



Abordajes.

Mitos y reflexiones sobre el mar

Abordajes. Mitos y reflexiones sobre el mar
© 2014, Instituto Español de Oceanografía

Director de la publicación:
José Manuel Losada

Coordinación y edición:
José Luis de Ossorno
Isabel Fornié
Laura de la Colina
Esther Navío

Maquetación y diseño de portada:
Isabel Fornié

Impresión: Or 50 S.L. - IMPRESSION S.L.

Reservados todos los derechos
No se permite la reproducción total o parcial de esta obra
sin la debida autorización (joseluis.ossorno@md.ieo.es)

ISBN: 978-84-95877-51-2
Depósito Legal: M-14953-2014

LA ATLÁNTIDA. EL MITO EN LA CREACIÓN ARTÍSTICA

Ana M. Gallinal

Fue Platón el primero que en sus *Diálogos* mencionó la Atlántida. Posteriormente, una cantidad ingente de autores se ha basado en él para explicar la catástrofe. Resulta difícil posicionarse en cuanto a su real existencia, dado que desde infinidad de fuentes se aseveran diversas teorías —que además arguyen tener la verdad absoluta—, por lo que preferimos no pronunciarnos en cuanto al debate sobre la veracidad de su existencia real o su carácter apocalíptico de ciencia ficción, y ceñirnos estrictamente al hecho de la leyenda y el mito. A partir del siglo XIX, momento histórico en que el enfebrecimiento de la búsqueda de esta civilización sumergida bajo las aguas se encona y cobra más fuerza, su sombra se alargará de manera desahogada hasta nuestros días, y el carácter utópico de la Atlántida se revisará desde múltiples ámbitos, como el estético, el sociológico, el de la cultura popular, etc.

«La dimensión estética es una de las fuerzas de mayor impulso utópico», dice el filósofo Ernst Bloch (1885-1977). Y es en este vaivén entre lo visible y lo invisible donde el artista, «como un nadador», moviliza y nos presenta imágenes de otro mundo. La función social del arte, entonces, estriba en la posibilidad de organizar de forma lógica y significativa los pensamientos, emociones y percepciones del imaginario colectivo desde lo individual, lo que ofrece una renovada visión del mundo, un mito, para hacer más soportable la existencia, de forma crítica en épocas convulsas. El arte actúa como indicador de las crisis del individuo y catalizador de los cambios sociales capaces de transformar y mejorar el mundo; hace creíble lo inverosímil y posibilita un «habitar el mundo» después del desastre; al igual que Platón, Heidegger señala como función de la filosofía la de «salvar la polis»: esta búsqueda por determinar el sentido del ser definido por su relación con el mundo («ser-en-el-mundo») abre una reflexión sobre la ontología del espacio en el contexto de una sociedad donde el individuo está más desorientado que nunca.

Volviendo al mito de la Atlántida, con descripciones increíblemente detalladas y precisas, Platón nos describe una gran potencia que se extendía más allá del océano Atlántico, lo que proporciona la hoja de ruta adecuada para incitar la búsqueda del ideal. El filósofo griego situaba la Atlántida frente a las Columnas de Hércules —sitas una en Gibraltar y la otra en la costa norteafricana—, una arquitectura legendaria que encarnaba el límite del mundo conocido y civilizado para los antiguos navegantes del Mediterráneo, más allá de la cual la *terra incognita* de la que los mapas harían mención expresa, supondrá un desafío para los viajeros. Esta terminología cartográfica que contextualizaba geográficamente la leyenda mítica irá desapareciendo durante el s. XIX, siglo de las expediciones y de la expansión colonial; sin embargo, la historia de la Atlántida se ha perpetuado durante siglos sin más apoyo ideológico que el propio instinto humano de buscar la verdad acerca del misterio de la sociedad perfecta.

Partiendo de la ubicación histórica de la civilización perdida y una somera descripción de su génesis, el presente texto intenta establecer las posteriores reflexiones en torno a los puntos de contacto con el ámbito de la creación artística, donde se relacionan naturaleza, ciencia y mito. Revisando la definición de utopía («u-topos») como algo no estrictamente imaginario sino susceptible de ser llevado a la práctica, las utopías actúan como fuerzas de acción. Si bien el espacio se define a partir de la huella que los hechos sociales, culturales y políticos conforman, en el mito platónico se encuentran connotaciones geográficas, antropológicas, filosóficas... que nos llevan a vincular el concepto de sociedad ideal (progreso social) con la capacidad del arte de penetrar en el futuro con una mirada anticipatoria.

Del miedo entre los individuos enunciado por Hobbes al miedo trascendental que lleva a la humanidad a la catástrofe, según Félix Guattari



(1930-1992), se deduce que en el espacio o lugar antropológico surgen indeseables relaciones de poder que normalizan y limitan su uso y el sentido de pertenencia de los habitantes, lo que conduce al amargo sentimiento de desesperanza. Como la Atlántida, la literatura ha animado la creación de mitologías donde la sociedad autoritaria y opresora no ofrece alternativas a un futuro mejor, ilustrado por la llamada distopía («mal-lugar»), como las de Huxley (*Un mundo feliz*, 1932) y Orwell (1984, 1949). Sin embargo, estas utopías negativas, al igual que el mito de la ciudad sumergida, plantean la posibilidad de imaginar otra realidad con vocación social; de la misma forma que desde el arte se pueden visualizar otros mundos y otros espacios aún no explorados, la estética vehiculiza contra todo pronóstico un viaje sanador de ida y vuelta.

Mito y utopía

En un fatídico día y una noche se declaró una serie de portentosos terremotos e inundaciones. Y la isla de la Atlántida fue engullida por el mar y desapareció (Platón).

La leyenda dice que la Atlántida era una civilización hiperavanzada, con una portentosa arquitectura, un poderosísimo ejército de actitud guerrera y una inmensa flota de embarcaciones. Algunos estudiosos cuentan que incluso disponían de artilugios voladores y naves submarinas para el transporte de personas y mercancías: la sociedad más avanzada jamás descrita del mundo antiguo, superior incluso al Antiguo Egipto y Mesopotamia, cuya existencia se estima en unos 1.300 años. En cuanto al modo de vida de sus pobladores, se dice que conjugaban la amabilidad y la sabiduría, despreciaban todo aquello que no fuera virtuoso, y no daban importancia a la posesión de riquezas. Finalmente, se nos cuenta que una gran catástrofe natural sin precedentes provocó su desaparición, hundiéndose en el mar en un día y una noche de hace unos 3.500 años.

Si hubiera que destilar la verdad del mito habría que recurrir a la fuente original que parte de Platón, a unas pocas páginas escritas por él mismo, concretamente en *Critias*, relato que se centra en la historia, geografía, organización y gobierno de la Atlántida, y los sucesos que llevaron a los dioses a castigar a los atlantes por su soberbia. Aunque algunos antiguos eruditos afirman que ninguno de sus textos era ficción, otros proponen que el filósofo griego simplemente elaboró una invención mítica basándose en hechos y localizaciones reales de la época, tomando como referentes las descripciones de Heródoto. No debemos olvidar que Platón empleaba la forma literaria del *diálogo* como método para contraponer ideas y reflexiones en boca de unos y otros en su empeño de discernir y mejorar así la sociedad que le tocó vivir. Igualmente, en la *República* describe anticipadamente una sociedad perfecta, justa, positiva, humanista y antropocéntrica porque en ella gobernarían los más sabios filósofos y cada uno desempeñaría una actividad conforme a sus aptitudes, contribuyendo así al bien común. Sin embargo, el statu quo puede romperse, como en el caso de la Atlántida: la codicia y la corrupción de sus habitantes es fuertemente castigada por el dios Zeus.

Posteriormente, y bajo un nombre inventado de isla, *Utopía*, el humanista Tomás Moro describe en 1516 una comunidad imaginaria pacífica, organizada en la propiedad común de los bienes, como crítica a la propiedad privada de la sociedad inglesa de su tiempo. La teoría del cambio social se inscribe en el origen de la producción artística como intento de construir desde el intelecto la imagen soñada de un estado modélico, y visibilizar el deseo tan anhelado con la convicción de que lo que aún no existe es posible. Tanto si la perfección puede estar en «ningún lugar» o bien en un «buen lugar», siguiendo la doble lectura de la etimología del término griego «utopía» con la que Tomás Moro juega ambiguamente, la fantasía se convierte en una facultad necesaria



como expresión trascendente de imágenes utópicas que el arte canaliza: el arte como facilitador de mundos ideales, y la estética como esperanza antropológica, según Marcuse.

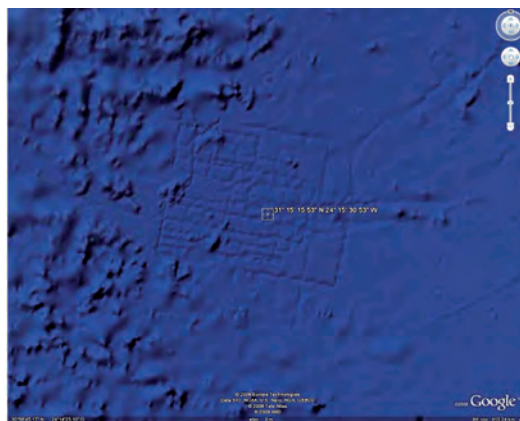
Durante el Renacimiento, cuando emerge con fuerza el género de utopía clásica en medio de importantes cambios sociales, económicos y artísticos, la Atlántida resurge como referente de la sociedad ideal, como leyenda recuperada por los humanistas, vestigio de un conocimiento geográfico olvidado y símbolo del destino utópico. Pero, quizá, el verdadero impulsor y posibilitador de la vigencia del mito —en relación con la ciencia— hasta nuestros días sea el filósofo, político y escritor inglés Francis Bacon (1561-1626), considerado como uno de los padres del empirismo y de influencia decisiva en el desarrollo del método científico, con su novela *La nueva Atlántida* escrita en el año de su muerte. La elección del título encierra una revisión del mito platónico como reconstrucción del sueño social en el que se materializa una perfecta organización del Estado, no tanto en términos económicos o sociales como en Platón, sino a través de la ciencia aplicada y los adelantos tecnológicos para la comprensión del medio ambiente y, con ello, la conquista de la naturaleza, anticipándose dos siglos a las posteriores recreaciones de Jules Verne. La Casa de Salomón que Bacon había imaginado para dirigir un Estado gobernado por tecnócratas, sería la misma solución filosófico-poética que utilizaría como modelo de organización sociopolítica la Royal Society inglesa, una de las más antiguas sociedades científicas europeas.

Más tarde, fruto del descontento por una época de injusticias y desigualdades —que asentará las bases del futuro socialismo utópico—, el congresista republicano norteamericano Ignatius Donnelly (1831-1901) investigó sobre la civilización perdida y llevó a la práctica la creación de una pequeña Utopía, una granja cooperativa cuyo fracaso le llevó a la actividad política.

En *Atlántida: el mundo antediluviano* (1882) arguye que hubo un mundo ya desaparecido que fue el punto de partida de toda civilización humana, cuyo eco perduró en la leyenda de la Atlántida. Este libro marcó un antes y un después en la historia de la creación del mito como estímulo de la conciencia arqueológica y ejemplificación de comunidades igualitarias con cierto romanticismo, a diferencia de las utopías anteriores de relatos fantásticos de mundos idealizados. Así, la utopía ilustrada se asociará aún con la literatura de viajes donde se proyecta la crítica al progreso, según la concepción histórica como proceso de decadencia sostenida por Rousseau.

Desde el siglo XIX la historia de la Atlántida es la piedra angular para muchos investigadores, llegando incluso a experimentarse cierto intrusismo de algunos oportunistas seudoarqueólogos y ocultistas de dudosa identidad. El sinfín de conjeturas acerca de su ubicación geográfica alimenta la más grande obsesión de la arqueología moderna, donde también confluyen los pareceres y miradas de historiadores, etnógrafos, sociólogos, geólogos, oceanógrafos, pensadores y artistas. Incluso hay quienes han asumido su tarea investigadora como *atlantólogos*. Respecto al mito platónico, podemos concluir que todo está por demostrar, incluso la localización geográfica en las costas de Grecia, Irlanda, Canarias, Azores, Miami (triángulo de las Bermudas), las marismas de Huelva, incluso la Antártida, aunque la mayor confluencia de pareceres nos lleva a ubicar la Atlántida entre las costas de Grecia y Egipto, hecho que no encaja del todo con la narración de Platón. En medio de este caos mediático articulado con potentes expediciones activas en varios puntos del planeta, infinidad de datos cruzados y supuestos hallazgos a priori definitivos, el mito de la Atlántida pervive y sigue generando frenética actividad especulativa. Igualmente, resulta llamativo el derroche de medios para llegar al descubrimiento de la ciudad perdida, con la utilización de avanzada





1. Imagen obtenida por captura de pantalla con Google Ocean.

tecnología como fotografías por satélite, radares capaces de penetrar la tierra, cartografía digital, sónares de barrido lateral y unidades sumergibles.

A este respecto, se da la curiosidad de la aparición de una imagen obtenida en el año 2009 mediante Ocean de Google Earth en la que se aprecia una especie de plano cuadrículado que, según el diario sensacionalista del Reino Unido *The Sun*, no se trataría tanto de una formación natural, sino de algo construido por el hombre, y que seguramente respondería a la evidencia de la existencia de la isla sumergida de Atlantis, que se encontraría en el océano Atlántico a unos 965 km al oeste de las islas Canarias.

Sin embargo, la empresa Google se apresuró en aclarar que lo captado por su buscador —en el mismo sitio, aproximadamente, en que supuestamente debería hallarse la antigua metrópolis—, eran las huellas dejadas por los barcos mientras recogían señales de sónar para elaborar un mapa del fondo oceánico: «Lo que están viendo los usuarios son artefactos del proceso de recolección de datos», explicaba una portavoz de la compañía, en declaraciones recogidas por la agencia británica PA: «Los datos batimétricos (del fondo del mar) se recogen a menudo desde embarcaciones que utilizan el sónar para tomar medidas del suelo marítimo». Posteriormente, Google mejoró la tecnología empleada y, finalmente, la cuadrícula desapareció.

Cartografía y práctica artística: laboratorios de utopía

En el mundo del arte, el mito de la Atlántida se interpreta como un hecho recurrente, generador de amplias y dispares maquinaciones artísticas: la catástrofe como hecho creativo perdura hasta nuestros días, con más medios tecnológicos aplicados que nunca y con el eclecticismo artístico más flagrante. Partiendo de que la experiencia individual está vinculada al espacio o idea que se tiene de él, la preocupación del artista por lo espacial en su dimensión

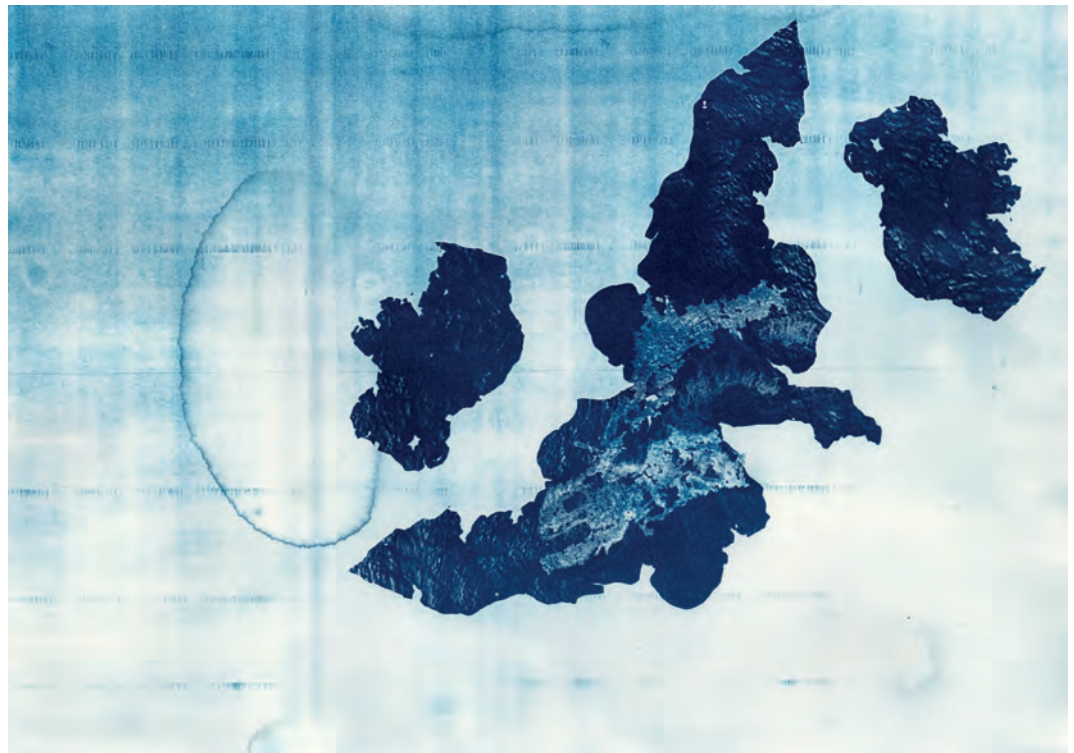
física (euclidiana), topológica (fenomenológica) y cultural (relacional) ha supuesto importantes puntos de inflexión en la historia del arte, de forma que cada época ha desarrollado una concepción de espacio concreta. El caso más paradigmático lo encontramos en la Rusia revolucionaria de comienzos del s. XX, donde la cuestión espacial constituyó la esencia del discurso artístico de los constructivistas, que hicieron de los avances de la Revolución Industrial el alfabeto de su práctica artística en un encuentro con la ciencia y la filosofía. Anteriormente, otra revolución en la percepción visual que desembocó en el descubrimiento de la perspectiva —en ese intento de ilusión del mundo real a finales del s. XIII—, desencadena en el Renacimiento la idea de espacio relacionado con la óptica y la cámara oscura, como elemento auxiliar del dibujo, lo que condujo al desarrollo de la fotografía siglos más tarde. Desde que el modelo renacentista se transforma en otro esquema espacial no unificado (con múltiples puntos de vista) e indeterminado, la obra de arte se concibe no solo desde la fisicidad de la imagen formal, sino desde la resonancia psíquica y cultural que opera en ella, pasando de componer imágenes (estáticas) a construir realidades (móviles).

Partiendo de esa capacidad de producir imágenes que es por definición la imaginación, en la dinámica de mostrar aquello que existe en un lugar y tiempo diferente, y la percepción por parte del espectador ya no limitada solo a lo visual, la formalización del modelo espacial está íntimamente relacionada con los experimentos multidisciplinares de los artistas, que exploran nuevas formas de expresión en sus invenciones, lo que ha generado toda una poética del espacio que ha sido la dialéctica dominante del arte del s. XX.

Tras la captura de la realidad en forma de imágenes, la misma Royal Society que tomó como modelo las teorías de Bacon fue testigo en 1839 de los avances del «proceso de dibujo fotogénico» de la mano de Henry Fox Talbot,



inventor del proceso moderno de la fotografía —además de político británico—, quien se refería a su hallazgo en un documento titulado *Explicaciones sobre el arte del dibujo fotogénico o el proceso por el que los objetos naturales pueden autodibujarse sin la ayuda del lápiz de artista*. Por primera vez, sin el uso de la cámara oscura, la imagen se obtenía en negativo por contacto de los objetos con la superficie fotosensible y posterior exposición a la luz directa. Los llamados dibujos fotogénicos (conocidos también como fotogramas o rayogramas) se utilizarían desde entonces con fines artísticos y científicos revolucionando, una vez más, nuestra forma de percibir el espacio y el modo de entender el mundo.



2. *Utopías* (2014). Clara Sánchez Sala. Cianotipia sobre papel. 29,7 x 42 cm. Imágenes extraídas de Google Earth que generan una isla inexistente, a partir de localizaciones «reales» del planeta. Cortesía de la artista.

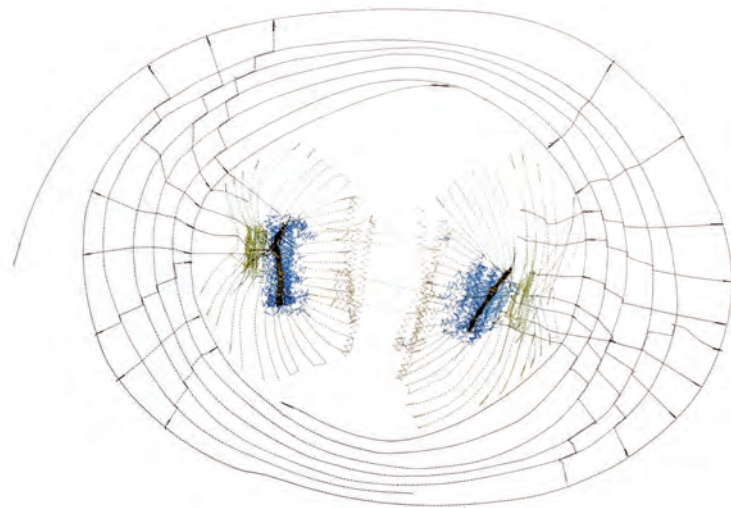
Desde el momento en que la ciencia se vincula a lo gnoseológico —para lo que el pensamiento de Bacon influyó notablemente en el desarrollo del método científico—, la filosofía no parece ofrecer información objetiva sobre el mundo: para el conocimiento de todo aquello situado más allá de lo dado, los positivistas de principios del s. XIX recurrirán a la ciencia, sometiendo la razón ilustrada al conocimiento científico en oposición a la épica romántica. Como reacción a esta epistemología, el Romanticismo rescata el saber hermenéutico basado en la práctica o técnica de la buena interpretación con dosis de objetividad y subjetividad, de historicidad y adivinación sobre los discursos estipulados: el método de las ciencias físico-naturales parecía no poder aplicarse al ámbito sociocultural, donde no caben ni leyes generales y universales ni una explicación causal y objetiva, sino comprensión e interpretación de los fenómenos acontecidos. En este sentido, aunque la creatividad artística se asemeja a la investigación científica, no requiere de un desarrollo industrial y tecnológico como promesa de innovación —de hecho, las aportaciones más rompedoras suelen ser de tipo conceptual y no exclusivamente técnicas—. La afirmación heideggeriana «existir es comprender» reconducirá el modo hermenéutico de comprensión en el mundo a una forma fundamental de «ser-en-el-mundo». La pasión sobre la racionalidad y la técnica, la creatividad y la imperfección frente a la imitación de lo antiguo y concluso, y la fantasía y la superstición sobre la lógica llevarán a los románticos a exaltar la ensoñación del origen y el mito desde el más puro existencialismo.

Si bien el precepto ilustrado de progreso pasaba por combatir la ignorancia y la irracionalidad, eliminando cualquier rastro de misterio o milagro, dicho modelo se caracterizaba por un optimismo activo hacia el futuro mediante la razón —potenciada, eso sí, por la emoción y el entusiasmo por el progreso—. A diferencia del espíritu emprendedor del Siglo de las Luces, el



romántico, a pesar de su carácter rompedor con la tradición clásica sometida a reglas estandarizadas, mira con nostalgia al pasado, con cierto inmovilismo hacia el futuro. Frente a la universalidad de la razón y la cualidad civilizadora de la polis, el Romanticismo reivindica la liberación de los instintos del yo subjetivo y el sentir de la naturaleza (lo verdadero) —aunque será en la urbe donde posteriormente, con Baudelaire, se caiga en la autocomplacencia de las pasiones—.

La búsqueda de historias fantásticas —donde se conjugan arte y sueño— convierte al héroe romántico en el espíritu libre y revolucionario que intenta reconciliarse con la naturaleza para encontrar sus señas de identidad, en una inmensidad que le provoca terror al mismo tiempo que una irremediable «atracción del abismo», de la que habla Rafael Argullol. De entre las obras más impactantes y apocalípticas del Romanticismo pictórico, destacamos la de John Martin (1789-1854), *El gran día de su ira*, una de sus últimas creaciones, donde la humanidad se hunde bajo el gran alud rojo y magmático de la destrucción del mundo. Desde el punto de vista procesual, las tenebrosas imágenes del pintor parten del negro absoluto en el cuadro, como si de un negativo se tratara, y sobre este dibuja las luces. Este método de trabajo se relaciona con la explosión lumínica dentro de la oscuridad más abrumadora, separándose de la representación ordenada y amable de la naturaleza, con una gran conmoción espiritual frente a la presencia sobrecogedora del cataclismo. El imaginario romántico de sus obras puede relacionarse con lo terrorífico de los espectáculos visuales de entretenimiento de la época (fantasmagorías, dioramas). Puesto en duda por la Royal Academy of Arts de Londres, la particular forma de trabajar del pintor inglés puede considerarse la protesta contra una época desprovista de ideales heroicos, donde los hallazgos arqueológicos se reviven como referentes prodigiosos de civilizaciones pasadas.



3. *Cartografías* (2013).
Ana M. Gallinal. Hilo
cosido sobre papel.
55 x 75 cm. Fotografía:
Jordi Aligué. Colección
«Obra Cultural de
L'Alguen». Cerdeña, Italia.

Paralelamente, el carácter efímero de las intervenciones contemporáneas del Land Art queda siempre a merced del devenir aleatorio de la propia naturaleza y de la fuerza que esta ejerce sobre la creación artística, haciéndonos conscientes del poder y la fragilidad de la tierra y también de nuestro breve paso por su faz. En este sentido, los trabajos del autor británico Richard Long (1945) parten de la morfología geográfica como motor de arranque creativo; como dice el artista: «el agua es un elemento básico de mi arte». En sus grandes pinturas utiliza barro mezclado con gran cantidad de agua que aplica a torbellinos sobre el soporte: «los ríos transcurren por toda mi obra», afirma Long. Al final, el transcurso natural del tiempo se encarga de hacer sucumbir dichas intervenciones, como si de pequeños fenómenos aniquiladores se tratara, relegando sus acciones al pasado, ya intangible y oculto.

Si bien las Columnas de Hércules marcaban el límite del espacio conocido más allá del cual el viaje se convertía en una empresa incierta y aterradora, y por ello atractiva, la ansiada inconmensurabilidad parece incitar al individuo a la necesidad de asirla y poseerla, para lo que resulta imprescindible un itinerario diagramado o mapa. El mapa se convierte en una herramienta gráfica necesaria para la visualización del espacio donde nos hallamos que tranquiliza y calma, sin miedo a la desorientación de lo incierto: el viaje.

La geografía y la necesidad de experimentar el espacio nos llevan al concepto irrevocable de cartografía como arte de trazar mapas. Sin embargo, como medio de representación metafórico, el mapa no es neutral; y su valor estratégico (geopolítico) explica el poder ejercido sobre el territorio para el



control de los habitantes: la cartografía formaliza la espacialización del poder, por lo que se convierte también en una práctica estética de resistencia social y cultural. Ahí reside la razón por la que en los últimos tiempos hemos presenciado la aparición de nuevas cartografías ideológicas del deseo con Guattari (*Cartografías del deseo*, 1989), que favorecen una cultura de corte transversal y una actitud crítico-creativa frente a las estructuras totalitarias y dominantes. Luchas del deseo que vienen a definirse como utopías modernas orientadas hacia el futuro a través de procesos revolucionarios combativos y radicalmente transgresores con el orden establecido.

El mito como generador de maquinaciones creativas

Las influencias entre el pensamiento científico y el artístico se han constatado con ejemplos concretos en la historia de los últimos tiempos, de manera que no podemos entender el arte cinético sin la física mecánica o el arte robótico sin la biotecnología. Aunque para escapar de la premeditación de los postulados conocidos el arte se aleja de la ciencia —apoyada en la razón— y se atribuye un imaginario imposible mediante específicos mecanismos de descubrimiento que la ciencia no alcanza a objetivar, tanto el arte como la ciencia comparten en el ámbito tecnológico ese lugar común que es la máquina. La utopía cobrará forma de máquina como modelo de organización social, y encarnará el anhelo de transformación del mundo de la mano de la vanguardia heroica.

Más allá de la convencional forma de percibir el mundo, emerge la llamada 'Patafísica, escrita así, apostrofada, para evidenciar la omisión de la *é* inicial procedente del término que etimológicamente se define como *epí ta metá ta physiká* («aquello que se encuentra "alrededor" de lo que está "después" de la física»): ciencia de las soluciones imaginarias propuesta por

el francés Alfred Jarry (1873-1907), precursor del dadaísmo, del surrealismo y del absurdo, de quien recordamos su hilarante ensayo sobre una máquina del tiempo que algunos científicos de su época tomaron en serio. En definitiva, la 'Patafísica consiste en otorgar simbólicamente a las delineaciones de los cuerpos las propiedades de los objetos descritas por su virtualidad.

Textos y ensayos de artistas y escritores la nutrieron ideológicamente, como Paul Valéry, Raymond Roussel o Erik Satie, quien se consideraba «fonometrógrafo», alguien que mide y escribe los sonidos, en vez de músico. Julio Cortázar cita esta insólita ciencia en su obra *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), sugiriendo que la misma naturaleza humana tiende a la concepción analógica de las cosas, creando vínculos precientíficos más trascendentes que los que el racionalismo quiere admitir. El pensamiento creativo ha generado una producción artística y discursiva que atestigua vestigios de civilizaciones ignotas, una cartografía plural que responde a un universo imaginario, como el descrito por Jules Verne. René Daumal menciona al novelista en su aproximación a la 'Patafísica, que define como la disciplina que se propone hacer con la metafísica lo que Verne hizo con la física, según la fórmula conocida: «la 'Patafísica es a la metafísica lo que la metafísica a la física».

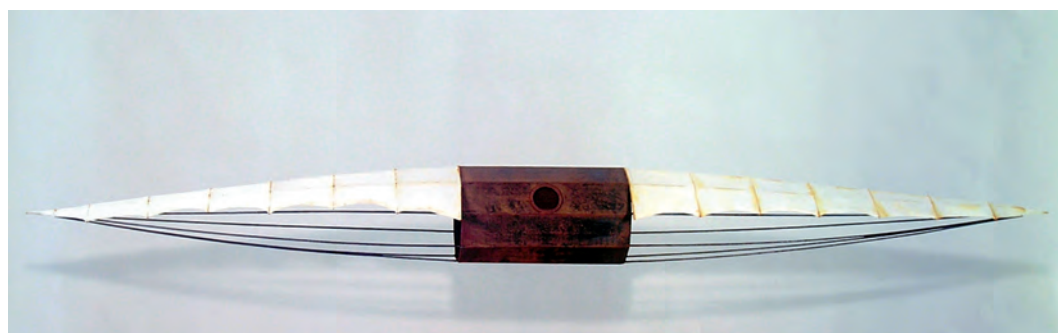
Jules Verne encarna la figura del escritor pionero del género literario de divulgación científica ligado al ideal de progreso social; progreso determinado por los avances científicos a través de la utopía tecnológica enraizada en el positivismo de la época. Que la civilización perdida —y, por consiguiente, la búsqueda de la sociedad perfecta— interesaba al escritor francés se demuestra en las narraciones de una de sus obras más recordadas: *Veinte mil leguas de viaje submarino* (1869), que bebe de las fuentes originales del mito platónico; el capitán Nemo, un superhombre científico, encuentra a miles de kilómetros de profundidad las ruinas de lo que fue la gloriosa Atlántida. Verne no solo imagina



la posible funcionalidad del submarino o la escafandra a través de sus relatos, que el paso del tiempo corroboraría, sino que describe minuciosamente diversas especies marinas y escruta antes que nadie el fondo oceánico —recordemos que en latín Nemo significa «nadie» y, al margen de la intención del autor, atribuimos a colación de nuestro discurso la simbología de acercar a «cualquiera» la posibilidad de desvelar el misterio del mito o bien de imposibilitar su búsqueda más allá de la fantasía—. Verne es quien por primera vez nos acerca el realismo imaginario con las maquinaciones científicas. Artefactos que, como el sumergible —diseñado un siglo antes aunque sin éxito durante la Guerra de la Independencia norteamericana—, naves, artilugios y paisajes recónditos son descritos con la veracidad del científico. Por ejemplo, respecto al submarino Nautilus, en *Veinte mil leguas de viaje submarino*, nos cuenta:

Longitud: 70 metros; anchura máxima: 8 metros; volumen y desplazamiento (completamente sumergido): 1500 metros cúbicos. [...] En la superficie la nave solo emerge una décima parte de su volumen. Para la inmersión solo hay rellenar unos depósitos con un volumen equivalente a esta décima parte emergida. La nave dispone de depósitos suplementarios que, al llenarse de agua, permiten alcanzar profundidades considerables.

4. *Verniana* (2002). Pep Fajardo.
Hierro, tela, papel, cristal y luz.
45 x 505 x 60 cm. Fotografía:
Balcells. Cortesía del artista.



Las narraciones vernianas presentan cierta fascinación nostálgica por la arqueología sumergida en otro tiempo poderosa, sucumbida tras el hundimiento: ruinas románticas y testimonio del poder creativo de antaño.

«Las máquinas y las ruinas» es el título del capítulo con el que Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003) describe en su libro *Geometría y compasión* la obra de Pep Fajardo (1961). Comentando la escultura del artista catalán, que según Vázquez Montalbán «representa la lucha del poeta entre la ruina y la materia», nos habla del Partenón y lo define así: «una ruina como paso previo a volver a ser piedras o arena cuando los ciclos que apostaron por ordenar el espacio y los ritos pierdan definitivamente la batalla contra la erosión». De la misma forma que el Partenón se nos muestra imponente, aun sin esas policromías que originariamente lucía, y que nos permite tirar del cabo del ovillo de lo constatado y tangible, el hipotético templo de Poseidón —que ocupaba el centro de los círculos alternados de mar y tierra que formaba geográficamente la ciudad de Atlantis—, participa de lo oculto, de lo sumergido; es la historia invertida, es el arriba y el abajo, el objeto de la búsqueda de algo que fuerzas supremas han arrebatado a la humanidad. El inmenso poder de los océanos obliga a reinventar continuamente el relato.

El pintor romántico Caspar David Friedrich decía que cada ser humano tenía asignada una embarcación, de ahí el simbolismo de los navíos en sus obras como representación del ciclo de huida y retorno de la vida de todo individuo. El crítico de arte, filósofo y poeta Arnau Puig (1926-) definía a Fajardo como un *bricoleur* que «de los desechos de una civilización hace el alfabeto de su escritura sentimental». Un alfabeto en donde la nave se convierte, al igual que la iconografía romántica, en el signo plástico de la *navigatio vitae*. El mar como fluido celeste en el territorio de lo sólido; una ventana hacia el horizonte vertical es la dirección hacia el infinito donde se sitúa el destino incierto de la



5. *Pecio* (2013). Pep Fajardo.
Hierro, madera y ramas de rosál.
90 x 40 x 18 cm. Cortesía del artista.



vida. El mar representa ese espejo profundo que nos cautiva para adentrarnos en él o nos despide con su furia.

En relación al concepto de mar especular, el espejo es para Michel Foucault (1926-1984) un espacio de alteridad, una experiencia intermedia que es a la vez física y virtual: una «heterotopía». En el espejo uno se ve donde no está. El espacio se prolonga más allá de la superficie vítrea haciendo visible lo ausente, de ahí su carácter utópico (lugar irreal, sin lugar) y heterotópico (lugar real, fuera de lugar). Ligado al mundo intelectual de las revueltas del 68, el filósofo francés se refiere a la heterotopía como espacio por excelencia



6. *Espai «Aliguer»* (2010). Pep Fajardo. Fotografía sobre plancha de acero. 60 x 80 cm. Instalación de espejo sobre el suelo y reflejo del cielo en tiempo real. Colección Vallgrassa. Centro Experimental de las Artes, Parque Natural del Garraf. Barcelona. Cortesía del artista.

del mundo contemporáneo, cada vez más fragmentado y politizado. Como complemento de la concepción de los filósofos griegos que definían la utopía como el «sitio celeste donde viven las ideas», el espejo en la obra de Pep Fajardo (*Espai «Aliguer»*) nos resulta representativo de aquella experiencia mixta que permite visualizar un lugar irreal, en un ejercicio de hacer realizable la utopía a partir del mundo de las apariencias —territorio natural del arte en su capacidad esencialmente mostrativa y referencial—.

Si bien el arte, como la ciencia, se separa de la apariencia para alcanzar la verdad en su condición de laboratorio de utopías, el arte trata, como dice Bloch, lo todavía no manifestado como manifestado y existente. El arte se expande desde lo aparente como propuesta de transformación en un mundo que no puede cambiar, pero sí provocar en la conciencia colectiva un espíritu crítico y revolucionario a través de la manifestación veraz de otra nueva realidad, no fantástica sino posible, como una clase de «promesa de liberación», según Marcuse, que llevaría en último término a un proceso de neutralización de la razón.

Estética como utopía antropológica

Como adyacente «atlantídico» se encuentra el concepto de utopía, que en su vertiente más antropológica propone una mirada al futuro; mirada sustentada por la imaginación creativa con cierto romanticismo inconformista. Los problemas estéticos son indesligables de los conflictos políticos y sociales de cada época. Supone la construcción perfeccionista de la realidad que le da origen y se basa en la capacidad de imaginación y raciocinio, sometida, no obstante, a imperativos de credibilidad y verosimilitud. Utopía y utopismo en su dimensión discursiva conjugan con la vanguardia artística el deseo de cambio, por lo que, más allá de lo filosófico-literario, lo utópico plantea un



diálogo con otras áreas de conocimiento —urbanismo, política, arquitectura, ecología...—. Esa voluntad de construir una realidad diferente asentada sobre la actual que sugiere la utopía/utopismo en su sentido más antropocéntrico con Bloch y Trousson, abandona su calificativo de quimera para acometer un plan de acción, de manera que en la capacidad inventiva del ser humano recaen la responsabilidad de sus actuaciones para el bienestar social. El utopista y el vanguardista tienen visión de futuro y fe en las posibilidades del ser humano. Ambos se caracterizan por un «don de visibilidad», consiguen ver hacia delante, y es así como pueden construir «mundos posibles» —como señala Umberto Eco, a pesar de lo inconcebibles que nos resultan porque van más allá de la lógica del conocimiento—. Así, la transformación del mundo es posible: germina, entonces, la semilla de la revolución a principios del s. XX bajo el signo de la modernidad.

Cuando el arte pasa de ser la medida de un espacio racionalizado y unificado a otro nuevo más dinámico, enraizado en las revoluciones científicas modernas y con claros objetivos progresistas tecnopoéticos, los futuristas de principios del siglo XX proclamaron la «velocidad» como un valor artístico, embelesándose ante la técnica y las nuevas invenciones. Ejemplo de ello es el poema «Dejaré la ciudad» del poeta futurista Joan Salvat-Papasseit (1894-1924), que decía así en su traducción al castellano:

Dejaré la ciudad que me distrae del amor
mi barca,
el Puerto
y el voltímetro encendido que llevo en el bolsillo,
el autómibus zumbando
y el más bonito pájaro,
que es el avión
y tentaré a la chica que ahora llega y ya me priva,
le diré cómo la copa melancólica está del vino
—y mi brazo de su cuello—

y verá que ahora tiro la *stylo* y no la cojo,
y me haré el rostro pálido como si fuera un niño
y diré
malicioso:
—como un piñón es la boca que me cautiva.

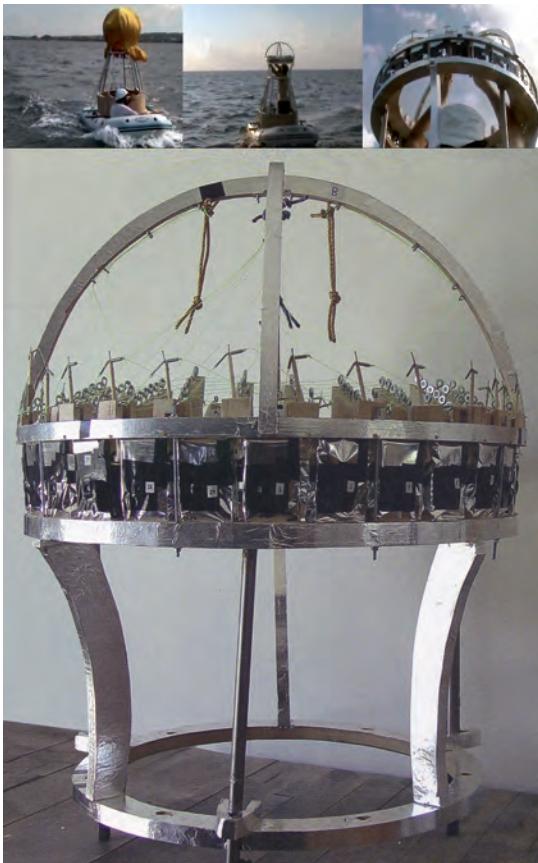
Se percibe claramente la sensación de velocidad con «el autómibus zumbando» y la exaltación de lo maquinístico que aplica con «el voltímetro que llevo en el bolsillo», y el «piñón» que es la boca que le cautiva. La máquina fue en ese contexto el modelo utópico de la organización social, artística, científica, política e industrial. Mediante la máquina se pretendían materializar los sueños quiméricos que había alimentado la iniciática vanguardia y que se podían resumir en la capacidad de transformar el mundo por los efectos de la acción del arte por ellos practicado. En aquel contexto se cumplieron, una vez más en la historia de la humanidad, todos los requisitos para gestar una nueva reencarnación del ideal racionalista que había tenido su origen en la Ilustración para, pasado el tiempo, imponer su dominio gracias a las consecuencias de la Revolución Industrial. Por un lado, los constructivistas rusos, como rechazo a lo subjetivo, supeditaron el proceso creativo a la técnica y al proyecto político en términos de organicidad o búsqueda funcional de los componentes cívicos; por otro, la Bauhaus volcó en el urbanismo y el diseño industrial la responsabilidad de la construcción social. Sin embargo, el terror ante el poder atómico en Hiroshima y Nagasaki produjo un cambio definitivo en la percepción del hombre por su ilimitada capacidad destructora. A partir de entonces, y de manera definitiva, no se volvería a confiar ingenuamente en aquella supuesta condición benéfica de las máquinas que había dominado el idealismo utópico racionalista desde sus orígenes. Al parecer, ni el arte ni la máquina habían servido para liberar al ser humano.

Habrá que recuperarse de esta conmoción para que en los años sesenta se rescate desde el ámbito artístico el «comportamiento maquinado» de la



mano de artistas como el suizo Jean Tinguely (1925-1991), creador de artilugios motorizados o servomecanismos que dibujaban solos —y diluían el concepto de autoría a favor de la máquina como dispositivo artístico imperfecto, productor de la nada, en una clase de juego inútil y absurdo—; arte cinético como camino hacia la *metamecánica* que entronca con la tradición dadá y satiriza la sobreproducción sin sentido de bienes materiales por parte de la sociedad industrial avanzada. Su obra más famosa, *Homenaje a Nueva York* (1960), se autodestruye de forma parcial en el Museum of Modern Art de Nueva York. Dos años más tarde, la obra *Estudio No.2 para un fin del mundo* sería detonada de forma exitosa frente al público reunido en un desierto cerca de Las Vegas.

También es un relevante ejemplo del híbrido máquina-escultura, la obra de Panamarenko (1940), seudónimo que responde a las ya extinguidas aerolíneas Pan American Airlines and Company, en el contexto de los inicios de la carrera espacial, el viaje del hombre a la Luna y de otros experimentos aeronáuticos. Artista visionario hacedor de instrumentos ingeniosos, parecidos a submarinos, aviones, helicópteros y platillos volantes que, como él dice, proyecta con el propósito de «materializar un sueño» operativo tanto estética como técnicamente, más allá del objetivo funcional que las ciencias y la razón pueden abarcar —en busca del alimento metafísico necesario para ser y existir, y que solo la poesía puede lograr—. Proyectos disparatados que ironizan sobre el absurdo empeño del hombre de controlar la naturaleza; una paradoja de componentes lógicos e imaginarios cuya capacidad simbólica produce resultados inspiradores y provocadores. De alguna manera, el autor belga vislumbra cómo las fuerzas técnicas pueden orientar los cambios sociales y culturales en una clase de «determinismo tecnológico» afín a la aldea global de McLuhan, preconizador de la presente sociedad de la información, la dependencia de la máquina (sistemas robóticos de control automático) y el apego por lo tecnológico (servidumbre maquinaica).



7. Máquina elaborada por Gabriel Díaz para la captura de las imágenes, lo que genera unos paisajes marinos de 360°, realizados mediante 29 cámaras instaladas en modo circular y disparadas simultáneamente. Cortesía del artista.

8. *Mediterráneo* (2004). Gabriel Díaz. Fotografía sobre metacrilato y aluminio. 148 x 125 cm. Cortesía del artista.



Cuando los progresos de la ciencia, la mecánica y la aeronáutica resultan insospechados —naves espaciales, satélites, sondas, incluso aviones no tripulados que encuentran su ideal campo de expansión en la escalada armamentística—, asistimos a una larga agonía que también puede tener su particular fin apocalíptico similar al de la Atlántida. Siguiendo con el destino del mito platónico, en esa mezcla romántica de poder e impotencia del hombre que encarna el «gran mar del sen» dantesco, cercano a la naturaleza jupiterina exterminadora, la fuerza de Poseidón acaba por desposeer al individuo de su dominio y abortar cualquier proyecto humano. J. E. Cirlot se refiere a los océanos como fuente de vida y final de la misma: «volver al mar» como un «retornar a la madre», morir. Un mar sobrecogedor que es el principio y fin de un proceso cíclico, el mismo río circular que rodea la tierra según los griegos.

En el contexto del debate sobre la sociedad ideal, resulta imprescindible la necesidad de redibujar la cartografía contemporánea gravemente en crisis, ahogada en una clase de «modernidad líquida», en palabras de Zygmunt Bauman (1925), como resultado de la desigualdad generada por el poder global fluido capitalista, multicentrado y extraterritorial. Aparece el anhelo de un mundo cimentado en convicciones sólidas que apuesten por la polis como espacio del consenso, de lo local, y lugar de lo común, como así ha sucedido desde las primeras vanguardias artísticas, para evitar otra catástrofe mítica. Conviene, entonces, según Guattari, que se trabaje en el «levantamiento de máquinas revolucionarias políticas, estéticas, comunicacionales», desde las micro/macro-políticas en los ámbitos individual y colectivo, afines a los movimientos sociales.

Tras la poética de reinventar el mundo desde la más objetiva cartografía, ya en la misma cultura minoica de Atlantis, encontramos rudimentarios mapas que dan cierta explicación del empuje naval de estas civilizaciones dotadas con importantes flotas y emprendedoras de míticos viajes —que recuerdan

aquellas exploraciones científicas en las que viajaban artistas para registrar en imágenes los descubrimientos (nave *Endurance*, expediciones de José Celestino Mutis)—. La cartografía es la objetivación de la experiencia migrante. El mar, ese lugar donde las aguas están en continuo movimiento, nos invita a un viaje cuasimitológico en busca de esa *polis* primigenia u origen de toda civilización como fórmula para reorientar el ser, víctima hoy del vaciamiento ontológico del espacio: una propuesta diagramática que suponga la conquista y la invención de nuevos territorios de deseo y acción política que calen en el inconsciente social. Un viaje que no tiene por qué ser localizable más allá de la búsqueda de la liberación utópica que está por llegar, por lo que incita a un regreso al futuro desconocido al más puro estilo verniano. Un viaje hacia la onírica «Atlántida concreta» o utopía realizada.



9. *Biografías del agua, un lugar para Mediano*. Detalle (2013). Carmen Lamúa. Poliestireno extrusionado, escayola, madera, pigmentos y lápiz de color. 18 x 70,5 x 60 cm. Embalse de Mediano, Huesca. (En 1969 el pueblo de Mediano quedó anegado por el embalse; el campanario de su iglesia románica es la única estructura que emerge en la superficie en las épocas de mayor nivel de las aguas, sirviendo de punto de referencia para buceo en aguas interiores aragonesas). Cortesía de la artista.



BIBLIOGRAFÍA

- Argullol, Rafael (1983). *La atracción del abismo*. Barcelona: Destino.
- Arpal, Jesús e Ignacio Mendiola (eds.) (2007). *Estudios sobre cuerpo, tecnología y cultura*. Bilbao: Universidad del País Vasco, D.L.
- Eco, Umberto (2013). *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Barcelona: Lumen.
- Guattari, Félix (1995). *Cartografías del deseo*. Buenos Aires: La Marca.
- Jiménez, José (1983). *La estética como utopía antropológica: Bloch y Marcuse*. Madrid: Tecnos, D. L.
- Laiglesia, Juan Fernando de, Juan Loeck y Martín R. Caeiro (eds.) (2010). *La cultura transversal: colaboraciones entre arte, ciencia y tecnología*. Vigo: Universidad de Vigo.
- Rueda, María de los Ángeles de (coord.) (2003). *Arte y utopía: la ciudad desde las artes visuales: casos y propuestas sobre la ciudad y el entorno*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
- Vázquez Montalbán, Manuel (2003). *Geometría y compasión*. Barcelona: Mondadori S. L.
- Yates, Steve (ed.) (2002). *Poéticas del espacio: antología crítica sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.