

Pero molaría bajar al agujero de lo no familiar, donde no sabemos lo que vamos a encontrar. A todos nos inquieta lo no familiar. Me hubiera encantado dejar que mi escritura, igual que la lengua, se derritiera. A veces parece que va a empezar a hacerlo, pero quiero que todo eso suceda sin trauma, allá donde pierdes el contorno de la identidad y te da igual, donde eres otra y surgen los fantasmas con voces que no entiendes. Donde eres traicionada por tu propia lengua y te deshaces en el lenguaje.

Tal vez solo bailas.

O te vuelves gutural, más allá del *punk*.

Gruñes.

Tu lengua empieza a agrietarse. Y por supuesto no escribes nada. Haces marcas.

Gruñes.

Algo emerge sin forma. Casi viscoso, licuado, un poco transparente de baba. Un bulto sin forma. Una transformación de lo humano en otra cosa. Pasa de un estado a otro y de un idioma a otro, destejiendo el lenguaje. Te acuerdas del personaje de «O meu tio Iaguareté...», de João Guimarães Rosa, donde un hombre se transforma gradualmente en *onça* (jaguar). Hasta el final:

«Faz isso não, faz não... Nhenheném...

Heeé!...

Hé... Aar-rrâ... Aaâh... Cê me arrhoôu... Remuaci... Rêiucàanacê... Araaã... Uhm... Ui... Ui...

Uh... uh... êêê... êê... ê...»

Bajas más, vas a la pura vibración de la voz, al estruendo de rocas precipitándose y a su sonido mínimo. No reconoces el sonido de los coches como coches. Bajas a un ritmo que parece arcaico y también del futuro. Y te suena de algo. Bajas más. Ahí tal vez solo tendrás una recepción mayor de las ondas, aunque por ahora solo lo consigues sin lenguaje, a través de sintetizadores.

«Las piedras hablan. Las piedras están hablando a través de las vibraciones de belleza, vibraciones de disciplina, vibraciones de precisión. Hablan a la gente del planeta Tierra.»⁴¹

Sólo escucha.

41. Sun Ra hablando en el documental *A Joyful Noise*.

Texto escrito a través de las voces de Laurie Anderson, Gloria Anzaldúa, Ixiar Rozas, Suely Rolnik, João Guimarães Rosa, José Almada Negreiros, Salomé Voegelín, Kathy Acker, la tortuga, Julio Verne, Kunit, mi tío João Carvalheiro, Laurie Anderson sin cesar que es lo que sonaba al tomar las primeras notas, Oihana Altube, Ligia Clark, su analista Pierre Fédida, el flautista de Hamelín, Edgar Allan Poe, mi tío Carlos Serra, todas las del coro de excavadoras, Ursula K., Le Guin, mi lengua materna y mi madre Isabel Serra, Sun Ra, las piedras, María Helena, René Pacheco, Maurice Merleau-Ponty, mi abuela María Serra, Donna Haraway, la anciana-Fritz, Brandon LaBelle, mi abuela Feli y mi abuela prestada Asia, Roger Claramonte, Oriol Claramonte, Miquel Aragay, Tomàs Aragay, Sofía Asencio, Jordi Claramonte, Jaime Conde-Salazar, Bárbara Sánchez...

A continuación podrás leer el resultado transcrito de cuatro palabras que forman parte del diccionario de palabras excavadas a lo largo de todos estos años de práctica y que forman parte de un diccionario virtual que está alojado en la web: eldesenterrador.com

Cepillo

S. Cepillo, cepillo.

H. El cepillo para existir tiene que insistir.

S. ¡Pásame el cepillo!

H. El cepillo va de mano en mano.

S. Estas cubiertas necesitan un cepilladito y me las dejas puliditas.
(Risas)

R. El cepillo se usa con la mano.

H. Con la mano no se puede cepillar.

R. Si no se cepilla no pasa nada.

H. Cepillar es como excavar. ¿Cepillar es como excavar?

S. Cepillar... cepillando quitas... cepillas.
Te lo puedes cepillar: cepillarte algo.

H. ¡Cepilla! (a Ramón)

R. Sí, cepillar es suave, pero mmmm...

S. ... contundente.

R. Contundente... si cepillas mucho..., o sea... ¿eh?

S. Necesitas un mango, que puede ser de madera, y unas púas, que pueden ser...
suaves o muy fuertes, dependiendo de lo que quieras cepillar.

H. Si te pasas, te lo pierdes.

R. ¿Cómo?... ¿Puedes repetirlo?

- H.** Si cepillas de más, no queda nada.
- S.** ¡Te lo cepillas!
- H.** Te lo cepillas. Hay distintos grados de cepillado.
- S.** ¡¡¡No ce-pillo!!!
- R.** Es una palabra, el sonido... cepillo... llopice.
- S.** Si no cepillas el cabello muchos días queda encrespado y hasta pueden salir rastas.
- R.** El cepillo es... continuo.
- H.** Un ritmo.
- S.** Hay un cepillo que sirve para limpiar partes del hueso de la persona: en concreto, la dentadura.
- R.** El cepillo es para lo que se acumula. La rasta del pelo y el diente sucio.
- S.** Los restos.
- R.** La cubierta sucia. Los restos.
- H.** El sarro. Las puertas de madera se cepillan. Porque se hinchan.
- S.** A eso le damos un cepillado y queda como nuevo.
- R.** Si se hincha, pasas el cepillo; si se envejece, pasas el cepillo. Si se ensucia, pasas el cepillo.
- H.** En las misas pasan el cepillo. El cepillo te erosiona el bolsillo en la misa.
- S.** Y ¿pasar por el cepillo?... No, no era pasar por el cepillo, no pasar por otro lado...
- R.** Pasar por el aro.
- H.** Pasar por el cepillo.
- S.** El cepillo pasa por las cosas; tú no pasas por el cepillo. Se cepilló una fortuna. El cepillo pasó por la fortuna.
- H.** En este caso pasó de más. Se pasó y se lo perdió... la fortuna.
- S.** Pasó de más.
- H.** Pasó de más. Hay un equilibrio.

R. Hay que pasarlo con mesura.

S. Constantemente.

R. Con constancia y con mesura.

H. Un equilibrio.

R. Hay que ser recto. Hay que ser... Cepillar es una responsabilidad.

S. Y suele ser así, ¿eh? (gesto de lado a lado). De lado a lado, ¿no?
(Haciendo gestos todos) ¡Ah! Vale, es un vaivén.

H. Rítmico. Cepillarse a alguien es un vaivén rítmico... también.

R. No todos los vaivenes son del cepillo.

S. Es una herramienta... el hombre necesita, las personas necesitan herramientas. Hay varias herramientas, una es el cepillo. Cuando te vas haciendo mayor vas adquiriendo herramientas, tienes el cepillo y otras cosas. Es un buen regalo.

H. Es un gran regalo.

S. Es un gran regalo.

R. El cepillo es una cosa.

S. Si no tienes cepillo puedes usar los dedos, así como cepillo (gesto).

H. Las uñas.

Cepillar... ¿Cepillamos porque nos da miedo que crezcan cosas? ¿Sin control?

S. Es como un intento de mantener las cosas en relación con su origen o el origen que nosotros quisimos conceder a esa cosa, a esa puerta o a esa cosa...

R. Es para que no pase el tiempo sobre esa cosa.

S. O que pase suavemente.

R. O que no se note mucho.

S. Para cuidar esa cosa.
Bueno...

H. A lo mejor necesita cuidados, esa cosa. Porque si la puerta no cierra... la cepillas... y ya cierra...

R. Pero, ¿Por qué antes cerraba y ahora no?... Porque se acumula...

- S.** Porque se hincha.
- R. H.** Se hincha...
- H.** El cepillo lucha contra el tiempo.
- R.** Se van acumulando cosas, que hay que cepillar.
- S.** Hay mucho trabajo.
- S.** Luchando contra el abandono, ¿no?, de las cosas. Es una herramienta contra el abandono de las cosas.
- R.** Si no se cepillara, ¿qué pasaría?
- H.** Estaría todo dejado, abandonado. Hay un miedo ahí a lo exuberante.
- S.** Los animales también cepillan, también se cepillan entre ellos con los dientes... con las manos... y el viento cepilla también las cosas, aunque al final sea llevarlas de un lado a otro.
- H.** El cepillo tiene cerdas, las cerdas del viento son muy sutiles, son invisibles y a veces te levantan del suelo. Son cerdas aéreas.
- S.** Las cerdas del noroeste son...
- R.** Son más fuertes.
- S.** Son más fuertes. Si te llegan las cerdas de Alemania, que cruzan y llegan hasta aquí, esas son brutales.
- H.** Cepillan a fondo. Cepillan con mucha fuerza. El cepillo necesita una fuerza.
- S.** Porque hay rincones donde se necesitan cepillines muy pequeños que llegan a sitios donde no llegan otros, a rincones muy, muy pequeños para limpiar todo.
- R.** Hay muchas cosas para cepillar.
- H.** Hay cepillos de los dentistas que entran en los huequitos de los dientes y hay cepillos que pasan por encima del coche... y no te equivoques.
- S.** De dentista.
- R.** No hay que equivocarse de cepillo, ¿eh?...
- S.** Hay toda una ciencia del cepillo y no te dan el título, pero es una ciencia.
- H.** Distingo ciencia de título. Ciencia en principio tenemos todos: títulos... sí o no...

Hay una ciencia milenaria del cepillo.

S. Y en la vida todos pasamos por el cepillo... al menos una vez.

H. ¿Cómo es ese paso?

S. La vida nos cepilla.

H. La vida nos cepilla...

R. Cepillamos y somos cepillados.

H. Somos carne de cepillo. Hay un sentido en todo esto, ¿en ser carne de cepillo en la vida?

S. Si acabamos con los cepillos, acabaremos con este...

H. ¿Con este sacrificio?

S. ¿Con esta duda...? Si no cepillo, ¿no seré cepillado?

R. Tú puedes no cepillar, pero que te cepillen.

H. ¿Un mundo sin cepillos se colapsaría?

S. Es impensable.

H. Porque el cepillo en principio, dentro del orden de herramientas importantes, es como de los últimos: no se te ocurre que el cepillo mueva el mundo, pero...

S. Cepilla... cepíllame otra vez...

H. Sin cepillo sería el caos.

S. Se fabricaría; es un gran negocio el cepillo. Es un negocio estable, no es un negocio grande para especular, pero es un negocio estable.

R. ¿Por qué cepillamos inconscientemente?

H. La escoba es un cepillo. Es más serio de lo que parece, el cepillo. Si es más serio de lo que parece, porque, porque tiene un nombre así, como pequeñito, con poca importancia. No es ni cepto: es cepillo.

S. Normalmente a las cosas que se usan para limpiar no se les da mucha importancia. La fregona, el cepillo...

H. Mocho...

S. La esponja, el estropajo... y ¿quién cuida el cepillo? ¿Quién cepilla el cepillo?

R. Los dedos cepillan el cepillo. ¿Hay un cepillo para cepillos?

H. El cepillo es rítmico pero también... cuando un cepillo cepilla a otro es importante el hueco entre las cerdas, para que pasen, para que puedan cepillarse un cepillo a otro, e igual el diseño o el origen del cepillo viene de los dedos...

S. ¿Qué fue antes: el cepillo o lo cepillado?

H. Lo cepillado.

S. Lo interesante del cepillo es que limpia y recoge. Limpia agrupa y..., bueno, necesita otra cosa para recoger... un...

R. Recogedor.

Vergüenza

(Pájaros de fondo)

Hablan en general con voz dubitativa y suave.

LI. La vergüenza es una verdad..., la vergüenza es una verdad.

(Pausa larguísima)

H. La vergüenza es una verdad dolorosa.

LI. Dolorosa para quien la esconde.

R. La vergüenza se esconde.

LI. La verdad se esconde.

(Pausa)

LI. La vergüenza es la verdad desvelada contra la voluntad de quien la esconde.

S. ¿Puedes repetirlo más lentamente?

LI. (Más lento) La vergüenza es la verdad desvelada contra la voluntad de quien la esconde.

(Pausa larga)

H. La vergüenza es la verdad desvelada contra la voluntad de quien la esconde.

(Pausa)

H. Quien la esconde es uno, y quien la busca es el colectivo entero.

LI. El colectivo busca develar la verdad de uno porque la verdad de todos no está velada, es por todos sabida.

(Pausa)

H. A la vergüenza no le da nunca el sol, por eso tiene colores apagados.

(Pausa)

LI. ¿De qué color es la vergüenza?

(Pausa)

H. Es del color de un hilito que quiere salir y lucha por salir de la garganta... pero no puede.

R. La vergüenza tiende a ir hacia adentro.

(Pausa)

LI. Es vergüenza cuando está fuera; cuando está dentro es otra cosa.

H. Es una larva, la vergüenza.

R. Si buscas, la encuentras.

LI. Si la encuentras, ES. Si no la encuentras, ¿qué es?

R. Si la encuentras, la tapas... otra vez.

LI. ¿Tapo la verdad para convertirla en vergüenza?

S. Eso ya lo hemos dicho, intentemos no dar círculos, ir a lo último que hemos dicho.

LI. Vale. ¿Puedes repetir lo último que has dicho?

R. Si la encuentras, la tapas.

H. Hay gente mala. Buscadores profesionales de la vergüenza que la buscan, la encuentran, la señalan y la amplifican para hacer sentir dolor. Hay gente, buenas personas, que buscan la vergüenza y cuando la encuentran intentan transformarla en algo sanador. El momento crítico comienza cuando se encuentra la vergüenza, ¿qué se hace con ella?

LI. Cuando se encuentra la vergüenza..., ¿qué se hace con ella?

R. Puedes taparla... puedes desenterrarla...

(Pausa larga)

H. La vergüenza tiene mucho potencial.

S. La vergüenza tiene mucho potencial; si la tienes, la tienes; si la tienes, la puedes perder. Si no la tienes, no la tienes...

H. Si la tienes la puedes perder y... ¿si no la tienes...?

S. No la tienes. Y la puedes tener en el cuerpo del otro, como el dolor. Puedes tenerla ajena, vergüenza ajena.

(Pausa)

H. ¿La vergüenza viaja a través de los cuerpos? La vergüenza viaja a través de los cuerpos.

(Pausa)

S. La vergüenza viaja a través de los cuerpos... es del cuerpo. La vergüenza es del cuerpo (pausa) y de las cosas también.

H. Hace falta más de un cuerpo o más de una cosa para que se produzca la vergüenza, un cuerpo solo no puede... no existe la vergüenza en un cuerpo solo.

S. Un cuerpo solo... no tiene vergüenza, a no ser que se encuentre con un espejo.

H. Ahí hay algo..., en el espejo hay algo...

(Pausa)

S. Los espejos son malos... (sonrisa de Ramon).

H. Los espejos son un engaño y por tanto tapan la verdad.

R. Mirarse a un espejo puede provocar vergüenza... aunque estés solo... Entonces, ¿todos tenemos vergüenza?

H. Todos tenemos vergüenza... en algún momento o permanente... la vergüenza siempre encuentra nuevos vehículos, viaja.

S. Por los cuerpos... por los cuerpos desnudos que están vestidos.

H. Incluso por los cuerpos desnudos que están desnudos.

S. Es imposible tapar el cuerpo.

- H.** El cuerpo se despelota continuamente.
- S.** El rey va desnudo.
- H.** ¿El rey está desnudo? El rey es un sinvergüenza (ríen tímidos).
- S.** Hay cierta justicia en señalar alguna vergüenza.
(Hay unos ruidos graves, dos golpes.)
- S.** Es un gran insulto... Sinvergüenza.
- H.** Y un halago.
- S.** Depende del tono. ¿A ver?
- H.** Sin vergüenza puedes llegar a muchos sitios que otros no pueden alcanzar, lo cual te da un poder que puedes utilizar bien o mal.
- R.** Pero, ¿qué es la vergüenza?
- S.** La vergüenza... aparece cuando... tenemos conciencia del yo y por lo tanto del otro.
- H.** A muy temprana edad
- R.** ¿Cuándo empiezas a tener vergüenza?
- S.** A los... siete años más o menos, o incluso antes.
- H.** Cuando te das cuenta de que todo y tú ya no sois lo mismo.
- S.** Cuando te das cuenta de que todo y tú ya no sois lo mismo.
(Empieza a cantar bajo una tonada con esta frase. La siguen Ramon y Lluç, bajito. De fondo, Hipólito sigue diciendo la frase, más lentamente y rota de fondo.)
- S.** Y cuando te das cuenta ya no hay vuelta atrás.
- R.** Cuando la vergüenza empieza, cuando la vergüenza llega... se queda.
- S.** Se queda, se queda. Sequedad.
- H.** Se queda... Los abuelos, a veces de forma natural, cuando llegan a determinada edad, pierden la vergüenza.
- S.** (Ríe) En la senectud.
- H.** En la senectud la vergüenza lo tiene chungo... tiene que buscar otros cuerpos.

S. ¿Puedes repetirlo siete veces?

H. En la senectud, la vergüenza lo tiene chungo... tiene que buscar otros cuerpos.
En la senectud, la vergüenza lo tiene chungo... tiene que buscar otros cuerpos.
En la senectud, la vergüenza lo tiene chungo... tiene que buscar otros cuerpos.
En la senectud, la vergüenza lo tiene chungo... tiene que buscar otros cuerpos.
En la senectud, la vergüenza lo tiene chungo... tiene que buscar otros cuerpos.
En la senectud, la vergüenza lo tiene chungo... tiene que buscar otros cuerpos.
En la senectud, la vergüenza lo tiene chungo... tiene que buscar otros cuerpos.

Pan

Excavación de la palabra «pan» en el Centro Penitenciario de Lledoners.

- Pan caliente.
- Religión se me vino a mí.
- A mí también.
- ¿De qué religión?
- La cristiana. Hablamos del pan.
- Pan, necesidad.
- Hambre.
- ¿Qué hay?
- Levadura, trigo.
- Calor.
- Amor.
- Trabajo.
- Levantarse pronto por la mañana.
- Amor hacia el pan.
- Caliente.
- Si le pones tomate.
- Diversidad.
- Diversidad de panes. De espelta.
- De payés.
- Sin gluten.
- Hambre.
- Mucha hambre con el pan.
- Engorda.

(Risas generalizadas en la sala)

— El pan, no tú.

Silencio

— Parapaán, pan, pan.

— Eso sigue con un vino.

— ¿Quién inventó el pan?

— Un panadero probablemente.

— ¿Para quién?

— Para todo el mundo.

— Pero no todo el mundo tiene pan.

— Y no todo el mundo tiene bomba atómica.

— Porque vale dinero.

— ¿Cuánto vale?

— Según... Una *baguette*, 50 céntimos.

— Pan de molde, más caro.

— ¿Y por qué no es gratis?

— Debería serlo.

— La materia prima sale de la tierra.

— La materia prima y la elaboración cuestan dinero.

— ¿Y si regalamos pan?

— Estaría bien.

— Hacedlo, regaladlo.

— ¿Qué proyecto haríamos para regalar pan?

— Primero, fabricar harina.

— Pero a la gente que produce harina, ¿quién le paga si lo regalamos?

— Depende si yo...

La conversación se vuelve rápida y ansiosa. En ese moment el facilitador interviene:

Y recuerda a los participantes que:

«No hablo rápido.»

«Doy espacio a los demás.»

«Retomamos el diálogo en el punto.»

«Hago silencios.»

«No hablo desde el yo.»

— Pan, sudor y lágrimas.

— Podría ser pan, vino y agua.

(Silencio)

(Voces de fondo en el segundo círculo)

- Enseñan que para ganarse el pan hay que sufrir y sudar.
- El pan nuestro de cada día.
- Volvemos a la religión.
- El esfuerzo personal puede ser un esfuerzo para todos.
- Con el esfuerzo de todos podríamos llegar a dar pan a todo el mundo.
- O enseñarles a hacer pan. Pan puede ser vida.
- O solidaridad.
- Los niños nacen con una barra bajo el brazo.
- Los niños no beben leche y comen pan.
- Pan con pan, comida de tontos.
- ¿Alguna vez habéis lanzado migas de pan para regresar a casa?
- Siempre al partir el pan caen migas.
- En aquellos tiempos el pan se intercambiaba, se hacía trueque con el pan.
- ¿Por qué elementos podríamos cambiar el pan?
- Yo tengo gallinas y huevos. ¡¡¡Mierda!!! –dije yo–. Cambio gallinas y huevos por pan.
- No siempre va a haber personas que quieran intercambiar y si yo tengo un poco de queso.

(Parón)

El facilitador destaca: «Hablamos sin ‘yo’. Podemos contar una historia.»

- Antonia tiene tres huevos.
- Los podemos vender para comprar harina y pan.
- Entonces el pan mueve el mundo.
- Hablamos de pan pero hay otros alimentos.

(Silencio)

- No hay pan para tanto chorizo.
- Ni chorizo para pan.
- ¿Y si buscamos alguna manera para que el pan llegue a todos? ¿Qué podemos hacer?
- ¡Pan para todos!
- ¿El pan es para todos?
- Supuestamente sí.
- Hoy en día hay, pero lo que pasa que en algunas culturas es más necesario que en otras.
- ¿Por qué tenemos tantas frases con el pan?

Estado

Palabra excavada durante el proceso de creación del espectáculo «Y los huesos hablan», de la Societat Doctor Alonso. Pontós, julio de 2016

S. Señoras y señores: EL ESTADO

(Pausa)

L. Se le llama ‘el Estado’, pero podría perfectamente llamarse ‘esos señores’.

R. Esos señores con corbata.

H. Red Nacional de Carreteras de Esos Señores con Corbata.

L. Jefe de las Fuerzas Armadas de Esos Señores con Corbata.

(Pausa)

L. Creemos hablar del Estado, pero la mayoría de las veces hablamos de señores.

R. Hablamos mucho de Esos Señores.

H. Hablamos mucho de Esos Señores. Hablamos, hablamos mucho... de esos señores. Esos... ESOS SEÑORES.

L. Señores.

H. Esos señores... Sus Señorías.

R. Excelentísimos.

L. Honorables. MUY honorables.

H. Ilustrísimos.

H. Marcan la diferencia.

R. Y fuman puros.

L. El Estado, señores.

H. Diputados.

R. Empieza la sesión.

H. En pie.

(Se levantan, risas)

- H.** Un minuto de silencio por el Estado.
- L.** Hay que mirar hacia arriba (levantan la mirada).
- H.** Hay que mirar siempre al futuro.
- L.** Hay que, hay que... no hay que mirar al Estado, hay que mirar a otro sitio.
- H.** Hay que mirar para otro lado. Nunca mirar al Estado.
- R.** Hay que pisar fuerte.
- H.** Pisar fuerte. Hay que pisar fuerte (golpes).
- R.** Con actitud.
- H.** Con actitud.
- L.** ¡Con cojones, joder!
- H.** Con firmeza, con firmeza. Con la firmeza propia de una Democracia, de un Estado de Derecho.
- L.** Los señores de derecho.
- H.** Los señores de derecho.
- R.** Cruzar los brazos.
- L.** Cruzar los brazos.
- R.** ... y separar un poco las piernas. Se separan las piernas.
- L.** ¡Con cojones!
- (Los demás asienten)
- H.** Es importante saber dormirse sin que se note. Un minuto de silencio en el que nos vamos a dormir, pero solo lo sabemos nosotros.
- L.** Con gesto grave.
- H.** Con gesto grave, solemne, que denote que somos el Estado. Que estamos, que estamos. Porque somos el Estado, mirando para otro lado, mirando para otro lado.
- L.** ¡Con cojones!
- H.** Con cojones. Y de aquí no nos moverán.

L. Somos el Estado.

H. Somos los leones de las Cortes. (Pausa) ¡Esto es insuperable! (Risas). Que venga alguien y se ponga ahí... ¡Que venga!

R. Que vengan.

H. ¡Que vengan! Estamos preparados.

R. Que vengan.

H. ¡Que vengan! No nos doblegaremos.

L. ¿Tú a mí de qué? TÚ A MÍ... ¿DE QUÉ?

H. ¿De qué?

L. ¿De qué?

R. Codazo también...

(Risas)

L. No os riáis, ¿eh?

(Pausa, risas, seriedad)

L. ¡Cojones, joder!

H. La situación lo requiere.

R. Hay que tener mano firme.

L. Y cojones...

H. Con firmeza. Con firmeza.

L. Firmeza.

R. Con firmeza, transparencia.

L. Hombre... ¡a ver!

R. Cercanía... pero fuerza. Tú aquí, yo aquí. Todo queda entre nosotros. Fuera de aquí, es la jungla.

L. Los leones.

H. Los leones del Congreso, las columnas, que sostienen a la Nación. Somos los pilares de la democracia.

(Levantando los brazos)

H. Lo somos y lo seremos. Y lo saben.

L. Es importante que lo sepan, sobre todo que lo sepan.

H. Que lo sepan ellos, y ellas.

R. Te digo una cosa...

H. En petit comité.

L. Entre nosotros.

R. Yo esto, *ballá*, por la ventana. A la una, a las dos y a las tres.

(Lanzando)

H. Ahí va.

R. Ya está.

L. Qué alivio.

H. Manos unidas! Manos limpias. Manos blancas. Manos... lo estamos haciendo muy bien. (Risitas) El crecimiento es sostenido y el Estado se beneficia de ello.

R. Esto va *parriba*, eh?

L. ¡Cojones!

H. A tope, a tope. A tope. Importante que nos droguemos. Nos tenemos que drogar.

R. ¿Nos tenemos que drogar?

H. Sí, sí. Aunque no lo sepan. Nos drogamos... Nos ponemos. No, nos ponemos. Los excelentísimos no nos drogamos, nos ponemos.

(Pausa y esnifada)

R. Esto es una mierda. Entre nosotros, esto es una mierda.

H. Bueno, pero la Transición tuvo también cosas buenas.

S. No perdamos la excavación, ¿eh? Por el Estado.

H. El Estado.

R. El Estado promete.

- S.** Es lo que importa. Lo que importa es el Estado.
- H.** El Estado.
- H.** El Estado...
- L.** El Estado está ahí.
- H.** Y ahí siempre estará.
- L.** Siempre estará.
- S.** Estamos excavando.
- H.** Estamos excavando... (Risas.) Tomemos asiento, caballeros.
- (Se sientan, ríen)
- H.** Estado... Hay tres estados: sólido, líquido y gaseoso.
- L.** Nosotros somos el sólido, y controlamos los otros dos. Controlamos el líquido (hace señas, silba)
- H.** ...y el gaseoso.
- L.** Y el gaseoso. (Se señala la cabeza)
- H.** Somos el sólido por la solidez de nuestros principios. Porque nos apoyamos en hombros de gigantes, para poder ver más lejos. Somos la avanzadilla de la Nación, y miramos al porvenir.
- R.** Somos el Estado y miramos a los ojos del porvenir.
- L.** Controlamos los remos. Somos el capitán y somos el grumete.
- R.** Nosotros vamos en barco.
- (Entra Sofía)
- S.** Vengo porque también soy.
- R.** Bienvenida al barco.
- H.** Bienvenida, bienvenida.
- R.** Tienes tu sitio.
- S.** Gracias.

- L.** ¿Quién te ha invitado?
- S.** He venido porque puedo aportar algo al equipo.
- L.** ¿Puede aportar al equipo?
- H.** Veamos.
- R.** Te escuchamos.
- H.** Te escuchamos.
- S.** El Estado somos todos. Y todas...
- (Ríen)
- H.** Sangre fresca en la política.
- R.** Fresca como una rosa, no hay más que verla.
- L.** Le faltan dos colacaos a esta... Así que el Estado ¿somos todos y todas?
- S. H.** El Estado somos todos y todas.
- L.** ¿Qué más?
- S.** Y estamos.
- R.** Estamos todos en el Estado. En este Estado.
- L.** Estamos todos y todas en este Estado.
- H.** Eso... eso es así. (Coge aire. Pausa. Tose). Lo importante es que el barco no vaya a la deriva. Hay un consenso.
- S.** ¿Lo hay? ¿Lo hay?
- R.** Hay un ritmo. Pam, pam, pam...
- (Palmas, canto)
- S.** La demo-cracia...
- H.** Pam, pam, pam, pam... Si nos repre-senta... Pam, pam
- R.** Esto es una... Poco a poco, siempre enfrente, frente a todos, todos juntos, hacia el frente... Dale, dale, que pierdes el ritmo, dale dale, que pierdes el ritmo.
- H.** Dos y dos son cuatro, cuatro pa mí, cero pa mí...

L. ¿Adónde vas?

(Cada vez más rápido, subiendo volumen, luego bajando suavemente, paran, respiran)

S. El Estado se sostiene sobre: la Nación, sobre la Familia y sobre...

H. Sobre la Economía fuerte.

S. La Economía fuerte. (Lo repiten)

R. ¿Sobre?

S. H. La Nación, la Familia, y una Economía... Fuerte (todos juntos).

R. Sólida.

H. Fuerte.

S. Fuerte. La economía fuerte.

L. Hay peligro, ¿eh?

H. Siempre hay peligro. El Estado siempre ha estado amenazado. Es intrínseco.

S. A estar.

H. A estar. Siempre hay amenazas. Pero...

L. Los pilares.

H. Los pilares nos ayudarán a conducir, a llevar nuestra nave a buen puerto. Puerto comercial, un puerto donde se mueva el asunto, donde fluya... Y los votantes, las votantas.

S. Las vetentes.

H. Las vetentes... completa la frase.

R. Las vetentes, eh...

S. ... están preparados para lo que tenga que venir. Para sufrir y para lo otro.

R. El votante, el buen votante, está bien adiestrado. Lo tenemos bien adiestrado.

L. Es un hombre de bien.

R. Es un hombre bueno.

- S.** Pero, ¡eh!
- H.** Cuidado.
- S.** Somos modernos.
- H.** Somos modernos...
- S.** ... y modernas.
- R.** Bueno, bueno, bueno.
- L.** ¿Qué quiere decir moderno? Ponme un ejemplo.
- S.** Eh... libertad. Las libertades.
- H.** Las libertades, los derechos fundamentales...
- S.** ¿Estamos hablando de fundamentos?
- L.** Claro, pero los fundamentos no se pueden tocar.
- H.** Los fundamentos... Los fundamentos son la Carta Magna y la Declaración Universal de los Derechos Humanos. De ahí para arriba, lo que queráis. De ahí *pabajo*... eso es sagrado, eso es sagrado. Somos modernos...
- S.** Somos modernos... Si quieren cambiar el decorado...
- R.** Que no nos toquen la...
- S.** Nos parece bien, a nosotros nos parece bien.
- H.** Sí, sí.
- L.** Una mano de pintura.
- S.** Eso. Quitar placas
- H.** Un cepillado.
- S.** Un cepillado, cambiar monumentos, ponerles pelucas...
- H.** El *gotelé* ya está un poco en desuso.
- L.** Un lavado de cara.
- H.** Un lavado de cara, hablando coloquialmente.
- S.** Cambiar de lado la raya, también.
- H.** Rollo Anasagasti.

(Pausa. Ríen)

L. No sé esta obsesión por excavar, excavar, excavar... Igual va siendo hora de...

R. Tapar, tapar, tapar...

S. Bueno tapar...

L. Poner una tablilla encima.

S. Cosa de... tranquilidad, de relajación. La gente está muy tensa.

H. Muy tensa.

S. La gente necesita unas vacaciones.

Renovarse o morir. Es lo propio de estar. Porque estar por estar, de cualquier modo, tampoco. Hay que estar con mayúscula. Hay que Estar. No estar, Estar. Con mayúscula.

H. ¿Con mayúscula la primera o todas?

S. La primera.

H. Estar.

S. Como la Cultura, con mayúscula.

H. Estar. Estar en el mundo.

S. Con todas las consecuencias.

H. Con mayúscula.

S. Consecuencias.

S. Hay que ser estadistas. Un buen estadista. Tú eres un buen estadista. (Señala a Ramon)

H. Tú tienes sentido de Estado.

R. Lo sé. Lo tengo. Viva el Estado.

S. Viva.

H. ¡Viva. Viva!

(Ríen)

Final

**Contextos en los que se ha implementado
la herramienta de la excavación**

2019

15, 16/11/2019

Teatre L'Artesà. El Prat de Llobregat

18/02/2019 al 23/02/2019

Centro Cultural Conde Duque. Madrid

2018

23/10/2018 al 28/10/2018

FIAC Festival e Instituto Cervantes. Salvador de Bahía

29/09/2018

Ajuntament de Barcelona y prisión La Model. Barcelona

13/07/2018

Fes un Plec. Sant Esteve de Palautordera

29/06/2018

Apertus 02: noitcelfeR (Reflection). Escola Massana. Barcelona

24/05/2018

Cru cru cru. Barcelona

Biblioteca de La Laguna/Leal-Lav - Programa permanente (último miércoles de cada mes)

2017

19/10/2017 al 23/11/2017

Centro penitenciario Lledoners. Sant Joan de Vilatorrada

06/11 al 17/11/2017

Naves Matadero. Madrid

29/09 al 02/10/2017

Escena Germinal. Cal Gras

23/02/2017

BAU – Centro Universitario de Diseño. Barcelona

13/02/2017 al 25/02/2017

Centro penitenciario El Dueso. Santoña, Santander

2016

30/11/2016

Festival Salmon. Mercat de les Flors. Barcelona

25/10/2016 al 28/10/2016

MUSAC. León

29/02 al 12/03/2016

Azkuna Zentroa. Bilbao

2015

19/11/2015 al 5/12/2015

Museu de l'Empordà. Figueres

10/04/2016

Festival Fuerte Fuerte. Sevilla

16, 23, 30/04/2015

Nyam nyam. Barcelona

2014

21/11/2014 al 28/11/2014

Leal. Lav. La Laguna. Tenerife

22/10/2014 al 30/10/2014

Mes de Danza. Sevilla

29/09/2014 al 11/10/2014

Azala, La Sierra – Artium, Vitoria

10/04/2014 al 20/04/2014
cheLA, Buenos Aires. Argentina

05/02/2014 al 14/02/2014
El Graner. Barcelona

2013

11/11/13 al 15/11/13
Agora de la Danse. Montreal. Canadá

21/10/13 al 25/10/13
Ingravid. Figueres