



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**Universidad Politécnica de Valencia**

**DEPARTAMENTO DE PINTURA**

**Programa: 1988 ARTE Y ENTORNO**  
**Retórica visual y técnicas de lenguajes pictóricos**

**TESIS DOCTORAL**

**EL ABISMO**

**METÁFORAS DE APROXIMACIÓN**

Presentada por:  
**Ramón Pérez Carrió**

Dirigida por:  
María José Martínez de Pisón Ramón

Valencia 2013

#### NOTA A LA VERSIÓN DIGITAL

Esta tesis en su versión impresa se compone de dos libros con formatos diferentes y encuadernados independientemente. La necesaria unificación en un solo archivo para la versión digital ha modificado el sentido de esos soportes, por lo que se recomienda que el orden de lectura se inicie por el *Índice, Prefacio y Libro redondo: Lectura de la memoria*, del Libro 2 (pág. 142 de este archivo), para pasar después al Libro 1, *El abismo, metáforas de aproximación*, que en su versión impresa se configura como un libro redondo cuyo contenido se desarrolla en continuidad sin principio ni fin marcados.

## ÍNDICE

### EL ABISMO. METÁFORAS DE APROXIMACIÓN

#### LIBRO 1

- \*- LA RED y su proyección la jaula. 7
- \*- EL LABERINTO y la referencia. 13
- \*- DESIERTO Y OCÉANO. Sus confusos confines. 19
- \*- ESPACIO. Habitarlo. 27
- \*- TIEMPO. El devenir. 35
- \*- LA CUESTIÓN METAFÍSICA. 45
- \*- CIENCIA. Refutación de la realidad. 51
- \*- LA AFIRMACIÓN DE LO ABSOLUTO. 59
- \*- CAOS. El hilo fractal. 65
- \*- EL LÍMITE. Sus ondulaciones. 73
- \*- LUZ. La semilla. 79
- \*- SILENCIO. Entenderlo. 85
- \*- LENGUAJE. La llama sobre el agua. 93
- \*- FILOSOFÍA Y POESÍA. 101
- \*- SABIDURÍA. Los maestros clásicos del verbo maduro. 113
- \*- CLÁSICO Y NEOBARROCO. 123
- \*- LA CULTURA Y LO SOCIAL. Estrategias de masas. 133
- \*- HUMANISMO como tentativa. 145
- \*- UTOPIÍA. Una instancia contra la Historia. 153
- \*- LA NAVE DE LOS LOCOS. 159
- \*- EL VIAJE. Unos pasos hacia el jardín interior. 167
- \*- FICCIÓN. Sus eclipses. 177
- \*- LA MÁSCARA Y EL ESPEJO. 187
- \*- LO VISIBLE Y LO INVISIBLE. El desván del libro. 193
- \*- JUEGO. Los objetos de rumiación mental. 201
- \*- PARADOJA. Paseos por la cuerda floja. 209
- \*- ARTE. El nacimiento de Apolo y Dionisos. 217
- \*- TRANSVERSALIDAD. El fragmento y el estigma. 229
- \*- SIGNO, SÍMBOLO Y METÁFORA. 237
- \*- ALEGORÍA. La mirada del ángel. 245
- \*- DESASOSIEGO. El nihilismo o la enfermedad de existir. 255
- \*- MÍSTICA. Experiencia sin sujeto en la concavidad de la noche. 263
- \*- LO INEFABLE. Experiencia con lo irrazonable. 271
- \*- EL ABISMO. Caída o descenso. 277

## **LIBRO 2**

PREFACIO. 7

LIBRO REDONDO. LECTURAS DE LA MEMORIA. 11

### **DOS PROPUESTAS PLÁSTICAS**

#### **LIBROS DE PLOMO. 21**

- \*- INTRODUCCIÓN. 23
- \*- EL AUTOR Y EL LECTOR. 27
- \*- LUDUS SOLEMNIS. 29
- \*- LAS OCULTAS ESTANCIAS DE LA MEMORIA. 33
- \*- PLOMO, OTRAS SUSTANCIAS Y COLLAGES. 35
- \*- PAISAJE CON FIGURA. 35
- \*- UN ESPACIO CONSTRUCTOR DE ESPACIOS. 43
- \*- LOS DOCE LIBROS DE PLOMO. 49
- \*- Guía de los espacios absolutos. 51
- \*- Tratados del cofre de cristal. 53
- \*- Libro de arena. 55
- \*- Ensayos en torno al viaje. 57
- \*- Manuscritos de las aras del bosque. 59
- \*- Cuaderno de las tempestades y los faros. 61
- \*- Libro de las cimas. 63
- \*- Libro de los laberintos. 65
- \*- Libro de los pozos y las mazmorras. 67
- \*- Breviario de invocaciones. 69
- \*- Manual de la crisálida o libro de los límites. 71
- \*- Libro de sangre. 73

#### **TRES LECCIONES DE TINIEBLAS. 75**

- \*- LA CASA ALQUÍMICA. 77
- \*- PRIMERA LECCIÓN. 81
- \*- Aleph. 81
- \*- Bet. 82

\*- Guimel. 83

\*- Dalet. 84

\*- He. 85

\*- SEGUNDA LECCIÓN. 87

\*- Vav. 87

\*- Zayin. 88

\*- Jhet. 89

\*- Tet. 90

\*- TERCERA LECCIÓN. 91

\*- Yod. 91

\*- Caf. 92

\*- Lamed. 93

\*- Mem. 94

\*- Nun. 95

\*- TRES LECCIONES DE TINIEBLAS: UNA AUTOLECTURA. 97

### **RESÚMENES TESIS. 99**

Castellano, 101

Valenciano, 103

Inglés, 105

### **FUENTES REFERENCIALES**

\*- BIBLIOGRAFÍA. 109

\*- FILMOGRAFÍA. 121

\*- DISCOGRAFÍA. 125

\*- ARTE Y ARQUITECTURA. 133

\*- OBRA DE RAMÓN PÉREZ CARRIÓ. 141

# **EL ABISMO**

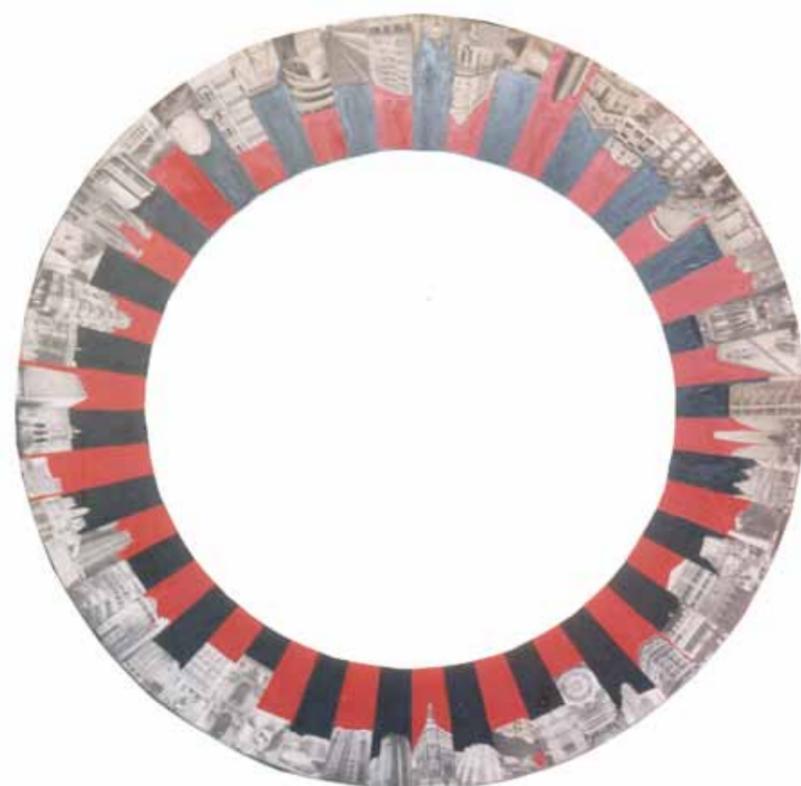
**METÁFORAS DE APROXIMACIÓN**

**Libro 1**

**LA RED  
y su proyección la jaula**



**Ruleta de los momentos aureos, 1997**



Ruleta de los momentos áureos, 1997

No es sostenible hablar del mundo considerándolo un todo; cualquier cosa que se diga ha de ser sobre sus partes, fragmentos, accesorios o aledaños. Desde un planteamiento aristotélico, en lo que concierne a la esencia del hecho atómico, los objetos dependen unos de otros como los eslabones de una cadena.

*Todo signo definido designa a través de aquellos signos por medio de los cuales fue definido y la definición indica el camino. Ningún signo por sí o solo e independientemente tiene una definición (L. Wittgenstein).*

Una red es precisamente la grafía que ajusta un sistema complejo, traza el conjunto de los enlaces o interacciones entre las unidades de un sistema. Si una estructura es un elemento de síntesis con función sintáctica, la red se formaría en un proceso de acumulación con función morfológica.

La cifra estimula substancialmente la cardinalidad, pero puede someterse a juegos rítmicos. Al hacer saltar un guijarro sobre la superficie del agua, el líquido rebota creando un cráter que se disgrega en círculos rítmicamente concéntricos, al saltar el fluido se crea un mundo irrepetible, nada existe en sí, todo tiene lugar en círculos... buscaremos más piedras, elegiremos una y la lanzaremos hacia el cielo ¿Cómo aislar los fragmentos de la noche? Existe un todo que va articulando esquemas, encadenando accesorios, insertando añicos, tejiendo la vieja trama de la interioridad hasta formar el indeleble paño de la oscuridad.

Hay orden en el desorden y hay desorden en el orden, todo es cuestión de medida y equilibrio. Nuestras redes cuadrículan la abstracción de las nubes, nuestros sistemas se disponen como archipiélagos acotando la inmensidad del océano, pero también se nublan las tramas y hay mares que penetran islas y continentes. Cuando se proyectan sobre la boca del abismo los reflejos de una tela de araña es que alguien palpó sus profundidades; la espeluznante pesadilla de una malla de ofidios despierta con el sobresalto de la visión de la telaraña que el propio sueño ha alumbrado; la complejidad suele emanar de la ceguera y viene a descomponerse en contacto con la melancolía.

Si visualizamos aquellos monumentales espacios de ventilación transitoria que coronan los templos, advertiremos cómo su inmensa cúpula se clavetea de segmentos, como una original performance de aforismos. Desde la bóveda penetra el haz divino, una luz cenital que cuenta con tantos lados como flancos tiene la red y tantas orillas como la tierra en la que se descifra su proyección, su volumen es un cruce de estructuras linealmente tridimensionales. Se trata de un tragaluz que no compone un plano sino que lo altera hasta tal punto que la mirada que recorre el edificio termina extraviándose.

La antigraavedad de los edificios árabes esboza puntos de fuga que riman con el soplo imperceptible de la luz. Su corporeidad etérea progresa como un fulgor desde un umbral inexplorado, el mihrab; allí la palabra creadora propaga su llama, continuamente, en un incendio que se expande, como quien desde un sueño se va precipitando a otro, y de éste hacia otro, reiteradamente.

El arabesco garabatea un mundo de inconsistentes insistencias, lo repetitivo no tiene confines en sus disposiciones espaciales pero sí unidades afiliadas a un orden de textura externa. Se disemina como la musicalidad textual que edifica un ritmo trenzado, niega la figura cerrada y expande por la arquitectura su abstracción algebraica y rítmica. Transita, en constante dispersión, destilando atmosféricas formas hasta extraviarse en las retículas donde se condensó la sangre que brotó y sigue, sin cesar, brotando de la herida de la mirada árabe.

La música sufi, fundamentada en la improvisación, interpreta los resquicios del silencio, recobra pulsaciones de ritmos variables y proyecta choques instantáneos y diversos. *Las partículas elementales (Homeomerías) son susceptibles de ser puestas en movimiento por la intervención ordenadora del intelecto, que disuelve su relación mutua de recíproca indiferencia y hace surgir sus formas mediante un proceso de separación* (Nicolás de Cusa).

La importancia del agua en la cultura árabe se vincula a la arquitectónica musicalidad con la que fecunda su ámbito y los espacios plásticos de la imaginación que crea el líquido en movimiento, manipulando el silencio y esculpiendo en él tramas repetitivas. Si unos dedos enlazados, formando un cestillo que no reprime el fluir del agua, nadan por el vacío y mágico cauce del río, moldean en silencio las cadencias armónicas del curso sonoro, incluso hacen visibles sus ondas e imitan el diapasón de las fuentes.

La mirada árabe se dirige a una red de cosas efímeras, adherencias, elementos mínimos, y se desintegra en momentos, juegos, fugas, como un charco con su archipiélago de burbujas, bulle plenamente en la sinfonía de sus partes.

Precisamente, el planteamiento de lo repetitivo deja de ser mecánico si al repetirse excede lo que se repite. *Conviene que haya previamente algunos principios y semillas de donde nazca la ilimitada abundancia de las imágenes y las cosas imaginables* (Giordano Bruno).

El arte bruniano figura una disposición de cadenas que se traman construyendo redes, y a su vez edifican estancias para aquella parte del organismo que aloja la memoria innata, allí donde anida la expresión técnica y psíquica de la música del alma, participe a la vez de la cósmica y la divina. De acuerdo con su método, el idioma de la imaginación distingue una música auditiva y otra visual, y dispone esta segunda en un nivel más elevado. *La memoria bruniana no es, pues, tan solo una colección de cuadros y estatuas mentales, no es un estático museo del alma, sino, sobre todo, un museo de Mnemosine, el museo de la vida y los contenidos de la memoria hechos música* (Ignacio Gómez de Liaño).

La lira de Apolo, la flauta de Dionisos y las olas jónicas del Mediterráneo han arrastrado hasta nuestros tiempos la gravedad del edificio heleno. Los griegos, en su invocación a los números poligonales, accedieron al espacio geométrico, continuo y cerrado, que jamás consigue agotarse en toda bien tramada armonía.

Evidencia de nuestra herencia helena es el tiempo exánime que nos envuelve, la espuma de las horas arrollando las ruinas que cada día naufragan en el oleaje del tiempo. Y también la inmensidad, la gravedad inútil, un solar sin edificar que se arruga como papel ante el minimalismo y la inmediatez de la comunicación. La aciaga decadencia que perturba hoy nuestra civilización es síntoma de la proliferación cancerígena del demiurgo mediático que, “frame a frame”, secuencia, computa y rentabiliza cada instante.

Pero hay un espacio libre en el desierto, un fundamento en sus playas estériles donde se sedimenta, cual templo, una vegetación formal y descontrolada: la columna regular del tronco de la palmera, la vidriera traslúcida y mística del tamarisco, el tapiz geométrico de hojas de laurel o las filigranas barrocas que dibujan sarmientos y viñas, un santuario inusual entre la pornografía microscópica de conjunciones fractales que se debaten en el Universo.

También la piel imita una malla, la sombra de la red sobre el cuerpo como metáfora del estremecimiento, según W. Benjamin, pero la red, en singular, es red de mundos y en ella se revuelca preso el universo entero. *De cada punto de la superficie de la existencia —aunque atado a la sola superficie— podría caer una sonda en las profundidades de la psique como para que las más banales exterioridades de la vida estuvieran por fin conectadas con las decisiones últimas respecto al significado y estilo de vida* (J. Simmel).

Como un estigma súbito de la inmediatez, la publicidad es una trama invertida, red de imágenes que configura un universo ilusorio capaz de suplantar la Naturaleza. El desarrollo evolutivo de la sociedad también ha asignado al rol del hombre, como estigma de su coexistencia, un entramado fingido y artificial que reemplaza las fuentes ancestrales de su propia naturaleza. “Religar” consiste en invertir la dirección, desandar, encauzarse hacia el origen, insistir en los caminos de la tradición y la ruptura, pero sin perder de vista el umbral desde donde se inicia la regresión, ni renunciar a la contaminación por el grado evolutivo acumulado en el contexto histórico del momento de la inflexión.

La pornografía es una erótica de la inmediatez, de la operación ejecutiva y de la urgente conmutación repetitiva. Como desmedida, es quizás ahora más que nunca el tiempo de que el compromiso minimalista se haga eco de la ideología “minimal”, como una bala hiriente su pensamiento es necesario para anteponer los derechos del hombre y la sensibilización frente a los estragos de la miseria. El poder no es lo que nos ha de salvar, sino precisamente de lo que debemos salvarnos, es un inmenso escollo y cada vez cuesta más distinguir los poros de su espesa red ya demasiado obturada por el óxido.

**EL LABERINTO  
y la referencia**



Las Moradas, 1993



Luz cuajada y sepultada, 1994

Una selva es a la vez un patrimonio monumental y un sistema social; cada árbol es, a la vez que un ser, una escultura, una estela viva anclada en una sociedad arquitectónica que se deja caer en la inercia de una espiral de dilación. Los rascacielos prosperan, con suavidad vertical, en esta selva de columnas. Progresivamente ascienden hacia la oscuridad total de la foresta y sus raíces perforan las criptas. Avanza el emporio, no hay muro al final del bosque y cada uno de sus monumentos respira por todos los poros.

Las torres imantadas de la ciudad se diseminan en un conglomerado rural, sin luz, como los añicos de un espejo ¿en cuál de esas piezas moramos? Quizás la reconozcamos por el canto de cada uno de sus galeotes, cántico que invoca los ciclos de la tierra, el tiempo que, inexorablemente, le vuelve a condenar.

La reja de una ventana, abierta, cuadrícula la contemplación del paisaje nocturno; consideramos que la noche contiene nuestra ciudad, pero además, como una formidable nave a todo el mundo, el Universo. Y, al mismo tiempo, nuestra ciudad contiene ciudades pequeñas, como una esfera de minúsculas esferas. Habitamos la garganta de la noche como luciérnagas, como estrellas reposando en un fondo de limo, como un viejo bergantín hundido sobre la fosforescencia abisal. Abajo vive la pluralidad, arriba perdura la ciudad y en todo el espacio revolotea la noche, sembrándose y dispersándose, poniéndose a salvo de otra noche todavía más nocturna que ésta. Necesitamos tiempo para ascender del laberinto, pues ningún dogma nos debería tener bajo custodia.

George Steiner nos invita a abrir la última puerta *En el castillo de Barba Azul* y, a través de ella, podemos trasladarnos a realidades más allá del alcance de la comprensión y el control humano. Aquí es factible la idea de un nuevo hombre, un individuo que no es humanista, pero sólo está de paso, es nómada, no comprende el acontecer pero tampoco renuncia a quererlo comprender; su relación con la ciudad es problemática y por ello, solo, vive en apartamentos fantasmas, acampado en suburbios fantasmas, aguardando la última puerta, que se halla empotrada en el marco de las anormalidades de una urbe demasiado uniforme. Quien accede a ella no desea borrar las irregularidades del paisaje sino suprimir su propia anomalía monótona y rutinaria, por eso, cuando quiere volver a su pasado, sólo encuentra ruinas.

Cobijado en algún sitio de la ciudad parda, al amparo oblicuo de las techumbres, en una remota y vertiginosa balconada, respirando el aire lánguido de un futuro gris, este triste hombre continúa pensándose. La problematización de la referencia es un síntoma patológico del postmodernismo que, en vez de hacer un inciso o suspender al referente, trabaja para entorpecer la actividad de referencia.

Este territorio que se desplaza, nudo de lugares inalcanzable y absoluto, que delinea marcas fronterizas con las que se regodean mente y mundo, es el laberinto, trayectoria quebrada del hilo de Ariadna que se derrama tras cada paso para referenciar los espacios discurridos. Torrentes, manantiales, cascadas, simas, abismos... recorren el laberinto ¿De dónde a dónde sus aguas fluyen? ¿Hacia dónde caen? ¿Dónde acaba el laberinto y empieza el desierto? En cuanto a pérdida de orientación, el desierto sería el laberinto vacío (*El Resplandor* de Kubrick, ilustra este horizonte), cualquier asomo de algo que se ponga a nuestro alcance, lo habremos —futuro anterior— inventado.

El pensamiento que se queda en el laberinto es el supuesto que lo hace habitable. En *La Ciudad del Sol* (de Campanella), *El Teatro de la Memoria* (de Giulio Camillo) o el *El Universo de la Memoria* (de Giordano Bruno), se crean complejos laberínticos en los que entrar y salir son modos de permanecer en sus estancias, perderse en ellos es encontrarse allí mismo. Realizarse en ese espacio es entregarse a la embriaguez de lo múltiple... *Y ¿por qué ando buscando en cuál de sus lugares habitas como si allí hubiese lugares? No hay allí lugar —retrocedemos y avanzamos— y no hay lugar (et nusquam locus)* (San Agustín).

San Agustín nos invita a instruirnos en el *receptáculo colosal* de la memoria; nos muestra sus sombríos, recónditos e inextricables pasadizos, los *anchuriosos espacios*, los *vastos palacios de la memoria donde están atesoradas numerosas imágenes*. A la memoria se la considera el *estómago del espíritu*, *hay en mi memoria campiñas abiertas y espaciosas, oquedades y antros, cavernas sin número, pobladas hasta el infinito de incontables objetos*.

Las imágenes de la memoria son portadoras de una densidad áurea, en ellas anida un vestigio cóncavo y profundo del espíritu que es la huella impresa por una reivindicación estética de la conciencia frente a la solidez material de las cosas. A medida que el hábito de las palabras y las formas, día a día, se nos hacen menos asequible, su necesidad es más urgente; el inconsciente extiende un tapiz de imágenes esenciales para que las acoja la hospitalidad del conocimiento y habiten en lo más profundo de la vida psíquica, para ello su forma espacial se transformará en un edificio, con estancias, apartamentos, objetos y accesorios.

El cuadro de la memoria es un jeroglífico de evolución psíquica, todo se junta sobre el lienzo atraído por el imán de la imaginación, corta y recorta, pega y despega, raspa y alisa, pinta y repinta, hace, deshace y rehace collages, ensamblajes, construcciones poéticas, cristalizaciones caleidoscópicas de sustancias translúcidas que sobrenadan la memoria en el tiempo del sueño creador; fantasías de laberinto evocadas en la ansiedad del túnel.

Giulio Camillo visiona el *Teatro*, un ascenso de grada en grada que Tiziano pintaría en clave estética y hermética. Desde la realidad se iría ascendiendo y aproximándose a los asientos del *Paraíso*. Una vez determinado un sistema de signos y establecido un orden orgánico, para imprimir en la memoria sus imágenes y sus símbolos, la mente iniciaría su camino desde el mundo intermedio celeste en dos direcciones: Ascendente, hacia el mundo supracelste de las ideas, de las diez sefirotas, de los ángeles, que abre las puertas al *Templo de la Sabiduría de Salomón*. Y descendente, hacia el mundo subceleste y elemental, que se distribuirá, ordenadamente en las gradas del *Teatro*, en cifrada armonía

con los influjos de los astros. En el cosmos medieval, el individuo árabe y el morisco cometían una herejía al omitir el limbo entre las mansiones que Dios había designado para la razón de Adán.

El Aula de Gramática de Ramón Lull es, cual Torre de Babel, un osado proyecto de mestizaje fundamentado en la comunicación, para lo cual fijó en la memoria su propio *Arte*, construyendo un mecanismo complejo y exclusivo basado en la ligereza algebraica y la movilidad rotatoria.

No sería posible esbozar una arquitectura acorde a la estructura de nuestra alma sin concebir la figuración de un laberinto translúcido, apacible, de tabiques flácidos entre los cuales transitaría, se deslizaría, el soñador y, de un sueño al otro, habría un cambio de configuración y pasaría a otro laberinto.

El método bruniano erige una *Ciudad*, un conjunto arquitectónico que dignificaría, unificaría y sustentaría el psiquismo y el aforo mental. Su procedimiento pretende enseñarnos a abrir estancias en nuestra más profunda esencia, a crear espacios vacantes en la mente, a morar nuestra intimidad para que, una vez trascendida, sea capaz de amparar, en su luminosa transparencia, las representaciones de las cosas.

Desde los códigos de los arquetipos hidráulicos la palabra sánscrita “mándala” nos alcanza con su significado, círculo mágico. Su simbolismo incluye, en lo formal, figuras dispuestas concéntricamente en dos espacios inmemoriales: el ámbito de la intimidad, donde se da rienda suelta al juego de nuestra imaginación y sentimientos, y el recorrido circular, donde transita la materia sometida a los paradigmas del mundo determinado. Se trata de una de las más antiguas simbologías religiosas y se halla esparcida por todo el planeta. Su representación desciende de la rueda solar, la rueda del tiempo que gira en torno a su centro, *manens moveor* (permaneciendo fija me nuevo).

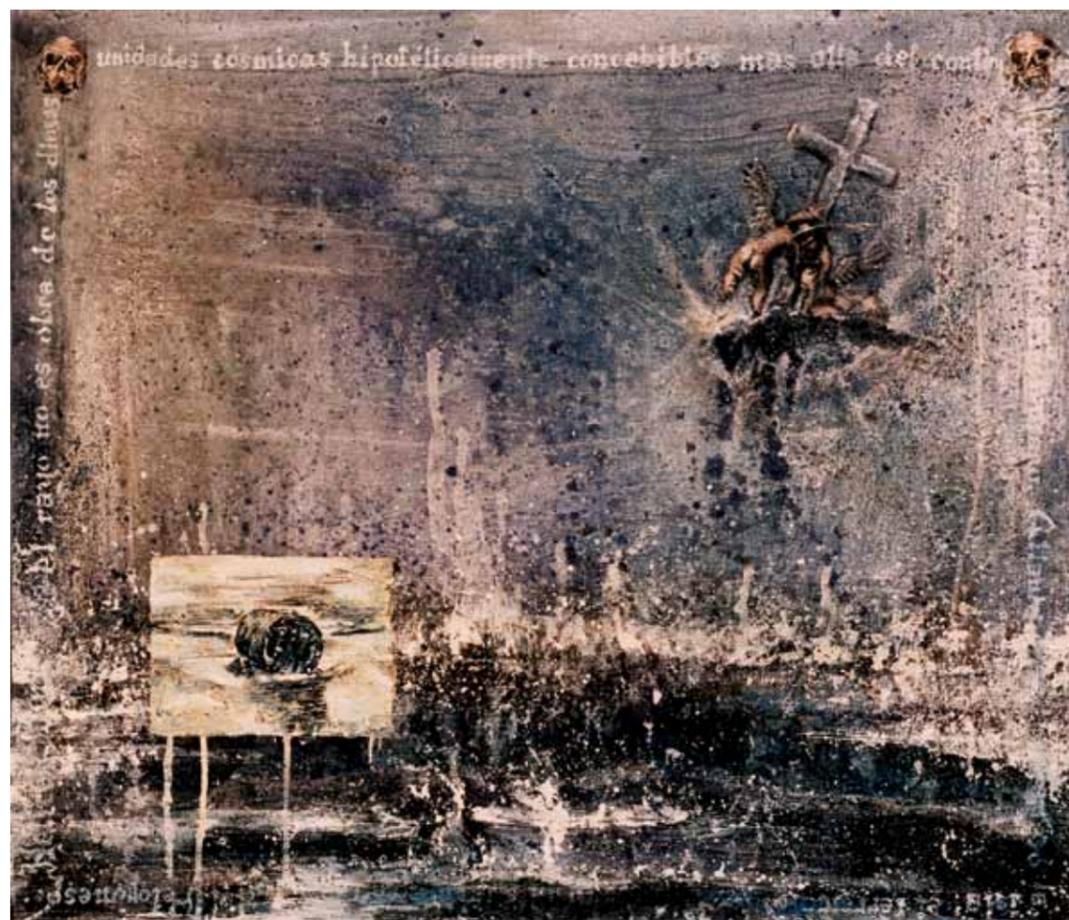
Miramos a través del catalejo y lo que vemos es un universo calidoscópico: El arte de las perspectivas secretas nos propone indagar en la perspectiva anamórfica de Leonardo o Dürero, un efecto provocado por el alargamiento de los rayos visuales; Atanasio Kircher construyó un portillón con una cuadrícula transparente para graduar el alargamiento de estos rayos visuales, las exploraciones de este sabio jesuita austriaco influyeron de forma decisiva sobre el pensamiento de sor Juana Inés de la Cruz; mientras en otra parte, en el convento de los Mínimos de París, el padre Marín Mesenne trabajaba sobre el misterio racional de los autómatas, tradición que se remonta a Hermes Trimegistro y que pasó por Alberto Magno y Cornelio Agripa; el autómata suponía una idealización metafísica de la razón en movimiento, una medida de lo inmensurable o una versión espacial de lo intangible.

También los mosaicos de alguna manera nos acercan a la idea del laberinto, sus trazos fraccionados, rotos, no dejan de ser un asomo de conjeturas en la inagotable necesidad de tomar aliento que el pensamiento manifiesta, extraviado en el sinfín de callejuelas que urbanizan las teselas. La mirada hacia un ritmo intermitente y hacia la yuxtaposición de elementos aislados y heterogéneos restituye el valor de los fragmentos de pensamiento, y será tanto mayor cuanto menos inmediata se establezca la relación con la concepción global que construye la obra.

**DESIERTO Y OCÉANO**  
**Sus confusos confines**



**Río invisible, 1997**



Tragedia de Sidón en la isla de Atlante (durante la guerra del Peloponeso), 1993

El Universo es como una red extendida en las aguas, las habita y no puede, sin embargo, aprehenderlas. Del mismo modo que el mar se explaya, en la medida de lo posible lo hace la red, pues las piezas que se tejen se hallan precisamente donde han de estar.

Viajar en el desierto es estar afuera. El espejismo es un ilusorio umbral del adentro, en el fondo de la imagen que se nos aparece late la lejanía y en el fondo de su tiempo entretejen sus hilos disímiles la sucesión sin desenlace y la eternidad que no ha sido iniciada.

Desde ese claro abierto en la espesura a la vista o a la nada, abrigados por el pañuelo de un húmedo céfiro, desde ese distraído sosiego que anega las extensas áreas minerales del espíritu, surgimos y regresamos al desierto, el retiro desde donde contemplar, a una distancia prudente, las edificaciones armadas de conceptos que han ido concibiendo, transformando y deshaciendo el pensamiento humano.

Cuanto inconvenientes para instalarse en el desierto; más perspicaces que los primeros eremitas, al menos en estos tiempos hemos aprendido a rastrear en nosotros mismos el efímero hilillo de vida que arrebujá adminículos de fertilidad sobre nuestra tierra baldía. En el desierto, el silencio y la soledad tienen siete capas que no puede ulcerar la quemadura del ruido o la abrasión de un oleaje de palabras errantes; bienvenida sea la milagrosa nieve, bálsamo que comparece para calmar este escozor y restaurar su ulceración.

El desierto cocerá con eficacia ese pan que se mastica con los dientes de la escritura y curtirá un pergamino anchuroso, como sus confines, para que, bajo la pluma, la anatomía de las sílabas se despliegue lentamente. Como un esqueleto persuadido por los rayos de sol, extraviado, extenuado, duna tras duna persiguiendo su oasis, la palabra vivirá la ventura de sus profundas ensoñaciones.

Cada palabra es un brote que la luz del desierto alimenta en extremas condiciones para que empiece a desarrollar un pequeño tallo, una ramita verde sobre la arena contemplando la inmensidad. Puesto que así nace y crece, a merced del relámpago, será pues una criatura del relámpago durante todo el tiempo que la tormenta se sirva del mismo lecho para su fuga, para evadirse hacia la caverna. En la oquedad subterránea la refulgencia devuelve la imagen al objeto y la imagen que sugiere una figura se convierte en alusión a lo que es sin figura; las formas que dibuja su ausencia enmascaran la informe presencia que, desde su exilio, hace ostensible la deshabitada, traslúcida, revelación sobre lo que verdaderamente son y fueron cuando no había arena ni piedras ni mundo ni solidificaciones de la luz, del viento o del pensamiento... estalactitas y estalagmitas, no de agua, sino de tiempo.

Cuando la respuesta es una apaciguada laguna sin réplica, la pregunta se sumerge en sus aguas, es engullida por la ausencia, se extingue y el habla pasa, retrocede en el tiempo a un pasado que nunca habló y que, paradójicamente, deja ver alguna estela de porvenir.

Desde los doseletes guarnecidos por el alto musgo se puede ver el ir y venir de la muchedumbre, mientras un pájaro, invisible sobre la antena, nos deleita con sus maitines pascuales. Pero donde hay una mirada de rebelión no se percibe más que el desierto de su experiencia, que tiende a dilatar las distancias y a que el pensamiento que genera navegue a la deriva, sin alforjas ni salvavidas.

Cuando la tormenta se cierne, ofuscada y vertiginosa, sobre las losas de travertino y las escalinatas reverberan pasos omitidos que ningún cantero habría resuelto grabar con su cincel, se va urdiendo un intangible encaje de vahos que, desde lo más íntimo de los ábsides cósmicos, revestirá holguras allí donde el laberinto y el eco de su resonancia levantan mástiles para pactar un camino habitable en el útero del océano agitado por los elementos.

Una fragata, con las velas desplegadas, se arremolina golpeada por la tempestad hasta afianzarse en un círculo transparente, azul inalterable, en la cuadrícula de la lente de los prismáticos. Michel Serres, entregado a la náutica fractal, en *El paso del Noroeste* divisa las ballenas: *¿Cuántos pescadores vascos, cuántos noruegos, griegos, fenicios, bretones anónimos habían descubierto América y el agujero hacia el Pacífico antes que el erudito Cristóbal Colón, embajador de los reyes? No dieron fe de ello, es sólo una cuestión de escritura, después de todo no se trata de un hecho milagroso ni de un mito inverosímil, simplemente ocupamos un mundo del cual somos, tal vez, singularidades más o menos visibles.*

*El desierto crece, ay de aquél que colecciona desiertos* (Zaratustra). La arena se escapa entre las juntas de los dedos, la arena tiene mucho que ver con el tiempo y con el aura, que es un singular cruce de espacio y tiempo. El desierto y el océano funden sus confines en un punto donde la luz se anticipa, como flecha rauda, como estrella no trazable, y deslumbra el mirar vivo que la sostuvo un instante, sin herirse. En ese espacio vacante, al final de la noche, violácea ya, despeñándose hacia los prados oscuros de arena y agua, reposa, asceta, la luciérnaga fulgurando en su negro herbaje.

Puede que la noche no tenga necesidad de estrellas, o puede que sí; no conocemos las necesidades orgánicas del afuera, allí donde se posan los ojos del saber, dos luceros divorciados del ser, como dos cometas nómadas, fugaces y gregarios, ojos al mundo ciegos, que abren fisuras a la luminaria que deja su estela al morir. La consumación del afuera se da donde se extingue la luz que hace posible la visión; se disipa, afuera, un desierto mientras de la mirada mana otro desierto.

No sabemos si el profeta, guía de los pueblos de antaño, se compadecería ante el sufrimiento del hombre, pero es evidente que mostró piedad por la muerte, no por la suya sino por la de todo el género borrado y sepultado por el piélago de arena y viento. Aprovechó su travesía para conducir a su pueblo mientras revelaba los espacios sagrados y erigía algunas piedras referenciales que el desierto nunca lograría enterrar.

La opción de predicar cuando se apaga el mundo no es la más sensata si las palabras del propio orador son un aguijón que le infunde prejuicios, vanidad y un aciago deseo de arrimarse al filo del despeñadero sin estar mínimamente instruido para afrontar los riesgos de la gravedad ni los de su caída inminente. Estas locuciones, doctas en succulentas

simplezas y efectos dogmáticos, desorientan aún más al que se halla perdido en el desierto, excitan falsos espejismos e incentivan la consciencia de su extravío; sermones que no son necesarios sino para evadir otras urgencias lejanas a estas palabras vacías, fatuas y garantes, palabras de suntuosidad y miseria; si su premura y su empeño hace que cesemos nuestra propia búsqueda, erraremos, desorientados, hasta consumirnos.

Si el vacío es una sensación que se articula, tal vez, a partir de una pérdida, nada está perdido en el desierto ni en la extremada oscilación climática que va del día a la noche, porque el abrasivo calor avivará su deseo de devorar la luz, y porque la cristalización nocturna especulativa y la refrigeración intelectual no extinguirá el calor de aquellas pavesas que la mística vino a consignar, incandescentes, en el alma de la humanidad.

El patriotismo es un valor absurdo cuando las fronteras de lo limitado son infringidas por lo ilimitado. Para Wittgenstein, gran estoico, el hecho de ir a la guerra significaba la aceptación de un *fatum*, la anábasis en una de sus muchas huidas al desierto en busca de la serenidad mineral, de la petrificación contemplativa de uno mismo que no es sino todo cuanto niega, y en cuanto afirma se vuelve objeto. Algunos ascetas ya pintaron el Paraíso diferente, como un desierto donde la gente vivía desnuda, también el arte clásico representa al hombre despojado de ropajes, pues se suponía que lo que se estaba pintando o esculpiendo era un retrato del alma.

En *La Poética del Espacio*, afirma Bachelard, que *en el agua de la fuente se afina la boda del cielo y la tierra*. Las olas arrancan gesticulaciones del desierto en la mente, que es mente de los sólidos, y en los sentidos, que son sentidos de los fluidos; la imaginación perfila sus orillas sin anuencia. Todos ellos, mente, sentidos e imaginación, conviven absortos en redibujar el alcance abstracto de los límites. Michel Serres nos remite a la pequeña glándula pineal, punto específico donde el cuerpo y el alma tienen un borde común, estigma donde confluyen, se unen, y se bifurcan. Si el fluido regresa al sólido es por las convulsiones, el resuello de las bestias o los remolinos que quiebran estas fronteras, que abren fisuras por donde se cuelan endemismos paradójicos, como el paseo por el desierto del estupefacto caracol, entusiasmado, alucinado, podría incluso perforar el pozo que restituiría la lírica al mineral, si aún existiese allí mineral.

La habitabilidad del desierto finge laberintos y espejismos en la vastedad y es muy riesgosa, como lo es la habitabilidad del océano, que escribe con estelas y rasgos transitorios la nave de los locos, o la habitabilidad del aire, al que la voz confiere una expresión. En los rostros y en las imágenes de esos espacios hay una razón que la razón no conoce *Me veo a mí mismo, al yo en que puede reposar, como un lejano islote añorado que se aparta de mí* (L. Wittgenstein).

Prolíficos en límites son esos paisajes lacustres donde el agua todo lo refleja, no se sabe exactamente dónde acaba el follaje real y dónde empieza el follaje del agua, los límites están y dejan de estar, *para todo lo que existe hay una razón por la que existe, para todo lo que no existe hay una razón por la que no existe* (Spinoza).

El espacio es cada desierto que se manifiesta ante todos y cada uno de los espejismos que asoman para revelar, confusamente, la necesidad de ese espacio, y su fenomenología es abisal; la mística del desierto es, por así decirlo, el fondo marino tranquilo más profundo, que permanece sereno por más que se levanten y agiten las olas.

**Paisajes de la Bretaña, 2002**



**Alignements de Carnac**



**De Saint-Brieuc a Morlaix**



**Surco de Talbert**

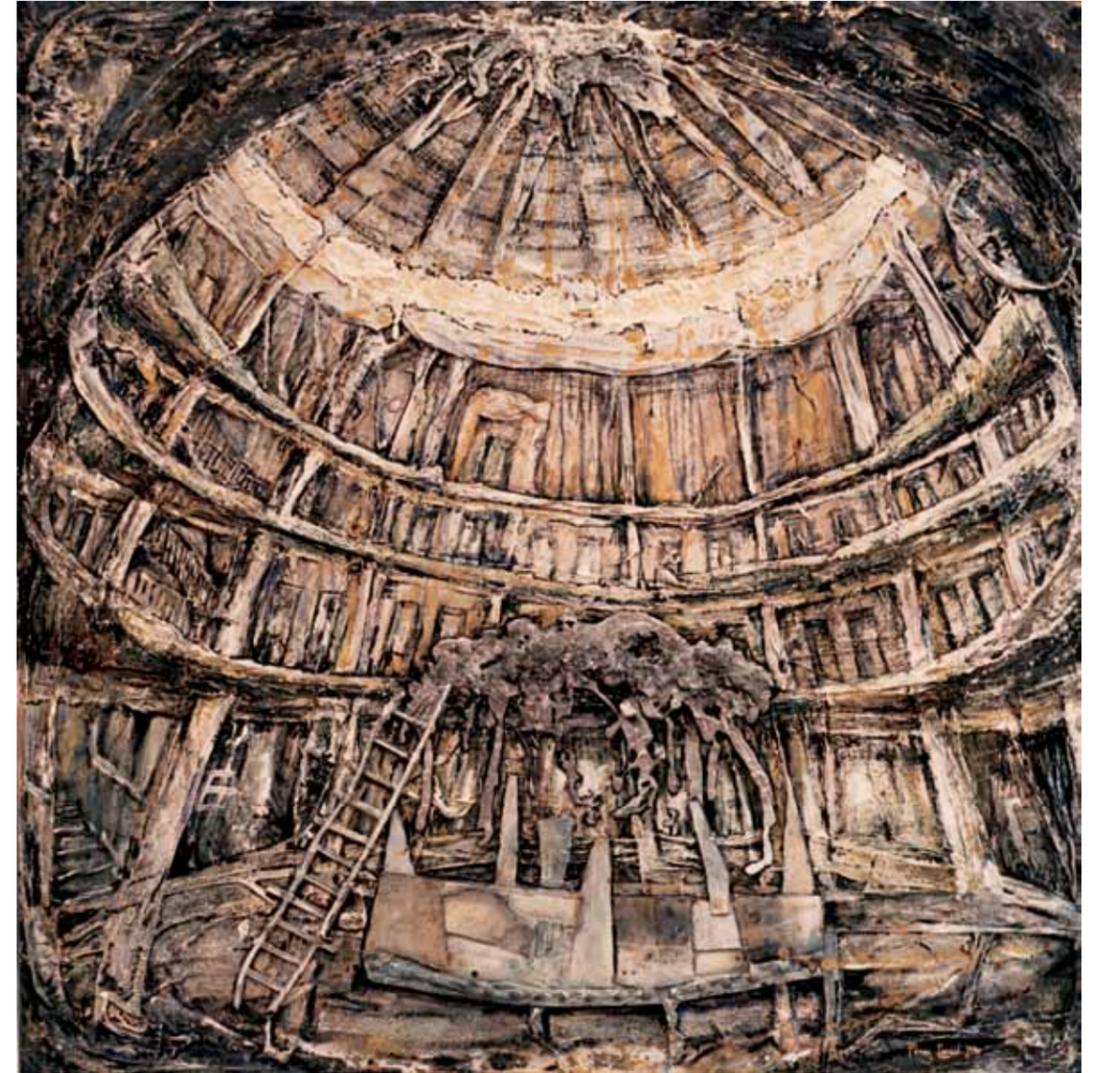


**Pays des Abers**



**Bahía de Saint-Enogat**

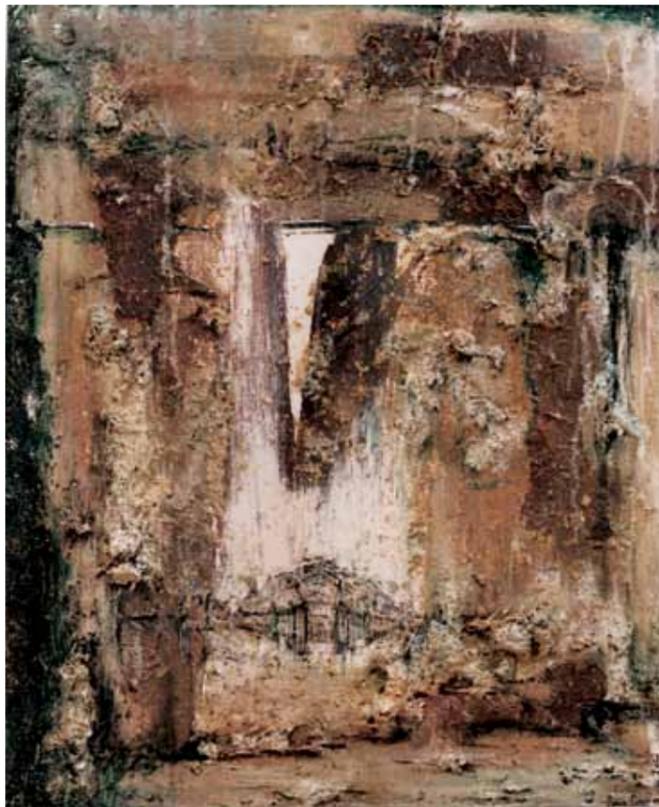
**ESPACIO  
Habitarlo**



**Estructura rotativa, 1990**



**Estudio de transparencias para un palacio, 1990**



**Tétanos y nítidas construcciones en Münster, 1991**

La primera cosa creada es el vacío, el espacio de la creación. Fáltales, también, el lugar en la existencia a los que mueren. La estancia es lo que permite que el estar —en plural— del hombre tenga lugar.

*El infinito no es aquello fuera de lo cual no hay nada, sino aquello fuera de lo cual siempre hay algo (Aristóteles).* También el sueño de Jacob siembra un interrogante en el horizonte, la escalera que va de la tierra al cielo y por la que suben y bajan los ángeles; esta alegoría rompe la censura del lugar y, aceptemos la redundancia, expone la clarividencia hacia aquellos lugares sin lugar, como el limbo. Claro está que, por muy desigual que uno imagine un universo fingido del mundo real, debe tener algo, un paradigma, una referencia formal, que lo relacione con aquello que se conoce. Esta concisa representación la restituye o la figura el arte o la alegoría.

Siempre han existido individuos con un espíritu obstinado en pensar dimensiones, calcular espacios y fijar en escenografías arbitrarias objetos de rumiación mental, como algunas edificaciones alegóricas en ósmosis intangible con los segmentos del alma cristalizada de su propio arquitecto.

La crítica de la topografía y de la luz es determinante, lo tectónico más que lo escenográfico aloja el principio que sustenta la autonomía arquitectónica, y se basa éste en la resistencia de la acción de la gravedad. Kermeth Frampton promulga que lo táctil se opone a lo escenográfico y a la sensación de correr velos sobre los planos de la gravedad; pero, aunque parezcan las mismas tramoyas, no se trata de los mismos fundamentos que sostienen espacios y estancias en el arte de la memoria.

Para Nicolás de Cusa toda línea es el pequeño segmento de arco de un gran círculo que tiende al infinito, un arco que dilata la sonrisa del espacio y un círculo de tan espaciosa área que refleja la eternidad silenciosa, como el reflejo de una efusión de estrellas acomodándose en la sinuosidad del lago absoluto.

El camino de ascensión a la cima no sigue el trazado rectilíneo del tiempo y de su inquebrantable saeta, sino que va zigzagueando como el disco de un yo-yo, sabotando su duración al arrojarlo y verlo recuperado de nuevo en la mano.

Existe una progresión de evolución, en este mundo sometido a un continuo devenir, por la que la línea quebrada tiende a la curva, al tiempo que hacia sus propios límites, y donde todo intervalo deja entrever una tensión intrínseca. Inconmensurables son las criaturas finitas del Universo, una sucesión indeterminada que no hallaría término concluyente, ni por arriba ni por abajo; podrían trastornar el intelecto si se incorporaran, de forma natural, como parangón taxonómico al estado de asimilación habitual de lo cotidiano.



Lo inmediato, tangible y temporal, 1991



Burdeos, 1992

El espacio de la razón ya no se puede negar al espacio de la vida y de las cosas mismas, los objetos contienen la posibilidad de todos los estados de las cosas, la forma del objeto es la posibilidad de entrar en los hechos atómicos (L. Wittgenstein).

Un punto en el espacio es una situación de argumento, la substancia espacial debe encontrarse en un mundo infinito. El *Aleph*, en el sótano, es uno de esos puntos que contienen todos los lugares, ombligo de todos los limbos y dimensiones fantasmales; un mundo en un baúl, inalienable, ubicado en un sótano, que tiene mucho de pozo, de abismo. Un punto que podría estar siempre allí, nunca fuera de sí, se reconocería en la holística inteligible de las esferas y en el cosmos intangible de las ideas, aislado en el nimbo de las esencias puras al tiempo que permeable para que aquellos que rompen con los sistemas puedan escapar a través de él.

Sólo algunos pocos son los que intentan atentar contra las cosas para crear en sí mismos espacios de vida, espacios que no existían y que no parecían hallar sitio en parte alguna; cada uno concibe unas coordenadas espaciales, reconoce su tierra y, como por la palma de su mano, frecuenta con paseos sus honduras y recorre los surcos de sus propias huellas geodésicas.

Existen unos anteojos espaciales para escrutar las conexiones y conjunciones que organizan la disposición del espacio, pero la elucidación idealista en torno a esta visión no atina ante la complejidad y diversidad de las relaciones entre los espacios, su percepción o algunos conceptos, como el de vacío. ¿Es lo uno reductible a lo múltiple?, o ¿viceversa? Prigogine propone sistemas disipativos, que no se basan en una relación de equilibrio sino con capacidad de autorregulación.

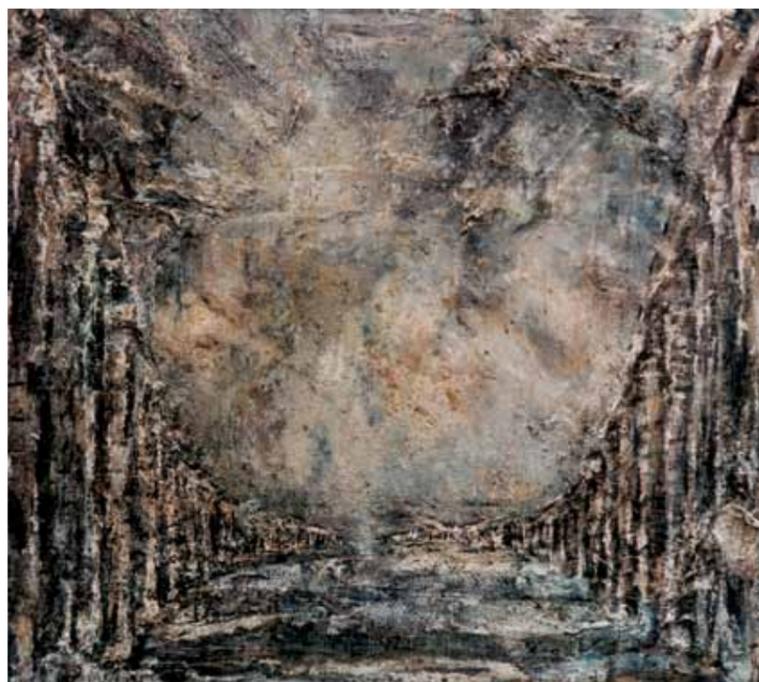
Podemos pensar el espacio como vacío, pero no podemos pensar las cosas sin espacio. En la destrenzada cabellera planetaria de una hormiga existe una organización en continua composición y descomposición, desde esa constelación, merced a un “acaso” de excepción (sin más alegato que el vacío del cielo y la disolución del abismo), se proyecta sobre algún plano vacante y más elevado la creación de un espacio aún ignoto, el mismo espacio de la obra de arte.

Guiados por Bachelard en busca de una poética del espacio es posible acabar inquiriendo un toponálisis que nos precipite en los paisajes de nuestra vida íntima, la casa está asociada a toda una batería de imágenes que dan al hombre argumentos e ilusiones de seguridad y equilibrio, tanta es la somnolencia de las arquitecturas que incluso llegan a abrir agujeros para que transite el aire de entre sus horizontes. El hábitat de las discotecas, muy distinto, urde microespacios de intimidad, y la comunicación que se habilita para estos reductos se administra por encargo. El hombre acostumbra construir en el interior del espacio otros adentros.

El átomo no se sustantiva apropiándose de una fracción del espacio con tal ventura que podría erigirse como almacén de la realidad, lo único que hace es exponerse al espacio y, tal vez, anhelar, lo cual equivale a una tentativa de perspectiva; *ya hemos suspirado muchas perspectivas*, Walter Benjamin siente la aparición de la lejanía como aspirada, *se acerca al aliento al momento que se aleja de la mirada*.



El pozo de Demócrito, 1992



El inescrutable diseño de Zeus, 1992

El pensador alemán plantea una vía que responde a la conjunción paradójica de los sentidos en un espacio en plena inflación, en el ámbito de una duración suplicante y nula; el diseño del átomo sólo organiza puntos espaciados, así como su devenir ajusta únicamente instantes confinados.

Hestia centra el espacio, Hermes lo moviliza. Los ónfalos eran unas piedras ovoides relacionadas con la tierra y las tumbas, eran un centro y reservorio de almas. El hogar de Hestia es redondo, el de Hermes es cuadrangular (como los mojones del camino, los miliarios, las ágoras, las palestras...). Lo redondo invoca a las potencias “ctónicas” y femeninas, “magre” (los muertos, el crecimiento vegetal...). El “tholor” es el único ejemplo de arquitectura religiosa griega con forma redonda.

El mundo no es meramente el teatro de la historia que nos fabricamos, *lo que estamos haciendo es un arte de vivir anárquicamente* (John Cage), el mundo es el horizonte de toda posible significación. En la travesía del desierto, sometidos al envite del instante, nuestro talante adopta una cordura nómada, aun detenidos. Si nuestra ruta se segmentara en fracciones, cada fragmento se parecería considerablemente al espacio, puesto que en lo menos manifiesto impera una semblanza abierta y, de forma pareja, una alusión figurativa. Finalizada la travesía y, desde un estado sedentario, cabe el intento de representar la experiencia con un diseño nulo de aserción informativa.

Nadie podría afirmar que estuvo presente cuando la Tierra fue creada, cuando el espacio fue desenrollado. Cada año, en el solsticio de verano una multitud acude al Mont Saint-Michel a recibir la más notable marea que se visualiza; es como un rulo de kilómetros desenrollando, desde el horizonte, el espacio del mar que viene a cubrir, estático, los limos, rocas y arenas movedizas, hasta ese momento desnudas. Se trata de dar un contenido al movimiento de lo movido que, opuesto a la aceleración de las redes y los circuitos, buscaría la lentitud, la inercia, el silencio, en el mismo movimiento, y también solicitaría un factor de indagación más fulminante que la propia comunicación, un desafío hacia su grado cero.



Regreso a Mont-Olivet, 1992

**TIEMPO**  
**El devenir**



**Catedral de la Marina, 1989**



Ciertos Cuentos. Hisotoria de Prometeo N, 1993

Cuentan que el querubín de la espada de fuego señaló a Adán y Eva el más allá del Paraíso, y ese ademán era para ubicar, crear el espacio humano, segregando un más allá y un más acá e imprimiendo un pasado y un futuro.

El hombre nació en el tiempo, vive y muere en el tiempo, allá donde quiera que vaya lleva consigo el tiempo, lo impone y, no en balde, puede recuperar, con el tiempo, algo de su antigua piel. Los astros, seres primeros del Universo, los más elevados y próximos a la inteligencia, no fueron formados para que produjeran el tiempo, sino para dar razón de él, hacer posible su división y evidente su magnitud.

La duración es el más efímero de todos los sentimientos, las campanadas de los cuartos de hora, aun desde el reloj, seguirán cortando nuestra vida en demasiados pedazos, estamos condenados a atajar la destilación primaria de las clepsidras para seguir, sin aspirar más que a la relojería del alma.

Hoy puede ser uno de esos días en que nos visita el otoño desde un cuadro, el tiempo de sus personajes es muy distinto al de las acciones humanas, aunque la muchedumbre confunde estos tiempos y arroja las obras a un pasado que no les incumbe. Todo sobreviene como si la navegación imaginaria de la narración, que nos va transportando a la fantasía de un territorio centelleante, se sobrepusiera a la navegación de la existencia verdadera de sus protagonistas, la que desarrolló y sometió los avatares del mundo para ponerlos a merced de un tiempo caprichoso y voraz. *Pintar es destruir lo precedente* (Karol Appel). Al final, todo el otoño no es más que un barniz, la pátina balsámica de una tisana fría.

Ningún esclarecimiento ayuda a dilucidar ninguna cuestión fundamental en el espacio de la obra que debe abrazar todos los poderes de la duración, en ellos se sostiene el movimiento hacia sí misma y la búsqueda legítima de su origen que, definitivamente, se ubica en la esfera de la ficción alegórica, el tiempo del mito siempre acaba en un deseo de sustraerse a la idea de tiempo.

La irreversible inexistencia de obras de arte es algo asumido en diversos ámbitos de la estética contemporánea, la muerte del arte obedece a nuestro convencimiento de que toda obra es un producto histórico que está determinado por la época, por los accidentes, por los tumores del tiempo. Pero su manera de perseverar va más allá de la duración que percibiría un mero diagnóstico histórico. ¿Cómo hablaremos a partir de ahora de Historia si nuestra gramática del tiempo es inepta para tal uso?

Aún hoy muchos críticos se aferran a la aserción de que el hombre se guarece en el arte y la literatura con la vocación de eternizarse a sí mismo. Esto no quiere decir que el arte, la obra y, menos aún, el artista, accedan a una realidad que se sustrae al tiempo, sino que

más bien crea una paradoja para acceder a un entendimiento “otro” que tiene que ver con el sentir. Si el poeta mira hacia lo pretérito es para auscultar, en la primitiva mocedad, el pulso eterno de la humanidad.

*El paso del tiempo histórico a tiempo dramático, verificado en la tragedia, es muy parecido al tránsito, verificado en el drama, del tiempo dramático al tiempo de la música,* estos rescoldos que recobra Walter Benjamin, son los que los creadores restituyen al arte que mejor sabe expresar lo infinito, la música, que deslíe formas en la fluidez de su inefable cábala. La tendencia infatigable de la forma está encaminada a acabar con el fragmento, a particularizar los conceptos y a excluir la perspectiva del infinito y lo universal; cuando la música volatiliza la forma en un estallido de cenizas incandescentes, transfigura la realidad en una aguda pulsación y nuestro sentir en un virtuoso goce.

La música puede ser imaginada como un arte del tiempo, pues por su suceder nace y por su acaecer muere. Para concurrir a la idea de número no es indefectible advenirse al conocimiento de la multiplicidad como perspectiva de porvenir temporal, la aritmética no es una de las ciencias del tiempo.

Al tiempo se le atribuyó un origen anímico, algo así como una irradiación del alma. El primer movimiento de las almas engendró el tiempo, la génesis del Universo podría pensarse, pues, como resultado de la gran avidez de reminiscencia que enardece a todas las almas, siendo el tiempo *la imagen móvil de la eternidad inmóvil* (Plotino), imagen transida de turbación, vocación y pasión intelectual, del mismo modo que el alma siente el helor del tiempo.

El tiempo no es contemporáneo al alma ni tampoco es ulterior a ella, sino que se da a conocer y está en ella, fusionado, como la eternidad con el ser inteligible. La plenitud de la abstracción platónica culmina en el ser puro, pero el ser puro, entiende Kierkegaard, es la expresión más abstracta que existe para la eternidad que, si se manifiesta como la nada, exteriorizará una vez más la invisible traza del instante.

Platón insiste en ese personaje interior capaz de estructurar de tal manera su memoria que desde su núcleo logra fraguar una materia temporal, un substrato donde se podría alcanzar o rozar el particular horizonte en el que flirtea la eventual certidumbre de un devenir advertido y de un antemano aceptado.

Ante la existencia de una ley de causalidad podría establecerse la refutación de que hay leyes naturales, pero esto no se puede divulgar, en todo caso se nos muestra, como las tijeras del reloj que van segando la oscuridad hasta la noche y su sombra va revelando las orillas del tiempo que se ingiere hasta este lugar. Si *sólo las conexiones regulares son pensables* (Hertz), la descripción del desarrollo temporal sólo sería viable vinculándolo a otro proceso.

El griego acopia la eternidad adosándola a sus espaldas, como lo pasado, que sólo se puede alcanzar mediante una regresión. A este retorno, Kierkegaard opone la condición de repetición, estableciendo un sistema con el que se accedería a lo eterno, mediante un movimiento de progresión. A partir del ejercicio repetitivo se podría disponer la categoría

de instante que, sin la existencia de la eternidad, retrocedería, se replegaría en el pasado. En el instante se inicia el viaje temporal en busca de la verdad, para Kierkegaard no hay una evidencia de vacuidad, sino que lo puntualiza guarnecido de una trascendencia categórica, de tal forma que el tiempo concurriría como una fortuita ocasión en que la verdad podría ser hallada.

El instante es esa inusitada esencia que habita, legítimamente, el punto medio entre el desplazamiento y la inmovilidad, sin estar, empero, en ningún segmento del tiempo, así, lo que se mueve se trueca en reposo y lo que está quieto en movimiento, tanto si se acude hacia él como si de él deriva. La acepción de Platón para el instante es muy expresiva, *atopon*, que significa asombroso, singular, sin lugar. Vivir el instante, como Orfeo, castigado a no volver la vista atrás, es redimir el momento liberado de la alineación temporal, aquél que hace germinar en sus entrañas a un hombre liberado de dicho orden, esto sí que es vivir la eternidad, la indiscutible repetitividad, lo que invita al individuo a poner sus pies en el reino del espíritu y, por consiguiente, en la eternidad.

La inmediatez siempre permanece fuera de la forma temporal, lo pasado y lo futuro son presencias del tiempo presente, dispuesto según un determinado orden. El tiempo se convierte en la mayor tortura del ser. Prometeo y el águila, que le va comiendo el hígado para que le vuelva a crecer, Ticio y los dos buitres, uno de cada lado royendo eternamente sus entrañas, Tántalo atormentado por el hambre y la sed, sumido en el manantial y bajo las frutas que crecen y escapan de sus manos, Filocteles afligido por una herida ponzoñosa, se abisma al perder el sentido en un sueño reparador que le devuelve el padecimiento una vez despierto... Por mucho que intentan aferrarse a los instantes, escapan repetidamente, no hay ninguno que no les sea hostil, sin embargo es obvio que han de sentirse llevados y salvaguardados por ellos.

La meditación no supone una condición mediante la que se vislumbra la inanidad de la pluralidad y lo adventicio del entonces y del porvenir, más bien nos cualifica para arrojarnos sin temor hacia la revelación del intervalo sin límites, el instante, el punto al que concurre la nítida intimidad del tiempo que, convertida en sustancia de un espacio imaginado, ofrece a las cosas y a su contexto un halo de unidad transparente capaz de ser penetrada por la luz.

La escritura de los antiguos sacerdotes egipcios cifraba el concepto de tiempo en clave de jeroglífico, la serpiente alada que se muerde la cola. Esta iconografía capaz de astillar impensables conciertos temporales, también puede estar pisando con plena integridad el territorio de lo finito. En un presente intemporal y perenne, esta *sub specie aeternitatis* se encargaría, desde su sino repetitivo, de completar el ciclo del eterno retorno, la serpiente acabaría dando vueltas sin término al no atinar el extremo de su cola, pues el centro de su circularidad está en todas partes.

El testimonio bíblico que se transmite en el judeo-cristianismo se recibe en un tiempo unidireccional de índole pareja a la que cultivó la humanidad arcaica en la enseñanza de los mitos; la excepción, la experiencia mística. El retorno paradójico *in illud tempus*, que supone un salto atrás, adviene con la abolición del tiempo y de la Historia, que comportaría el restablecimiento místico del Paraíso Original.



Juego de cartas Yo Vivo, 2004

Etimológicamente “tiempo” procede de  $\tau\epsilon\mu\nu\omega$ : cortar (templo, átomo) y  $\tau\epsilon\iota\nu\omega$  (tensar, estirar). *El pasado no es el antiguo presente sin más, sino el elemento en que éste se refleja* (G. Deleuze).

Cada vez nos fijamos más en los rastros que se fosilizan en la costra de la duración y dejamos a un lado las huellas más frescas, pues en su conservación se momifican aceleradamente y generan monstruosidades. ¿Cómo afiliarse a la austeridad del tiempo? ¿Cómo refundir argumentos del pasado y apelar a la tradición con mesura y honestidad? La modernidad contiene esferas que, cada vez más amplias, fagocitan nuevas esferas; en su ámbito el devenir ya ha sobrevenido y el legado de la tradición se eclipsa, no es que el espíritu de la moda sea ángel o demonio, sino que coexiste todavía desde una tragedia de la levedad cimentada en el sistema social.

El dinero es un ente abstracto y es siempre tiempo futuro, un ramillete de futuros potenciales que la convulsión instantánea del deseo libera. Lo imperturbable es estacionario, es el caldo de cultivo de los paradigmas y comparativos. Donde los modelos campan a sus anchas y despliegan abanicos para cotejar semejanzas, donde el parangón activa repertorios de concordancias, se desintegra el sentido trágico de la vida.

Virgilio, en *La Eneida*, nos habla de tres edades, la de los dioses, la de los héroes y la de los hombres. En los primeros tiempos el hombre empleaba una lengua muda condimentada de signos u objetos depositarios de una cierta conexión con las ideas que significar, un lenguaje ideográfico o jeroglífico, hierático y hermético, que acudía a las acciones mudas y buscaba su eficacia en la asociación visual más que en el desarrollo explicativo. La lengua de los héroes, que se suele confundir con la anterior, se empleó para las gestas heroicas, en ella es frecuente el uso de correspondencias, símiles, paridades, iconografías, metáforas y reseñas naturales. La tercera gravitaba en un lenguaje íntegramente humano y articulado, fundamentalmente, con la voz, se llegó a divulgar de pueblo en pueblo, creó culturas y se instauró con un absoluto dominio. Paralelamente se establecieron tres cadenas de jurisprudencia: en la primera edad se fraguó una teología mítica, en este tiempo los hombres estaban sometidos al gobierno de los dioses y sus sabios eran poetas teólogos que interpretaban los misterios del oráculo (en clave de verso). La jurisprudencia heroica la encarna Ulises y la razón de estado. La tercera sería la de las repúblicas libres.

El primer paraíso del que fue desterrado el hombre fue la eternidad, el segundo del que se ha exilado es el tiempo. Hay dos maneras de pensar la eternidad, una positiva, que se desarrolla más allá del tiempo y otra negativa, sólo aparente, en esta parte del tiempo, que nos libera de todo despojándonos de su integridad.

Nuestra esclavitud se hace ostensible en el habla, se manifiesta cada vez que conjugamos un verbo y está sometida a una inflexible tiranía, la del tiempo de conjugación. El poema demanda una incesante armonía entre la voz vigente, la voz que se acerca y la que debe venir, de tal forma que se implante y se estimule un clima afectivo, confinando tan solo el texto gráfico a su dicción verbal expresiva que, como toda habla, nos exige supeditar nuestra experiencia subjetiva o extática al decálogo universal del tiempo histórico, al impreciso garabato del presente y al tiempo ulterior.

Con su presencia, el arte pronostica la gnosis colectiva y las órbitas trascendentales del porvenir. La obra comunica desde y en la perspectiva histórica donde germinó su expresión, su sentido cobra así una profundidad temporal, lo que no supone el exilio del arte relegándolo a su circunstancia histórica, sino que, atendiendo a su alcance, la obra acontecerá en cada uno de los momentos de desigual modo.

Lo bello se apodera prontamente de nuestra adhesión y arrebató el objetivo, despojándole de su fin. Puede que formule un objeto actual que oponga resistencia para que se arroje hacia el futuro o puede proyectar un placer que excite la inteligencia y la desafíe hasta que capitule en forma de pasión. También puede exacerbar la extraña necesidad de que florezca el evento o estado al que se muestra adherente; en esta situación podría manar una fuente de gestión apta para encadenar pautas de conducta, con sus treguas de tormento y regocijo, al hilo de una actitud de vida consecuenta, sobrepasada, incluso, por un pensamiento que podría concebir un enigma de tal magnitud que no escaparía al anhelo y al abrazo de la hidra metafísica.

Si el hombre fuera capaz de adueñarse de su propia condición histórica y relegar el delirio de los torbellinos que le arremolinan impercederamente en los vastos precipicios del tiempo lineal, tendría una salida a su paradójica realidad, pudiendo acceder en ese instante a una conciencia integral, una nueva cosmogonía hábil para transmutar la Historia en Mito. Pero el arte solo no puede hacerlo, la obra contemporánea ha erigido un sistema moral abstracto, a veces consagrado al “kitsch”, cuyo contenido es el mismo quehacer de la comunicación; emancipado ya del umbral del Mito a lo que viene es a conciliar, precisamente, el conflicto histórico entre el pasado y el futuro.

Mirado el mundo y la experiencia como fenómeno estético se evidencia la apología que lo justifica. Sin derecho al tiempo, el hombre se desploma en el instante de los días alternos, opuestos en el vértice, y se asfixia bajo la gravitación de sus ansias, depresiones y esperanzas. La sucesión temporal es un brote de desasosiegos que en esta vida no puede podar el hombre, la soledad ralentiza sus movimientos y le entorpece. Caer en el tiempo no es caer del tiempo, esto entrañaría retornar a él, elevarse hacia él.

El método intuitivo de categorización es capaz de trastornar los eslabones de la sucesión temporal alternativa, revirtiendo a la simultaneidad lo que el tiempo determina como sucesivo. Si por eternidad se entiende no una duración temporal infinita sino la intemporalidad, viviría eternamente quien siempre vive el presente. No es posible inferir los sucesos futuros de los presentes, nuestra vida es tan infinita como ilimitada ha de ser nuestra perspectiva perceptiva en este desmedido momento.

La esencia de los instantes extraordinarios de la vida reside en la vivencia de la mismidad. Uno escribe su diario íntimo desgajado de todo dogma, sobrevolando los vaivenes de la vida y resuelto a tentar toda libertad, pensamiento, sueño o ilusión; sin embargo no deja de estar subordinado al diantre del calendario.

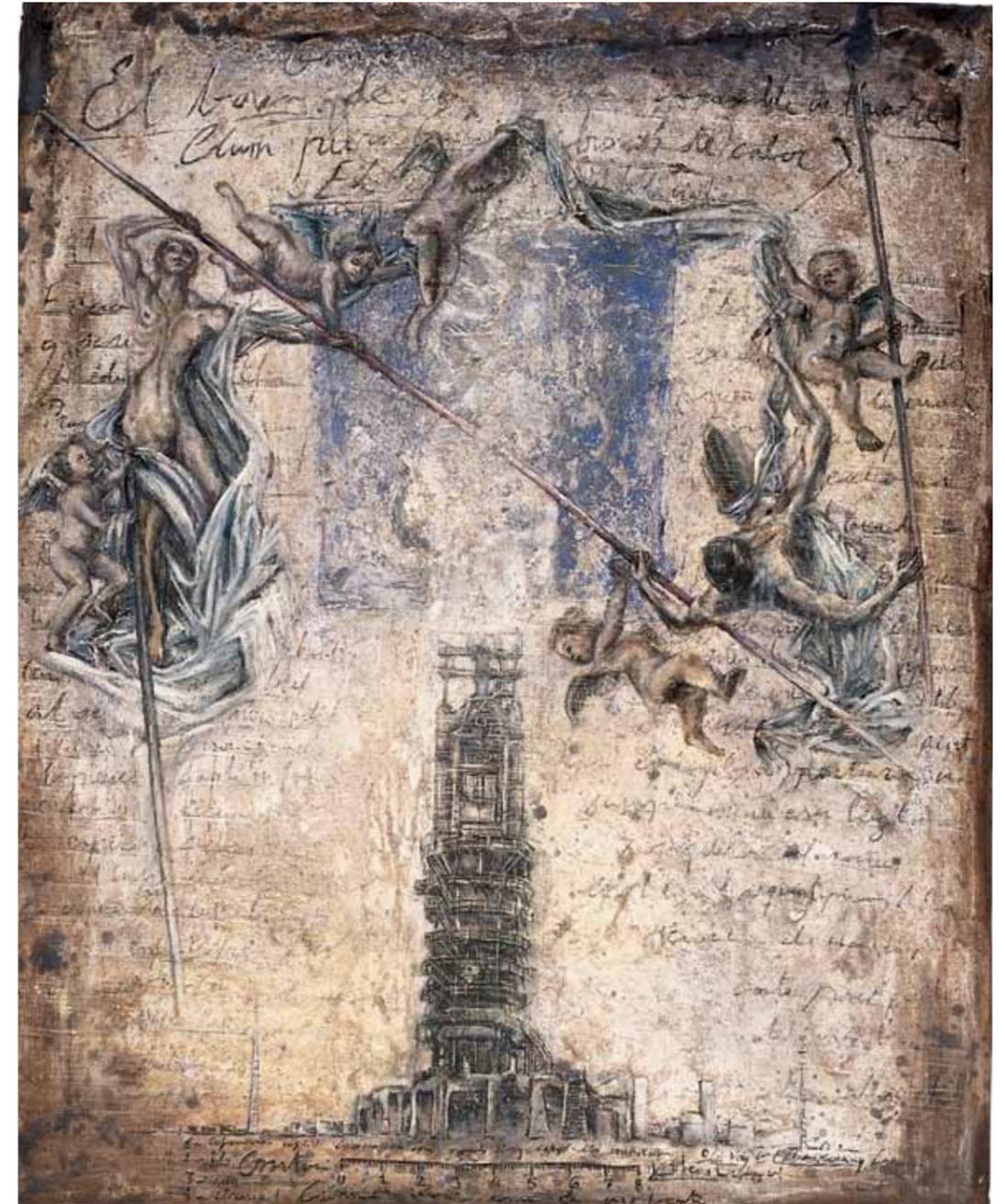
La nave figuraría ser un ente temporal, el bosque la forma atemporal. Habría que suplantar el infinito potencial, inscrito habitualmente en los paradigmas del tiempo, por el infinito concebido como totalidad real, estática, atemporal.

El momento fotográfico empareja la nada con el tiempo, la vacuidad explora la posibilidad de que en algún momento existan elementos que ningún tiempo destruye. Entelequias que avanzan, retroceden, permanecen enquistadas con sus propias dudas, cuantas más acopian respecto a su existencia más se proyectan sobre las cosas que les incumben, y acaban retratadas en ellas y sitiadas por el aura de sus propias incertidumbres.



Pequeñas alegrías, 1990

## LA CUESTIÓN METAFÍSICA



El baño de la frialdad imposible de la aurora, 1993



Fruits du bosc flambés, 1996-97

Se podría comprender como un punto axiomático instruido por la física expresar que la existencia, en general, es metafísica.

La metafísica se plantea el problema del ser más allá de la esencia del hombre como tal, en ese sentido, la metafísica es connatural al hombre y su terreno operativo está asentado en el olvido de la existencia. El ser es el más abstracto de todos los conocimientos y, al encontrarnos con un problema metafísico, en cuanto cuestionamos la existencia, como tal, entraríamos en un dominio incompatible con el propósito de las matemáticas.

La metafísica tensa la cuerda del arco que lanza una flecha a lo desconocido. Heidegger habla de un saber que, bosquejando el problema del ser, lo relega de inmediato y lo confina a reflexionar sobre el ente, en cualquier caso ese olvido lleva implícita una concepción del ser como aquello que, estrictamente, se muestra.

La existencia irradia una adhesión de infinita mansedumbre que sobrevuela toda la emoción del saber, no existe un orden primero de las cosas, todo aquello que conocemos se nos podría manifestar de otro modo, y sería otra la manera de detallarlo. A veces, incluso, uno se pregunta si no se nos habrá atrofiado el supuesto órgano cuya función nos facultaría para percibir la intrínsecas profundidades de nuestro ser.

Nada de lo que el ojo permite ver es concluyente para verificar palmariamente la presencia de los sujetos metafísicos que existen en el campo visual evidente en el espacio de este universo. Los debates que se establecen entre el ojo y el corazón, como la lid entre el agua y el fuego, se impulsan en un juego semejante al de las bolas que se deslizan entre las manos, si no hay rotación, no hay equilibrio, agitación ni gravitación en el pasatiempo del universo lúdico.

La metafísica se hace ostensible en su esencia sólo cuando alcanza su fin, su desenlace se resuelve únicamente y en el momento exacto en que se manifiesta su substancia, como cuando se juntan dos aguas, la coyuntura metafísica une al dividir. El olvido, el desapego de lo material allana el camino virtual que nos hace posible ir más allá de la metafísica.

La materia es un magma secretado como una sombra, como un vestigio de la inteligencia, recónditos y misteriosos son los vínculos que unen las cosas, pero más incomprensible es concebirla como la creación que exterioriza una voluntad divina, tal como se argumenta en la versión cristiana. *Por eso Dios lo elevó sobre toda cosa y le otorgó ese nombre que está sobre todo nombre, para que ante el nombre de Jesús doblaran la rodilla todos los seres del cielo, de la tierra y del abismo* (Flp 2, 9-s; ct.1 Cor. 15, 24-28)

Lo verídico, para Platón, sería la idea, el ente que le es visible al intelecto, el ente silente, manifiesto y desvelado, que se olvida de la oscuridad y abandona la ocultación, ámbito del que se desprende la revelación de lo inteligible.

Aristóteles abrazará dos perspectivas viables en torno al ser: La esencia, inductora de la causalidad, capaz de ocasionar, de crear, de engendrar... *poiesis* y *techne* serían dos términos supeditados a ella, germen desde el que emergió, fue creciendo y diseminándose todo el pensamiento de la Edad Media. Por otra parte la existencia, inductora del acto, del suceso, del evento: *Dios existe, por lo tanto existe una esencia perfecta cuya existencia es inteligible*.

La propuesta de Descartes trata de fundir en el ser la energía (de Aristóteles) y la idea (de Platón), *es ser lo que es cierto*, la idea se clarifica mediante la aplicación del método. Pero la reducción al “yo” significa una toma de posesión, el sujeto lo reduce todo, incluso la totalidad, a sí mismo en el pensamiento romántico del siglo XIX (Fichte, Schelling, Hegel...).

La metafísica clausura y afianza el conocimiento, trasciende los enigmas y entresijos de la “machina mundi” y pacta con la enciclopedia para integrar el riguroso sentido que desempeña su parámetro. *El yo filosófico no es el hombre, ni el cuerpo humano, ni tampoco el alma humana de la cual trata la psicología, sino el sujeto metafísico, el límite, no una parte del mundo* (Ludwig Wittgenstein).

Los códigos de la física, los preceptos que regulan su campo, sugieren una deriva hacia un estado de caos. Lo innegable, todo aquello que existe y su tiempo, va de lo improbable a lo factible, por ello requiere su emancipación de todo esclarecimiento matemático que pueda establecer vínculos hacia cualquier pretensión de concomitancia con el mundo de la apariencia sensible. La poesía que sabe caminar sobre la cuerda tensada por los límites es una metafísica del instante, su efímera fugacidad es capaz de procurar una mirada “otra” hacia el Universo y exponer ante los sentidos algunos arcanos del alma.

A partir de una metáfora de la metafísica tradicional floreció la idea de multiplicidad fenoménica. La expectación que despertaba la pregunta sobre el “substratum” originario de la materia entrañaba una necesidad, la de esbozar una deconstrucción del planteamiento de unicidad.

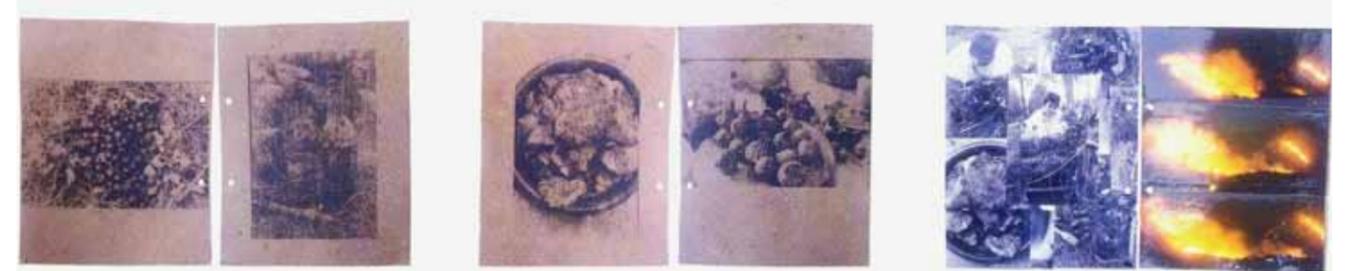
Antaño, cuando todavía uno hallaba recursos para saberse insular, podía ser capaz de distinguir en su ascetismo los elementos, materia, existencia, expresión, lenguaje... y cabía la fortuna de osar emprender una aventura metafísica, destino en todo caso para algunos privilegiados, experiencia que los erigía y, que aun llegando a fundar su propia obra, nunca la tendrían ni la tendrán al alcance de sus manos. Sólo en esa brecha en la que se asoma lo espiritual, el ser es; y esa apertura se remonta a una substancia abstracta o señal que no somos nosotros, es la esencia de la certeza despojada de toda veracidad clarificadora.

El Universo es parejo al fuelle de un herrero, vacío como es su espacio nunca se allana del todo, vive un continuo esfuerzo para que la vacuidad se transforme en sustancia,

como el vacío nutritivo inmanente a la transustanciación. El desenlace de la metafísica coincidiría con la apertura de la época de la hiper realidad, el enfermo de esta situación sería un metafísico involuntario y el ocioso, el sereno y el apacible tendrían infinitamente más sentido metafísico que el agitado, el convulso, el tenso, el crispado...

Hasta el aliento sería una abnegación si la memoria o auspicio del Paraíso, esencia medular y sin embargo desvanecida de nuestra conciencia y de nuestros deseos, esencia no retenida en las reminiscencias que nos proyectan hacia el propio naufragio metafísico, no se dirigiera de lo externo hacia lo intrínseco. Desde una circunferencia hacia su centro existe una infinita red de radios, caminos posibles que pueden tapizar virtualmente toda su superficie, en cambio, cuando se halla entregada a sus especulaciones privativas, se asienta, muy fija por así decirlo, y permanece en su eje medular. Esta acción en que la circunferencia se recoge para fijarse en su centro es una alegoría de nuestra conexión metafísica con la misma tierra, la mente se concentra en un punto, se detiene en él y se entrega a la contemplación.

También el sentido metafísico que expresa el rostro humano trasciende la temporalidad. Su origen ya no se esboza apelando a una evolución en espiral, ni tan siquiera en círculo, sino que se apoya en un movimiento de aglutinación, células que acuden, se adhieren, cohesionan, hasta que un día aparece un aura, una entelequia que se puede parecer a ti.



**Fruits du bosc flambés, 1996-97**

**CIENCIA**  
**Refutación de la realidad**



**Climamen**



**Concepción atómica del vacío**



**Tendencia centrípeta**



**El mundo es mortal puesto que lo son sus partes**



**El átomo como referencia**



**El cuerpo de lo indefinible**

**Los átomos y yo, 1996**



El movimiento suprime el vacío



Los connubios de Venus



Los sacerdotes castrados y su invocación



Teorías remotas sobre el sol



Origen astral del centro



Concilium

Los átomos y yo, 1996

Cualquier problema es capaz de formular una serie de incógnitas que, una tras otra, se irán despejando, mas la cuestión cardinal de su fundamento es la que suele ser irresoluble. La ciencia reduce lo axiomático a la objetividad y nos lega la técnica que, sigilosa, furtiva y a veces negligente, al servicio del poder desaloja la Naturaleza, allí donde tendría que tender puentes suele erigir inexpugnables fronteras. La ideología y filosofía de cada civilización se refleja en su técnica.

La técnica es el milagro de la humanidad que expresa la desafección y el sino de la metafísica, en ella se cumple y refleja una estructura integral capaz de disponer una sistemática para el mundo. Pero todas sus disciplinas, especialmente la física, huyen de sí mismas, desertan hacia el caos en catarata y acaban despeñándose en sus propias simas. Una actitud sensata para hallar soluciones y aplicaciones ante esta realidad podría ser la de emparejar una iniciativa científica con una opción ética o, incluso, con una metafísica.

*Puesto que ni el saber ni la reflexión se pueden alcanzar en su todo, ya que el saber está privado de interioridad, y la reflexión de exterioridad, nos vemos obligados a considerar la ciencia como si fuera un arte, si es que esperamos de ella alguna forma de totalidad (Goethe).*

Todo comenzó disponiendo algunas premisas y, determinadamente, con un acto a posteriori de libre creación; así se decidió la existencia de unos objetos inéditos cuya innovación, perfeccionamiento y evolución iría generando, a la vez, toda una nueva objetualidad categórica y relativamente superlativa. La mecánica activa una suerte de maquinaciones, urdiendo todos aquellos postulados de verdad necesarios, para gestionar tentativas que expliquen y reproduzcan el mundo, pero *la verdad no es una intención que alcanzaría su determinación a través de la realidad empírica sino la fuerza que plasma la esencia de dicha realidad empírica (Walter Benjamin).*

En los inciertos dominios de las Ciencias Naturales penetra la filosofía a demarcar sus lindes, su quehacer converge en la fundación de una lógica que elucide todo pensamiento. La enseñanza de la filosofía requiere un método que se desenvuelva en la inabarcable frondosidad de sus boscajes, no basta con circunscribirse a los axiomas científicos, exacta y palmariamente ingeridos con la avidez del algebrista insomne, ya que en la digestión o indigestión se produce un lapso en el que se deponen todos los alegatos filosóficos, en ese intervalo el discípulo ha de desarrollar sus inquietudes, al tiempo que verá cómo quedan privados de todo significado, relevancia y trascendencia los logros alcanzados. Cuestionar la cuestión, he aquí el problema, el paso siguiente a la ciencia, lo que acaba por volverse absurdo ya no es aquella paradoja cuyo irracional intríngulis hemos dilucidado, sino el cúmulo de teorías que lo argumentan y justifican.

*Toda prueba es la simple apariencia de lo que no es probable* (Malevitch). Hasta la investigación histórica del arte convierte las obras en objetos de una ciencia y, una ciencia, que razona según lo que promueve, se expande desde lo improbable a lo probable, y en esa carrera halla su fundamento, su historia y su tiempo. Existe un movimiento inherente a la ciencia que acuña su estereotipo y lo normaliza, cuando en la evolución de una investigación llega a un callejón sin salida o a una irresoluble incoherencia, no pierde el tiempo, rauda, busca nuevos postulados.

La cota de una ciencia se valora y estipula evaluando la solvencia de sus nociones fundamentales a la hora de soportar una crisis.

En lugar de pensar la teoría de los números como un organismo inmóvil, delimitado por una dermis y cristalizado en un sistema, es posible que existan justificaciones teóricas que lleven a replantearla como una ciencia empírica en fase dinámica, pues existe un horizonte donde los límites con lo empírico se funden en una nube de perplejidad que arrastra a la misma teoría, trascendiendo los mecanismos de su dogma, ingenios y estadísticas, para ser a veces expresión de un precepto y otras de una experiencia.

Aún así las matemáticas no cejan en su voluntad de erigir normas de veracidad capaces de alumbrar el nirvana de la precisión, el ecosistema de la exactitud y el mismo hábitat donde las propias normas se establecerán de manera capaz y autónoma, hasta el punto de deslizarse, más allá, hacia lo emocional y lo moral.

La experiencia que precisamos para deducir la teoría científica, no consiste en que ha de ocurrir un acontecimiento de tal y cual modo sino en que observamos algo que existe sin conllevar una experiencia. La lógica precede a toda experiencia *que algo es así es antes que el cómo, no que el qué* (L. Wittgenstein). En lógica, procedimiento y deducción se corresponden, no hay suceso, no hay novedad, todas las proposiciones de la lógica acaban expresando lo mismo, es decir, nada. La fórmula, la extraordinaria capacidad combinatoria y operatoria, será la que dará expresión a las diferencias de forma y desarrollo, es por eso que no nos produce ninguna extrañeza asumir el inagotable raudal de proposiciones de la lógica, de las matemáticas, aún ante el vértigo de saber que derivan sólo de media docena de proposiciones primigenias.

La lógica intuicionista es una lógica constructiva que ha sabido proveerse de anticuerpos para presentarse inmunizada ante las ambigüedades del infinito. Aunque todos sus dígitos han de ser portadores del germen que les justifique, Wittgenstein afirma que no hay números en lógica, no existen los números privilegiados, este concepto sólo atañe a aquello que infecta, a la vez que inmuniza, todas las cifras y a la forma general de su expresión, que es el número variable.

Existe una suerte de observancia que viene a determinar la peripecia por la que detrás de cada número se establece otro, lo cual define el sentido del término “indefinido”. Este evento se traspone a la análoga circunstancia que conviene, tras una sucesión indeterminada cualquiera, la asistencia de una demarcación limitadora, en este espacio se genera una nueva unidad y, por consiguiente, una infinitud consecutiva a numerar, lo que nos acerca al sentido del término “transfinito”. La imposibilidad de colmar el “ápeiron” (ἄπειρον,

concepto introducido por Anaximandro para designar la materia infinita, indeterminada, exenta de cualidad, en eterno movimiento y generadora de todas las cosas y de todos los mundos) pasa, de este modo, de una concepción indefinida al transfinito.

El número excava sus cimientos en el territorio donde lo lógico-conceptual habita en su estado puro, en tanto que todo lo que está provisto de forma y contenido, aquello que existe sin estar sujeto a lo que acaece, es lo que llamamos sustancia. Fuera de esta dimensión, en sus nupcias, el sentido entrega sus arras a la razón en el único sueño invisible que nos va extenuando desde que se originó la primera cifra.

Supongamos que pretendiéramos fijar una magnitud exacta, para alcanzarla precisaríamos tal cuantía de averiguaciones, tal infinitud de datos que excederían vertiginosamente las circunstancias de la experiencia. La ciencia no apunta en su investigación hacia lo íntegro, lo sistémico, sino hacia la excepción, y sólo por eso atesora tanta cantidad de información; pero acumular datos en esas proporciones equivale, a veces, al acopio de cúmulos colosales de basura que empiezan fagocitando los detalles de interés y acaban por desbordar la capacidad de almacenamiento; después de todo exigirán una inútil dilapidación de energía para escarbar infructuosamente o para desprenderse del molesto volumen de inservibles escombros.

*Quien aumenta en ciencia aumenta en dolor* (Giordano Bruno), la ciencia carece de genio, es pura acrobacia cerebral; el patrón del científico suele ser el de un hombre instruido pero desprovisto de bagaje cultural; un prototipo al que muchas veces se le suele adiestrar para olvidar la esencia humana, sus afectos, sus angustias, sus relaciones, incluso la propia condición de mortalidad.

Al cartografiarse una ruta que iría de las ciencias exactas hacia las humanas, estas últimas perderían para siempre el mundo; las cifras establecerían nuevas fronteras, otro concepto de paisaje, con sus desiertos ocupados por obras sin árbol ni mar ni nube ni tierra, salvo en algunos sueños o enciclopedias. En este hábitat vendrá a instalarse un nuevo huésped, ignorante e inculto, un parásito que las sistematizará y gestionará, a la vez que gozará segmentándolas, las sustentará y fomentará para que proliferen.

Sólo a esos sabios, que con aviesas piruetas exhuman sus propios códigos, les persuade una suerte de juegos con fórmulas retorcidas que tratan de demostrar lo que por conducto de ellas pretenden enunciar; otra cosa sería penetrar en la aventura de la formulación sin pretensión de alcanzar ningún hito en su objetivo de búsqueda (Colón no llegó a la India, pero en cambio descubrió algo muy interesante).

Las demostraciones son locuacidades, arabescos retóricos creados ex profeso para seducir la psique, para impresionar su avidez, y para ello elaboran mecanismos que estimulan la imaginación. La sed abrasiva del alumno es saciada por el dulzor de los ilusorios garabatos que, sobre el encerado, ilustran la conferencia de su maestro.

*La razón es aquello por lo cual existe algo en vez de nada* (Leibniz). A ciencia cierta, si entre todos los términos hay uno solo no razonado, seguro que se trata de la palabra razón, por eso una actitud ecuánime frente a lo irrefutable radica en el regreso a la experiencia,

al juego que conjuga los lenguajes más paradójicos, menos racionales, entre los que se entretiene la necesidad de experimentar cualquier tentativa. Cuando abandonemos la persecución del aciago delirio de querer realizar lo virtual y, al contrario, nos dejemos llevar por la opción de hacer virtual lo real, se abrirán las rendijas que dejan desplegar el abanico de todos los posibles.

La desesperanza embiste a los hombres de acción cuando establecen una conexión con las personas de teoría, lo racional tan solo se amontona en un islote contaminado por todo lo posible que bucea, afuera, en el ilimitado, ignoto, piélago de lo real.

Una de las funciones de la teología es establecer una condición de dominio suplantando lo infinito por lo finito; el indeterminismo representa la postura científica que concurre al progreso del conocimiento del mundo, mientras que el determinismo es la actitud científica que sólo es compatible con la descripción del mundo.

La realidad no se ha extinguido, una grave depresión gravita sobre su pecho, como una losa cincelada, como la lepra que tapiza las paredes de nuestras ciudades en ruinas, se va ahogando, asmática, atragantada por tanta escritura. Lo fractal, no tayloriano, está patinado por lo tayloriano, si el sólido más pulido es profundamente granuloso, atendiendo a esa observancia lo liso nunca sería suficientemente liso para así considerarlo (la espacialidad de la esponja sigue siendo fractal esté en bolsa, transparente o no, de plástico).

A veces intentamos dialogar con el limbo racional, con alientos que, al expirar, han adquirido una agilidad exclusiva para sobrevolar la locura que nuestras ofuscaciones más patéticas necesitan, con el incorruptible contexto sin afección del que formamos parte. Hoy más que nunca se evidencia, proclama y trabaja para que el futuro pertenezca a la destrucción universal, un saber global ha dejado transparentar su designio e intenta captar las tres formas elementales de conocimiento: el científico, el artístico y el revelado.

La práctica democrática alienta al político a situarse en la cardinalidad del arte, la imagen sintetiza la comunicación inteligible y tiende a sustituir el debate científico. Al contrario, la práctica no democrática lo orienta hacia el eje divino, donde la verdad revelada erige un dogma que legitima, por ejemplo, el totalitarismo. Sin embargo, un político rigurosamente científico no alberga la mínima esperanza de futuro, sin un rescoldo de pasión artística ni una exigua muestra de fe en ciertas sólidas convicciones, su recorrido está en punto muerto.

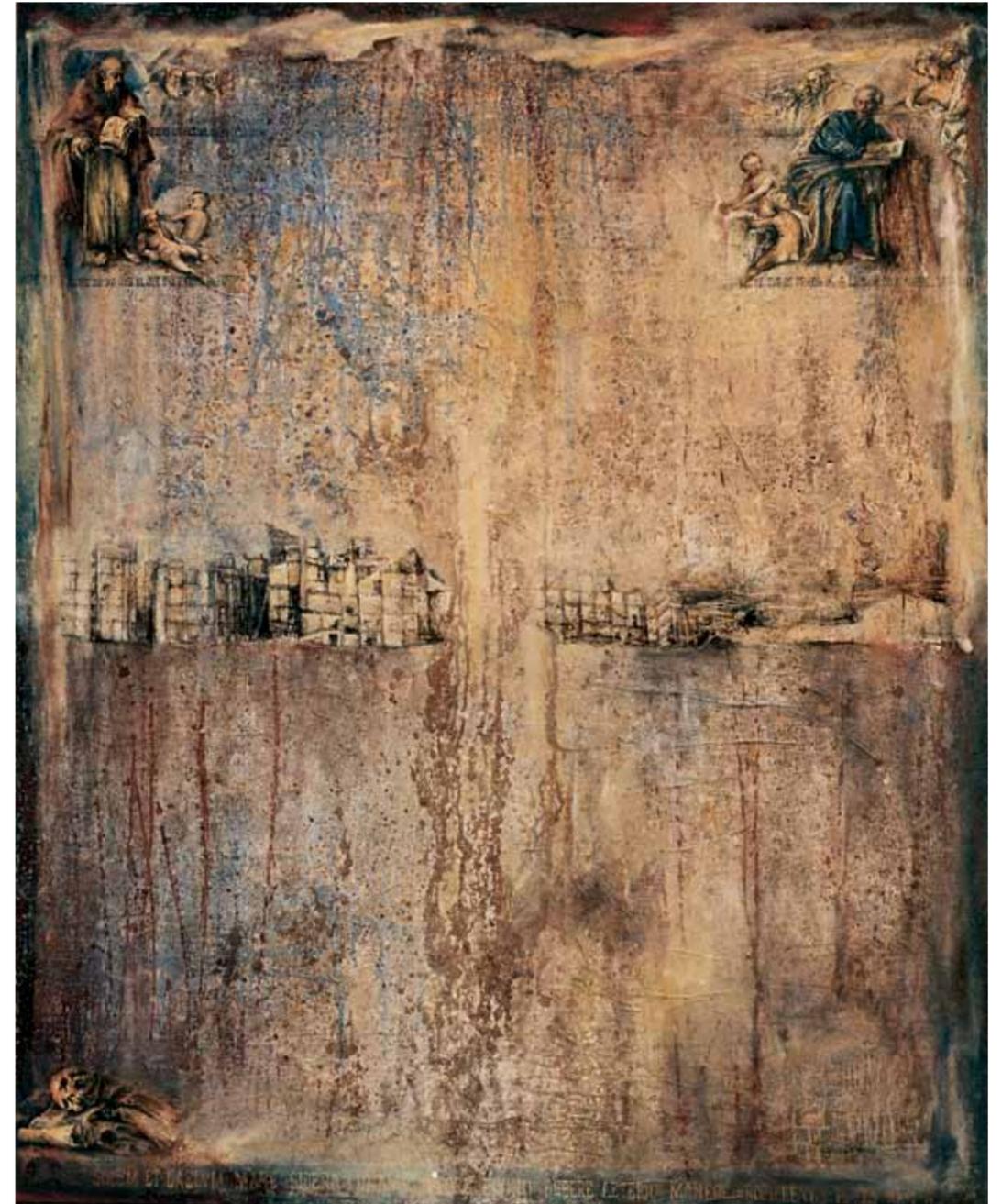
Cada uno de estos espacios del conocimiento traza sus trayectorias en una esfera coordinada por tres dimensiones: la científica, la artística y la divina, pudiendo confluír en uno o más puntos o segmentos; allí exhibirán dotes de audacia, sensibilidad, falacia, ingenuidad, eficiencia... afectos y desafectos más o menos esperanzadores, según la complejidad, particularidad y conjunciones que hallen en su carrera.

El hombre es quien tiene que dar testimonio sobre el poder de la Naturaleza, porque en ninguno de sus fragmentos se ha podido desprender de ella. Algunos, noche tras noche, intentamos moldear un lecho entre arcilla, hierbas y rocío, más allá del álgebra, algoritmos, ecuaciones y matemáticas ¿cabe con el infinito mayor intimidad?

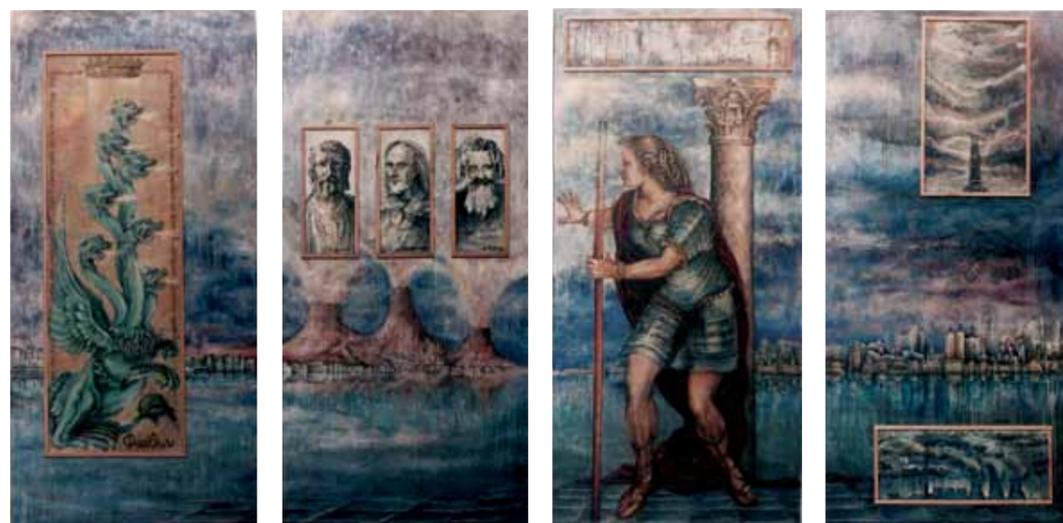


Los números y los elementos, 1993

LA AFIRMACIÓN DE LO ABSOLUTO



El contrato natural (Lucrecio - Michel Serres), 1996



Pensar el fuego, 1998

La teología siempre ha considerado al mundo solar como un mundo perfecto y, en cuanto a su creación, acabado, subsiguientemente, el mundo solar sería un cadáver. Lo ideal es inhumano porque en lo humano reside la imperfección.

Solamente hallarían respuesta las cuestiones absolutas de la vida en el mismo desvanecimiento de estas preguntas. Como afianzamiento natural de esta vía hacia la generalización, incluso como tentativa de pureza expresiva, el análisis de la razón se afirma asegurando la fortaleza de lo decible, pero todo baluarte excava un foso a su alrededor y, quien cae en él desde éste o cualquier otro subterfugio, acaba hundiéndose en las arenas movedizas del silencio.

Ludwig Wittgenstein dedica una gran tarea a explicar la esencia de la proposición, plantea una exposición substancial de todos los casos que se configuran en la proposición, se empeña en ofrecer la esencia de todo ser, tarea ontológica, que emprende desde los fundamentos de la lógica hasta la esencia del mundo. *La traducción de una lengua a otra no es un proceso de traducción de cada proposición a otra proposición sino la traducción de las partes constitutivas de las proposiciones.*

Un enunciado absolutamente generalizado es como cualquier otra aseveración combinada en correspondencia significativa con el mundo, los dogmas que vertebran el lenguaje y el Universo siempre alcanzan una situación culmen donde todo se quiebra, donde una crisis abre una grieta por la que han de escapar cuestiones ontológicas y epistemológicas, ahora, y místicas más tarde.

El axioma fundamental de las artes, preámbulo a la concurrencia de su musa, es equivalente al que alienta a todos los sistemas. Así concebían los estoicos el Universo, como un sistema, o sea, un conjunto de unidades heterogéneas constituyendo una integridad orgánica. Una poesía, una sinfonía, un retablo... también pueden formar un sistema si poseen autonomía propia, como el sistema nervioso, respiratorio, molecular o el mismo sistema solar, también pueden llegar a cristalizar legítimos sistemas de manifestaciones poéticas, visuales, sensoriales... gracias a la energía que los mismos estoicos veían simbolizada en la armonía simpática, en la fuerza de atracción universal capaz de articular cohesiones entre las cosas y los seres.

El Universo es sólo infinito estimado en su totalidad porque no se han hallado límites, pero no es absolutamente infinito porque está integrado por elementos finitos. También Dios es a la vez infinito ya que su integridad está por todo, y esto inexplicablemente, de tal forma que Dios trasciende al pensamiento y al mundo, sin obviar que su creación tiene porciones finitas.

*Se paga caro ser inmortal, dice Zaratrustra, hay que morir muchas veces a lo largo de la vida. Existe algo que se bautizaría como rencor de lo grande, una obra, una acción,*

incluso una actitud se vuelve, una vez concluida, contra quien la concibió, el creador es aplastado por ese magnánimo encono.

Crear no es un acto de poder, poder y creación se niegan, también en la experiencia artística. Los espíritus demasiado emprendedores poseen perspectivas harto limitadas, buscan lo infinito, proceso absoluto, que anula todo lo consistente, lo cristalizado, lo acabado.

La pintura no es la vía pura y transparente del arte, sino un mundo que vive al margen gobernado por los ídolos, donde dormitan las pesadillas conviviendo con las potencias invisibles que perturban la razón. Cada uno explora la manera de reconocerse en él según la necesidad y presteza que tenga en liberarse de esas energías, también se le puede echar encima la tentación de arruinarlo, reconstruirlo depurado de toda función o lectura que se hizo otrora o, con sigilo, vaciarlo del todo.

El destino prospera en la misma medida en que alguien edifica su propia casa, desde que coloca la piedra clave al imaginarla hasta que consigue habitarla, va signando las losas de los peldaños que le llevan a la caída, y es que quien tiene en sus manos el poder de colmar sus deseos llega pronto a no saber qué desear. Una casa aislada, grande, perfecta, áurea en su concepción, sin vistas a poblaciones ni vecindario, en su tercera generación acaba en ruina, bajo toda obra completa yace un impostor, el venturoso que apuesta en desmedida abundancia se ata al “fatum” en un indeleble pacto.

Muchas veces uno escribe para recordarse y perpetuarse a sí mismo, para preservarse de la infinitud, pero al final puede acabar como Amiel, que considerando los catorce mil escritos en que se diluyó su existencia, reconoció que este empeño lo condujo a un inevitable declive intelectual, científico y artístico.

Las páginas de un libro serán ilegibles cuando lo que en ellas se persigue es una certeza. La verdad queda fuera de alcance en cuanto se ofrece como una unidad, incluso expresiones como *el uno es un número, hay sólo un cero...* son absurdas, como decir que *dos más dos, a las tres en punto, es igual a cuatro*. Las opiniones son tumores que arruinan la integridad de nuestra naturaleza, incluso la propia Naturaleza.

El pez en el lago está, él mismo, lleno de lagos colmados de peces, contenidos unos en otros como la “matrioska” rusa. Cuando un advenimiento sublime conmueve nuestro aliento, sentimos en ese momento la insignificancia de nuestra idiosincrasia y el efímero hálito de la vida humana... *Te mostraré el temor de un puñado de polvo* (T. S. Eliot). Nuestro encogimiento es una eventualidad que accede a las convulsiones del Universo, a su armonía, aventurándose por los secretos caminos, exponiéndose a la totalidad del cosmos, a su unidad, para desenterrar los lenguajes del verdadero simbolismo. Allí donde el signo específico encarna la totalidad, no como una quimera o como la sombra del *mito de la caverna* de Platón, sino como una revelación viva y fugaz de lo inefable, es donde el verdadero simbolismo extiende sus tentáculos comunicativos.

El absoluto acucia a la mente para que se deslice desde las angosturas de la imaginación hacia los andamiajes simbólicos a fin de representar el infinito como una entidad cerrada.

Existen más de mil maneras de conocer la nada y, quizás, un solo término para nombrarla, incluso para traducirla; la penuria de elocuencia revierte, en este caso, en dotes de inteligibilidad hacia el Universo. Hablar del absoluto es hablar de la nada, es situar el discurso en la sosegada sensatez de la dificultad, de la limitación como vehículo para advertir la desaparición, en este mundo, del infinito como totalidad.

El tiempo es un sucedáneo de lo absoluto, pero el hombre, enfermo de duración, estrangulado en un trecho de la eternidad, sofocado en el tumulto de los dogmas, se revierte en las tres cuartas partes de sus praxis y zozobra. Al naufrago de las turbulencias, quebrado, abstraído en el vacío de los encantamientos, arrobos y fulguraciones de las sugestivas y siempre temibles resacas oníricas ¿quién lo rescatará y acogerá, en qué orilla o sobre qué peña? hay pensamientos que son piedras, son rocas que, si las arrojas al agua, expanden ondas y si las proyectas sobre un vidrio lo hacen añicos.

Parodiando a Nietzsche, admitimos decir que el *homo democráticus* es superficial por profundidad. La rebeldía, en cualquiera de sus alcances, no nos servirá en absoluto para restituirmos instantáneamente el Universo incólume, en todo caso es posible que acabe en un monólogo irrisorio que, como perecer por el conocimiento absoluto, podría formar parte del fundamento del ser.

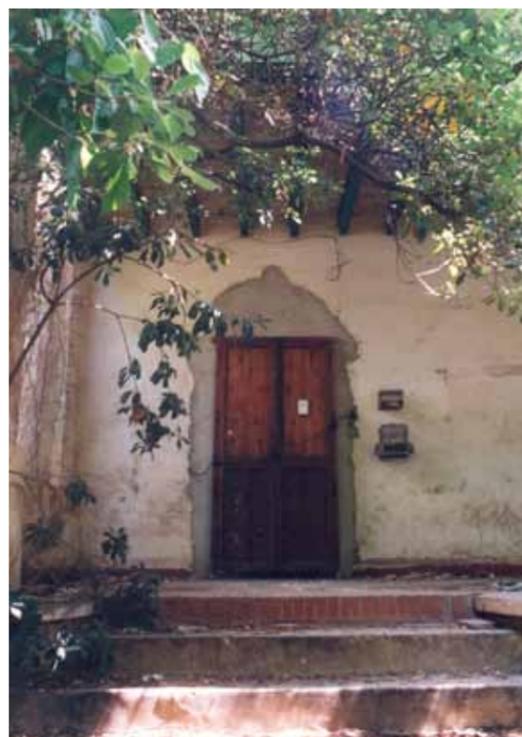


Pensar el fuego, 1998

**CAOS**  
**El hilo fractal**



Apocalipsis-Vandellós, 1993



De Rerum Natura, 1998

La armonía universal no existió ni existirá jamás, el desorden está en el orden de las cosas y el orden en su excepción. Lucrecio, en su poema, nos inculca la trascendencia y el alcance de las turbulencias, no sólo en el ámbito físico del cosmos, las nubes o los flujos que danzan, como el fuego, perturbados en un caos estético, sino también en aquél que habla de las nubes, escribe sobre las mareas y mira el fuego.

La vacuidad y lo indeterminado libran un cometido no excluible de involucramiento y sustentación de todos los entes, todos los objetos y todas las esencias que, según Anaximandro, tienden a volver a la nada y a lo indefinido al final de cada ciclo cósmico.

En mecánica cuántica se estudia el “vacío de Hilbert”, este vacío se considera en un estado elemental como el sistema de energía mínima y ya no como el espacio vacante de las partículas y de las cosas. El “espacio de Fock” se construye con la superposición infinita de espacios de Hilbert, y es el ámbito donde acaecen las fluctuaciones cuánticas.

No se plantea la cuestión del ser sin exponerse a un esbozo parejo de la cuestión de la nada, la búsqueda de respuestas a la pregunta que formula la existencia de un orden a priori nos arrastra, con las incógnitas ontológicas y epistemológicas, a un extravío por las efusiones del azar, diluidos entre sus dendríticos derramamientos y su volátil dispersión.

El vacío cierra un perímetro donde puede ingresar todo tipo de monstruos, excepciones, anomalías, contraejemplos y aberraciones conceptuales. Si queremos aprender de una experiencia con algo sustancialmente profundo lo debemos estudiar, no en su usual forma de normalidad, sino en una circunstancia crítica, en una situación de febrilidad, de excitación extrema (para conocer nuestro cuerpo en condiciones regulares de salud, se precisa el estudio y experimentación de sus anomalías, de los defectos que afloran cuando se halla enfermo, aún así la salud es otra enfermedad estabilizante).

Existe un momento para todo ser viviente en que se da a conocer, incluso todo paisaje, interior o exterior, llega a un punto en que se revela plenamente, pero sólo a un corazón emocionado; la pauta sistemática que otorga el estatuto lógico a la casualidad se quiebra en alguna región de este ente, sea entelequia o entidad.

Lo mismo que no nos es posible pensar objetos espaciales fuera del espacio y objetos temporales fuera del tiempo, tampoco podemos suponer ningún sujeto ni objeto fuera del contexto y capacidad de conexión con otros... En cada hoja existirá otra hoja, y en cada hoja el tronco del árbol sin saberlo. La teoría de la armonía preestablecida de Leibniz nos advierte que *si Dios hubiera cambiado la naturaleza de un solo individuo se hubieran producido modificaciones en todos los demás.*

En su obra *Himnos a la noche*, Novalis habla de un hombre que puede sentirse tan profundamente atraído por el encanto de la Naturaleza que llega a sentirse en total unión con ella, hasta el punto de desvanecerse así la dicotomía entre el “yo” y el “no yo” y, más allá de un acuerdo de armonía, acabará transformándose en el objeto contemplado.

Para entregarse a la dilación ilimitada de un desvelo es necesario sumirse en la más absoluta intensidad nocturna, allí donde lo ineludible y lo fortuito son superados por un naufragio sin regla, donde cohabita el culmen de la tensión con la más baja depresión, en tan profunda oscuridad el mínimo asomo de un albor es una explosión de luz.

Estallido, estrépito quebrantable de un lenguaje sin resonancia alguna que no sea la del propio caos, la psique ocasiona formas, jamás sustancias. En la caída al abismo hay un ocaso, una degradación, un misterio y un olvido de Dios como un todo absoluto, hay una agonía sin propósito... *dentro de la Naturaleza, toda muerte también es nacimiento, y la muerte es justamente el momento en que la vida alcanza su apogeo* (Fichte).

Un importante número de culturas simbolizan en el dragón el caótico equilibrio de la Naturaleza, pero así como en el mito concurre una relación de desafío y respeto entre el hombre y este ser enigmático, contra el caos no acude ningún pensamiento, se abre un abismo que nos invita a ahondarnos y, aunque tememos conversar con sus convulsiones, prisioneros de la espuma de sus fenómenos, predispondrá otro pensamiento, contra la tiranía, contra cualquier muestra de absolutismo.

La máxima dificultad metafísica de la filosofía budista es la complejidad del todo, cada fenómeno es portador de una complejidad ininteligible y se puede aislar como evento que subsiste únicamente, a pesar de que su naturaleza evoluciona desde, en y hacia la diversidad. Esta sabiduría se esgrime en el más profundo sentido, afecta a todos los niveles de existencia y deriva a la renuncia de preguntas explícitas y unívocas como ¿qué es esto o aquello?, que el budismo, juiciosamente, ha sorteado al presentir el extravío al que arrastran, prefiriendo la vía empírica de la claridad, la fluidez, la iniciación y la relación con los fenómenos.

Existe una razón verdadera que elude los subterfugios e hilos virtuales que se esfuerzan en conectar, aquí y allá, interminablemente, los pensamientos más o menos desperdigados, y esto no es más que un error. La ordenación global está en el espacio sobrenatural de las religiones, el sabio sólo es portador de una erudición específica, la teología apunta a la globalización y, en ella, el orden es tan improbable como un milagro asomando, palmariamente, del caos.

Todo parangón que se usa para expresar lo imposible irradia un tornasolado viso desde sus infinitas filiaciones, cualquier cuestión pensada en la esfera de alguna vía especulativa de la mente, la precisión matemática sobre todo, se convierte en ardua y espinosa y se arma de su connatural potencia y resistencia a ser desvelada. Allende todavía hay un más allá, un además aún no supuesto ni determinado que cohabita donde no es posible definir ni conjeturar, que esquiva toda dilucidación constructiva y cualquier designio de certeza formulado en la última operación de una deducción de cálculo efectivo.

No hay una exigencia que implique el acontecimiento de una cosa porque haya sucedido otra, incluso una concatenación de cosas, sólo existe una necesidad de normalización que estimula todo sondeo hacia una precisión lógica, fuera de la lógica todo es casual. Ludwig Wittgenstein cita la *ley de inducción*, no como una ley lógica sino como una proposición con significado cuyo proceso evidente radica en aceptar el código más sencillo capaz de armonizar con nuestra experiencia. La *ley de causalidad* no es una ley, es un nombre genérico que define la configuración de una ley física, *el mundo es independiente de mi voluntad...* si la voluntad, buena o mala, puede cambiar el mundo, sólo cambiaría sus límites, no los hechos ni aquello que el lenguaje puede expresar.

Supongamos que hay una alternancia en torbellino de todo cuanto acaece en la que nada regresa a su mismo sitio, sería entonces imposible concertar revelaciones profundas como las de lo mayúsculo en su minúscula mismidad, ni hallazgos que singularicen lo grande y lo pequeño; la lógica presupone una repetición de episodios y la única alternativa a su oferta es el sueño, ocupación que todo pensador detesta.

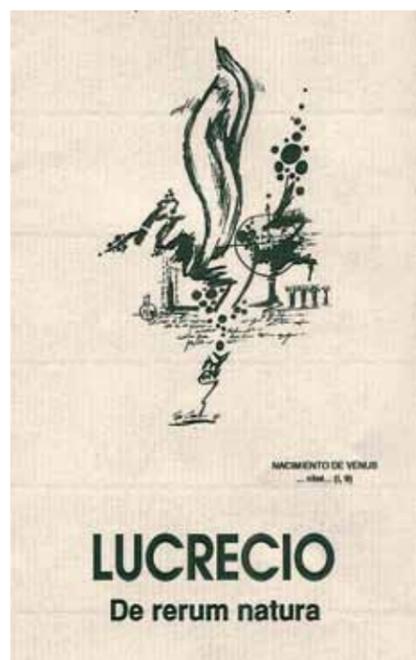
Paradójicamente, la misma tecnología e innovación que afirma un dominio absoluto del hombre sobre el mundo es contemporánea de un saber que apenas controla y, en la práctica, sólo conoce a medias; la complejidad, que era el objeto de esta civilización, desemboca en una encrucijada de conflictos.

El afflictivo delito del que se culpabiliza al dolor es el de haber instaurado el caos y, en su evolución, el Universo. Es muy probable que la extinción de los dinosaurios fuera una señal de este desencanto apocalíptico para que el presente, desde sus hipogeos, donde reposa y se retiene una inagotable reserva de caos tan oscuro como la energía que mueve la gran ciudad, nos devuelva la memoria de lo que fue hace unos cuantos millones de años, cuando un glaciar engullía la selva lejos del punto inmóvil del mundo en rotación. Como el alma, tampoco la tierra es aquello que en el momento del presente parece ser.

La escapatoria fluvial del navegante se enfila en flujos de circulación laminar que no duran demasiado tiempo, por eso entiende las turbulencias, se quiebra en ellas y se reparte. Las turbulencias son el arquetipo de la dimensión fractal del mundo, generado en la espiral de energía originaria y colmado de objetos indefinidos, cavernosos, un mar dúctil, manso y magno quebrado por abisales cordilleras, fenómenos intermitentes de caos. Cada deseo de fuga echa sobre las espaldas del mundo el peso de una argolla nueva que le espera.

Las ideas son huidizas y peregrinas como un átomo del caos, como un vestigio agitado en un líquido en ebullición, en el que hay miles de millones de elementos en convulsión. El observador, se sitúe donde se sitúe, recoge una información inconclusa, exigua, insuficiente y, en consecuencia, susceptible de subjetividad.

Los fenómenos subsisten ahogados en el ruido de fondo, encadenados al desorden de los acontecimientos, desleídos en un posible inventario de perturbaciones, extraviados en las tinieblas, perdidos en el pajar en el que el cuerpo, el colectivo o incluso los sabios se debaten, ellos mismos, confundidos, descarriados. Sobrepasados por este caos, pretendemos rescatarlos, salvar los fenómenos del naufragio inminente en la anarquía inenarrable de los estados de las cosas, apartarlos del tejido fluctuante que los aprehende, ampararlos y, para su relativa inmutabilidad, eternizarlos.



Lucrecio, De rerum natura 1991

A la ciencia de los átomos de Lucrecio le precede el sacrificio humano y le sigue la peste de Atenas, poema visionario que, contrapuesto al suicidio en Trieste del físico Ludwig Boltzmann y las bombas de Hiroshima, repite el comienzo de algo con un sacrificio a orillas del mar y su consumación en una peste de la cual no estamos seguros de que esta civilización llegue a salir con vida.

*Átomos míos, que son míos sólo brevemente, porque después vendrán otros, díganle a mi amado que seré suya cuando esté de todo átomo desnudada,* Ernesto Cardenal en *Telescopio en la noche oscura* deja entrever un caos titánico en el interior de todo cuerpo, y eso lo llena de gozo y arrebatos para que ninguna generación futura se repita dentro de él. Robert Musil es portador de una depresión envolvente que extiende sus múltiples brazos sobre la Europa central de finales del XIX, mas alguno de estos puentes son caminos sin retorno, están cortados o son callejones sin salida. Son, como la enfermedad, la nubosidad, el clima, la turbulencia, la temperatura, expresiones que no demarcan una condición física singular, sino dispone situaciones aleatorias de las que de hecho solamente se cumpliría una.

“Resis” (del griego “reim”, fluir), es un término que sugiere los ritmos, los pulsos, los flujos, la rapidez, los cruces, la premura flotante en que deambula la masa humana, silenciosa, de *El hombre sin atributos*; viandantes que integran cadenas nebulosas donde un accidente de circulación es un crimen colectivo del que nada podemos saber ni deducir, el desorden, el anonimato es tal que su entendimiento es nulo.

La implosión de una muchedumbre, sea de la índole que sea, es portadora de una violencia congénita que se incorpora a su gravitación, a su nivel de densificación, y se posa en torno a su propio foco de inercia, eje por ende de una violencia naciente, inaudita, distinta de la violencia explosiva.

La psique estimula los deseos, no hay una causa biológica en ellos y además son ilimitados, el instinto es sólo un impulso cuya fuente y término coexisten en lo indefinido, por ello es más probable que el estado de las cosas prevalezca desviándose, más o menos, del clamor de fondo, que el que pueda sobrevivir inmerso en el ancestral ruido del acaecer.

Ciencia, cultura, técnica, razón, experimentación, aprendizaje, suelen, en general, fijar su objetivo en una sistemática productiva sin perder de vista aquello que se desvía, son conscientes de que navegan en la era de los fluidos. Otra es la coyuntura de las obras de arte, que no nacen de la nada sino del caos, pero escapan de él, tal como lo hace el mundo creado. Se intentará, apresuradamente, someterla a un curso formal y disuadirla de su naturaleza afín al ámbito de los flujos.

**EL LÍMITE**  
**Sus ondulaciones**



**La aparición del confín, 1993**



Ludwig Wittgenstein, 1994

Se busca, se inquiere, se estudia, se desmigaja la vida para poderla explorar en sus exiguos y heterogéneos matices, se ensaya a la vez un objetivo inalcanzable, hallar la contextura del conjunto, sintetizando la complejidad del todo y subrayando las contradicciones de su composición, pero el lenguaje esgrime su límites y también todo el universo, incluso la razón que, aunque llena el mundo, también son para ella estos límites. Por eso seguimos desgranando, rebuscando un ámbito fuera de los hechos.

Al hombre le importa el concepto de eternidad y lo ilustra, a menudo, abrigado por un manto de opacidad que irá velando la exaltación que le provoca; el nivel óptimo de arrebató que podría sentir se acercaría, más bien, a un estado de quietud en el que nada mudaría, donde se entrevería la apariencia del límite y su reclusión, como la del agua estancada hospedada en el ruido de la eterna fuente.

Toda la belleza que no se deja ir con la pasión debe ofrecérsele al tránsito, a la extinción. La muerte eran dos, Venus, el nacimiento, y Antinoo, la agonía, su efecto catártico y regenerador hacía viable la imposibilidad de toda otra eventualidad, pero también podría ser una sola, sobrentendida en el elemento y en la expresión mística, en el justo límite donde se desnuda la pura imposibilidad de lo inefable.

*Cuando nosotros somos la muerte no está presente y cuando la muerte acude a nosotros no existimos. En nada afecta, pues, ni a los vivos ni a los muertos, en la epístola a Meneceo,* Epicuro habla del sabio que no rehúsa vivir ni teme el no vivir, porque no le abrumba la existencia ni estima que sea alguna fatalidad el morir. En los diálogos del *Fedón* existe otra consideración que atiende a un juego de compensaciones, un equilibrio circular: los vivos proceden de los muertos, como los muertos de los vivos.

La muerte no es un acontecimiento de la existencia, no se vive la muerte, pero es un argumento de vida para algunos individuos, una obstinación para muchos de ellos y, aunque siempre mantenemos una lejanía prudencial, es la muerte, y no otra cosa, lo que da significado a nuestras vidas. Cuando Hermes resuelve conducir las almas al Hades, el mundo no sufre una metamorfosis sino que todo cesa en una fértil morada de silencio, como Eco extinguiéndose frente a cada monólogo.

Giambattista Vico observó en los hombres su decidida capacidad para llamarse a sí mismos mortales, por ser los únicos seres vivos que así se sentían. Y es que la vida está contenida absolutamente en la mortalidad, tal como decía Novalis, *la verdad es un error absoluto, al igual que la salud es una enfermedad absoluta* y en todo confin se tensa una cuerda sobre la que hay que andar para advertir debajo el abismo que domina la profundidad de lo inefable. El albedrío de la voluntad se halla en el umbral de la necesaria trasgresión y, del mismo modo que la ranura del horizonte delimita el campo visual, el sujeto no está sometido al mundo sino es un límite del mundo.

El término “pullus” intenta estipular un color o matiz equivalente a la refulgencia del dorso de las liebres huidizas ya que en reposo es imposible de representar. Acotar una progresión

para razonarla es como acotar una ascensión musical en fuga, demarcar la contemplación del cuadro o atrapar la ondulación transversal en el viaje de la lectura, expuestos al arte no hay punto de partida ni de llegada tangibles.

A Tántalo y Sísifo se les condena al destierro, al Tártaro, en lo más profundo del inframundo, donde son atormentados por la repetitividad. Su cautiverio les tiene supeditados a una experiencia límite que se encadena iterativamente para expiar la voluptuosidad de los deseos originarios subjetivos y, en su constante e insaciable repetición, jamás alcanzan el sosiego concluyente del deleite.

Paralelamente al suplicio empírico existe un deseo, necesidad y autonomía, *la liberté est une limite* (Simone Weil). El matemático es capaz de superar y trascender cualquier límite, pero sólo en su inventiva. La entelequia del matemático se construye con términos como “precisión”, equivalente a “escindir”, y “detalle”, que continúa siendo “tallar”, su imaginación construye un universo de simulacros y bisagras que mueven, cual biombos, estos fragmentos en planos de equivalencia lingüística, así de la partícula “con” (de “cum”) vendría su significación “cerca de”, “en compañía de”...

*Sólo las matemáticas nos permiten llegar a los límites de nuestra inteligencia, pues siempre cabe creer de una experiencia que es inexplicable por el hecho de que no tenemos todos los datos precisos. En la matemática, en cambio, poseemos todos los datos, combinados en la claridad absoluta de la demostración, pese a lo cual no entendemos.* (Simone Weil)

El número, sinónimo de medida y armonía, viene a ser como una suspensión o un vértice de concordancia entre el límite y lo que se limita, es la dádiva prometeica. Esquilo mantiene que Prometeo es el padre del número, garante potencial que organiza la humanidad hacia una existencia estable y ordenada.

Para los pitagóricos hay en cada número una musicalidad intrínseca, serena, agraciada y, aún más que bella, armónica, como una infinita siesta de sol de invierno, con sus astros esféricos, bajo los emparrados filtros y las lilas. En tanto que un ruido viene a evocar en nosotros un acontecimiento aislado cualquiera, un sonido que emite una nota, esquivo en su propia ejecución el infinito universo musical.

Imaginemos el aforo de una sala abarrotada por el ruido, por el murmullo ascendente de una multitud, si súbitamente se deja oír una nota musical, la vibración de un diapason o la onda de un instrumento bien afinado, este sonido inusitado que no se confunde con el rumor colectivo establecerá, in situ, la evocación de un umbral, de un preludio. Presto cambiaría el clima del recinto, se impondría una atmósfera excepcional de expectación, se advertiría una nueva disposición y se dirigiría la atención para dejarse envolver y abrir todos los receptáculos sensibles y creativos a la inminente proliferación de emociones. Asimismo si en un auditorio, en pleno arrobamiento musical del concierto, cruje estridentemente una silla, carraspea un oyente o una puerta da un golpe estrepitoso, se quiebra de inmediato la atención y por estas fisuras irrumpen una niebla opalescente capaz de disgregar todo el hechizo sensitivo.

El hombre infructuoso ni ve ni entiende estos límites; nos ha tocado vivir en la era de la superficialidad, donde el referente, los orígenes, se desdibujan y se intenta precisar el concepto cardinal de las cosas en un todo. *Por origen no se entiende el llegar a ser de lo que ha surgido, sino lo que está surgiendo del llegar a ser y del pasar. El origen se localiza*

*en el flujo del devenir como un remolino que engulle en su ritmo el material relativo a la génesis* (Walter Benjamin).

Todo fraccionamiento que tiende al infinito conlleva una predisposición tácita a la regresión de la pura potencia en que cristaliza su expresión, eje axiomático de toda existencia sucesiva. Si buscamos en el “apeiron” (ἄπειρον) de Anaximandro la respuesta al ritual evolutivo de la materia, hallaremos un principio de progresión que marca el inicio y el exterminio del todo, de ahí se originaron por disociación los cielos y, en general, la infinidad de mundos, en una alternancia cíclica de nacimiento y destrucción.

El nominalismo medieval, con su postura crítica ante el platonismo que, según ellos, limitaba el pensamiento, reivindicaba “los universales” con un manejo que el realista no osaba imaginar, llegando a plantear profundos dilemas teológicos. En sus casos límite, los realistas consideraban a “los universales”, más allá de su origen arquetípico, como objetos concretos. Tomás de Aquino rompió esta dicotomía con una postura intermedia, un realismo moderado que establecía una causalidad capaz de incoar en la abstracción (*flatus vocis*) una existencia que la verbalizaba.

Giordano Bruno buscaría el fundamento real del continuo (mucho antes de que Georg Cantor formulara su hipótesis), no mediante el talento elocuente de la imaginación abstracta, sino empleando el intelecto que ve, la “mens tuens”, para llegar donde no alcanza ninguna progresión ilimitada. Cada fenómeno se acoge a una configuración pactada de lo extremo y único que puede describir la idea con su reflejo de semejanza (los fenómenos se hacen más visibles en lo excesivo, ámbito en que el concepto transgrede los lindes de la inefabilidad)

*Toda proposición se articula en partes simples*, Ludwig Wittgenstein compara los *objetos simples* con el redondel que forma una mancha, así, una proposición se representaría en el extracto de la entidad que la acota y confina el conjunto, virtualmente ilimitado, de todo lo que en sus complejos maridajes se sobreentiende.

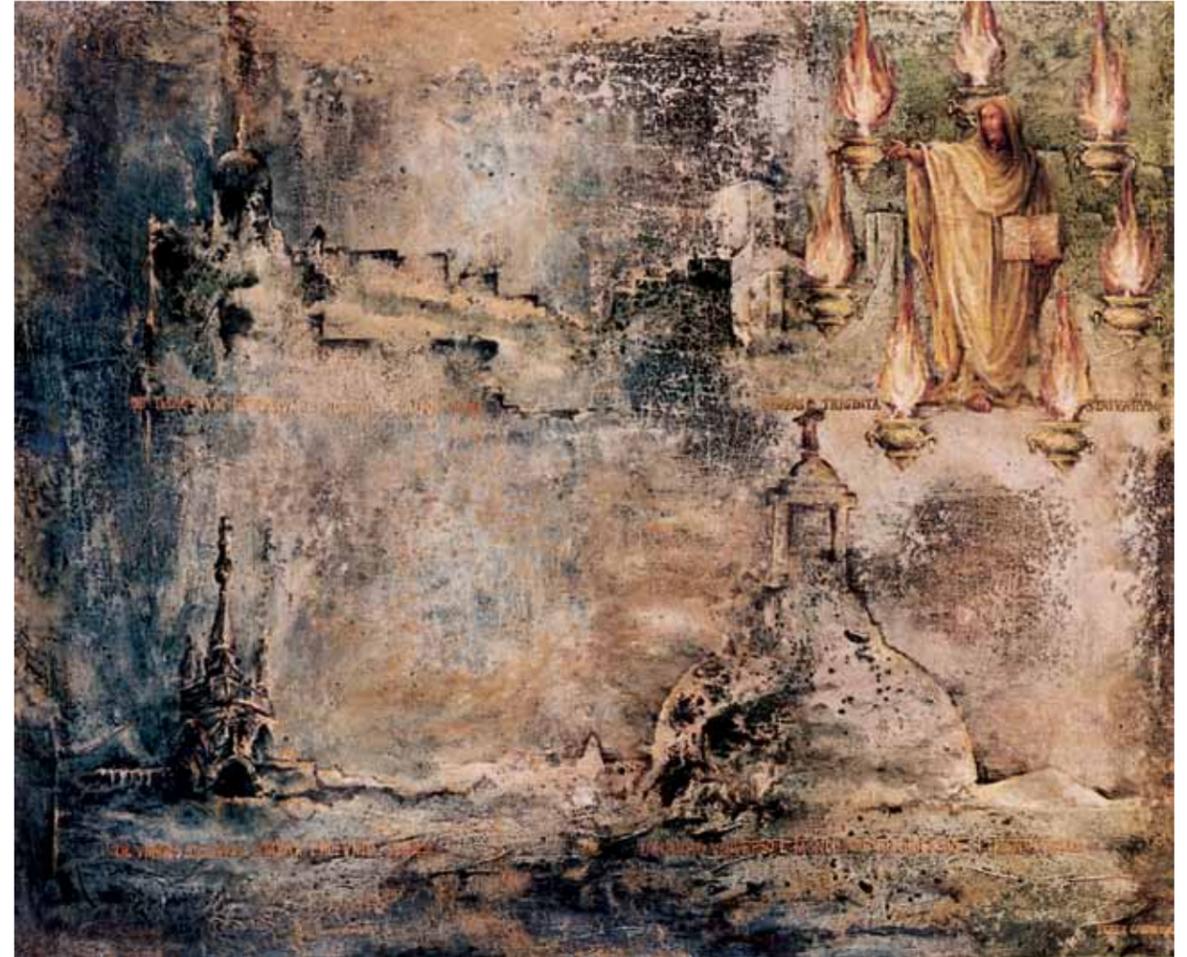
*En verdad, en lo pequeño no existe un mínimo, sino siempre algo más pequeño [dice Anaxágoras] también en lo grande existe algo más grande; y por cantidad es igual a lo pequeño y con respecto a sí mismas todas las cosas son grandes y pequeñas.*

La serpiente guía la bajada hacia la materia oscura, límite que no ondula, orilla misteriosa donde la sombra acaricia la luz, espacios en que anida el ángel, ser intermedio. A ese borde nos podemos asomar desde el sueño, en la vigilia, quimera de instantes transitorios y efímeros que contienen en sí un don mimético capaz de emparentar la muerte con el abisal sueño de la noche.

El hombre que propone Allen Ginsberg no tiene un cuerpo distinto del alma, porque el término cuerpo designa una parte del alma percibida por los cinco sentidos; la imaginación es energía creadora de formas, la energía es la única savia de vida, pertenece al cuerpo y la razón es el límite, el perímetro exterior de la energía.

*Los límites del alma no los hallarás andando, cualquiera que sea el camino que recorras, tan profundo es su logos* (Heráclito de Efeso). En el desabrigo de toda belleza, despojado de todo velo, se alcanza un ser que, por encima de toda beldad, esplende en su esencia, sublime; y una obra que destaca sobre toda génesis, la del creador.

**LUZ**  
**La semilla**



**La lámpara de las treinta estatuas, 2000**



La llama sobre el agua, 1995

Cuando decidimos penetrar en lo oscuro, antes que nada, afirmaremos nuestra referencia en un punto de apoyo ligeramente incandescente que poco a poco se irá tornando lumínico, como los ojos de un recién nacido. La insólita nebulosa negra siempre apunta a un haz de luz y, a pesar de su oscura opacidad, insinúa un punto, una refulgencia, el vestigio de un albor.

El bosque es morada de lo negro, en él fertilizan humedades venenosas y una insalubre fosforescencia que enturbia la mirada. Siempre, cuando hay un oscurecimiento extremado de la negrura, se nos muestra una puerta y, tras ella, el trazo de un camino para la búsqueda; es posible entonces que un sol exótico la alumbre o tal vez sea la caligrafía de un epíteto peregrino aguardando tras ella la que la señale o un oxímoron, caverna del fulgor insondable del gnóstico o de los fuliginosos astros del alquimista, eruditos, todos ellos, que supieron rodearse de objetos geométricos (prismas, octaedros...) luminosos y dotados de pensamiento, a los que llamaron piedra filosofal, arca de la alianza o Santo Grial, custodiados en fortalezas de sabiduría, como la de Montsalvat, templo que los cataros dedicaron a la luz no solar.

Sin la sombra la luz no sería visible y sin la luz la sombra sería imperceptible e informe. El libro de las hojas blancas del día se redacta con la negrura opaca de la materia, mientras que sobre las páginas negras de la noche se escribe con el cifrado fulgor de las estrellas. El pensamiento inexpresable es la sombra, el pensamiento accesible al verbo se ilumina como el día.

Existe un don de ceguera sobrenatural para imaginar la ausencia absoluta de visión. *La luz es el primer animal visible de lo invisible* (Lezama Lima). “Athánaton sperma”, semilla inmortal, proyecto o proyección del *Dasein* heideggeriano, la idea del ser como luz es antitética a la concepción del ser como simple presencia, el ser es distinto, en cuanto a su esencia ontológica, del ente y lo trasciende, pues constituye la luz que hace visible el ente.

Algunos éxtasis chamánicos se acompañan de experiencias fóticas que rayan y hasta se confunden con los trances que experimentaron los grandes místicos históricos de religiones de la India, del Mediterráneo, de Extremo Oriente, de los druidas, del cristianismo... *El ojo que ves no es ojo porque tú lo miras, es ojo porque te ve* (San Juan de la Cruz).

La depuración extrema de la materia culmina con la sublimación del cristal en luz, el cuerpo, aligerado por el destello, irradia la visibilidad de lo invisible. A la claridad se la asocia con el afuera, con lo disímil, y al lenguaje de la luz con el lenguaje de los bordes, los iluminados son los padres de las heterodoxias. Si la paradoja, la refutación, es lo que despega el alma y la lanza a buscar la luz, la mirada hacia las hipótesis, hacia los

fundamentos axiomáticos de la geometría y otras ciencias, nos lleva a una contemplación de sus contradicciones.

La repetitividad de la pulsión “escópica” ubica los límites de lo perceptivo y se experimenta en el intimismo de la expresión minimalista, aunque ya mucho antes la pintura manierista, completamente ajena a la construcción de sus composiciones, a base de una iluminación serena, se rebelaba con una pulsión más voluptuosa.

Sólo la ilusión es fértil, es cristalina fuente y es origen, en ella se da a luz, se engendra, pero para desenterrarla hay que frecuentar los herméticos sótanos donde florecen las ocurrencias, quintaesencia de cada tabú, de cada pasión, de lastres y devociones, de escollos, afectos, manías y aversiones que llenarán tomos y tomos para la psicología de la creación. *El hombre es importante en la carne, pero libre gracias al espíritu* (Tolstoi).

La luz bruniana es una luz mental y se define como la esencia medular del intelecto que configura todas las sustancias y sus formas. De luz está hecha el alma del hombre, eso explica que cuando alguien yace sumido en las tinieblas más espesas, o en un extraño sueño, mientras el organismo duerme, pueda percibir con asombrosa nitidez y claridad los objetos que orbitan en él. Para ello se ha de replegar sobre sí misma, sobre las imágenes que se aposentan en sus estancias, ya que el ojo artificial e inventivo que actúa desde el alma es un “oculus memoriae”.

Sobre la luz como coyuntura de las imágenes, Giordano Bruno desarrolla una extensa filosofía que tratará de ubicarlas en el ámbito sustancial de la misma luz e inherente a ciertos fenómenos luminosos no solares, o sea sensitivos. En el comentario a la *sexta ceguera* establece la siguiente replica: *Pues así como nuestro ojo (cuando vemos) no recibe luz del fuego o del oro en sustancia (es decir, en sí), sino en similitud, así el intelecto, en cualquier estado en que se encuentra, no recibe sustancialmente la divinidad (en este caso habría tantos dioses como inteligencias), sino en similitud; por lo cual estas sustancias no son formalmente dioses, sino que pueden ser denominadas cosas divinas, permaneciendo, pues, la divinidad y la belleza divina exaltada por encima de todas las cosas.*

Bruno santifica a Prometeo y lo venera cual patrón pagano de los magos, Prometeo robó a Júpiter la luz y el fuego (esto es la ciencia y las artes) valiéndose de una figura moldeada en barro, *por lo cual los favores divinos descienden a la tierra y se comunican a los hombres mediante la virtud de ciertas imágenes y figuras.*

También Lucifer descendió por la luz, como Prometeo sustrajo la luz y, por esa desobediencia, cayó y fue confinado al centro de la gravedad. Lucifer simboliza nuestro lado terrestre, equivaldría al abismo al que Wittgenstein desciende para rendir cuentas, pero no sin afianzar tres puntos de referencia, tal vez faros o tal vez puertos: el espíritu, Dios y el trabajo intelectual. Baudelaire, Rimbaud, Dante, Lautreamond... son otros tantos ejemplos que nos han dejado clara constancia de su visita a los infiernos.

Esta ánora de luz cenital, necesaria en todo descenso a la oscuridad negra de la sima, se ancla hacia arriba cual hilo de Ariadna para evitar el extravío en la ceguera absoluta.

*La alegoría del agua ígnea*, que Lezama Lima evoca en *la Muerte de Narciso*, demuestra que la imagen existió primero que el hombre, el fuego nos habla con sus dotes de escultor y con su rayo purificador, la esencia de una luz cenital, sextante alegórico que trae Teseo, se funde con una volátil necesidad de color sólo para sombrear la pureza de su fuente, llama sobre el agua.

El dilatado concepto de la noche y la luz no es una sugerente perspectiva espacial ni la inabarcable paridad metafórica del bien y el mal, la noche y la luz no se reconstruyen en su eternidad o en su vasta expansión, sino en su pacto de avenencia; noche y luz, más allá de representar un maniqueísmo de los fundamentos, son ambos momentos pasivos que amenazan infinitud a la vez que ciclos de alternancia ambivalente de sentimientos y percepciones.

En el centro de la caverna, ya sin luz, vamos a soñar que preexistieron en tiempos, coexisten y existirán algunas quimeras que cristalizarán en la realidad de ciertas circunstancias de nuestra vida. Para alimentar la llama de sensatez, el día que toda luz inteligible se extinga, nos encomendaremos al augurio de la era sin formas y las estaciones del silencio, no por el reflujo de un fulgor ni por una brecha de la espesura refulgente, sino por un crujido radiante a través del cual se nos aproximará un susurro luminoso inédito, ni disonante ni estrepitosamente opaco, apenas un rumor que pasará inadvertido entre la agitación nocturna a la que resignan cotidianamente nuestras urbes.

Incesante este murmullo, una vez penetre en el sentido excepcional de nuestra percepción, su insistencia será inevitable. Como un rayo de visibilidad intangible que se disipa ante cualquier juicio de materialidad y que expira a la sacudida del tacto y del oído, nos arrollará más cuanto más lo rehuyamos y en su resonancia se nos anunciará el resplandor de lo que no se ha visto ni se verá nunca.

**SILENCIO  
Entenderlo**



**El ruido que rompe el azul del cielo, 1995**



La percusión, 1991

Hablar es bucear hasta la apnea en el abisal e ignoto, por inefable, océano del tiempo; cuando hay silencio el tempo se extingue, acaso un lapso, un ligero brinco, puede que lo salve. El alcance de las palabras de quien habla lo otorga el silencio de quien escucha, así el silencio se desvanece por los entresijos de la razón que lo hacen posible y le dan sentido.

La escuela de los bardos estaba marcada por la oscuridad, la de los pitagóricos por el silencio, si el abismo es el germen de la luz, en el silencio se gesta la palabra. La pose de todo creativo reside en su cualidad para abrirse a la percepción absoluta y para poder escuchar tiene que erigir en torno a sí un perímetro de silencio, es ésta y no otra la actitud contemplativa. La voz de la sabiduría se entiende desde el mutismo, desde la intimidad del hombre, que no suele ser silenciosa sino casi siempre muda, tal vez subyugada a unos escasos y diseminados signos.

Pitágoras evoca la callada música, la inaudible armonía de las esferas y el silencio absoluto donde habita el “uno”. El ruido es, para otros, la secuela que nos ha transmitido el pecado original, estridencias y estrepitosos sonidos que se amplifican por sí solos hasta regenerar un bullicioso panorama de ecos y reverberaciones, y el substrato, concurrido de cavernas y oquedades, sotierra la mudez de las potencias.

El ruido de ese lejano motor se va haciendo cada vez más denso, va prosperando en sus ciclos hasta alcanzar un umbral, el himen en el que vibran todos los murmullos, donde se funden sin confundirse. Y es que para percibir el perfil de un objeto nos tenemos que alejar de él, si estamos inmersos en el barullo, en el desconcierto de la multitud, ni vemos ni oímos, es imperioso apartarnos a un prudencial retiro.

Si hay un trasfondo que acontece para los entes y para el espacio, su revelación se percibe como ruido de fondo; si, a la inversa, queremos inquirir un orden o una forma en ellos, la tentativa será un tanto ilusoria, y es que en las imágenes que vemos hay algo que activa una voz que se hace audible, esa voz es nuestra propia voz expresándose en silencio, sin decirnos nada, incluso cuando se nos revela todavía no hay aún nada dispuesto.

He ahí una incógnita que no sucumbe ante la importancia de la respuesta en sí, sino que contempla el trayecto que se esboza desde la iniciativa hasta su réplica. Esa vereda no lleva a otro lugar que no sea el abismo que se hiende en el borde de la comunicación, conjurado por el desasosiego que la propia proposición invoca desde todos sus conectores estratégicos (ideas, formas, conceptos, difusión, recepción, medios...) para arrastrarla a un vacío cuyo único objetivo es poner fin a la cuestión.



Sobre la armonía de las esferas, 1995

El silencio destituye las acotaciones internas de todo enunciado y lo enclaustra como una crisálida; asimismo, si no hay refutación, se abrirán fisuras que permitirán imprevisibles exposiciones adyacentes a la membrana del letargo, también en el ámbito al que Wittgenstein otorga el silencio como única viable réplica.

Con el espíritu de entibiar la correspondencia epistolar, la de los mortales creativos está avocada por el aliento cálido de las musas, pero a veces se les escurre de los dedos y, sin querer, cae hacia el desencanto de algún leviatán del mutismo. El diálogo es el aparejo crítico al que apela Walter Benjamín para insembrar situaciones de perplejidad inspiradas en el lecho de alguna discordancia o en la agitación del silencio. Ezra Pound, por otro lado, hace ostensible un talante que no se adviene a este mundo, no arguye, no contesta, y la palabra se desvanece integrándose y desenvolviéndose en el silencio. También las piruetas lógicas y semánticas de la poesía de San Juan de la Cruz inducen, en el éxtasis, elipsis silenciosas.

En los límites del lenguaje se halla el “silentium”, lo absoluto. El cuerpo es refractario a lo divino, como los ríos sonoros o los torrentes enérgicos; pero en el equilibrado fluir de un arroyo está el camino de la contemplación, allí manan las fuentes de todo saber; en los estuarios encontramos la calma, el silencio, donde es posible escuchar el concierto de la voz de las aguas desbordadas y el silbo, soplo, oxímoron en términos místicos, de la fuga somática del silencio.

En poesía es vital entender el principio del silencio, que a lo que apela es a la existencia de un pensamiento oculto imposible de ser expresado en palabras insustanciales. En el silencio de la escritura yace la gravedad, la inmensidad, el movimiento del hombre inmóvil; en el blanco de sus libros se asfixian los versos desnudos al guarnecerlos de excesiva resonancia. El escritor tiene que desafiar esa elipsis, acopiar su expresión en un signo de tónica poderosa capaz de desafiar tal magnitud y contextualización de silencio.

Todo creador es un individuo cuya idiosincrasia se multiplica en sus silencios, las letras del escritor no discurren ni hablan, únicamente exteriorizan un eco remoto que sustenta la memoria para evitar su extravío, incluso el vigor que hace tan invulnerables a algunas proposiciones es anejo a la extenuación gradual que las allega virtualmente al ámbito del silencio.

Cuando uno aprende a envolverse y recogerse en la concavidad del pensamiento, más allá de todo lenguaje y todo signo, encontrará la carencia absoluta de lenguaje y, más allá de todo ser, la nada. La ausencia rutilante de dioses en la lírica de Hölderlin propone como contrapunto la experiencia del afuera, el silencio puede llegar a pesar muchísimo más que un fabuloso despliegue de ideas, más incluso que la obra de arte; la relación con el medio, con el prójimo, enturbia nuestras ideas y en el crepúsculo de la soledad percibimos su sombra. Rimbaud no renunció a la poesía por frustración y desengaño sino para escrutar el silencio y sortear, sin éxito, su autoinmolación. Los románticos conocen bien el origen de los infinitos sufrimientos que se hallan en nuestra renuncia a la integración en la Naturaleza, la plenitud redentora sería posible comulgando activamente con ella.

El romanticismo invoca un eco lejano que despierta al silencio de su gran letargo taciturno; la gnosis del melancólico procede de las profundidades, todo saturnino oscila

vertiginosamente alrededor de los frágiles bordes del abismo, la clarividencia rauda y luminosa está fuera de su alcance.

Hay algunos maestros de la pintura que sin pintar pintan, que encaminan su obra a tal suerte de ausencias, halladas mas no buscadas, en las que incluso llega a desvanecerse la obra; es ésta la herencia del arte, el origen, el absentismo conceptual que todo pintor persigue ex profeso o de manera inconsciente y que algunos descubren en el silencio.

Sabemos que el movimiento es una herejía y precisamente por ello nos tienta, no se perfecciona uno ni prospera impunemente y eso es lo que nos hace optar por él y no por la ortodoxa pasividad de la espera, sin embargo el pulso energético del universo opera tanto en lo máximo como en lo mínimo, y en sus fuerzas y equilibrios vibra todo origen. Las sirenas, temibles seres de todas las mitologías, representan alegóricamente la imagen inefable y proscrita de su voz atrayente.

Toda peripecia aventura un riesgo, la heterodoxia mística es relapsa en extremo hasta el punto de anticipar la muerte, pero este trance no se traduce a una abdicación en todo advenimiento afectivo, más bien procura restaurar su pura naturaleza casual, lo cual exhorta hacia una tregua capaz de paralizar toda adhesión a las fijaciones intramundanas que nos aferran y nos distraen constantemente. La voz de la conciencia no es comunicativa ni discursiva, nos habla con su mudez, un mutismo casi etéreo que puede entrañar la suspensión de toda operación mental, vive de lo que los demás mueren, poco más hay que apuntar de las complejidades del silencio.

Existe un espacio genérico y único que se proyecta desde todos los seres, el alma, ubicada en la intimidad del mundo, allí el concepto de silencio pierde todo sentido y sólo es en el universo lógico donde alcanza a ser tangible. El advenimiento del alma se explica por el fenómeno de mimología que procede en la expiración. La voz "alma", fluida, plena y sutil, se articula desde la certeza de su existencia inmortal, en el justo instante de conjunción entre palabra y aliento el valor sonoro se extenua al tiempo que el hálito fenece. Se aspira vida, se expira alma y en su pausa, cese o interrupción se halla todo el universo primario donde se engendran las formas.

En los órdenes, formas y formaciones, en el estado de las cosas y en el cosmos emplazamos un lenguaje bien articulado más allá del ruido, asombroso escenario de explosiones, turbulencias y un vasto repertorio de expresiones fenomenológicas, el cosmos (micro o macro) ofrece la contrafigura de la pitagórica armonía de las esferas.

Es frecuente que los radioaficionados puedan oír el aliento de una borrasca penetrando como un rumor de fondo, como una extraña resonancia, como un lamento; es como si el mismo radioescucha, su recóndito universo, liberara un silencio capaz de desgarrar el grito más penetrante. El sigilo de la mudez o el clamor sin voz que anula toda elocuencia, engendrarán paradójicas acepciones de otros silencios, aquellos que los pensamientos seguramente olvidarán al desceñir su cabellera para dormir en otros horizontes.

Un susurro, un rumor, un grito, un soplo, una voz pura irrumpe en el sueño penetrante de las cosas. En este lapsus despliega las alas el poema, el vuelo mortal de la poesía

agrieta el espejo de la realidad y, de sus resquicios, de sus huecos, resonancias y abismos, surge la paradoja de un insondable rictus del espacio: una perspectiva sin tiempo flotando, como un laberinto, más allá de la vida y la muerte, una estancia de soledad irrumpida por largas exposiciones fotográficas donde el silencio vigila al silencio y el espejo sueña con el espejo.

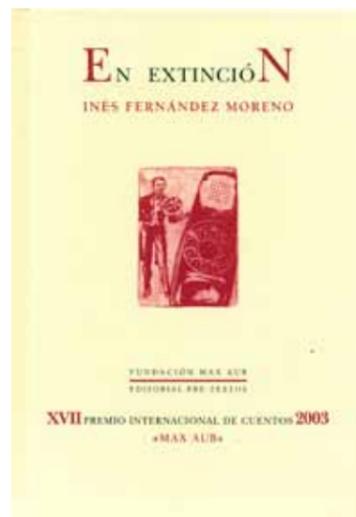
Como un vuelco de la imagen que se refleja en el espejo y conjura el silencio, surge ahí el poema, con su ingénita extrañeza, figurando expresar algo donde es posible que no se diga nada, incluso es probable que en él adquiera voz la profundidad, que se deje escuchar lo inefable.

Inspira furtiva la mudez y exhala las huellas de los primeros versos que emprenden su peregrinaje, resuena un latido en el caminante que es el sonido de los pasos de lo que no está. El espacio de esta ausencia, que tendría que avivar la urgencia de un anhelo, una necesidad, lo ocupan los eventos y desacuerdos genéricos y olvidamos las cuestiones lapidarias que exigen el camino del silencio.

**LENGUAJE**  
**La llama sobre el agua**



**Viajes con Eric Satie, 2003**



H.C. Pelayo Cárdenas



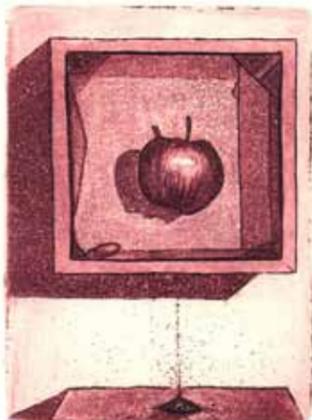
H.C. Pelayo Cárdenas



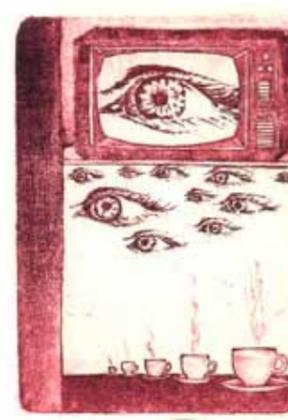
H.C. Pelayo Cárdenas



H.C. Pelayo Cárdenas



H.C. Pelayo Cárdenas



H.C. Pelayo Cárdenas

En extinción, 2003

No existe un entendimiento absoluto entre los hombres ya que en principio no hablan la misma lengua y, además, hay lenguas que no se aprenden. El paradigma de todo lenguaje lo hallamos en el silencio de los espacios musicales, todo lenguaje se puede volver caleidoscópico, puro infinito.

El pensamiento es una cualidad inherente que si no se profiere magmáticamente, hacia el exterior, cristaliza como una geoda, oculto, en el interior. Entre las funciones del lenguaje está la de asumir el despliegue telúrico del pensamiento y pasarlo a una imagen, como el reflejo de un espejo o como la misma historia, un conjunto de ficciones en reposo o acción que cobran vida propia desde una efusión de la palabra.

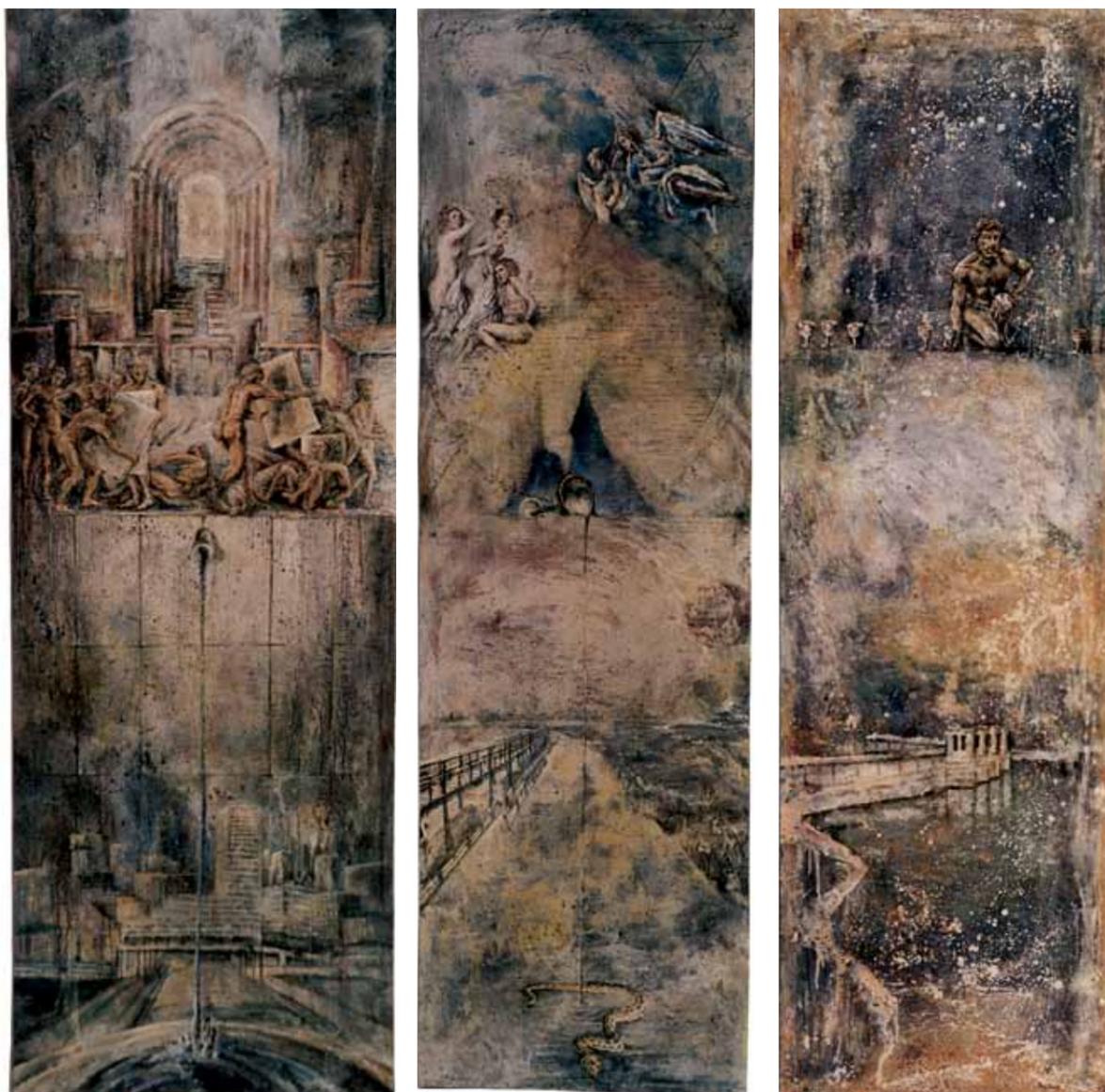
A primera vista una oración es un juego de signos que no guarda semejanza con ninguna figura de la realidad ni la notación musical con los sonidos que se traban en la sinfonía ni los vocablos de la escritura fonética con el lenguaje hablado; los signos no se reconocen en las entidades equivalentes, el empleo de un signo expone lo que él solo no es capaz de denotar, la aplicación revela lo que el signo encubre, aunque siempre cabrá la duda de su supuesta ecuanimidad y fidelidad a la hora de citar gráficamente y de forma concisa el objeto que designa.

Desde la semejanza arcaica de los signos con las cosas hasta el complejo poder del lenguaje jeroglífico para despertar analogías, ondas de simpatía y reciprocidades en todos los planos de lo real nos retraen, cuando se le caen las cortezas a las palabras, al grado cero de la escritura, donde la señal, en sí, se desnuda como ausencia de poder, como despojo, como dificultad y todavía como imposibilidad, primeras tentativas en el origen de la comunicación.

El hombre es, de todas las bestias, la que ha precisado y se ha adherido al tiempo, y eso se puede sintetizar en un término, lenguaje. Cuando el reino de los iletrados se haya extinguido, cuando no quede ningún ejemplar analfabeto, será el momento de guardar luto por el hombre.

El idioma, afirma Plotino, es un sistema de imágenes que instituyen una ciencia y una gnosis, para los egipcios cada signo establece una sabiduría, también el alfabeto hebreo construye con la cábala una fuente mística de cognición.

Con todo el hombre es capaz de construir lenguajes en los que toda acepción puede ser expresada sin ocuparse de cómo y qué significa cada imagen auditiva, del mismo modo se habla sin saber cómo y qué desencadena cada particular sonido.



Tríptico de las Fuentes (La fuente de los seres creativos/ El murmullo implícito en la fuente del destino/ El agua del planeta y el catador de sus fuentes), 1995

El lenguaje ordinario está integrado en el organismo humano, y su funcionamiento no es menos complicado que el de él, existe una genética del lenguaje. Las estructuras de expresión, más que mostrar la identidad consciente del que las articula, se transforman en la fuente que esclarece su fundamento. Es humanamente imposible poseer capacidad para captar inminentemente la lógica de un sistema de expresión, es por esto que finalmente toda filosofía incurre en una crítica del lenguaje.

Cada locución bien cimentada muestra un perfil lógico de la realidad, la exhibe, el lenguaje construye un reflejo de lo que nosotros no podemos concretar con el mismo lenguaje. Para la distinción entre los lenguajes objeto y los metalenguajes que acampan en el seno de una jerarquía indefinida se ha planteado proponer una refundación de la semántica, un nuevo código que tolere el usufructo general de las obras, por ejemplo convertir un texto privativo (autógrafo), mediante un sistema de collages, en un texto retocado, rediseñado o reocupado (anti-autógrafo o “amejorado” según Mati Klarwein).

La revolución de la industria abre una etapa de coyuntura para la alquimia del verbo y la termodinámica, así la expresión romántica hiende con la turbulenta pasión de las palabras una brecha en el lenguaje. Otra sintomatología propia de la indigencia y finitud del lenguaje es la construcción aforística que acentúa un asentamiento de la palabra en los suburbios residenciales del lenguaje, ocupa los márgenes de la literatura y no reclama comprensión, basta con una aprehensión afectiva aquí y allá, sólo aquellos que han conocido el miedo a derrumbarse con todas las palabras suelen cultivarla.

La matemática inaugura un discurso interminable, pero esa definición no tiene un valor recíproco. Una variación inarticulada, repetida interiormente hasta el agotamiento o hasta el orgasmo, pesa más que una idea, que todas las ideas, incluso puede consumir toda la materia que la soporta y menguar hasta una exigua insignificancia, como la que llegó a quedar de Eco. Hay pues que encontrar el motor de lo que ahí se engendró y evolucionó indefinidamente hasta nosotros, sin temor a un límite: el cortocircuito, el acuerdo con la abstracción, he ahí el motor, la exactitud nos arrastra al vértigo.

Wittgenstein equipara la expresión lingüística a la proyección en geometría y lo ilustra abriendo un abanico de posibilidades en las que se puede proyectar una figura geométrica, cada una de éstas se despliega con un lenguaje diferente, pero se preservan inmutables las propiedades de proyección de la figura original, con total desasimiento del proceder que adopte para proyectarse. Estos rasgos proyectivos conciernen a todo aquello que en la teoría de Wittgenstein tiene en común la proposición y el hecho que propone, siempre que la proposición asevere el hecho.

Frege afirma que *toda proposición legítimamente construida debe tener un sentido*, y al respecto dice Wittgenstein, *toda proposición posible está legítimamente construida y si no tiene sentido es que no hemos dado significado a cualquiera de sus partes constitutivas (aunque creamos habérselo dado)*.

Todo lenguaje deriva de un alfabeto de símbolos, en el ejercicio de la comunicación se presupone un pasado cuyo uso los interlocutores comparten, pero además concurren nuevas proposiciones, elementales y ciertas, relativa e intuitivamente, no inscritas en el

proceder de sus formas ni en los protocolos que las organizan. La dificultad de Borges para expresar el infinito *Aleph*, que su meticulosa memoria apenas abasta, hace vacilar la coherencia del sistema, pues no se apoya en los juegos verbales reconocidos por el formalismo sino en un gesto ilógico e irreverente como intentar deducir y dotar de sentido el absurdo que conduciría a la relación  $1 \neq 1$ .

El canto del pájaro es líquido, también la palabra poética se reconoce en su fluir, las sílabas atraen lo que expide el sol desde la materia oscura, se funden y comienza a manar el verso. Los místicos, en análogo trance, prodigan los emblemas para personificar la divinidad, así un persa sufí hablaba de un pájaro que de algún modo son todos los pájaros, Alamus de Insulis se refería a una esfera cuyo centro está en todas partes y la circunferencia en ninguna, Ezequiel augura la existencia de un ángel de cuatro caras que a un tiempo se dirige a Oriente y a Occidente, al Norte y al Sur...

Respecto a la mística, Wittgenstein se ampara en ella con un talante natural inseminado por su doctrina de lógica pura; la proposición lógica es una figura, verídica o apócrifa, del hecho y concomita con él mediante una cierta estructura que le da capacidad de representarlo, pero es imposible determinar esta estructura mediante los mismos signos que ella compone, lo mismo que los hechos a los cuales hace referencia. En consecuencia, todo aquello que se ciña a la idea de la expresividad del lenguaje tendrá vetado su acceso a ser formulado en el mismo lenguaje y, precisamente por eso, será inexpresable en su sentido preciso. Este lenguaje inexpresable, en el ámbito de lo inefable, contiene, según Wittgenstein, el conjunto de la lógica y la filosofía: *el impulso hacia lo místico viene de la insatisfacción de nuestros deseos por la ciencia. Sentimos que incluso una vez resueltas todas las posibles cuestiones científicas, nuestro problema no había sido aún rozado. Ninguna otra cuestión quedaría ya en pié obviamente. Y ésta sería la respuesta.*

Todos los movimientos del pensamiento y del lenguaje que cuajan en los coqueteos huidizos con la expresividad y cuya figuración sensible, con sus retracciones, sus dilataciones, sus fugas... tejen la trama de otro lenguaje, acaban instruyendo las reglas para un nuevo juego del espacio y el tiempo.

Dijo un día Degás a Mallarmé: *su oficio es infernal. No consigo hacer lo que quiero y sin embargo estoy lleno de ideas...* Y Mallarmé le respondió: *no es con las ideas, mi querido Degás, con lo que se hacen los versos. Es con las palabras.*

Lenguaje, materia, forma y concepto se trenzan en todo objeto artístico, para toda obra el velo más que esencial es inmanente, no es posible designar sino sentir su presencia ineludible como un misterio. Si en toda mirada oblicua existe un escrutinio de belleza, nada fuera del velo, lo ocultante y lo oculto, puede ser esencial, y si hemos de rastrear los vestigios de un fundamento divino, el de la belleza reside en el misterio.

El escritor, el artista, todo creador es aquél que siente el lenguaje como un reto y le plantea un problema más allá de la pasión, la sugestión u otras metáforas ciegas. Ellos sienten su profundidad, ni los aturde su instrumentalidad ni los pasma su belleza. La ambigüedad natural del lenguaje que penetra en la dimensión poética se valora pluralmente, pues se hace signo y designio múltiple.

Por ser pura vibración, movimiento liberado de los objetos, la música como tal no tiene ni límite ni propósito. La persona que la compone, cuando concibe una simple melodía, una polifonía, un movimiento sinfónico... está haciendo ejercicio de un ritual de libertad sin parangón, en este rito se halla la definición de música y es él el que crea la distancia tan rotunda entre la armonía sonora y su reducción a lenguaje.

Es necesario reconocer que, aún conservando las obras más exiguas que se puedan concebir, insistimos en interpretarlas algún milenio más tarde, como si la vocación del hombre gravitara en un reaprendizaje cíclico para su lectura a la vez que en una reorientación contemporánea de su destino. Todo ello focalizado hacia una dispersión cada vez más dilatada y una plasticidad capaz de fecundar la diversidad infinita que subyace y copula en las estructuras que todavía redescubrimos aún más complejas.

Leer es interpretar, cuestionar, saber, olvidar, borrar, excluir, exigir, repetir... interminablemente, y aunque el trecho que mentalmente separa a las palabras o a los grupos de palabras entre sí es tipográficamente visible, existe otro límite, algo semejante al tímpano, una membrana, un himen que divide lo interno de lo externo al tiempo que emite un eco capaz de propagar vibraciones de sonido. Del fondo del texto líquido sube un espesor tan puro que hasta lo más cercano tiene tonalidades lejanas, y sube para revelar huecos.

Nada nos aleja más de Eros que la posesión, el hecho de trasladar un texto literario a otro medio es un ejercicio de libertad (juicioso pero sin trabas), es una acción creativa y no tiene por qué ceñirse ni a su expresión ni a su contenido ni a ninguna anécdota. Cambiamos de vehículo como cambiamos de lenguaje, la travesía es otra como también lo es nuestra situación y la forma de ver el paisaje, maduramos en cada viaje.

Cada narración evidencia un universo y si en ella existe un origen, un desarrollo y un desenlace, también hay un reflejo del nacimiento, la vida y la muerte. En la narración se halla implícita una fractura, *no hay tragedia fuera del diálogo humano ni hay forma de diálogo humano que no sea trágico* (Walter Benjamin).

Únicamente un lenguaje exhausto puede agotar todo lo potencialmente viable, porque en su estadio puede renunciar a cualquier exigencia, preferencia, destino o significación. La exhaustividad acude de la mano de cierto desaliento, decadencia o declive fisiológico, cuando nos aproximamos demasiado a una palabra, su vitalidad desfallece y ella misma rechaza toda mirada, su vocación miscelánea consume su designio al ver como se extingue su propio sujeto. ¿Nos abocamos a la actividad combinatoria sólo cuando estamos agotados? ¿Es la gestión conjuntiva la que nos disipa o tal vez ambas empresas se entremeten al mismo tiempo? De nuevo los pecados del lenguaje, sus disyunciones inclusivas y oraciones penitentes que lloran porque se escribe sin menester de base, porque su gesto se traza sobre arenas movedizas y a la intemperie, donde la dispersión oxida y corrompe todo raciocinio sustancial.

## FILOSOFÍA Y POESÍA



*Alas de plomo-alas de cera, 1993*



El orden de los acontecimientos, 1994

En los asuntos del pensamiento el alma se predispone hacia dentro, hacia su sistematización intrínseca, en las cuestiones relativas a las sensaciones se alienta desde tramas extrínsecas; tocada por ambos, de la poesía, cuanto menos se hable mejor.

Acude la poesía y comparece en las celdas de esa imposibilidad de pensar que es el pensamiento, donde la realidad no puede revelarse, porque siempre se extravía y el sentido de percepción que se estimula mantiene una distancia incidental con el sentimiento que se arrancó en el acto de su concepción. La poesía es un trance metafísico en el que puede que se incruste el arrebato de un sufrimiento; con la tinta perpetua llorada desde ese dolor y la gama de colores de las sombras, escribe, verso a verso, sobre las páginas de *la noche oscura del alma*, despojada de voz alguna para clamar.

La poesía es la réplica reluctante a la atracción de la angustia ante la muerte y a su dolor congénito, fraguada aquí y allá y perdida en su connatural desazón, la poesía es una matemática de las imágenes que reformula todas las mitologías, no ya como organigrama lacrado de la mentalidad precientífica, sino como un sistema de caudalosos afluentes que convergen en la luz que alumbra a todas las culturas.

Las matemáticas son una lírica de la abstracción, como la poesía, que articulan un lenguaje para que lo existente se exprese a través de lo inexistente; pero los signos del poema componen ámbitos horadados, cráteres que erupcionan, huecos que no se caligrafían, se alumbran como silencios expulsados a la existencia para fructificar; la poesía es pura concepción, en su vida hace que nada acaezca y, sin más, perdura en su desnudez.

La fábula, el mito, la historia, la filosofía, incluso la ciencia pura tienen bordes compartidos sobre los que un edificio consustancial construye viaductos de trasvase. El rizoma de la geometría está bien arraigado en el substrato tortuoso de la historia sacrificial, dos trazados equidistantes entre los que se ha tendido algún puente y un sin fin de atajuelos. Hipaso de Metaponto, el geómetra pontífice de la inconmensurabilidad, real tejedor del sistema numérico irracional, muere violentamente en la tormenta como su maestro Pitágoras, cercado e incendiado con un grupo de pitagóricos, la cruel muerte de Teeteto en las guerras corintias, la de otro pitagórico, Parménides, padre de la metafísica, la de su alumno Zenón de Elea torturado por un tirano ¿son crímenes?, ¿son sacrificios? Lo irracional es mimético y permanece cifrado sobre el ara del pensamiento humano, que es la piedra inmolatoria del altar de Delos, el origen de la geometría surge en lo violento y lo sagrado.



Pacto en el aire (El camino de Santiago I), 1993

Platón desdeñaba el pelambre, el fango, la inmundicia... siempre que alguna filosofía ha sido tocada por una teología integrista acaba afianzando tabúes a la vida de las glándulas emocionales, pero estos preceptos no son más execrables que algunos dogmas laicos que encubren, digamos, algunas necesidades fisiológicas y escatológicas del hombre, hasta algunos arquitectos sublimes olvidan la funcionalidad de las cocinas, comedores, baños o dormitorios y diseñan encuadres fotográficos poco habitables. El racionalismo aborrece lo sucio, depura, define y se ocupa de excluir toda indecencia en el detalle, llegando a crear un infierno para lo no racional donde todo arte ha de desafiar la espacialidad y temporalidad de lo atemporal.

Toda apariencia retiene también inexpresividad y su dependencia poética, aunque antagónica, es de tal modo ineludible que, justamente lo bello o lo feo, aún sin ser en sí mismo figuración connotativa, disuelve su atributo de belleza o fealdad cuando se desvanece de sí la apariencia.

La primera cónyuge terrenal de Zeus fue Niobe, por eso se la venera como la primera mujer, la madre de los mortales. El caldeo Zarata le contaba a Pitágoras que *el inicio o causa de las cosas son el padre y la madre. El padre es la luz y la madre la tiniebla, de la luz salieron lo caliente, lo ligero, lo veloz, y de lo frío, lo húmedo, lo que pesa, lo lento. De éstos, hembra y macho, está compuesto el cosmos.* Así a la poesía se le otorga la capacidad para invocar simbólicamente a estas energías matriarcales de la creación, impulso cosmológico de toda polaridad en un concepto de infinitud que precede a las ulteriores confrontaciones de lo limitado y lo ilimitado.

Se cumple la conjunción entre ciencia (filosofía) y poesía exclusivamente en los fundamentos del saber, y no se asienta en la frágil obviedad o el cómodo parangón que fascina al curioso en un primer "coup d'oeil". Uno de los errores de la filosofía es su fácil adaptabilidad para no dejar de hacérsenos sufrible, en lugar de arrojarse al torbellino de las cadencias tempestuosas se arrastra bajo el servilismo del concepto o desfigura su faz imitando la mueca sarcástica de un sistema hipócrita. En el infortunio de nuestra erudición reside, pues, también la heredad de un pensamiento libre.

Las premisas y prontuarios de adoctrinamiento filosófico, en general, se reclutan en los cuarteles de catalogación histórica y bajo consignas de lealtad hacia la razón, que procura salvaguardar sus estructuras estableciendo enunciados de veracidad, son harto exiguas las guías de orientación para procesar conocimientos y cosechar sabiduría.

La lineal trayectoria de la verdad es de una angostura incalculable, segrega dos universos y expone a quien osa deslizarse por su cuerda floja al riesgo irreparable de precipitarse fulminantemente en el vacío. Desde ese efímero y deshilachado puente, que se suspende amarrado sobre insondables abismos, Hermann Broch piensa que se pueden avistar los preceptos irrevocables del arte poético y del pensamiento científico.

Pensar es un desquite ejercido con ardid, nos entregamos al pensamiento como a las cosas y en su cultivo germina la inspiración, la musa que visitará la arquitectura interna de la creación poética, dialogará con sus sustancias y consumará las coyunturas necesarias para que cristalice una obra; el poeta o aedo es poseído por Mnemósine, el



Paris-Pessoa, 1990

soplo que libera la exégesis del dictado divino y dispone las pautas de la memoria, que los griegos consideraban como una divinidad. Sólo cuando se llegue a conocer el origen de la creación ya nada se tendría que temer de ella, éste es el poder de la palabra poética, *aut prodesse volunt aut delectare poetae* (los poetas desean servir o deleitar), el poeta baraja lo productivo con lo gozoso, además de señalar y significar los entes al nombrarlos, impregna su esencia y ejerce un ministerio demiúrgico sobre ellos.

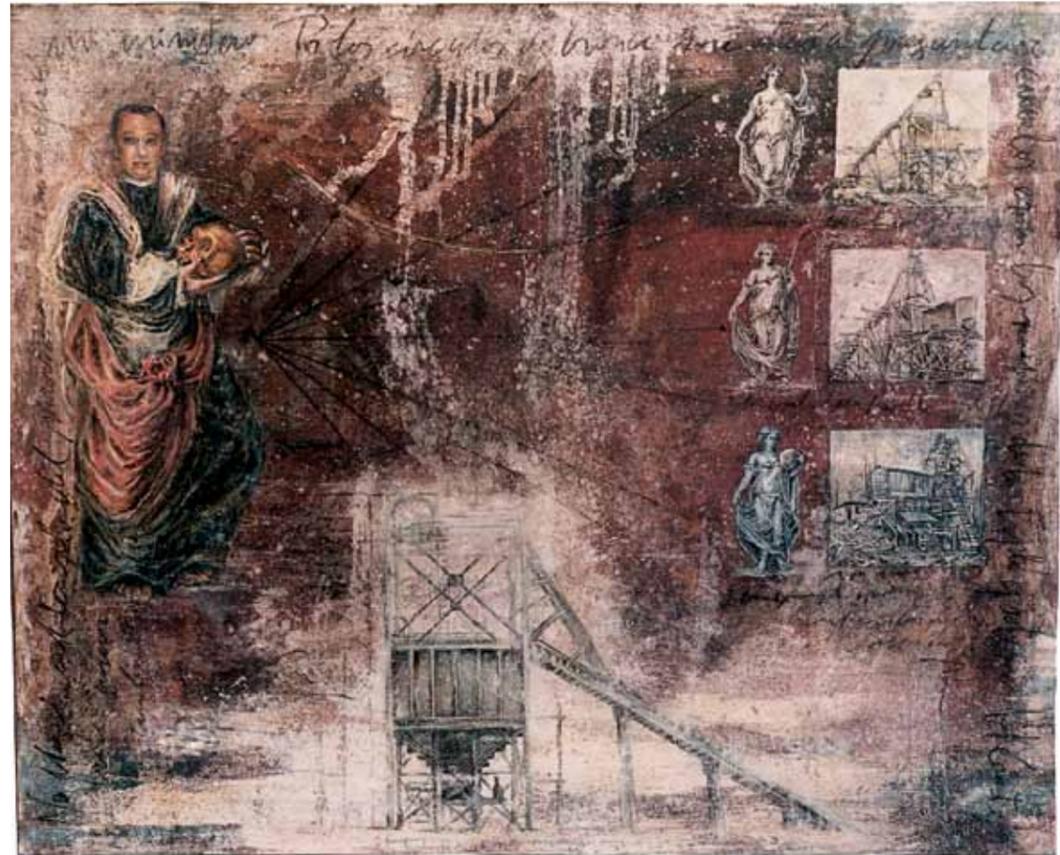
Yace algunas veces en la poesía el lenguaje de los dioses, en ocasiones se oye el canto de los locos, y es que sólo en la pureza inocente del niño o la dadivosa enajenación del poeta dormita la verdadera obra de arte, donde la vida se sabe mirar y la poesía es la ceniza de ese arte precipitada en el fondo de la sima que lo acoge.

Marcel Proust define tres espacios de la creación poética: el primer lugar lo crea una emoción intrínseca natural y eventual, es la inspiración. El segundo es la restauración de lo que aconteció en los registros de la memoria instintiva o esencia poética. El tercer ámbito se alcanza cuando la existencia consigue aniquilar el tiempo, cuando el arte logra someter a la muerte.

Heridos de añoranza y desamparo, ante la cognición de la existencia del espíritu como una esencia ideal en la que, indefectiblemente, nos hallamos fundidos y de la que vamos desgajando, mediante el talento y la imaginación, sus inextinguibles tesoros, podemos sucumbir al vértigo, incluso a la inanición creativa. Cuando tratamos de convencernos de que nuestro quehacer tiene más de científico que de poético, lo que estamos procurando es hacer el alma más navegable para que no encalle en los vagos dominios de las ciénagas y lodazales, pero a la vez ansiamos escapar del dique, casi seco, que nos bloquea y escurre sus escasas aguas en cauces excavados por el interés de ciertas doctrinas que, cual deltas, penetran con su horma para acabar diluyéndose en océanos de vanidad.

Jamás la razón se contiene a sí misma ni se auto-ofrece, siempre deserta de sus clausuras y, como asomo de un pensamiento, no se tiene por qué encerrar meramente en la celda de una tesis, eso resulta inane, baladí, lánguido e insulso. La pirueta poética que, desde el ejercicio intuitivo salta a la conducta intelectual, se rubrica en el ámbito del canto. Cuentan las sagas finlandesas de la antigüedad que los cantos se le tenían que arrancar al propio vientre del gigante Antero Vipunen y para ello se acercó a sus inmediaciones Vainamoinén, el sabio eterno encargado de poner en orden el caos, de ahí que la lírica se asocie a algo anciano, a una montaña sagrada o a un recóndito bosque. Jonás se alojó asimismo en la cavidad sonora de un cetáceo gigante, viajó en sus entrañas y se nutrió de sus vísceras, de todas excepto del corazón para preservar en el palpito su referencia y su supervivencia.

El pensamiento es una expresión con significado, es la figura que define, da forma y contenido a una entidad o suceso, en su extensión mental o adjudicado a un lenguaje. Todos los signos, códigos y ejes combinatorios de la comunicación componen el lenguaje, que crea proposiciones y en su uso se consume, mientras la palabra poética ostenta una naturaleza perenne. Si por la dicción mueren los vocablos, la poesía afianza su longevidad o un ciclo ilógico de renacimientos; según su esencia, sus pactos y sus partos, un poema puede que vea la luz o que caiga en un designio de autoinmolación, abocado a un inminente infortunio.



Perdido y hallado, 1994

La revolución de la comunicación la protagoniza la idiosincrasia subversiva del lenguaje, arma de doble filo según quién y cómo la utilice. El poeta cultiva esa subversión y arriesga con silencios, elipsis, pausas, afijos, paradojas visuales y otros juegos del lenguaje; los haikus, por ejemplo, son poemas mínimos que sitúan en una fase de suspensión la unidad significativa.

La conspiración mística de Mallarmé es un faro en la poética de la revocación y de la aniquilación que a tantos alumbramientos ha asistido en el paritorio de la poesía, la filosofía y la música contemporáneas, desde Novalis o Wittgenstein a Paul Celan o John Cage. La suspensión engendra una indeterminación, abre los arcanos del poema en su singladura e induce arrebatos extáticos ante los trances autodestructores y escollos conceptuales, en tanto que aflora el símbolo como privación o desvanecimiento elocutorio del poeta.

*He creado mi obra sólo por eliminación y toda verdad adquirida sólo nacia de la pérdida de una impresión, al brillar, se había consumido y me permitía, merced a sus tinieblas desprendidas, avanzar más profundamente en la sensación de abismo...* (Mallarmé). La destrucción sería el milagro de la transposición más allá del evento natural en su casi desvanecimiento vibratorio, y esa oscilación, ese centelleo, evocaría la necesidad del rayo diurno en la imperiosa negrura del abismo, necesidad delirante de sondear en busca de un exiguo punto luminoso que es prolija expresión de esa vasta desnudez de la luz que es la claridad.

Cuando Orfeo desciende al averno para recuperar su inspiración, Eurídice, ha de atravesar un río fronterizo muy distinto al de la vida, el Estigia, a la otra orilla la nocturnidad le dará una oportunidad, un hechizo para una mirada que no ha de fijar, únicamente es a la experiencia esencial a la que él debe su compromiso hasta que Caronte le devuelva a su suerte extrínseca. Ya en la otra orilla, a la luz del día, mientras aplaca con su lira las potencias del afuera, sus propias emisarias, las Ménades, le procurarán una rápida aniquilación, despedazándole y dispersando su cuerpo junto al Estigia diurno, río de los susurros humanos que derramará su canto y no sólo eso, sino que se convertirá en su propia obra, portadora del rumor de su realidad fluida y de su devenir peregrino e infinitamente balbuciente, insólito canto para esta impar ribera.

La lectura de la poesía se concibe en recorridos de verticalidad temporal, en cambio la de la razón es horizontal, ninguna es fuente de la que mana la otra, pero si hay trasvases entre ambas su devenir sólo se puede experimentar verticalmente, como la excitación ascendente del suspiro desleído en una lágrima; ligera el alma se volatiliza, se eleva en su luz espectral, y en su absolución sublima la cuita metafísica, cruce de caminos donde el fundamento de la forma reconoce el alcance de la desmaterialización, he ahí el instante poético.

Fluye el manantial del ritmo arrastrando el rumor del verso y, en su entendimiento, aprendemos a desvelar los impulsos cadenciosos de la existencia, a discernir su pureza, no podremos salvar sus meandros sin la quiebra de los grandes ritmos literarios. Para Hölderlin el poema es esencialmente el poema del poema, más o menos como lo dijo Heidegger, *poeta del poeta, poeta en quien la posibilidad/imposibilidad de cantar se hace canto.*

Dentro del poema, a pesar de la inercia de las palabras, de su entereza, de su autosuficiencia y resistencia a esponjarse en sus lindes periféricos, acaban reabsorbiendo unas los tintes de las otras hasta llegar a perder la propiedad del color y transmutarse, una a una y todas ellas, en la transición de una gama.

El filósofo sufre una dolencia congénita conectada al cordón umbilical de la fecundidad espiritual. Sus recaídas son crónicas y, a pesar del estoicismo y la cordura que simula en sus idilios con la muerte, ante ella es el que más tiembla. La filosofía erige un arte versado en el maquillaje de sus propios suplicios y desazones, es la lente, cóncava o convexa, que no deja de pulir el hombre en silencio para exhumar conjeturas sobre la apariencia de lo que convendría que hubiésemos sido y en modo alguno para enarbolar la realidad de lo que somos.

Hay ilusos teorizadores que juegan sin recato con conspicuas abstracciones filosóficas como “esencia”, “existencia”, “devenir”, “absoluto”, “nada”, “atemporalidad”, “infinitud” etc., y cimientan edificios, urbes, emporios, sistemas que se reducen a meras palabras, frágiles locuciones que, como pompas de jabón, se soplan al vacío para jugar un rato con ellas y, en cuanto rozan el suelo, estallan contra la realidad. A falta de una palabra más perpleja, ignota, eventual o sísmica que incomode su vetusto pregón, la filosofía seguirá, veinticinco siglos después, construyendo castillos de naipes que, para sustentar el pensamiento humano, se tendrá que envasar al vacío.

El origen de la filosofía se ha urdido en las inmediaciones del mito, la religión, la política, la psicología... todos sacan partido de la única disciplina que ha creado un ámbito en el que se reconoce la suposición, ahí donde la ciencia siempre ha precisado verificación. Debería el texto filosófico abandonar todas esas simbiosis y exponerse, de nuevo y sin atavíos, a cada cambio de rumbo, arrojarse a los pies de la Pitia y regresar a los antiguos trances, filosofía que se precipita hacia el instante de la experiencia, única y palmaria filosofía.

El poeta ha de excluir los axiomas petrificados que bloquean la génesis poética, ha de burilar su inspiración y escoger el instrumental adecuado: martillos, gubias, cinceles, punzones, escoplos, cortafríos... cada poeta tiene su industria, incluso cada poema habilita una técnica y establece el lenguaje necesario para florecer como objeto.

No es necesario un quirófano para la poesía, se opera, sencillamente, con la rúbrica de cada herramienta, con la microcirugía de las musas, sin necesidad de especulaciones filosóficas. Hay casos de coma poético y, como no, existe una anestesia de la expresión, para restablecerse de estos traumas y sus secuelas no está de sobra una terapia de rescate, un magma lírico, una erupción épica, un seísmo de la inspiración...

Escarbar en lo privativo más íntimo para abrir rendijas a lo general, el quehacer poético no sólo trata de rescatar grandes tesoros sino de mostrarlos como alegorías que, cual espejos, devuelven la imagen de lo universal a lo particular. Giordano Bruno Nolano en sus indagaciones sobre la naturaleza de la poesía, considera que *el todo está en todo*, y en cuanto a la materia poética dice: *En otra parte hablé de un admirable parentesco que se da entre los verdaderos poetas (a los que se asimilan los músicos por ser idéntica la especie*

*a la que ambos hacen referencia), los verdaderos pintores y los verdaderos filósofos; puesto que la verdadera filosofía es tanto música o poesía como pintura; la verdadera pintura es tanto música o poesía como filosofía; la verdadera poesía –o música– es tanto pintura como cierta divina sabiduría.*

Sin tapujos ni remordimientos, cómodamente moramos amparados bajo la soberanía terminal del dogma, de la moda y de la razón. Hoy fluye el río Estigia, diurno, recorriendo nuestras avenidas con su apariencia irresoluta, levantando un rumor de fondo, superficial, que es la comunicación mediática, imán que atrae irresistiblemente a los vivos y los arrastra, como sombras ávidas de volverse memorables, hacia las corrientes del eterno olvido. En él navegamos y los grandes pequeños logros que alcanzamos a través de nuestros pensamientos son afines a la alegría que el poeta obtiene en su creación, que es su propia, extraña y cismática actitud de vida.



El sermón del ser y no ser, 1993

**SABIDURÍA**  
**Los maestros clásicos del verbo maduro**



Baralla Meravelles, 2003



Baralla Meravelles, 2003

El saber, depende de cómo se use, puede ser una espoleta de devastación en potencia, sin embargo no hay nada que el espíritu de la sabiduría repudie tanto como las armas. Al final son los déspotas y no los sabios los que nos aleccionan y dan ejemplo de cómo integrarnos en los valores, en el deleite y dolor de las cosas, de ellos aprendemos cómo subsistir y cómo degradarnos.

Si en cualquier punto de la tierra un sabio sacude su varita con omnisciencia, no cabe duda de que todos los sabios del planeta sacarán rendimiento de ello, y es que en el árbol del conocimiento, cuando madura uno de sus frutos dorados, existe una expectativa voraz y voluptuosa de los otros para alcanzar ese nuevo saber, introducir sus larvas y precipitar su caída.

Genios, gnósticos, iluminados, ídolos, líderes, héroes, profetas, santos... todos ellos personajes irregulares respecto a la regla, individuos anormales que circunstancialmente habitan los suburbios, extramuros de lo que acota la norma. Por ellos hay fronteras que se abren, pautas que se replantean y hacen que evolucionen los colectivos, reestructurándose en torno a cada innovación en los intervalos cualitativos de la Naturaleza.

En todo autorretrato se intenta transmitir algo, hay quien pinta lo profundo de sí, otros sólo dibujan su superficialidad pero en la historia no es frecuente que el creador prevalezca sobre lo creado. El sabio ejercita sus consideraciones sin asistencia del prójimo, retirado de la algarabía intelectual, resguardado de una intemperie cargada de ideologías nutrientes, deambula entre sus semejantes ensimismado en sus propias indagaciones, ardua labor, pertinente y severo compromiso con la aventurada exploración en lo intrínseco, su quehacer madura un saber no concebido y se extiende sin derramarse.

Es habitual que lo único que sobreviva de algunos sistemas sean las verdades perniciosas que dejaron algunos malogrados doctos, aquellos que no legaron obra para el futuro, sólo esgrimieron un ardid de especulaciones, axiomas y taxonomías retorcidas para poner en jaque la lucidez de sus seguidores; meramente quedaría la ilusoria persuasión de una sapiencia zurcida con remiendos para futuras épocas al no haber dejado trazo de ningún saber.

La filosofía es un raro espécimen que, como el edelweiss u otras florecillas silvestres, vegetan y sólo subsisten en plena libertad, en el aire puro de la montaña, y si se pretenden cultivar artificialmente, aunque se les construya un palacio de ensueño, acaban por arruinarse y sucumbir; pero siempre habrá alguien que vivirá a expensas de ese despojo, porque la vida, como la filosofía, se vive, no se apresa, y como no es posible capturarla, coleccionamos, adoramos y convertimos en ídolos los cadáveres.

Las luces del conocimiento engendran dolor, y es que quien no ha penado en su ascenso al entendimiento no ha entendido nada. Los sabios se desvanecen en vida, como si fuesen difuntos, templados en el sosiego y con la serena disposición a marcharse sin desgarramientos; han alcanzado un grado de madurez apto para el entendimiento de la muerte que sólo viene a ser una regresión germinativa, la savia desciende a la raíz y la muerte sólo es el vértigo que sufrimos al sobrevolarnos a nosotros mismos.

Cultivarse en el ámbito de la sabiduría no es incautar un asunto extrínseco al sujeto para atesorarlo, sino que consiste, principalmente, en abrirse a otras posibles miradas, en virar la trayectoria de la conciencia hacia los dictados del espíritu, un vuelco arriesgado hacia la oblicuidad y un errático, arduo, pungente y audaz devenir.

Llega un momento en el que el creador agota sus recursos, los excesos tienen sus límites, exigen cada vez más energía y ésta va menguando, también sus pretensiones se apagan y, aunque no pierda su aliento y su juicio, sí el palpito y el brillo de la obra, gestada, al fin y al cabo, sobre un deseo de autoaniquilación capaz de infectar toda su savia. Uno puede existir sin incendiar cada instante, sin inflamar el hilo conductor de su vida hasta fulminarlo. El sabio ha superado la tentación de ese apetito, o no es consciente de él, tiende a desaparecer sin arrastrar una estela, por eso se reconocen sus logros y laureles únicamente al final de sus días.

La erudición es un fervor acumulativo no confinado a la perspectiva genuina del saber, éste más bien se orienta hacia un inteligente cultivo de la ignorancia. La autorreflexión es un ajuste de los ánimos, una conciliación con uno mismo en la que puede converger el concepto, surgido intuitivamente del entendimiento, o las ideas, que son periféricas y se brindan a la contemplación; de ahí la dificultad de lo conceptual a enmarcarse en los registros del arte.

Existe una presunción de falsedad inherente a todo conocimiento, las cosas que piensa el pensamiento involucran además sus posibles estados; lo único en sí verdadero no admitiría cuestión alguna sobre su certeza o falacia. Y siempre ha sido así, desde antaño, un saber bicéfalo, o misceláneo, un amasijo azaroso de los fundamentos y su omisión, de caos y orden, capaz de trasvasar la antigua disyunción del cognoscente con lo conocido e inundar las dos cuencas que hemos renunciado ya a discernir.

*No tengo claro en absoluto que deseo más: si la prosecución de mi trabajo por otras personas o un cambio de modo de vida que haga superfluas todas estas cuestiones,* Wittgenstein interpreta el ejercicio vital del día a día que nos adiestra en las percepciones que ostenta y en las cuestiones que solventa o liquida. La vida, en sí, dispone la necesidad de razonar y, en sus avatares, hay un vaivén que atañe a la dirección, el ímpetu y la eficacia, o sea, cimienta la experiencia que, al fin y al cabo, nos depara la vida; ese proceso está condicionado por los desvelos, conjeturas y madurez de cada particular pensamiento; así la filosofía es una actitud de vida, incluso en lo extremo, en lo cerril, en sus límites y agujeros y, si no, el pensamiento está apagado, es el fantasma de la razón muerta. *¿Cómo puedo ser lógico si todavía soy hombre?*



Baralla Meravelles, 2003

La lógica no se anticipa a aquello que se formula en ella. *El sentido de un resultado no se puede representar únicamente por la proposición que lo describe, sino, sobre todo, por la demostración y el nuevo edificio conceptual que ésta no puede por menos que alzar.* Los juegos lógicos de Wittgenstein le abren las puertas de un entendimiento rebelde.

Si cada mirada incita una manera de saber, el conocimiento se presenta por lo general como una nebulosa ocupando el espacio vital, una energía aletargada y expuesta al acecho, como el oro extremadamente custodiado de los barcos, en sus travesías transoceánicas.

El conocimiento es una galaxia en absoluto lóbrega ni confusa, sino que prolifera en sus estratos, órbitas y difracciones, la pugna divergente entre lo claro y lo oscuro sólo cabría en el dominio geométrico de la filosofía del vacío.

El sabio se encierra en su gabinete caleidoscópico, flameando en las órbitas de su elíptica introversión, vibrando en el prisma de su pensamiento, entre minúsculos vidrios de colores y la espesura vegetal del habitáculo que lo acalla; asceta y vidente se recluye en su planetario, fértil para la araña tejedora de sus hábitos o la madreperla que se edifica cautiva en su concha; sin ningún Virgilio que lo oriente entre los sedimentos de los infiernos que allí se superponen, escapa sólo para inquirir, para aprovisionar su obra, y acaba tocado por el fuego de Prometeo, azote para los habitantes del reino de la nada.

La lección de cada maestro se ilustra con un estilo de vida, un epílogo que, al hilo de su obra, se le ofrece sólo como espectador enmudecido en el bullicio de su propia inspiración, aún así será capaz de reconducirlo sibilina y sigilosamente desde la misma cotidianidad de su mirada expectante. Pero la palabra maestra puede acabar en una voz sin maestro o en un monólogo sin receptor, abstraída y sin rumbo como los cantos de Hölderlin, que después del destello excesivo y febril del *Himno a la Tristeza*, vagan en el mar de la locura, repatriados a la idílica ingenuidad de los poemas a *las estaciones*.

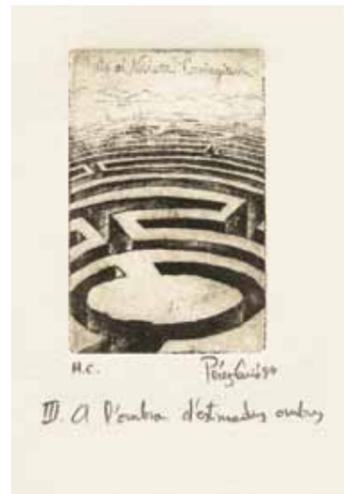
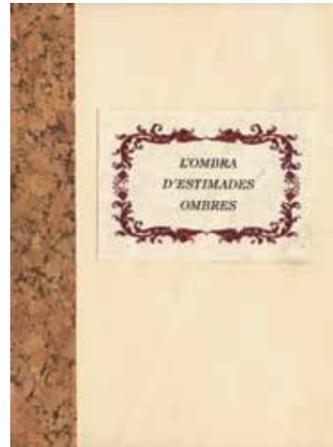
Sócrates no se llamaba a sí mismo “maestro”, pues decía saber que no sabía nada; se autodefinía más bien como paterno, mayeuta o como el dispositivo intermediario del que se vale lo divino para estimular en el discípulo la posibilidad de acceder a la verdad innata adyacente a su alma.

Es nutrido y disímil el vestuario que la memoria ha hecho servir para conducir, siglo tras siglo, la danza coral y reescribir las partituras que modulan los andamiajes filosóficos; el primer ajuar fue el de la sabiduría, replegada en el tiempo, horizonte de su omnisciencia; después el de la verdad, complejo atavío para idealizar las imágenes, pues el torbellino que capta las impresiones sensibles, las remueve y las figura, genera una dispersión del entendimiento y su alcance, o una prominente condensación en sí mismo.

La memoria es el eje axial de la lúcida locura que atesoró todo el pensamiento medieval y renacentista, no son llanos ni ligeros los caminos que ingenió el gnosticismo y la sabiduría de la memoria, la obra luliana concibe un lenguaje de acceso al conocimiento entendido como “arte”, su proyecto, más allá de su profusa bibliografía, la acción divulgativa de sus viajes, el aula de gramática o los juegos visuales interactivos, tuvo continuidad en obras como la bruniana, que va desde los siete tratados y opúsculos latinos, hasta los textos



Baralla Meravelles, 2003



A l'ombra d'estimades ombres, 1999

mnemónicos *Ars memoriae*, *De umbris idearum*, *Degli eroici furori*, *Summa terminorum metaphysicorum*.

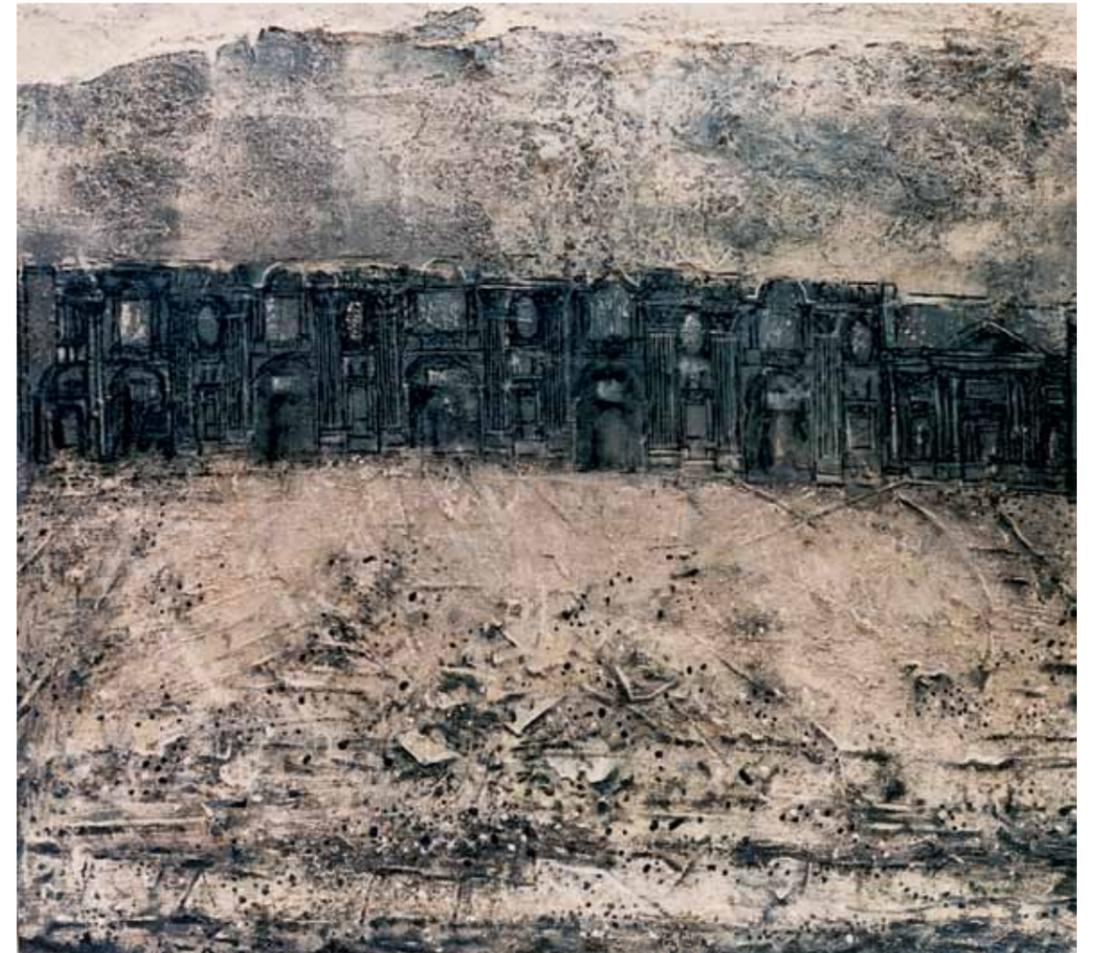
La simbología anega los vastos campos de esta sapiencia e ingenia espacios o caminos de cognición, como la subida al “Árbol cósmico”, que figura la ascensión al cielo y el camino de la sabiduría, al árbol se le hacen siete o nueve entalladuras para treparlo (como la escala del sueño de Jacob, la gradería ceremonial de las iniciaciones órficas o las siete terrazas del zigurat babilónico), cada entalladura, peldaño o rama sostiene un nivel celeste (en el sexto cielo se venera a la luna, en el séptimo al sol... y en el noveno al ser supremo). Como el árbol chamánico, el poste ritual védico o el “árbol del mundo”, se alza en medio del Universo y en la cima se instala el Dios con aura solar.

En algunas culturas, como la hindú, la elevación al cielo es una travesía ritual para alcanzar al centro y en él la inmortalidad. Existe una simbología que asocia el centro del mundo a una estancia traspasada por un eje cardinal y una abertura cenital por los que asciende el humo sacrificial, todo ello alineado con la estrella polar. Las citas mitológicas de otras tradiciones lo sitúan en un árbol, una torre, una liana, un cordel, una hebra de araña, una escalera, unas gradas... que comunican la tierra con el cielo y median para que algunos seres privilegiados puedan ascender y lo puedan alcanzar; otros simbolismos como la “Montaña cósmica” proponen una “imago mundi”, metáforas al fin y al cabo de acceso al conocimiento inefable de lo divino.

El conocimiento no se obtiene de un saber ingénito que se ilumina instantáneamente para que el espíritu adquiera conciencia, más bien es una coyuntura singular, distinta a cualquiera que pueda acaecer en el tiempo, es un interminable proceso de rumiación como el del camello, que digiere, no después de ingerir los alimentos, sino al regurgitarlos hacia la boca para volverlos a masticar y deglutirlos; conjunción a la que concurre un ser, una acción, una manifestación, un cruce, una revelación...

Para que la experiencia concorra es importantísimo aligerar al máximo la templanza extrínseca del ser, expirar un aura de levedad, por así decirlo, a fin de que se muestre imperturbable el interior de un deseo equilibrado de ascetismo; así, si la tentativa sobreviene, se experimentará con una limitación hacia fuera su fecundación desde dentro.

**CLÁSICO Y NEOBARROCO**



**Bicentenario A. Gilabert, 1992**  
**Basilica de San Giovanni in Laterano**

Bicentenario A. Gilabert, 1992



Proyecto de templo de tres naves



Proyecto evolutivo de remodelación



1775

El Renacimiento, ya lo dice su propio nombre, fijó más sus inquietudes en la fuente de la que manaban sus recursos que en la laguna o en los estanques donde éstas concurrían a posar sus sedimentos. Su estética es estática y reposada al contrario que la barroca, más agitada.

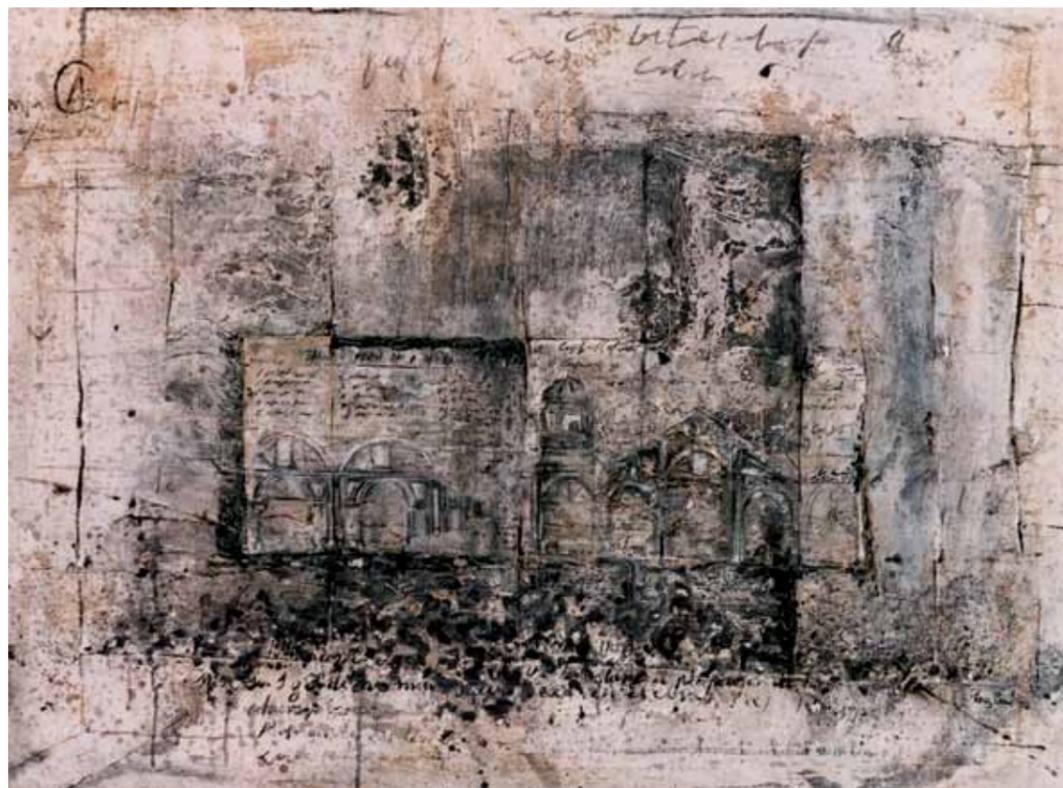
El tópico barroco siempre nos trae a la memoria el desmesurado abuso de ornamentos y una proliferación de complicados y estrambóticos aliños y guarniciones, pero en la obra barroca no hay fausto abusivo sino uso apropiado y en proporción, no hay confusión y oropel sino elegancia en la complejidad y la única extravagancia que se da, se hace palpable en el asombro y el atrevimiento de los equilibrios gestuales. El delirio barroco se debate en la dialéctica de los extremos, protagonizada por la revolución apoteósica de sus reciprocidades, convulsión excéntrica que estalla expeliendo entelequias paradójicas.

La cultura clásica basa sus fundamentos en la articulación de lo formal como génesis reestructuradora de su pensamiento, su paradigma se refleja en el sueño del sólido cristalino, y es que el sistema clásico se ordena en torno a un estilo idealizado en la figura del cristal, el perfecto mineral con sus lindes, prestaciones ópticas, longeva estabilidad, armonía molecular y privilegio selectivo de sus elementos como mena funcional. Lo excluido es fluctuante, es la ganga del mineral refundida con lo impuro, lo múltiple, lo mestizo... todo queda fuera y sobreviene como un aluvión confuso de imágenes alegóricas sobre la sociedad lírica, melódica y apacible de las formas.

Hay materias que se expresan con regularidad y consecuencia, y otras que son inconcretas y cavernosas; el templo es la pintura que respeta y destaca la máxima luminosidad del pigmento, pero los fresquistas de Siena buscaban un equilibrio con la oscuridad consiguiente, la del barniz y la veladura; el desnudo blanco de la piel lechosa sobre el estuco y la negra noche del aceite denso y opaco.

Frente a la experiencia de un orden que se descalza para entrar en el templo del cálculo y los códigos que instituyen los sillares de la verdad clásica, se despliegan con incontenencia y despojados de todo recato los placeres de la metamorfosis, una lujuriosa espiral de caprichosa personalización que zarandea los maquillajes de los juegos barrocos, de la arracimada proliferación desindividualizadora y de la exhibición artificiosa de uno mismo ofrecido a la mitad del otro en busca del equilibrio apolíneo dionisiaco.

Venecia, ciudad de imágenes, es un espacio para el espectáculo de las similitudes que es, evidentemente, el de la representación. Venecia se mira a sí misma al otro lado del espejo, su propio reflejo pavimenta las calles y titila con sus casas al ondear el agua. Las leyes para estos espacios, prototipo del desarrollo clásico y la globalización, proponen



Bicentenario A. Gilabert, 1992. Apuntes y proyectos



Bicentenario A. Gilabert, 1992.  
Evolución compositiva de  
diversos pórticos

la totalidad, lo integral, como patrón de clonación, ésta producirá un subconjunto local capaz de dictar un estatuto que le permita la reproducción del conjunto y, en base a él, la multiplicación indefinida de este modelo.

El barroco interpreta otro modelo de florecimiento y desarrollo, inclinándose por las fórmulas de expresión de la Naturaleza regidas por una ley de economía que regula su autosuficiencia, así cuando fructifica derrocha vida por doquier y es ahí donde estriba su significado, en esta pródiga escenificación que, en cuanto alegórica, arroja su ambigüedad hacia una acumulación de acepciones en las que madura otra ley, la de los excesos, que suscribe el hecho de que dicha representación jamás llegará a ver perpetrado como evento histórico el alcance de aquello que interpreta.

Espíritu y Naturaleza permanecen aunados en el acervo de los clásicos y afianzan un fenómeno estético que contrarresta la conciencia disolvente del hombre en su pugna por el dominio del absoluto, pero cabe la apelación, el advenimiento reaccionario de la mística y la decadencia, contiguo al naturalismo barroco, devuelven la expresividad a la obra y estimulan un arte de las distancias mínimas. Para aprender a pintar la luz hay que saber entornar la mirada, efecto que, sometiendo a una tensión el órgano ocular, imita al de la miopía; quien sufre esta afección sólo ve el camino inmediato a los ojos pero no donde prosigue, más allá del declive, del collado o la quebrada sólo advertimos del intelecto la región que más se nos aproxima.

En la luz se focaliza toda la búsqueda del arte barroco, y en la experiencia absoluta de la oscuridad, hecho que precisa sublimar distancias y la inducción a otra tensión, la que mueve el universo conocido y lo enfrenta a la de la gravedad que lo trasciende hacia lo desconocido, tensión que plasmaron de forma magistral con el emanatismo saturado y su talante inquieto. La imaginación en Giordano Bruno responde al naturalismo, tanto a lo conmovedor como al subjetivismo de este movimiento, usó la ductilidad barroca para mostrar la trascendencia, la profunda sima del alma humana.

En *El hombre sin atributos* de Robert Musil, Bonadea pronostica a Ulrich el barroquismo del futuro, pero todo lo que se alza se viene abajo, la desatinada simplificación del nudo en el que se enarbolaba el prodigio y la exuberancia barroca dejaría sueltos los cabos en los que se afianzaría una filosofía anémica pero armada con el ideal clásico, el de los que apostaron por la razón, la gran forma.

A diferencia del destino histórico del arte, la poesía jamás se avendría con tendencia alguna que en su trasfondo no contuviera una utopía social, una conspiración romántica o una heterodoxia revolucionaria, pero nunca pactaría con el marxismo tal cual, empeñado en refrenar la extensión del indomeñable agujero fractal. Hoy nadie aborta una crisis científica ni esquiva las críticas que puede suscitar a menos que se abandone en el universo donde los invariantes están ausentes, a menos que renuncie al mundo de la realidad objetiva y su lenguaje.

Antes de que lo inefable afectase a nuestra percepción —tardía adquisición la de los fractales—, hemos sido portadores de un pavor innato, temblábamos ante lo inmensurable y ante la sensación de “horror vacui” en los lindes de la experiencia. Hoy, la ilusión de



Bicentenario A. Gilabert, 1992. Colecciones I (Perspectivas tradicionales de remodelación)



Colecciones II (Recortes arquitectónicos de A), 1992

lo sólido se desvanece y el espacio se complica caprichosamente hasta el infinito, pero si en nuestro discernimiento nos alejamos entornando los ojos, enflaquece, se esfuma hasta hacerse aéreo y, a más distancia, transparente; transparencia que deja transparentar lo que de intransparente tienen las cosas, incluso su misma transparencia.

La dualidad complementa a lo femenino, simbólicamente afectuoso, y lo masculino, solitario; pasión y vacío se sustraen recíprocamente en sus compromisos de paridad y fraguan una existencia que se sitúa en la encrucijada entre el epigrama y la rogativa, entre invocaciones mutuas, suspiros, plegarias e instigaciones, área de mestizaje y transición, así es el establo de Angós, exhortando incesantemente su limpieza para convertirse en templo. El feísmo barroco se empareja a una emoción allegada a la perfección y desea alcanzar la belleza en su expresión, pero el crisol clasicista quiere vivir como si el romanticismo no hubiese existido jamás, pensando que el rapto barroco nos hundirá en una amorfa y licenciosa abstracción; la desaborida apariencia de los seres impermeables al vicio sólo puede proclamar una moral integrista, pero en nuestros defectos y extravíos no encubiertos se reconoce la caligrafía de nuestra personalidad, cultivémosla y recordemos que es posible que los excesos de una virtud sean más letales que los de una perversión.

Cuando la materia le gana la partida al espíritu, los triunfos que hacen posible la jugada vencedora residen en los naipes que manifiestan la propia caducidad de la materia. El arte es un juego y el hombre quiere atrapar su lenguaje, le exige a la obra un discurso, le reclama que exponga algo, que le muestre una señal y lo embauque, pero no es así como actúa la obra suprema, el arte, como la Naturaleza, están ahí, impasibles, y únicamente se revelan y orientan al individuo cuando éste está predispuesto a ello, sobrevolando su conciencia.

Las grandes formas, los proyectos monumentales, la obra magnánima, maquinal o instintivamente concebida, pierde su parcela en el arte y en su lugar se acuña un nuevo término: “lo interesante”, un comodín verbal y paradigmático que plantea un nuevo nivel categórico. En este estadio es el sujeto el protagonista del hecho artístico y no es el arte el que realiza al sujeto, tampoco cuenta ya la mirada y la emoción, sino el texto que la precede o la sucede, la crítica que la comenta o la justifica, incluso lo más significativo que un artista produce son los proyectos que nunca realizará.

La pugna entre lo clásico y lo barroco queda fuera de sitio en un sistema en el que la complejidad del segundo se organiza según el patrón formal del primero, el artista asume el papel de ser su propio crítico, se anticipa así a sus proyectos y en esa inmediatez canaliza su ingenio creativo; después de todo el espectador ya no crea en sí a través de su mirada sino que se convierte en su propio psicólogo; la psicología es el único desquite que le queda a nuestros vacíos instintivos, nuestra inocencia, efusión, anhelos y desatinos se rinden ante la más importante de las últimas adquisiciones del raciocinio humano que ha acabado disfrazándonos de espectadores de nosotros mismos.

La expresión se resuelve en el territorio mediático y nuestra capacidad metafísica se ha atrofiado hasta casi desaparecer, el único tipo de profundidad al que somos susceptibles es el del psicoanálisis; ya no hay confines entre lo formal y lo expresivo, de tanto visitar este conflicto se agotaron en los últimos tiempos los neologismos artísticos y se creó una



Colecciones III ( Estampas y láminas de diversos pórticos), 1992



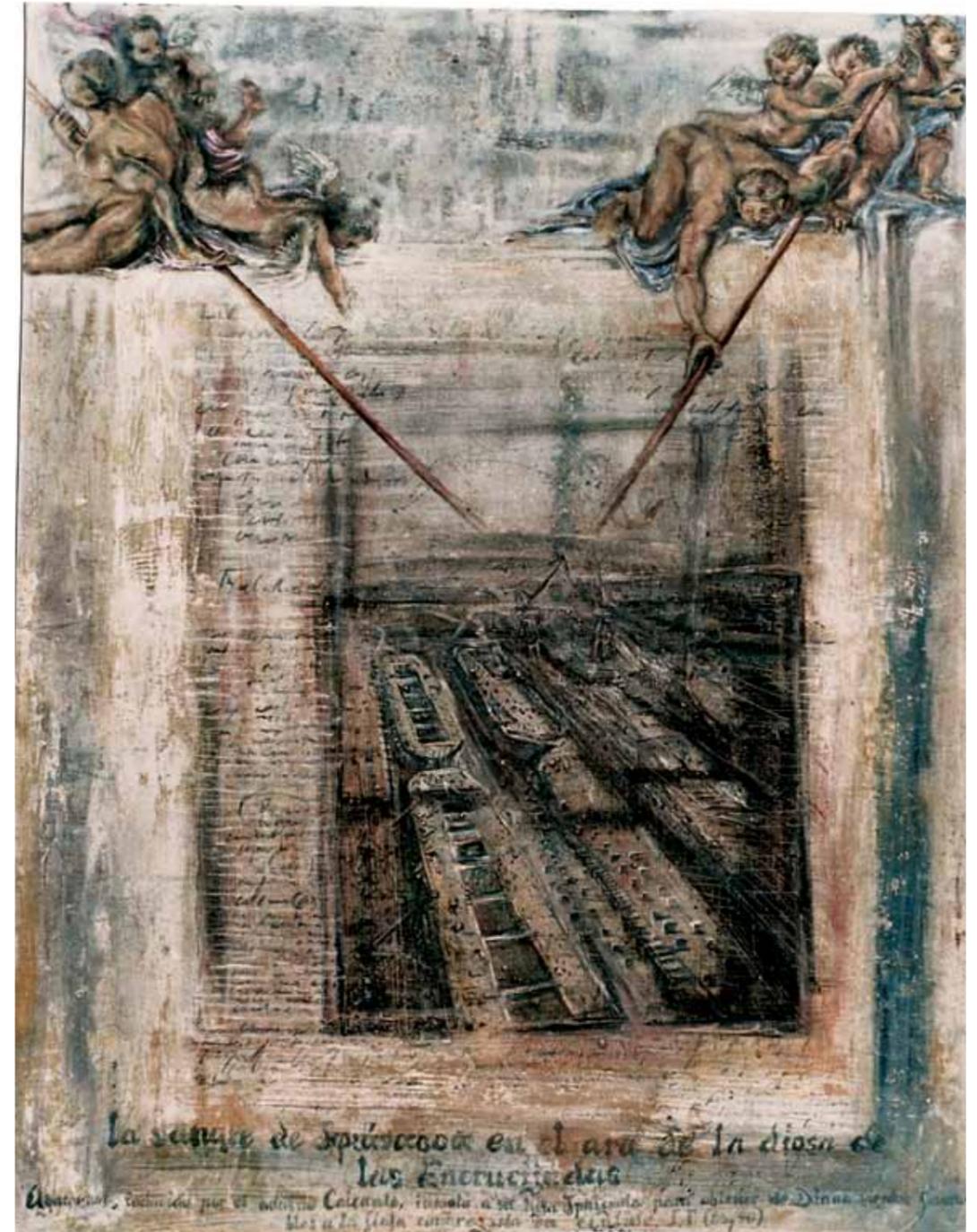
Colecciones IV ( Ambientes de construcción), 1992

nueva plataforma ideológica desde la que el Renacimiento parece vandálico, la Edad Media antediluviana, el Manierismo patológico, el Barroco obsesivo, el Romanticismo malsano e incluso los últimos siglos una reminiscencia impúber.



Bicentenario A. Gilabert, 1992. Hipótesis gráfica de remodelación neoclásica

LA CULTURA Y LO SOCIAL  
Estrategias de masas



La inmolación de Ifigenia, 1993



Réquiem -despuntar del alba gris en Bosnia-Herzegovina, 1993

La ciudad es un referente y actúa como sujeto aglutinador de sujetos, es el espejo que refleja el contexto cultural y social y el lugar donde se proyectan los modelos que conforman todo el sistema. Además de ocupar una situación en el espacio también es el ámbito en el que se manifiesta una circunstancia anímica, la ciudad es un símbolo vivo anegado por un mar de aguas excitadas y plurales, en él el individuo experimenta una sensación de magnitud capaz de minimizar todo impulso aislado por abarcar su significación. Desde fuera se puede sentir su totalidad que, antes de ser problema de civilización, es asunto particular, por eso intentamos no desatender el árbol que vemos desde muy lejos y con el que reconocemos nuestra morada.

Desde la distancia el perímetro da forma a la ciudad, incluso a vista de pájaro puede sorprendernos como muta su masiva densidad y el conflicto de ideales que forjaron su silueta y su huella, marca imperecedera de sus reminiscencias formales, pero al pie de sus muros todos somos cautivos, sin discriminación de etnias, talentos, culturas o hemisferios, de sus fauces necesitadas de la turba anónima. Para conocer la ciudad uno debe caminar por sus calles, dejarse arrastrar por la muchedumbre y sentir la soledad, perderse extramuros, donde se ramifican los tentáculos suburbiales, y pugnar con la *hybris* trágica, abocada a un acuerdo de silencio, resignación e intrascendencia que frustra la hazaña de todo héroe.

Aparte de este elemento visual que delega en el transeúnte los atributos simbólicos de la ciudad, existe una trama de medios intangibles y plásticos, un régimen de simulacros y de cohesión nuclear, que condicionan la órbita en el sistema de toda civilización. El opulento, el conquistador, el vándalo, el filisteo... cautivan y embaucan a los portentos endebles, a los atormentados por la contradicción o, incluso, a las inteligencias claras, ávidas y ambiciosas, pero no resuelven los problemas, los dejan en suspensión o los suprimen, y con ellos la conciencia, y si alguien siente desasosiego se le ofrece una alternativa de licencia y disipación desenfundada. Frente a esta situación de vasallaje, si nuestra actitud es refractaria ¿dónde están nuestros anhelos y esperanzas?

La rutina, el error del día a día es la brida consumada que frena las vanguardias y la progresión histórica. Tendríamos que llamar “conservador” a aquel que lucha, pues la batalla siempre es de igual manera y contra lo mismo, pero tantas veces se ha combatido ese fuego redivivo que lo que devasta, más que sus llamas es el agua con que se intenta sofocar.

La civilización nos adiestra en el arte de la apropiación de las cosas cuando lo correcto sería iniciarnos en el de la renuncia a esta servidumbre, según Rousseau el propósito de la educación es suplementar el rol de la Naturaleza, tendría así que subvertir su atribución hacia un aprendizaje enfocado a la desposesión, su objetivo la libertad, que es el vacío, un vacío que para nuestra tranquilidad hay que inventariar constantemente por si queda alguna pizca por prender.

Si todo el espacio ya está tomado, el que inventa, el artista, el poeta, el genio... todo el que crea no es inventor porque viene de afuera a concebir algo inédito y a ocuparlo con su posesión, el área de la creación pertenece a los que creen que existe un adentro y por lo tanto un afuera e ingenian metáforas para experimentarlo. El último reducto habitable de la libertad resiste en el ámbito del pensar, libertad que no es la del esparcimiento reflejo y sin criterio sino la que estimula una trasfiguración hacia la existencia deseada.

La crisis de las grandes ciudades es el reverso de la misma moneda con que se paga la crisis de la Naturaleza. Cada vez que se mata al último ser de una especie el hombre advierte, en su extinción, un paso hacia el final de la propia especie humana, ya no basta hacer que los cielos clamen con toda su ira cuando nuestros pies están pisando los vidrios de los planetas rotos, hasta hace poco la apuesta por la libertad se ceñía al hombre o a todo un pueblo y lo que hoy está en juego es el planeta, la libertad, la existencia y la creación desde un punto de vista holístico.

La palabra revolución procede de la astrofísica y se aplica a los sistemas de rotación de los cuerpos celestes, el primeo en apartarla de su contexto científico fue Cromwell y la adjudicó a la revolución inglesa, pero hoy se han sobrepasado todas sus acepciones, hay que resarcirla de todos sus extravíos y desinfectarla de postulados burdos y poco perspicaces; hartos de realismos sociales la única revolución postergada es la ecológica, las tierras sacudidas por el hombre son tierras rabiosas, capaces de conmover a una Naturaleza de nuevo en pie de guerra, como aquella a la que cantaron los bardos celtas.

Las armas acuden a simplificar la resolución de los conflictos, la desgracia de todas las civilizaciones arranca desde este artefacto social del que siempre uno debe recelar si aspira a madurar en su juicio. El odio no es un desafecto, es una potencia, es una máscara del hombre que viene a posarse sobre la faz de la tierra cuando estallan sus ojos y se extinguen las teas de su cordura, entonces las arañas, una a una, regresan a la paz de los ángulos para seguir tejiendo el sudario del rey Laertes y cubrir con sus velos de bruma los imperturbables rostros de los druidas.

Troya arrasada, sobrevivió *La Iliada*, Jerusalén asolada, subsisten los textos proféticos, el péndulo del crimen no toca a todos los pueblos en la misma oscilación, *delenda est Carthago*, con esta frase terminaba Catón todos sus discursos en el Senado de Roma, en el Foro o en los retretes públicos, jamás dos civilizaciones se han odiado tanto, se trataba de exterminarla, incluso borrar su recuerdo. Así se explica la duración, la interrupción y la invención de la Historia.

Lisboa incendiada, y aquí está Pessoa, Atenas apestada, pero perdura Lucrecio y toda esa cultura dedicada a la astronomía, como la de algunas civilizaciones precolombinas, la de los pueblos caldeos o asirios, consagrados a la fruición del firmamento aunque acabaran malogrando su historia.

Londres calcinado bajo las llamas, San Francisco devorado por las fauces del seísmo; después de que los unos se traguen a los otros y las universidades naufraguen en el tsunami del oscurantismo, los libros lapidarán los rascacielos y habrá algún poema que, mirando a los ojos del Líbano, de Palestina o de Bagdad, todavía humeantes, cantará a la substancia

estéril del tiempo que, antes de inmolar la humanidad, poco a poco ya la está diezmando. Tanta barbarie, tanto desafuero y tanto cementerio de piedra no vetan el quehacer del contemplador, que escribe sobre los muros caídos con la tinta roja de su corazón seco de sangre convulsiva.

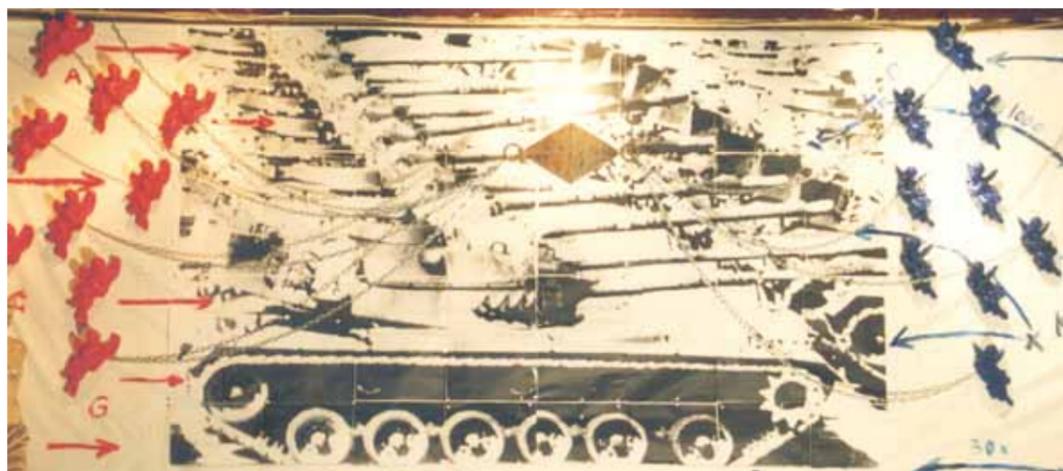
No hay en las ciencias exactas, que requieren el rigor y las pautas de un método, una disciplina absoluta que domine e imponga el dogma normativo de su razón, del mismo modo tampoco se establece una postulación inicial o final que estampe su rúbrica sobre las ciencias humanas, la sabiduría universal o el vasto territorio donde se manifiesta la cultura; lo que sí podemos apreciar son unas interferencias fecundas que alumbran la sombra compactada de las noches sin día o, en otros casos, ciertas misceláneas abortivas que hidratan esa desnudez ancestral que tanta sed, tanta angustia, provoca.

El arte social tiende a ser ortodoxo, totalitario e irrefutable, y es que la belleza posee una habilidad innata para mutar. Toda obra, en virtud de su capacidad de sortear la potencia cáustica y las consecuencias abrasivas del tiempo, puede armarse de una narrativa de dominio, por eso hay que temer a todo saber local que alcanza un poder global, pues el proceder que lo afianza tiene poco que ver con la reminiscencia de un verdadero saber.

Ni se clasifica la cultura ni se divide la razón ni hay un prorrateo de las ciencias; dosificar, restringir o desperdigar la cognición va en contra de su designio, pero *el conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto en el velo de la ilusión* (Nietzsche). Hoy, abriendo los primeros boquetes del siglo XXI, somos testigos del relevo de unos nuevos dioses ante los que se rendirá la marabunta humana, pero todavía se vislumbra una lejanía que sobrevive en la sombra que aún proyecta la evocación del destino primitivo de todo aquello que significó en su origen culto y cultura.

La burguesía, navegando contra corriente desde los dos últimos siglos y todavía éste mismo, preconiza una Edad Media cuya subsistencia prevalece con sus estatutos totalitarios. Los “comparativos”, rancia usanza, convierten la polémica en una rutina repetitiva, una lid que se ampara bajo el más conservador de los recursos, la tiranía de un sistema que categoriza lo banal. El único legado que se ha salvado de las utopías del siglo XIX es el socialismo científico y materialista, pero la esperanza de que las generaciones progresistas del siglo XX, con experiencias como las drogas, el sexo, los alcances individuales y colectivos, la nueva conciencia... liberarían el socialismo real, se agotaron en un siglo XXI que, extenuado de tanta espera, ha visto desmoronarse la camarilla hierática que acaparó la doctrina teórica de Marx, y ahora contempla la agonía de una burguesía que apuntala un tardocapitalismo insostenible ante el incombustible imperio mediático y sin rostro de las finanzas y la desmesura de la corrupción.

Demasiados cabos sueltos, demasiada racionalización en la teoría marxista, ha hecho acopio de un potencial de descarga excesivo en el cortocircuito dialéctico de la revolución; en efecto, no hay un puente conductivo entre una rebelión radical y una teoría radical, ambas son extremas e imprecisas como rubrican los movimientos insurreccionales del siglo XIX, la Comuna o el Mayo del 68.



Rojo y azul, 1996

La configuración del suelo, siempre cambiante, hoy es más compleja que nunca, para resistir sobre él hay que armarse de ingenios eficaces que no se distraigan al aterrizar sobre la dificultad de las nuevas pistas y ser hábiles para sortear los obstáculos que se inscriben como vías de nuevas oportunidades. *De nuevo Aquiles irá a Troya, renacerán las ceremonias y religiones...* escribía Lucio Vanini en 1616, el tiempo es circular y, como el imperio romano, el imperio del futuro se forjará con otra espada y con la concurrencia de otras muchedumbres.

La deflagración de la conciencia en el animal es la llama de la evolución que lo convirtió en hombre y a éste, posiblemente, en demonio, pero no hay constancia fehaciente de que alguien se haya transformado en un Dios, de ascendencia mitológica o teológica. La idea del comunismo de que todo es de todos, incluso Dios, condena la propiedad privada, pero no limpia los estados de la injusticia de sus guerras sucias ni promueve que la burocracia del aparato religioso practique las convicciones y mandamientos de sus doctrinas.

El trabajo ha conmutado a la persona en objeto y la ambición que desata ha marcado a toda la humanidad, única especie que cometió el despropósito de desertar de sus orígenes. La evolución del Universo no cesa, no se trata de un proyecto acabado a pesar de que los hombres se hallan excesivamente obstruidos en su existencia y se desocupan de su auténtico ser. *El desapasionamiento frente al curso del mundo es una actitud cuya frialdad es sólo comparable en intensidad a la ardiente aspiración de voluntad de poder* (Walter Benjamin).

Proliferan las ciencias como prolifera el ascetismo retraído en sus celdas de clausura, la fecundidad les llega en una senectud preñada de páginas, volúmenes y tratados, y mientras tramitan la impotencia y la esterilidad del sistema, paradójicamente, un hormiguero de parásitos la gestiona y se reduplica. La administración es una colosal hospedería de oportunistas, incluso cuando no es útil reivindica su magnitud para perpetuar su subsistencia, demasiados ociosos subsisten en sus refectorios.

Existe un ecosistema de lo intelectual que prolifera como el hábitat en que se desenvuelven las mafias, así entre ellos se linchan, prostituyen su obra, corrompen las instituciones y crean pequeños núcleos de contracción que atraen nuevos biotopos hacia su centro.

Spots ideológicos como *Coca-Cola la chispa de la vida*, parecen inocuos pero incitan a una dependencia entre pócimas químicas, el goce y la existencia. Ya en los años cuarenta Adorno y Horkheimer hostigaban el monstruo que amalgamaba cultura, publicidad y la industrialización del placer, grotesca hibridación para estandarizar, estancar y manipular las conciencias. El culto al ídolo mediático es un trampolín generacional que alimenta la autoestima de los jóvenes, pero los hilos del espectáculo los maneja un poder fáctico que reprime, manipula y se apodera del innato espíritu de rebeldía adolescente. Todos aportamos una obra y hemos de hacer que resbale a esta aprehensión, el ruido en torno a nuestra alma es lo que acontece en el mundo y no el icono de un macroconcierto mediático. Luchar contra una ideología nos convierte a otra ideología, hay que convivir con ella, pero ser permeables, Adorno pensó que *no se puede escribir poesía después de Auschwitz*, pero no sólo se puede sino se debe, Paul Celan fue el paladín de esa terrible

experiencia y desde su lecho sueña con las vitrinas de aquellos cafés donde se escribieron cartas con una conciencia tan sucia, cartas que hoy se exponen en la picota, a la mirada de todo el mundo.

La simulación es una patología sintomática de nuestra época que trata de suspender el sentido de algo en una compulsión repetitiva, como Narciso y como Eco, que mueren físicamente consumiéndose en su propia resonancia pero perduran en la belleza del sentir; en el simulacro muere el encanto y prospera la materia produciendo aberraciones, como algo más social que lo social: la masa, más gordo que lo gordo: el obeso, más sexual que lo sexual: el porno, más violento que lo violento: el “gore”, más bello que lo bello: la moda, más verdadero que lo verdadero: la simulación... Desde que el progreso nos trajo el teléfono, departimos más pero expresamos menos; con la emisión radiofónica, televisiva o el cinematógrafo oímos y vemos más pero percibimos menos; también la publicidad es un signo de bienestar y prosperidad que nos rodea de millones de palabras vacías de significado, a medida que penetramos los espacios de la comunicación nos acercamos al núcleo del desierto. Los “mass media” son los cómplices pérfidos del sistema, informan, vomitan exclusivas sin dejar que la verdad las desluzca y proceden como una potencia que envisca y disloca el espíritu.

No es fácil trabar los injertos de Derrida, Jonathan Culler pone en su punto de mira al posestructuralismo sin obviar la imputación de sus pretensiones científicas, diagramas, taxonomías, neologismos, y su requerimiento genérico para dominar y explicar los escurridizos productos del espíritu humano; mientras que otros acusan su irracionalidad, su querencia emancipada hacia la paradoja y las reflexiones grotescas, su deleite en el juego lingüístico, y el narcisismo manifiesto con su propia retórica. Mientras que para algunos posestructuralismo equivale a inflexibilidad, y lo observan como una extirpación maquinal de axiomas que argumentan y crean parámetros para que todas las obras comulguen con significaciones análogas, a otros les parece que abre abanicos de tolerancia significativa hacia cualquier cosa imaginable, bien asentando la indeterminación del significado, bien mostrándolo como experiencia del lector. También hay quien estima que el estructuralismo desestructura la crítica como método o quien lo ve como un recurso que encumbra el papel del crítico más allá del autor, y lo justifica sugiriendo que quien maneja una entidad de compleja teoría establece las premisas y sensatas coyunturas con las obras de creación artística.

El pensamiento crítico es capaz de descorrer el velo de la verdad, pero suele transigir a sabiendas de lo revelado y se deja llevar por la inercia de lo preestablecido. El hombre limita el alcance de su razón al establecer los parámetros temporales según su conveniencia, sólo se reconoce en el presente y eso lo convierte en un ser destructivo, obnubilado por el progreso no respeta el futuro, pero el tiempo es el vigía democrático del hombre, nacimiento y muerte, creación y destrucción se suceden sin converger hacia trascendencia alguna.

La posmodernidad ha moldeado un nuevo ego para un ser con su propia lógica, que repudia la sociedad, la historia y se enclaustra en una crisálida al margen de la realidad, una entelequia sin estabilidad ontológica que, virando la autonomía de lo estético sobre lo político propugna una política estéril frente a la politización de la cultura.

La cultura es la sangre que palpita en el hombre, como un diapasón oscila y marca el tempo de la gran sinfonía de los acontecimientos, y su cadencia puede salvar a los fenómenos del mundo, incluso hacer revivir advenimientos que se enterraron de por vida.

El compromiso social del arte consiste en dar salida a las angustias de su época, él conoce cada agujero de la trama que nos codifica y ostenta tantas cámaras de tesoros como la misma Naturaleza en su ingente dispendio de semillas y frutas. En su isla silenciosa, los creadores excavan entre la vida y la obra un foso estéril, como el perímetro aséptico de la cámara neumática que protege el feudo, el castillo, de la plebe y la intemperie. Todo autor está casado con su obra y su relación puede engendrar un objeto artístico para estimular la sensibilidad o un producto de rentabilidad. La procreación es un instinto ancestral y requiere obra nueva, profunda y desinteresada, una obra no reprobada ni que se la asocie al fiasco de un patrón social confinado al desarraigo, la vacuidad, la periferia o la efímera consistencia que inmediatamente la abatiría si se resignara a suscitar sólo un interés comercial. El papel de los nuevos críticos de la cultura de masas ayudaría si ejercitan conjeturas para replantear hechos insólitos como la creación de objetos vulgares o instituciones inútiles para satisfacer sus delirios de sensiblería artística y los caprichos de una élite aséptica y refinada.

Todo triunfo acaba debilitando a quien lo ostenta mientras que la derrota despierta al otro. El mundo enfrenta su objetividad al demonio de la postergación, sometido a una lucha intangible su sino se resuelve en el ámbito de la imagen. Sus armas son el silencio y la inercia que absorben, sigilosamente, las masas mistificadas. Si de tanto en cuanto se les obsequiara con una concesión generosa, por ejemplo una espontaneidad revolucionaria, se podría entrever la racionalidad del propio deseo que podría incidir en él y desatar la individualización de las conciencias, incluso refrendar la apatía y el vacío intelectual, el pensamiento-spot, el revoltijo mental, las más irracionales adhesiones, nuevas formas de superstición o lo que sea... estrategias de dispersión en espacios sin centro, incluso donde sería posible centrar lo marginal.

Cuando sean tantos los investigadores o se maquinen complots de instituciones para explotar los entresijos del último filón de incógnitas, cuando se categorice en base a la desavenencia y el interés, cuando la tecnología, la ciencia y todo su aparatoso arsenal se dedique a remover los enigmas de la humanidad, es posible que se abran las tierras y engullan todo cuanto las ocupa, pero la titánica inercia de esta convulsión regenerará la energía originaria hasta reemplazarla.

En los campos del progreso se siembran efluvios de esterilidad, hay un camino hacia la impotencia en el que se ha invertido la relación motora “máximo” y “mínimo” y la ideología es un abono de indolencia, o por lo menos es la plegaria de la rutina; a todo esto hay que añadir otros síntomas de regresión en la agricultura social como la economía del rumor, el análisis de comportamientos gregarios o el estudio de contagios miméticos.

Desde la encrucijada en la que el animal deseó ser hombre, soñó y llegó aquí al hilo de dos quimeras sucesivas y hostiles, ambas le han llevado a una cultura donde prolifera el tatuaje, el “piercing” o la cirugía plástica robótica, ¿no hay un sintomático acercamiento a comportamientos tribales en ello? La donación de órganos recuerda el culto egipcio a



Niños de Sarajevo, 1994

las momias o el interés por la música “folk” o los ritmos con raíces incorpora un signo de desconfianza hacia los países dotados con alta tecnología. En otras partes ocurre lo que sucede con la literatura griega y española, sufren el peso y el tópico de una riquísima tradición que ahoga todo brote de contemporaneidad. El hombre creó la razón, instauró una jerarquía dogmática más o menos virtual, pero nunca ha dejado de idealizar amplias abstracciones en las que acomodar todas aquellas emociones que es incapaz de ecualizar.

Otra entelequia virtual es la justicia, un cuerpo que encarna aquél anhelo de la razón que pretende limar los escollos de la obcecación por el triunfo de un progreso indefinido. Cuando se crean las leyes se adosan a un esqueleto ideológico, materializan la estructura de la osamenta pero no sirven para dibujar una actitud; el líquido medular es como la salsa culinaria, su base es una verdad, pero yace soterrada bajo el espesor y las especias, todo un protocolo de conveniencias, materialismo, inseguridad y miedo.

Las imágenes con las que nos hostiga la publicidad transmiten señas de felicidad y guiños a la cultura no exentas de interés, se trata de la iconografía de la apariencia, la que quiere mediatizar una jerarquía dominante respecto a sí, su entorno y, más allá, la misma clase sometida. Esta astucia se viene practicando desde tiempos inmemoriales, toda idolatría sectaria ha impuesto a sus fieles el culto a las imágenes como un cosmético para estremecer las conciencias más maleables, ante el cual sólo finge inclinarse el linaje más inteligente.

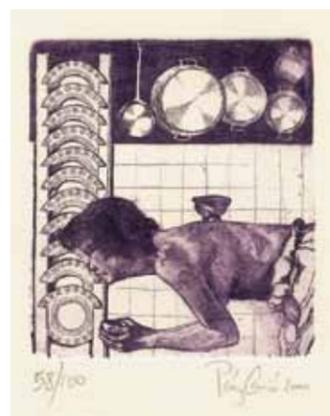
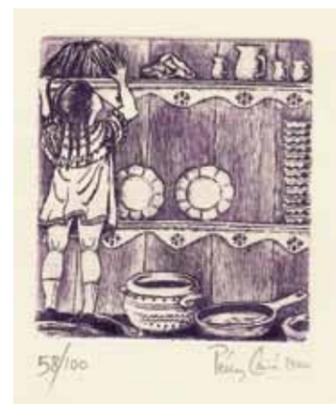
El hombre convive solo, creando su propia muerte, y es imposible que alcance ver la medida de la imagen que su prójimo ha moldeado respecto a él, en ese momento se rompería la equivalencia. El dolor erosiona la vida en sus conflictos con la perfección, se hurta la existencia a través de nosotros y en ese trámite nos vestimos con nuestro propio duelo, nos desdibujamos como lo hace en la memoria un paisaje que uno ha visto a menudo y luego ha olvidado, por abrasión.

El artista es el loco que es consciente de su locura, ni es un genio ni está dotado de habilidades milagrosas ni lo corona un halo de sutilidad ni es el elegido entre los marginados. Los pintores, poetas, músicos, pensadores... son otras hebras más del nido rocoso de la humanidad y son, en cuanto a su talento, un fenómeno universal y cotidiano del hombre común que, para salvarse, como el barón de Munchhausen, se han de sacar a sí mismos del pantano tirando de sus propios cabellos.

**HUMANISMO  
como tentativa**



**La balsa de Babel, 1995**



La receta, 2000

El deseo de Ulises era escuchar el canto de las sirenas, aún poniendo en peligro su vida y la de toda la tripulación. Ciñó un viaje por todo el perímetro de Occidente, se asomó a sus límites, sin Ulises no existiría como tal, ni tampoco el aterrizaje lunar ni el fenómeno punk ni el cambio climático ni la precarización del sistema ni los suburbios ardiendo ni los millones de parados ni las xenofobias ni la corrupción de la banca ni la marea de pateras. Ulises sueña con Ítaca pero su insignia es belicosa y su nimbo del color de la sangre.

En la ciudad inerte nada hay que sea inhumano, sólo hallamos nuestra propia humanidad y la evidencia donde convergen todos sus períodos, construidos, desde el primero al último, a partir del modelo religioso. En la génesis de lo sagrado, en lo que es y en las energías que lo mueven, se ubica el origen de todos los ciclos que, con algunos grupos de isomorfias, se suma a la historia de las ciencias y hechos afines. Ciencias humanas y ciencias exactas entran en una dialéctica de la profanación, territorio de arenas movedizas para la teología y la física cuántica.

El regreso a lo religioso, el camino de vuelta a lo sagrado equivale al estímulo de lo apagado, al despertar de lo reprimido. En griego la palabra “corte” o “cisura” es la misma que ha generado en nuestra lengua el término “templo”, o lo que para María Zambrano expresaría el *claro del bosque*, un espacio limitado donde se da el cerco del aparecer. Penetrar en la selva se nos hace ineludible cuando se quiere elevar lo sensible en el imperio terrenal de lo patente, sólo en los claros podemos liberarnos del bosque inteligible y es el canto de la sirena el que abre, en cada odisea, un abismo fascinador por donde se aspira a desaparecer.

Al navegar tratamos de salvar una distancia, pero para Ulises cada singladura es una revelación que se manifiesta al hacer posible su recorrido, el canto genera un movimiento hacia el canto, y en el desplazamiento se dibuja el gesto que expresa el supremo deseo. Extraña navegación la del hombre, que no es portador de la libertad, en todo caso es la libertad la que lo posee, y tan originaria y exclusivamente es de su propiedad que sólo se entrega plenamente a la humanidad si el hombre es capaz de religar hacia su sentido original, en la dirección opuesta a la que funda y traza toda su historia.

Ni en el teatro de la razón ni en el del derecho, fue en el de la tragedia donde por primera vez el verbo se levantó por encima de la cabeza de los dioses. Para experimentar los argumentos del origen hay que bucear en la tradición, inscribirse en el espectáculo de la humanidad y apasionarse por sus discernimientos y revelaciones. Todos los cielos e infiernos los ha erigido el alma creativa del hombre, sea de la religión que sea y en función de su solvencia y aptitud para proyectar fuera lo que bulle dentro.

Contra la fuerza el peor contendiente es la debilidad, y en el encantamiento de las sirenas se cumplía esta premisa; una promesa enigmática exponía a los hombres a ser infieles consigo mismos, avivando la esperanza y el deseo de un más allá sobrehumano al que nunca llegaban, en realidad su destino era la aridez y la sequía de la muerte, un desierto donde el silencio, como el ruido, quema. La sirena, amparada en el seno uterino de su canto, queda al otro lado del espejo, como si ese hubiera sido el único lugar íntegramente privado de música.

No hay que esperar a Caronte para conocer el averno de los vivos, estamos en él y hay dos maneras de soportar sus llamas, asumiendo las tinieblas e integrándose en ellas hasta no notar su existencia o sondearlo hasta saber lo que es y lo que no es infierno en medio del infierno, escoger, hacerle espacio, cuidarlo, preservarlo y difundirlo, esta fórmula es resbaladiza y hay que aprenderla sobre la marcha, vivir en lo bueno y en lo bello hasta que la vida acabe por sí misma no es fácil, pero allí donde la voluntad despierta, en ese lugar y ese momento se ha logrado algo.

Como Orfeo, que bajó a los infiernos para buscar y rescatar a su consorte Eurídice, recién fenecida, todo chamán también baja a su oscuridad para liberar el espíritu despojado de algún enfermo al que los demonios suelen poseer. Asimismo el chamán es señor y compañero de las bestias, usa sus sonidos, se comunica con ellas, se convierte en fiera y, como Orfeo, es además poeta que canta, augura e instruye; no es sólo un curandero instruido en artes extáticas, su talento es una revelación adquirida mediante una experiencia con la muerte.

Cuando los caballos de Poseidón sacuden con sus cascos la bóveda de la nada, los que tiran del carro de Febo se hacen invisibles en su inmensidad. *La Odisea* alumbraba un vacío que no se deja ver; una presencia luminosa corteja todo el viaje, una fisura por donde florece la invisibilidad y que hoy, acosados por una técnica que ha alterado el tiempo de los hombres, sus ámbitos y medios de evasión, no sería posible. Las tramas invisibles y más susceptibles que evidencian el afecto entre los seres y hacia lo desconocido van hilando, como la paciente Penélope, una gran malla que exhibe la aprehensión de toda la red social, la naturaleza de su fibra y la energía que exhala.

Hay un dicho que reza: *el que da lo que no tiene se queda con la mitad*, el individuo cuando más se extravía de sí es cuando se quiere entregar a los demás. Es saludable zanjar situaciones con un “sí” o un “no”, pues un tono mordaz sólo suspende la gravedad que acabará precipitándonos, y la interrogación navega en el “et-qui-libre” previo al desembarco en la tramoya de las enmiendas. La divisa de los ilustrados proclamaba el valor de uno mismo para hacer uso de su propio entendimiento, recia lección para un florecimiento de las Luces que no andaba en consonancia con el de la felicidad y con una euforia, producto de la moda que, como contrapeso, sólo fomentaría desasosiego, orfandad y perplejidad existencial.

Lo único que subsiste de las sirenas es el lamento aprisionado en lo opaco, sometido al embaucado de una industria que eternamente y sin riesgo busca el juego de inspiración en las potencias irreales. Pero un buen pensamiento se puede ver desde atrás sin necesidad de girarse para atrapar con la mirada aquello que se dibuja sobre la muralla de un tiempo

neutro, desolado y parsimonioso aprendizaje primigenio de la iniciación inconsciente a los lenguajes del mundo, fortuito vuelco de la conciencia hacia el saber, como una planta, en la penumbra de un aposento, lo hace hacia la luz.

*Hay un cuadro de Klee [escribe Walter Benjamin en sus Discursos Interrumpidos] que se llama Ángelus Novus. En él se representa un ángel que parece como si estuviese apunto de sentirse pasmado. Sus ojos están desmesuradamente abiertos, la boca abierta y extendidas las alas. Y este deberá ser el aspecto del ángel de la historia. Ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde a nosotros se nos manifiesta una cadena de datos, él ve una catástrofe única que amontona incansablemente ruina sobre ruina, arrojándolas a sus pies. Bien quisiera él detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero desde el paraíso sopla un huracán que se va enredado en sus alas y que es tan fuerte que el ángel ya no puede cerrarlas. Este huracán le empuja irretentiblemente hacia el futuro, al cual da la espalda, mientras que los montones de ruinas crecen ante él hasta el cielo. Este huracán es lo que nosotros llamamos progreso.*

Así, yendo y viniendo, sin meta, por una urbe gris, hastiada bajo impenitentes torres, la vida humana nos provee de misteriosas evidencias, se suele decir que no tiene precio, pero en nuestro obrar nos solemos comportar como si las cosas a las que nos aferramos la sobrepasaran en valor. Sedientos de una mirada sosegada observamos atónitos las migajas de un mundo que se inmola ingiriendo y atesorando sus exiguos capitales, sospecha, penuria y escepticismo en la existencia humana.

El culto a los muertos se ha postergando en nuestros tiempos en pro de un interés instituido especialmente para el “revival” de las grandes celebraciones conmemorativas o para remover antiguos enterramientos, algunos tremendamente remotos. No es posible emprender un viaje prematuro o con el designio voluntario de alcanzar *la Isla de los Muertos*, nadie conoce el rumbo hacia esa ínsula, sólo algunos visionarios eventualmente la han divisado en un albur de difícil entendimiento cuyo salvoconducto es el silencio, la circunspección y el olvido.

El deseo de inmortalidad ya fatiga a tanta teología y a tantas generaciones de hombres que indagaron la brevedad de las noches para restituirla a las sempiternas constelaciones, al desasosiego infinito de la esperanza, esfera sin centro ni perímetro donde las sirenas alzan el vuelo y su canto quiebra la armonía pitagórica.

Cristaliza la moral como precipitado de una agitación interior del todo ajena a ella, como una geoda crecen lanzas en su seno y decretan un ardiente campo de batalla en el que se blanden los estandartes de los valores humanos; salvarlos contribuye a la tentativa de vencer el vacío y de trascender la dimensión temporal. Al acecho de lo universal, acampamos extramuros y diseñamos nuestra estrategia para la ofensiva, en la tenue alborada, erguidos como Sócrates, esgrimiendo nuestra propia fragilidad.

Todo hombre se resiste a ser arrebatado de sus propios sueños; a pesar de lo poco fiable que es la realidad a la que quedan reducidos los exponen al sol para que los recomponga con su omnipotente fuego y no expiren, infundiendo así coraje y aliento para subyugar a la muerte. Así engendramos al propio adversario, una larva nocturna que carcome nuestra



Los últimos días de la humanidad, 1997



identidad y nos lacera con las contriciones, mientras nuestro soplo se extingue al desertar del arrebato contra los últimos resuellos de inanidad que, famélicos, sólo logramos sustentar con la miasma cruel que bulle en nuestro taciturno seno.

El mal nos hace sentir vivos, como una escolopendra inyecta un dolor con su veneno capaz de penetrar hasta nuestras entrañas, pero en la oscuridad del abismo hay unos ojos incorpóreos que velan y se fortalecen en la intimidad secreta de la noche, bucean en sus aperturas abisales hasta hallar la luz del día. Hay un complot de las venturas y desventuras de esa navegación con la fabulación de la cruzada, con el canto ya no inmediato de la sirena, sino narrado, oda, inocua en apariencia, que se trasmuta en la pócima ponzoñosa del suceso.

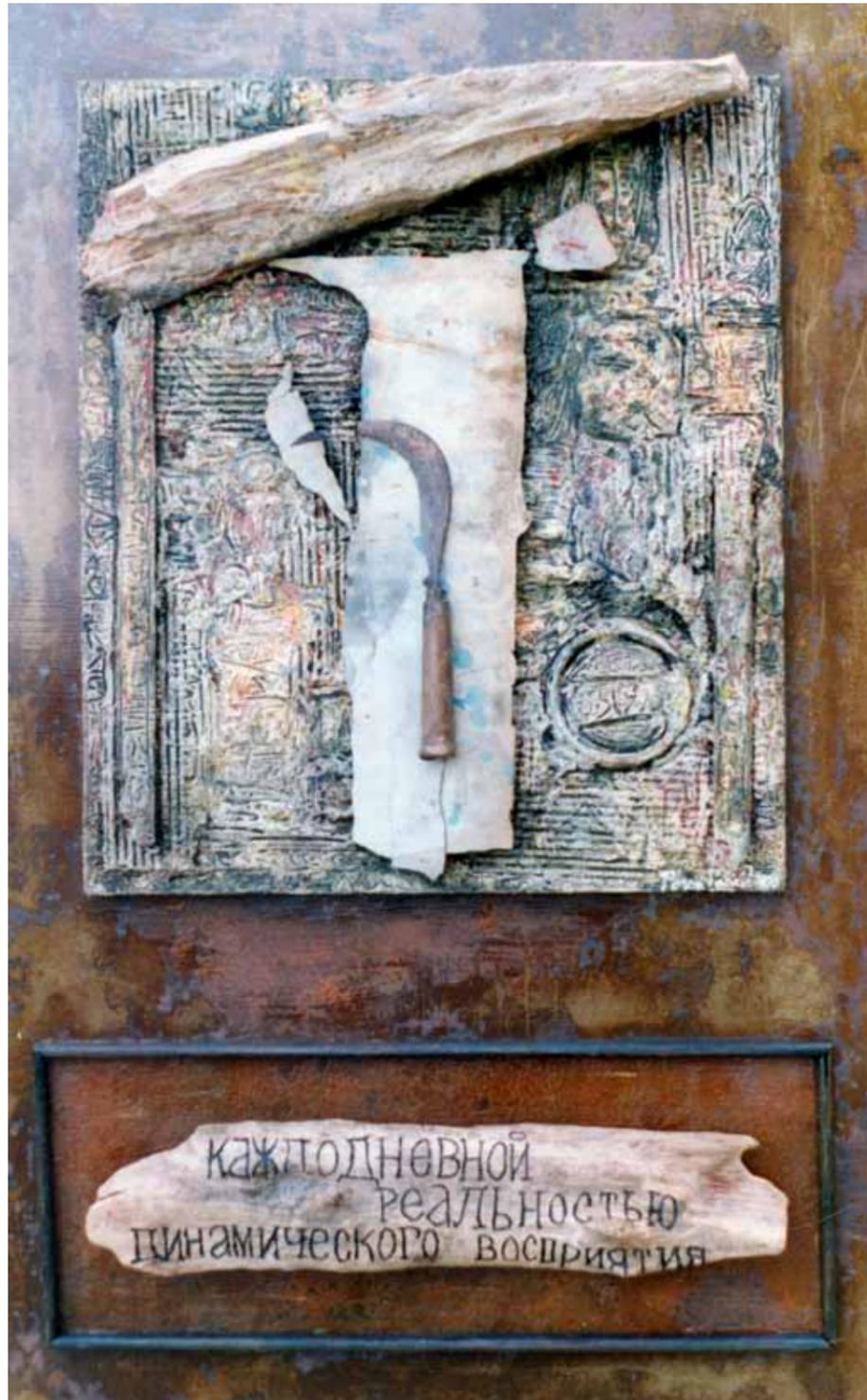
El rescate del ser y de la humanidad es tan ineludible como la necesidad de exiliarse de un mundo cada vez más confuso, enmarañado y agónico. Hay una vía de escape hacia la luz y se halla en el aislamiento, en el silencio, en la liberación, en ese individuo que pacta con la escritura, con la pintura o con ciertas armonías musicales aspirando a trascender el mensaje desgastado de la realidad cotidiana y de una tristeza anónima.

Una crisis de crecimiento es lo que ha sumido a la humanidad en la actual travesía del desierto, quemado por el sol abrasador se reseca el candor de todo verídico brote insurgente; el espíritu del hombre no ha madurado lo suficiente para observar afectuosamente la torpeza del niño que guerrea con su propio pie derecho intentando calzarle el zapato izquierdo ¿acaso no se puede andar un provechoso recorrido marchando con los zapatos cambiados? Los juanetes, los callos y ampollas registran la cicatriz del aprendizaje, del noviciado necesario a pesar de que al adulto, curtido por la experiencia, le parezca un calvario ciertamente innecesario.

**UTOPIÍA**  
**Una instancia contra la Historia**



**Generación Beat, 1995**



Dinamismo y dimensión de una realidad interior (Homenaje a la Perestroika), 1990

Para encender la pira colocada en lo alto de una columna, el arquero apunta hacia el cielo con la llama de su flecha encendida, pues debe visualizar y calcular la parábola que ha de describir en su trayectoria para que alcance el objetivo. También las utopías tienen un recorrido curvo, apuntan hacia lo alto, se fijan en lo inasequible, para llegar a un objetivo tangible y terrenalmente posible. No se trata de incendiar el cielo sino de no dejar que la lumbre de la antorcha deje de iluminarnos. Pero en nuestro mundo hay argumentos que triunfan al fracasar, como los de los valedores de las instituciones, y argumentos que naufragan en su triunfo, como los que nos muestran las utopías.

El sueño del místico consiste en alcanzar una experiencia definitiva con la esencia de su búsqueda, el filósofo en cambio es consciente de que el asunto al que pretende aproximarse solo se desplegará ante él como un problema, posiblemente en un proceso interminable; en ambos casos cualquier roce con el objeto de la cuestión abrirá puertas hacia un albor, allí donde aquello que se revela se va empañando y el alma, siendo tan solo persistencia estética, se irá disolviendo entre revelación y revelación.

La utopía es un sueño cosmogónico que pugna con las trazas de la Historia ¿quién no desea dismantelar los entresijos de esta sociedad y a la vez teme las decepciones que nos deparará aquella que vendrá a suplantarla? Podemos “exiliarnos de” e ingresar donde sea, pero nos hallamos sujetos a un fenómeno ontológico que subsiste por encima de todo ello y nos arroja a un mundo del que no nos podemos evadir. Las utopías no se resuelven, la cuestión social es, por ejemplo, una utopía socavada por lo categórico, Robert Musil plantea la quintaesencia de la verdad como una utopía de la vida exacta, hay quien bosqueja, sin embargo, la posibilidad constante de huida hacia otro contexto, otros contemplan la idea de conquistar el abismo donde germina, para la esencia del hombre, el proyecto concluyente de su existencia.

Robert Musil habla de la utopía como *el experimento en que se observa la probable transformación de un elemento y los efectos producidos en ese complicado fenómeno que nosotros llamamos vida. Ahora bien, si el elemento estudiado es la misma exactitud, se le separa y se le deja desarrollar, si se le considera como hábito del pensar y como una postura de vida, y si se deja influir su fuerza sobre todo lo que tiene relación con él, se llega a un hombre en el que se forma una paradójica combinación de exactitud y vaguedad. Posee aquella incorruptible, voluntaria frescura que presenta el temperamento de la exactitud; pero fuera de esa propiedad, todo lo demás es indefinido. Las firmes circunstancias del interior, garantizadas por una moral, tienen poco valor para un hombre cuya fantasía tiende a cambiar, sobre todo, cuando la existencia de una máxima y una exactísima satisfacción se traspasa del cuerpo intelectual al de las pasiones, se obtiene, según queda indicado, el asombroso resultado de que las pasiones desaparecen y son reemplazadas por algo parecido a un fuego de bondad.*

Las soluciones no las encontramos en esta vida, sólo hallamos teselas en movimiento que hay que rebuscar, revolver, escoger, tallar o crear nuevas para darle forma al mosaico,

las soluciones se irán dibujando en él. Giambattista Vico construye *la historia ideal* y traza su *círculo eterno*, pero lo perfecto no deja entrar a nadie, la utopía sólo puede conseguirse como resultado de una catástrofe cuando no hay objeto de antagonismo y se parte de un punto cero. Si el observador forma parte de la misma Historia, no puede observarla, el contemplador del naufragio precisa una distancia prudencial que lo sitúe siempre fuera del alcance de aquello que acontece.

Excluir la ciencia es una utopía; Prometeo desafió a Zeus y quiso emularlo, ingenuos demiurgos, también nosotros queremos hacerlo mejor que los dioses a los que nos encomendamos y nos sometemos a la utopía de la exactitud. El investigador construye la maqueta imaginaria de determinadas relaciones elementales cuya ampliación podría resolver el origen de ciertos fenómenos macroscópicos de la vida, pero existe un arco utópico en el que está confinada la imperturbabilidad prometeica del mundo, justo donde linda la superficie y el abismo, centelleando entre la zona superior e inferior del sueño sumido en sí mismo, mecido, perplejo y desmenuzado en millares de añicos que se estrellan y resuenan en la bóveda volátil y cristalina del firmamento subyacente.

El arquetipo, la forma de cualquier configuración del mundo sensible, se puede condensar en el ámbito representativo del infinitésimo, pudiendo obtener así, para cada fórmula de sondeo, una configuración utópica asociada a una realidad ya no limitada. El planteamiento repetitivo e inagotable de todas las cosas, incluso la propia existencia,



**El utopista de los Falansterios**  
(homenaje a Charles Faurier y *De rerum natura*). 1993

mediante preceptos superlativos alcanzados abstractamente en la cúpula de la precisión, es una utopía susceptible de transfigurarse, paradójicamente, en lo indefinido puro.

Aquellos hombres que se consagraron a la utopía de la exactitud, que ya empiezan a dudar de las referencias con que sembraron sus días y que no saben en qué emplear su tiempo, cada vez son menos capaces de someterse al incombustible acto de la creación y de sacrificar a una imaginaria conflagración el fuego hogareño que circunscribe sus reminiscencias y excitaciones.

La utopía, en general, no es ni más ni menos que el proyecto de conocimiento de uno mismo, inherente a la desazón, a la desmaterialización, a una estación de madurez, a un espacio de equilibrio entre luz y oscuridad. Solares, armónicos, utópicos, todos ellos se encomendaron más a la revolución del corazón que a la del intelecto. Las edificaciones utópicas, todas ellas tienen en común la propuesta de sus espacios como un reino exterior, Jesucristo nos decía que *el reino de Dios no es de aquí ni de allá sino de dentro de nosotros*, según sus palabras la utopía pertenece a la vida individual, existe aisladamente, lo que no niega que coexista con otras y en lapsos de crisis se unan sublimando afinidades y transigiendo hacia una embriaguez apasionada que se espesa como una constelación de confluencias.

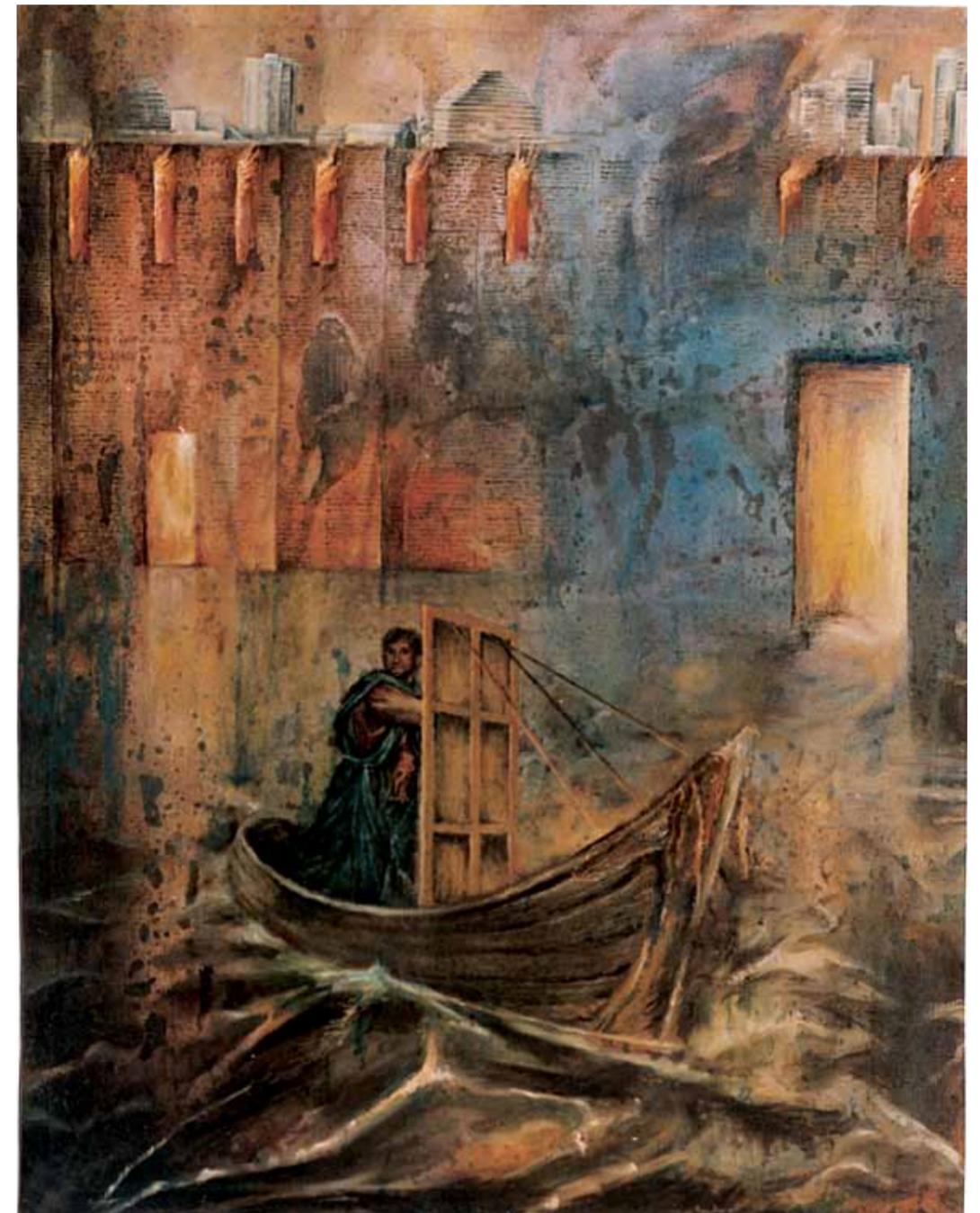
Buscamos salidas constantemente y en nuestro empeño sobrevolamos el laberinto utópico de la mente, en sus meandros se sedimenta el conocimiento innato inherente a nuestra existencia, cada estancia propone un horizonte ilimitado, una perspectiva tutelada por la galería de imágenes de donde nace el mito y sobre la que se posan los mirlos mudos que no nos pierden de vista.

La expiración del mito convierte a la utopía en una miscelánea donde coexiste un racionalismo impúber y superficial, una banalización secularizada de la alegoría angelical, un reino insustancial de conformidad compacta y concreta, sin el ingrediente del azar, la contradicción o la excepción. Tan presuntuosas elucubraciones sólo ponen de manifiesto el síntoma de debilidad mental, la precariedad y escasa sensibilidad que arrastra una sociedad enfermiza a divagar en torno a objetivos equívocos: desafía al tiempo, aquí abajo, reconciliando el eterno presente y la Historia, pretende restaurar el Paraíso perdido con las mismas herramientas que lo destruyeron y erigir un nuevo Adán capaz de replantear los pasos del originario, en definitiva, su aspiración se eleva a la descomunal pretensión de ser el nuevo artífice de la Creación.

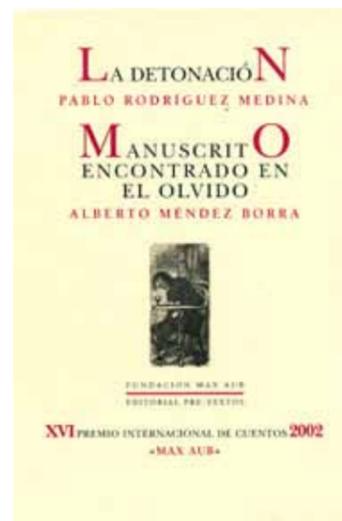
**Diagnóstico medioambiental, 1993**



LA NAVE DE LOS LOCOS



El contemplador del naufragio o el acceso a la laguna Estigia, 1995



Paul Gauguin



Paul Gauguin



Paul Gauguin



Paul Gauguin



Paul Gauguin



Paul Gauguin

La detonación, 2003

Existe una fijación sistemática impuesta por toda sociedad que consiste en excluir del paisaje humano todo aquello que es anómalo, irregular, indeliberado, deforme..., todo lo que supone una inconveniencia, una extravagancia o una excepción a la norma.

En una plaga se sentencia a la langosta que manifestara incoherencia respecto a las formas limitadas de actuar. Pero ante el rugido de la marabunta es de sabios profesar voto de locura, y lanzarse a la deriva, o aniquilarse en el arrobamiento místico antes que prosperar en el tumulto con un ardid de martingalas y simulacros. He ahí la eterna aproximación entre santidad y demencia.

En nuestros escritos nos hemos encomendado al infinito, somos pues el pueblo que venera la muerte y, embarcados a la nave de nuestro destino, nos alejamos de tierra firme y del faro de la finitud, del espíritu materialista, del aliento venal, somos galeotes intentando bogar de lo conmensurable a lo inconmensurable, mientras nuestro barco, un tabernáculo a la deriva, se tambalea hasta naufragar bajo un firmamento inflamado de cólera y arrebato. Las velas que abaten los vientos necesitan menos adeptos diligentes que adeptos turbados. *Si otros no hubiesen enloquecido nos veríamos obligados a hacerlo nosotros* (William Blake), es cierto que el auténtico vértigo nos perturba y nos hace zozobrar cuando hay ausencia de locura.

El lago o el mar es la estancia de la nave de los locos, a lo lejos se escucha un concierto de desatinos que refractan en sus aguas en lugar de la sinfonía afable de la razón. La niebla viste con un velo de majadería el bajel fantástico en que trajina la otra locura del mundo, la de su sinrazón. Hay pececillos que nos sorprenden con un salto luminoso para que descubramos lo que hay más allá de la superficie del agua, paraísos artificiales forjados por los eruditos sardónicos de la palabra ebria y extática, entidades que buscan en el hachís, el opio o el estramonio las revelaciones de una química no mítica que puedan fragmentar el perímetro de la gran forma. Fisuras en el dique seco del claroscuro moral por donde se fugaron ya los fluidos de lo sujeto a la norma. No hay amarre y por eso nunca llega a puerto ni jamás podrá disecar su caligrafía escrita sobre el agua.

*Desde la nave de los locos de la iconografía medieval a las imágenes de Epinal del manicomio de Tuke, desde los furores trágicos de Orestes al extraño diálogo del sobrino de Rameau, desde los decretos de Colbert a las decisiones revolucionarias, desde las viejas leproserías en ruinas...* Michel Serres contempla la historia de la locura como contrapartida de la historia de la razón y centra el proyecto de las primeras obras de Foucault, *Enfermedad mental y personalidad* e *Historia de la locura en la época clásica*, al mero propósito de descubrir esas amalgamas trucas, esos murmullos del pensamiento y del lenguaje, para reivindicar su existencia y presentarlos como uno de los más profundos reactivos en la historia de las ideas.

Cuando el hombre advierte que nada le pertenece se siente liberado, hasta el que se creía último de la especie ante este dato se descubre ilusionado e inspirado por la desposesión, ya no sufre y, gozoso y desasido, afianza esta génesis de suficiencia y autoestima. Los cautivos, los locos, los damnificados, los calumniados he aquí los genios, los héroes en términos bergsonianos, las víctimas que sacrifica toda dificultad de coherencia, todos son epónimos de lo extraterritorial y de los sistemas abiertos y, como el físico escocés James Clerk Maxwell, en ese espacio los bautizó demonios.

Lo primero que delata al loco es la expresión de su propia faz, con ella se expone y se entrega a los demás. Un rostro que perdió su máscara, que exhibe su angustia y todo aquello que le perturba, sin maquillajes, desnudo, despojado incluso de mirada y revelando sin pudor todos sus enigmas; tan cruda naturalidad irrita, hace que salten los fusibles del sistema, por eso los esposa, los medica y los aísla. La sociedad envenena al desviado porque de alguna manera su aspecto es el espejo que deja ver las miserias de la vida.

Antes de que el transporte público (trenes, tranvías, autobuses, metros...) se introdujera, durante el siglo XIX no había circunstancias por las que la gente anónima tuviera una relación de intermediación durante un tiempo más o menos prolongado, silentes y sin paréntesis de por medio. La tensión es la avería de una ciudad agitada que manipula a los que la habitan y opera todas aquellas formas de manipularlos. La tensión también alimenta a aquéllos que la aplacan y la eclipsan con sus fuegos. La locura es una válvula de escape, uno se recrea a sí mismo, no sin antes destruirse para cerciorarse de su singularidad y su desintegración.

Reptando entre las masas perdemos la piel y es imposible reconocernos ante el espejo, y no porque la serpiente se arrastre es más vil que el caimán, ni su veneno es peor pócima que algún medicamento. Cuando a algo perfecto se le exigen cualidades, se empiezan a matizar sus diferencias y a demandar exclusiones: no hay que confundir sobredosis con veneno ni suciedad con escatología, pero la locura sí forma parte de la humanidad, todo hombre la posee, la manifieste o la reprima.

El otro es el excluido y se le aísla, proscrito en su insularidad representa el mal moral, la religión lo estigmatiza, le llama pecador, la sociedad, asocial, incoherente o ininteligible, el lenguaje verbal y corporal no comulga con la conducta impuesta por la ética dogmática del sistema, es el negativo del sistema, aquél que desdeña la obra de la razón, se volatiliza en sus manos y se frustra su sentido. Pero si licuáramos el cerebro de un demente, lo que extraeríamos sería un sirope comparado con la hiel que destilan algunas miserias de espíritu.

Una carta sin abrir, cuando lleva mucho tiempo, se impregna de un polvo ponzoñoso; desheredada, pérfidamente y en silencio, urde su venganza por los días, a veces años, de desconsuelo. Si desatamos la vieja correspondencia es posible encontrar un frágil sobre, con su antiguo sello pegado, fuera ya de circulación; tal vez nos dirá mucho más que la caligrafía que silencia. Las emociones más vivas del coleccionista de sellos las halla al descubrir un sobre virgen, sin abrir, con su sello impreso, un himen de tejido celular

gráfico con su dentado blanco, cual tul guarnecido de encajes, y con el timbre que lo tatúa. El matasellos es el estigma, es la parte oculta del sello, destapa el lado nocturno del coleccionismo. En el lenguaje filatélico lo diferente, lo excluido, es más apreciado que lo que es fiel y subordinado a la norma.

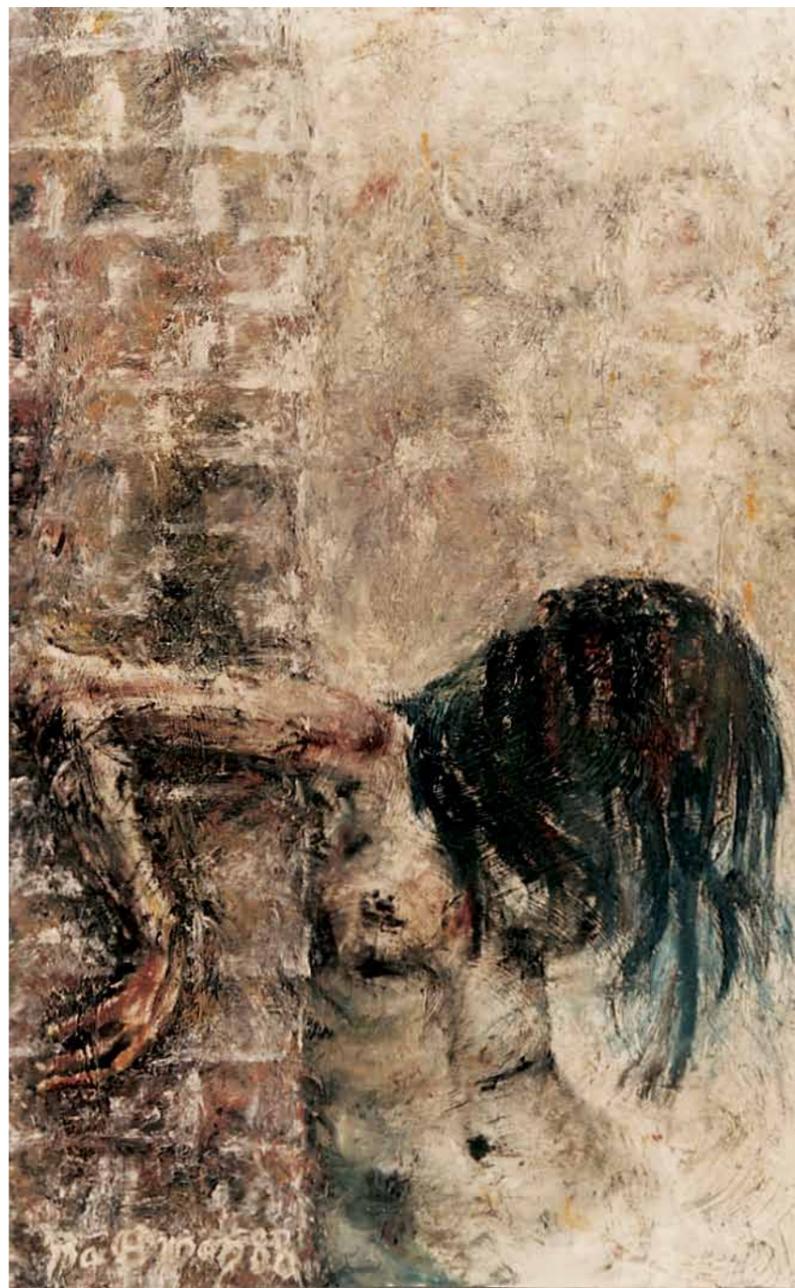
No todo lo que se desvía de lo normal es una tara, una ceguera o un defecto. Toda inflexión lógica arroja una afección, incluso un gesto generoso que guarece a aquellas criaturas afines temerosas en su destierro e inmoladas por el insomnio de ese miedo. Los augurios de la locura vienen de la mano de lapsos de lucidez con un olfato especial para escarbar en lo que se olvida. En los sueños es cuando se manifiesta el loco que todos llevamos dentro y, como los locos, cada uno tiene su ángel; se sueña con querencias lejanas, exóticas, vaporosas, como la esquizofrenia de un perfume en el que nos reconocemos, sin saber por qué ni de qué, nosotros no, pero nuestro ángel sí.

Mientras tanto seguimos respirando demencia y arrebatos por las avenidas de los sueños, delirio alucinado de quien no sabe si está vivo o si en él vive un muerto que sueña desde dentro su otra vida, como una creación onírica que le posee sin que se pueda fragmentar el cerco que le ha asediado desde otra existencia y otro sueño.

Cada instante se engendra desde el que le precedió, así el día aplasta las dádivas de las quimeras de la noche; sólo el loco es el privilegiado que se filtra sin fricción de la existencia nocturna a la diurna, sus sueños continúan en sus vigias, no hay ruptura. El psicoanálisis usa también un proceso circular, trata de identificar un pasado verdadero con la realidad, la exhuma y la identifica a través de la gramática.

La obra de arte surge de la irracionalidad y se desenvuelve en ella hasta que deja de existir a causa de la razón, la muerte de toda creación es un producto de la razón. El místico en sus renunciaciones, sosiegos y reflexiones desvía el objetivo de su búsqueda, deja la vía del conocimiento introspectivo para iniciarse en un camino de transmutación y extinción; seducido por esa paradójica y dilatada lid crea un cerco contemplativo que le sitúa a salvo de sí mismo, fuera de su alcance relega la experiencia cotidiana y se entrega a la inspiración extática desde la que sólo puede comunicar o sugerir poéticamente, según la virtud de su savia, a través de vagas pinceladas, fragmentos ambiguos, a veces impersonales, que sin duda inyectan más hálito en nuestro espíritu que la consistencia de cualquier obra. Es en ese ámbito en el que Marcel Duchamp propone lo *infrave* como alegoría del olvido.

El arte se fragua en las tinieblas, el artista desciende a los abismos de Vulcano donde el magma amalgama todas sus dudas y sus pasiones, aunque se ocupa de su tarea en la forja no puede evitar la erupción; todo lo que lanza y expele, incluso las primeras fumarolas, es la locura del arte. El volcán en reposo: no hay mayor amenaza que el tóxico azufre de la caldera callada antes de la deyección y no hay mayor demencia que la de aquél loco en quien dormita la obra y olvida el crear. Pero los ríos de lava se enfrían, la escoria, los basaltos y obsidias, la piedra pómez, las bellas geodas o vetas metalíferas son los legajos de aquellas enérgicas explosiones, emerge la razón por la locura, que a su vez la limita y la alimenta.



Anmesia, 1988

El arte arrastra al artista hacia un callejón sin salida, todo creador ha de conocer su condición de desheredado y que debe su existencia a la evidencia de algún exceso, tal vez un toque de locura de la cual se procurará resguardar, porque por muy excéntrico que parezca el artista acaba asustándose de sí mismo. Hay locura verdadera cuando hay ausencia de obra y se niega conflicto alguno, la razón es la que trabaja en justificarlos.

El verdadero vacío es la nada deshilada, el espacio vacante, sin pizcas, sin sentidos, sin miembro que penetre, sólo el opio de la locura que adopta en sí la forma de una frente que piensa y percibe el espacio del negro orificio de la nada, sin apertura, sin pozo, sin imágenes ni sentimientos; sólo la fría agonía de un ojo que penetra inefablemente en la orgía de la vacuidad, donde se sublima el punto nulo del ser, donde se es capaz de rozar la nocturnidad, la eternidad que sólo se respira y ningún enigma agrava, existencia traspuesta y suscitada en una suerte de aliento.

Todo pensador abstraído en su propio universo intelectual es un extranjero en el mundo, sus más dilectos pensamientos ven la luz gradualmente, medidos en extrañas y ajenas fosforescencias que, si se expresaran plenamente, podrían asimilarse e integrarse en el uso universal. La melancolía es una pereza trágica que adormece a las palabras sobre su quietud filológica, sin excitar cambios gramaticales, sin agujonear el espíritu, por hermoso que sea lo que dicen. Hay que estimular la potencia de un pensamiento colectivo, poemas que sean acciones, que no suplanten los tabiques de vidrio que apenas sustentan la ilógica segmentación de la vida que poco a poco va quebrando el porvenir.

El juego es algo común a todos los animales pero el único que lo arruina con sus despropósitos es el hombre; el del poeta es otro juego, el de la existencia efímera, se viste con el poema para ocultar su esencia alienada y en su ropaje, en las formas de sus pliegues, se delatan las torsiones del cuerpo, como agitándose entre las sábanas de un sueño perturbador. Su conciencia es una despiadada camisa de fuerza que constriñe todas sus explosiones íntimas, resquebrajando su anomalía bajo una costra cada vez más impenetrable, una cápsula en la que hibernará desterrado en su locura. De su existencia sólo nos alcanzan jirones de poesías rotas por el camino, añicos esparcidos de escritura, o menos aún, polvo de palabras abismadas y atraídas al exhalar una emoción nocturna, no hay inspiración alada con tantos vuelos.

**EL VIAJE**  
**Unos pasos hacia el jardín interior**



**Arbore di Diana (La Granja/ Madrid), 2009**



**San Carlo/ Nápoles I. (2 polípticos), 2009**



**San Carlo/ Nápoles II. (2 polípticos), 2009**

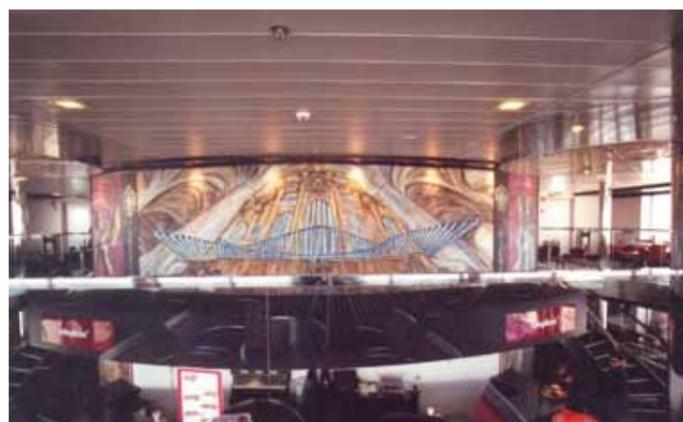
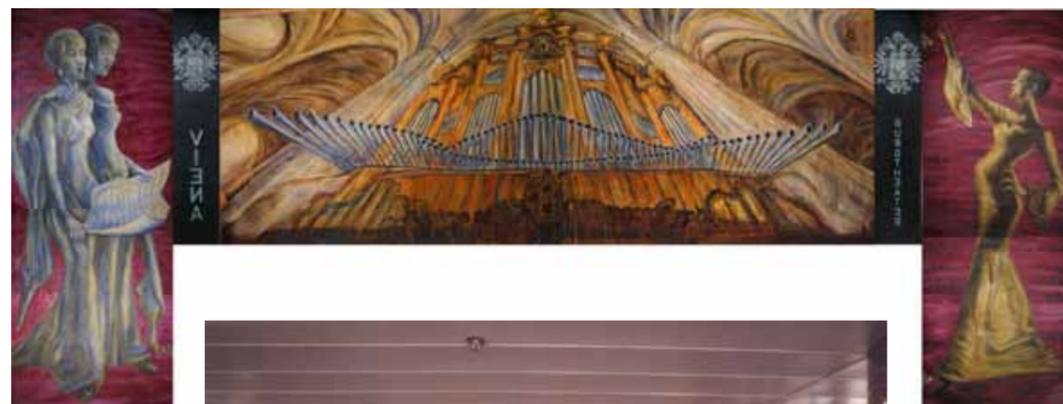


**King's Theater/ Londres I y II (2 tripticos), 2009**



**Ermitage/ San Petersburgo I y II. (2 trípticos) 2009**

**Burgtheater/ Viena. (tríptico) 2009**



**Buque Martín i Soler, tematización y murales 2009**

Con los ojos vendados, si dibujamos en el recinto imaginario donde se representa las cuestiones trascendentales y los entresijos rotos que las articulan, puede que estos trazos despierten delirios locos de objetividad y hallemos en ellos un punto hábil desde el que partir.

Se empieza por planificar el viaje sin inclinar sus movimientos hacia una meta, sin espontaneidad aparente, tan solo se traza un rumbo inescrutable dejándose llevar por la memoria personal de un itinerario interior. La voz a la que acudimos nos llama en un estado de vigilia, entre una nebulosa indeterminada cuyo enclave no es necesario intentar situar ni definir.

Solemos preguntarnos, no sin temblar, si las búsquedas determinan un camino, si hay preguntas que expresar y si nuestra actitud ante ellas condiciona un punto de partida y un punto de llegada. Andando entre tanta incerteza nos encontramos a una filosofía que no existiría sin su propia historia; existen las preguntas y montones de papeles en torno a ellas, sin respuestas, preguntas que persisten al fin y al cabo.

A veces buscamos consuelo en la realidad pensando que sofocará la necesidad de nuevas perspectivas, abrimos la ventanilla y nos deleitamos mirando, siempre a través del cristal y al abrigo de algún pensamiento verdadero, que por serlo es ilusorio, inefable y sin parar cambia de lugar, es nómada.

Hay que iniciar la marcha y una augusta calma gobierna la confabulación de los cataclismos. Antes de partir uno siempre se ha de girar, retroceder con la vista las huellas que dejamos, reconocer en sus trazos también aquellos que las mujeres tejieron con sus agujas, los que los hombres descosieron con sus espadas y otros que resplandece sobre el filo del hacha de los héroes; el círculo de toda odisea poética lo completan tres segmentos, el femenino, el masculino y el mitológico, necesarios para alcanzar los enigmas de todo universo.

Pero nos saciamos de libros soporíferos, engullimos tomo tras tomo como si fuesen dosis de somníferos, no leemos para aprender sino para olvidar, para escalar el umbral del hastío originario extinguiendo el devenir, sus antojos y aversiones. El viaje del que crea es otro, el artista no traspasa para encumbrar, es traspasado, es encumbrado.

La primera parte del camino la andamos al abrigo de la gran ciudad. Su perspectiva nos abduce como ángel custodio que en sus vuelos se posa sobre plintos, ménsulas, metopas, cariátides, columnas, balaustres... aún si sintetizáramos estos edificios hasta una sobriedad extrema, seguirían afligiendo con su peso a cada transeúnte. La selva del mundo es de una complejidad confusa, de un espesor enmarañado y sobrecargado de una oscuridad como la del abismo, para hallar un claro es necesario llegar a su corazón, talar, desmochar y abrirse paso.



Valencia/ Wassili Ostrof. 2009

Y así, si hay algo que es realmente ostensible en la ciudad es su erosiva capacidad de desacreditar a los que pronostican la esperanza y dan fe de ortodoxas expectativas. Antiguamente y a pesar de sus horrores, la Edad de Cronos era venerada como la edad dorada del hombre, el ser humano ni se consumía ni se marchitaba y cuando alcanzaba el sueño eterno su espíritu, más allá de lo que Huxley sería capaz de concebir, subsistía sempiterno.

Noé habría hundido su nave si no le hubiesen vendado los ojos ante el futuro que iba a salvar. Esquivó la jugada del caos sobre el tablero de ajedrez de los acontecimientos, ni las mismas matemáticas pueden predecir lo que sucederá más allá de dos lances. Desde entonces la partida la está ganando la ciencia que se propaga y autojustifica a expensas de un mundo que el diluvio empezó a disolver y nos va erosionando hasta que consiga arrasarnos en su desintegración.

La periferia es un espacio limítrofe y es probable que nuestros pasos, perplejos, se extravíen hacia ella. Allí el nómada somete las reglas del sistema por su disposición a no instituir nada en él, no asume ninguna responsabilidad ni compromiso ni es cómplice gratuito de la banalidad, sombra que encubre todo delito, incluso al mismo terror.

Los humos y olores enturbian las siluetas de los edificios y se cartografía una niebla fantasmagórica que desdibuja el pasado inmediato; nuestra juventud y nuestra vejez se reconocen en un campo en ruinas que son los muros rotos de nuestro espíritu. Ya hace tiempo que los teóricos de la historia nos bombardean desde un flanco con la azarosa imprevisibilidad de un acontecer plural e infinito, y por otro con la imposición de un código retrospectivo que clasifica el pasado y lo fundamenta para perpetuar su soberanía.

En este espacio marginal habita el ser del límite, un ángel fronterizo que desciende de los techos alegóricos para marcar su territorio, se trata de la presencia de lo simbólico que, al abandonar el templo, los estucos y los frescos, aprehende otro valor, otra expresión y significación.

A veces nos distraemos, complicamos nuestras rutas, nos aventuramos por trayectos retorcidos y extremos y no escogemos los atajos ni las sendas que hacen más transible y placentero el viaje. Encomendarse a Hermes, divinidad que protege a los caminos y sus transeúntes, nos ayudará a interpretar el escenario y la hermenéutica del viaje. Pero no todo el viaje es dinámico, existe el viaje pasivo y estados intermedios de transportación, como los séquitos de nubes con sus cortejos y evoluciones, sus afectos y desafectos; la vista las sigue hasta desollarse de tanto halar, hechizada no sabe bien si se deslizan, reptan boca abajo o algo las impulsa.

Desde la llanura alcanzamos ver cómo las arterias de la ciudad se salen de su cuerpo y se desparraman sobre la piel de "lo otro". Por allí se arrastran los fracasados del desierto, sus espectros se posan sobre algunos edificios reducidos a escombros, y es allí donde anidan las alegorías y disuelven su ser en un espejismo, en una laguna que refleja su insondable fragilidad táctil.

Se oye gemir al Paraíso en la profundidad abismal de la conciencia, su eco se rompe contra el muro de un futuro que envuelve y oculta, cada vez más, el resplandor de las utopías con su moho apocalíptico, un lodo empapado en lágrimas. Lloro la memoria mojada bajo una lluvia en la que pestañea la nada, y al llorar y ver llorar de ninguna manera deja ver más que las propias lágrimas y su sentido metafísico. El sollozo es un barniz que enturbia la contemplación y en el espacio que hay entre la mirada y la lágrima se cuele un exceso de fulgores y encantos que sólo la palabra poética podría robar a la fugacidad del tiempo sin memoria.

El hombre irrumpe con su arquitectura, su técnica y su ciencia allí donde acontece lo natural, tan sólo remedia las enfermedades y repara las catástrofes que él originó al entrometerse en su equilibrio, pero al final la Naturaleza le enseña sus escrituras y el edificio se transmuta en ruina, el viso metálico de la cúpula en luz, las llamas en sangre y el jardín en ambrosía, quintaesencia que alimenta a los dioses. Visiblemente es el hombre el que destaca en su carrera pero ni él mismo confía en su progreso, al establecer un itinerario de ida también propone la alternativa para el regreso y en cada uno de sus extravíos se van registrando los derroteros de la Historia, la alegoría es la única aportación del hombre que trasciende su imaginación y descompone su creación.

Técnica y Naturaleza coexisten en una supervivencia fronteriza, el hormigón carcomido por el bióxido de carbono arrebujá la vida de musgos y helechos y es hospitalario con toda clase de bolboretas. Hay una fábrica de cemento en ruinas que yace sobre el fondo rocoso del Montgó, se rebela contra la furia de las tormentas y toda clase de inclemencias que la hostigan, yergue su porte prominente renunciando al hombre que la creó; son los templos de nuestra civilización, sus volúmenes y espacios verticales evocan un mundo y lo ciñen con el humo del incienso que inspira y hace visible el espacio invisible del aire. Este nacer y surgir en totalidad que los griegos llamaron “fisis” convive con la huella de la técnica, que sólo es el referente con el que el presente se nos ha formulado para asumir el escenario de la realidad, donde se revela la faz del tiempo; sin embargo, es en la obra de arte, en su reposo interno, donde exhumamos otro rostro más fértil, diverso e ininteligible, la imagen de la memoria.

El pecado del hombre es el pecado contra el ser, no basta un arrepentimiento penitente y exhaustivo, merecemos una profunda expiación, un camino de aprendizaje para desandar todo aquello que hemos aprendido. El bosque del extravío es el siguiente tramo del viaje.

En la oscura trama del laberinto vegetal todo individuo puede sufrir la tensión extrema de su voluntad y su energía, acabando por refugiarse en su propio exilio metafísico; el eremita es el estilista sin columna, un bardo que rumia oraciones bajo los claustros arbóreos, un hombre humilde, hijo del humus y de la tierra, que se aletarga en la cuenca más espesa y escarba hasta los claros para respirar.

El jardín, la ruina, el mito, la imagen... son estímulos para emprender el viaje alegórico, su percepción es fragmentaria y volátil, y su seducción es intuitiva, como la del símbolo, hay que desentrañar su propia luz para que lo bañe y se nos revele. Hubo pozos que sellaron el agua en la oscuridad para que no evocara ninguna imagen, pero no existió fuente, aljibe o alberca en la que el árabe no plantara un olivo, también en la orilla de

sus tumbas sembraron el “árbol del Universo”, árbol sagrado que con su aceite enciende llamas de entendimiento y la procesión del albor sufi en su cultura.

La experiencia del viaje es como la vida misma, progreso y regresión, igual que cuando rompe una ola, curso y recurso, flujo y reflujo, después de la pleamar queda al descubierto la prueba de cierta salud espiritual. Al volver atrás, como Sísifo, se recupera la energía originaria, un halo que nos orienta al ascender a la cumbre y en su descenso.

Tras la bruma gris nuevas encrucijadas irradian un sin fin de trayectorias aleatorias, pero no hay oportunidad para sentirse perdido cuando el foco astral incendia el perfil de una suerte de cimas que emergieron hastiadas por precepto del todopoderoso, otra resolución elemental veleidosa del nirvana. *En la gruta de Cyane, antes de ser reducida por Zeus bajo el aspecto de serpiente y de concebir así a Dionisios, Perséfone, abandonada por Deméter, había comenzado un tejido en el que representaría el Universo entero.* Ya en estos relatos órficos que cita Michel Serres se hablaba de la creación como un viaje personal y sin censura capaz de arrebatarse e iluminar a otros para que emprendan su particular aventura creativa.

Hay múltiples incumbencias que conectan entre sí a las cimas, conceptos mediáticos como los de retroacción y resonancia se nos hacen más inteligibles allí donde el aire es menos respirable. Enarbolando las alturas flamea un espíritu de perfección que viaja a través de flujos en una atmósfera enrarecida y extática, unas cumbres contaminan a otras. En la *subida al Monte Carmelo* San Juan de la Cruz halla *nada, nada, nada, nada, nada, nada, y aún en el monte nada.* Más allá de la cima el vacío es la condición del éxtasis, *...ya por aquí no hay camino porque para el justo no hay ley, él para sí es ley.* También el éxtasis es condición para hurgar en el vacío.

La tensión del vacío, desligada de ideales de pureza que puedan seducir al espíritu, es lo absoluto para el hombre interior, capaz de llevar su experiencia, su existencia, al límite, esto es, no vive en ningún parámetro de certezas; el vacío es una salida, un rumbo en el que se entra cuando se renuncia a todo trayecto y, en cierta manera, se pierde uno.

Todavía existe un viaje más allá, los ascetas cristianos abandonaron las cimas y se expusieron a las condiciones extremas del desierto, un territorio ajeno al pecado, donde sólo prolifera la esencia de los ángeles pues sólo hay pureza donde nada crece. Anclados en la vaguedad del desierto cavaban su tumba, su oasis, su asentamiento, su referencia, un agujero que fijaba el espacio para extinguirse en la nada, dejaban de existir para no extraviarse.

Se llega a esos tramos de existencia colindantes a la locura y a la muerte cuando la experiencia del viaje te ha llevado hasta el extremo del camino y, subsiguientemente, se emprende la vuelta atrás.

Pero si el viaje continúa es otra la senda que se ha de tomar, quizás una que nos aproxime a una escritura más reconocible, como la que describe los ideales. No hay un camino finito ni infinito, no hay una línea de continuidad, porque los ideales son una quimera, no un objetivo, su misma definición acredita su inexistencia, por lo que el único camino

que crean hacia sí es segmentario y se halla en experiencias instantáneas, “flashbacks” sustraídos a una epistemología más impresionista que unitaria.

El camino no es inalcanzable, lo inalcanzable sólo lo vemos al andar, por eso el historiador sólo recoge del ideal las miles de esquirlas desparramadas, soterradas bajo los aluviones y metamorfoseadas por ciclos rotativos de tensión y distensión (tensión en definitiva). El diluvio de lo infinito no acabó con la idea, su senectud, su incompetencia o poca rigurosidad, incluso su implicación en circunstancias sometidas a conmociones trascendentales, ni la aniquilan ni la sentencian ni la encasillan, sólo el historiador interpreta y remodela su sentido. La idea como tal no es susceptible de juicio alguno, penetra en cada época e imprime el espíritu de modernidad que articula su historia del pensamiento y que no es sino un círculo innovatorio que contemporaniza el retorno de lo mismo a expensas de una tentativa imposible pero sustantiva para el hombre

Es la experiencia la que gradúa los peldaños del itinerario de este viaje y nos hace progresar en él, los cánones arquetípicos quedan atrás, fuera del alcance de un hombre que poco a poco fue perdiendo la pureza y la cobija aislada en una burbuja de aliento interno, siempre a punto de desvanecerse en contacto con el aire. De regazo en regazo buscamos el eco de un saber olvidado que se revela al anochecer, en la penumbra del desvelo o en las alusiones omitidas de una vigilia taciturna.

Al narrar el viaje, el laberinto desmadejado que recorre nuestra mente se ovilla, sin augurar un discernimiento, para bordar sus huellas sobre el lienzo fruncido del mito, todo irá transcurriendo sobre un espejo en que reverbera lo alegórico y lo originario como imagen de lo sistemático y lo trascendental.

El viajero sondea sus diarios y, como un arcángel, se posa de nuevo en la ciudad. Agobiado, franquea la configuración masificada de la razón por la que transluce un hacinamiento estructural de la cultura y una rigidez que aterra. Buscando el bálsamo de la referencia, se asila con su báculo en un santuario, un templo erigido sobre otros templos con sus mismos sillares, la losa de su ara y las piedras de las catacumbas. Antes de existir la ciudad, hubo allí un hipogeo, un árbol sagrado o un lugar de veneración.

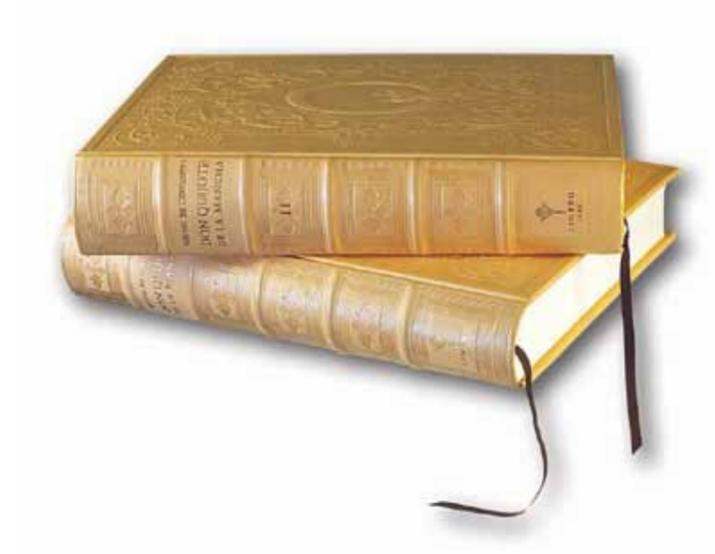
Levanta la vista hacia la cúpula y, saliendo de la nada, una fuga de destellos le deslumbra, le acosa y le transporta a una enteleguía, un espejismo, un espacio que queda fuera del radio de la visión. La sala es como aquellas máquinas catóptricas que en el siglo XVII construía Athanasius Kircher, espacios tapizados con decenas de espejitos que cosquillean en un revuelo tormentoso y son capaces de transformar una langosta en una plaga, una ramita en un bosque, un libro en una biblioteca o un muñequito en una multitud.

Imágenes fotográficas que actúan como espejos y suspiran una hermética jerigonza; sobre sus valores lidiaron los antiguos códices antes de oír pisada alguna, pretendían mostrar lo inaccesible, el gusano de la eternidad, lo oculto en las nupcias del sepulcro o el escalofrío del invierno siberiano, parejo estremecimiento al que Novalis evocaría en el fragmento en que un iniciado que ha logrado llegar a la morada secreta de Isis, alza el velo de la diosa y un indescriptible espasmo le sacude de la cabeza a los pies.

La morfología de la totalidad se despoja de su sentido, de toda su cohesión, y desde las tinieblas proyecta una expresión de lo inefable. Espacios de luz que se deslizan y crujen como una exposición de muselinas almidonadas, en ellos la multiplicidad se revela en su propia esencia; recorrerlos es necesario para entender mejor los problemas del sentido. En esta jaula de espejos hay una imagen reflejada, un fluido caleidoscópico que es la presencia que emite aquello que se oculta en el abismo, se desborda, prolifera y proyecta el alma de un paisaje repetitivo, secuencial: *Dios mismo que no puede ser visto ni por el cuerpo ni por el alma* [escribe Porfirio] *se deja contemplar en un espejo.*

En este punto, principio y final de nuestro viaje, reconocemos nuestra morada y la inscribimos en el plano en que Bachelard fijaría su arquetipo: *el todo de la Naturaleza sin extensión imaginable y el origen de la Naturaleza sin precisión imaginable* (mítica y simbólicamente iniciales).

**FICCIÓN**  
**Sus eclipses**





El Quijote (pinturas), 2005

El mundo nos habita en la energía del sueño, nos sueña dinámicamente en los lienzos de la ficción donde se pintan las razones irreales que todo sujeto se da a sí mismo para existir. Evadirnos de la quimera es evadirnos del mundo, hemos de aprender a orientar nuestro ser en el flujo que los sueños imprimen en las cosas.

La ficción no aporta un cuerpo para lo intangible, en todo caso puede orientar nuestra percepción hacia la inalcanzable esencia inherente a la invisibilidad de lo visible. En la anamorfosis del sueño, el soñador es expulsado del universo palpable y devuelto al paraíso de la creación, un espacio estigmatizado con el signo de un infinito. Al levantarnos peinamos los sueños, los sustraemos de nuestros cabellos que se empeñan en retenerlos, nos lavamos la cara y enjuagamos la boca; pero el loco no quiere perder ese sabor y, en su ensueño, ocupa perennemente la ficción. Ambos conviven en ella, el lunático mecido por las ondas de un cortocircuito fantástico y el cuerdo escéptico acarreado la fatiga de la lucidez.

El mundo de los acontecimientos es el que sostiene a la memoria, pero además se injieren en ella invenciones, ilusiones y utopías; la creación es una acción anónima, lo que acaece sólo concierne al individuo que la desempeña o la engendra, en el momento de alumbramiento o en un “continuum” que participa de ello, directa o indirectamente; aquello que surge lo hace a partir de sí mismo, en una o sucesivas transiciones de un plano energético a otro, y se rehace reproduciéndose en una dispersión infinita, “ultimum mysterium” de la existencia humana. Inculcar la lectura durante el parto es un error del espíritu académico que puede contaminar la esencia creativa.

El glosario de la ficción es un traje metamórfico para el cuerpo de la realidad, su léxico es un tejido firme e inextinguible cuya trama genera una expresión oculta pero inteligible; cuando reluce lo intransmisible, sea imagen platónica, sueño o utopía, su paño se tiñe del color de la quimera en la que gravitan todos los referentes de la ficción.

El hombre que se viste con la ficción del evento histórico que le toca vivir lleva puesto un antifaz que determina su papel en el teatro del mundo. La historia es una ruina resistiendo frente a una tramoya de ficciones, su presencia inmediata, la del pasado que representa y la del devenir se yuxtaponen en una simultaneidad intemporal de lecturas frente a la que toda celeridad se torna ilusión.

El imaginario novelesco busca su esfera de eternidad en una dinámica motriz subyugada a la esencia del instante, movimiento que paradójicamente la acerca a su devenir. Sus polos no están a merced del progreso medular, emanan una duración ficticia que, como en la obra de Proust, con un disimulo casi milagroso, descorre al final el velo de esos advenimientos de fosforescencia esplendente.



El Quijote (pinturas), 2005

El escritor urbanita, creyendo bajar a los avernos se contenta con dejarse caer por las avenidas de la gran ciudad; ambos ríos, provistos de caudal y corriente para fundamentar la comunicación, tienden a diluir sus aguas haciendo que las de uno discurran dentro del otro, un rumor profundo y original las involucra horizonte tras horizonte y el clamor de la multitud da forma y transmite lo que no oye, el escritor publica antes de escribir, el crítico juzga y detalla lo que no lee y el lector consume libros que aún no se han escrito. La ficción en sí es un movimiento que confunde y anticipa todos los momentos de la obra en extrema dispersión y orfandad.

Pero el libro es un lugar de paso donde únicamente una lectura poética es capaz de cortejar la imaginación. Hay espacios vacantes de la obra por los que discurren sombras en movimiento y se desdibuja la realidad vivida, y no es que el texto esté en proceso o no esté definitivamente asentado, sino que hay un himen de múltiples efugios que paradójicamente obstruye e inicia, esparce y aglutina, y en su efímera circunstancia transitoria consiente que se erija el edificio aporético de la ficción.

Existe la sospecha de que cuando la imaginación irrumpe en incisos de infinita pequeñez alcanza las fértiles posesiones de la ficción, el límite es una tierra de nadie donde se trascienden los parámetros de la representabilidad directa del acontecimiento, y cuando se profundiza en él asoma la ficción. Por otro lado es imposible mantener un razonamiento lógico en torno a la totalidad, totalidad a la que el hombre siempre ha tratado de dar sentido y es el icor de la abstracción mística.

Toda jerarquía culmina en una totalidad justificada con un discernimiento irracional, una ficción, una ilusión, donde queda inhabilitada la supuesta esfera de la mística. Sobrevenga o no el acontecimiento de la totalidad, hablar de él no es en sí fehaciente de su probabilidad o existencia; el místico acude al arte para obrar imágenes de los hechos, figuras que no pueden figurar su forma de figuración sino meramente mostrar lo que su objeto simboliza exacta o aparentemente.

Aquello que el hombre aprehende observando a través de los sentidos es lo exterior, su traza, su apariencia, su nombre (la conexión de los elementos de la figura designan su estructura y su posibilidad su forma de figuración), pero forma, palabra o matiz no traslucen la realidad, por eso aquel que entiende no habla ni llega a alcanzar la realidad, y el que dice, generalmente, no sabe, pues el fruto es el principio de la podredumbre.

Si consideramos al hombre como una ficción ensamblada al contexto y los hechos que acotan el ámbito de la circunstancia social de su existencia, también el lenguaje lo sería. Pero lo ficticio no es inmanente a la condición humana ni a la de las cosas, sino que habita la dudosa verosimilitud de aquello que está entre ambos.

El intelecto abstracto propone el juego lógico para desestructurar y liberar magnitudes o ratiocinios que inventan otras nuevas, pero no osa cotejar sus réditos con la naturaleza de las cosas porque el mecanismo del intelecto es inherente al de la ficción ( *fingere de nihilo*  para Giordano Bruno). El universo de los objetos abstractos no inscribe datos de correspondencias con los del sentido, tampoco en él hay emplazamientos para la existencia de las ficciones.



El Quijote (grabados), 2005

*Para contemplar las cosas divinas es menester abrir los ojos mediante figuras, similitudes y otros procedimientos que los peripatéticos denominan fantasmas; o bien proceder... por la vía de los efectos al condicionamiento de la causa* (Giordano Bruno). El poder creativo de la mente reside en su genio imaginativo, la fantasía se atribuye a su ingenio combinatorio. Filostrato distingue una ilusión mimética de la realidad de otra que se embebe en la gnosis y el alma, capaz de inventar y erigir una realidad arquetípica y exhalarla al mundo.

El realismo trata la síntesis de la forma, no su pureza, conjeturar lo real en nuestra sociedad mediática es una ficción, una quimera sometida a la inercia hegemónica de los simulacros, inherentes a una realidad que nos confina en sus dominios; pero paradójicamente puede haber otros destinos para ella, si la ecuación entre mente y mundo naufraga puede aventurarse a la deriva y exiliarse en el designio fáctico. Lo hiperreal es un espejo de absorción que se apropia de lo real sin consumir el modelo, al contrario lo exalta en su reflejo, lo multiplica en un frenesí desorbitado y disuasorio de cualquier transfiguración preventiva al anticiparse con su ilusoria perspectiva a la crujió de la realidad.

*La actividad surrealista era revolucionaria a condición de reinventar todo sin obedecer ya en ningún sentido a ninguna noción aportada por la ciencia, la religión, la medicina, la cosmografía, etc.* (A. Artaud). Onirismo instintivo, creación irreflexiva, transcripción mágica, *cadáver exquisito*, etc., el surrealismo propone su juego construyendo el collage de la irrealidad con aquellos fragmentos que nuestro tabú ha proscrito. Su arte no se insubordina contra la realidad y elige caminar sobre la cuerda floja de la censura, entre sátiras neuróticas, fetichismos, venenos desabridos, refracciones misántropas, ficciones gnósticas, traspies en el árbol del bien y del mal o caídas en el pozo, lejos de la inmediatez, de la experiencia de afuera y poniendo de manifiesto el veto y contención social de la realidad de la época.

Spinoza, Hegel, Leopardi y otros se oponían a la viabilidad del infinito consignando su constatación en el deseo ilusorio. Spinoza definió el infinito de la imaginación como una falsificación del infinito, Leopardi lo negaba y señaló que el infinito es *un parto de nuestra imaginación, de nuestra pequeñez al tiempo que de nuestra soberbia... un sueño, no una realidad* porque *ni una sola prueba poseemos de su existencia, ni aún por analogía...*

Medir el tiempo, esa es la función del reloj, su mecanismo, además de contar con un incisivo temple para concebirlo, es paradigma del progreso y de la esperanza secularizada que ajusta su lente al círculo terrenal. La pseudocultura de la moda es una industria de suplantación que enfoca al espíritu hacia el vértigo y la obsolencia. Nuestra cultura no disimula su inclinación hacia una postura ruda, vandálica y materialista; el ser se extravió en el pasado y sus fantasmagóricas reminiscencias se yuxtaponen, sin cesar, para constatar que no hay futuro y que los dotes de permanencia sólo expresan el hábito de unas facultades atrofiadas.

Y del infinito fingido al mito de Narciso o las fábulas de vampiros y endemoniados para familiarizarnos con las posesiones, espíritus íntegramente ocupados por un espectro; más palpable es el embrujo mediático, con él también asistimos hoy a la muerte del sujeto.

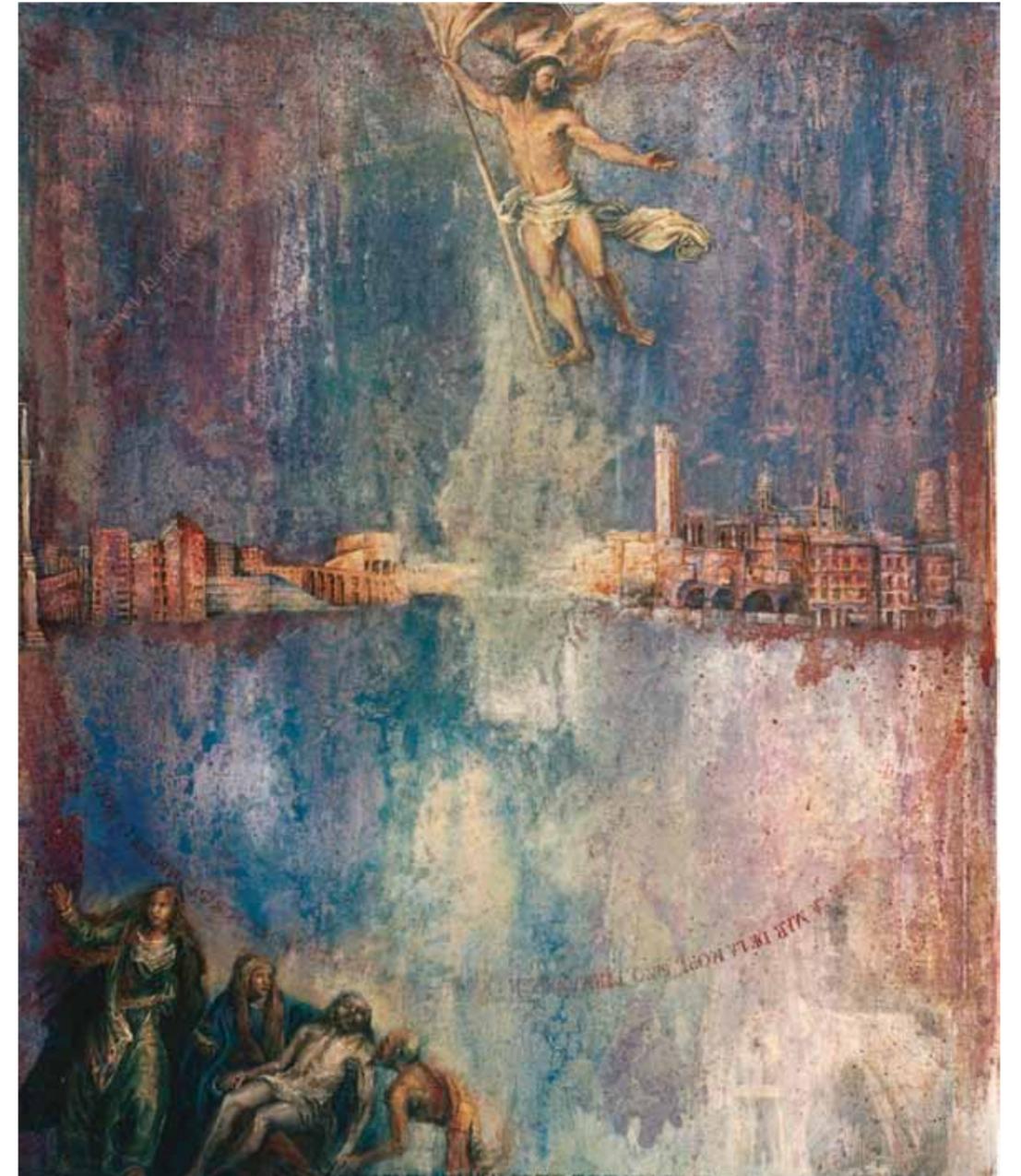


El Quijote (grabados), 2005

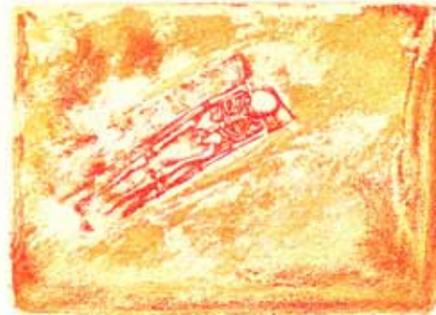
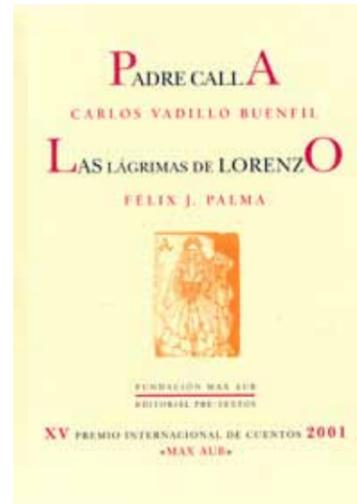
Simónides de Ceos, en la antigua Grecia, inventó un *Arte de la Memoria* que empleaba técnicas de manipulación de fantasmas que mucho después se aplicó en los monasterios medievales a fin de inculcar discernimientos abstractos, en sus claustros se manejaba este ingenio para inspirar austeridad e instruir la disciplina interior de los monjes.

La lente de la ficción alcanza con espectral nitidez a las utopías que hoy se pueden lograr, tocar, vivir, incluso exceder. Huxley y Orwell nos hacen partícipes de un cambio cualitativo en el sentido optimista de la utopía, el progreso ilusorio arrastra una serie de pérdidas y el milagro utópico acaba languideciendo en el pesimismo. Pero la ficción no instaura una moral, sólo sacraliza la conciencia hipnótica del individuo sonámbulo y desposeído de sí que vaga entre los espejismos y alucinaciones en su mundo feliz y, anestesiado, se deja cincelar por la culpabilidad y disonancia del pensamiento único.

**LA MÁSCARA, EL ESPEJO**



**Contextos para el fenómeno espiritual, 1997**



Padre Calla, 2002

La máscara puede ser un objeto y también un símbolo que personifica el momento de transición en que el ente alcanzaría un semblante humano, circunstancia en que, cual espejo, tropezaría con el sigiloso reflejo que cohabita debajo de los enigmas de la mirada. La máscara del actor trágico de la Grecia antigua era la efigie a través de la cual la inefable expresión del abismo adquiriría rostro, gesto y voz.

En el momento en que algo se nos está diciendo interfiere un centelleo que emponzoña el entendimiento y, en su disquisición, reinventa otro lenguaje que es la horma de la apariencia, su negativo y positivo. Las facciones de cada ser enmascaran su calavera, el semblante es la máscara de la muerte tapizada de piel y sangre, savia que acoge la inmólación y protege su seno de cristal puro resuelto en la misma transparencia que envuelve los sueños.

Entregada a sí misma la carne nos recluye en las cotas de su restringido horizonte, lo que los ramajes de la máscara esconden se retrae en el mismo instante en que se descubre nidificando en ella, enmienda que dará lugar a un desliz fatal en el devenir de la verdad, un extravío en los bosques de la Historia que por su propia naturaleza ya están sometidos a la cadencia del disfraz. El rostro de la verdad se derrama en la selva, se extingue con ella y no puede ser entonces más que el de la muerte, la aniquilación.

La muerte trágica es un sarcasmo de la inmortalidad, los códigos de la Historia y la Tragedia se yuxtaponen para no establecer ninguna clausura, recetan la transformación de la vida no sin hacer ostentaciones irónicas que no se atreven del todo a certificar una vida más elevada. Para el animal la vida lo es todo, para el hombre la vida es un signo interrogatorio, contundente y sin refutación, que le desgasta en el rebufo de su apariencia y de su propia creación, obra que testifica contra su existencia y simula la expresión de la mudez al contemplar su propia decadencia y su ruina.

Con el elogio a las ruinas la repercusión de la Historia se atenúa en la huella más o menos corpórea de su testimonio. El Barroco rinde culto a las ruinas y es capaz de hociar la belleza del feísmo que rubrica el maridaje entre beldad y verdad, pero cuando la verdad se obsesionó en acuñar el sentido del mundo y de la mente con el troquel de un rigor interesado, la memoria incurrió en un paulatino olvido, rumbo al destierro, y en su ocultamiento sigue presenciando la lid fraticida entre sus dos vástagos, el símbolo y la idea, la sensibilidad i la inteligencia.

En el mito y en la poesía nada sería posible sin que los trascienda la imagen de lo que reposa en su profundidad, pues, como en las alegorías del arte, cristaliza aquello que se revela arrebatando toda mirada colmada de anhelo y sensibilidad. Las ideas revisten las

obras y eclipsan su alma; si un embalaje incumbe al objeto que empaqueta, la no verdad, el enmascaramiento, la deformación, la oscuridad, el ocultamiento... pertenecen a la esencia de la verdad, y sólo en el reflejo del sentir poético que la desvela se le devuelve a la obra de arte su apertura originaria.

En el trance creativo el artista se distancia de sí mismo, su mirada transmigra y desde un punto paralelo a su rostro observa su propio foco de visión, los trayectos y reflejos contemplativos en ese espacio de máscaras y espejos, de ensueños y vigiliadas, en el que la obra se edifica. Llegará un momento en que la verá concluida, pero sólo porque habrá sido capaz de atravesar el espejo y la vida del mismo creador se habrá convertido en su propia obra.

Si el arte y el poema son en el horizonte creativo una ensoñación en el sueño, su reflejo en la frontera imaginativa es la figura del espejo vista a través del espejo; la mirada ajena anima, da vida al espejo y remueve sus arcanos. Todos los deseos omitidos e insondables se reflejan en el azogue cristalino que fluye en los sueños, juego de espejos que nos llevan a los espejismos y transfiguran la poética de una obra en un revuelo onírico donde los límites penetran en un nuevo horizonte, el artístico, estela de un delirio orgánico y dinámico.

Los espejismos de la inspiración artística cobran vida en una especie de fata morgana, acogen un alma fosforescente dotada del privilegio de visibilidad en los fondos abisales, allí puede reconocer el alma extinta de los arquetipos apagados, traspasar al otro lado del espejo y vislumbrar realidades que no devuelven su reflejo.

En el arte, como en el espejo, la amalgama que le da vida coexiste siempre fuera de sí; este atributo faculta la praxis de uno de los mitos de la poesía simbolista, y también de la estética del realismo social, pues los espejos de la poesía y del arte no devuelven el eco de la realidad ni son su reflejo, sólo la contemplan como el que avista un naufragio. De este modo un espejo que sueña dentro de su azogue ingresa en un juego de desaparición, y al ocultarse asoma un prodigio fantasmagórico, el espectro de la realidad caleidoscópica que una sala de espejos devuelve desde las imágenes que reverberan tras las propias lunas.

El delirio, el éxtasis, la vigilia, el sueño creador, el tránsito a la muerte, la bajada al abismo o la memoria de otra mirada, la del ojo de la imaginación, son estados extraordinarios e infrecuentes de la conciencia que retienen una imagen "otra" de la realidad.

Plotino concebía el alma como un espejo capaz de crear entes materiales a partir de las ideas de la razón suprema. Este pensamiento evolucionó en complejidad y para su visualización construyeron meticulosos artilugios ópticos; el calidoscopio, por ejemplo, dispone un juego de convergencia elemental hacia un cúmulo disímil, imprevisible y efímero. Estas jaulas de espejos, en su afán de desbordar el paisaje repetitivo de la imagen, prosperaron con las máquinas catóptricas del siglo XVII, que consistían en unas cajas escénicas multiformes aptas para que al colocar una figura pudiera multiplicar su imagen de espejo en espejo según el cambio de sus ángulos. El teatro polidíptico es un receptáculo tapizado con unos 60 espejitos que diseñó en 1646 Athanasius Kircher en su *Ars magna lucius et umbrae*.

Las descripciones medievales del puente de Alejandría hablan de una enorme pilastra levantada en la isla de Faros; detallan los geógrafos de Oriente que su cima sostenía un espejo de acero capaz de reflejar las naves a distancias extraordinarias, las que singlaban cerca de Chipre, Constantinopla e incluso todo el Imperio Romano. Al converger los rayos en los espejos curvos captan una imagen aglutinada del todo, que nos aproxima al entendimiento de la imagen de Dios y de todo aquello física o psíquicamente inalcanzable.

La lógica, reflejo del mundo y todo lo que engloba, busca equivalencias metafóricas en estos excepcionales y artificiosos recursos, todos los reflejos están ensamblados mediante una trama infinitamente efímera y sutil al gran espejo, óbolo de la razón, de sus agasajos y, además, los de las formas, los simulacros, las imágenes cainitas, histriónicas, abismales, especulares...

El espejo empañado desdibuja las formas y las vela borrando su luz y su sombra. La blancura oculta la oscuridad a quien se busca en ella, pero si la encontramos en el reflejo de un espejo liberaremos todos los monstruos y excesos que nos acechan con su lóbrega y carnavalesca danza, figuras imprecisas y traslúcidas que se exhiben improvisando máscaras de ensueños vaporosos o de transfiguración irrealizable allí donde se derrama el maquillaje de lo irreal y el estímulo que lo ejecuta.

El espejo reviste la faz del muro del tiempo, por sus fisuras se filtra el agua que irriga la vida y detiene la inercia de su transparencia; todo lo imperecedero se dibuja en él y se nos revela a través de metáforas, pero quien quiera saber más necesariamente se habrá de aventurar a la muerte, los broncees que guarecen las tinieblas están eternamente húmedos y sus espesas miasmas figuran en ellos el reflejo de lo inefable.

Duro y liso, el vidrio es una materia siempre expuesta al quebranto; álgido, abstinentemente y sin aura ostenta los argumentos antagónicos del misterio; si lo penetras con mirada lógica cada deseo y cada pregunta se vuelve opaca, sólo cuando el vidrio se transforma en espejo sus reflejos son nítidos, silueteados y pierden la parte de atrás. Descubrimos otro plano desde el que nos miran ángeles a los que no se les ven las alas, imágenes que no entendemos lo que nos desvelan y no pertenecen a este mundo, porque nuestro sentir no se reconoce en él, porque la belleza no reside en el velo ni la cosa desvelada sino en la esencia de su velo que, incluso sometida al ocultamiento, yace sin que se desvanezca ninguna de sus cualidades ni significaciones. El instante de emoción es una transición en la que la apariencia de belleza y la de su ángel terciador resplandece una vez más, con sosiego y equilibrio, antes de disiparse.

Además del bronce y el cristal el hombre usa la Historia como espejo, la humanidad es el espejo patinado de la propia humanidad y en las obras de arte trasluce la desocultación. La virtud más preciada del arte es la de desnudar la verdad de las cosas, de la humanidad, del universo, incluso de lo indecible, ante una mirada contemplativa e inteligente, verdad que evidencia un desvelamiento y restituye del olvido y la omisión lo ocultado.

La máscara y el espejo simbolizan el espacio de las similitudes y figuran un lugar paradójico donde las formas pueden ser, al tiempo que parejas, de diferente dimensión. Ambas inscriben el círculo alegórico donde cohabitan los arquetipos y los artificios que los reproducen o los plagian.

**LO VISIBLE Y LO INVISIBLE**  
**El desván del libro**



**La ocultación, el nombrar, 1993**



Fingere de nihilo, 1996

Sumergido el astro solar en los horizontes de poniente aún advertimos el aura de su reflejo, su exhalación nos roza, no como una sensación residual sino con el esplendor de todo el destello que irradia, como la paradoja de un espejismo que es un engaño y a la vez responde a la realidad de una corola atmosférica bañada por el hálito que desprende al ocultarse. De forma similar hay un conocimiento oculto cuya luz impregna el espíritu en una suerte de insinuaciones lejanas de las que sólo oteamos sensitivamente su fulgor. □

Existe un sentido capaz de penetrar la visibilidad íntegra y percibir lo incorpóreo, impalpable, imperceptible, etéreo, invisible, intangible o de existencia inconclusa en esos estratos de polvillo solar que, suspendidos en su caída, hacen hormiguar toda emulsión de invisibilidad, movimiento e inercia que refluye hacia un nuevo fenómeno de apariencia.

El arte no es un fiel reproductor de lo que se percibe, sino que escoge formas caprichosas de mostrarnos lo visible y parte de lo invisible. Si observamos una figura geométrica desde el borde de un plano sólo se nos muestra una línea que encubre su forma perimetral y el área superficial; el dibujante interpreta al modelo y traza una resolución lineal del contorno, primer bosquejo para perpetuar la forma originaria, después, sombreando con un sin fin de tonos, texturas y gradaciones obtendrá desde él una imagen inédita; lo inalcanzable se difumina en mantos invisibles que cubren y transfiguran todas las cosas que el artista contempla cuando el mundo está en la obra y es la imagen contemplada.

El artista pretende la invisibilidad en su deseo de desvanecer el concepto de autoría y busca la metáfora de la mirada absoluta en el naufragio de su lenguaje y aquello que crea en el océano universal entendido como obra de arte; al navegar en sus aguas sólo somos efímeros, incansables, solitarios contempladores que interpretan desde el faro, se aventuran a singlar o se extravían en su inmensidad, nadie es su autor.

El sistema que la ciudad establece incita a una rivalidad interhumana en la que gana el ego y pierde el equipo. El individuo se convierte en un depredador que ha de adiestrarse, mantenerse, afirmarse y desafiarse a sí mismo para incurrir en la pugna personal de la autonegación absoluta, sólo entonces estará preparado para la gesta contra el otro. Cuando el arte se reconoce como tal, algunos de sus creadores profesan el anonimato para no eclipsar o sobrepasar la obra, vacío que ocupará lo sagrado como espacio de conciliación y culto a la lírica en la metrópolis.

El arte contemporáneo se desenvuelve con lubricidad aprovechando la rutina licenciosa de su condición efímera y la inmunidad que alcanza al conjurar su desvanecimiento. La ceremonia mediática que lo consagra es un boato absurdo de dispendio y suntuosidad, ritual falaz de santificación que se tramita con el cohecho de la inmediatez; asistimos al

protocolo de los simulacros, liturgia visual enturbiada por la sombra opaca del concepto y el mimetismo de la razón trasmutada en un sentir repetitivo, como un mantra que atrapa la mirada mientras se va borrando de sí mismo en el balbuceo de su fugaz urgencia al tiempo que desautoriza toda reacción e intento de huida.

Predicar el arte es inútil, su voz se propaga como el golpeteo de la lluvia hasta oídos ultramarinos. El arte permanece, no se disipa como el papiro que sucumbe al tacto y deja el polvo que atesora su irreversible y fulminante desintegración; el arte es como esas deidades esculpidas en los santuarios que manosean los peregrinos siglo tras siglo e inapreciablemente se desgastan al palparlas; a la paulatina erosión de la obra en el tiempo le trascenderá su imagen en el álbum fotográfico, la esquila audiovisual o el catálogo que referencia su extinción ante la lujuria y destemplanza del voyeurismo.

Como un semillero Duchamp criaba polvo para colonizar vidrios, en su pálpito traslucían las vibraciones de una fingida transparencia, la invisibilidad táctil de la ceguera que convierte a las formas en éxtasis de luz y apariencia. El cultivo de la contemplación puede dilucidar remolinos de sombras que arrastran espectros, nebulosas y veladuras que no se posan sosegados sino que se estremecen serenamente, como excitados por el soplo de aquello que pretende manifestarse.

El acontecimiento mediático es un fenómeno que se articula mediante un juego de ocultamientos, no abre ventanas para exhibir aquello que pretende comunicar, tampoco extiende pátinas de azogue que vivifican la cualidad de la mirada del interlocutor, las masas no colaboran ni dilucidan la obra abierta del medio ni optimizan su situación sino que se dejan vitrificar por ella.

El objeto relevante de la comunicación es aquél que circula, invisible, entre la imagen y la mirada, esa substancia fronteriza no se aferra a una filia cultural sino que fluctúa anexa a una interpretación coyuntural de la imagen según los contextos de lectura, afectos, desafectos o relaciones refractarias a un orden que sólo sería viable en la sima transversal que se abre entre la divergencia y la semejanza.

La publicidad puede infiltrarse en todas las artes y convertirse en un poderoso “arte parásito” ya que a la vez tiene la potestad de tergiversar el concepto de dominio e incitar la integración material competitiva para triunfar en el sistema. La humareda publicitaria condensa lo inmediato, lo dilata y, subliminalmente, hace tangible el simulacro, que no naufragará en la orilla paradójica del inefable infinito, ínsula equidistante en el océano de todas las heterodoxias, ni la censura le hará caer desde su infausta astucia para autofigurarse.

La creación mediática, como la artística, acude al bucle de la ficción, al recurrente submundo del mito y la curva de la paradoja para que su proyección resbale en la superficie o por el contrario bucee en busca de un umbral soterrado. Si la excepción en ella se vuelve regla podría gestarse alguna utopía subyacente, pero jamás en la vertiente de lo visible.

Todo escritor en sus apuntes cifra evidencias inherentes a su intimidad más oculta, sus aversiones, sus afinidades, los sueños que le acosan, toda una vida poliédrica que

su cuaderno traduce como el ojo rotatorio de un faro, también la forma de narrar es poliédrica, harta de aristas que inmovilizan la nada, la retienen y abren fisuras a través de palabras que harán germinar la invisibilidad.

Escribir es reconocer el insalvable vacío que deja aquel lugar desconocido al que toda escritura pone rumbo. El texto es un velero que despliega todo su repertorio de simulacros sin llegar a alcanzar ese lugar, regresa y, en su regreso, desaparece dejando la estela de la escritura, un gesto desesperado que el oleaje despintará y sumergirá en la nada. Cada lector que contemple el naufragio intentará retomar el rumbo hacia ese sitio aferrado a la invisible mano del texto.

Escribir un libro no consagra al autor sino que le va volcando hacia el anonimato hasta que el libro ve la luz y se constata su existencia, publicar es un ademán de expresión mediática que incita sospecha, recelo y control. El depósito legal, los derechos de autor, el código de barras, cada registro tatúa gramos de banalidad sobre el libro, lo estigmatiza, lo suprime para contrapesar el riesgo del hecho comunicativo, prevenir toda convulsión y cortar permanentemente las alas. Cualquier tentativa del lector-creador de aventurarse o avanzar en un devenir distinto al del libro individualizará desde ese momento su sentido liberándolo de su sino.

Contemplando, fulgurando, envolviendo u oscilando la mirada sobre la metamorfosis abstracta en la cual se manifiesta la creación de la obra, se atisba el declive de los tiempos, instante en que todo confluye y todo concluye, momento último que se antepone al libro y en su fuga lo atrapa, lo acota y emplaza a su antojo el apoteósico colofón. No hay desenlace si se interrumpen todos los tiempos y se consuman en un término donde el límite no es posible. Miramos toda la obra igual que se contempla una ruina, desde ese letargo pasivo y expectante, a salvo de la aniquilación universal, y mecemos el balancín que acalla el desasosiego de todo lector.

Cada libro atrapa la forma de un rostro, al escribirse esculpe sus facciones pero al mismo tiempo la apariencia, las arrugas expresivas de su faz, se extinguen entre los pliegos lisos, las hojas fruncidas o tras las sombras de las solapas. Los libros más antiguos encierran figuras de mayor pureza, cuando en lo sucesivo se reescriben se erosionan y su arquetipo se desvanece en la invisibilidad para que una nueva mirada emerja, aprenda a redibujar los perfiles ideales de las cosas y los desvele a otra realidad.

En la geografía de lo sobrenatural la biblioteca es el espacio robado al bosque, el templo donde aún los dioses pueden cortejar a Mnemosine y manifestar un idilio con lo invisible. Lo imperceptible, lo fugaz, lo no razonable, todo habita las grandes bibliotecas, pero para el hombre del siglo XXI no es el santuario donde tributar culto a las musas, en sus estanterías sólo ve un acopio de datos al servicio de la técnica.

Cada biblioteca es una célula de un cuerpo cósmico y cada libro es un átomo de ese universo, incluso lo invisible y lo no visible, aquello que aún está por escribirse y lo que podría haberse escrito y no se escribió o no se publicó; también los alfabetos, gramáticas, lenguas, procedimientos y soportes de escritura, vivos o extintos, son arterias de ese organismo por las que circulan todos los pensamientos asequibles, imaginables



La llama sobre el agua,  
María Zambrano, 1993

e improbables. La biblioteca de Borges es reflejo embrionario de este ente y de las especulaciones lingüísticas que gestaron otrora la Cábala, Jakob Böhme o la idea de que una lengua inicialmente secreta, una *Ursprache* anterior a Babel, palpita en un corazón común a la multiplicidad de lenguas humanas. Al palpar la orografía de la piel de las palabras, el poeta ciego siente en la yema de sus dedos el corazón de esa biblioteca universal que las hace latir y la tibia sangre que irriga cada letra, cada página, visible o invisible.

El universalismo de Borges es una estrategia para penetrar en el cuerpo de lo intangible, para sentir el soplo de su aura, su respiración, su pulsión. Libros que no existen, referencias etéreas, ecos, símbolos y juegos en una biblioteca que crea otros mundos posibles dando vueltas en el calidoscopio incorpóreo, simbólico y onírico, sincronizado con la lógica de los sueños, no los ajenos sino los congénitos, aquellos que reverberan sempiternamente, cosquillean en el laberinto de nuestra memoria y estimula su paisaje creativo.

Los cabalistas entendían al hombre como un microcosmos, espejo simbólico del Universo. Entre los desconchados de los palimpsestos, exhumados del olvido y el desdén de su invisibilidad, asoman gnósticos, cabalistas, platónicos, pitagóricos, epicúreos, simbolistas y otros heterodoxos que, redivivos e impasibles, regresan y tiñen la angustia de nuestros tiempos. Según Schopenhauer *el mundo visible se da íntegro en cada representación igual que la voluntad es absoluta en cada sujeto*, pero allí donde se derrama la luz ni la transparencia ha lugar ni se obstruye su flujo, aún cuando su espesor es punzante se insinúa permeable ante el fulgor para embeberse de su presencia y restituir cada reflejo con la de una leve opalescencia.

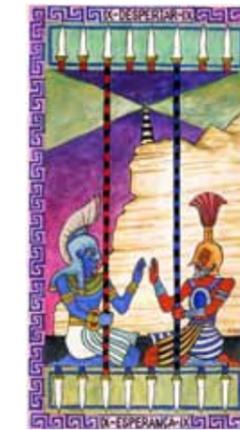
Un objeto transparente puede envolver o guarecer una realidad de otra sin ocultarla, disolviendo los confines disuasorios que la acotan, la lactancia del sueño se nutre de alientos y fragancias que en su desconcertante certidumbre nos acercan al éter y, más allá, al fluido cósmico que es cualidad liviana e ilusoria de la realidad. Cerca de un manantial no habrá ensueño si no se pacta con las dialécticas de la refracción, de la reverberación, de la reflexión, de la insinuación, de los espejismos, de la profundidad.



**JUEGO**  
**Los objetos de rumiación mental**



**Ángeles jugando, 1995**



Oracle de la Serra Gelada, 2003

Partida tras partida, mientras se repartan naipes en cada mano, el juego es inagotable; las reglas que lo conducen no prescriben ningún origen ni final, existente o ficticio, y posiblemente en esa confusión hallemos correspondencias para apostar por una mirada o una actitud en el juego real de la vida.

La ambigüedad es la asombrosa cualidad del comodín, el joker, su valor es versátil, puede adjudicarse desde la nulidad en sí hasta el máximo exponente e infiltrarse en el contexto del juego para equilibrarlo o desestabilizar a su antojo el devenir. El sino de su existencia es asumir su negación para ser toda cosa.

El diseño de la memoria es como un guión que esboza espacios hospitalarios para alojar cada una de las experiencias individuales habidas y por haber; por sus corredores deambula un personaje tímido rebuscando en las pequeñas librerías tesoros perdidos, cuando encuentra uno lo libera de la esclavitud de ser útil, sustituye ese valor por el afectivo y sonríe como un niño. El espíritu coleccionista transfigura la interpretación de las cosas, las priva de su valor de uso y del papel ético-social que le deparaba la tradición, las reubica bajo una nueva significación y las vincula a un repertorio inédito. Un recordatorio, la imagen que despierta una señal, un concepto sin historia, sin pasado, puede ser la llave que abrirá la vitrina que las custodia.

*Allí solo, he escrito libros hechos de metales, secretos de la Sabiduría, los secretos de la tenebrosa Contemplación, a fuerza de combates y terribles conflictos con los espantosos monstruos nacidos del pecado en los corazones de todos: los siete pecados capitales del alma”... “Y he aquí que despliego mis tinieblas y, sobre esta roca, con mi fuerte mano, el libro de bronce eterno, escrito en mi soledad (William Blake).*

La memoria estimula juegos con la complicidad de las imágenes que sugiere el arte, la música, los libros... los *Libros de Plomo* del Sacromonte, por ejemplo, abren una dimensión espacio-temporal en el juego de la Historia. No se trata ya de la sintaxis lúdica que propongan en sí, sino de la capacidad combinatoria contextual de sus espacios oníricos, desde la estancia ceremonial de los Capirotes hasta el *Libro mudo*, innombrable, ilegible y táctil, sus signos cincelan toda suerte de transposiciones geométricas y proscriben, obtusamente, cualquier intento de hablar de él.

Al acceder a la memoria se establece una progresión sucesiva, no es un dispositivo acotado, los recuerdos no sobrevienen en bloque y de repente, en un tiempo determinado, pues no podríamos soportar una existencia cargando sobre el presente todo nuestro pasado.

El tiempo de la palabra es el tiempo del juego y se maquina en un engranaje distinto al de la dimensión temporal del mundo; la escansión rítmica del ser desnuda las palabras y las exhibe en el espacio de su despliegue, sin establecer enunciados de certeza, límites axiomáticos ni plantear fórmulas básicas de probabilidad, no es éste en ningún modo el camino hacia el horizonte cuyas cinco maneras de sentir se nos desvelan en la intimidad intangible de las cosas, compañero de viaje de aquel pensamiento que sólo se expresa mediante el canto.



Oracle de la Serra Gelada, 2003

El juego nos atrapa con sus acertijos, como la *metodología de las cerezas: a por una voy, dos vengáis y si sois tres no caigáis...* Las tablas babilónicas, a partir de sus 24 signos, podían presentar aproximaciones al cálculo de raíces cuadradas, incluso trasladarse por los siete cielos concéntricos o trazar círculos orbitales con las doce casas zodiacales.

Preexiste un dominio inherente a la escritura que mantiene la lumbre en la tea para salvaguardar su carácter sagrado, el lenguaje de los jeroglíficos, el hebreo o algunos de signos corporales por ejemplo. La escritura barroca prolifera en los lindes de la imagen visual, pero una imagen no puede encarnar un concepto, por un lado la afianzaría pero por otro se asfixiaría en su representación. La configuración de la escritura sacra se basa en complejos desarrollos, la alfabética se construye a partir de átomos gráficos, pero ambas tienen medios para desembocar en cauces herméticos, como la expresión jeroglífica.

Los jeroglíficos requieren una escritura sublime, elevada, prolija y contigua a la abstracción; son símbolos que se encadenan o construyen ingenios equivalentes para ser resueltos por el ojo de la sabiduría, la clave se halla en un razonamiento complejo, inteligente y acucioso, aderezado por nociones gnósticas, místicas, metafísicas e incluso integrando la esencia de algún conspicuo arcano del culto a la Naturaleza o la Divinidad.

El desleimiento de las imágenes en la luz, para Giordano Bruno, es el que construye los caracteres figurativos y jeroglíficos del idioma de la memoria y su sistematización, para abrir sus puertas hay que ejercitar el juego especulativo y el juego especular que frugalmente cultivan los sentidos.

*A diferencia de los animales, cuya naturaleza los sujeta al inviolable orden de la vida, todas las cosas dan forma a todas las cosas y la reciben de todas, y como todas las cosas dan y reciben forma y figura de todas las cosas, podemos llevar a través de todas las cosas a la invención, búsqueda, indicación, raciocinio y reminiscencia (G. Bruno).*

La primera jugada inicia un proceso indeterminado y establece el principio de un juego, que es principio del ser, del pensamiento, del lenguaje..., mano inconclusa, disyuntiva tras disyuntiva, zigzagueando entre la duración infinita y la autoinmolación y sorteando el tiempo humano con un juego financiado por su propia libertad.

El tarot tiene veintidós arcanos, veintidós triunfos, como veintidós son las letras del alfabeto hebreo. En cada carta de esta baraja bohemia pernocta una rica gama de imágenes que abarcan correspondencias simbólicas: el orate, la muerte, la fortuna, el desastre, el espejo, el demonio, el poder, el juicio final y todo un repertorio subliminal de alusiones enigmáticas y sensoriales que este arte vincula a la vida. Se da una indudable similitud de significancia entre los términos “tarok” o “tarot” y la “Tora”, la ley judía, incluso la antigua forma egipcia “tarut”, es “la pregunta”, y la palabra “tarisk” en la remota lengua zend, significa “yo exijo la respuesta”. Los sabios construían círculos gnósticos similares a los mandalas, incluso la cábala, antes de que vieran la luz los primeros tarots, en la época de Carlos VI; y del mismo modo que “le fou” es la primera carta del juego, también el hombre es la imagen inicial estampada en su primer libro, reflejo especular de su propia paridad: la letra hebrea “Aleph” adquiere la forma de un hombre señalando con una mano el cielo y con la otra el inframundo, según la interpretación bruniana significaría: *Igual que arriba es abajo; lo mismo ocurre abajo que arriba.*



Oracle de la Serra Gelada, 2003

Memoria y telepatía establecen una reciprocidad que A. R. Luria investiga a partir de la obra de Giordano Bruno y la lectura de la memoria, otras obras que giran en torno a este gozne son el *Árbol Mágico* de P. Sloterdijk o el *Juego de los Abalorios* de Herman Hesse donde se afianza una relación de pasión entre lo lúdico y los preceptos religiosos.

Hay un paralelismo entre el uso bruniano de las *ruedas lulianas* y la rotación mental de las imágenes descubierta recientemente por los psicólogos cognitivos; cuatrocientos años antes un filósofo visionario del Renacimiento se adelantó con este mecanismo de cinco ruedas concéntricas que, sencillamente, mediante combinaciones giratorias permitía vagar en torno a la propia imprecisión del contenido del lenguaje, además daría resultados.

En el ámbito de los protofenómenos, el ser de la palabra ocuparía un espacio sustraído a cualquier tipo de manifestación que involucre la existencia del concepto verbal como un fenómeno divino; si es Adán quien figura este acontecimiento en los libros del *Génesis*, el Paraíso representa la circunstancia donde se debate el valor comunicativo del nombre.

El opulento foco en el que se forman las imágenes poéticas, lugar que jamás detectará la crítica intelectualista, es el espacio privilegiado de la literatura que ama el juego y la libertad, en su vientre se gestan nuevas existencias e incluso pinta la tragedia ligera como un globo de colores que se escapa de la mano y se va volando por su cuenta... *Los poetas saben esconder la profundidad de la superficie [decía Hoffmannsthal] disimular los abismos más inquietantes en la levedad de la sonrisa y de lo aparentemente fútil, como sucede en Sterne, haciendo sentir de ese modo todavía más intensamente los vértigos de esa oscura vorágine.* La literatura inventa el lenguaje, vulnera la gramática y la sintaxis para introducir nuevas dimensiones, crea palabras y las combina para religar con el origen de la vida.

Contraponer los extremos de una idea en un collage que los figure es provocar con la imagen su propia inmolación por ruptura o desintegración. La extrema tensión del lenguaje crea ondas expansivas desde los contornos de una idea que, a veces, son más profundos que la idea misma. El collage reconquista el rastro de fidelidad en la cita para excitar sus límites y llevarla más allá de su destino parasítico.

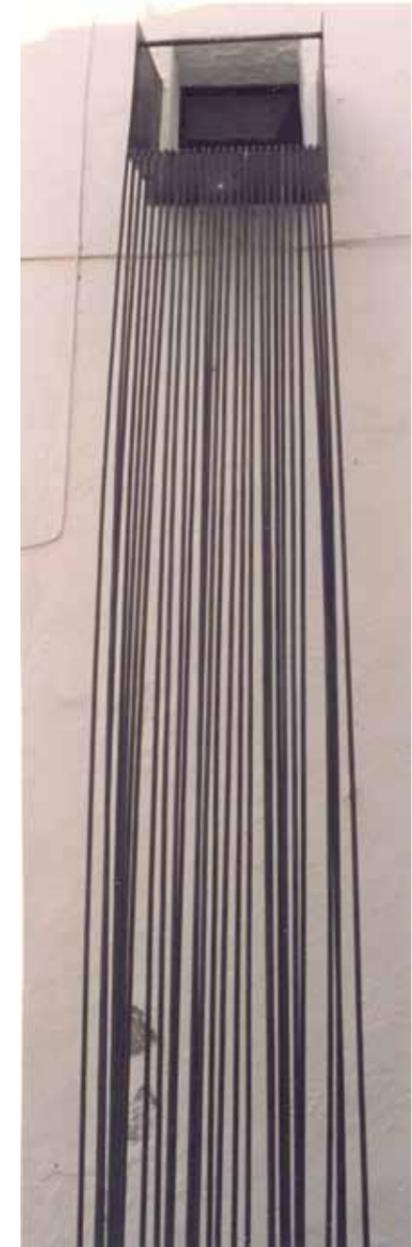
El orgasmo es un juego en el ámbito de un umbral, el de la muerte, donde se trasciende el deseo y, con el gozo, se alcanza la experiencia de la eternidad. La erótica del narcisista, el “voyeur” o el exhibicionista yace en el deseo hacia sí mismo, el deseo hacia los otros sólo estimula el propio, oculto tras los naipes que barajaron desde Eco, Narciso, Orfeo, Eurdice, Acteón, Diana y también Duchamp. El porno es un clip visual del sexo igual que el videoclip es una pornografía de la música, en su obscenidad se extrema la explosión del auto-deseo. Hoy la estética del clip ejerce una seducción subliminal sobre tantos niños que se aíslan devorando horas frente a su ordenador, con el juego dual de su propio reflejo caminando por la cuerda floja del bien y el mal, alejándose (o no) cada vez más del superhombre de Nietzsche, que sólo es un niño que juega.

El clon es el ser de la paridad y la eternidad pero existen otras dualidades, otras disyuntivas, otra alternativa de desdoblamiento cuya deliberación no excluye una renuncia definitiva, por ejemplo, entre quedarse en la superficie intentando abrirnos camino en el laberinto mental del juego o descender al abismo persuadidos por el coraje de sumergirnos en lo profundo.

**PARADOJA**  
**Paseos por la cuerda floja**



**Inquietudes, 1993**





El rapto de Ceres, 1995

Soñamos con un mundo mejor y resbalamos hacia las utopías, ideas perfectas fraguadas en el crisol de todas las hipótesis irrealizables, y a pesar de que estallan en nuestras manos en miles de pedacitos, forjamos paradojas indelebles a las que agarrarnos, como un paracaídas, para no rompernos la cabeza.

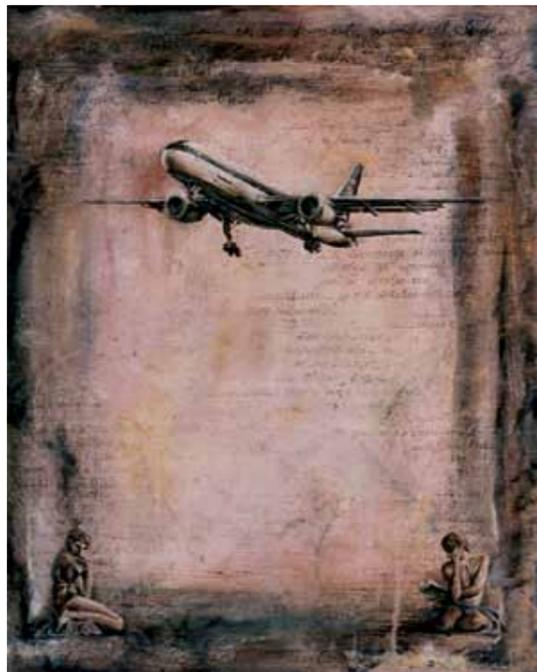
Las espigadoras recolectan y reciclan todos esos añicos dispersos para inseminar pequeñas utopías que, con o sin paradojas, podrían empezar al menos a gestarse. Y si hay embrión su forma será paradójica pues, al contrario de la razón, no hay otra forma posible para las dialécticas de la pasión. La contradicción es el límite que tapiza todo pensamiento, es como una membrana celular que le aísla del exterior, la tautología en cambio es un peso innecesario e insustancial en su núcleo.

Coexistimos en el feudo de los elementos, la materia se esparce y se amontona y lo mismo se puede subir su pendiente que bajar, el medio que la sostiene también la puede hacer ceder, el viento que la abate igualmente la puede alzar, las aguas que la erosionan además construyen deltas. La complejidad asoma por la ventana de la realidad en tanto que el dualismo abre una brecha por la que se despeña todo brote de lucidez dogmática, su substancia desaparece en el insondable fondo.

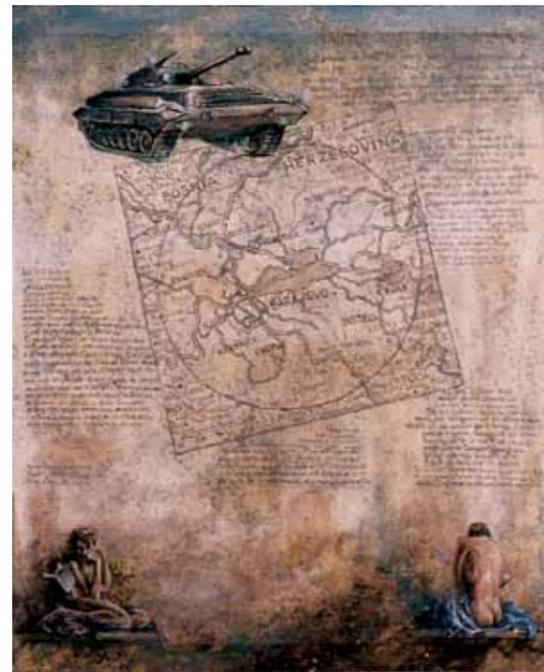
Quien persigue la igualdad sólo llega a las inmediaciones de una paradoja que revela otro nombre del infinito, y es que *decir de dos cosas que son idénticas en un sentido, y decir de una que es idéntica consigo misma, no es decir nada* (L. Wittgenstein), la verdadera igualdad está en un vértice inalcanzable, una abstracción espacial que la inmediatez artística pretende ocupar y contemporanizar sin recorrer el inextinguible camino que, en las sucesivas tientas, sólo le aproximarán al impreciso límite.

Cosme y Damián, gemelos y médicos, conllevan torturas hasta que finalmente fueron decapitados, sin embargo Esaçu y Jacob batallaban ya en el vientre de su madre con odio fraternal. La meiosis de dos discursos, aún teniendo sentido opuesto, puede subsistir inmersa en la misma burbuja, pero si el dilema entra en diálogo, se hincha una extraña pompa donde aflora la duplicidad; su membrana, como el sudario del alma, es de sangre y se acerca a la bestia y su alma es el éter que se inspira en lo divino, dos dialogismos que se sitúan en extremos opuestos y que en vez de porfia se devanan en la misma madeja, en cada doblez se abre una dualidad que se manifiesta fruncida y oblicuamente.

Cuando se deshila la madeja sobreviene la duda, el “duo habere”, que invoca al doble, el “duo habitare” viene a ser donde confluyen dos caminos separados que acaban o no desembocando el uno en el otro y, al unir los cauces, ambos oscilan, vibran entre sí e invaden espacios, siendo duales se desdobl原因 y se ramifican y las horquetas del árbol pronto se multiplican; el sustentáculo epistemológico de lo viviente visualiza este complejo delta donde los bordes se bifurcan hasta la capilaridad.



El libro de Job y el pájaro, 1995



El ojo de la aguja, 1995

Al espejar en el agua las ninfeas, el sólido se desvanece en el temblor del fluido y la luz se evapora en los colores; la teoría del conocimiento difuso descubre orillas borrosas donde se deja ver el resplandor de la centella en su imprecisa oscilación, fuegos fatuos que son habitables, ámbito del relámpago fuera de foco o movido por la sobreimpresión fotográfica, a los que nos acercaría Alan Resnais, los textos de Robert Musil o la pintura de Gerhard Richter.

Matemáticamente la paradoja puede figurarse como una hipérbola, mientras que una estirpe acontece en lo que vemos la otra lo hace en el infinito, como un drama usa en su libreto la repetición como fundamento de su representación, el guión es un bosquejo de imágenes alegóricas reflejadas en un juego “otro” en el que la muerte es ajena a la realidad, sólo la vida nos mata, la agonía es el anfitrión que libera la morada de su cerco y la allega al lindero del bosque.

El paradoja acontece en un tiempo imposible de colmar a pesar de su finitud, es universal, no mítica sino espectralmente, y es portadora de un hermetismo, un trasfondo que expresa, con la paridad difractoria de los juegos especulares, lo que sin ella sería inefable. Su piel está impregnada de tierra turbia y caos, incapaces de hospedar ni la propia luz de luna, sólo enfundan el íntimo albor de una desnudez olvidada bajo el tragaluz de un anhelo materialista que poco a poco apaga todo rastro.

“Even”, par, significa igual, unido, llano, mismo; “odd”,  $\upsilon\delta\phi$ , impar, significa extraño, desaparejo, además, de sobra, desigual, breve, otro. Afirmar que un número es a la vez par e impar, es establecer el sin sentido de que es a la vez el mismo y otro, absurdo mas no falso, la filosofía diseña paradojas que de forma más o menos compleja espejan las figuras de la realidad.

El eje del movimiento del cosmos es una bipolaridad fundamental entre lo finito y lo indefinido. Esta bipolaridad pitagórica aplicada a relaciones entre casos extremos de certeza fabrica tautologías contradictorias y fertiliza el territorio donde indiferentemente se unen y disuelven los signos. *La verdad de la tautología es cierta, la de las proposiciones es posible y la de las contradicciones es imposible* [apunta Wittgenstein]. La noche nos trae las tinieblas y de forma paradójica advierte que la existencia de un término implica la existencia de algo.

La igualdad perfecta e infinita perseguida en la cuadratura del círculo sólo se puede idealizar en un foco invisible de oscilación entre el más y menos, el grande y pequeño acercándose en la infinitud (el  $\mu\epsilon\gamma\alpha$  και  $\mu\iota\kappa\rho\alpha$  de Platón), esta evolución trasladada al mundo de las formas convierte fatídicamente la igualdad en dualidad, unidad primigenia y perpetua del cuerpo que es tumba del alma, “soma” y “sema”, que Jaques Derrida advierte en *el pozo y la pirámide*.

La lógica sintetiza paradojas desde formas anuméricas; en sus desarrollos no hay números privilegiados ni monismos ni dualismos filosóficos, cada hecho atómico, con sus acuerdos y desacuerdos, su viabilidad o inviabilidad va dando sentido a un camino hacia la conclusión; jamás presupondría una fe dogmática, esto podría acabar en fatalidad pues sería como sentarnos sobre un cesto de huevos foráneos para incubar, posiblemente, pterodáctilos que nos devorarían in situ.



La laboriosa construcción del azar, 1995



La paradoja del ave y los averno, 1995

En sus mínimas cotas el instante es el puro reflejo de la paradoja, al establecerlo inoculamos un sino de locura a la razón teórica y, para que su pretensión de verdad no se volatilice en la extrañeza de un arrebatamiento, implanta límites infranqueables, sobre todo en el umbral donde lo divino se manifiesta en la vida.

Ávido de las fugaces y difusas dádivas, el instante es una anomalía de la razón que puede redimir al ser concreto de sus convulsiones internas, su trayecto se encuentra con fuertes ataduras y en cada nudo existe un intervalo en que es posible su liberación. En el instante poético la conciencia es atravesada por la fuga de una ambivalencia que además es una pulsión excitada, activa, solícita, inquietante y visionaria; en ese lapsus todo enmudece, todo lenguaje y todo signo.

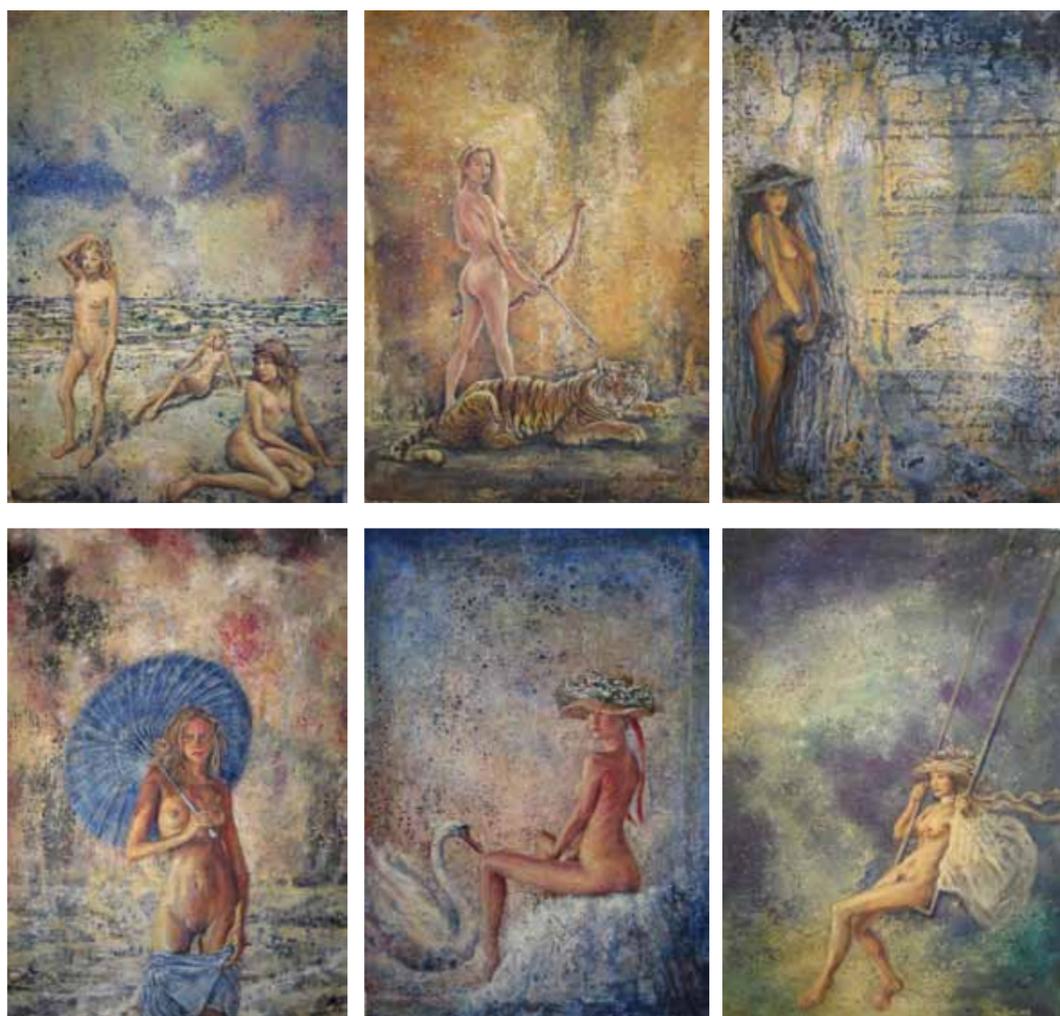
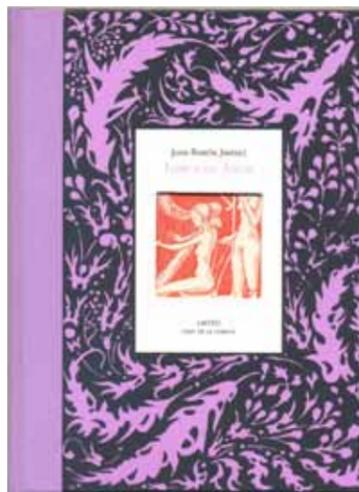
Poseemos una propensión innata a frecuentar estaciones, y no debemos resistirnos a ella. Subirse al tren del soñador, que improvisa su paso, es aventurarse en la navegación reservada a un destino susceptible de ser creado en el mismo viaje; cada palabra que entra en el convoy del ensueño poético es una morada hábil, plácida, invulnerable, simultánea y transitoria que pasea de vagón en vagón, comunicados todos ellos entre sí. Los raíles de este ferrocarril no son firmes e irrevocables como los de la razón sino maleables y arqueados, como un dedo meñique experto. El pasajero de la lírica es una criatura de tanto exilio que en este frágil y errante cobijo reconoce su verdadera casa.

El destino de Hércules es un péndulo que va del vicio a la virtud y viceversa, la paradoja oscila con su filo y amenaza la armonía del jardín de extrañas flores sobre las que se tumba y sosiega el héroe, su nombre nunca lo conocieron ni las propias mariposas que se posan a libarlas, ebrias y jadeantes. La decisión ahorquilla lo indecible y corta la paradoja, que es la flor venenosa del quietismo, su perpetua corola ostenta la veracidad de un espíritu marchito y sus efluvios incitan al peor de todos los extravíos.

**EL ARTE**  
**El nacimiento de Apolo y Dionisos**



**La mirada del autor, 2000**



Libros de amor. Juan Ramón Jiménez, 2008

*Creo que las artes que aspiran a imitar las creaciones de la Naturaleza se originaron del siguiente modo: en un tronco de árbol, un terrón de tierra, o en cualquier otra cosa, se descubrieron un día, accidentalmente, ciertos contornos que sólo requerían muy poco cambio para parecerse notablemente a algún objeto natural. Fijándose en esto, los hombres examinaron si no sería posible, por adición o sustracción, completar lo que todavía faltaba para un parecido perfecto. Así, ajustando y quitando contornos y planos según el modo requerido por el propio objeto, los hombres lograron lo que se proponían, y no sin placer. A partir de aquel día, la capacidad del hombre para crear imágenes fue creciendo hasta que supo formar cualquier parecido, incluso cuando no había en el material ningún contorno vago que lo ayudara (Leon Battista Alberti. De Statua).*

Como un gorrión que acude al racimo de uvas que sostiene la mano ingenua de un monje, el arte comparece ante la Naturaleza; la substancia visible de la obra habla de la profundidad invisible y profenomenica que se intuye desde su naturaleza palmaria, pues sólo ante la mirada del arte se desnuda la verdadera naturaleza intangible.

Si para Parménides *el ser es pensamiento* y para Plotino *el tiempo es la imagen móvil de la eternidad inmóvil*, lo que crea el artista son meras trazas que simulan, que figuran las ideas y subliman la verdad bajo la apariencia de formas sensibles; también Hegel concebía la imagen y la idea inseparables y coexistiendo al ser pensadas.

La noche que ciñe nuestra mente eclipsa el rostro y en su penumbra ensaya nuevas figuras que tamizan su silencio, mientras afuera la piel sacude sus cenizas y sobre sus posos una uña araña su expresión, bajo la sombra de la mano. Toda génesis da sus primeros pasos en el origen de su esencia, dentro del cráneo empieza a fulgurar y a erguir el pensamiento, provocando la ebullición de la sangre. El arte es un talismán de humo, es fulgor y en gran parte origen, quien lo contempla accede a ese umbral pero no queda aislado de sus vivencias.

La magnitud o insignificancia de una obra se estima en proporción al lugar donde está el que la ha hecho, *toda la historia del arte no es más que la evolución del hombre-espejo hacia el hombre-Dios, que resulta ser un creador absoluto* (Vicente Huidobro), por eso quien pretende escapar de esa huella original del arte y sólo va al encuentro de realismo, se extravía en todo eso que se reproduce en la escena del cuadro, todo eso que no sacia al ojo. *Se trata de desacreditar la realidad*, diría Dalí, pero supuestamente lo que se pretende es redimir la realidad a través de la forma.

Las pupilas ciegas de los dioses son símbolo en las máscaras griegas de una visión suprema, desde el fondo, desde otra dimensión suturada en las sombras, sus ojos crudos arrojan un grito de humo, es la mirada trágica del alma de todo arte. Las dos columnas de



Libros de amor. Juan Ramón Jiménez, 2008

Salomón unidas por un arco forman el palio de su templo áureo, la serpiente de su anillo se muerde la cola, gira sobre sí, se huye y se persigue amenazada por la sangre del rubí, y en el reposo del tránsito, allí donde se cierra el círculo, rompe el enigma del tiempo.

Si cada obra maestra abre una perspectiva atemporal, lo inacabado sugiere una evidencia y conecta con la ruina, pero sin pátinas y sin lecturas cíclicas, la obra queda por venir y suscita el movimiento de su propio sentido. Nuestras ilusiones ni nacen ni mueren, conviven con el cristal que las espeja como la belleza cohabita el arte, siempre son las mismas formas, las actuales evocan a las antiguas, sacuden la cadena de los siglos y hacen palpitir ritmos eternos de armonía y caos.

Nos reconocemos por el deseo que los ojos dejan ahí detenido, como un faro en la inmensidad de la obra de arte, y nos reorientamos en la imagen que deviene con nuevas prebendas, de algunas de ellas seremos conscientes, de otras no, las artísticas son hitos genéticos originarios que se perfilarán en las aguas marginales de la futura navegación de la obra. Nada más al echarse al mar, será azotada por las inclementes olas.

El presente es una piedra quieta que al ver arder la luz desea que alguien la coja y la lance, sólo una mano purgada por el sudor y el polvo de todo lo que ha creado le tenderá esa oportunidad. Cuando el arte se quiere expandir tiende a circunscribirse, contraerse y coagular su materia inflamable para urdir un pacto en los límites de su representabilidad y, sin vender aquello que su cualidad artística inspira, devenir un ser orgánico inscrito en los códigos de la Naturaleza; pero en el adobe, solo y por si acaso, siempre se camufla un sillar más fuerte que los siglos para afianzar el edificio entero, a pesar de estar traicionando su fundamento fluido, elástico y transparente.

La concurrencia de pensamiento y materia es necesaria para la manifestación artística. Nadie nos puede ayudar en la génesis interna de una obra, como la perla se conforma como síntoma de una profunda enfermedad, del dolor advenido al consumarse la presencia desnuda de la tierra, y así irrumpe el acto de creación en la antesala del parto; pero el que logra evitar el tiempo en este Universo también escapa, al parecer, del sufrimiento y de la muerte.

*El artista es el intermediario entre la obra y la verdad* (M. Heidegger). El legítimo artista, arrebatado ante todo aquello que le sobreviene, vive desposeído de sí y es capaz de vaciar su interior para dejar paso al Universo. El que inventa osa cruzar la frontera de la aniquilación, fractura su yo y lo sitúa en otra parte, aledaño al desorden finito, al ruido, al caos, donde se instala lo nuevo y una cultura puede erigirse como obra de un arte temporal.

*...en las palabras las palabras  
construyen el bosque  
un árbol es sólo un árbol  
cuando lo toca el poema...* (Leopoldo María Panero. *Orfebre*)

El arte no se adoctrina pero uno puede educarse en el amor al arte; quien se instruye como artista antes se ha de ilustrar y formar como persona, a la sazón el arte aflorará por

sí mismo. La estética no es una dirección, deviene como consecuencia de un camino, pues las obras se repiten pero permanecen las personas que dejan su huella en ellas, los rasgos que su vida delinea, los trazos que teje su estima y allí, después de la muerte, yace la actitud del hombre impresa en obras, como la de Beuys, que no es abordable con una argumentación racional, su vida concluida perdura en lo poético de su poesía.

Hay obras de arte más fútiles o efímeras, al hilo de un sentimiento inmediato de la vida, y otras que se afirman sobre la verdad y se consolidan conectándose al ámbito de lo mítico. Titanes, lotófagos, sirenas... el laberinto petrificado de los arcaicos monstruos míticos proviene de una tradición que oímos resonar, como un símbolo esculpido en la sombra de la concavidad de la noche y que salta de hueco en hueco en el cerebro hasta que nos damos cuenta de que es nuestra propia voz hablándonos desde otra esfera.

*El museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino se adhiere a las ascensiones, enajenaciones y éxtasis silenciosos que toda obra de arte estimula, además su pintura, como la de los artistas del Siglo de Oro, intentaba alcanzar el vacío, liberar la luz y ser poesía muda que, desde las altas cúpulas, penda como un hilo de araña con su larva rediviva.

Una gran idea es una pequeña ocurrencia excedida por su propio revuelo hasta la embriaguez, la obra maestra es fortuita y despunta frente al desamparo ante las cosas pequeñas; nuestra piel se irrita frente picaduras de insectos insignificantes, somos una especie que sintomáticamente activamos mecanismos de autodefensa ante el enorme derroche de energía que supone toda acción creadora.

En el acto de la creación cuando producimos nos vedamos a la clarividencia, si el artista duda en exceso sobre la moralidad de su arte esculpirá en él su propia debilidad, cabeza y cuchilla han de ser afiladas y frías al pensar, pues si la ira de Circe nos coge desprevenidos estaremos perdidos, ya que por sus hechizos lo obscuro sobrevendrá para acabar con toda mirada e imagen.

Cinco son las puertas que nos acogen para percibir el mundo: La vista capta amplia información de lo que el campo visual abarca adjunto a la contingencia que adviene en el lugar o el momento, el ojo del cuerpo es pasivo. La mirada es activa, direcciona la visión y selecciona la información, seducida por un punto de atracción o curiosidad. La observación caza y acumula información manteniendo la mirada a merced de nuestra perplejidad. La experimentación enriquece la información focalizando observaciones y aproximándolas a un objetivo que nuestro ingenio establece como parangón del resto del mundo. La simulación consiste en obtener información a través de una experimentación inventada.

El ojo no ve dentro del ojo más que en la oscuridad, la visión es una función de complicidad entre el ojo y la luz. El pensamiento está lleno únicamente de ideas y su órgano se ve a sí mismo también en su noche, como el intelecto ve al entendimiento, el alma ve su espíritu y sus recursos, la razón se ve a sí, la imaginación sólo imaginación y cada sentido es táctil consigo mismo; cada esencia puede ser conocida por la misma esencia, Dios podría ser conocido sólo por otro Dios. Tocada por la iluminación cada

esencia inicia una complicidad comunicativa para que la experiencia la fecunde y vea la luz lo inefable en el parto creativo, estas son las fuentes de las que bebe la experiencia estética.

Lisboa en llamas, a través de ellas podemos ver el problema arquitectónico de los fundamentos de la ciudad, también el arte ha de llegar a su destino incendiario para mostrar el esqueleto y el proyecto que lo originó. Extendemos el brazo hacia la ventana y la mano sobre el cristal toca el vaho del vacío de una casa de tiempo, una casa de historia y de humo, soñamos con incendiar el Universo y ni siquiera logramos impregnar nuestras palabras con fuego, ni una sola brasa al gritar Evohé! desesperadamente en el gesto de adoración a Baco, la guadaña una vez más caminará en la boca si apretamos los dientes demasiado tarde.

Agotados los géneros de expresión, el arte deriva hacia el sin sentido y zozobra en el océano de un universo privado e incommunicable, nuestra época es de quiebra y naufragio cuando habría de florecer un renacimiento, la enfermedad de una civilización que comenzó erigiendo catedrales sólo podía acabar embaucada, en el hermetismo y la esquizofrenia.

La tierra arderá desde el ecuador a los polos y sus aguas se derramarán hasta la mísera insuficiencia. Todo esto se ha pintado en un cuadro: el fuego extraviando en los meandros sus velas inquietas; el agua laminada, serena dividida, agua que no se mezcla con otra agua, resbala en la densidad de sus nimbos concéntricos y en su sombra hasta ser engullida por sus propios filamentos; el fin del mundo es el principio de la obra.

Una idea es una chispa, cada vez que salta algo se consume en nosotros, la invención es una actividad como la propia existencia, una vez desatada empieza la abrasión, la deriva y el arrastre hacia el piélago de Caronte.

Morimos en cada instante, en cada intervalo el olvido de sí abre una rendija suficiente para que nazca algo nuevo y completo en sí, el artista puede acceder a todas esas formas que ven la luz mientras toman aliento y se renuevan sin dejarse aprehender por las ideas, en esos huecos de consunción los seres participan de la creación.

El artista debe aceptar en su integridad, sin deformarlo, un plan superior de la obra al que accede a través de una experiencia de desvelamiento. Artista y obra no son, en su mutua relación, tales cosas sino en virtud de un tercer término, el arte. La vida del autor no es nunca la vida del hombre que es él: si el insomnio de un músico le hace crear hermosas obras, que hermoso insomnio.

Las fuentes de inspiración de un creador son sus puntos más frágiles, sus cuitas, sus asimetrías, todo aquello que le sonroja; a quien no las ve o las rehúye sólo le quedan el plagio, la crítica u otras espadas afiladas que suelen ser ciencias de la muerte.

Todo juicio estético parte, sin duda, de la representación del objeto, no pretende su entendimiento, no se para a desgranar discernimientos científicos ni probatorios, más bien coloniza desde la imaginación y el sentimiento al sujeto, al deseo que lo mueve y

al placer y dolor congénitos de todo anhelo. Kant situó en lo estético el engarce entre lo cognoscitivo, que se apoya en el concepto de naturaleza, y lo moral, basado en el de libertad, así de una vez por todas se podría salvar el abrupto abismo abierto entre ambos. *La ética no se puede expresar. La ética es trascendental -ética y estética son lo mismo-* (Ludwig Wittgenstein).

Todo objeto tangible expone su naturaleza espacial y temporal a un control dimensional, computamos las palabras de una tesis, en poesía enumeramos las sílabas, las estrofas, sus cadencias, constatamos la antigüedad de un libro, las apropiaciones pictóricas, reparamos paralogismos, cotejamos dibujos que desafían las leyes de la perspectiva o la anatomía, o nos afirmamos en el contrapunto insólito de alguna arquitectura musical. Siempre hallaremos algún modelo al que se superpone la obra o en el que arraigan sus fustes, y una sistemática utilitaria para calibrarla y definirla fuera de aquello que la vincula al espíritu. *La afirmación o la negación no es otra cosa que una figura muda trazada sobre un cuadro* (Spinoza).

En la mirada se desea la obra, la crítica ambiciona el lenguaje, que es a la vez materia y sistema comunicativo, es vehículo y a la vez el combustible que puede ahogar en su aparato la invención, concluir el sentido o redireccionarlo. El lenguaje puede transmitir, transcribir o simular pues sus juegos de signos logran abducir el anhelo de apariencia y el ministerio que le limita a ser sólo forma de lo ya existente.

Todo lector es un pasajero fortuito de la obra, viaja en ella al tiempo que viaja en sí mismo. El paleontólogo que busca huellas fósiles y se lleva su lectura al bosque, junto a un reloj de arena, ve como en él se dibujan dos espirales concéntricas que arrebatan a la vez espacio y tiempo, pero la niebla de este bosque no la absorben simultáneamente los poros sensitivos de todo lo accesible, su presencia evoca una arcaica armonía y se condensa en un fluido de recuerdo; si el arte lo incorpora a su viaje podría ser más ligero y raudo siempre que no omita su necesaria lentitud.

La materia esplende por el alma y la angustia del arte es la máscara de su delirio, su anfibia es el espejismo que lo prolongará en un ritmo trágico. *El Fedro*, al hablar del alma humana, de ella dice que al rozar una beldad material afloran sus alas y, en revuelo amoroso, despiertan una sensibilidad innata hacia la belleza ideal.

La actitud contemplativa hacia una obra no pretende conocer, más bien despertar un saber. La palabra francesa ojo, "oeil", contiene la palabra ley, "loi", en toda visión están las leyes que urden la ciencia de la mirada. Ni la contemplación ni la mirada del creador están subordinadas al que las ejerce sino que se dejan mecer por el devenir de su propia evidencia. La pintura, el arte en sí es efímero, se pinta lo que se ve y la obra sólo es capaz de trascenderlo si la alcanza una mirada totalmente ciega ante las apariencias, pues la obra es un organismo estético expuesto al rayo luminoso de lo artístico.

El arte nutre la indigencia vegetativa del hombre desde sus inicios, su discurso es agudo y cambia con el tiempo pero siempre entraña las mismas preguntas, preguntas que aún no han sido ni serán respondidas, pues en su propio planteamiento el arte es respuesta. Duchamp critica un intelectualismo falso y obtuso: *la gente busca soluciones donde*

*no hay problemas*, no dependemos de la hoz de estos héroes artificiales para cosechar sentencias, opiniones y beneplácito.

La Revolución fracasa cuando se propone como objetivo, en realidad ha de ser el movimiento constante y sin fin de una gestualidad poética que penetre en la memoria colectiva, que franquee sus infinitas capas para desautorizar el sistema burocrático y usurpador, su oferta de placeres en cadena, de ciudades para autómatas que son camposantos para una muerte dulce de la que maquinalmente somos cómplices.

La antigüedad arde sobre nuestras espaldas y las llamas de la ciencia se nos vienen encima, nos abrasamos por los cuatro lados y vemos al pacifismo replegarse hacia el centro del cerco de fuego. El artista es un corredor de fondo en el bosque incendiado, su carrera es una maratón infinita que, a solas y sin parar, corre hasta donde llega.

La creación se arrastra por las corrientes del pensamiento y del arte, choca y rebota contra las paredes, su cauce cambia de flujo y dirección, ya no es el que había tomado libremente. El valor ritual de la creación estética se revela en el contexto de la tradición, su aliento, como un eco, responde en la panorámica espacial y temporal, pero siempre hay artistas que quedan atrapados entre dos épocas, arremolinados entre dos aguas, pidiendo auxilio a una mirada que trascienda todo límite, una mirada reposada y más prolongada.

Los dioses primitivos son símbolos de defensa contra el mundo exterior nacidos de los miedos más profundos de los hombres, pero cuando sus descendientes heredan los dioses ya no buscan la imagen en el abismo interior del ser sino fuera, seducidos por la Naturaleza, de pronto el dios se llena de vida y se convierte en hombre, las dos manos que le esculpen tienden una trama de hilos que van y vienen, le manipulan suspendidas, palpitanes y tan rápidas que uno no sabe si lo avivan, lo entierran o le hacen revolotear.

El nacimiento de la obra de arte está sometido a un ritual, su molde primitivo encaja en el contexto de la tradición pero discrepa de su expresión en el culto y se quiebra en el encadenamiento que le encauza hacia la oscuridad. El arte tiene alma y un modo de existencia que le lleva más allá del tiempo y la Historia sin desprenderle de su función ritual.

La poesía postmallarmeana idea nuevos rumbos creativos gracias al espacio en blanco, el poema sucede en algún punto, en una esfera análoga a la de su aparición en la órbita mental, a partir de aquí el espacio de la lectura oral lo ocupará una lectura mental. El cubismo realiza un esfuerzo radical para ubicar las intersecciones dimensionales de la mente, la lectura del cuadro reconstruye en el espacio interior del pensamiento lo que la materia propone.

El limbo de los simulacros y del "todo vale" es insalubre para la creación artística. Con el tiempo se ha visto como fracasa el juicio de muchos entendidos en todos los ámbitos de la creación, si el arte es expresión, desde el momento en que todo puede serlo, llegará sin remedio a la negación del arte, al desatino, al fraude y a la confusión de lo que sólo es un punto de partida con la conclusión.

El principio de Arquímedes supondría para el arte que toda obra nueva que se sumerge en un museo, desplazaría un volumen igual de obra museística. Cada vez el arte contemporáneo es museizable a una edad más temprana, incitado por los intereses del coleccionismo comercial e institucional se precipita y transgrede la efímera sospecha de la inmediatez; muchos museos, instituciones y galerías acumulan obra basura que infiltra las lacras del sistema y desaloja el mensaje del verdadero arte.

Estas obras exiliadas son herméticas, disonantes, dislocadas, escandalosas, en la antípoda de la lógica que toda moda impone y rebeldes ante las formas de su tiempo; no recalcan en las masas homogéneas sino en aquél que escapa buscando un absoluto parejo al vacío y se enfrenta al sistema globalizado, que ha pasado por encima de la moda e intenta asimilar en su registro la forma revolucionaria en sí, pero despojada y vacía de pasiones.

La moda deambula por extramuros de las relaciones de las obras. Mallarmé, Valéry, Proust y otros repudiaban la actualidad y trabajaban conscientes de que su obra sería desconocida hasta una edad avanzada, sin embargo Petrarca sostenía que la gloria no acudía sino tras la muerte. El proceso de creación sufre una inflexión cuando se sacraliza el arte, en ese punto requiere una evacuación de solemnidad para no caer en la religiosidad de la moda que convierte al ídolo o “star” es una veleidad temporal y al catálogo en la estela fúnebre de su obra: *tal año nació... tal año murió...*

Como un niño desarma un juguete, el artista ha aprendido a desarticular el arte, cada artista exhibe una pieza y la patenta, su marca importará mucho más que su valor estético. El culto a la novedad ha creado un ademán de premeditación interesada hacia la producción mercantil que llena el vientre de la obra de insignificancia. El modelo que instaura el sistema no concibe la vida rodeada de objetos que no son útiles, sería como vivir en el vórtice de un abismo que engulle seguridad y certidumbre, un abismo revestido y cegado de desbarro.

Si alguien dijo que la religión podía destilar opio para el pueblo, hoy los mayores traficantes de opio son los “mass media”, el ángel caído desciende con su copa de venganza para verter un arte ponzoñoso y decadente, productos culturales corruptos, fallidos y adormilados en la resaca de la celeridad y la inmediatez. Apestados por este láudano, cada vez más, el déficit de intercomunicación subjetiva nos hunde en una enfermedad social en la que el hastío y la monotonía del concepto son síntomas que auspician la sobrepuja de lo conceptual.

¿Qué ángel ha narcotizado al arte que le vemos abandonar sus temas por la materia y las imágenes por los signos? signos opacos y falsamente abstractos que desalojan a aquellos sensibles e inteligibles. En pintura se piensa con la imagen, no con el concepto, en las mayores desavenencias artísticas, incluso cuando se unge el antiarte, sólo se le reconocerá como tal si puede encender un ápice de sensibilidad o adhesión en la mirada.

La cadencia sonámbula del minimalismo da por sentado que no le interesan los discursos y mucho menos los razonamientos, su radical postura rompe con cualquier vínculo referencial, incluso emocional, la obra se ostenta en sí misma, temperada y alejada de toda representación y toda relación significativa.

Y como obra suprema la ciudad que habitamos, estigmatizada por *la peste de Atenas*, por plagiar la razón y caer en la desazón de su omnipotencia, se necesita poder y oscuros fundamentos para disipar la luz. Hay un arte que hoy se sitúa más allá de las desavenencias, un arte cualificado para ser lengua universal si alcanzara el beneplácito de la potestad divina para obtener la legitimidad de la fe.

En todos los tiempos a los dioses (los célticos, los helenos, los nórdicos, los precolombinos, los de Oriente, sin exceptuar el dios hebreo) se les concedió el privilegio de morar en el olimpo de las imágenes, del que no era menester salir ni para colorear con ambrosía el gran fresco de la cúpula universal, los fenómenos hablaban por ellos, sus mitos, sus gestas y prodigios eran el espejo en que se miraban los hombres.

Aún hoy una vieja Grecia sigue latiendo en los posos de la cultura de Occidente y se ampara en las voces trágicas del arte, susceptibles de la pujanza necesaria para imaginar la oscuridad. Si somos capaces de concebirla como una gran, inmensa, obra de arte, su proclividad cambiará de signo, pues aún las más profundas tinieblas son portadoras de luz y todo lo que de ella deviene, y la luz por escasa que sea es siempre luz.

**TRANSVERSALIDAD**  
**El fragmento y el estigma**



**Escribiendo a máquina, 1988**



Serie escritores. Henry Miller, 1989

Hoy por hoy tantas palabras edifican la metrópolis que es improbable que alguien aspire a alzar la palabra total, si hay alguna que excepcionalmente nos inquieta es la palabra fragmentada, por sus grietas y fisuras escapa el significado y reluce la paradoja. Allí donde titila la imagen, donde el neón se apropia de la palabra o parpadea la interferencia, gobierna la lógica de la bisagra. La palabra es vibración, convulsión, inquietud, viaje y naufragio, al crear tendemos provisionalmente puentes alegóricos sobre todas estas digresiones para intentar salvar su deriva.

La práctica de la fragmentación reiterada es una manera de huir de la precisión de una forma remisa y apática que básicamente imprime lo vago y equívoco del acontecimiento. Según la verdad el mundo representa la forma dilucidada en la claridad de su auspicio, pero todos sabemos que el cosmos se retrae y se cierne en la penumbra del orbe, la obra de arte se construye en la brecha donde raya esa alborada, donde entra en conflicto el mundo y la tierra, justo en la desgarradura.

Cada regla que dispone y ordena nuestra cultura es una singularidad puntual pintada sobre un fondo de fluctuaciones. La materia forma parte del mundo no se oculta en él, al contrario el mundo se enclaustra y se funda en la tierra pero el sentido de ésta se recompone en el mundo, no se trata de dos esencias contradictorias e incomunicadas sino lo que la alquimia representa con los dos semblantes disímiles del ser andrógino, tan real el uno como el otro.

La lucha se funda en el reposo en sí de la obra, en sus viajes pendulares, en un equilibrio configurado por todas las desviaciones. Al mitigar las aristas, sagaces y desmedidas, del cuadro y restituir los acontecimientos al devenir, la fijación estática del tiempo originario de la obra se desfigurará y se afiliará a una mirada atemporal y flexible para que sus rasgos se confundan en el juego del todo. Sin prisa ni pausa, su lectura no repta por la superficie, lo que hace es quebrar y sumergirse hacia un profundo descenso, abriéndose paso entre los estratos de tiempo más variados del palimpsesto, un magma celulósico que fagocita poderes y formas contradictorias de la duración y del lenguaje.

Un movimiento dual e impar es el que nos redime de la tentación de la materia: por un lado sumergirse y prorrumpir en la concurrencia objetual, y por otro la sublimación, posesión y renuncia, o sea, el desasimiento y arrebato respecto a la materia. *“María se nos ha hecho tan transparente”* decía de María Zambrano, Lezama Lima.

¿Salvanguardan las cosas las palabras que las nombran o afecta más a su interés el aire que hay entre ellas, sus turbulencias, su enrarecimiento y aclimatación fractal? A veces lo que en verdad importa son los espacios complementarios de la comunicación.



Serie escritores, 1989

La sobreexposición de la transparencia en el revelado fenoménico gestiona la transfusión de sus posibles expresiones, pudiendo solarizar su incorporeidad y darle así la oportunidad de manifestar su anomalía. Transversalidad, trasluz, espejismo refracción, fluidez, refulgencia equivalen a mostrarse, exhibirse en su aparición o anunciación. También la ocultación, el velo, el encubrimiento, el aparentar, la niebla, la combustión, el *sfumato* leonardesco... nombran aquellos lugares de la dislocación, demarcaciones de la ausencia, vahídos desde ninguna parte que dejan que el pensamiento se deshile hasta lo fragmentario; y cada segmento nos tiende un cabo, un extremo seccionado cuyo hueco nos enseña la esencia del mundo.

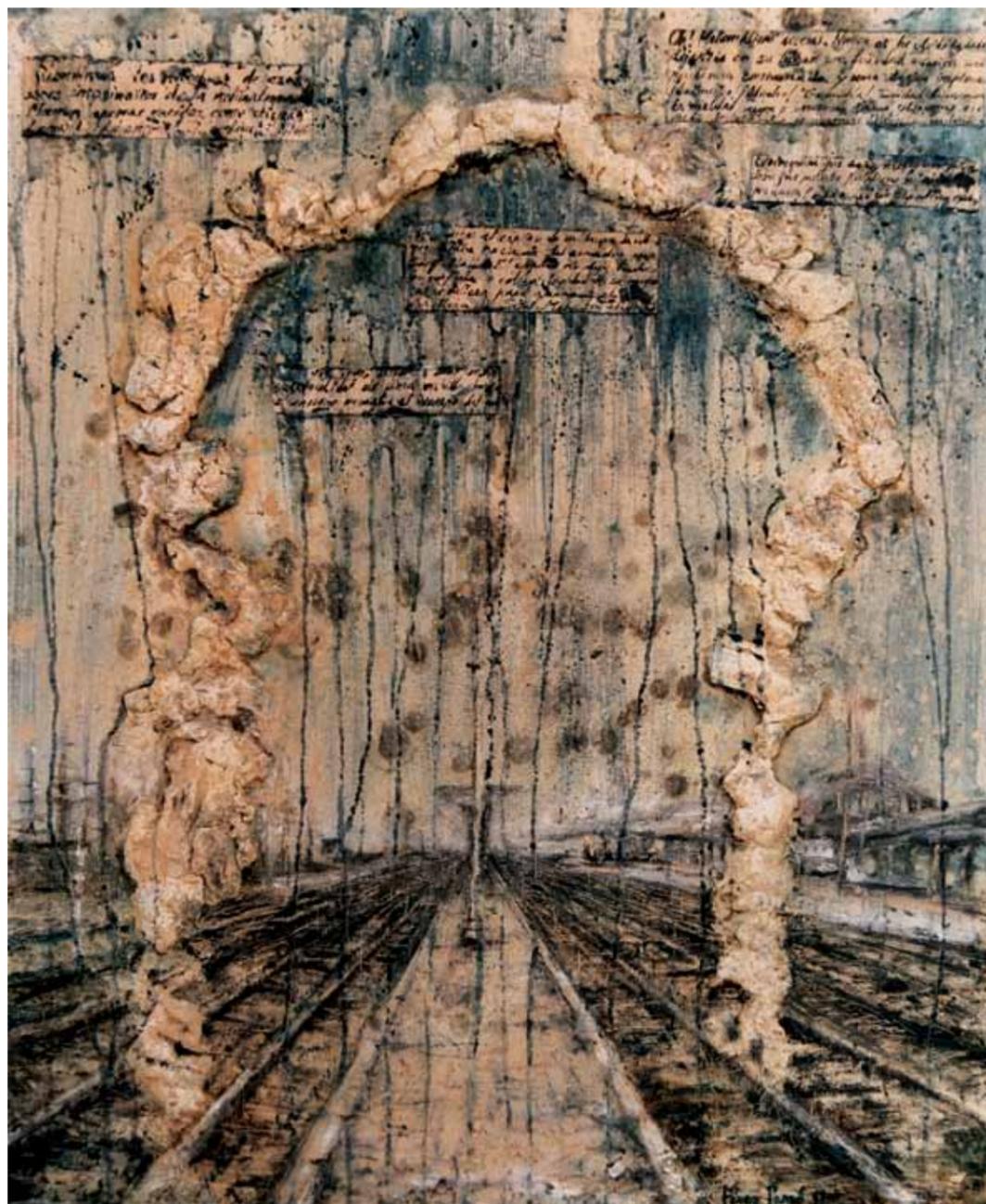
En matemáticas, hasta el descubrimiento de Gerorg Cantor, el infinito se concebía como el infinito potencial, un proceso con posibilidad de continuar sin detenerse nunca. La demostración diagonal de Cantor de la innumerabilidad del continuo debía revelar en éste una indefinición incorregible que era transportable a la denominada segunda clase de números transfinitos. Con la comparación de conjuntos infinitos, la noción de infinito alcanzado, actual o completo, se asociaría a un conjunto infinito visto como un todo y que actuaría como tal. Cantor se doctoró con un profundo estudio de las *Disquisitiones Arithmeticae* de Gauss, publicación que marcaría el comienzo de la era moderna de las ciencias exactas, pero sus teorías sufrirían el rechazo de numerosos matemáticos contemporáneos como Kronecker, profesor que le introdujo en la *Teoría de los Números* y que acabaría siendo su peor adversario. Para ellos, el hecho de considerar una infinidad de objetos como un conjunto integral infinito, no tendría sentido, sólo entenderían que el infinito numerable es el que puede tener en rigor algún sentido. El barroquismo de la flecha o vector estructural de interrelación entre distintos cuerpos rompe el interludio, el espejo que intercede al reproducir el complejo; si el conjunto celular suda y también suda el espejo, la imagen suda de otro modo; la equipolencia es paradójica y son otros los puentes que vienen a tenderse.

Cuando el espejo líquido de la conciencia evoca al logos, la esfera del ocultamiento reptaba como la bruma hacia ella, niebla surtida de pequeñas nubes que fulguran cada una en un juego de reflejos en los que la verdad se nos muestra como un fenómeno multipolar.

Fluctúa la fe de los sentidos en un ámbito de cierta abnegación en el que no se prodigan más que bordes flotantes cuyo conocimiento es confuso. *¿Qué es el cerebro humano sino un palimpsesto inmenso y natural?* (Baudelaire). Confusión y difusión, como las aguas de dos ríos que nacen bajo el deshielo de la palabra poética y se convulsionan hasta caer del lagrimal de unos ojos navegables; el sentido de individualidad del poeta romántico se despeña en su propia catarata.

La experiencia embarcada entre dos aguas o sacudida por los remolinos deviene en un brío existencial inusual y anegado de estigmas, la imperfección alumbró a la musa que inspira al creador visionario y, como el canto intermitente de una sinagoga sobre el Adriático, como la ilusa sirena y su remo cansado de bogar hacia antiquísimas leyendas, de la dificultad del lenguaje surge la creación.

Entre dos obras hay lo mismo que entre dos sabidurías, sólo una interfase, un tabique capilar, como el que hay entre dos luces, un envoltorio que hasta se puede deshacer en



Viajes con Maldoror, 1991

una transparencia y generar otra gnosis, comparable a la pesadilla de un santo, que lo circunscribe y a su vez se envuelve en sí.

El aforismo vaga por el espacio de lo poético y lo artístico, además es una autointerrogación y, por tanto, también yerra dentro de los perímetros de la filosofía. Su péndulo oscila sobre la circularidad del tiempo y tensa las clavijas de las cuerdas más recónditas de la maquinaria del alma. No tañe notas amables, se desplaza friccionando con un lenguaje sucesivo, que transita lo lineal, hacia una dirección cuántica y una visión simultánea, en la que se superpone, transparenta o destella la cualidad de algún instante seleccionado por su condición de momento áureo de la existencia.

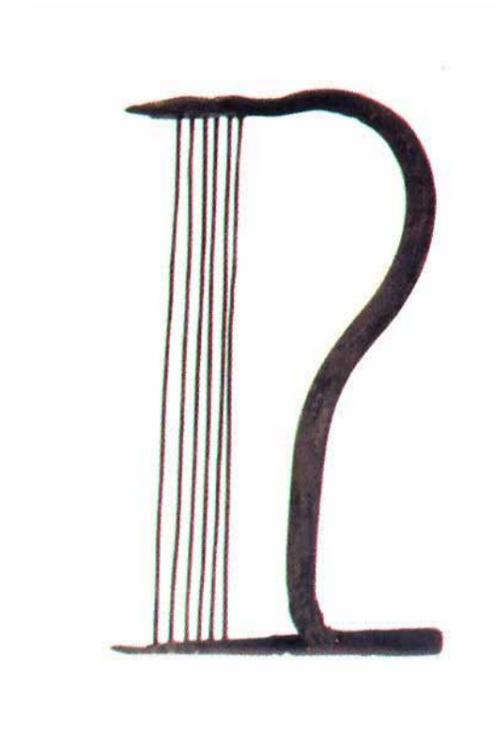
*Todo impulso hacia lo bello se queda en una mera ensoñación* (Walter Benjamin). El aliento de las pequeñeces, los rasgos particulares inapreciables, y la ilimitación de los mínimos fragmentos de una cosa, nos agobian, nos oprimen y nos aplastan al pensarlos, si nos acercásemos tanto que sólo nos limitáramos a los significados inmediatos, nos perturbarían y harían mucho daño. La multiplicidad semántica de las palabras o de las unidades axiomáticas plásticas resuelve esta contusión en virtud de una mágica neblina que, tras el significado inmediato nos hace sentir otro derivado de aquél.

Las notas a pie de página desploman la lectura y se imponen al contexto. El bajo cifrado y el discurso melódico convergen y divergen en torno a un seguimiento horizontal del texto que, para ofrecer accesos a todos sus escondites, nos invitan al descenso o nos precipitan en un alud del que, a veces, para salir, hay que solicitar un rescate especializado. Salvados, afectados o ilesos, nos planteamos si interrumpir o seguir, y ante estas dudas nos seduce un placer que rompe el eufemismo de toda rutina.

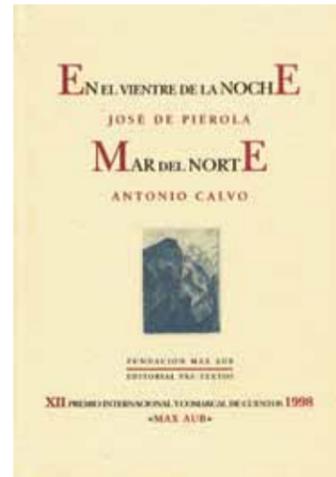
Como se produce la ruina, igual que se funda la duración o las formas caprichosas de la piedra fracturada, la creación progresa al tiempo que se aniquila y no hay ningún presente que la detenga, sólo el de la memoria que en ningún momento pierde de vista el sentido propio, originario y evolutivo. Ahora bien, ese sentido usual, común y axiomático, estigmatizado por la palabra, es el que nuestra conciencia perceptiva pone en entredicho, la realidad concreta que simboliza, tocada por el relámpago de otra que la sobrevuela, nos eleva en su exhalación a lo grande y a lo sublime.

Los gitanos son una sociedad transversal que existe por encima de las categorías culturales, conecta desde “lo otro” y en su cuadro clínico versan los vestigios de una fragmentación. El quebrantamiento de toda erudición gráfica, como la escritura transversal, sobrevive por encima de los géneros y progresa hacia el espacio de las ideas y las sensaciones. En el ámbito de la representación el fragmento es el protagonista, sin ningún género de dudas, se impone con sus ráfagas de figuraciones y brinda una perspectiva alegórica y transversal a una mirada desolada y extraviada ante la que se evidencia la regresión del héroe mitificador.

**SIGNO, SÍMBOLO Y METÁFORA**



**Serpiente (Bestiario órfico), 1995**



En el vientre de la noche, 1999

Lo que de nosotros mismos vemos son algunas vicisitudes externas y detalles propios de nuestra superficie (nuestra faz, el color, la textura...) y no la materia indivisa y la profundidad que se sobrentiende tras su apariencia, ocurre igual con nuestro intelecto, tampoco observa de sí otra cosa que no sea un condimento exterior, un simulacro, figura o signo. El espesor de las imágenes está aprovisionado de todo un arsenal de significaciones premeditadas, pues lo que representan no se arriesga a la confusión a la que podría inducir una percepción genérica o abstracta de las cosas. Todos los signos y símbolos de nuestras contemplaciones tienen residencia en la tierra.

Tan importante como la cosa es el aura simbólica que la reviste cuando la hallamos, en los acuerdos que establecemos con ella y cuando obra sobre nosotros. El objeto es lo fijo, lo existente; la configuración es lo que se puede transmutar, lo que varía. Del símbolo, el referente que perciben los sentidos es el signo, su luminosa opacidad puede ser portadora de una euritmia fuera de tal forma que incluso dos símbolos diferentes podrían tener el mismo signo en común.

En cuanto a la metáfora, uno de sus logros más importantes lo obtuvo al transferir a las cosas externas los sentimientos y movimientos del ánimo, y que revirtiera restituyendo al hombre interior las impresiones alcanzadas desde los objetos exteriores, sobre todo aquellos más familiares. La lengua habita el punto de inflexión entre el cuerpo y el alma, y allí es capaz de crear un universo de signos, símbolos y metáforas.

El lenguaje no es portador de la verdad ni del tiempo, ni de la eternidad ni del hombre, sino de la representación siempre borrascosa del afuera, de ese gris ecuánime y atonal donde se guarece todo ser, liberando así el espacio de la imagen.

De este modo se pone en movimiento el bucle de la absoluta ambigüedad del signo único que, buscando la divulgación, procesa su sistema de equilibrio, detecta sus equivalencias, se pierde en ellas y, en su extravío, cree encontrarse y regresa a su ambigüedad.

El símbolo es el signo de las ideas (antártico, compacto, siempre igual a sí mismo) y la alegoría es una réplica de dichas ideas en progreso sucesivo (dramáticamente móvil y fluyente según el modelo temporal y estético que la representa). En la alegoría hay una maniobra de sustitución evolutiva, en el símbolo el concepto se materializa y pisa el suelo de este mundo, desciende y lo podemos descubrir en la imagen sin necesidad de mediación. Existe un árbol genealógico de la indeterminación del que penden los iconos de una heráldica de la mirada, en las coyunturas y bifurcaciones, donde se cierran los anillos de la ley y el relato es un tronco indestructible, cada escudo es un dintel, un espacio por el que penetra el rayo y alimenta la savia que las raíces irradian y devuelven al abismo para que el ciclo se cierre.

Para entender la esencia de un concepto, oración o enunciado pensemos en la escritura jeroglífica, que figura los hechos que describe. El lenguaje de los gestos se articula por medio de símbolos inteligibles, más que menos asequibles, y se transmite por movimientos reflejos que tienen alguna connotación con el estado asociado al gesto o expresión que simboliza o intenta transmitir. En cuanto a la percepción puede ser vidente, cuando la innervación simpática siente y asocia el símbolo como una réplica anómala o fragmentaria de algo; o puede percibirlo como un signo alusivo, cuya comprensión es instintiva, o sea, pasa a través de una conciencia clara. *Expreso la identidad del objeto por la identidad del signo y no por medio de un signo de identidad. Y la diversidad de los objetos por la diversidad de los signos* (L. Wittgenstein).

El símbolo no suele frecuentar las leyes de la lógica sino las de la imagen, se queda con la riqueza de sentidos múltiples antes que con la univocidad; su sino es abordar la conciencia con una miscelánea de representaciones idealizadas que convergen hacia la significación deseada sin acreditar nada y no precisamente por el camino más sensato; lo cual no quiere decir que no tenga sentido sino que tiene un sentido tan pleno como indefinido.

El símbolo se desenvuelve en múltiples horizontes que convergen hacia una síntesis, un conocimiento envolvente y permeable a tensiones, incompatibilidades, conflictos, paradojas, luchas interiores que el lenguaje lógico no capta. El análisis simbólico siempre yace debajo del origen, su reconocimiento se antepone y lo limita; por encima se sitúa el análisis estructural, que reconstruye una forma cultural y colma aquello que, en los sistemas, faculta la invención de las formas lógicas y los símbolos particulares.

Para el símbolo no hay una definición taxativa, pues estimula a quien lo recibe y es capaz de trasladarlo del plano de lo fenomenológico y existencial al de lo absoluto e inamovible. Su raíz etimológica deriva de los términos griegos “sym” y “tobolain” (ir juntos, arrojarse juntos); todo símbolo entraña una alianza de la cual, los dos fragmentos de la medalla o moneda rota, son la prenda o contraseña para una única cópula posible que la verifique. No se trata de promover una relación interfacial entre las dos caras de la misma moneda, lo que podría sugerir la apertura de otro plano de existencia alternativo a aquél al que están destinados derecho y revés en su insalvable deslinde, pero la hospitalidad de este horizonte sigue siendo un recepto ideal para la ambivalencia.

El símbolo visual dispone una coexistencia de sus elementos y los expresa, como un bote de golosinas de colores, simultáneamente; los del símbolo sonoro lo hacen en cadencias de progresión, como un rosario, la ciencia del ritmo se fundamenta en el símbolo.

La cábala hebrea, la enseñanza pitagórica, la llama platónica que ilumina las ideas, primeras esencias, primeras realidades de las cosas, integran un orden de nociones arquetípicas que los números pueden simbolizar, pero permanece aún muy lejana la hora en que la cifra, patente y convencional, descenderá, se desnudará y se nos aproximará como ente sustancial de las matemáticas profanas, término que procede de “pro”: frente a... y “fanum”: templo, lugar sagrado que, etimológicamente, también se asocia a cortar, dividir.

No hay combinación finita de símbolos capaz de constituir, por sí sola, una imagen que represente el infinito, al conjunto se le antepone aquello que pretende figurar. Si hay un signo que denota el infinito, lo desterrará a una matemática universal que se siente con destreza para revelar y razonar una realidad extraviada del sujeto, a partir de unas coordenadas en las que se reconstruye la verdad objetiva creando formas absolutas, estables y unívocamente significantes; en esta nueva perspectiva se tiende a confundir la representación con el ser invisible que aquélla se limita a anunciar, en tanto que lo esconde, en su dignidad de símbolo. El relativismo que argumentó Thoralf Skolem despoja a la clase de su carácter, por así decirlo, absoluto; los signos o palabras genéricos devienen de textos parcialmente ilusorios y paradigmáticos para ese momento confuso, inexacto y efímero de la historia en que se supone que humeó en una ilusión de exactitud entre el signo que representa y la cosa significada.

Sólo preñados de metáforas seremos capaces de oír la música de las esferas. El símbolo no es un médium que nos comunica con lo indecible, al contrario muchas veces nos distrae y entorpece los flirteos con el significado. El ritual simbólico llama y reúne a los eventos narrativos, míticos, y los protocolos ceremoniales, sacrificiales, también la metáfora participa de la naturaleza del mito, la metáfora viene a ser el grado cero de la fábula que expresa una quimera en clave mítica y poética.

El signo también interviene en el asunto de la vocación (“vocatio”: llamamiento), el convocado emite una respuesta, “vox”. La cognición aletargada en nuestra memoria innata, responde al estímulo de una voz que la requiere desde lo desconocido para ir despertando esa sabiduría, en ese trance se le revelará al ser. Cuando alguien descubre su vocación se encuentra a sí mismo, vuelve a nacer y se renombra, insinuando en el nuevo apelativo la esencia del símbolo o señal que ha recibido.

El “Daimonion” (δαίμόνιον) es la voz griega para significar el espíritu que anima al genio; la Fuente de Castalia, cerca de Delfos, está consagrada a las musas, sus aguas inspiran el genio poético, la imagen dimana o fluye del movimiento líquido, de sus ondulaciones y salpicaduras, como el resplandor del fuego, los reflejos extienden sus raíces y las fijan en una forma inferior de realidad pero se orienta, no obstante, hacia la luz y los estratos más elevados del ser.

Los pinos flamean por su extrema cima, casi como una vela, el ciprés es todo en sí una llama, un misterio, de ahí el olor a santidad que se respira en las florestas y parajes de coníferas, también en los calvarios; los efluvios de troncos, resina e inciensos, la savia que irriga cada parte, cada miembro, y cristaliza metáforas en su recorrido hacia la inmersión y su hundimiento, regresa desde allí al vértice más elevado para que se manifieste incendiado por la luz astral; un aroma que perdura en todas las vidas, a través de las hojas y a través de las mudanzas.

Cuando una reseña, una información, se contamina de literatura se convierte en metáfora, fórmula o ecuación del arte, con libertad para disgregar y reelaborar los elementos desmembrados de la verdadera experiencia histórica que pretende narrar, salpicada por el sobrevuelo de trazos dispersos, vivencias personales, reflejos en una sala de espejos, que son poema, símbolo y espacio de la escritura poética.



Menorah, 2010

¿Qué es una metáfora sino una suerte de brinco de la idea que remueve y articula las imágenes o nombres en una sugerente pirueta? ¿Acaso no nos servimos de todas esas figuras y recursos, como las rimas, las inversiones, las antítesis, para sacar el máximo rendimiento al lenguaje, para hacer una voltereta sobre el mundo práctico y, en su estela, crear, nosotros también, un universo particular, escena privilegiada de la danza espiritual?

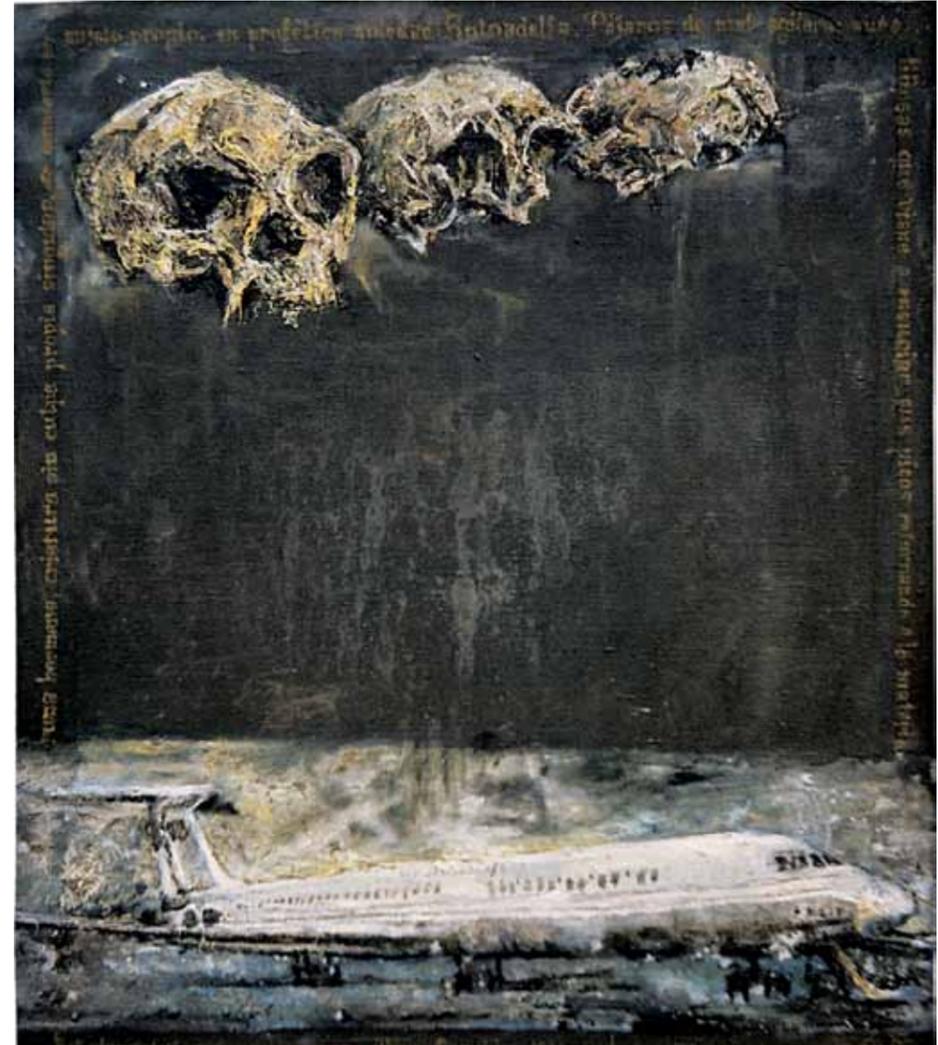
Clemente de Alejandría y Orígenes establecieron unas jerarquías en las que situaron a Dios por encima de todas las cosas, el padre, la imagen es el Verbo o logos, después están las imágenes de la imagen... *“las imágenes son manifestadas al hombre y la luz que hay en ellas está escondida en la imagen de la luz del Padre. Él se revelará y su imagen estará escondida por la luz”*. Orígenes en *el logocón* propone una jerarquía en el siguiente orden: Padre, luz, imagen, imágenes, hombres. El espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia, es ese rocío que anubla la cabeza de los hombres lúcidos y se escancia en una expresión diferente a la que nos engloba.

Los simulacros son vehículos y se conducen con la asistencia de aquellas cosas superiores que circulan por otras vías, desde ellas se conciben, se proyectan, se presentan y se infiltran, su peso nos retiene, nos aparca, nos abduce o desvía nuestro contenido. Los grandes políticos saben que el poder es una mentira, es sólo una perspectiva espacial de simulación, como un espacio pictórico del Renacimiento, y si existe como tal es porque el sistema de dominio se transmuta en signos y se inventa a sí mismo sobre la base de sus códigos, llegando a crear en torno a su potestad recios vestigios estéticos, he aquí su secreto.



Minotauro (Bestiario órfico), 1995

**ALEGORÍA**  
**La mirada del ángel**



**Anagnórisis, 1994**

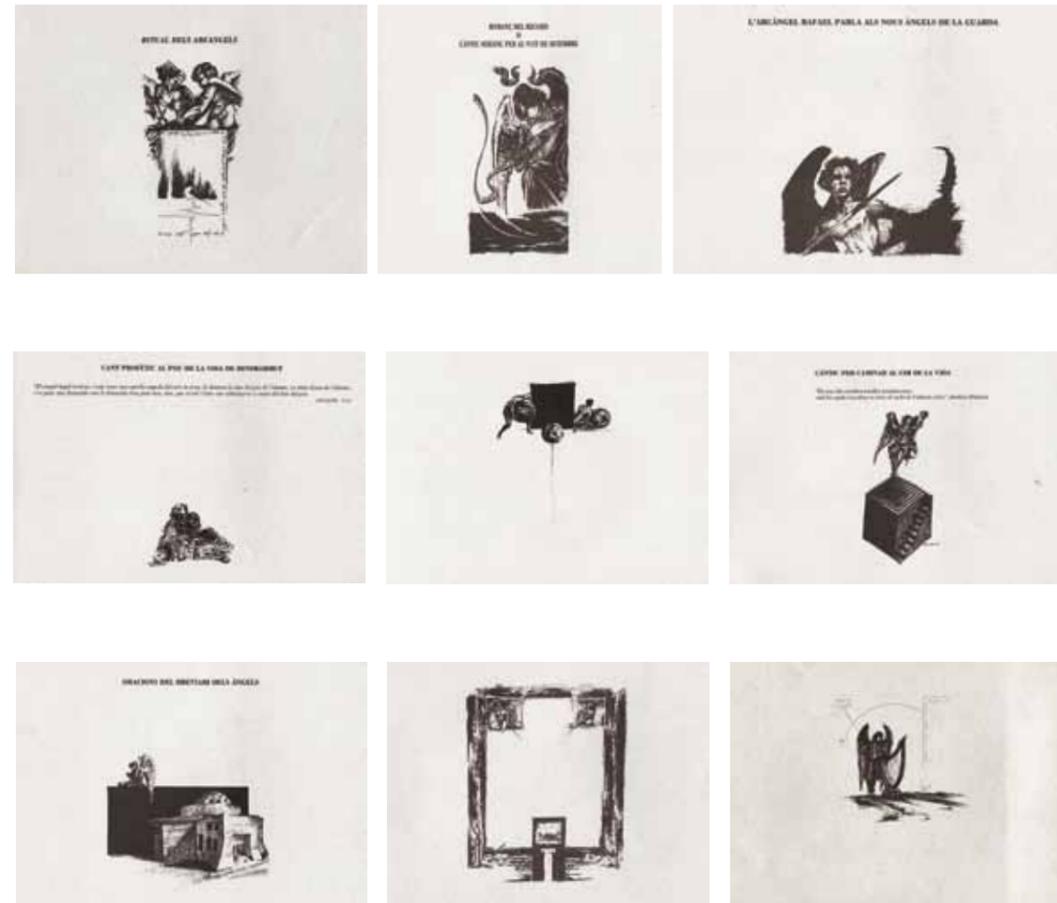
Ahora jugaremos con las alegorías, con la intriga, con la ficción en virtud de la cual una cosa representa otra distinta, mediante metáforas que se encadenan y exteriorizan un sentido lineal y otro figurado, o prefigurado, a fin de revelar y dejar que se muestre lo que está al otro lado; nos aproximamos al salón donde se entretienen los dioses, donde manejan los hilos que se remonta al origen de los ángeles.

Heidegger define la *cosa alegórica* o *testificante* en el contexto de enunciación de algo que la trasciende. Ese “algo” ha de congeniar y ser armónico con la obra en la que ejercerá su papel como *cosa simbólica*. Tres son los niveles en los que se reconoce esta entidad: En el primero como sustrato permanente, invisible, con carácter de sujeto o como conjunto de accidentes variables (predicado) ¿Fueron primero las *cosas* y luego las proposiciones o viceversa?, se trata de un grado sustancialista. En el segundo la *cosa* se observa como *la unidad de lo dado sensiblemente de modo múltiple*, la fuente de conocimiento se halla en lo sensible, pero las cosas suelen rozarnos antes que sus sensaciones. En el tercero la *cosa* se entiende como un *entramado de materia y forma*, la forma se teje según lo racional y la materia se inspira en lo irracional.

El revuelo alegórico compone el fondo ilegible, espeso y velado sobre el que la mácula del símbolo destaca con una refulgencia de la que sólo alcanzamos el reflejo, nunca lo que se refleja. Puede que el símbolo sea una clave aplicada a lo invisible, una transparencia por donde se presiente la espesura de la oscuridad alegórica, pues mientras atrae hacia sí la mirada del hombre, lo alegórico, irrumpiendo desde el abismo del ser, intercepta su designio en la bajada y sacude el semblante con una agitación igual a la propia de la lírica barroca. No se trata de un movimiento progresivo de la percepción, la convulsión se acrecienta desde dentro, como el canto de la sirena, esa apariencia irresistible de la que se nos recomienda siempre huir.

Cuatro estancias, 1997





Ritual dels Arcàngels, 1997

Se atribuía el origen de las alegorías a ciertos símbolos primigenios de doctrinas secretas órficas, procedentes sobre todo de Egipto. Tal simbología, que por conjeturas no demasiado bien fundadas se remontaría a un pasado primitivo, el de las iniciaciones religiosas en tiempos posthoméricos, tendría un seguimiento en los siglos venideros en el modelo ritual e iconográfico de la vida monástica, sólo había que arrojar vino nuevo en odres viejos. Sobre el arte de concebir dioses o el singular poder de ciertas imágenes y figuras para dar cuerpo místico al ser inefable y demiúrgico que se respeta y se exalta a través de los tiempos, existe una importante revelación de Hermes Trismegistos: *Así como Dios es el creador de los dioses del cielo, así el Hombre es el autor de los dioses que residen en los templos.*

Hay otra creación, la del tiempo y los elementos, cuando el historiador alegorista o el crítico paleógrafo descubren tras el polvillo solidificado o entre los flecos deshilachados de los paños, una divinidad suspendida en el aire, al alcance de la mano, que pudo ser concebida y pintada en otra parte, y más tarde injertada en el lienzo, sencillamente o con su cortejo de nubes y angelotes, puede que se hallen ante la ejecución de otra mano creativa, la de las oxidaciones que repintan el lienzo, la del palimpsesto rasgado, el pergamino que palideció o el limo que desconcha la ruina.

La alegoría no es un delirio ni una técnica infundada que manufactura imágenes más o menos baldías sino que es expresión, igual que lo es la escritura o cualquier lenguaje. En el tejido alegórico la figuración es tan solo signatura, monograma de la esencia, y no su substancia velada; de ella nunca se aprehende lo que se manifiesta, a penas se llega a lo que trasluce, a la figura proyectada, al no-ser de aquello que representa.

En los oropeles y atavíos moran los hábitos que representan las almas, en una forma fugada de Bach, en el espejismo de un arabesco, en la vaho que vela a un arcángel del Greco, en la mueca de un bufón de Velázquez, en el nimbo de una santa de Zurbarán o de Murillo, en un monstruo de Goya o de Picasso se revela la ilusoria verdad angustiada de la caótica nada. Las aureolas de los santos son un balneario de altura para los querubines curiosos, se asoman a sus orillas para otear todo lo que la historia tiene de intempestivo, de doloroso, de fallido y su albur es la efigie de una vanitas.

En el camposanto se eleva el ciprés para llamar a Dios, para que regrese a recoger su cosecha de calaveras y mármoles, ya con rostro de ángel; la tierra sustrajo el ornato de la alegoría, desalojó la fantasmagoría terminal de su materia y sólo permanece el saber secreto y privilegiado de aquello que, sin hablar, ha sido dicho para siempre, la pauta de la futilidad en el dominio de las cosas muertas, la infinitud esperanzadora implícita en toda ausencia dejan de ser apariencia de un afuera imaginario.

Peter Handke, en el guión de *Cielo sobre Berlín* se pregunta *¿Cuándo empezó el tiempo y dónde termina el espacio?...* La respuesta está en todo aquello que es irracional y privado de forma, todo debe quedar oculto, por eso los autores de esa leyenda hablaron con alegorías. Un guiño más a Klee y Benjamin, cuando se mira atrás sólo se avistan ruinas y por delante se plantea el exceso, la orgía como efugio, o el pacto con el ángel para subsistir en el desasosiego; el alma que intenta penetrar en esa región secreta para dejarla abierta, se expone a ser arrollada por el mar del devenir, arrastrarse a la deriva, sin respiro,



San Buenaventura visitado por los arcángeles, 2012

y ahogarse en sus corrientes sin percibir otra cosa allí que no sea esa tragedia singular que supone contemplar un ángel.

El ángel acarrea un infortunio, el de no tener que esforzarse ni bregar para entrar en la gloria, ha surgido de ella, se arrellana en sus estancias y le es consubstancial; tampoco le es propia la necesidad de concebir deseos, en una condición, la suya, en que se intrinca creación y existencia, su subsistencia viene a ser irreal y desoladora. Pero también hay un envejecimiento corolario de las alegorías, lo asombroso que irradia de su naturaleza tiene fecha de caducidad, lo alegórico, según Creuzer, es *lo momentáneo, lo total, lo insondable de su origen, lo necesario*, su rúbrica sensitiva tiene más que ver con la brevedad.

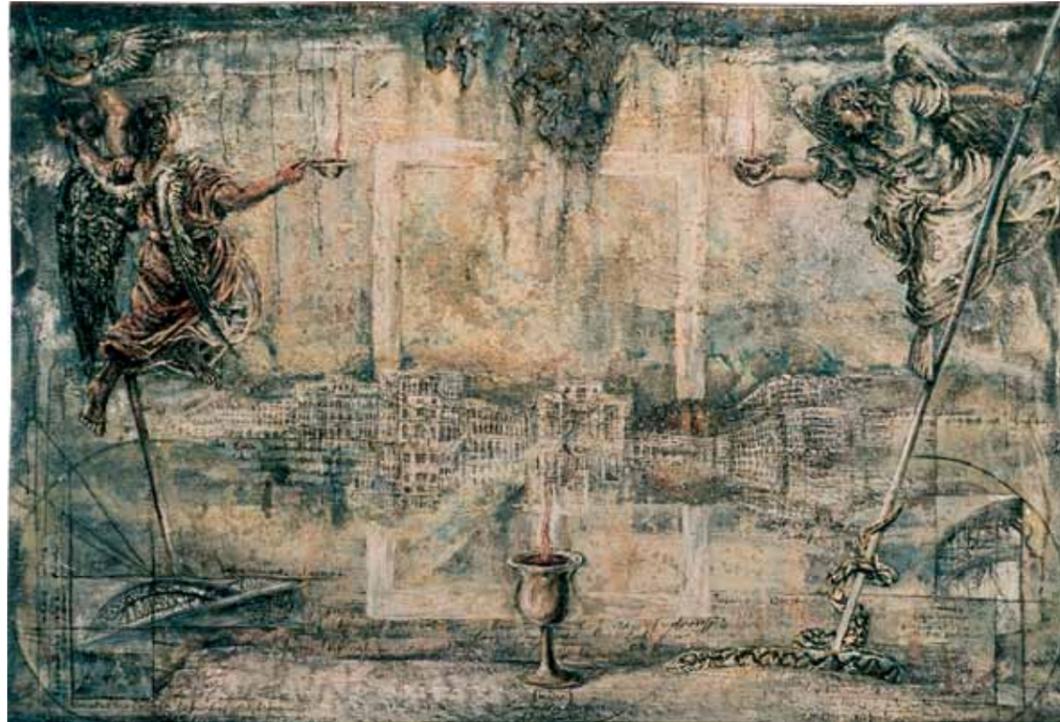
La metáfora es el retoño del conyugio del mito con la razón, “Ev-angelio” del logos que supedita el desvelo de lo oculto. El prodigio griego, con las matemáticas y una mitología esplendorosa y delirante, sigue siendo un símbolo de referencia y esperanza para el presente y la perspectiva de futuro. Cuando el mito extiende su cola de pavo real se dilata la frontera de lo inexplicable, la verdad dual, el milagro helénico, como un abanico desplegando la panorámica de las posibles sensibilidades.

La hierofanía colma la ocultación mística y conmueve la humanidad de toda hostilidad antropomórfica, testigo resignado tras el espejo no empañado. *La muerte, hablando en clave mitológica, termina con la disolución de la forma y crea el fundamento puro de la configuración, que se obtiene partiendo de un fundamento espiritual (la mística) y un principio intelectual (el valor). El poeta no tiene nada que temer a la muerte, asume el papel de héroe porque vive en el centro de todas las relaciones* (Walter Benjamin).

El espíritu de totalidad simbólica del Humanismo, llevado a la fisonomía de las personas y sus perspectivas de representabilidad, otorga la posibilidad de elogio e idealización de cualquier alegoría de un concepto o pensamiento a través de una figuración humana. Sin embargo los excesos culminan cualquier construcción alegórica, o los despojos, como las ruinas, fragmentos que se dejan leer como si la tierra sobre la que dormitan, sesgadas, reclamara en nosotros la expresión alegórica de su secreto. Para descubrir una ruina hay que levantar mucho polvo, embarrarse a veces, saltar algún muro o rasguñarse la ropa con una hiedra, ese es el ámbito de la ruina.

*El hombre está compuesto de cuerpo, alma y ángel* (Eugeni d’Ors). El ángel comparece con apariencia humana y es el doble espiritual de la unión amorosa, la conjunción simbólica o la cópula mística de la propia dualidad. Cada vida intenta gestar un ángel para alumbrarlo a la eternidad.

En una conversación, cuando repentinamente se produce un silencio, el griego dice: *Hermes pasa*, pero son tan rápidas, y por decirlo así, tan etéreas e impalpables las alas de su número, que apenas rozan la superficie de nuestro espíritu cuando se aleja y deja caer cierta especie de polvillo sutil y casi irreductible para su examen. Hermes es ante todo un vínculo entre hombres y dioses, y por eso es un Dios eminentemente alado, inasible, ubicuo, repentino. El idioma alemán considera una distinción significativa entre “Gott”: dios y “Gottheit”: divinidad, como el griego entre “Otheios”: dios y



El lecyto de Atenas (in memoriam), 1993

“To Theion”: lo divino; lo que las palabras a veces no pueden figurar lo interpreta, en silencio, la alegoría.

La natación inspiró poses para resolver el problema del vuelo de los ángeles en las imágenes del arte. El simbolismo nos expone ante el océano de las tinieblas y nos instiga a nadar en absoluta soledad, porque en él es posible cincelar los estratos de un tenaz pensamiento, llevar el piélago a nuestro ojo imaginativo y abrirlo para ver cómo sobrevuelan demonios y arcángeles gloriosos los desastres de la vida.

Nuestra vida reluce en los granos de arena que se proyectan para seguir luciendo en el firmamento, pero el templo de Hera, con fuego permanente, rotula el cenit y el ocaso de dioses mitológicos y de bestias fabulosas que, en el sublime apogeo y con su apariencia, ornamentan el cielo nocturno reescribiéndolos desde su omisión.

Fuego y hombre conviven y comparten su valor para utilidades domésticas y técnicas, además su esencia participa en todas las poéticas creativas: el fuego hablado, el fuego vivido y el fuego creado también son alegorías del sacrificio, Prometeo es el iniciador de las artes y su llama crece en el hombre, en él se alimenta y lo consume, es la llama de la creación incluso para Empédocles, que muere en el Etna, se suicida en el fuego y culmina la poética de la aniquilación en un acto que supera a la imagen.

**DESASOSIEGO**  
**El nihilismo o la enfermedad de existir**



**Aforismo (homenaje a E. M. Cioran), 1995**



Isolda, la soledad, 2000

Abismo y desasosiego, dos clásicos de la desesperanza, es posible que el hombre decidiera abandonar el reino animal por su mayor exposición a la enfermedad, por ser más propenso al hastío, pero aún hoy su conciencia sigue expiando el estigma de esa orfandad, todavía exuda la sangre de sus renunciaciones por cada poro.

La fiebre se rebela contra el silencio de los órganos. Morir menos, pero de nuestras enfermedades, no de sus remedios, enterrar el aire insostenible de nuestro cuerpo antes que nos aplaste la gran caja de suspiros inspirados en el pesimismo y la melancolía. Los mortales, en su mayoría, son esclavos de un antiguo infortunio, ignorado por ellos.

Los dioses se transformaron en hombres para experimentar el sabor amargo de los desalientos, quisieron experimentar los límites, donde la vida se hace jirones, donde se consume la divisa del oráculo y, en su resignación a todos los abismos que se fueron abriendo, no hallaron el bálsamo de la salvación. Aquello que nos hace sentir la muerte y nos hace pensar en ella a cada paso puede llegar a ser tan perverso que, quien se ofusca en este pensamiento, puede acabar como el titiritero, egoísta, vanidoso y absurdo, capaz de oficiar los fingidos funerales de sus monigotes.

Heterodoxo, el gnóstico es un sujeto insignificante, forastero e inverosímil para un mundo que lo sentencia por hostil e ignominioso; en su insufrible peregrinaje, pugna por rehusarlo, por desagregarse de él. Desahuciado de sus sueños, vela condenado a oír derretirse el porvenir, el insomnio es una eterna pesadilla que le desafía y de la que se quiere evadir; solicita el divorcio con la humanidad y el alejamiento de sus constricciones, discrepa y quiere huir a la periferia para reencontrarse consigo mismo, en sí, en plena y libre posesión de sí mismo.

Con el anhelo de ser uno mismo, de pertenecerse, asoma la nostalgia de otro mundo posible. La santificación del sufrimiento y consternación que lidia el rito creativo es un protocolo de ablución para el genio aledaño a toda indagación y sensibilización en la experiencia vital. Nietzsche describe a la obra de arte como una liturgia dionisiaca que representa la danza de un ser en las entrañas del fuego de su propio exterminio, ritual pitagórico de ritmos templados en la esférica armonía de la mecánica cósmica.

El artista nunca afronta una nueva obra sino temblando, su existencia es la misma convulsión de seguir en el empeño de pintar, también el escritor escribe la imposibilidad de escribir, cada vez que agarra su pluma le cae encima el tormento y la desproporción de su proyecto. El fénix que agoniza en su propia hoguera personifica la condición del nihilismo, que es la que sostiene la Historia sin el ser, de él sólo quedan las cenizas relegadas, ocultas, desvanecidas o esparcidas por el viento. El parentesco del nihilismo con la deconstrucción se reconoce en una práctica común del vacío, en una tentativa de

búsqueda compartida y maculada por el estigma derridiano, en él lo real es anécdota y el arte, ritual.

La ciudad es una ficción con estatutos de simulacros; para fingir su espacio teje un argumento, inventa un pensamiento y lo impone a la naturaleza, en la que el arte es un atlante que conjuga en tiempo futuro y también es un recurso, un apuntalamiento, un cerco, un débil detonante, una catapulta que se dispara ante el hecho de nuestra muerte imprevisible, ineludible y cada vez más inminente.

Puede que sea muy desdichado aquél que siente la soledad fuera de sí, pero el que la halla en sí mismo atina hacia el infortunio ingénito. El que se propone escapar al desierto de lo que se llama uno mismo, lo hará adentrándose en otro arenal en el que gravita la ausencia de soledad, en el que nada se alcanza, ni existe fin, ni siquiera se mantiene espacio propio alguno.

La reacción iracunda del artista contra lo humano es producto de su frustración ante esa obra que, por mucho que batalle, jamás se pone a su alcance. El desaliento, la erosión vital que arrastra, propia de estados melancólicos, enfatiza lapsos de letargo contemplativo en que el ser se afilia a florecencias enfermizas y anómalas, germen de intensas experiencias con las más insignificantes nimiedades que, a falta de una relación afable y creativa con ellas, acaban trasmutándose en signo remoto de alguna inescrutable gnosis.

Si la obra se interna en una deriva vaga e impersonal, la propia autonegación desviará su rumbo hacia allí donde se clausura el mundo, donde se niega el afuera, lo otro, incluso el lenguaje, y en su naufragio se verá atraída hacia una catarata póstuma y radical, una caída que le despojará de todo atavío innecesario, porque tras lo que transcriben sus vestimentas aparece únicamente el vacío.

La decepción es un timón que sondea profundidades, nuestro espíritu se conmueve cuando, salvando bajíos y el suave declive de algún talud, averiguamos la magnitud, el salto del precipicio abisal que se abre bajo la superficie que navegamos. El fracaso es inherente a la creación, la historia del arte está escrita con reveses y proyectos malogrados ante los que el artista no se ha de amedrentar sino reconocerlos y mostrar disposición al disfrute; el fracaso, una vez más, es un naufragio, una dificultad real que existe y nos enseña los dientes; si alcanzamos una isla y nos salvamos, podemos sobrevivir y gozar en ella, desalentarnos esperando un rescate o escapar hacia otra zozobra.

La pintura es el problema, no la respuesta al problema; de naufragio en naufragio, el expresionismo es el grito del arte que se oye desde la oscuridad profunda pidiendo auxilio al espíritu. El dilema trascendental de hacer frente a un raudal ilimitado de formas factibles de vida es detonante de situaciones de insondable vértigo y angustia, acentuadas ante el pavor inverosímil y claustrofóbico de existir encogidos en el seno de un mundo logrado.

Sobreviene la angustia, la locura desposeída ante las Furias, como un espasmo en la garganta que debilita los miembros, como el anhelo del blanco de los ojos enrojecido por la incandescencia de los tuétanos incendiados. La angustia es catalepsia, trance,

apocalipsis o gravitar en el seno exorbitante de una galaxia, asimismo es revolcarse feliz en el arroyo del Vesubio o la aurora boreal de su erupción, es ocaso o arco iris en el vaho de una cloaca, también es San Juan, Heliogábalo, Beatriz y Mesalina, es una transfiguración y una lepra, una metempsicosis y una neurosis, es la danza de las ménades, la picadura de una tarántula y aspersión en un sol, es esa la tesis atroz de quien lucha por su vida y encalla en el arrecife que precede a lo que ha de ser posible. Mucho antes de que nos lo mostrara la física y la psicología, el dolor desintegraba la materia y el desasosiego el alma, el miedo nos hace temblar ante algo, pero la angustia es miedo a la nada, a través de ella se vislumbra una oscura aurora, providencia elemental de lo inefable.

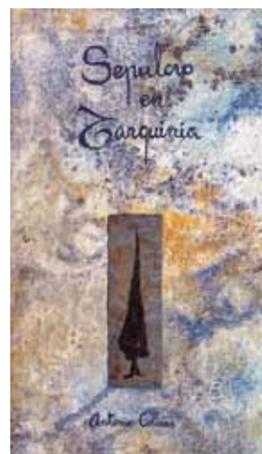
Las tribulaciones que atormentan al hombre le hacen experimentar el hundimiento de todo su mundo en la insignificancia, pero no hallará subterfugios escarbando en la vida, ya que las etapas de fortuna y bienestar externo hacen que uno se olvide de la insuficiencia de la materia, en cambio si somos capaces de retener los instantes de penuria y captar la experiencia inmóvil de nuestra impotencia, podremos mirar hacia el espíritu.

El alma, exenta de todo confín, se ve sacudida por una especie de infinitud que la hace confundir lo indefinido con el infinito, lo atemporal con lo eterno, pero ni alcanza ni concibe infinitud alguna. Expuesta a la vaguedad imprecisa y sublime de ciertas entelegías, el alma se impregna de una suerte de angustia, carencia, confinamiento o deseo truncado, por la limitación e impotencia para abarcar toda la medida de esa entelegía, concepto o imaginación que la ha preñado.

Hay vida antes de la muerte, el significado del término lo confirma y también los instantes que nos llevan al desenlace. El escepticismo es una especie de juego sádico de los espíritus ulcerados, lo único que garantiza la hipotética inmortalidad temporal del alma humana, esto es, la supervivencia sempiterna aún tras la muerte, es lo que merced a ello se ha deseado siempre conocer, y es que la respuesta al enigma de la existencia espacial y temporal está fuera del espacio y del tiempo, lo que aquí se cuestiona no lo resuelven las ciencias, pues pondría en jaque toda una sapiencia.

Ni hay reposo orgánico ni lo hay psíquico, la agitación de nuestro entorno, que siempre la hay, erosiona nuestra intimidad, nos lesiona y, antes de sanar, otra herida empieza a roernos. La mística es un espacio alternativo, mas no exento de dolor, en el límite del lenguaje y el silencio; toda lumbre que una vivencia angustiada y culpable puede estimular clarifica y arroja un concepto o discernimiento ético.

*El acto de fe* de Kierkegaard o *la libertad de la razón práctica* de Kant disponen ante una mirada subjetiva unas tinieblas insondables y un castillo de naipes, respectivamente, ambos soslayan la rémora de la actitud ética, inviable si no se tiene en cuenta la arquitectura anímica del ser y el sortilegio de su esqueleto contextual y circunstancial. Una voluntad anémica y sutil que se debate consigo misma, se escucha a sí misma y que ampara bajo una ruina su exceso de lucidez, es como un sencillo castillo de naipes, o el más complejo andamiaje fractal, que se desploma tan pronto como se tambalee una pieza, incluso la caricia de una brisa ajena es suficiente para convertirse en el seísmo que hará que todo se venga al suelo.



Sepulcro en Tarquinia, 1999

Desasosegados, perplejos por las dudas que nos acechan, nos preguntamos si efectivamente son dudas, si además los pensamientos que las ciñen están agotados, es imposible traspasar las cosas con un desnudo fresco, las percibimos de manera rutinaria, desfallecidos y sin empuje para persistir pensando hasta el final; es como una llama que se asfixia y acechamos para ver si por sí sola comienza a arder otra vez.

Lágrimas que tan sólo ahogan el calor, no son fuente de creación, así se entrega la piedad, rendida ante un sueño de rapaces que consumen la corrupción de los cadáveres arrodillados bajo las humedades de los bosques, morada de los dioses mitológicos que insemnaron sus tapices y cortinajes con la alquimia de los perfumes. La escrupulosidad, el esmero, es desvelo intelectual, la angustia es desesperanza sosegada, penetración existencial y pasiva en la cautela; la confesión del propio sufrimiento no engendra autocompasión sino complacencia.

No sólo la facultad cognoscitiva o la de amar, ni siquiera la significativa es capaz de revelar el infinito. Escarbando entre dilucidaciones éticas y conceptuales, la mística descose los límites de la expresión y el silencio, no sin vértigo los penetra y, en su vivencia, libera una destemplanza afligida por intervalos de culpabilidad. El arrebató místico es, como la hibernación, el tiempo perfecto para la poda, para optimizar la canalización de nuestra savia interior y poner de relieve los componentes más puros de nuestro ser, de manera que, como una planta, ascendamos más y lo más derechamente posible hacia la luz.

El placer es una emoción circunscrita al gozo, su extensión, indeterminada, se acota, pues el logro de cada objeto deseado va ahuecando el alma, va abriendo ausencias vertiginosas y desencadenando el sufrimiento anticipado e ilusorio de la prefiguración de su fin. El gozo infinito es una fantasía de la imaginación, de ahí que todos nuestros anhelos, ilusiones e ideales más sublimes sean una ficción.

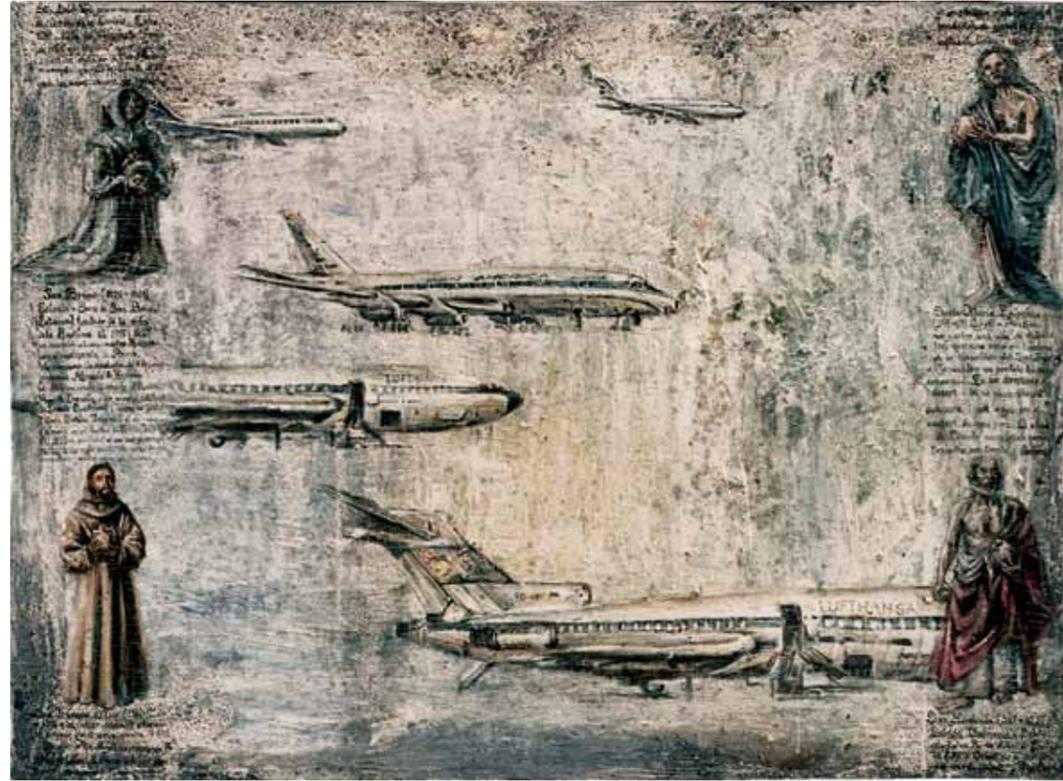
Si la plenitud nos bautiza en el seno de la nada, existimos y fenecemos en cada uno de sus intervalos sin llegar a ser conscientes del tiempo y espacio verdaderos. La nada no se transubstancia ni se muestra en sí misma ni en su coexistencia aledaña a nuestro ser, empero, al cual atañe; pero concierne originariamente a nuestra esencia y subordina la pureza, sensibilización y entendimiento del hombre al inefable hálito de su ente.

Solamente cuando una lesión perturbe el espíritu, un resquebrajamiento acabe gangrenando el ser, cuando se quiera regresar a la tuberculosis en un arrebató de exquisitez estética o cuando el lamento de la tierra masticada por las mandíbulas del progreso sea ya un cáncer terminal, nos acercaremos, no sin temblar, a la experiencia de la nada, donde es posible que se nos de a conocer lo indestructible y lo alcancemos, no como una entelequia en un nivel excelso de conocimiento o comprensión, sino en el horizonte susceptible, patológico y sintomático de un sentir desasosegado.

**MÍSTICA**  
**Experiencia sin sujeto en la concavidad de la noche**



**Formas Íntimas. San Juan de la Cruz en Úbeda, 1993**



Mística de la calavera, 1993

Jaques Maritain define tres tipos de sabiduría: la dogmática, cuyo medio es el lenguaje analógico y su objetivo es descifrar las verdades divinas; la mística o inefable, inasequible a la razón; y la práctica, que prepara los caminos para llegar a lo inefable. Santo Tomás definen además la comunicable, la teología escolástica se apoya en el conocimiento intelectual y conceptual, mientras que la teología mística se sustenta en la experiencia sapiencial y práctica.

La existencia de lo inefable es improbable pues no es sino aquello que sólo se muestra a sí mismo, o sea lo místico, así y todo es innegable, como también lo es la intuición por la que entendemos el mundo como un todo limitado o el inmarcesible sentimiento ético-estético por el que lo visionamos o tan sólo por el mero hecho de su existencia, “sub specie aeterni”.

La actitud mística de Wittgenstein se presenta como una condición natural que asoma desde su doctrina de lógica pura. La proposición lógica que describe un hecho comparte parcelas de estructura que la habilitan para figurarlo, pero el bastidor del hecho no puede ser soporte de la palabra porque no son los mismos andamiajes sobre los que se sostiene. Todo aquello que circunda la idea de expresividad comunicativa concierne a la atmósfera que abstrae todo lo que el lenguaje es incapaz de articular, sería por tanto inexpresable y, según Wittgenstein, en ella orbitaría todo el conjunto de la lógica y la filosofía; de tal forma que la filosofía precisaría para su enseñanza de un método que, con la claridad y exactitud superlativa de la enunciación científica, legue afirmaciones filosóficas que el criterio del discípulo pueda manipular, a sabiendas de que todo adoctrinamiento carece de significado y trascendencia.

La disquisición de Wittgenstein en el *Tractatus logico-philosophicus* concluye con la revelación del carácter trascendente de lo lógico al ser consignada a un núcleo místico “x”, así, la tabla lógica que diseña, proyección de lo trascendental, halla la fórmula idónea para hablar de aquello de lo que nada se puede decir e insinúa al lector escéptico y susceptible una salida que, mediante la jerarquía de lenguajes o de cualquier otro modo, puede hacer viable. A pesar de colocar toda la ética, por ejemplo, en la mística, región inexpresable, es capaz de comunicar sus tesis éticas arguyendo que *lo místico puede mostrarse pero no decirse*, lo cual tampoco deja demasiado claro su enfoque.

A parte de abogar por un concierto unitario, el misticismo de Wittgenstein merodea el vaticinio de su creencia en la necesidad de que aquello que no se puede decir se revele, aunque para que se nos muestre, no sólo necesita un lenguaje, sino además el silencio implícito en el habla, por lo tanto callar no está en su registro. Escribir, decir, es, más que un deseo, necesario y preexiste a cualquier revelación, a toda forma de aparecer o acontecer fenomenológico, incluso a la manifestación que lo inspira.

La escritura responde a una “philia” que es la expresión de la querencia en la que el individuo supera, en buena parte, el acopio efímero de su propio tiempo. La mística es lenguaje o es su perfecta negación, sin la experiencia mística no hay vía inteligible hacia el símbolo, aunque el acercamiento a su idiosincrasia precisa establece la necesidad de desbordar toda forma de categoría mental o lógica con el fin de ecualizar el fenómeno sagrado del símbolo.

La búsqueda del místico es vital y tratará de hacer un recorrido explorando en sentido opuesto su existencia, incluso desde la gestación, procurará borrar la conmoción del nacimiento y religar el fenómeno espiritual al fenómeno cósmico en una tentativa de transustanciación orgánica (nuestra naturaleza, *ex-stática*, fue creada para vegetar, para alborozarse en la inercia, y no para extraviarse en este atolladero de espectros donde todo se agita y nada vive). El espíritu es, para Wittgenstein, el puerto seguro en el triste, infinito, mar sombrío del acontecer; ante ese horizonte se sienta el pescador de experiencias fugaces, complaciéndose en las vigiliadas, en los gritos silenciosos de las aguas, en el cabotaje nocturno de los ascetas, tratando de soportar en su extinción una aflicción que sea, en lo posible, navegable mientras soslaya la muerte.

Pero cada cual se va detrás del coche mortuario de su efímera existencia, y la única valija que el hombre necesita es la de sus propias creencias, la que arrebuja los dogmas del mortal al que no le basta con acceder a los hechos del mundo y halla en Dios la respuesta a la pregunta por el sentido de la vida. La religión (credo, rito, magisterio...) o la religiosidad, la relación personal con el misterio, se instituye a la sazón de esta necesidad y no se corresponde con la mística, que incumbe a las intuiciones o sentimientos inefables respecto a lo misterioso.

Lo que exista en esa dimensión sublime es volátil y no se revela al mundo, que sobrevive indiferente, por eso el exégeta no se siente de aquí, lo concibe todo como una usurpación. Lo místico no está en el arquetipo del mundo, sino que es el mismo mundo. El mayor conflicto, el más difícil y el único, ha de ser siempre el compromiso con uno mismo, el yo lo es todo en el trance y es el que ha de sentir la realidad lógica y la experiencia mística; el contexto siempre queda afuera y, cuanto más oculto mejor.

En cuanto nos ponemos a pensar que pensamos se excita un pugilato entre nuestras ideas, unas a otras se neutralizan y se vacía la conciencia, creando un medio sin resortes, estéril y en el que no avanzamos ni retrocedemos; otra cosa es la aridez de los místicos, bañada por el fluido absoluto, sagrado o divino del espíritu, hipóstasis elevada a la que acceder con el lenguaje, a través de la plegaria, y la vivencia, mediante el sometimiento.

Éxtasis, éxodo, exilio... es el sino del sujeto místico, siempre en movimiento. Experiencia, raptos, trances, visiones, revelaciones misteriosas... también la contradicción nos muestra el misterio, y por fin desnudez, desprendimiento absoluto... sólo en ausencia de todo signo se posa lo inefable. Thomas Merthon resume la vida del monje en la fugacidad de un inacabado éxtasis a lo largo de cuarenta años de sequía, también Spinoza, apaciblemente, besó el azote de pulir lentes. En la flemática inmensidad del desierto o en lo más profundo del espacio oceánico el ser puede consumir la experiencia de lo absoluto, ámbitos de sufrimiento y deleite.

*Los que firman con una cruz* es una obra de teatro de Ludwig Awzengruber en la que a un enfermo le habla su voz interior: *tú formas parte del todo, y el todo forma parte de ti ¡No puede ocurrirte nada!* En su enfermedad Wittgenstein sondea esta vivencia mística y lo abriga una fe que, exenta de palabras, bucea en los límites del lenguaje. Todos aquellos que han intentado hablar sobre ética o religión han emprendido este mismo camino, aunque lo común es que acaben batiéndose contra los límites de su propia jaula, empresa que prescribe ante un exiguo o nulo porvenir.

Cuando el ser soñado en la noche serena encuentra el maravilloso tejido del tiempo que reposa, el alma se eleva a la par entre serenidad y abismo, sombra excitada que destiñe abalorios de luz fuliginosa. El hecho de sentir una presencia suele revelar la concurrencia a un fenómeno, la experiencia mística para San Juan de la Cruz es algo que no sólo trasciende este prodigio, también el de la ubicuidad, en la noche oscura, la amada en el amado transformada, más allá de la paradójica omnipresencia, da a entender que a la vez que está en el mundo sale de él.

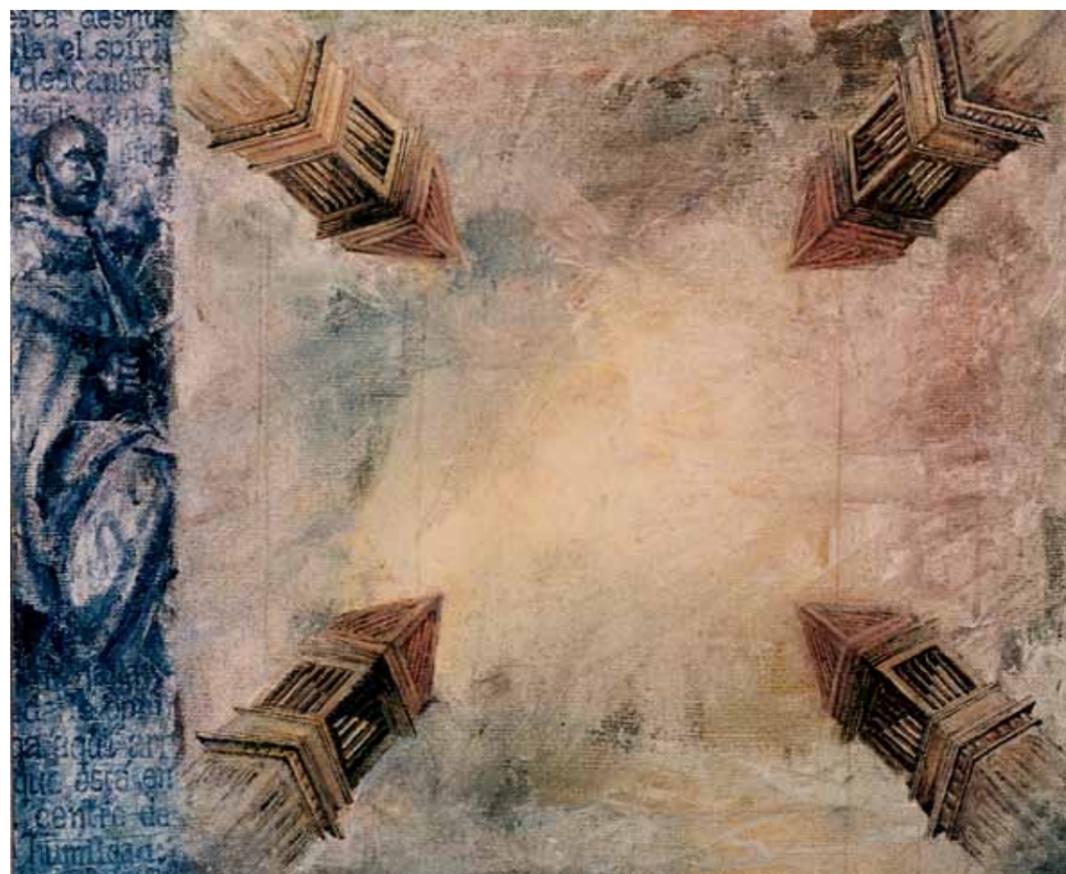
El sujeto místico es un ser de ficción reconocible o que se puede reconstruir a partir de las reverberaciones, revelaciones, balbucesos o refracciones indecibles de la experiencia, de todos esos susurros divinos cuya vivencia San Juan de la Cruz sitúa en el espacio del alma, en la intermitencia de lo que acontece en su fondo continuo y, como una creación del espíritu, devienen, en sí, como una interrupción angustiada de todo usufructo, como si nos precipitáramos en la nada y ya no en la seducción del sosegado abismo.

La magnitud efímera de la tentativa simbólica se halla en el intervalo místico de su manifestación alegórica y en la impregnación que nos reporta desde el sentido con que le unge el espacio que se nos oculta. El símbolo inspira la intimidad y la foresta abisal del ser, propone meditación y entendimiento sosegado frente al abismo e infinitas coyunturas que se agitan y debaten, y frente a la caída transversal harta de roces, cisuras y mutilaciones entre la existencia figurada y la trascendencia objetiva del signo.

Todo místico es a la vez un creador de lenguaje, un investigador de los signos, un locuaz experto en las trazas comunicativas para laberintos sin incógnita, con la palabra silenciosa que le está hablando al silencio y convierte las noches sin sueño en una quimera vacía y penetrante.

El hecho de poetizar esa experiencia en que gravita la mística podría quizás, sin salir del autor que ha pasado por la experiencia, acceder al deseo de manifestarla o quizás celebrarla como una performance, como una recreación o dilatación del eco de la experiencia. Pero antes de la experiencia se ha de sentir el deseo en una solicitud empapada de afecto y en una atmósfera fervorosa y contemplativa.

Desear, sentir, entender, tres escalones en las gradas que sube, plano a plano, el místico para elevarse fuera de sí y reencontrarse al final de la experiencia. El ejercicio contemplativo abraza la nocturnidad serena y draga, entre tanto, su cerco de presión y seducción, sosegado y ausente en la envoltura de la fuerza maravillosa de su existencia.



Un interrogante libre de sobresaltos (San Juan de la Cruz), 1995

La nota seráfica embelesaba, sin duda, a San Francisco de Asís; cada uno es ángel para consigo mismo, es mensajero y custodio de sus propias transiciones y su asignación no consiste en asumir el impulso del discurrir del tiempo que converge en el piélago de la muerte, sino en permanecer, subsistir y afirmar un pie enérgico sobre la cima de la eternidad ¿Para qué sirve si no consagrar toda una existencia a la creación pura de una obra, isla altiva y solitaria, cuando al espacio al que uno es arrastrado no es otro que la soledad de los acantilados esteparios, el silencio de los manuscritos inéditos, el gozo íntimo del viaje del espíritu hacia la absoluta figuración del ser?

Los paseos más ascéticos son los nocturnos, flirteo, embriaguez y penetración en la más íntima fisonomía de la oscuridad extática. Si en su soledad además el errante está prendido por la llama, como el carbón, al quedar la brasa solitaria se enfriará antes, no sin dejar un bonito reguero de pavesas. El sentido penetrante de la soledad implica una suspensión del hombre en la vida, el único escalofrío de la clausura es la muerte.

La memoria es medida, la nostalgia es arrolladora, la consciencia germina donde el recuerdo imprime su huella. Legar conscientemente un vestigio a la memoria, es una contradicción sistemática que no deja otra opción que liberar con discreción las cenizas del recuerdo. En el ágora de la memoria no ingresa más que aquello que no ha sido vivido, lo que no experimenta el sujeto como vivencia se irá atesorando y dejando su rastro perenne, fundamento de la memoria para experiencias exclusivamente verídicas.

La modernidad cree en los códigos originarios como un bien intangible, antiguamente ese papel se le atribuía a Dios y al destino, opción más cercana a su concepción primaria ya que reconocía un límite cabal, en tanto que el pensamiento moderno pretende crear la apariencia de que hay explicación para todo. La filosofía moderna del infinito proviene de la teología medieval, *Unio Mystica* (Universitas Litterarum), y espíritu de la universidad del medioevo.

Ni el ingenio ni las cuitas aprehenden un lenguaje, la belleza no asoma en un hálito cristalino y luminoso sino de la mano de su más estrecha antagonista, la emoción; la ingenuidad, el pecado, lo instintivo, lo inexplicable, inexorable y particularmente, median en su peritaje. Lágrimas de pulsión, emanaciones, invocaciones, el éxtasis enturbia los ojos con un velo ajeno a la mirada sosegada. Pero lo que se revela no es sólo el arrebatado de una apariencia, si se volatiliza en la nada lo que sobrevendrá restituirá los misterios no hallados. Y qué inestable e invocadora de desasosiegos es esa armonía falaz que tañen las cuerdas de esa lira para apasionados y amoríos.

Para los místicos enamorados la vida aérea es la vida real, el acontecer terrestre representa una existencia ilusoria, evasiva y remota. Los bosques, las rocas, las simas y océanos son asuntos indecisos, objetos fugaces, insubstanciales contextos literarios.

**LO INEFABLE**  
**Experiencia con lo irrazonable**



**Encebadores (sobre el lenguaje de los pájaros), 1995**



El hombre no vive exclusivamente en un mundo palpable de cosas, pues lo físico, lo objetual, es ya una interpretación sobre las cosas con las que ha de habérselas en su día a día. El afuera está y no revela jamás su esencia. Una de las primeras experiencias de un niño no es que los adultos sean más fuertes, sino que él no puede hacer magia.

*Quién quisiera explicar todo esto, prolijo será porque si el mar fuere tinta, los árboles plumas y los ángeles del cielo y tierra escribientes se consumiría la tinta y se romperían las plumas antes de conseguir agotar esta materia (Tesifón Ebnathar).*

La poesía apunta hacia los secretos de la naturaleza e intenta desvelarlos mediante la imagen, la filosofía intenta exteriorizar los de la razón mediante la palabra, la mística se pregunta por ambas incógnitas al tiempo que sondea, entre los lenguajes, el apropiado para mostrarlas. Solo el coro exultante de todo lo creado puede acercarse e interpretar el misterio de lo inefable.

Interviene la idea, y cada vez que se presenta lo hace con su propia imposibilidad, si la que se injiere es la palabra poética, su entendimiento no será necesario pues en sí encierra una sabiduría no precisamente reducible a una significación. El esfuerzo del decir sobre aquello de lo que no se habla lo suscita la necesidad de percepción hacia las lagunas del ser.

Insistentemente, inhalando el oro astral de la alquimia en sus nupcias verbales, se destilan caligrafías ilegibles en el crisol cifrado del gesto y bajo el umbral atrayente de la flor sin nombre, áurea pasión de delicados pétalos, como hebras de gasa al trasluz, grado cero de la escritura que atraviesa el lenguaje para ir, despojada de concepto y expresión, más allá de él, lo inefable es un esguince que acaba por romper el lenguaje.

Un poema no existe si no predispone un sentimiento que se anticipe a la palabra en silencio. La filosofía intenta delimitar lo pensable y, desde ahí dentro, también lo impensable, o sea, significará lo inefable mediante una exhibición clarificadora de lo decible, ya que lo que nuestro pensamiento no abarca, no lo podemos pensar y, por supuesto, tampoco decir. Wittgenstein entra en polémica con Ángelus Dilesius y su discurso sobre lo inefable, a pesar de ser consciente de su paradójica conclusión *...todo aquello que puede ser dicho, puede decirse con claridad y... de lo que no se pueda habar, mejor callarse.*

Duchamp reivindica para la modernidad la figura del bufón, un erudito del misterio que, para no ruborizarse, usa la burla como medio de expresión. El escepticismo no es irrefutable pero si pretende anticipar la duda allí donde no se puede plantear pregunta alguna se convierte claramente en un sinsentido. La duda sólo existe si hay una pregunta, y ésta si hay una respuesta, y ésta, únicamente, cuando se puede decir algo.

Si una respuesta no se puede expresar, la pregunta tampoco tiene expresión, no hay enigma, si es posible la cuestión también se puede resolver, acaso no se pueda decir pero sí mostrarse; el mundo privativo de cada cuál se exterioriza en las demarcaciones del lenguaje del que se vale, lenguaje perturbado por funciones de verdad, no precisamente materiales, y que sólo el sujeto

en cuestión es capaz de entender, pues significa los límites de su mundo, donde mundo y vida son una cosa.

Cuando uno cree que por fin la obra de arte se ha aferrado a su legítima realidad, de repente brota un campo de lanzas capaces de acuchillar lo inaprensible y desentrañarlo ante nuestras miradas cómplices y desconcertadas, pero cuando intentamos atraparla retrocede y nos deja con las manos vacías.

El discernimiento de la mente acaba por reconocer que la razón carece de sentido e intenta salir, a través de ella, fuera de ella. Si alguna vez creyó que estaba rayando lo definitivo y cosquilleando la sirga de lo inefable, puede que, repentinamente, se vea precipitado en lo incierto y devorado por lo insípido; debe pues, por así decirlo, tirar la escalera después de haber subido, aunque la duda es un lastre del que no podrá deshacerse y le arrastrará, como una calamidad, hacia la caída. En cada torsión del intelecto sobre sí mismo, se observa y ve como todo se envilece, todo se desmorona en un estupor rabioso, hasta el alma y la misma palabra que la define, indecente porque la desnuda, pues no hay pornografía más dura que mostrarla.

Algunos instintos terrenales que rozan la banalidad se disfrazan de raptos místicos, se desencadenan en nosotros y prometen la satisfacción inmediata de nuestros sueños más exaltados; el engaño de la pasión inconsciente resquebraja toda aspiración a lo ultraterreno y a cualquier objeto de santidad, en el inefable, nunca experimentado, goce del sentido.

Ante la soledad absoluta del ser, las cosas renuncian a su nombre, estado inaudito en el que la sustancia hace un despliegue de contingencias y lo insustancial puede atraparlas y hacer uso de ellas. La belleza mana de una fuente que nos es desconocida y disuelve la figura del poeta al alzar los ojos, como en la pintura religiosa barroca, que atomiza la materia y la disipa, cual niebla, para que la esencia de lo representado se vea forzada a comparecer ante la imagen, antes que desnudar o desvelar la propia esencia.

El testigo para el que no hay testimonio es el arqueólogo de la ausencia, el que escarba lo inefable en las inmediaciones del culto religioso. Insiste Karl Popper, a pesar de haber sido siempre objeto de enérgicas críticas, en que toda observación es el resultado de una pregunta que planteamos a la Naturaleza, y toda pregunta presupone una hipótesis preliminar; buscamos algo porque nuestras conjeturas crean expectativas de resultados, pero observamos sin previsiones y nuestra mente desdobra la virginidad de una hoja en blanco donde la Naturaleza vendrá a consignar sus secretos.

La imagen (verbal, musical, pictórica...) sólo es tal si es capaz de dar figura a la inarticulada voz de lo profundo. Desde el modelo aurático de la existencia artística, con la desaparición del poeta, Walter Benjamin piensa que la belleza inefable se convierte en realidad y, por tanto, expira toda deidad para convertirse en canto y acceder objetivamente al universo. Se consume así el peor de los crímenes, la *hybris*, que apaga la vida de Dios al suponerlo una cosa alcanzable, en tanto que dejará de influir sobre el mundo del canto, cuya energía se eleva, con el arte, a la objetividad; ahora es el canto el que crea lo divino convertido en objetivación del ser y del mundo en el pensamiento.

Cuando alguien habla consigo o razona a media voz con algún rostro, oculto sin oír sus réplicas, podría imaginarse que habla con Dios, aunque sólo esté hablando con la presunta presencia de un interlocutor fortuito, incorpóreo, tras los visillos del silencio, o su conversación

sea consigo mismo, quizás transmutado en otro ser, uno cualquiera cuya mirada distraída y su vaga presencia den la oportunidad al lenguaje de aplacar su propio desierto, de recaer en el arrojo y alcanzar una ficción irreversiblemente fragmentada en dos. Pero este irrefutable monólogo subsiste ante la mudez del cielo, el silencio de los dioses, incluso la lejanía del propio extravío rotatorio y laberíntico.

Lo inefable nos muestra una vacuidad que nos excluye, cada vez más, de nuestra figuración más gloriosa y nos exhorta a la penitencia del signo de interrogación, sentenciando la ventura de la razón a un limbo saciado de abstracciones.

“Alle”, palabra redentora que viene a significar “cualquiera”, expresa un concepto en el que se sobreentiende imposibilidad y silencio; en la condición de entender no entendiendo, existe una entrevisión de la materia que supone un antes y un después, una presencia y una ausencia, un ser inteligible y uno sensible, una riqueza y una indigencia y también una vida y una muerte. *En este Universo pongo por evidencia Universal, en virtud de la cual toda cosa vive, crece, se mueve y llega a la perfección; y la concibo ejerciéndose de dos maneras. La una, al modo como el alma está presente en el cuerpo: toda entera en todo y toda entera en cada parte; la otra, en el modo inefable, según el cual Dios, por esencia, presencia y potencia, está en todo y por encima de todo, no como parte, no como alma, sino inexplicablemente.* Giordano Bruno no toma aquí precauciones y su inmólación nos hace partícipes de la magnitud de su sinceridad.

Aristóteles describe en términos discursivos la realidad inefable y asume el riesgo de extraviarse en los meandros del falso infinito y de la totalidad ilusoria, imagen laberíntica que la sinuosa intuición del genio figura como subterfugio. Cuanta más precisión aparenta un objeto, más fácil resulta nombrarlo, aunque este uso es desatinado si el objeto designado por esa supuesta determinación es el infinito.

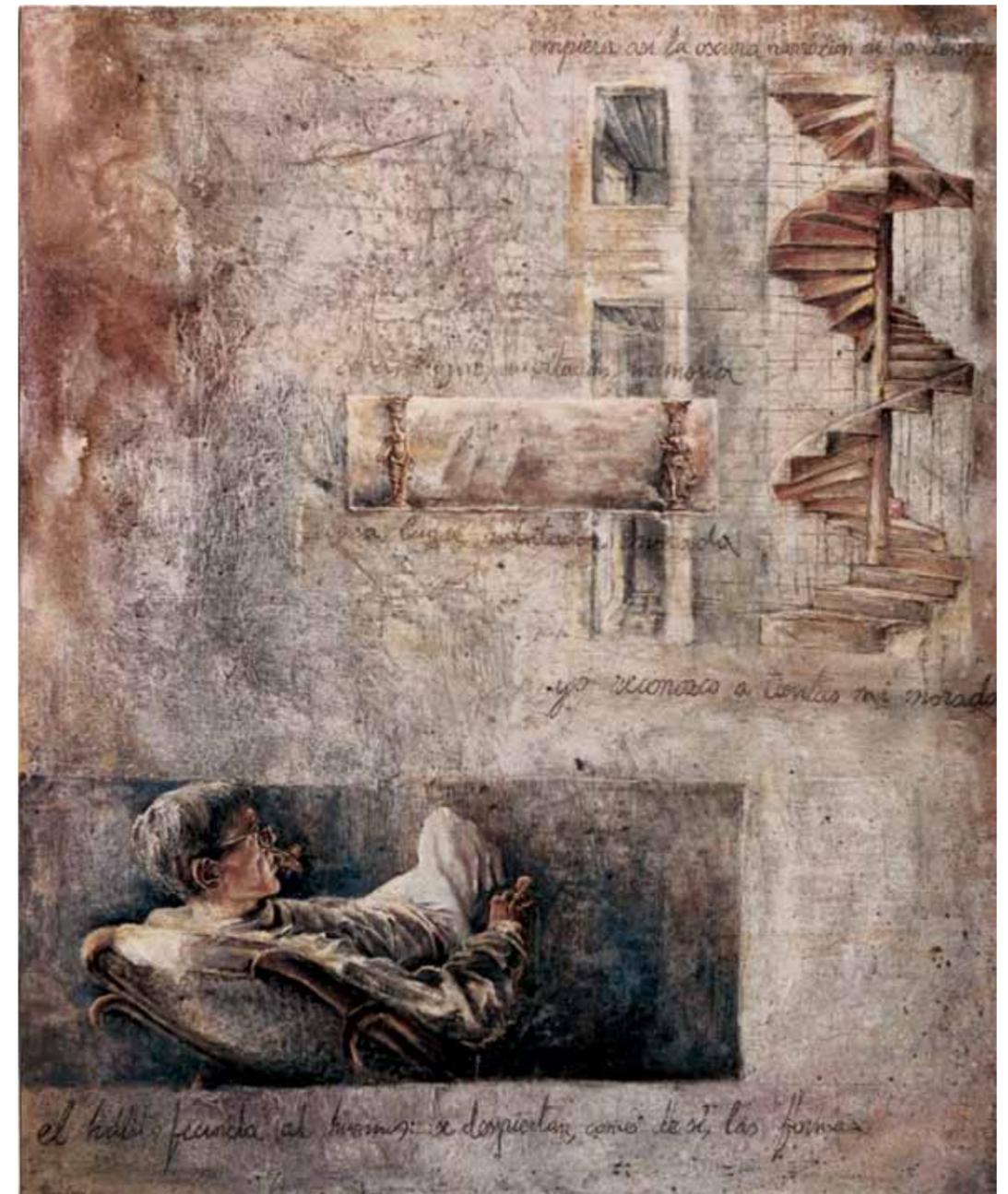
Los números transfinitos, escribió Georg Cantor, se semejan en cierto sentido a nuestras entidades irracionales, o, mejor, imitan su índole más profunda, pues ambos dibujan los rasgos y las características imprescindibles del infinito actual.

No existen menos peligros en los boscajes de lo puro racional que en la selva de lo impuro irracional. La Naturaleza por un lado, las matemáticas por el otro, nos exponen a la intemperie vacía de la infinitud y nos llueve el problema, se presenta irresoluble, el torrente de la numeración, ni siquiera parcial, de un conjunto infinito, nos arrastra con su magnitud inabarcable. El bote salvavidas de la filosofía acude con su método de veracidad: no decir nada sino aquello que se pueda decir; cuando alguien quiere expresar algo en el ámbito de la metafísica no encuentra boyas ni flotadores de veracidad y se hunde por no poder agarrarse a fundamentos o significaciones de ciertos signos de sus proposiciones.

El concepto de inmortalidad es connatural al hombre y es una secuela que aparece ligada a formas de preexistencia como son la cultura y la religión. Preexistir es recoger ese tiempo en el que las palabras de los hombres no se sometieron sólo al aire fugaz en el que se articulaban.

Cada vez que se enciende en la propia existencia la esperanza de inmortalidad, la ilusión pasa y sólo deja la expectativa, como la estela de la paradoja, como una estrella fugaz, sobre la propia cabeza. La eternidad significaría la abolición física de eso que nosotros llamamos Naturaleza, porque ella misma es lo que es en un equilibrio de formas creadas con sus propios límites.

**EL ABISMO**  
**Caída o descenso**



La casa alquímica (...a José Ángel Valente), 2000



Libros de plomo, 1998

Hiato, abismo, en su seno el tiempo es luz y el sueño sabiduría, su oscuridad es un cúmulo de claridad llevado al límite que solos podemos alcanzar descendiendo a su corazón abisal. El sabio alcanza su erudición por su fijación en escrutar, sin descanso, todos y cada uno de los abismos que halla en su camino.

El abismo es algo que no se puede callar, que ocupa todo el espacio. San Pablo, y antes que él Platón, en la parábola de *la Caverna*, hablaba de las limitaciones de la visión encerrado en la noche de su cuerpo, como en una gruta; el ser humano percibe únicamente las sombras de la pureza ideal que se abaten desde el exterior tamizadas por los entresijos de una retícula privativa, sombras que componen figuras de caída, profundidad y sabiduría.

En este espacio de topología deprimida y negatividad cronológica, la nocturnidad no cronometra la luz diurna sino que va desplomando fragmentos de sombra, de ausencia, hasta un desmoronamiento total, unas tinieblas permanentes en las que el hombre explora y excava el mineral, para extraer la materia, que es la tierra, y el cristal, que es el espíritu. Grutas, cavernas, pozos, zapas, minas, fosas abisales, simas, excavaciones... pocas son las novelas de Julio Verne que están desprovistas de estas basílicas subterráneas.

Otro merodeador noctívago, visceral y acuoso, expedicionario enamorado de las concavidades subterráneas, es Zenón; su camino se rompe, se quiebra la verticalidad, otrora se fragmenta en distancia y trayectoria; el andar dicotómico de Zenón se va descomponiendo para visitar la tierra punto por punto, para entrar en un mundo novedoso y para levantar un mapa fidedigno; cada punto de su recorrido es un hueco, cada intervalo es un pozo por donde Zenón, al acercarse al Tártaro, se desorienta o se omite. La atracción tiene poco más que ofrecer al vacío del abismo.

El hombre posee un horror al vacío innato pero, aunque los mortales no tengamos derecho a saberlo, el vacío es la plenitud suprema. El "horror vacui" atormenta al ser, agujonea su ánimo, pero a pesar de ello no rehúsa la tentación del abismo, en él ve la aniquilación de los ideales frustrados (muerte, locura, denigración...) y una oportunidad para potenciar lo que en verdad estimula su dignidad, no sólo en sus esfuerzos ni en sus renunciaciones sino en la tensión permanente de los polos a la que está sometido el espíritu; ni una cosa ni otra, pero al final el ser en sí, comparece vacío de todo y con todo, pura tensión de espíritu, espíritu sin más.

Únicamente a aquellos espíritus quebrados se les abre una puerta a lo indecible. De los abismos de sequedad de San Juan de la Cruz y Santa Teresa, de los abismos de sus noches oscuras, de su trance extático solo queda en el poema la experiencia con la nada que, puesto que no existe, nada hay que esperar que se diga, sólo sentir su fugaz aliento, fría simetría de la nada sobre un vacío que nada refleja.

El cristianismo instauró el rito bautismal como una metáfora del descenso al abismo, de inmersión hacia las profundidades marinas cuyas entrañas fraguó el diluvio universal y, como acto de conciliación, se establece un regreso para ver la luz desde la desnudez metafísica.

Las musas auspician el viaje en que los vivos entran en contacto con el mundo subterráneo. El arte es una nave cuya proa maquina abismos mientras la quilla peina y avista los estratos de este reino de sombras y también de riquezas, aparentemente perdido; el arte es una alianza que firmaron la muerte y la vida a fin de construir un universo ficticio, todo pensamiento en él es un preparativo para expirar en su propio periplo.

También esta fatal atracción hacia lo inefable aflora ante la palabra poética y en los sagrados follajes del canto, y es que la poesía, como todo arte verdadero y sincero, y el descargo de su proceso creador, ha estado perpetuamente enclaustrada en las catacumbas y acallada en un hermético y recalitrante purgatorio.

Morir es por fin saborear, sin llegar a deglutir, la esencia de la vida, al fenecer satisfacemos la voluntad del dragón, franqueamos el abismo que separa al ser del ente; el hombre vive sometido a su existencia y exiliado de su espíritu, es un extranjero en los territorios insubstanciales. Para alcanzar el horizonte de divinización el mortal, en primer lugar, ha de conectarse con el reino subterráneo, con la mansión de los muertos, y después de ello, ha de lograr salir de ese tenebroso reino con la memoria intacta. Deméter representa la profundidad de la tierra, según una leyenda pitagórica la Madre es una amalgama de Deméter y Mnemosine, por eso la cognición del sabio la aprehende ahondado en su estancia infernal.

Todo respira por debajo de la tierra, también el fruto hendido de la memoria eterna ha de descender a lo profundo de la caverna y contemplar su latido en la fosforescencia intermitente de las rocas y una suerte de céfiro meciendo los anillos del reptil hibernado. La percepción cósmica y dramática del alma ha registrado en la memoria un antes y un después de que la caída diera alas y se las quitara al dragón que custodia el tiempo.

Los hombres primitivos aclamaban a gritos la luz diurna, tenían un pánico ancestral a que después de cada ocaso el sol no renaciera. Todo sufrimiento verdadero es una experiencia con el abismo, la fortuna emerge sentada en su cornucopia dorada cuando el dolor ha removido las profundidades y empieza a despuntar algún lucero en el claro abisal, el número de estrellas apagadas, que no brillan, es infinitamente mayor que el de las que son veneradas; paradójicamente también los antiguos consideraban que las estrellas fijas eran agujeros hechos con la punta de un alfiler en el firmamento, que de alguna manera los protegía de una cegadora profusión de luz.

El alcance de la cima no se puede calcular con precisión si no es valorando el abismo que corona; en las formas oníricas, en su tortuosa arquitectura interior, en el escabroso horizonte que las delimita se desencadena el desplome del sujeto que se precipita al vacío de una quietud abismada.

Cuando alguien delibera y forcejea consigo mismo es conveniente que lo haga al borde del abismo, la boca del abismo es un cruel vidrio invisible que nos separa de la infinita profundidad de lo inefable. Lo que nos deja ver la apertura no es una simple presencia, más bien nos permite considerar el proyecto que oculta, tampoco es una esencia que proyecta el espíritu ni el universo, es fundamento de lo subyacente donde hay ausencia de fundamentos.

El *ciego iluminado* es una figura alegórica de Giordano Bruno para uno de sus apólogos de peregrinación, en la escena confluye el clarividente, antagonista en el ámbito de las sombras y médium para vestigios de la belleza divina, el ciego, eternamente privado de la mirada, y el iluminado, aquél que se deleita apaciblemente con la más clara luz. Aquí y allá nos van dejando enseñanzas y algunos versos que se hunden, como el vaho del rocío, en las humedades del pozo de la imaginación, gotas que bautizan un abismo de potencialidades semánticas indecibles.

Los que no olvidan lo que de disolvente y acuciante puede tener la ablución anímica nunca perderán la apetencia de saltar de abismo en abismo y de ir superándolos, uno tras otro; baños de espiritualidad que es precursora de los sentimientos religiosos a la vez que la mayor antagonista de su devenir. Otros encienden un candil y se deslizan hacia lo más íntimo de su ser, descenden al abismo profundo donde es posible percibir, paciente y confusamente, aquel vaho que mana de su propio aforo místico, metempsicosis en sí y para sí.

La única manera de escapar del abismo es enfrentarse a él, mirarlo, sondearlo y descenderlo sin mermarse; sólo desde fuera nuestra mano alcanzará el velo que usurpa la mirada y del que hay que despojarse antes de entregarse a este hado y abandonarse en manos del destino. Un abismo podría engullirnos eternamente en su rumiación cuando sus escabrosas formas no están contenidas el molde de la experiencia que va a ser factible, y no hay cosa que desdeñe más el visionario que aquellas tentativas que, sombrías, van ingiriendo y regurgitando el mundo y, entre tanto, enturbian sus visiones más profundas.

Las raíces fondean lo subterráneo, nos muestran la capilaridad ascendente de los abismos, las fosas de los ojos son ventanas hendidas en su hondura; en la oquedad del pozo penetran las raíces, pero no las miradas. El deseo de regresar al origen surge cuando nada ni nadie espera en ningún lugar, entonces nos encaminamos hacia la profundidad materna, donde el hueso se esponja y se transforma en semilla, o talvez en estrella, crisálidas ambas en cuyo seno oscuro y hermético está escrito todo lo posible, incluso la eternidad albina del gusano, nada hay tan difícil como no traicionarse a sí mismo ante la tentación de aventurarse en la sibilina impenetrabilidad del nimbo azabache.

Pero sólo al elevarnos advertiremos que el abismo pierde sus contornos, con alguna pequeña acrobacia empezaremos a avistarlo, pero cuanto más alto lo sobrevolemos nos alejaremos más de él. El ser que asciende ve como se pierde el oscuro halo de la sima, se disuelve, se esfuma, se empaña en la “apaideusía”, que es la salida del mundo de las sombras.

**TESIS DOCTORAL**

# **EL ABISMO**

**METÁFORAS DE APROXIMACIÓN**

**Libro 2**

Presentada por:  
Ramón Pérez Carrió

Dirigida por:  
María José Martínez de Pisón Ramón

Valencia 2013

## ÍNDICE

### EL ABISMO. METÁFORAS DE APROXIMACIÓN

#### LIBRO 1

- \*- LA RED y su proyección la jaula. 7
- \*- EL LABERINTO y la referencia. 13
- \*- DESIERTO Y OCÉANO. Sus confusos confines. 19
- \*- ESPACIO. Habitarlo. 27
- \*- TIEMPO. El devenir. 35
- \*- LA CUESTIÓN METAFÍSICA. 45
- \*- CIENCIA. Refutación de la realidad. 51
- \*- LA AFIRMACIÓN DE LO ABSOLUTO. 59
- \*- CAOS. El hilo fractal. 65
- \*- EL LÍMITE. Sus ondulaciones. 73
- \*- LUZ. La semilla. 79
- \*- SILENCIO. Entenderlo. 85
- \*- LENGUAJE. La llama sobre el agua. 93
- \*- FILOSOFÍA Y POESÍA. 101
- \*- SABIDURÍA. Los maestros clásicos del verbo maduro. 113
- \*- CLÁSICO Y NEOBARROCO. 123
- \*- LA CULTURA Y LO SOCIAL. Estrategias de masas. 133
- \*- HUMANISMO como tentativa. 145
- \*- UTOPIÍA. Una instancia contra la Historia. 153
- \*- LA NAVE DE LOS LOCOS. 159
- \*- EL VIAJE. Unos pasos hacia el jardín interior. 167
- \*- FICCIÓN. Sus eclipses. 177
- \*- LA MÁSCARA Y EL ESPEJO. 187
- \*- LO VISIBLE Y LO INVISIBLE. El desván del libro. 193
- \*- JUEGO. Los objetos de rumiación mental. 201
- \*- PARADOJA. Paseos por la cuerda floja. 209
- \*- ARTE. El nacimiento de Apolo y Dionisos. 217
- \*- TRANSVERSALIDAD. El fragmento y el estigma. 229
- \*- SIGNO, SÍMBOLO Y METÁFORA. 237
- \*- ALEGORÍA. La mirada del ángel. 245
- \*- DESASOSIEGO. El nihilismo o la enfermedad de existir. 255
- \*- MÍSTICA. Experiencia sin sujeto en la concavidad de la noche. 263
- \*- LO INEFABLE. Experiencia con lo irrazonable. 271
- \*- EL ABISMO. Caída o descenso. 277

## **LIBRO 2**

PREFACIO. 7

LIBRO REDONDO. LECTURAS DE LA MEMORIA. 11

### **DOS PROPUESTAS PLÁSTICAS**

#### **LIBROS DE PLOMO. 21**

- \*- INTRODUCCIÓN. 23
- \*- EL AUTOR Y EL LECTOR. 27
- \*- LUDUS SOLEMNIS. 29
- \*- LAS OCULTAS ESTANCIAS DE LA MEMORIA. 33
- \*- PLOMO, OTRAS SUSTANCIAS Y COLLAGES. 35
- \*- PAISAJE CON FIGURA. 35
- \*- UN ESPACIO CONSTRUCTOR DE ESPACIOS. 43
- \*- LOS DOCE LIBROS DE PLOMO. 49
- \*- Guía de los espacios absolutos. 51
- \*- Tratados del cofre de cristal. 53
- \*- Libro de arena. 55
- \*- Ensayos en torno al viaje. 57
- \*- Manuscritos de las aras del bosque. 59
- \*- Cuaderno de las tempestades y los faros. 61
- \*- Libro de las cimas. 63
- \*- Libro de los laberintos. 65
- \*- Libro de los pozos y las mazmorras. 67
- \*- Breviario de invocaciones. 69
- \*- Manual de la crisálida o libro de los límites. 71
- \*- Libro de sangre. 73

#### **TRES LECCIONES DE TINIEBLAS. 75**

- \*- LA CASA ALQUÍMICA. 77
- \*- PRIMERA LECCIÓN. 81
- \*- Aleph. 81
- \*- Bet. 82

\*- Guimel. 83

\*- Dalet. 84

\*- He. 85

\*- SEGUNDA LECCIÓN. 87

\*- Vav. 87

\*- Zayin. 88

\*- Jhet. 89

\*- Tet. 90

\*- TERCERA LECCIÓN. 91

\*- Yod. 91

\*- Caf. 92

\*- Lamed. 93

\*- Mem. 94

\*- Nun. 95

\*- TRES LECCIONES DE TINIEBLAS: UNA AUTOLECTURA. 97

### **RESÚMENES TESIS. 99**

Castellano, 101

Valenciano, 103

Inglés, 105

### **FUENTES REFERENCIALES**

\*- BIBLIOGRAFÍA. 109

\*- FILMOGRAFÍA. 121

\*- DISCOGRAFÍA. 125

\*- ARTE Y ARQUITECTURA. 133

\*- OBRA DE RAMÓN PÉREZ CARRIÓ. 141

## PREFACIO

El desarrollo de este trabajo se dirige hacia el camino de investigación que traza el tema cardinal de la tesis doctoral, el abismo, para lo cual despliega un abanico de vías que, metafóricamente, urden tentativas de aproximación al perímetro en que es posible asomarse a él.

Hablar del abismo es hablar de lo inefable. Por lo que aquí no se plantea una disertación razonada de algo a lo que sólo se puede acceder mediante la experiencia. No obstante existe un medio de comunicación válido, el que registra la mirada del arte: fundamento escenográfico que ilustrará este texto. A ese ámbito nos iremos acercando flirteando con la experiencia estética y recopilando una conjunción de ideas, conocimientos y reflexiones; así, del mismo modo que se elabora una pintura, esta tesis se podría entender como el crisol donde se funde un cruce aporético de aforismos para precipitar un poema.

Hay poemas en que se penetra más cuando estamos cerca y otros cuando nos alejamos. Si toda forma es, pues, forma de lo finito, tendremos que aprender otra manera de mirar, incluso las formas, para experimentar un roce con la idea del insondable abismo.

El primer paso de este viaje está en el índice, y es la enumeración de los conceptos de aproximación al abismo. Aunque todo concepto se concibe para ser comprendido, y su propia comprensión basta para agotarlo, la intención aquí es diluir sus atributos iconoclastas otorgándole la imagen y devolviéndole la mirada (el cuerpo volverá a suprimir la apariencia y se arropará, en un cambio de piel orgánico, con sus propias tinieblas, disolviendo toda evidencia despojada de misterio).

Demasiada Torre de Babel nos devuelve a la memoria la inocencia de lo eterno, y los arrebatos y los estigmas funestos, poniendo de relieve el profundo abismo que se ha abierto entre el progreso técnico y la falta de progreso mental.

El terreno sobre el que tendrá lugar esta conjunción es un espacio donde la mirada pliega sobre el adentro el afuera (no hay pretensiones dogmáticas, ensayísticas o sistemáticas, pero tampoco se renuncia a ellas); no hay ofuscación por construir una teoría, sino por lanzar pulsiones de dulce opresión capaces de afectar la capa sensible del entendimiento y despertar en la memoria oculta de la sensibilidad individual un conocimiento innato y colectivo que habría permanecido hasta entonces sumergido en el abismo.

En el abismo, el hálito creador y la exhalación poética dan poder a la levedad. Inmersos en su seno el mínimo atisbo de luz abre el acceso a un universo en el que la sustancia gris y la sustancia oscura tienen los más hermosos acuerdos.

Pero antes de entrar en materia, como preámbulo, un compendio aforístico intentará figurar esta disposición en forma de libro redondo, ensayo en movimiento que se genera

a partir de un abrazo de reflexiones y espirales, molinete en rotación que se envuelve, se enreda, y crece, cual rizoma, cimentando una compleja edificación, una obra dual en la que hay un mundo que gira y un mundo detenido, que se duerme en su vuelo y nos sueña.

Es importante concebir este edificio con sus habitaciones vacías, estancias donde las imágenes simbólicas despiertan nexos ocultos, galerías por donde corretea a sus anchas el lúbrico erudito de los mitos, umbrales que refractan siluetas para que el alma las acicale con una mirada de ángel.

Todo atisbo es una tempestad en el ojo y propone algún paso antiguo para las sendas de hoy, entre tanto hay un círculo con su pupila que ruedan inmóviles aplastando la huella del silencio. Todo lo que este libro dice rueda, se arremolina desde nosotros hacia nosotros, y lo que no se dice gira, da vueltas, y rota sobre sí mismo en loca revolución, y su fricción provoca una llama invisible, incluso un incendio.

Para centrarnos en lo que es el cuerpo de esta tesis hay que contemplar dos grandes bloques, el primero actúa en el ámbito de la razón y traza el hilo conductor de la investigación en base a datos axiomáticos, estableciendo una metodología y una sistemática que intervendrá en la preparación de teorías, refutaciones y sus posibles conclusiones. El segundo bloque se desenvuelve en la esfera de lo creativo, conectará con la vía experiencial del conocimiento y, para que germine, habrá que abonar y regar sus campos desde las fuentes plásticas y poéticas propiciando una suerte de juegos sensitivos.

La llave para expresar este segundo designio ha de abrir accesos hacia cada uno de los conceptos que se proponen como metáforas de acercamiento a la idea de abismo, tres son las fórmulas que hay pensadas para ello:

La primera consiste en verter un caudal de reflexiones aporéticas cuyo flujo se trenza y extiende vínculos, conjunciones o paradojas en su itinerario, que no es otro si no el de un pensar poético que se viene generado desde las fuentes de la filosofía. El aforismo sería el semen germinativo de este árbol, que a la vez es bosque y Universo.

Para la segunda hay que recopilar bibliografía e información sobre trabajos creativos de distintos autores, perpetrados en diferentes disciplinas artísticas (arquitectura, plástica, cine, música, literatura, teatro...) que hayan abordado específica y sugerentemente cada uno de los campos propuestos. Ésta se puede integrar en el propio trabajo o figurar como dato que escrutar.

La tercera y última consiste en fabricar un herbario echando mano de la propia cosecha. Se trata de aportar una obra, un proyecto personal, o parte de él, vinculado directa o transversalmente con cada uno de los conceptos fijados; serían otras metáforas de aproximación al abismo.

Como preámbulo a esta tesis existe un trabajo de investigación, *Metáforas de aproximación a la idea de laberinto*, propuesta que esboza un prototipo cuya idea es formular una primera selección de conceptos originarios y recaudar datos para crear un

fondo de desarrollo. Su pálpito prospera, rastrea y se inspira esencialmente en la vertiente creativa del simbolismo, ya que los posos de las obras que sacudirán el hilo conductor de esta búsqueda se hallan dispersos en las cavas de la más profunda expresión gnóstica.

El viaje arranca con la lectura, con la reflexión global y particular de cada idea y sus posibles formas de acontecer, pero no sin antes establecer unas normas de lectura para este compendio o *Libro Redondo* que situarán, cual rito iniciático, a todos sus posibles lectores sobre la periferia inmediata al contorno que dibujan las formas plurales de la boca del abismo.

La mirada del conocimiento, el bautismo de nuestros fragmentos que comulgan con los engarces intrínsecos de la obra y los ritmos de vivencia trágica, serán los lugares donde se pretende fijar este trabajo. Lo que aquí está escrito son en el fondo palimpsestos vivos, podemos rasgar el texto viejo y escribir uno nuevo.

## **LIBRO REDONDO**

### **Lecturas de la memoria**

Es ésta, probablemente, la historia de un viaje, que a su vez son varios viajes en la versátil viscosidad del tiempo esférico. El recorrido ha de inscribirse en un itinerario circular. Ni siquiera se podría hablar de trayectoria, sucesión, regularidad ni dirección, pero innegablemente nada nuevo llegaremos a conocer si no es a través de algo ya conocido.

Evitando el relato no solamente se evitará el tiempo del relato, sino que en vez de ser narrado, se nos mostrará, porque no se pierde el libro, es el libro el que nos pierde, y es por ello que cada vez necesitamos reencontrar el libro original con el propio texto manuscrito, como si el grado cero fuese el libro redondo, ojo creado por el círculo de la visión sapiencial.

Hay momentos en que la obra se petrifica en una virtualidad blanca, inmóvil, otras veces (y eso es lo más significativo) la anima una extrema discontinuidad temporal, expuesta a cambios, lapsos fragmentarios del tiempo, signo de una esencia nueva de movilidad. Se trata de otra temporalidad tan ajena a la permanencia eterna como a la duración cotidiana.

En el orden del relato pueden, eventualmente, interponerse compulsiones repetitivas que autorizarían el cuestionamiento de la sucesión irreductible del tiempo, reprimiendo su continuidad lineal para dar forma a una cadena. Sus eslabones se sostendrían entre sí acumulando una memoria de círculos concéntricos, donde todos los presentes son restituidos puesto que el pasado vuelve y el futuro está en ellos.

El libro pertenece al futuro y el escritor al pasado. El sino del escritor es hacer retroceder una y otra vez el umbral temporal al intentar atravesarlo, y puede que nunca nadie atravesase ese umbral, pues está desprovisto de límites y eso hace que nos movamos sin cesar en el corazón de la nada.

El origen del libro está dentro del libro y cada libro no habla, finalmente, más que de ese misterioso origen.

Deconstruir el libro es recobrar las primeras palabras, las que, página a página, han escrito el volumen. Y siempre hay una voz que se resiste a verse suprimida, vocablos obstinados que nunca llegaremos a agotar. No tenemos nada que decir sino mucho que preguntar, las palabras obsesivas son precisamente aquéllas que están en el origen de este interrogante y de un cuestionamiento más general que desencadenan. Esta voz inicial puede ser una insoportable ausencia de palabra que ésta, al manifestarse, vendrá a colmar. Se abre la palabra como se abre el libro, y en ese abrir, asiste a la vez un quebrar, que es el mismo gesto.

El texto está en clave de pregunta, cada nuevo libro permite interrogar a los anteriores, recorriendo libro a libro y buscando allí donde la misma vida se deja leer. La obra comprende una sucesión de opúsculos unidos por todo tipo de vínculos secretos o flagrantes; su invocación apela a un mediador para acceder a un conocimiento anclado en esta cadena. Cada eslabón sería mediador entre el que le sigue y el que le precede, cada uno procedería como un símbolo del anterior. Entre dos eslabones asoma el umbral de un gran abismo de conocimiento y justo en el corte puntual de la trayectoria oblicua que proyecta cada discontinuidad se abre la puerta de acceso y los escalones que llevan de una orilla a otra. Hay que penetrarlo y aventuramos a descenderlo para bucear en sus flujos de conjunciones, encrucijadas e interacciones paradójicas. Cualquier esclarecimiento esbozado en torno a su misterio exhibiría una descomedida intrascendencia respecto al propio misterio.

La única mirada capaz de comparecer desde la necesidad de escalonar, según diferentes niveles, el espacio creador y su entendimiento, es plural y está sujeta a un juego de reverberaciones y resonancias. La autonomía del libro es su disponibilidad, cada signo, letra y vocablo lo confirma, pero las obras dependen unas de otras y participan de ese irresistible movimiento del libro, esférico, membranoso, como una danza interna de la que nadie escapa. Todos los libros deberían constantemente hacerse y deshacerse, indefinidamente, en provecho del libro siguiente.

La palabra que no envejece en aquello que se ha escrito promete alguna eternidad. El libro escrito en la Naturaleza evoca la tradición transmitida desde el origen y que se puso bajo la vigilancia de los iniciados, libro oculto y venerable que brilla y se fragmenta en brasas que centellean aquí y allá.

Los románticos alemanes expresaron este pensamiento acerca del libro único y absoluto. *Escribir una Biblia* [dice Novalis] *he aquí la locura que cualquier hombre sabio debe acoger para ser completo*. Él llama *Biblia* al ideal de todo libro, y F. Schegel evoca *el pensamiento de un libro infinito, el absolutamente libro, el libro absoluto*. Pero a este concepto regresaremos más adelante.

*Toda verdad es curva, el tiempo mismo es un círculo*. Aquel arco del tiempo, que aparece en el Zaratustra nietzscheano puro, carece de un pasado y un futuro fantasmal que se sustente sobre el presente, y es, a la vez, fundamento sin fundamento, es la cuenca del vacío, es el tiempo, el tiempo del arte.

Pero las acrobacias de la escritura del tiempo son las mismas que las de las palabras muertas, dóciles, ingenuas, turbulentas y atormentadoras como los espectros, suerte de quimeras que no temen la exhalación de la regla negra que relampagueará cada vez que nuestro trazo se precipite debajo de sus medidas.

Frente al estímulo prudencial de la linealidad, surge la tentación del juego. Entre los zarzales tipográficos que el poema enmaraña sobre un itinerario que ni conduce fuera de las cosas ni hacia el espíritu, cuelgan frutos dionisiacos, racimos, aglomerados de pequeñas esferas que una gota de tinta puede llenar. También hay obstáculos que incomodan, hay cambios de dirección, existen saltos, descensos y hay permeabilidad en nuestro viaje. En

realidad no existe ninguna pregunta que no sea un fragmento, esmeradamente preparado, de "streeptease" autobiográfico.

Y cuando nos hacemos una pregunta se intuye un espacio primario, infinito, sin el escritor, vacío. Las palabras llegan poco a poco a poblarlo, edificarlo y fraccionarlo con el fin de delimitar, al mismo tiempo, su propio espacio. En consecuencia el escritor solamente podrá dominar una parte del territorio, cada vez que los vocablos van encontrando su nuevo lugar. Todo sucede como si tuviera que rescribir indefinidamente un libro olvidado en su orden inicial.

Este espacio, este vacío, este silencio, permiten la mejor escucha de la palabra, hasta en lo que, aparentemente, es lo más extraño de su sentido, su eco, su música. Aunque a veces para alguna de ellas la entonación sea una prolongación improvisada que armoniza su sentido, es raro, como también lo es el propio influjo de su difuminarse.

El pensamiento acude como un golpe de dados, es la fase y umbral que lleva al imperceptible límite donde el movimiento esférico es, sin cesar, fin y comienzo, todo acaba y todo se vuelve a iniciar. Circunspecto se reafirma el libro en el devenir que le da sentido, o sea, el mismo que le puede sobrevenir al círculo. El final de la obra es una iniciación, es otro, novedoso, inédito y a la vez su antiguo comienzo.

Acto seguido se abre otra ronda de dados, el desenlace imprimirá una palabra maestra con tal impulso que será capaz de impedir la existencia de la obra como tal. Regresaremos entonces al último naufragio para bucear en la profundidad del lugar, donde ya ha desaparecido todo rastro de casualidad, de obra, de pensamiento, de sustrato... excepto burbujas que pululan persistentemente, tal vez a la espera de otro golpe de dados.

Mallarmé estaba obsesionado con la idea de un *libro total* cuya lectura fuese, propiamente, inagotable *Creo que todo está escrito en la Naturaleza como para no dejar cerrar los ojos sino a los interesados en no ver nada*. *Esta obra existe, todo el mundo intentó hacerla sin saberlo; no hay genio o payaso que no descubriera uno de sus rasgos sin saberlo*. Su proyecto era profundamente consciente, tanto en su concepción general como en su organización minuciosa. Es normal que a uno le asista la pregunta de si este libro ambicioso, destinado a sobrevivir a todas las obras, no habría decepcionado al propio Mallarmé, y si, en el fondo, este libro no sería al fin y al cabo tan efímero como los demás.

Querer sintetizar todos los libros en un vademécum, dominar todas las lecturas que se puedan hacer de él, es justo el espíritu contrario a esta obra. Las palabras han pasado por tantas manos, por tantas bocas, por tantos usos y abusos que, aunque las precauciones más exigentes y cuidadosas pueden acudir para evitar una confusión demasiado grande en nuestras mentes, siempre se tendrá por obvio el que aquellos pensamientos que aquí se expresan hayan sido ya pensados y plasmados por alguien antes. Por consiguiente, no se van a subrayar las fuentes con una notoriedad sistemática edificadora de inventarios bibliográficos, archivos, datos, protocolos y otros camuflajes propios del modelo informático. Aunque pueda parecer injusto para el autor y su obra, tampoco la finalidad es acuñar indiferencia ni pasividad, sino todo lo contrario, los pensamientos penetran

en este ensayo como un collage, como un zapping hospitalario, se les agasaja y acicala para que se fundan en el palimpsesto celulósico adquiriendo una dimensión creativa que trascienda la de su propio origen.

El libro no tiene autor porque se escribe a partir de la desaparición de la palabra articulada por la voz que lo narra. Tampoco el autor es un lector, es la lectura, ni es el creador un contemplador, sino la contemplación.

Y es que el concepto de un *libro único* se priva a sí mismo de la infinita capacidad de continuarse, de dilatar la obra y, sobre todo, de aquella expansión que escapa al propio autor. La prolongación de un libro es lo que se esquivo en el primer intento, lo que un libro ulterior y el lector están llamados a colmar, es la vida misma del libro ¿Cómo podría el autor integrarlo a su proyecto si no es dejándolo abierto?

Antes que Mallarmé (y por vías naturalmente diferentes), los cabalistas habían idealizado ya un *libro absoluto* que excluyese el azar, libro de la perfecta y armónica legibilidad.

También a Dios se le escapa la creación, y es la rendija que abre ese fracaso el espacio en el cual se nos hace posible, con sus limitaciones, crear y alcanzarle. Todo creador pone en tela de juicio y cuestiona el mundo al tiempo que nos invita a leerlo; el escritor ingiere una urgencia, nos acosa. En ese sentido el lector es un privilegiado, leer es, de alguna manera, aplazar y dejar sin solución todo lo que no sea esta aproximación (esta visión prioritaria). Diríamos que cuando leemos el mundo espera, pero la idea que origina el tormento de la creación en estos manuscritos es infinitamente más pequeña, el libro que aquí se sueña reproduce el proceso de la vida, nos prolonga primero y después nos sustituye.

Ciertamente hay un límite, es el filtro del lenguaje que mesura las facultades que institucionalizan al autor y le obligan a adoptar, frente al texto, cierta pasividad. No se puede, a la vez, estar hablando y escuchando, en cambio, en materia de escritura, la escucha es esencial. Esta pasividad es tan consciente en todo autor que, de hecho, es el centro de su actividad creadora, más que dar libre curso a las palabras, se trata de delimitarlas lo más posible. Ahí reside la verdadera libertad del autor.

Cabe la pregunta, ante la actitud de Mallarmé que pretendía ser, en su última etapa, medida operante de lo inmensurable, si no restringía aún más los límites que excitaba e intentaba abordar. Volviendo a *La Biblia* como ejemplo, se podría decir que es exactamente lo opuesto al libro de Mallarmé ya que ninguno de sus autores pensó escribirla en la forma en que la conocemos. Es una acumulación de textos (de otros libros) cuyo designio nadie (y con razón) podía dominar totalmente. Los libros de *La Biblia* se desarrollan y prolongan mutuamente, se dan golpes a veces, y ahí reside su fantástica apertura y, sin duda, también buena parte de las interrogaciones que suscitan.

La cuestión del opúsculo que focaliza la iniciativa de este trabajo no rehúye la conciencia de todo escritor que sueña con hacer *el libro*. Toda obra responde siempre y únicamente a este deseo. Pero hay un momento en que la pregunta choca con otra pregunta que la quiebra, y ésta acaba por diseminarse entre los restos rotos de una pregunta informulable, remordimiento de las incógnitas, tormento de la respuesta, sin paz viable.

Mallarmé, en una carta a Verlaine, habla de un *libro arquitectural y premeditado y no de una recopilación de las inspiraciones al azar, aunque estas fuesen maravillosas, de un libro convencido de que sólo existe uno, de un libro impersonal y objetivo, y no de un libro circunstancial*.

¿Qué hace el desmesurado en el mundo de todas las medidas? Hamlet, ciñendo a su cinto su nimbo de aplomo y ciencia, pálido hasta el último átomo, se enfrenta al libro de sus silencios. Nadie de afuera debería turbarle con su insolente levedad. Ningún recuerdo en absoluto de sus quimeras ha dejado vestigio, ha olvidado cada uno en el mismo advenimiento del ensueño, como si soñarlos fuera borrarlos, y sin embargo, tan a menudo sus pesadillas han vuelto a visitar fragmentos e imágenes de sueños idealizadas antes en una especie de arquitectura reconocible que ha crecido en torno a ellos.

El libro que es libro es un volumen entre otros, códice misceláneo y poliédrico, que se multiplica en sí mismo por un estremecimiento que le es propio. La diversidad le es congénita y se manifiesta en las distintas profundidades del espacio en que se desarrolla, según el punto del trayecto en que ocurra se podría cumplir materialmente, abriendo la ausencia al devenir rítmico de las casualidades que aparecen en el movimiento puro de las relaciones. Semejante libro, siempre en movimiento, siempre al límite de lo disperso, también será persistentemente remitido en todas direcciones, en nombre del mismo esparcimiento y según la escisión que le es esencial; él no hará que se desvanezca sino que asome, salvaguardándola para realizarse en ella.

El resultado podría ser un *libro redondo* en el sentido de que no hay un principio ni un final, quizás, sí, un origen. Su disposición a la hora de ser escrutado sería inconmensurable, indecible, como lo es la gradación de luz del amanecer que nos suprime cuando la pensamos, también nos borran las letras del libro después de respirarlas en el impulso oculto de su atmósfera poética.

No hay desatino al equiparar el espacio del libro a la esencia de la esfera. Podemos advertir en muchos compendios como su lenguaje, el manierismo hacia curvas lentas de fluida pesadez, o transparente densidad en movimiento, expresan el ritmo variado hasta el infinito de la rotación voluminosa y representan el misterio y la espesura de la esfera. Con su invicto movimiento rotatorio, en lo alto y lo bajo, se arremolina hacia la conquista de su propio hemisferio celestial (paraíso de la infancia, paraíso de los instantes esenciales) y su hemisferio infernal (Sodoma y Gomorra, el tiempo destructor, el despojamiento de todas las ilusiones y de todos los falsos consuelos humanos), doble semiesfera que en cierto momento se invierte, de manera que baja lo que estaba arriba. Entonces el infierno, incluso el nihilismo del sentir temporal, podrían a su vez sufrir una regresión filantrópica y exaltarse en puras y dichosas fulguraciones de sensibilidad.

Y es que hay en todo libro un ámbito para la oscuridad, una condensación de sombra que no sabríamos evaluar y que el lector descubre poco a poco. Le envenena, pero siente efectivamente que ahí es donde se sitúa el verdadero libro, alrededor del cual se organizan las páginas que está leyendo. Este tratado no escrito, enigmático y revelador a la vez, resbala siempre de los folios. No obstante, sólo la intuición del lector hacia él le permite abordar la obra en su verdadera dimensión; es también gracias a esta perspicacia que puede

juzgar si, efectivamente, el escritor se ha acercado o, por el contrario, se ha desviado del libro que pretendía escribir. El extravío, la perdición, el abismo, esa memorable crisis que sólo permite alcanzar el vacío movedizo, es el lugar en donde empieza la labor creadora.

Abismo y luz, el hombre y el viaje, ¿la obra es aquello que uno espera de la obra? El hombre pertenece al mundo de la materia y el tiempo, y es un extranjero cuando accede a sí mismo.

Antes de emprender la aventura existe un deseo que nos seduce y motiva la búsqueda. Desde el nido se planea el vuelo, la partida, y una vez en el destino, se piensa en regresar. La ambivalencia del signo se convierte en una polivalencia al disolver el pensamiento de lo que se lee con el de uno mismo, si no lo usa como escudo de defensa. En cada encuentro con algún objeto significativo, habría una transición que iría limitando segmentariamente la existencia hasta un punto final, la muerte, efecto catártico-regulador equivalente al del abismo. Acceder a estos lapsos requiere, además del divorcio entre el ente y el ser, desasirnos de nuestra enloquecedora adicción al tiempo y abocarnos al vértigo del *horror vacui*.

El libro conecta con esos instantes privilegiados que no son espacios inertes, inmóviles o reales tan solo una vez, ni están conformados de tal manera que deberían representarse como una única y fugitiva evanescencia; la relación se establece en el recorrido desde la superficie de la esfera hasta su centro, por donde transitan, vuelven a circular, yendo, sin cesar, pero intermitentemente, hacia la intimidad de su realización verdadera. Al descender de su irrealidad, en esa profundidad oculta, trazan una estela expresiva hacia el centro imaginario y recóndito de la esfera y allí parecen engendrarse de nuevo cuando en realidad se acaban.

Hay una ley de crecimiento de la obra, la esfera aumenta de volumen, se sobrealimenta de forma que le es permisible introducir las materias más impuras, esas certidumbres relativas a las pasiones, idiosincrasias, tradiciones, pero que en realidad no se implantan como verdades, afirmaciones estables y pasivas, sino como algo que tampoco deja de desarrollarse, de progresar por un circunspeto movimiento envolvente.

En todas estas páginas se cifra el canto de un cúmulo de posibilidades, girando sistemáticamente en círculos, cada vez más estrechos, alrededor de su epicentro. Este punto ha de ser capaz de superar toda eventualidad y es, así mismo, lo único y soberanamente real, esto es, el instante del libro (el instante que es a su vez la condensación de toda la esfera).

En la biblioteca circular orbitan los libros y todo su conocimiento, desde su disposición perimetral se observan y se comunican a través de los lomos, todos son visibles para todos. Si el mundo desemboca en el libro, si todo viene también del libro, el mundo existe porque el libro existe; y es que para existir hay que ser nombrado, la nominación nos precede y someterá al Universo.

No es sólo una cuestión de lenguaje ni de etimología, este origen, mucho más remoto, se confunde con el nacimiento de todo cuanto significan las palabras y muestran las

imágenes. De hecho esta insistencia en la redondez es pareja a la obstinación de estar en todos los libros al tiempo que estamos únicamente en el último, aquél que no se escribirá nunca y al que todas las obras tratan de parecerse, igual que un Universo por devenir se parece, cada día un poco más, al Universo preexistente.

Decir que todo libro es libro de la memoria es admitir la hipótesis de que los vocablos también tienen una memoria, pero esto puede parecer incoherente. Nosotros somos quienes recordamos por ellos y es, gracias a las imágenes que drenan, como lo conseguimos. Habría así un permanente intercambio iconográfico, una figuración remite a otra. Todo el trabajo del escritor consiste en intentar preservar los intercambios y el ámbito de sus reciprocidades. A fin de cuentas, lo que permanece no es, tal vez, más que la imperceptible huella, el retorno a la blancura que inicia su tiempo.

El pensamiento no debe su supremacía más que a su conflicto con lo impensado, igual que la vida no debe la energía de su refulgencia más que a su pugna con la muerte. Así el último manuscrito sería el primero, siempre a punto de iniciarse y conferir a todos y cada uno de los volúmenes su unidad, como si la arquitectura y el sentido del libro directamente fuese aquello que subsiste en su aproximación física y metafísica.

Mallarmé habla también de la *suntuosidad de la nada*, haciendo ver que es el vacío, la nada, quien esconde el maravilloso edificio del que sólo podemos entrever la perfección. Se trata de una concepción más amplia del *étimo*, cuando Mallarmé afirma: *la literatura existe, y sola, exceptuándolo todo*, alude al misterio de la creación (que reside en el vocablo).

Paradójicamente se delata otra realidad que niega la existencia de fondo y de origen: ¿cómo podría haberlo allí donde nada podría quedar fijado por las palabras, cuando a través de ellas todo está en sempiterna mutación? Existe una exploración esmerada y reiterada hacia otro lugar inexplorado, un trasfondo, un umbral hipotético hacia el que tiende toda escritura. Nuestros orígenes no dejan de estar ante nosotros y es que este viaje, esta obra, no lleva a ninguna parte de la realidad, hay un espacio infranqueable entre el autor y el libro que emplaza al lector para que lo libere, para colmarlo. Es por estas conjuras que el acto de la creación es tan doloroso y no salva al hombre, lo extravía en la foresta para que se integre en una percepción aguda de ella.

No se escribe más que sobre el fondo del abismo, con la convicción de que no se va a ninguna parte, como si los otros territorios del libro fuesen los lugares de ese extravío que no pretende salvar a nadie, puesto que, de alguna forma, no es más que la expresión de esta nada. Y es la inexistencia quien habla a través de sus páginas, sería imposible el acto de la creación si lo ignorásemos, pues el lenguaje que atrapa al lienzo en blanco no nos daría oportunidad de tomar conciencia del objeto.

Y más allá del lenguaje, sentir no significa hacer sensible y mucho menos bellamente sensible. Las tensiones entre una palabra errante y el propio error de esa palabra, sus pausas, el intervalo en el tiempo de su lectura, hacen que el mundo sea movimiento del mundo y el libro movimiento del libro, nada podría dejarlos estáticos. Ni la inercia ni las tracciones de estos aforismos, ni sus infinitos eventos combinatorios, se podrían sistematizar o

computarizar. Situados hoy en la estratosfera amorfa de la posmodernidad, mientras la vemos disgregarse en su propia ausencia y establecer disyunciones con la experiencia atemporal, sus ficciones y engaños merman la necesaria audacia para emprender la bajada al abismo. ¿Es posible imaginar el último escritor con quien se extinguiría, sin que nadie lo supiera, el pequeño misterio de la escritura? ¿Y el último amante de los libros?... seguro que no pensaría en refugiarse en Alejandría, sino en entregar su biblioteca al fuego.

Las palabras caminan hacia el devenir que nosotros proyectamos para ellas. Jamás llegamos a alcanzarlas del todo. Pero, como los objetos, los seres o el Universo, del que somos cautivos, las palabras son más bien las que juegan con nosotros y no nosotros los que nos divertimos con ellas y estos juegos a menudo nos arrastran a lo lejos, donde ya no hay sustento ni equilibrio. Cuando las palabras hablan de nuestra dificultad, están gozando, deleitándose de su libertad.

Podría objetarse que en este mundo, donde algún día faltará de súbito el silencio del arte y se afirmará la desnudez oscura de la palabra ajena a él, nula, extraña y capaz de destruir a todas las otras, es posible que perdure todavía, en ausencia de artistas y escritores nuevos, la herencia de las obras antiguas atesoradas en asilos, Museos y Bibliotecas, donde uno podrá, clandestinamente, ir a buscar un poco de sosiego, gozar de su gesto silencioso y envejecer al lado de libros que no tienen edad.

Pero el día en que la palabra nómada y fugaz regrese y se imponga, asistiremos a una asonada, a un incidental desarreglo de todos los libros, ¡bienvenida sea! La palabra encabezará la reconquista de las obras que por un instante la dominaron, pero que siempre son y han sido, en cierta medida, compañeras de viaje; en ella se alojan sus secretos y así lo dejó escrito.

En toda Biblioteca bien hecha hay un infierno donde permanecen los libros excluidos, cismáticos, heterodoxos, las páginas desterradas de la lectura y las historias de hombres que transitaron los libros sin dejar huella. Pero en toda obra maestra hay otro infierno, un centro de inteligibilidad gnóstica donde vela y aguarda, atrincherado, el ánimo y la pujanza de esa palabra que no es palabra, sino hálito resignado y repetitivo de la eterna reflexión.

El verdadero libro se eterniza siempre con alguna brizna expresiva y cualitativa de aquello que se esculpe en la entelequia de una estatua. Se erige y se organiza como una potencia sigilosa que estabiliza y da forma al silencio y lo hace por el silencio.

Si el símbolo se instituye como un baluarte, sus muros, lejos de abrirse, no solamente se vuelven más opacos y deslucidos, sino también se van solidificando y tupiendo de una densidad tal, de una realidad tan poderosa y tan exorbitante, que suscita una metamorfosis en nosotros mismos. La lectura simbólica ha de transmutar el orbe de nuestros caminos, de nuestras convenciones y convicciones, nos ha de llevar por retorcidas sendas, desviarnos de todo saber usual o latente, ungirnos de maleabilidad, sacudirnos, darnos un vuelco y exponernos, instruidos en la nueva liberación, hacia otro espacio que se nos aproxima, el del *libro redondo* y sus simbologías abiertas.

El lector ideal para este libro es aquél que resuelve asumir sus propias contradicciones, su propio vértigo y es capaz de aprender, poco a poco, a perder el miedo, a no temblar por las caídas; una manera como otra de sobrevivir.

Si en vez de andar dando tumbos nos arrojamos sobre esta barrera y la atravesamos, podemos, a partir de aquí, crear nexos entre el lenguaje de afuera y la realidad de abajo, la que se sedimenta en los sustratos. Una conjunción de caminos transversales que ascienden y descienden evidenciando atisbos de luz y revelando las ocultas formas de nuestras contradicciones.

## LIBROS DE PLOMO





## INTRODUCCIÓN

### *HISTORIA Y GÉNESIS*

...Los Históricos *Libros de plomo* fueron encontrados en el Sacromonte de Granada, a finales del siglo XVI, junto a unas reliquias de mártires a las que aludían. Mantuvieron literalmente revuelta a toda Roma, con Santiago, el Escorial, el rey Felipe II y sus sucesores durante casi un siglo.

Hoy los plomos, sellados en los archivos subterráneos del Vaticano, han quedado adjudicados a una fabulación morisca que pretendía, con la magnitud consecuente, que los discípulos de Santiago, primeros evangelizadores de la Hispania pagana, habían sido árabes.

Si nos situamos en la plataforma del siglo XX, donde el hecho artístico se consolida a partir de despegues conceptuales, poéticos y filosóficos, observando esta milagrosa falsificación que tantas verdades sacó a la luz, qué duda cabría de catalogar su naturaleza dentro del género del intervencionismo artístico.

### ESPÍRITU DEL PROYECTO ARTÍSTICO

Este proyecto nació a partir de la lectura de *Los Juegos del Sacromonte*, de Ignacio Gómez de Liaño (Editora Nacional, 1975). De alguna forma la narración que él creó fue fertilizando el objeto que aquí se propone. En el proceso hay un equilibrio entre invención y apropiación de esa nebulosa temporal donde el morisco se levanta contra Felipe II y Don Juan de Austria acude a sofocar el conflicto. El mismo sustrato en el que las raíces se fijaron se expande con ellas, al tiempo que se dispara y se dispersa su cualidad aporética. El precipitado ni es realidad ni es ficción, es una turbulencia donde ambas coexisten, su dimensión tiende, cada vez más, hacia la complejidad fractal.

### LOCALIZACIÓN DE UNOS LIBROS DE PLOMO APÓCRIFOS

Para situar el origen geográfico de estos Libros de plomo hay que trasladarse a los ámbitos de dominio árabe que históricamente se establecieron en la comarca Marina Alta, concretamente el que se asentó en la Muntanya Gran, que forma parte de los últimos contrafuertes del Sistema Ibérico, su relieve define el área occidental del término municipal del pueblo de Pedreguer.

El yacimiento ficticio de los libros se sitúa concretamente en el *Cementeri dels Burros*, próximo a la atalaya árabe *Castellet de l'Ocaive*; cabe destacar otras áreas habitadas y de influencia como *Matoses*, *La Sella*, *L'Albardanera*, *Els Pouets*, *Castell d'Aixa*, *Torre de Benimarmut*...

### CONCEPTO, DISPOSICIÓN Y LECTURA

El contenido de estos libros, que pretenden ser de preguntas mas no de repuestas, imprime un itinerario laberíntico. La imagen es el arma y la alquimia del plomo es la máscara o caligrama que ha de preservar su forma contra el accidente. Aquí la palabra sigue funcionando como imagen.

El recorrido de su lectura ha de ser circular al tiempo que secuencial. Sus fragmentos se barajan y nos retan a echar una partida con la Historia. Realidad y simulacro, azorosamente, reparten el orden de los acontecimientos. El comodín acecha bajo la sospecha tráfuga de un Santiago Matamoros que, en la ficción de una España Imperial Católica, hubiese podido pasarse a las filas moriscas.

### LAS ESTANCIAS DE LA MEMORIA

Para cada libro se ha construido un espacio del conocimiento. Su procedencia, aunque remota, es el mito platónico de la caverna, la misma fuente que alimentaría todo un pensamiento idealista y gestual en torno a las estancias de la memoria.

La sabiduría marca límites, también al conocimiento, y este edificio sólo puede desvanecerse mediante la mirada, la experiencia, la contemplación... Para entender un lenguaje que no es el de la razón, al parecer será indispensable agrupar todos sus balbuceos en una forma compacta que, míticamente, sobreexista en el contexto de la metáfora y asegure, en lo posible, su perennidad.

### RETRATOS CON PAISAJES

En la oscuridad del acontecer atemporal se sitúa el retrato del hombre que sabe que su gesto permanecerá en el lienzo o subsistirá a través de la palabra. Al fondo un paisaje, la expresión romántica de lo fenomenológico. Lo inefable se halla en el abismo, donde el díptico rompe su continuidad pictórica; la fractura temporal y espacial crean una dualidad (un antes y un después) en el acontecer de la mirada.

Cuenta Ignacio Gómez de Liaño que a mediados del siglo XVII, cuando la Santa Sede tuvo en sus manos los incordiantes *Libros de plomo*, alguien en el Vaticano dijo con sarcasmo: *los plomos servirán para hacer balas*...





## EL AUTOR Y EL LECTOR

Los sistemas filosóficos ofrecen verdades parciales para que permanezcan o ser transmitidas. El medio al que acostumbran a recurrir es a la publicación de un libro, el cual actuará como un imán atrayendo hacia sí muchas cosas que aún permanecían escondidas.

El objetivo de cada libro de plomo es crear una estancia ficticia de acceso a un conocimiento “otro” que conecta, en la oblicuidad de sus reflejos, con el plano de lo real.

Si cada libro crea una estancia, también se intercomunican entre ellos proyectando o refractando una suerte de axiomas de conocimiento desde unas estancias hacia otras. De hecho existe un rizoma que nutre cada libro que puede ser leído, no importa en que lugar y que se relaciona no importa en cual otro.

Este rizoma de crecimiento también es capaz de multiplicar su proyección en infinitos cordones umbilicales hacia nuevos accesos, al tiempo que crea círculos de convergencia hacia su propio origen.

Es importante aquí que diferenciamos dos posibles visiones del tiempo, una lineal (por la cual el tiempo es un poder que avanza, que progresa) y una segunda cíclica que lo concibe como un poder que retorna (es una rueda que produce ciclos de tiempo). A partir de esta mirada podemos reconocer la distancia que separa la estética del bien de la estética del mal, que no es mayor que el espesor de un cabello, se expresan con la misma voz pero su finalidad es distinta.

Quizás lo más interesante de este laberinto, en que tantos conceptos se cruzan, es reconocer la materia que viene a nutrir el reflejo. El libro no cuenta otra historia que no sea la del alma, y abre sus páginas a la mirada contemplativa.

El libro se niega a divulgar su propia historia y nos condena a adivinarla o a construirla. Amparado bajo su sombra, un autor, escondido tras las declaraciones que consiente transmitirnos, no desea que se acerquen a las claves puras de su exilio y, por eso, ha multiplicado sus máscaras.

A cada lector no le queda otra opción que convertirse en autor. El orden de los acontecimientos imprime su propia experiencia. Jamás regresamos a la misma estancia ni recorremos el mismo pasillo sin que en éste hayan progresado cambios sustanciales. Clío sigue barajando sin parar las cartas donde el pensador ya había distinguido los *trios* y los *fulls*.

El momento en el que el lector halla el cruce, el puente, el umbral, el habitáculo... está reescribiendo en su cuaderno personal unas páginas mucho más importantes, las de su propia creación.



## LUDUS SOLEMNIS

A finales del siglo XVI, León Bautista Alberti definió al artista moderno como científico e historiador. Según él, el artista, además de conocer la geometría y las leyes que gobiernan la naturaleza de los cuerpos vivos, debía tener algo de poeta, moralista, filósofo y arqueólogo. El artista plástico podía así figurar, con los poetas, en el círculo de los humanistas y, yendo más allá, de los adelantados de la ciencia moderna.

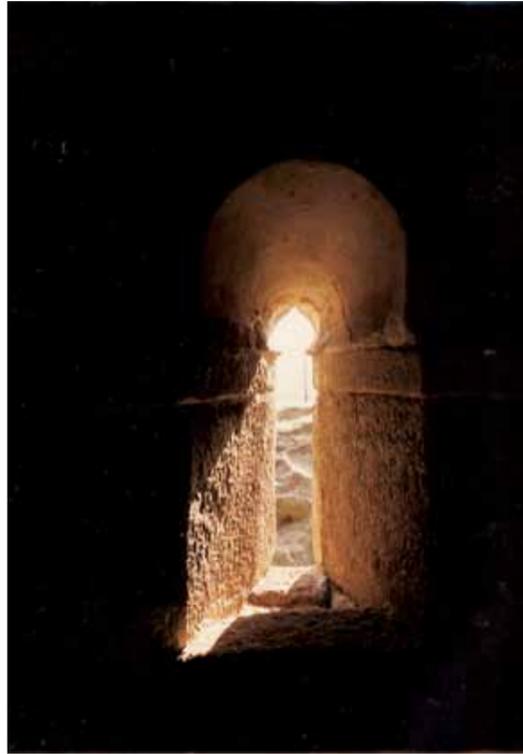
Hoy, adentrados en el siglo XXI, el artista se instala en el territorio de la acción y osa situar lo absoluto en áreas de lo posible, mejor al final del tiempo que en un pasado, pues suelen ser los reaccionarios los que lo suelen situar en el pasado. Pero el tiempo progresa y el progreso es irreversible, como lo es la extinción de una especie. El hombre continúa, no obstante, como si nada ocurriese, como un moribundo, nadie hace tantos proyectos como el que es consciente de su inminente muerte.

El juego es ese último intento por atrapar el azar; el niño en su condición de humano juega, mas no para taxonomizar el azar sino para disfrutar el instante.

Aquí estamos tratando unos breviaros hallados en un monte de juegos y ficciones. El *magister ludi* que los puso a nuestro alcance nos devuelve la oportunidad de atrapar ese instante arrojado en el tapete del firmamento como un dado de imposibles efímeros.

El arte es una emulación en las sorpresas que excitan nuestra consciencia y le impiden adormecerse. El juego equilibra todo un sistema de posibilidades y mantiene sus poros abiertos frente al azar. Si queremos abordarlo podemos intentar clasificar lo inclasificable para sumergirnos en los complejos espectros de los conceptos fractales o optar por respetar la cadena de acontecimientos como una manifestación de la alteridad en lo casual.

El juego del ajedrez nos proporciona una fórmula que simplificará su entendimiento. En este caso se trata de una lucha entre dos redes diferenciadas y diferentes pero con hábil compenetración entre ellas. Ambas se transforman para sí y en función una de la otra en el espacio-tiempo del juego. De ello resulta un complejo acontecer que pone en evidencia cada vez las situaciones históricas de los movimientos y también las evoluciones que conciernen a los acaecimientos acumulados. Determinación e indeterminación se barajan de tal forma que es imposible prever lo que va a pasar después de dos turnos. En algunos ciclos temporales la indeterminación se somete a las reglas del azar (sería absolutamente indistinto mover uno u otro peón). A medida que pasa el tiempo, el espacio de compenetración de los dos juegos se estructura de manera cada vez más fuerte hasta la jugada absolutamente decisiva en la cual el asunto se liquida en el *jaque mate*. Este movimiento es el límite superior de la determinación igual que el primero es el inferior de la indeterminación. Este modelo permite cualquier variación sobre el gradiente espacio-temporal, incluso se puede ir de una indeterminación inicial a una nueva indeterminación terminal a lo largo de la situación global, tan dilatada como se quiera.



Si imaginamos el juego de la oca antes de mover las fichas, existe un origen que propone un itinerario de la partida. Al abrir el juego caminaremos sobre sus estancias y las iremos habitando. Aquí no hay otro comodín que no sea la mirada y la experiencia.

*Los libros de plomo* son unas tablillas de metal contenidas en una caja o cofre. Al manipularlos podemos alterar su orden, lo que hace que este objeto no sea fijo ni estático. Su fluidez y movilidad renueva la lectura en cada momento de tal manera que es imposible prever lo que vamos a conocer detrás de cada hoja. Se dirá entonces que es impensable plantear leyes prospectivas de evolución en una situación real que se caracteriza todavía por una fluidez mayor que la que encontramos en los libros.

El hombre vive, progresa, con ayuda de la mentira vital. Igual que ha aprendido a convivir con la tempestad, también produce la metáfora, metonimia, clasificación en el lenguaje, manifestaciones de la alteridad que producen confusión y despliegan un equilibrio con el caos. El arte es esa mentira vital: nacen mundos nuevos entre líneas. *Los Libros de plomo*, en el siglo en que impera la imagen y el poder de los medios, accionan las teclas del *juego del teléfono descompuesto*, que degrada progresivamente la información a través del rumor. En su tiempo y en el contexto de las revueltas moriscas de Las Alpujarras, ésta sería la estrategia de los plomos del Sacromonte.



## LAS OCULTAS ESTANCIAS DE LA MEMORIA

¿Será la memoria, como querían los antiguos, el valle donde mezclan sus aguas las diferentes artes?... La memoria es la playa donde se sedimentan las infinitas experiencias de la vida, es el gabinete de alquimista de estas experiencias. La memoria es un complejo arquitectónico que se fabrica con la materia de los sueños.

La colección de libros erige un puente sobre la memoria, sobrevolando el edificio simulado donde se alojan las estancias en que acontecen las imágenes capaces de evocar el otro plano del conocimiento. Toda esta ficción se ha creado en un complejo espacial donde no existe ningún espacio material y donde los acontecimientos se enmascaran en lo mitológico. Este saber supremo se halla en el seno de uno mismo y deviene de la idea platónica que tuvo un importante despliegue en los pensadores medievales, renacentistas y barrocos. El *texto elíptico* y el *lugar infinito del Universo* del que habla Giordano Bruno accidentaliza la localización y pasa a ser complejidad transitoria de lo que acaece.

En estos libros ni existen objetivos a priori ni se pretende abarcar el absoluto de una sabiduría, más bien se trata de una idealización de los espectáculos de la tierra para navegar por el mar de las ficciones propias y concurrir hacia la mitología personal. Es, por tanto, un reto al saber en la expresión de un sentir, en la excitación de un gesto capaz de provocar un estado de reflujo mental que remonte la estela y cabalgue hacia la aurora del conocimiento. Allí se divisan las puertas que facilitan la entrada a cada estancia de la memoria y permanecen pintadas aquellas alegorías que despiertan en nosotros lo inefable.

La misma permeabilidad que baña la sustancia de estos submundos propicia la desintegración de la narración que ellos mismos construyen. En la imagen inventada hay algo de alarmante, es como estar reemplazando a Dios, y tal orgullo parece excesivo en un pensador aunque se acepta sin problema en un poeta o en un demente.

Es en el sueño creador donde se podría hallar la fuente de esta demiurgia verbal o artística. Pero este recurso se ha atrofiado cada vez más en el ser. La progresión lineal del tiempo y la constante evolutiva del hombre, en contra de su propia naturaleza, han minado el espacio de la mente y la realidad para transformarlo en un campo de trampas y mentiras. Entrados en el siglo XXI ¿en qué género de vastas falsedades nos pretenden alojar poniendo a nuestro alcance la realidad virtual?

En el arte siempre hay una mirada interior, una operación de retorno al origen. La contemplación, la manifestación serena de una actitud o el surgimiento marginal de un gesto son claves para las que lo ritual, lo religioso, lo sagrado... tenga cierto sentido.



## PLOMO, OTRAS SUSTANCIAS Y COLLAGES

El ingrediente fragmentario escogido para estos objetos tiene como matriz el metal laminado. Quizás porque su descubrimiento y su utilidad siempre han marcado y empujado el progreso de las antiguas civilizaciones (pensemos en la importancia del hierro, del bronce, del oro... del uranio) o quizá también por su trascendencia en el laboratorio del alquimista (como el Todopoderoso, lo hacemos todo a nuestra imagen y semejanza, nuestros artefactos dicen más sobre nosotros que nuestras confesiones).

Las connotaciones temporales del plomo son claras, es uno de los metales alquímicos con mayor longevidad, los isótopos radioactivos lo mantienen con vida, en movimiento y con una actividad estructural propia e inagotable. El óxido lo viste con una pátina y no transmuta sustancialmente su aspecto, pero le confiere esa textura de reliquia o fósil. Es blando, maleable, dúctil, pesado, con un punto de fusión muy bajo y de fácil manipulación. Además, el resultado al aplicarle la emulsión fotográfica es muy similar, texturalmente, al de una imagen grabada. Pero aquello que decisivamente motivó su elección fue que justamente las tablillas encontradas en el Sacromonte de Granada eran de este metal.

También es relevante la opción del zinc, su aspecto es similar al del plomo pero su ligereza es mayor en todos los sentidos; levedad sintomática también de la era del postmodernismo (la exageración vertiginosa, el infinito dentro de la negación, la manía de conducir un razonamiento hasta el punto donde se destruye a sí mismo y arruina el edificio del que forma parte, demanda la solidez de un pensamiento fuerte... o un pensamiento débil, ¿qué más da?, lo importante es que el pensamiento realmente nos libere). El zinc de los libros procede de materiales reciclados, la textura nos recuerda los vestigios hallados en un yacimiento arqueológico. Con la emulsión fotográfica y los collages de materiales, objetos, corindón y polvo de carburúndum, emergen auras de óxido, depósitos de cúmulos calcáreos o costras de estuco desconchado.

Alternativamente se usan ingredientes de origen orgánico. El lino, tejiendo lienzos ensangrentados e imágenes poco resueltas, metafóricamente, contrae nupcias con una Sábana Santa en constante lid contra la consagración de la imagen (éste es el peor de todos los castigos, a partir de que todo el mundo la cita ya no tiene sentido que aquí se cite). El segundo caso acogerá la expresión del límite entre el plano de la materia y el del espíritu, para ello la imagen se apoyará en la pasta celulósica reciclada y un collage de elementos de origen vegetal.

De este modo en las páginas de los libros existe una conjunción del texto manuscrito y la emulsión fotográfica que configura el espectro fantasmagórico de la realidad presente. El collage de materiales orgánicos, minerales, arqueológicos, reciclados... desnudan un diálogo de lenguajes en el ámbito de la interdisciplinariedad artística: Escultura, fotografía, pintura, vídeo, instalación, poesía, filosofía, historia, luz...

## PAISAJE CON FIGURA

Cada estancia también podría estar representada por dos prohombres. Dos pensadores que se enfrentarían en el diálogo de la mirada. Del juego de la bipolaridad pasaríamos al del triángulo, situando en la tercera arista el libro, pero volveríamos al primer juego buscando la conjunción de la seducción plástica y el sentimiento trágico de la obra. Y seguiríamos contando con otra dualidad, el retrato y el paisaje.

El modelo no despinta su vida desde el pincel sino que lo unta con materia que aún no imita la vida, inmóvil se deja retratar por la experiencia atemporal del arte.

El retrato ha atrapado el rostro humano, la fijación de una experiencia aurática, una mirada que no se adhiere ni a los seres ni a las cosas, y nos devuelve el instante en que la poesía franquea el umbral de la expresión, ese instante que muchas veces hemos tratado de demorar.

Cada personaje (poeta, músico, pintor, pensador...) tiene un paisaje de fondo que representa una estancia de la expresión (el "esfumato", la turbulencia, el gesto, la luz, el feísmo barroco, el paroxismo del romanticismo...) que manifiesta la paradoja en que la materia nos habla de lo no matérico y la Naturaleza se conforma con la representación de su esencia caótica.



El formato elegido enfatiza la horizontalidad y está fraccionado por una línea de rotura vertical que transforma el cuadro en un díptico. A un lado queda, en una superficie menor, el retrato y el albor del paisaje. En la otra, ocupando una mayor masa, se prolonga el cuerpo del paisaje. Quizás esta rotura, sea provocada o accidental, es lo más importante del cuadro. A un lado permanece el rostro humano con una mirada hacia fuera. Al otro se plantea un paisaje que nos engulle hacia sus entrañas, hacia un entramado caótico que dispone la mirada hacia dentro. Entre ambos se abre un abismo que fragmenta la continuidad, la linealidad narrativa. Penetrar en él es la clave que la obra custodia, el lugar donde confluye y se seccionan las proyecciones transversales que, desde la superficie, transgreden hacia las profundidades del mundo subterráneo. Arriba quedan las formas, los conceptos, la materia, la técnica, la razón... abajo "lo otro". Pero no hay bajada sin riesgo a la caída, la experiencia marca un precio. El pensador se enriquece con todo lo que pierde, y mientras se arruina se descarría. Todo exiliado es un pensador involuntario, un visionario oportunista.

Como dice Walter Benjamin *hay textos que serán traducidos sólo después de nosotros*. Y cierto es que el abismo abre los cerrojos de las más impenetrables aporías. Desde el borde de la sima se observa cómo desciende la oscuridad y se intuye que allí se ocultan, enmascaradas por el rocío de la sombra, las energías que pueden equilibrar nuestros desasosiegos. Un lugar para pensar en el viaje...

La mirada del poeta no puede ni cuestionar ni accionar este mundo que tanto nos turba, pero puede ser el médium que nos inicie en el descenso.









## UN ESPACIO CONSTRUCTOR DE ESPACIOS

En el ambiente que contextualizará la instalación se ha de respirar un aire de pureza. El mismo espacio en sí es una revisión de los libros y cada mirada es un caleidoscopio particular: el bosque, el desierto, los faros, las cimas, el laberinto, el abismo... cada viaje abre un libro por una página diferente. Todo está en los libros y los libros están en todo.

Se ha concertado una cita con la idea de *desierto*, en una sala blanca, continua, aséptica... y con el *silencio* que se eleva desde la llamada a una actitud contemplativa. Podría ser un lugar para acceder a una *experiencia mística*. Las columnas cilíndricas que entretujan el espacio diseñan otra dificultad, la del *bosque*. Serán los referentes precisos para *navegar* dentro del *laberinto* que edifican los libros en su disposición. No hay linealidad en el camino del *conocimiento*, es un campo que se expande más allá de su fisonomía objetual y de una autoría *simulada*. El antes era el después y el después será el antes en este nuevo sentido del *tiempo*.

Simular la cueva es recrear la mística del silencio. Para la experiencia del *Mito de la caverna* de Platón, es substancial que exista una armonía poética entre la luz y la oscuridad. Hay que construir un espacio sagrado en el que las metáforas subterráneas de los libros sean crisoles de sabiduría que alumbren los caminos. La estancia ha de estar construida en el sótano de un edificio, ha de ser subterránea, como el lugar donde acontece el *Mito de la caverna*. Para contemplar los libros hay que descender, de la misma manera que hay que bajar al *abismo* para que se nos revele la *luz*.

La iluminación es un importante factor a la hora de crear espacios. La luz ha de proceder de una lámpara leve y puntual que abra un *nicho* donde se instale cada libro. La Historia es sólo un producto de la ceguera y es en la oscuridad donde han de reposar sus posos, la Historia no transporta invariables las ideas, esencialmente comporta poderes de interferencia o de ruido que deforman la transmisión del mensaje filosófico dado. También existe un rumor cultural. La luz en el espacio es el referente alegórico que ha de guiar nuestra búsqueda. Más allá de los dominios de la claridad, bañados por la levedad del *límite*, reposan impasible los rostros de los pensadores, sumidos en el resplandor de su presencia aurática y el delirio luminoso de su mirada.

El arte se impregna de lo *sagrado* y trasciende su propia manifestación plástica. De estancia en estancia cada mónada se puede concebir en forma sincrónica o diacrónica. Estas concesiones lúdicas permiten que se hable de ellas al ser pensadas sincrónicamente, como el recinto sagrado del Grial, en la ópera wagneriana *Parsifal*, el tiempo se convierte en espacio y resplandece en el instante-eternidad a modo de perspectivas luminosas. Se puede incluso penetrar esta conjunción y disponer la *ley del eterno retorno* (específica de las tradiciones filosóficas griega e indias).

Sumergirse en esta bruma subterránea de sentidos dispersos es recuperar el sentido trágico de la experiencia. Dentro de estas tinieblas divinas la mínima forma objetual desdibuja su contorno de percepción.

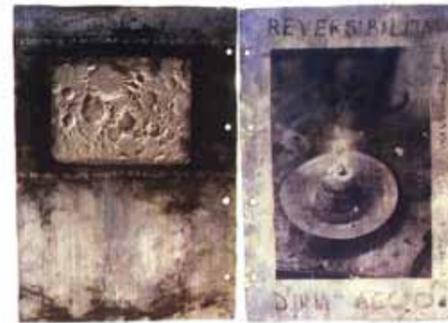


Para beber de la fuente que mana de cada estancia hay que aprender a sobrevolar el laberinto y residir en la conjunción de la luz y la mirada. Hay que completar las tres etapas iniciáticas de este *viaje*. Una primera de descenso. La siguiente propone un itinerario hacia la noche del *sueño* reparador (existe un núcleo, una medianoche psíquica donde brotan virtudes originales, hacia ese centro se retracta el espacio onírico). La tercera se realiza en el ascenso, cuando ya se divisa la *cima*.

El espacio físico donde se ha de instalar la pieza ha de ser una edificación contemporánea o tener una rehabilitación actual evidente. Por un lado cuanto más se marque una época por el espíritu utópico, más posibilidades tendrá de triunfar o de durar; por otro lado su neutralidad no contamina la idea, ya que la probable cualificación estética de los espacios artificiales o artificiosamente depurados y climatizados no es habitual que se presenten como una poética novedosa a añadir a las históricamente reconocidas.

## LOS DOCE LIBROS DE PLOMO





## 1. GUIA DE LOS ESPACIOS ABSOLUTOS

Instalarse en todas partes pero sin confinarse en ninguna situación, tal es la divisa del soñador de moradas.

Los conocimientos que encierra este libro giran en torno al *fuego*, al *éxtasis* o a la pulsión de dominio, y se resuelven en la imagen del *nacimiento*, una *desorientación* primaria y también en el *gesto*. Se correspondería con la sexta estancia de los *Juegos del Sacromonte*, la de *La Palabra Armada*.

El espacio arquitectónico atribuible a este libro es el Gótico. Cuanta más habilidad para miniaturizar el mundo, más facultad para poseerlo. Pero hay que rebasar la lógica para vivir lo grande que existe en lo pequeño. Y es el abismo que allí se abre, donde antes se elevaba *la gigantesca fantasía del conocimiento propio, mutuo, ajeno*, el que aturde y determina los destinos de todos los que se empeñan, sin embargo, en explicar, en explicarse.

Al sabio le basta la contemplación y deja que permanezca en su propio ser el objeto. El avaro ostenta la actitud del consumidor, quiere poseerlo todo a costa de destruirlo. En el diálogo aporético, el triunfo queda en manos del ruido, en el de la razón, la lucha es interminable, pero no es fracaso el de quien no cesa en la escritura del *Libro absoluto* aún cuando no pueda mostrar de él más que su inevitable ausencia.

Tratados del cofre de cristal



## 2. TRATADO DEL COFRE DE CRISTAL

Cuando comenzamos a abrir los ojos a orillas de lo visible nos damos cuenta que, desde mucho tiempo atrás, estamos adheridos a lo invisible.

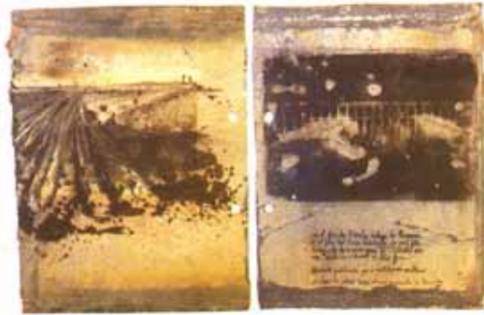
Con el conocimiento sobre el *tiempo* y la *razón*, este libro se adentra en los compromisos de la transparencia, el *nihilismo* (un espejo que no sólo refleja sino que además genera luz) y el equilibrio entre filosofía y poesía.

Ese complejo edificio de vidrio que el Modernismo moldeó no puede ser otra cosa que un espejo en el que mirarnos, donde solo estamos con nosotros mismos y no nos reconocemos. Los espejos trabajan mucho, pero nosotros sabemos poco.

La doceava estancia de los *Juegos del Sacromonte* es la *Estancia de la Risa*, a cuyas dulzuras tan difícilmente se renuncia.

Cocteau nos invita a mirar durante toda la vida un espejo para ver la muerte trabajar como las abejas en una colmena de cristal. Si los ojos aún recuerdan las claridades del sol, los colores de las flores, la geometría del día, ese espacio onírico no ha conquistado su centro, conserva demasiadas lejanías y sobreviene el espacio roto y turbulento del insomnio.

Libro de arena



### 3. LIBRO DE ARENA

Las verdades diurnas dejan de existir en la verdadera noche del alma. La *plenitud mística* construye su *torre de oro* en un desierto sin sombra de sombra.

El *éxtasis*, como *experiencia sin sujeto*, moldea una escultura de penumbra sobre la arena y desvanece las abdicaciones de la claridad en el hastío que se hunde cada vez más en ese capital callejón sin salida que anula todas las preguntas y todas las respuestas.

Arquitectónicamente los espacios afines son los que se acercan a la mística medieval Sufí y el estilo Románico.

Su correspondencia se establece con la quinta estancia de los *Juegos del Sacromonte*, la *Estancia de la Torre*

De todas las aguas claras, la poesía es la que menos se demora en los reflejos de sus puentes; en sus orillas nuestra vida reposa como un reloj de arena: con la muerte se vacía de un modo tan puro que se invierte en otro mundo.

Ensayo en torno  
al viaje



#### 4. ENSAYOS EN TORNO AL VIAJE

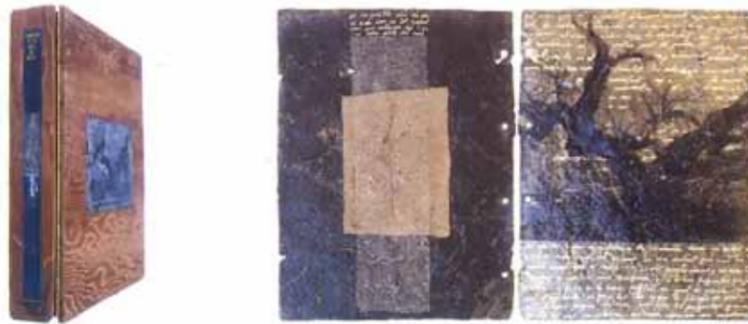
*La Odisea* es un viaje circular, recorre el ciclo de la sabiduría como un periplo enciclopédico. El fin del recorrido es un lugar privilegiado donde es posible experimentar una teoría científica o resolver un problema pendiente, es un viaje iniciático.

La rueda es impensable sin el camino, pero tampoco el camino se puede pensar sin la rueda. La *locura*, como migración continua, o el *arte*, como actitud de vida, recomponen el *médium* que ha de *seducir al sujeto* para su experiencia extática.

La segunda estancia de los *Juegos del Sacromonte*, la de *la Nave de los Locos*, es un himno a la diversidad, a la imagen tornasolada del *Uno*, a la destreza creativa de la alucinación.

La historia de las ideas se presenta como una epistemología del espacio y no del tiempo, de las fibras del ámbito de un dominio inmóvil y no de las génesis evolutivas. El calor, en su propia especialidad, es siempre un surgimiento. Cuando el *Expresionismo* y las *Vanguardias* consiguieron que cayese el fuego, se convirtió en un calor horizontal, en una nueva fórmula a usar para colonizar el futuro.

Manuscritos de las aras del bosque



## 5. MANUSCRITOS DE LAS ARAS DEL BOSQUE

La Naturaleza es el espejo que refleja el mundo arquetípico y divino. En las claridades del bosque arraigan los espejos que reflejan la unidad infigurable, infinita e inefable.

La *seducción* es un *bosque* donde humea todavía la rúbrica de la *nada*. El *ritual* del *amor*, alocado y fugitivo de primavera en primavera, el lenguaje de la Naturaleza y del hombre en armonía con su ecosistema se deshila sobre el jardín y construye una espacialidad metafóricamente relacionada con la arquitectura Rococó, Plateresca o Herreriana.

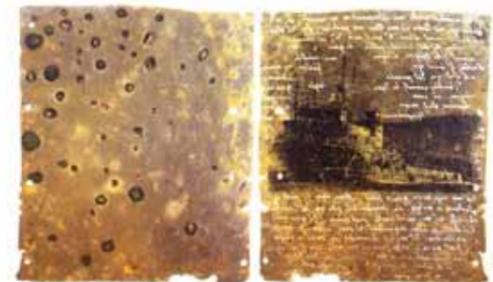
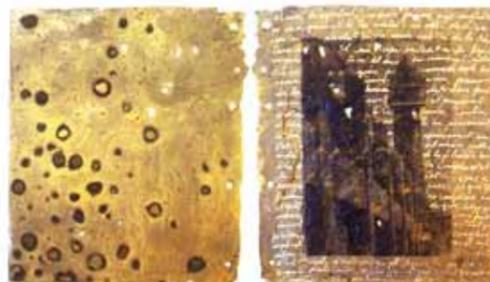
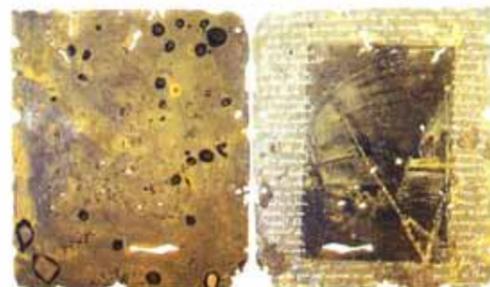
Los *Juegos del Sacromonte* se corresponderían con la cuarta estancia, la de *la Ficción de la España Imperial y Católica*.

La impenetrabilidad del bosque fue deificada en la *Batalla de los árboles* que cantaron los bardos de los pueblos celtas, también en las leyendas que las antiguas culturas han dedicado apasionadamente a los Dragones, estos colosos defensores de los umbrales.

Un modo de definir la estética plástica de la Naturaleza lo figura el concepto del jardín, en el que la forma de lo salvaje es manipulada. El arte “en” el paisajismo del Jardín Inglés o Jardín Romántico respeta la Naturaleza en sí misma. El Jardín Clásico o Jardín Francés, al contrario, cultiva el arte “del” paisaje y busca su arquetipo ordenando y disciplinando la Naturaleza.

El Espacio Verde es el jardín de la reordenación urbana en el tiempo que nos ha tocado vivir. De por sí el término es cuantificador y cualificador. Se valora la utilidad de la Naturaleza respecto al hombre y se crea un paisaje o jardín en los perímetros de una sospecha que somete a la belleza y el arte en función de la evasión y el compromiso

Cuadernos de las  
tempestades y los faros



## 6. CUADERNO DE LAS TEMPESTADES Y DE LOS FAROS

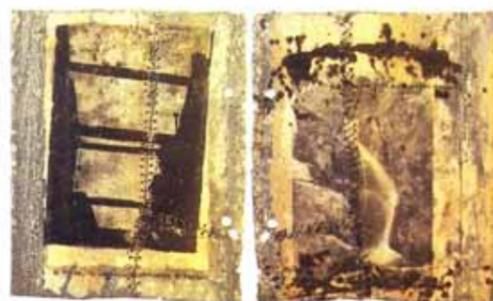
Escribir desde un *faro* es arriesgar una apariencia en una interferencia, comunicar desde aquí o *revelar* algo oralmente es arriesgar un sentido en la detonación sónica, y todo en una suerte de juego que practican dos interlocutores asociados contra todo fenómeno de ruido, interferencia y confusión. La botella que salva la escritura en el mar sobrevuela las tempestades, es una mensajera del *caos*.

El mismo océano, como una ovación súbita, muestra los conceptos que este libro desvela. En el contexto espacial del Romanticismo, las *turbulencias* y el *efecto mariposa* son médiums que equilibran al náufrago que sigue escribiendo notas a sí mismo para referenciarse y no olvidar la posición de su isla perdida en el piélago.

El tercer espacio de los *Juegos del Sacromonte*, la *Estancia Ceremonial de los Capirotos*, tenía esa antigüedad del drama de los cataclismos, esas catastróficas hecatombes que pueden anunciar el fin del mundo.

Las olas del mar mueren unas sobre otras para producir un fulgor sobre las crestas de las más ávidas. Y muerto el embate y muertos todos, solamente en el mar permanecerá la escritura que contiene la botella flotando en unas aguas colmadas de muerte. No hay nadie que sepa tanto de la muerte como el mar.

Libro de las cimas



## 7. LIBRO DE LAS CIMAS

Subir y bajar en las mismas palabras es la vida del poeta, todo lo que se eleva lleva oculta una fuerza en la profundidad. Subir demasiado alto o descender en exceso sólo se le permite al poeta. Al filósofo lo condenan sus semejantes a vivir en la planta baja.

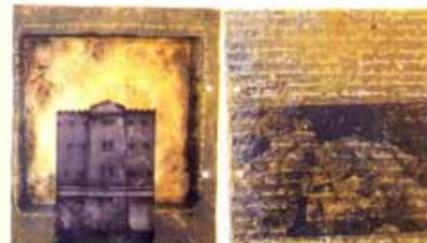
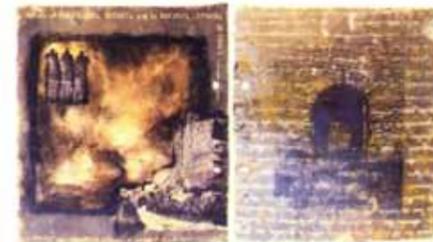
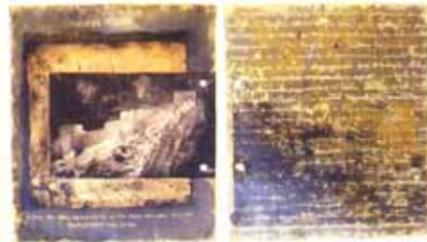
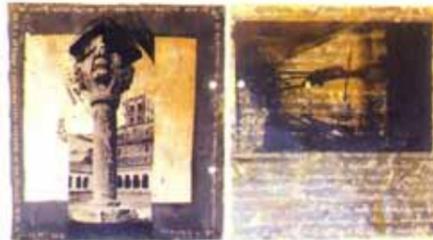
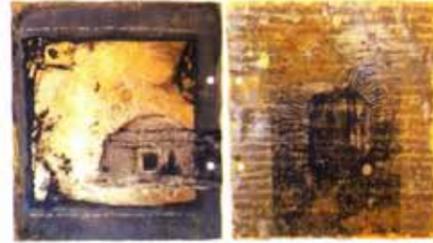
La terrible red del aire detenido nos obliga a escapar. Ascender peldaño a peldaño la escalera en la casa de la palabra es abstraerse en el *límite con lo etéreo* y en el *silencio*, bajar a la bodega es soñar el oscuro borde de la luz donde ya nada reaparece.

De todo aquello que pertenece al cuerpo, son las alas lo que más participa de lo divino. Es el medio de hallar las *puertas* y los *accesos*. El ser emana más de una revelación que de un pleito o una reyerta.

La décima estancia de los *Juegos del Sacromonte*, la de *La Verdad*, se edifica en la arquitectura Barroca, entre el paraíso original de las religiones y el paraíso final de las utopías, justo en esa distancia que separa una decepción de una esperanza.

Sólo los pájaros pueden despegarse de su sombra, la sombra pertenece siempre a la tierra. Nuestros sueños vuelan y nosotros somos su sombra en la tierra, somos la ficción de nuestra imaginación.

Libro de los  
laberintos



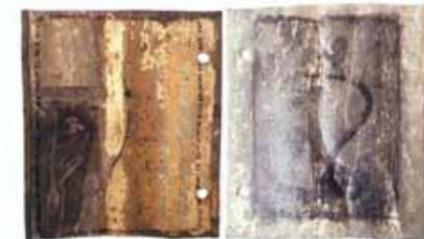
## 8. LIBRO DE LOS LABERINTOS

El matemático manipula la forma abstracta y por tanto la posibilidad de comunicación exitosa. No hay verdad primera, lo que hay son desatinos y omisiones primeras. La idea científica acarrea de un largo pasado de errores. La imagen poética es un instante de la palabra que, por tal de percibirlo, nos hemos de entregar irremediabilmente a la conciencia caleidoscópica, al laberinto de la mente o a las utopías.

El arte o lo sagrado se correspondería con la primera estancia de los *Juegos del Sacromonte*, la *Estancia del Laberinto*. La advertencia deliberadamente elíptica de los espacios Árabe y Mudéjar se fragua con las mismas claves que descifra la “mathesis” (los diagramas, figuras y caracteres que representan el mundo celeste y de los astros), los jeroglíficos y los laberintos.

El centro del Jardín de Armida, el punto donde convergen todos los radios, no lo constituyen dos amantes sino un apasionado, sutil y reflexivo juego de espejos. Sólo quien logra elevarse por sobre los estados de manifestación se sobrepone a las eventuales desviaciones y enervaciones de la luz, prácticamente inevitables, más acentuadas cuanto más se haya superado el horizonte profundo.

Libro de los pozos y las mazmorras



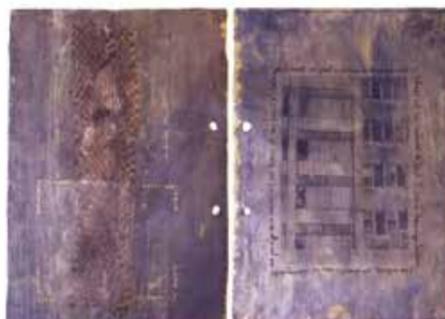
## 9. LIBRO DE LOS POZOS Y LAS MAZMORRAS

En los puentes abiertos del tiempo futuro aguardan el caos y los pavores antiguos. La *ocultación subterránea* deja al descubierto el espacio sin signo, convertido en un abismo del vacío sin principio ni fin, miasmático, en el cual todo (incluido uno mismo) se pierde.

El *abismo* es una metáfora para la *luz*, es un ciclo según el cual se opera de lo extranjero a lo nativo, de lo desconocido a lo conocido, de lo extraño a lo familiar. El Manierismo fabrica una espacialidad afín a la undécima estancia de los *Juegos del Sacromonte*, la de *Las Miradas*.

El inconsciente, ahuecado por un abismo imaginario, navega en el estremecimiento de la carencia y, desnudo, al borde de nacer o morir, observa dos inscripciones en un reloj de luz solar: *mors certa, hora incerta, una haurum ultima*.

El artista no se gana la vida, tiene un pacto secreto con Caronte y se gana la muerte.



## 10. BREVIARIO DE INVOCACIONES

Para defender la hija de Danaos contra el ataque de un sátiro, Poseidón lanza el tridente que se hunde en la roca. De ella manarán tres hilos de agua, la fuente de Lerna. El *juego* es una varita mágica que excita el *acceso a la memoria*.

El hacedor de lluvias se conduce en el sueño acunado para abrir el séptimo espacio de los *Juegos del Sacromonte*, la *Estancia de los Plomos*, en un entorno arquitectónico Renacentista capaz de cultivar la *sabiduría*, la *gnosis*.

De inmediato se nos plantea el cielo como sistema de un saber. Aquí y ahora la ondas visible o hertzianas se ponen a nuestro alcance para predisponernos a lecturas e informaciones incoherentes o aleatorias respecto a un tiempo, el tiempo de cada particular historia. Una me informa sobre un acontecimiento reciente, la otra sobre uno de hace millones de años, otra más me proporciona datos sobre un evento que no tiene sentido alguno en la escala histórica. Ya no es la eternidad lo que aquí se revela, sino la interferencia infinita de las pistas cronológicas. La serpiente del Paraíso no habló una sola vez en el tiempo, sino que anida en nosotros de distintos modos y nos habla en cada ciclo, en cada época y en cada lapso.

Manual de la crisálida  
o libro de los límites



## 11. MANUAL DE LA CRISÁLIDA O LIBRO DE LOS LÍMITES

La voluntad de la crisálida es una voluntad de envolvimiento, consiste en ovillar siguiendo hacia el centro en sus espirales bien enroscadas, huyendo de los ángulos y las aristas, creando formas oblongas y ovoides que serán el fruto donde han de venir a germinar los embriones.

También se podría llamar el *Libro de la Dos Puertas*, la *muerte* y el *nacimiento*. El Fénix es el ser de la doble leyenda, se inflama en sus propios fuegos y renace de sus propias cenizas. El Paleocristianismo construyó nichos para el letargo y resurgimiento de estas germinaciones.

En tiempo de crisálidas se otorgan concesiones excepcionales a los límites: la *paradoja*, la *máscara de vidrio*, lo *inefable*, los contornos y tensiones que permiten que un poema sea reconocido como tal, son, como la “metempsicosis” o transmigración de las almas, una metáfora. El agua, la tierra, el fuego, el viento, mezclan su floración en la transfiguración aérea.

En la octava estancia de los *Juegos del Sacromonte*, la del *Caballero de los Libros*, el texto cartesiano creó las condiciones que hacen posible la experiencia física. Lo que quedaría fuera, entonces, en ese sentido sería metafísico.

## 12. LIBRO DE SANGRE

Régulo se dejó llevar insensiblemente por el tonel, Lucrecia por el puñal, Sócrates por el veneno, Anaxarco por el mortero, Escévola por el fuego, Cocles por la vorágine... y tantos otros virtuosos derrotados por toda suerte de fatales confabulaciones y torturas que han escrito los *sacrificios* y *muerdes sacrificiales*, mas no en vano.

Hay tantos autores martirizados, que su tormento nos ayuda a soportar el nuestro. Todas las doctrinas de acción y de combate, con sus ardides, esquemas y aparatos, han sido inventadas únicamente para proveer a los hombres de una conciencia limpia, permitiéndoles odiarse, noblemente. El *humanismo* es un eco astillado. El amor es un sentimiento desinteresado, una calle de dirección única, el amor es un asunto entre un objeto y su reflejo.

La neutralización y absorción de las masas se ejecuta desde su propia inercia. Las masas absorben toda la energía social, pero la refractan. Ni reflejan ni reflexionan en lo social, el espejo de lo social se hace añicos sobre ellas.

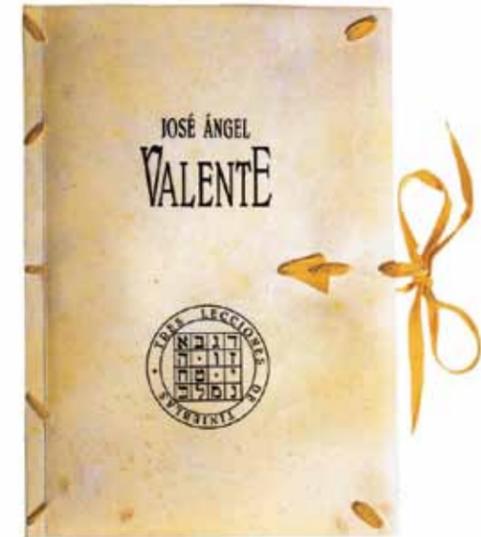
Hoy no sería posible sostener la doctrina platónica que otorga a los sabios y doctos las riendas de la *República*. El mundo era más joven entonces. La *máscara de sangre* de la tragedia se abre en los espacios Dóricos de la Grecia arcaica.

Cuando alguien llega al límite de sí no desea sobrevivirse, víctima de un apocalipsis íntimo, abre la puerta de la novena estancia de los *Juegos del Sacromonte*, la de *La Sangre*.

Puede que lleguen tiempos de terror y de miseria grande, mas si dentro de la desventura ha de abrirse alguna ventana, será tan sólo espiritual, dirigida hacia atrás para salvaguardar la cultura de tiempos pasados y dirigida hacia delante para representar incansablemente, con sereno júbilo, el espíritu de una época que, de otro modo, se hundiría en el materialismo.



## TRES LECCIONES DE TINIEBLAS





JA Valente

## LA CASA ALQUÍMICA

La experiencia esencial con las *Tres lecciones de tinieblas* de José Ángel Valente representa la inmediatez más nítida, primaria y verdadera de la creación.

Se urdió un discurso con catorce imágenes a partir de las catorce letras del alfabeto hebreo. Si en un principio estos signos surgieron para engendrar el lenguaje, aquí trascienden esta cualidad para convertirse en motor sistémico de las fuerzas y energías del Universo.

Desde la más íntima experiencia de sensibilidad particular hasta los más expansivos movimientos de la materia se da un género de conjunciones entre armonía y caos que es vida de lo inerte y reposo estático del movimiento.

Todos tendemos a preguntarnos, a buscar... y, al final, es en la cuestión donde hallamos la respuesta, o sea, en cada uno de nosotros mismos, en el propio acontecer es donde sigue errando la pregunta.

Hay rutas de búsqueda que uno edifica de la misma forma que erige y distribuye la morada que ha de habitar. La casa es un reflejo de los métodos, de los sistemas, de los secretos, de las anécdotas, de las vistas que uno elige, de los contextos con los que va a convivir, de las referencias por la que se reconoce, de las rocas sobre las que se decide cimentar sus fundamentos... y con lo que uno va haciendo camino y dejando huella de sombra en su viaje. La casa tiene mucho que ver con el lenguaje, no es lo que se comunica sino la manera particular de comunicar, donde permanece la escoria de la experiencia que se materializa y puede transmitirse... y si las cenizas son tan bellas y apasionadas ¿cuán bella es la experiencia?

Cuando alguien te abre la puerta de su casa, se abre a sí mismo. Si te enseña su casa se enseña a sí mismo. Al hablarte de su casa te revela sus propios secretos. Cuando te invita a compartir la experiencia de su casa desvela la fuente de su experiencia creativa... Entonces la hospitalidad se transmuta en desnudez y en entrega.

La casa de José Ángel Valente es una casa alquímica. Es una torre que se eleva hacia la luz. Desde los cimientos subterráneos sólidamente fundamentados sobre la palabra y el conocimiento, se va pasando por cada habitación, por cada espacio donde la vida se embebe, como se acicala el lienzo virgen de su imprimación, de las experiencias a partir de las cuales irá cristalizando la obra. Y así se visita, subiendo, descubriendo estancias, una tras otra, hasta hallar la más elevada, la de la pureza mística de la poesía. El trayecto es un camino que, gradualmente, se va bañando de luz, con sus pasadizos secretos, sus bibliotecas, sus laboratorios alquímicos, sus corredores de arte, las galerías con los objetos de sus viajes, de sus recuerdos... y la escalerilla vertebral de su atalaya, desde donde tañe las campanas de su memoria; esa escalerilla tantas veces subida y bajada, trayecto entre el

abismo y el albor, respiración agitada que engendra, en sus ritmos serenos, la obra.

Y todavía después de la luz existe el afuera, lo otro, la experiencia desde donde, sobrevolando el laberinto de la ciudad, se comunica con otras usanzas y conocimientos afines: las torres árabes de la Alcazaba, los campanarios de los conventos, las agujas de la Catedral, y el intenso olor de los jazmines que al anochecer se desmigaja en polvo de estrella. Todavía allí arriba Coral tiene su gabinete de cristal, allí la materia pictórica se transmuta en arte y en la terraza de la azotea invadida por tiestos i verde vegetal tiende lienzos que son cuadros.

En este poemario sin duda Valente alcanzó el grado más elevado de su inflexión mística. Quizás sus *Tres lecciones de tinieblas* sea la más abstracta de todas sus reflexiones y, para figurar el discurso paralelo al texto, la imágenes fueron a beber de la fuente alquímica e ingerir el firme trazo que el pulso de los grandes maestros imprimió en los antiguos tratados gnósticos.

En su juego simbólico los grabados de este libro proponen un “mandala” de interconexiones: el *Círculo de Salomón*, con las catorce letras ocupando sus dieciséis espacios en grupos de tres, aparece grabado al fuego, ilustra el pergamino de su portada e inspira la sinfonía de imágenes de la misma manera que la música inspiró los ritmos de creación que Valente fue trazando con la palabra. Ritmos ascendentes, descendentes, circulares, transversales, parabólicos, verticales, horizontales, oblicuos, elípticos... de los *Oficios de tinieblas* de Couperin, Victoria, Thomas Tallis, Charpentier, Delalande. un sinfín de posibilidades donde, como en los poemas, *todo está en cada uno y cada uno está en todos*.

Hay citas que van desde la presencia corpórea de los elementos físicos hasta la metáfora del mito. Desde el lenguaje, la luz, el silencio, las energías, las cadencias... hasta seres alegóricos como los ángeles, animales simbólicos del tiempo, el infinito, el caos, la sabiduría... Desde el enigma oculto de la arquitectura hasta las fuerzas fractales y armónicas de la Naturaleza...

Y el retrato, el origen, la referencia... un espejo que devuelve, desde el rostro, la imagen de ese espacio rescatado de la luz, la casa alquímica, donde es posible que la niñez sea madurez y viceversa, donde la experiencia, la sabiduría, se transfiere a la más ingenua ignorancia, la del *superhombre*, la del niño que juega. Es por esto que la morada, en realidad, es origen y, a la vez, es obra acabada.

De la experiencia con la casa surgió esta edición de *Tres lecciones de tinieblas*. El desafío consistía en abrir con imágenes pequeñas brechas en las puertas selladas de lo inefable, reto que en su día afrontó José Ángel Valente con la palabra. Él creó este intenso poemario quebrando el muro opaco del signo a través de rendijas capaces de permitirnos traspasar cada letra del alfabeto hebreo. Cada una de ellas es una llave secreta que puede abrir el cerrojo de una puerta, y todas, en su conjunción, construyen claves, flujos de acceso, que sobrevuelan el laberinto que la razón proyecta y nos estimulan al inicio en el vuelo místico, a fundirnos y participar del éter sensitivo de lo inefable.

De la experiencia con la persona, José Ángel propuso otro poemario para el futuro:

*El Fulgor*: Si el ámbito de *Tres lecciones de tinieblas* estaba adjunto a lo universal, la experiencia aquí es propia de un ambiente más recogido, lo íntimo, que no por recóndito deja de ser expansivo. La calidad plástica, la corporeidad, que de por sí exuda la palabra poética, sugiere un nuevo lance que plantea trascender el compromiso ilustrativo y, estimulando la atmósfera excitada de sensibilidad, crear con imágenes un poema paralelo que intime con las abstracciones del cuerpo.

*Tres* son las *lecciones de tinieblas* con las que empezó a andar este proyecto y no hay dos sin tres. Se trata de romper la tendencia a la paridad, por lo que maduró un tercer proyecto de publicación, una flamante estación de inédita acogida. Un destino improvisado en el viaje completaría la trilogía, sin previsibilidad alguna surgiría, al hilo de esta conjunción, imagen y palabra, para corporizarse en ese objeto que llamamos libro.

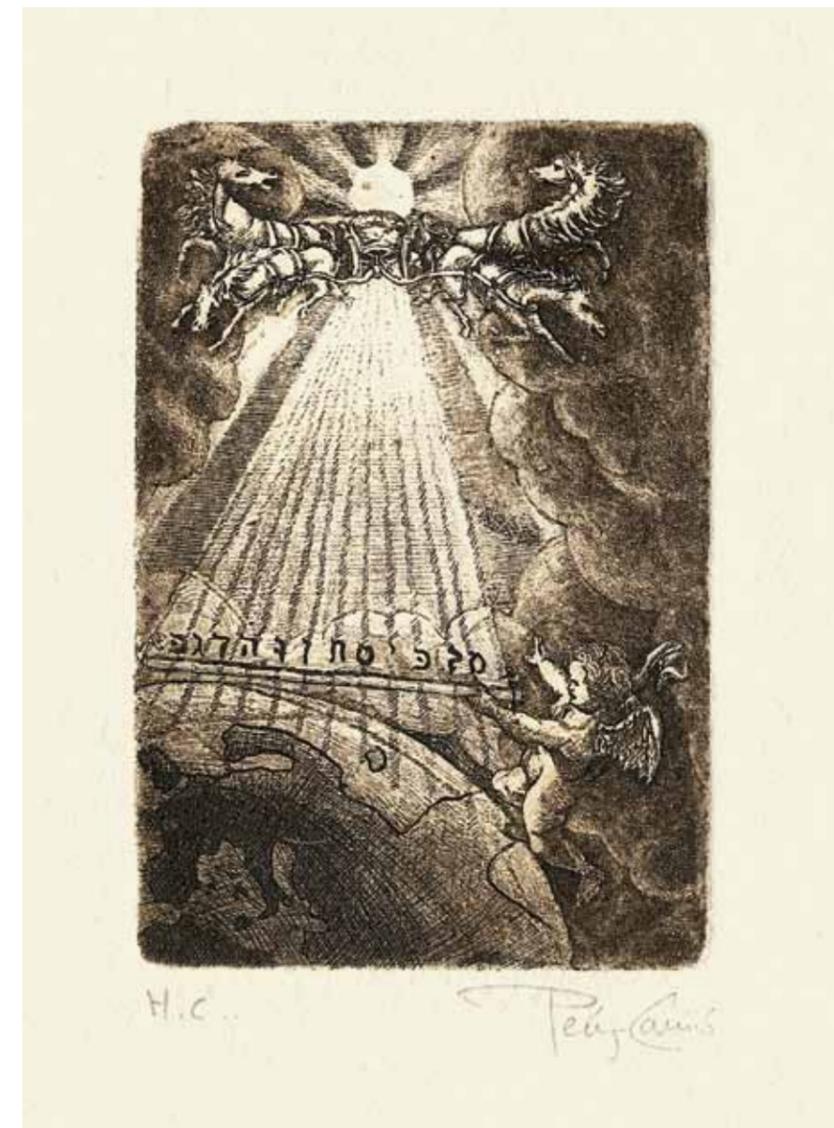
Así nació, en enero del 2000, en Almería, el proyecto que se abrió a la luz con una capitular encendida por el ardor y la pasión, y con la ilusión de completar el periplo. Con el equipaje viajaría un cuadro, *La casa alquímica*, fruto de la inmediatez que libera la experiencia. *Tres lecciones de tinieblas*, más que un libro es un peregrinaje emprendido por el amor de unas manos entregadas a la creación que, al tacto, a la labor curada y a la pureza de la materia, se que trataron de ofrecer un receptáculo digno para tan preciado tesoro.

# PRIMERA LECCIÓN

## ALEF (א)

En el punto donde comienza la respiración: donde el alef oblicuo entra como intacto relámpago en la sangre: Adán, Adán: oh Jerusalem.

(José Ángel Valente, 1980)



BET (ב)

Casa, lugar, habitación, morada: empieza así la oscura narración de los tiempos: para que algo tenga duración, fulguración, presencia: casa, lugar, habitación, memoria: se hace mano lo cóncavo y centro la extensión: sobre las aguas: ven sobre las aguas: dales nombres: para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan, como de sí, las formas: yo reconozco a tuestas mi morada.

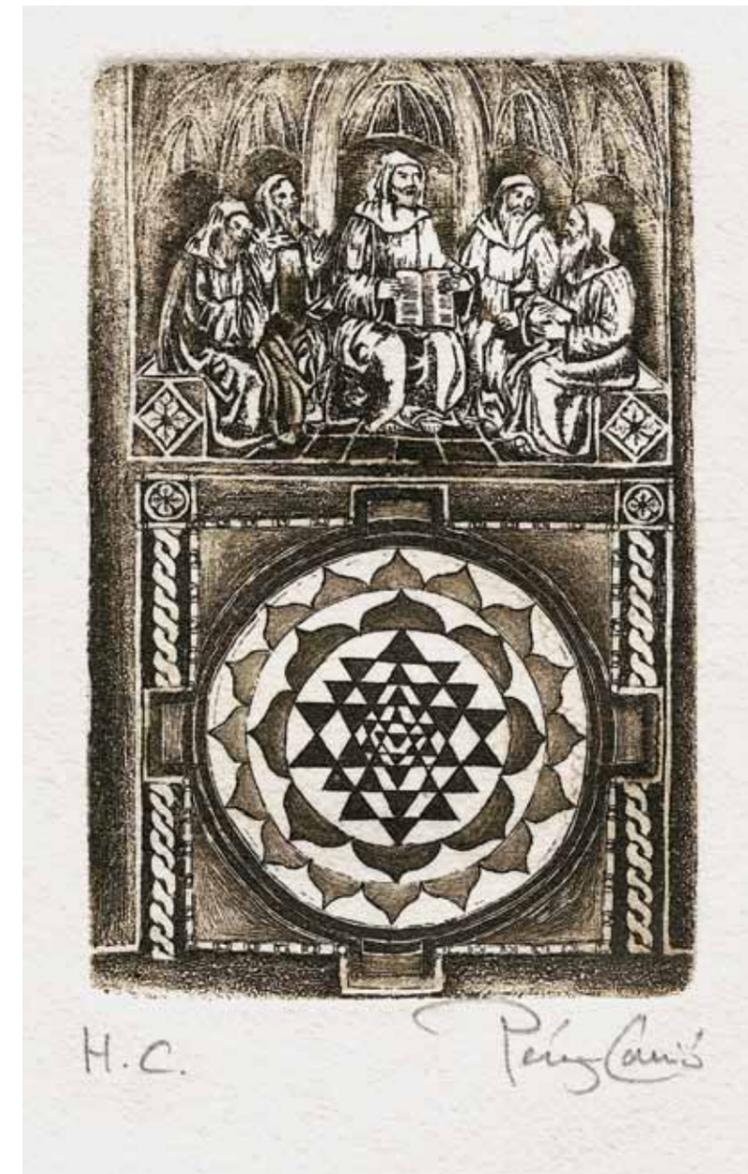
(José Ángel Valente, 1980)



GUIMEL (ג)

El movimiento: exilio: infinito regreso: vértigo: el solo movimiento de la quietud.

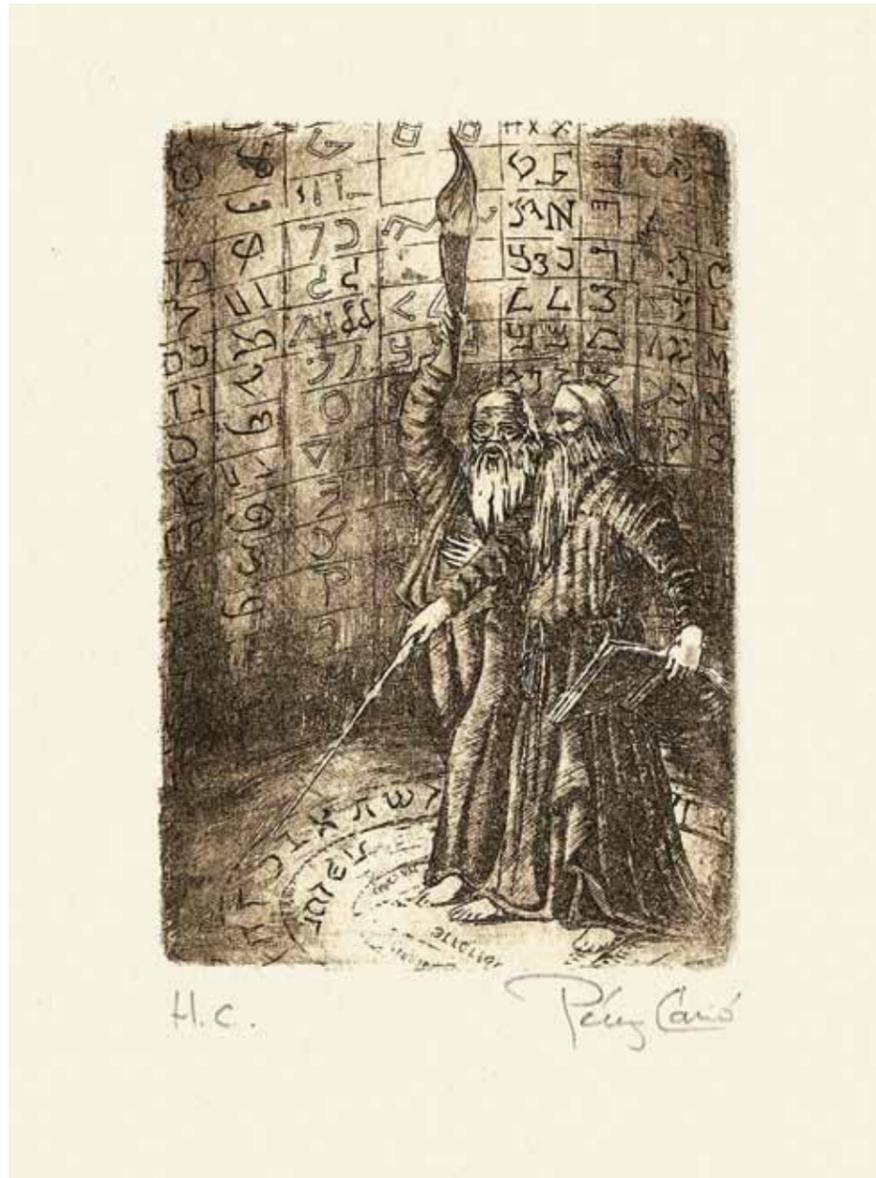
(José Ángel Valente, 1980)



DALET (ד)

Tejí la oscura guirnalda de las letras: hice una puerta: para poder cerrar y abrir, como pupila o párpado, los mundos.

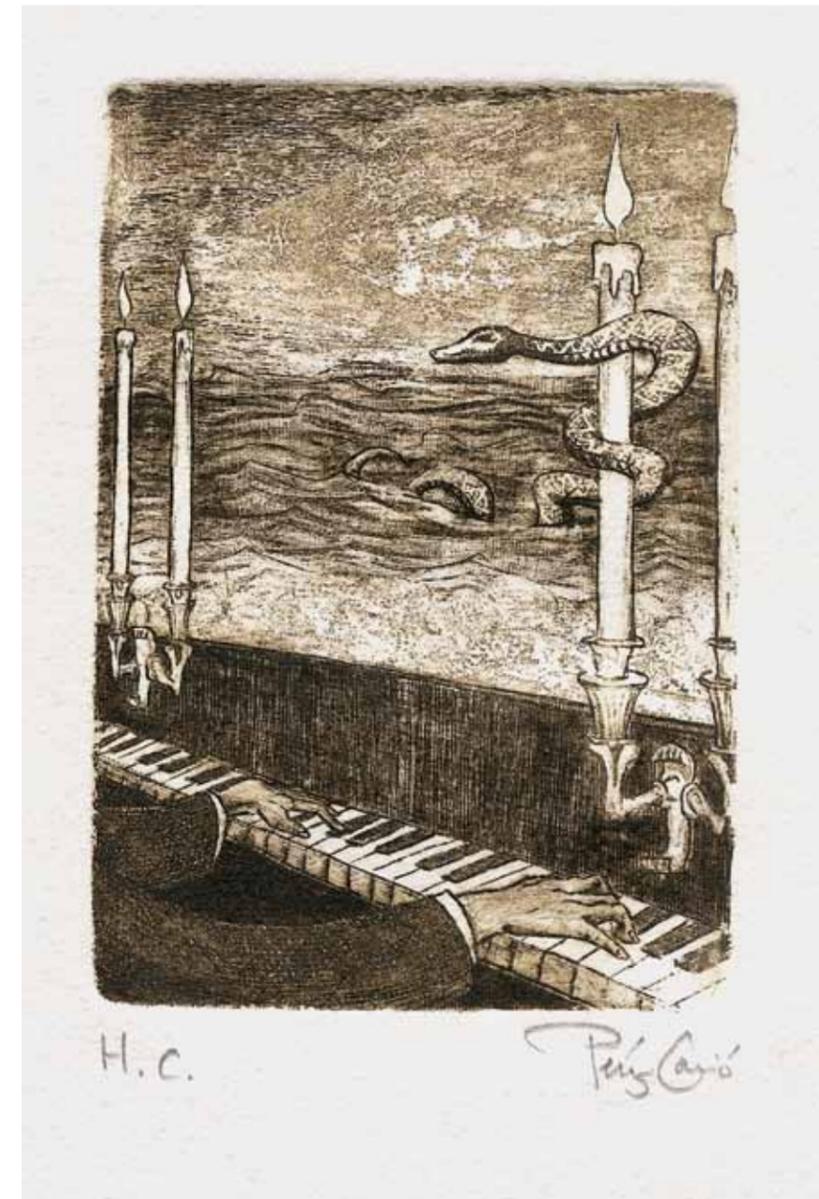
(José Ángel Valente, 1980)



HE (ה)

El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita y tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: stabat matrix: el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible.

(José Ángel Valente, 1980)



## SEGUNDA LECCIÓN

VAV (3)

Fuerza: caída sobre sí: sobre sí misma consumida: volvía una y otra vez en busca de su nombre: mas no tenía nombre: respuesta a la que nadie interrogaba: buscaba grietas, surcos: la penetración: recorría superficies hambrienta: lo lineal, lo liso: no se conocía: nada sabía o no sabía más de sí que el sentirse a sí misma fuerza ciega: se alumbró en lo cóncavo: creció en lo húmedo: entró en las bocas de la tierra: murió: fue concebida: desde el morir al no morir: de sobremuerte: el germen.

(José Ángel Valente, 1980)



## ZAYÍN (ז)

Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible: y para no morir de muerte tenía ante sí mismo el despertar: un dios entró en reposo el día séptimo: vestiste tu armadura: señor de nada, ni el dios ni tú: tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte: la que aguarda nupcial como la sierpe en la humedad secreta de la piedra: no hay memoria ni tiempo: y la fidelidad es como un pájaro que vuela hacia otro cielo: nunca vuelvas: un dios entró en reposo: se desplegaba el aire en muchas aves: en espejos de espejos de la mañana: en una sola lágrima el adiós: te fuiste como el humo que deshace incansable sus múltiples figuras: no adorarás imágenes: señor de nada: en el umbral del aire: tu planta pisa el despertar.

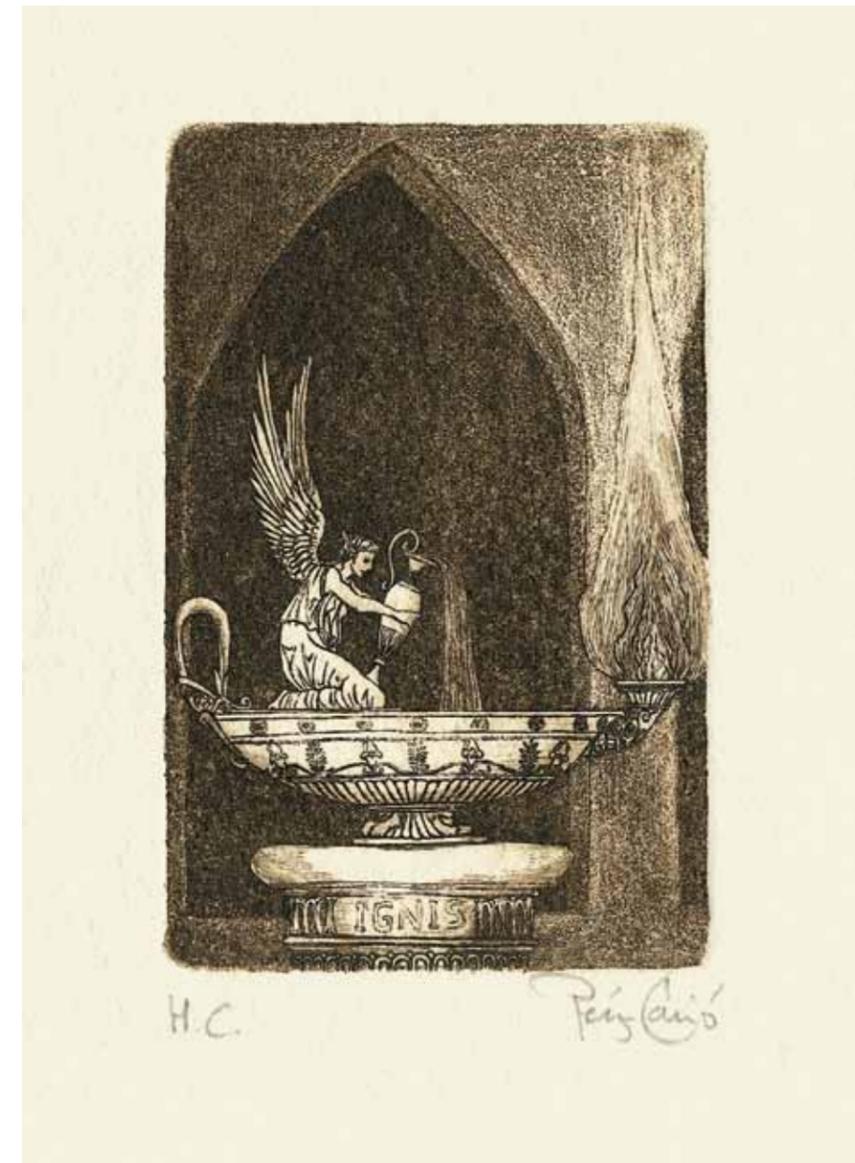
(José Ángel Valente, 1980)



## JHET (ח)

Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: la llama.

(José Ángel Valente, 1980)



## TET (ט)

La sangre se hace centro y lo disperso convergencia: todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación: las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe.

(José Ángel Valente, 1980)



H.C.

Pelayo Canós

## TERCERA LECCIÓN

### YOD (י)

La mano: en alianza la mano y la palabra: de alef a tav se extiende yod: el tiempo no partido: la longitud de todo lo existente cabe en la primera letra del nombre: yo no podría franquear este umbral: no está mi voz desnuda: la mano es una vibración muy leve como pulmón de un ave o como el despertar: lo que es de tiempo no es de tiempo: no pasaré o no entraré en el nombre: exilio: separaré las aguas para llegues hasta mí, dijiste: la mano es un gran pájaro incendiado que vuela hacia el poniente y se consume como una antorcha de oscura luz.

(José Ángel Valente, 1980)



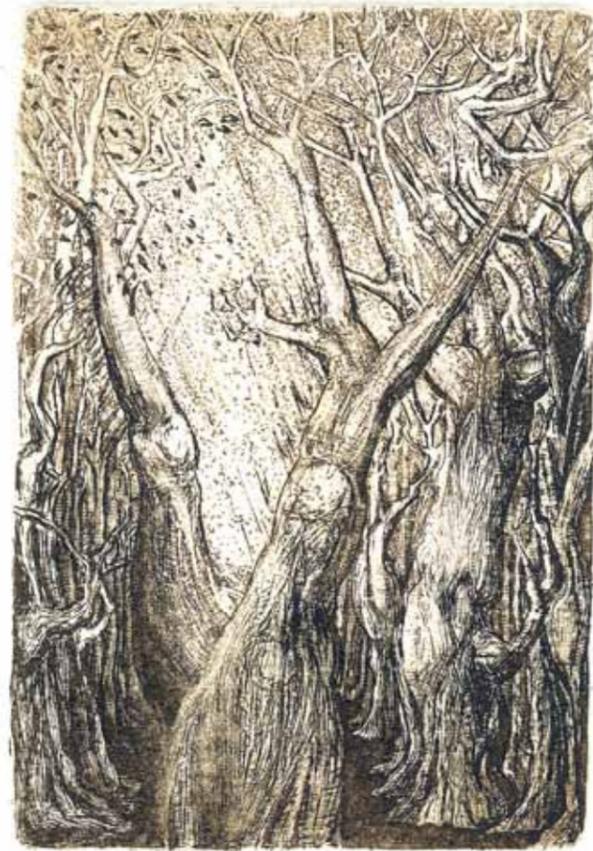
H.C.

Pelayo Canós

CAF (☽)

Palma: palma o concavidad o bóveda o vacío: oscura espera de la luz: cuando los brazos fatigados caen redesciende la noche: quien ora brota de la matriz, viviente, o de la muerte: los brazos alzan, igual que un árbol, palmas: palma o concavidad o vaso: en medio de la noche: para que pueda así nacer sobre la sombra el signo: trazar los signos: signos o letras, números, la forma: nombrar lo recibido: ciego bautismo de la luz: el rayo.

(José Ángel Valente, 1980)



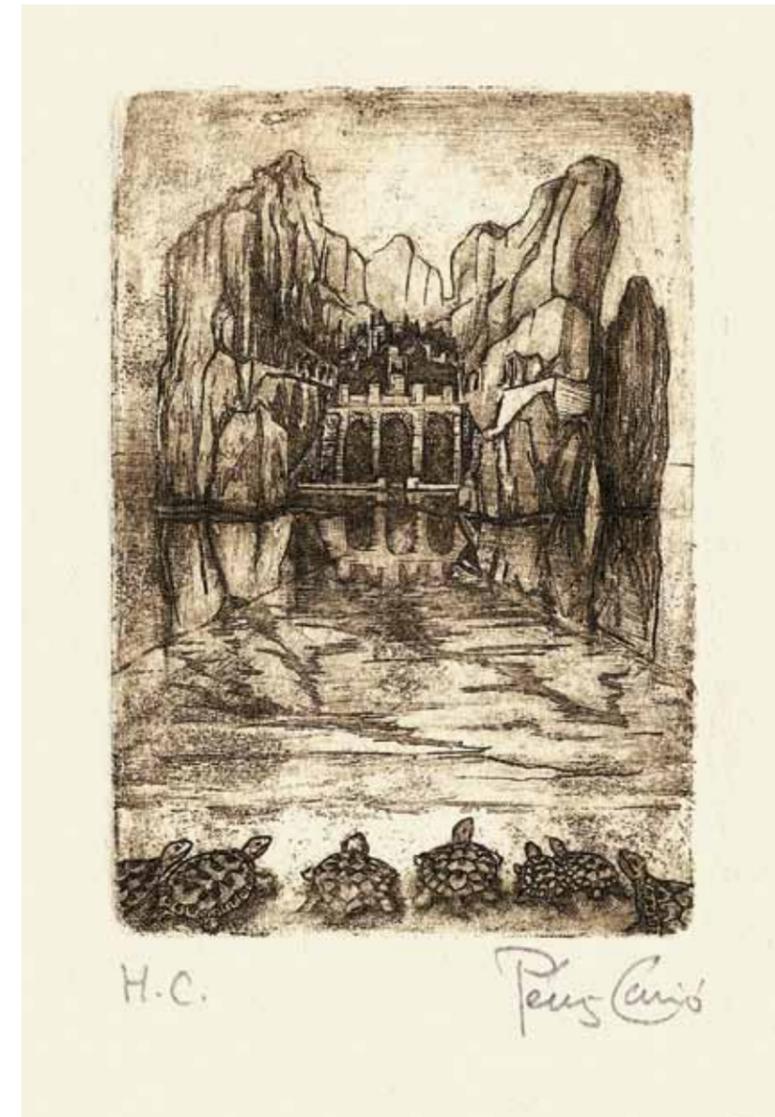
H.C.

Paul Cézanne

LAMED (♁)

Tocaste las aguas, la quietud de las aguas, y engendraste la vibración: creciste en círculos: descendiste a los limos: penetraste en la noche y en la viscosidad: creció lo múltiple: raíz de engendramiento: tú eres y no eres inmortal

(José Ángel Valente, 1980)



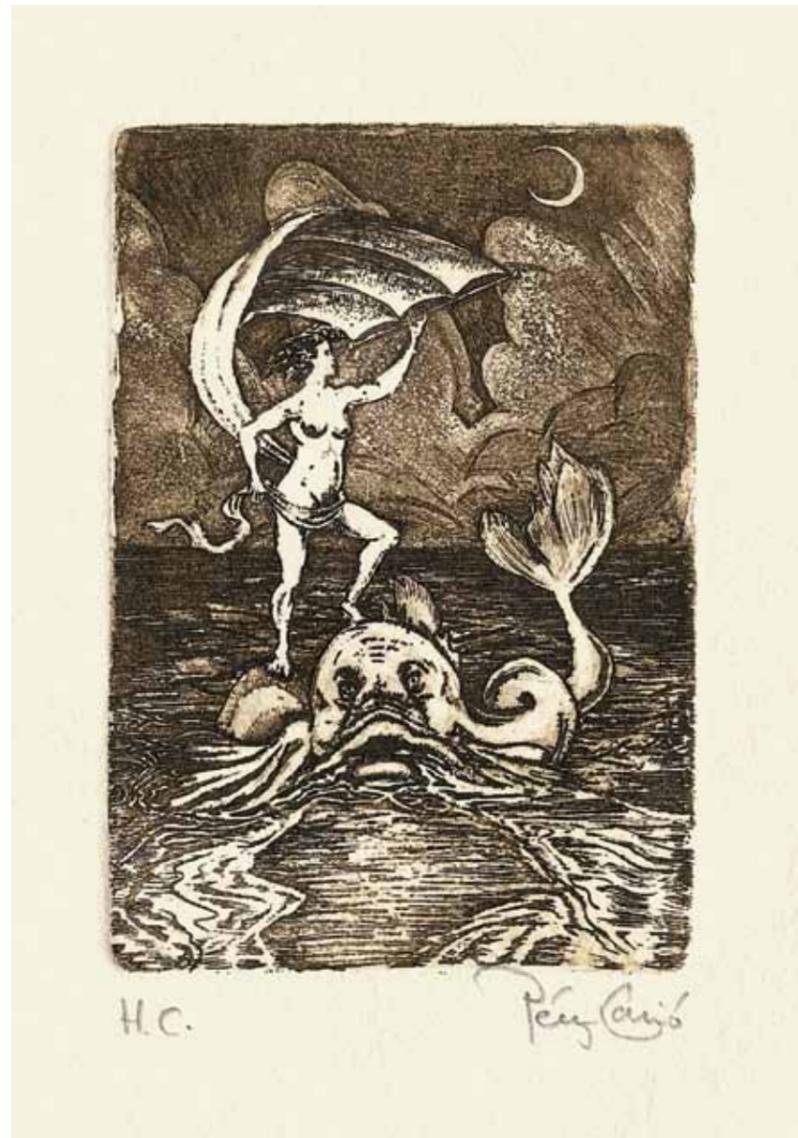
H.C.

Paul Cézanne

MEM (2)

En el vértigo de la inmovilidad: las aguas: lo que en ellas oscuro se alimenta a sí mismo igual que un padre hembra: noche de la materia: fluir fetal en la deriva quieta de las Madres: en donde nada opone resistencia a la vida: el que espera entrar en el nombre ha de velar nocturno a las orillas de la sola quietud: las aguas.

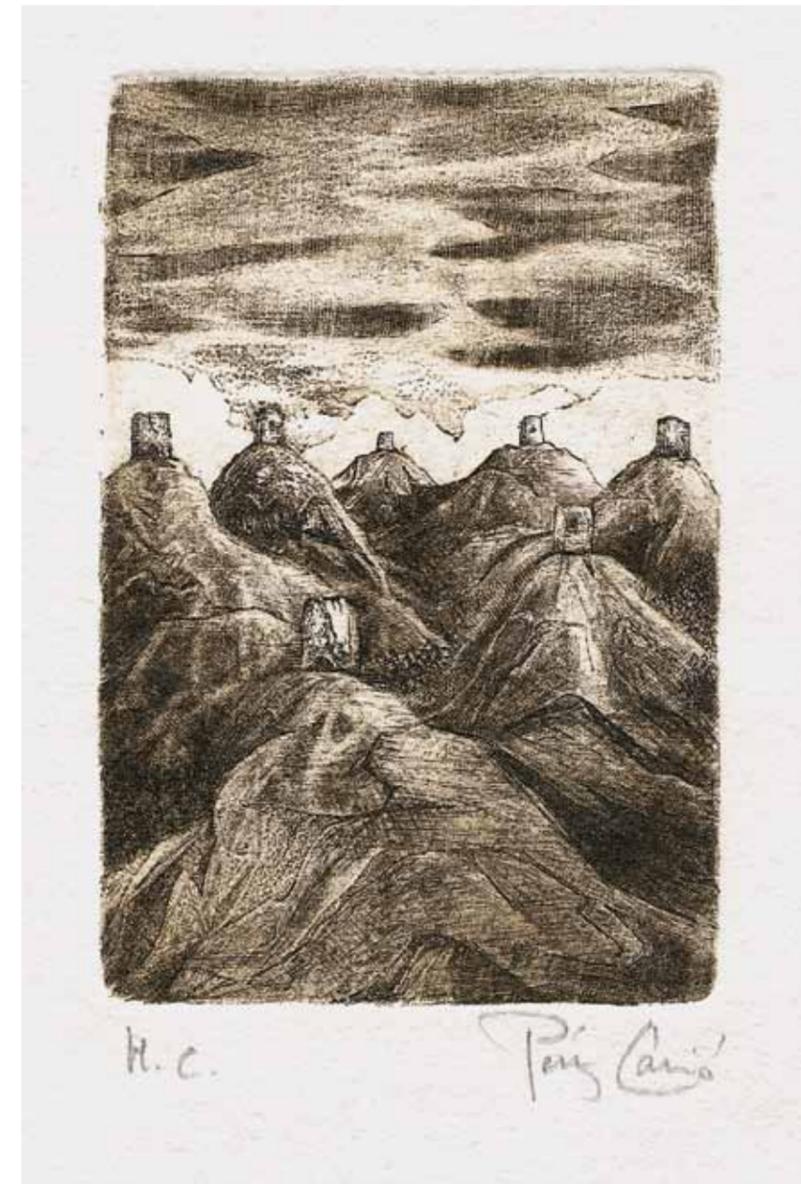
(José Ángel Valente, 1980)



NUN (2)

Para que sigas: para que sigas y te perpetúes: para que la forma engendre a la forma: para que se multipliquen las especies: para que la hoja nazca y muera, vuelva a nacer y vea la imagen de la hoja: para que las ruinas de los tiempos juntos sean la eternidad: para que el rostro se transforme en rostro: la mirada en mirada: la mano al fin en reconocimiento: oh Jerusalem.

(José Ángel Valente, 1980)





## TRES LECCIONES DE TINIEBLAS: UNA AUTOLECTURA

Los textos de Tres lecciones de tinieblas tienen su origen en la música. Primero, y antes que ninguna otra, en las lecciones de Couperin. Luego, en las de Victoria, Thomas Tallis, Charpentier, Delalande. Del lento depósito de estas composiciones fue desprendiéndose o formándose un solo principio iniciador o movimiento primario, ese movimiento que subyace en toda progresión armónica y que ha sido llamado justamente Ursatz. En ciertos sistemas de análisis armónico se entiende que el Ursatz tiene un potencial expresivo universal y, por universal, objetivo. La ceración dependería de la medida en que el coautor facilite (por tanteo y por espera) la convergencia de su propia energía con el Ursatz. Lo que en música se llama variación sería, desde ese punto de vista, un modo de meditación creadora sobre el movimiento primario, sobre una forma universal.

Yo vería, pues, los catorce textos de las Lecciones de tinieblas como catorce variaciones sobre el movimiento primario que las letras desencadenan. Variaciones o meditaciones sobre las catorce primeras letras (que, por supuesto, son letras y números) del alfabeto hebreo. ¿Por qué las letras?

Todas las lecciones de tinieblas, género sacro que ensayaron tantos grandes maestros, tienen la misma estructura. Se canta en ellas una letra del alfabeto hebreo y a continuación un fragmento de las Lamentaciones de Jeremías, profeta. Contempladas en su conjunto, las lecciones ofrecen dos ejes. Un eje vertical y un eje horizontal. El eje vertical es el de las letras, que permitiría leer, como en un acróstico, todo el lenguaje y en él toda la infinita posibilidad de la materia del mundo. El eje horizontal es el eje de la historia, el eje de la destrucción, de la soledad, del exilio, del dolor, del llanto del profeta que termina siempre con este lacerante aviso: *Jerusalem, Jerusalem, convertere ad Dominum Deum tuum*. Pero convertirse al Señor es convertirse a las letras, remitirse al eje de las letras, pues –como dice el Rabí de Mesteritz– el Santo reside en las letras, es decir, en las formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección.

En su forma musical, las lecciones reflejan la misma estructura. Cualquiera que oiga las lecciones de Couperin percibirá de inmediato en el texto de las Lamentaciones un canto que corresponde a un estilo personal y a una época; es ése además un canto argumental. En cambio, el canto de las letras no está sujeto a la contemporaneidad y arrastra formas mucho más antiguas, quizás derivadas del canto sinagoga; además el canto de las letras no tiene argumento, es un canto melismático.

Los catorce textos que componen las Tres lecciones de tinieblas se formaron en el eje de las letras que es, en efecto, el que hace oír el movimiento primario, el movimiento que no cesa de comenzar. Pueden leerse, pues, como un poema único: canto de la germinación y del origen o de la vida como inminencia y proximidad.

(José Ángel Valente, 1980)

## RESÚMENES TESIS

## RESUMEN TESIS, CASTELLANO

Red, laberinto, desierto, océano, jardín, espacio, tiempo, metafísica, ciencia, caos, límite, luz, silencio, lenguaje, filosofía, poesía, sabiduría, cultura, clasicismo, neobarroco, sociedad, humanismo, utopía, locura, viaje, ficción, máscara, espejo, libro, juego, arte, paradoja, transversalidad, fragmentación, signo, símbolo, alegoría, desasosiego, mística, visible, invisible, inefable, absoluto... son metáforas y claves para experimentar una tentativa oblicua de acercamiento, caída o descenso al abismo.

Lo que se halla y ocurre en el abismo es inexpresable y sólo se puede rozar mediante la experiencia, por eso esta tesis no se basa en estrategias de análisis ni usa un discurso exclusivo y dogmático. Los lenguajes del arte son su fundamento escenográfico y crisol para la conjunción de conocimientos y reflexiones, cruce aporético de aforismos, que intentará precipitar algo similar al devenir de un poema.

Así, entre lo apolíneo y lo dionisiaco, se dirime primero edificando una sistemática ceñida al perímetro de la razón, hilo conductor de la investigación, con sus axiomas, teorías, refutaciones y posibles conclusiones. Y al mismo tiempo diluye estos cimientos en la emulsión de lo creativo, en el juego plástico, poético y mítico del gesto, que es la llave que la conecta con el ámbito experiencial del conocimiento.

Este ámbito caracteriza un espacio de investigación particular: aquel donde la mirada pliega sobre el adentro el afuera. Las afirmaciones no son irrefutables, ensayísticas o sistemáticas, son interrogantes que ni pretenden construir una teoría ni renuncian a nada, sólo proyectan pulsiones capaces de estimular las ocultas moradas de la memoria de un conocimiento innato y colectivo sumergido hasta entonces en el abismo. En esas estancias el mínimo atisbo de luz despierta un universo inédito, el de la creación.

El viaje arranca, cual rito iniciático, con unas normas de lectura para este *Libro redondo*. Su forma procura dar movimiento al compendio aforístico para que reflexione en forma de corola, se arremoline y progrese con la complejidad de un rizoma. Se trata pues de una obra dual e interactiva, su cuerpo gira y está en reposo, se duerme en la espiral y nos sueña. Por eso es tan importante lo que se dice como lo que no se dice, todo rueda y en su fricción hace saltar la chispa que ilumina la profunda oscuridad.

En primer lugar el caudal fundamental de la tesis se alimenta de un flujo circular de reflexiones que se entretajan y abonan un territorio prolífico para conjunciones y paradojas creativas, el del pensamiento poético que mana de la fuente de la filosofía.

Después se hace acopio de bibliografía, citas y obra (arquitectura, plástica, cine, música, teatro, ensayo, literatura...) de distintos creadores que han hurgado las entrañas del abismo y de las metáforas de aproximación propuestas. Todo ello se irá incrustando como collage o se adherirá al apéndice en la tesis.

El tercer cometido consiste en fabricar un herbario multidisciplinar echando mano de la cosecha particular. Se trata de aportar proyectos propios con afinidad explícita o transversal hacia cada uno de los conceptos fijados, señalando y escrutando especialmente aquellos más allegados al abismo.

Lo que esta tesis propone son en el fondo palimpsestos vivos, cada lector que hace girar el *Libro redondo* en torno a sí, es un creador más que interviene, lo que realmente está haciendo es rasgar el texto viejo y escribir uno nuevo.

## RESUMEN TESIS, VALENCIANO

Xarxa, laberint, desert, oceà, jardí, espai, temps, metafísica, ciència, caos, límit, llum, silenci, llenguatge, filosofia, poesia, saviesa, cultura, classicisme, neobarroc, societat, humanisme, utopia, bogeria, viatge, ficció, màscara, espill, llibre, joc, art, paradoxa, transversalitat, fragmentació, signe, símbol, al·legoria, desassossec, mística, visible, invisible, inefable, absolut... són metàfores i claus per a experimentar una temptativa obliqua d'apropament, caiguda o descens a l'abisme.

Allò que es troba i succeïx en l'abisme és inexpressable i només es pot acaronar mitjançant l'experiència, per això esta tesi no es basa en estratègies d'anàlisi ni emprà un discurs exclusiu i dogmàtic. Els llenguatges de l'art són el seu fonament escenogràfic i cresol per a la conjunció de coneixements i reflexions, cruïlla aporètica d'aforismes, que intentarà precipitar quelcom semblant a l'esdevindre d'un poema.

Així, entre allò apol·lini i allò dionisiac, es dirimix primer edificant una sistemàtica ajustada al perímetre de la raó, fil conductor de la investigació, amb els seus axiomes, teories, refutacions i possibles conclusions. I alhora diluïx estos fonaments en l'emulsió d'allò creatiu, en el joc plàstic, poètic i mític del gest, que és la clau que la connecta amb l'àmbit experiencial del coneixement.

Este àmbit caracteritza un espai d'investigació particular: aquell on la mirada plega sobre l'endins l'enfora. Les afirmacions no són irrefutables, assagístiques o sistemàtiques, són interrogants que ni pretenen construir una teoria ni renunciem a res, només projecten pulsions que poden estimular els incògnits habitacles de la memòria d'un coneixement innat i col·lectiu submergit fins aleshores en l'abisme. En eixes estances el mínim símptoma de llum desperta un univers inèdit, el de la creació.

El viatge es comença, a mena de cerimònia iniciàtica, amb unes normes de lectura per a este *Llibre redó*. La seua forma procura donar moviment al compendi aforístic perquè reflexione en forma de corol·la, s'arremoline i progresse amb la complexitat d'un rizoma. Es tracta per tant d'una obra dual i interactiva, el seu cos gira i està en repòs, s'adorm en l'espiral i ens somia. Per això és tan important allò que es diu com el que no es diu, tot roda i en la seua fricció fa que bote la purna que il·lumina la profunda obscuritat.

En primer lloc el cabal fonamental de la tesi s'alimenta d'un flux circular de reflexions que s'entretixen i fecunden un territori prolífic per a conjuncions i paradoxes creatives, el del pensament poètic que brolla de la font de la filosofia.

Per altra banda es fa arplega de bibliografia, citacions i obra (arquitectura, plàstica, cine, música, teatre, assaig, literatura...) de distints creadors que han escarbotat les entranyes de l'abisme i de les metàfores d'aproximació proposades. Tot això s'anirà incrustant com a *collage* o s'adherirà a l'apèndix en la tesi.

La tercer comesa consistix en fabricar un herbari multidisciplinari tirant mà de la collita particular. Es tracta d'aportar projectes propis amb afinitat explícita o transversal cap a cada un dels conceptes fixats, assenyalant i escrutant especialment aquells més apropats a l'abisme.

Allò que esta tesi proposa són en el fons palimpsestos vius, cada lector que fa girar el *Llibre redó* al seu voltant, és un creador més que intervé, el que realment està fent és gratar el text vell i escriure un nou.

## RESUMEN TESIS, INGLÉS

Net, labyrinth, desert, ocean, garden, space, time, metaphysics, science, chaos, limit, light, silence, language, philosophy, poetry, knowledge, culture, classicism, neobaroque, society, humanism, utopia, madness, journey, fiction, mask, mirror, book, game, art, paradox, indirectness, fragmentation, sign, symbol, allegory, restlessness, mysticism, seen, unseen, indescribable, absolute... these metaphors and keys offer us different perspectives from which we can tentatively slide closer, falling deeper towards the abyss.

In the abyss, everything one encounters, and everything that happens, is inexpressible, and it can only be felt by experience. For this reason, this thesis will not rely heavily on strategic analysis, nor use an exclusive treatise, or be overly dogmatic. The art languages are the main backdrop to this work –it will be a melting pot of ideas. Think of it as a poem -a marriage of knowledge and thoughts, a crossroads where truth and contradictions meet.

And so, from Apollonian to Dionysian, we search answers. Firstly, we use systematics, closely following the path of reason, like thread of research, with its axioms, theories, rebuttals and possible conclusions. At the same time, these foundations are diluted in the emulsion of creativity, in the plastic, poetic and mythical game of the gesture, because it is the key that connects the experiential scope of the knowledge.

Here, our investigation enters a new zone: where looks fold inside out. Our assertions are not irrefutable, well argued or systematic. Our line of questioning does not seek to build or renounce a theory. It sends impulses to the darkest recesses of the mind, to a deep-seated, collective consciousness which was until now immersed in the abyss. On these journeys, the slightest chink of light reveals an undiscovered universe – that of creation.

The journey starts as an initiation rite, with rules for reading this *Circular Book*. The work tries to bring movement to this aphoristic compendium, to push the reflection in the shape of corolla, swirling around, and developing like a complex rhizome. It is therefore a dual and interactive work, his body turns and is resting, sleeping in a spiral and it dreams about us. Therefore, what is said is just as important as what is not said. Everything turns and the movement creates sparks which light up the profound darkness.

Firstly, the main body of the thesis is fed by a circular flow of thoughts that intertwine and fertilise a vast territory for creative conjecture and paradoxes – the poetic ideas that gush from the foundation of philosophy.

Next, we gather together bibliography, dates, works (architecture, sculpture, film, music, theatre, essays, literature...) from different artists who have dabbled in the bowels of the abyss and the metaphors proposed to give us a perspective. A collage of references will emerge or be included as an appendix to the thesis.

The third task is to construct a multidisciplinary collection of the work available. I will contribute pieces of my own work which are either explicitly or obscurely linked to each of the themes focussed on. Particular scrutiny will be given to those most closely tied to the abyss.

What this thesis offers is a live palimpsest. Each reader that turns the *Circular Book* around him or herself is yet another participant. The old text is being torn up and a new one is being written.

## FUENTES REFERENCIALES

# BIBLIOGRAFÍA

## *EL ABISMO. METÁFORAS DE APROXIMACIÓN*

### **1- LA RED y su proyección la jaula**

- \*-Abbot, Edwin A. *Planilandia*. (Guadarrama, Madrid 1976)
- \*-Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. (Siruela, Madrid 1995)
- \*-Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix. *Mil mesetas*. (Pre-textos, Valencia 1994).
- \*-Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. *Rizoma*. (Pre-textos, Valencia 1977)
- \*-Kandisky. *Punto y línea sobre el plano*. (Labor, Barcelona 1988)
- \*-Rosi, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. (Gustvo Pili, Barcelona 1995)
- \*-Lynch, Kevin. *La imagen de la ciudad*. (Gustavo Pili, Barcelona 1998)

### **2- EL LABERINTO y la referencia**

- \*-Assunto, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. (Tecnos, Madrid 1991)
- \*-Borges, Jorge Luis. *El otro, el mismo*. (Emecé, Buenos Aires 1969)
- \*-Calvino, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*. (Siruela, Madrid 1989)
- \*-de Jesús, Santa Teresa. *Las moradas, obras completas*. (Aguilar, Madrid 1942)
- \*-Durrell, Lawrence. *El cuarteto de Alejandría*. (4 vol. Sudamericana, Buenos Aires 1961)
- \*-Eco, Umberto. *El nombre de la Rosa*. (RBA, Barcelona 1992)
- \*-Eco, Umberto. *El péndulo de Foucault*. (Lumen, Barcelona 1991)
- \*-Jünger, Ernst. *La emboscadura*. (Tusquets, Barcelona 1988)
- \*-Kafka, Franz. *El Castillo*. (Alianza Editorial, Madrid 1994)
- \*-Loynaz, Dulce María. *Jardín*. (Seix Barral, Barcelona 1993)
- \*-Michaux, Henri. *Plume*. (Círculo de Lectores, Barcelona 1994)
- \*-Mujica Lainez, Manuel. *Bomarzo*. (RBA editores, Barcelona 1993)
- \*-Ponge, Francis. *Bosque de pinos*. (Tusquets, Barcelona 1976)
- \*-Ponge, Francis. *De parte de las cosas*. (Monte Ávila, Caracas 1996)
- \*-Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. (Janés Editor, Barcelona 1952)
- \*-Sábato, Ernesto. *El túnel*. (Seix Barral, Barcelona 1981)
- \*-Steiner, George. *El Castillo de Barba Azul*. (Gedisa, Barcelona 1992)
- \*-Woolf, Virginia. *Las olas*. (Orbis, Barcelona 1982)
- \*-Woolf, Virginia. *Orlando*. (Edhasa, Barcelona 1977)

### **3- DESIERTO Y OCÉANO. Sus confusos confines**

- \*-Borges, Jorge Luis. *El libro de arena*. (Alianza Editorial, Madrid 1977)
- \*-Buzzati, Dino. *El desierto de los tártaros*. (Hyspamérica, Esp. 1985)
- \*-de la Cruz, San Juan. *Subida al monte Carmelo, obras completas*. (Editorial de Espiritualidad, Madrid 1988)
- \*-Jabès, Edmond. *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. (Trotta, Madrid 2000)

- \*-Oz, amos. *El mismo mar*. (Siruela, Madrid 2007)
- \*-Pardo, José Luis. *La banalidad*. (Anagrama, Barcelona 1989)
- \*-Rubio y Tuduri, Nicolás M<sup>a</sup>. *Del Paraíso al jardín latino*. Tusquets (Barcelona, 2000)
- \*-Rulfo, Juan. *Pedro Páramo y el llano en llamas*. (Planeta, Barcelona 1984)
- \*-Saint-Exupéry, Antoine de. *Tierra de hombres* (Troquel, Buenos Aires 1966)
- \*-Saint-Exupéry, Antoine de. *Vuelo nocturno*. (Plaza & Janés, Barcelona 1972)
- \*-Zambrano, María. *Claros del bosque*. (Seix Barral, Barcelona 1990)

#### **4- ESPACIO. Habitarlo**

- \*-Augé, Marc. *Los no lugares. Espacios del anonimato*. (Gedisa, Barcelona 1998)
- \*-Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. (Fondo de Cultura Económica, Madrid 1994)
- \*-Bachelard, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. (Fondo de Cultura Económica, México 1994)
- \*-Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. (Alianza Editorial, Madrid 1980)
- \*-Borges, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. (Alianza Editorial, Madrid 1979)
- \*-Maderuelo, Javier. *El espacio raptado, interferencias entre arquitectura y escultura*. Mondadori, Madrid 1990
- \*-Navarro Baldeweg, Juan. *La habitación vacante*. (Pre-textos, Valencia 2001)
- \*-Perec, Georges. *Especies de espacios*. (Montesinos, Barcelona 1999)

#### **5- TIEMPO. El devenir**

- \*-Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. (Fondo de Cultura Económica, México 1999)
- \*-Bataille, Georges. *El ojo pineal precedido del ano solar y sacrificios*. (Pre-textos, Valencia 1997)
- \*-Borges, Jorge Luis. *Historia de la eternidad*. (Alianza Editorial, Madrid 1979)
- \*-Ciorán, E. M. *La caída del tiempo*. (Tusquets, Barcelona 1993)
- \*-García Bacca, Juan David. *Infinito, transfinito, finito*. (Anthropos, Barcelona 1984)
- \*-Handke, Peter. *Poema a la duración*. (Lumen, Barcelona 1991)
- \*-Jünger, Ernst. *El libro de los relojes de arena*. (Tusquets, Barcelona 1998)

#### **6- LA CUESTIÓN METAFÍSICA**

- \*-Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. (Callimard, Francia 1966)
- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher*. (Siruela, Madrid 1990)
- \*-Merleau-Ponty, Maurice. *L'oeil et l'esprit*. (Gallimard, France 2001)
- \*-Nöel, Bernard. *L'états du corps*. (Fata Morgana, Francia 1999)
- \*-Ponge, Francis. *Piezas*. (Visor, Madrid 1985)

#### **7- CIENCIA. Refutación de la realidad**

- \*-Bruno, Giordano. *Mundo, Magia, Memoria*. (Biblioteca Nueva, Madrid 1997)
- \*-Bruno, Giordano. *Sobre el infinito universo y los mundos*. (Orbis, Barcelona 1984)
- \*-García Bacca, Juan David. *Elogio de la técnica*. (Monte Ávila, Venezuela 1968)
- \*-García Bacca, Juan David. *Infinito, transfinito, finito*. (Anthropos, Barcelona 1984)

- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher*. (Siruela, Madrid 1990)
- \*-Prigogine, Ilya. *La nueva alianza*. (Alianza Editorial, Madrid 1997)
- \*-Serres, Michel. *El nacimiento de la física en la obra de Lucrecio*. (Pre-textos, Valencia 1994)
- \*-Serres, Michel. *El paso del noroeste*. (Debate, Madrid 1991)
- \*-Serres, Michel. *La comunicación. Hermes I*. (Anthropos, Barcelona 1996)
- \*-Wagensberg, Jorge. *Ideas sobre la complejidad del mundo*. (Tusquets, Barcelona 1994)

#### **8-LA AFIRMACIÓN DE LO ABSOLUTO**

- \*-Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*. (Paidós, Barcelona 1992)
- \*-Calvino, Italo. *Memoria del mundo y otras cosmicómicas*. (Siruela, Madrid 1994)
- \*-Jabès, Edmond. *Esto sigue su curso*. (Arena, Madrid 2004)
- \*-Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. (Alianza Editorial, Madrid 1984)
- \*-Zellini, Paolo. *Breve historia del infinito*. (Siruela, Madrid 1980)

#### **9- CAOS. El hilo fractal**

- \*-Cardenal, Ernesto. *Telescopio en la noche oscura*. (Trotta, Madrid 1993)
- \*-Culler, Johnathan. *Sobre la deconstrucción*. (Cátedra, Madrid 1992)
- \*-García Calvo, Agustín. *Sermón del ser y no ser*. (Lucina, Madrid 1988)
- \*-García Bacca, Juan David. *Necesidad y azar*. (Anthropos, Barcelona 1985)
- \*-Lucrecio. *De rerum natura*. (CSIC, Madrid 1983)
- \*-Rosemblum, Robert. *La estructura del caos*. (Alfons Roig, Valencia 1993)
- \*-Rubert de Ventós, Xavier. *Ensayos sobre el desorden*. (Kairós, Barcelona 1986)

#### **10-EL LÍMITE. Sus ondulaciones**

- \*-Bataille, Georges. *El ojo pineal precedido del ano solar y sacrificios*. (Pre-textos, Valencia 1997)
- \*-Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. (Anagrama, Barcelona 1991)
- \*-Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. (Alianza Editorial, Madrid 1980)
- \*-Cocteau, Jean. *Opio*. (Bruguera, Barcelona 1981)
- \*-Valle Inclán, Ramón María del. *La lámpara maravillosa*. (Espasa Calpe, Austral, Madrid 1974)
- \*-Virilo, Paul. *Estética de la desaparición*. (Anagrama, Barcelona 1988)
- \*-Wittgenstein, Ludwig. *Diarios secretos*. (Alianza Universidad, Madrid 1991)
- \*-Wittgenstein, Ludwig. *Observaciones sobre los colores*. (Paidós, Barcelona 1994)
- \*-Zambrano, María. *El sueño creador*. (Turner, Madrid 1986)

#### **11- LUZ. La semilla**

- \*-Biolcatti, Víctor Antonio. *La luz símbolo y metafísica*. (Obelisco, Barcelona 1992)
- \*-Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento*. (Paidós, Barcelona 1994)
- \*-Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo*. (Paidós, Barcelona 1987)
- \*-Ponge, Francis. *Piezas*. (Visor, Madrid 1985)
- \*-Tanizaki, Junichiro. *Elogio de la sombra*. (Siruela, Madrid 1997)

## 12- SILENCIO. Entenderlo

- \*-Beckett, Samuel. *Textos para nada*. (Tusquets, Barcelona 1971)
- \*-Colinas, Antonio. *El sentido primero de la palabra poética*. (Fondo de Cultura Económica, Madrid 1989)
- \*-Heidegger, Martin. *Serenidad*. (Serbal, Barcelona 1994)
- \*-Mallarmé, Stéphane. *Obra poética*. (Hiperión, 2 volúmenes, Madrid 1994)
- \*-Valente, José Ángel. *Tres Lecciones de Tinieblas*. (Linteo, Ourense 2000)

## 13- LENGUAJE. La llama sobre el agua

- \*-Barthes, Roland. *El imperio de los signos*. (Mondadori, Madrid 1991)
- \*-Broch, Hermann. *La muerte de Virgilio*. (Alianza Editorial, Madrid 1979)
- \*-Habermans, Jürgen. *Teoría de la acción comunicativa*. (Taurus, 2 volúmenes, Madrid 1987)
- \*-Kraus, Karl. *Los últimos días de la humanidad*. (Tusquets, Barcelona 1991)
- \*-Rimbaud. *Iluminaciones*. (Visor, Madrid 1972)
- \*-Steiner, George. *Después de Babel*. (Fondo de Cultura Económica, México 1981)
- \*-Steiner, George. *Extraterritorial*. (Siruela, Madrid 2002)
- \*-Tzara, Tristan. *El hombre aproximativo*. (Visor, Madrid 1975)
- \*-Valente, José Ángel. *Tres Lecciones de Tinieblas*. (Linteo, Ourense 2000)
- \*-VVAA. *Ver las palabras, leer las formas*. (Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela 2000)

## 14- FILOSOFÍA Y POESÍA

- \*-Aguado, Jesús. *El fugitivo*. (Pre-textos, Valencia 1998)
- \*-Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños*. (Fondo de Cultura Económica, Madrid 1994)
- \*-Bachelard, Gaston. *El aire y los sueños*. (Fondo de Cultura Económica, México 1993)
- \*-Bachelard, Gaston. *El derecho a soñar*. (Fondo de Cultura Económica, Madrid 1997)
- \*-Bachelard, Gaston. *Fragmentos de una poética del fuego*. (Paidós, Barcelona 1992)
- \*-Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. (Fondo de Cultura Económica, México 1999)
- \*-Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. (Fondo de Cultura Económica, México 1997)
- \*-Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. (Fondo de Cultura Económica, Madrid 1994)
- \*-Bachelard, Gaston. *La tierra y los ensueños de la voluntad*. (Fondo de Cultura Económica, México 1994)
- \*-Brodsky, Joseph. *Marca de agua*. (Edhasa, Barcelona 1993)
- \*-Celan, Paul. *Amapola y memoria*. (Hiperión, Madrid 1996)
- \*-Celan, Paul. *De umbral en umbral*. (Hiperión, Madrid 1997)
- \*-Char, René. *Aromas Cazadores*. (Monte Ávila, Caracas 1982)
- \*-Char, René. *El desnudo perdido*. (Hiperión, Madrid 1995)
- \*-Char, René. *Furor y misterio*. (Visor, Madrid 1979)
- \*-Char, René. *Las hojas de Hipnos*. (Visor, Madrid 1973)
- \*-Colinas, Antonio. *El sentido primero de la palabra poética*. (Fondo de Cultura Económica, Madrid 1989)
- \*-Epicuro. *Obras completas*. (Cátedra, Madrid 1995)
- \*-Ginsberg, Allen. *Aullido y otros poemas*. (Visor, Madrid 1993)
- \*-Kant. *Crítica de la razón pura*. (Losada, Buenos Aires 1960)

- \*-Kirk, G. S., Raven J. E. y Schofield, M. *Los filósofos presocráticos*. (Gredos, Madrid 1987)
- \*-Lima, Lezama. *Fragmentos a su Imán*. (Lumen, Barcelona 1978)
- \*-Morey, Miguel. *Los presocráticos*. (Montesinos, Barcelona 1981)
- \*-Novalis. *Himnos a la noche*. (Orbis, Barcelona 1982)
- \*-Platón. *El Fedro*. (Labor, Barcelona 1983)
- \*-Rilke, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. (Paidós, Barcelona 1992)
- \*-Valéry, Paul. *Cántico de las columnas*. (Pavesas de Poesía, Segovia 1997)
- \*-Williams, William Carlos. *Cien poemas. Poemas*. (Visor, Madrid 1988)
- \*-Zambrano, María. *Filosofía y Poesía*. (Fondo de Cultura Económica, Madrid 1993)

## 15- SABIDURÍA. Los maestros clásicos del verbo maduro

- \*-Bacon, Francisco. *Nueva Atlántida*. (Mondadori, Madrid 1988)
- \*-Bruno, Giordano. *Los heroicos furores*. (Tecnos, Madrid 1987)
- \*-Bruno, Giordano. *Mundo, Magia, Memoria*. (Biblioteca Nueva, Madrid 1997)
- \*-Bruno, Giordano. *Sobre el infinito universo y los mundos*. (Orbis, Barcelona 1984)
- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *El círculo de la sabiduría*. (Siruela, 2 volúmenes, Madrid 1998)
- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *El idioma de la imaginación*. (Tecnos, Madrid 1992)
- \*-Lyotard, Jean-Fraçois. *La condición postmoderna*. (Cátedra, Madrid 1989)
- \*-Platón. *La República*, (Editorial Universitaria de Buenos Aires, Argentina 1968)
- \*-San Agustín. *Confesiones*. (Espasa Calpe, Austral, Madrid 1957)
- \*-Vico, Giambattista. *Ciencia nueva*. (Orbis, 2 volúmenes, Barcelona 1985)
- \*-Yates, Frances A. *El arte de la memoria*. (Taurus, Barcelona 1974)

## 16- CLÁSICO Y NEOBARROCO

- \*-Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. (Cátedra, Madrid 1987)
- \*-Ciorán, E. M. *De lágrimas y de santos*. (Tusquets, Barcelona 1994)
- \*-Ciorán, E. M. *Historia y utopía*. (Tusquets, Barcelona 1995)
- \*-Deleuze, Gilles. *El pliegue*. (Paidós, Barcelona 1988)
- \*-Lévi-Strauss, Claude. *Mirar, escuchar, leer*. (Siruela, Madrid 1993)
- \*-Marí, Antoni. *La voluntad expresiva*. (Versal, Barcelona 1991)
- \*-Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la Tragedia*. (Alianza Editorial, 1984)
- \*-Ors, Eugeni d'. *Lo barroco*. (Tecnos, Madrid 1993)
- \*-Trías, Eugenio. *Las edades del espíritu*. (Destino, Barcelona 1994)

## 17- LA CULTURA Y LO SOCIAL. Estrategias de masas

- \*-Adorno, Theodor W. y Horkheimer, Max. *Dialéctica de la Ilustración*. (Trotta, Madrid 1997)
- \*-Agamben, Giorgio. *El hombre sin contenido* (Áltera, Barcelona 1998)
- \*-Argullol, R/ Trías, E. *El cansancio de Occidente*. (Destino, Barcelona 1993)
- \*-Baudrillard, Jean. *América*. (Anagrama, Barcelona 1987)
- \*-Baudrillard, Jean. *La sombra de las mayorías*. (Kairós, Barcelona 1978)
- \*-Bell, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. (Alianza Universidad, Madrid 1996)
- \*-Benjamin, Walter. *Diario de Moscú*. (Taurus, Madrid 1990)

- \*-Ciorán, E. M. *Ejercicios de admiración y otros textos*. (Tusquets, Barcelona 1995)
- \*-Connor, Steven. *Cultura Postmoderna*. (Akal, Madrid 1996)
- \*-Foucault, Michel. *Nietzsche, la genealogía, la historia*. (Pre-textos, Valencia 1992)
- \*-Lipovetsky, Gilles. *La era del vacío*. (Anagrama, Barcelona 1992)
- \*-Simmel, Jorge. *Filosofía de la coquetería y otros ensayos*. (Occidente, Madrid 1927)
- \*-Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. (Anagrama, Barcelona 1983)
- \*-VVAA. *Escenarios de la globalización*. (Caja Murcia 1997)
- \*-VVAA. *La posmodernidad*. (Kairós, Barcelona 1985)
- \*-VVAA. *Modernidad y postmodernidad*. (Alianza, Madrid 1988)
- \*-VVAA. *Mundialización y conflictos civilizatorios*. (Caja Murcia 1998)
- \*-Weil, Simone. *Echar raíces*. (Trotta, Madrid 1996)

## 18- HUMANISMO COMO TENTATIVA

- \*-Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. (Taurus, Madrid 1989)
- \*-Bianciotti, Héctor. *La busca del jardín*. (Tusquets, Barcelona 1996)
- \*-Enzensberger, Hans Magnus. *La gran migración*. (Anagrama, Barcelona 1992)
- \*-Kraus, Karl. *Los últimos días de la humanidad*. (Tusquets, Barcelona 1991)
- \*-Sánchez Ferlosio, Rafael. *Alfanhuí*. (Destino, Barcelona 1993)

## 19- UTOPIA. Una instancia contra la Historia

- \*-Baudrillard, Jean. *La ilusión del fin*. (Anagrama, Barcelona 1993)
- \*-Char, René. *El desnudo perdido*. (Hiperión, Madrid 1995)
- \*-Ciorán, E. M. *Historia y utopía*. (Tusquets, Barcelona 1995)
- \*-Gómez Pin, Víctor. *El drama de la ciudad ideal*. (Taurus, Madrid 1974)
- \*-Magris, Claudio. *Utopía y desencanto*. (Anagrama, Barcelona 2001)

## 20- LA NAVE DE LOS LOCOS

- \*-Apollinaire, Guillaume. *Alcoholes*. (Hiperión, Madrid 1995)
- \*-Artaud, Antonin. *El Pensanervios*. (Visor, Madrid 1992)
- \*-Baudelaire, Charles. *Las flores del mal*. (Gaya Ciencia, Barcelona 1977)
- \*-Baudelaire, Charles. *Los paraísos artificiales*. (Fontamara, Barcelona 1981)
- \*-Benjamin, Walter. *Haschisch*. (Taurus, Madrid 1974)
- \*-Blanco-Amor, Eduardo. *La parranda*. (Júcar, Madrid, 1977)
- \*-Carroll, Lewis. *Niñas*. (Lumen, Barcelona 1974)
- \*-Ducasse, Isidoro (Conde de Lautreamont). *Cantos de Maldoror*. (Premiá, México 1978)
- \*-Marí, Antoni. *Euforión*. (Tecnos, Madrid 1989)
- \*-Michaux, Henri. *Plume*. (Círculo de Lectores, Barcelona 1994)
- \*-Panero, Leopoldo María. *Locos*. (Libertarias, Madrid 1995)
- \*-Rimbaud. *Una temporada en el infierno*. (Visor, Madrid 1972)
- \*-Rodríguez, Claudio. *Don de ebriedad*. (Cátedra, Madrid 1994)
- \*-Sontang, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. (Muchnik, Barcelona 1980)
- \*-Valle Inclán, Ramón María del. *Luces de Bohemia*. (Espasa Calpe, Austral, Madrid 1980)

## 21- EL VIAJE. Unos pasos hacia el jardín interior

- \*-Assunto, Rosario. *Ontología y teleología del jardín*. (Tecnos, Madrid 1991)
- \*-Calvino, Italo. *Si una noche de invierno un viajero*. (Siruela, Madrid 1989)
- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *Paisajes del placer y de la culpa*. (Tecnos, Madrid 1990)
- \*-Handke, Peter. *En una noche oscura salí de mi casa sosegada*. (Alianza, Madrid 2000)
- \*-Loynaz, Dulce María. *Jardín*. (Seix Barral, Barcelona 1993)
- \*-Mujica Lainez, Manuel. *Bomarzo*. (RBA editores, Barcelona 1993)
- \*-Proust, Marcel. *En busca del tiempo perdido*. (Janés Editor, Barcelona 1952)
- \*-Rubio y Tuduri, Nicolás M<sup>a</sup>. *Del Paraíso al jardín latino*. (Tusquets, Barcelona, 2000)

## 22- FICCIÓN. Sus eclipses

- \*-Aub, Max. *Ciertos cuentos*. (Antigua Librería de Robert, México 1955)
- \*-Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. (Alianza Editorial, Madrid 1971)
- \*-Baudrillard, Jean. *Cultura y simulacro*. (Kairós, Barcelona 1987)
- \*-Calvino, Italo. *Las ciudades invisibles*. (Siruela, Madrid 1995)
- \*-Foucault, Michel. *El pensamiento de afuera*. (Pre-textos, Valencia 1993)
- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *El idioma de la imaginación*. (Tecnos, Madrid 1992)
- \*-Hierro, José. *El libro de las alucinaciones*. (Cátedra, Madrid 1986)
- \*-Weil, Simone. *La Gravedad y la gracia*. (Trotta, Madrid 1994)

## 23- LA MÁSCARA Y EL ESPEJO

- \*-Ashbery, John. *Autorretrato en espejo convexo*. (Visor, Madrid 1990)
- \*-Baudrillard, Jean. *De la seducción*. (Cátedra, Madrid 1987)
- \*-Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. (Alianza Editorial, Madrid 1970)
- \*-Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. (Siglo XXI, México, 1994)
- \*-Maillard, Chantal. *El crimen perfecto*. (Tecnos, Madrid, 1993)
- \*-Nöel, Bernard. *La sombra del doble*. (Pre-textos, Valencia 1998)
- \*-Segalem, Victor. *Estelas*. (Visor- Alberto Corazón, Madrid 1974)
- \*-Valente, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*. (Tusquets, Barcelona 1991)
- \*-Vattimo, Gianni/ Rovatti, P. A. *El pensamiento débil*. (Cátedra, Madrid 1990)

## 24- LO VISIBLE Y LO INVISIBLE. El desván del libro

- \*-Blanchot, Maurice. *La amistad*. (Trotta, Madrid 2007)
- \*-Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. (Monte Ávila, Caracas 1969)
- \*-Jabès, Edmond. *Del desierto al libro. Entrevista con Marcel Cohen*. (Trotta, Madrid 2000)
- \*-Jabès, Edmond. *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*. (Galaxia Gutenberg, Madrid 2002)
- \*-Leyra, Ana María. *Poética y transfilosofía*. (Fundamentos, Madrid 1995)
- \*-Lipovetsky, Gilles. *El imperio de lo efímero*. (Anagrama, Barcelona 1990)
- \*-Lledó, Emilio. *El silencio de la escritura*. (Espasa Calpe, Austral, Madrid 1998)
- \*-Lledó, Emilio. *El surco del tiempo*. (Crítica, Barcelona 1992)
- \*-Mallarmé, Stéphane. *Obra poética*. (Hiperión, 2 volúmenes, Madrid 1994)
- \*-Merleau-Ponty, Maurice. *Le visible et l'invisible*. (Gallimard, France 1995)

- \*-Rougemont, Denis de. *El amor y Occidente*. (Kairós, Barcelona 1993)
- \*-Segalem, Victor. *Estelas*. (Visor- Alberto Corazón, Madrid 1974)
- \*-Shakespeare, William. *El sueño de una noche de verano*. (Aguilar, obras completas, Madrid 1951)

## 25- JUEGO. Los objetos de rumiación mental

- \*-Aub, Max. *Juego de cartas*. (Finisterre, México 1964)
- \*-Blake, William. *El libro de Urizen*. (Norte Gráfico Editora S. A., San Sebastián 1947)
- \*-Calvino, Italo. *El castillo de los destinos cruzados*. (Siruela, Madrid 1993)
- \*-Carroll, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. (Alianza Editorial, Madrid 1970)
- \*-Cortázar, Julio. *Rayuela*. (Edhasa, Barcelona 1974)
- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *Los juegos del Sacromonte*. (Editora Nacional, Madrid 1975)
- \*-Hesse, Herman. *El juego de los abalorios*. (Alianza Editorial, Madrid 1980)
- \*-Llull, Ramon. *Llibre de les meravelles*. (Edicions 62, Barcelona 1983)
- \*-Meyrink, Gustav. *El Golem*. (Orbis, Barcelona 1986)
- \*-Panero, Leopoldo María. *Tarot del inconsciente anónimo*. (Valdemar, Madrid 1994)
- \*-Sloterdijk, Peter. *El árbol mágico*. (Seix Barral, Barcelona 1986)

## 26- PARADOJA. Paseos por la cuerda floja

- \*-Barba, Eugenio. *La canoa de papel*. (Catálogos, Argentina 1994)
- \*-Baudrillard, Jean. *El otro por sí mismo*. (Anagrama, Barcelona 1988)
- \*-Baudrillard, Jean. *La transparencia del mal*. (Anagrama, Barcelona 1993)
- \*-Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. (Anagrama, Barcelona 1993)
- \*-Jabès, Edmond. *El libro de las semejanzas*. (Alfaguara, Madrid 1984)
- \*-Mallarmé, Stéphane. *Obra poética*. (Hiperión, 2 volúmenes, Madrid 1994)
- \*-Manganelli, Giorgio. *A y B*. (Anagrama, Barcelona 1986)
- \*-Unamuno, Miguel de. *El otro*. (Espasa Calpe, Austral, Madrid 1992)

## 27- ARTE. El nacimiento de Apolo y Dioniso

- \*-Adami, Valerio. *Diario del desorden*. (Arquitectura, Murcia 1994)
- \*-Alberti, Rafael. *A la pintura*. (Losada, Buenos Aires 1973)
- \*-Aub, Max. *Jusep Torres Campalans*. (Plaza & Janés, Barcelona 1985)
- \*-Azúa, Félix De. *Diccionario de las Artes*. (Planeta, Barcelona 1995)
- \*-Bahr, Hermann. *Expresionismo*. (Colección de Arquitectura, Murcia 1998)
- \*-Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. (Arquitectura, Murcia 1995)
- \*-Blanchot, Maurice. *La amistad*. (Trotta, Madrid 2007)
- \*-Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. (Taurus, Madrid 1989)
- \*-Bourgeois, Louise. *La destrucción del padre/ reconstrucción del padre*. (Síntesis, Madrid 2002)
- \*-Calinescu, Matei. *Cinco caras de la modernidad*. (Tecnos, Madrid 1991)
- \*-Corbin, Henry. *La imaginación creadora*. (Destino, Barcelona 1993)
- \*-Culler, Johnathan. *Sobre la deconstrucción*. (Cátedra, Madrid 1992)
- \*-Foucault, Michel. *Esto no es una pipa*. (Anagrama, Barcelona 1993)
- \*-Gombrich, E. H. *Arte e ilusión*. (Debate, Madrid 1998)
- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *Athanasius Kircher*. (Siruela, Madrid 1990)

- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *El círculo de la sabiduría*. (Siruela, 2 volúmenes, Madrid 1998)
- \*-Hofmannsthal, Hugo Von. *El libro de los amigos*. Aforismos (Cátedra, Madrid 1991)
- \*-Joyce, James. *Retrato del artista adolescente*. (Lumen, Barcelona 1976)
- \*-Kris, Ernst y Kurz, Otto. *La leyenda del artista*. (Cátedra, Madrid 1995)
- \*-Krauss, Rosalind E. *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. (Alianza Forma, Madrid 1985)
- \*-Krauss, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. (Tecnos, Madrid 1997)
- \*-Michaux, Henri. *Plume*. (Círculo de Lectores, Barcelona 1994)
- \*-Navarro Baldeweg, Juan. *La habitación vacante*. (Pre-textos, Valencia 2001)
- \*-Neumann, Eckhard. *Mitos de artista*. (Tecnos, Madrid 1992)
- \*-Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la Tragedia*. (Alianza Editorial, 1984)
- \*-Nöel, Bernard. *La castración mental*. (Huerga & Fierro, Madrid 1998)
- \*-Pardo, José Luis. *La banalidad*. (Anagrama, Barcelona 1989)
- \*-Paz, Octavio. *La apariencia desnuda*. (Era, México 1973)
- \*-Racionero, Luis. *Textos de estética taoísta*. (Alianza Editorial, Madrid 1994)
- \*-Rilke, Rainer Maria. *Cartas sobre Cézanne*. (Paidós, Barcelona 1992)
- \*-Tapiés, Antoni y Valente, José Ángel. *Comunicación sobre el muro*. (La Rosa Cúbica, Barcelona 1998)
- \*-Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas*. (Tecnos, Madrid 1996)
- \*-Trías, Eugenio. *El artista y la ciudad*. (Anagrama, Barcelona 1983)
- \*-Trías, Eugenio. *Las edades del espíritu*. (Destino, Barcelona 1994)
- \*-Valéry, Paul. *Teoría poética y estética*. (Visor, Madrid 1990)
- \*-Vattimo, Gianni/ Rovatti, P. A. *El pensamiento débil*. (Cátedra, Madrid 1990)
- \*-Villafañe, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. (Pirámide, Madrid 1992)
- \*-Zambrano, María. *Algunos lugares de la Pintura*. (Espasa-Calpe, Madrid 1991)
- \*-Zambrano, María. *El sueño creador*. (Turner, Madrid 1986)

## 28- TRANSVERSALIDAD. El fragmento y el estigma

- \*-Bataille, Georges. *El pequeño*. (Pre-textos, Valencia 1997)
- \*-Blanchot, Maurice. *La ausencia de libro*. (Caldén, Buenos Aires 1973)
- \*-Blanchot, Maurice. *La escritura del desastre*. (Monte Ávila, Venezuela 1983)
- \*-Calabrese, Omar. *Cómo se lee un cuadro*. (Cátedra, Madrid 1993)
- \*-Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix. *Mil mesetas*. (Pre-textos, Valencia 1994)
- \*-Duchamp, Marcel. *Notas*. (Tecnos, Madrid 1989)
- \*-Handke, Peter. *Fantasías de la repetición*. (Prames, Tenerife 2000)
- \*-Morey, Miguel. *El camino de Santiago*. (Fondo de Cultura Económica, Madrid 1987)
- \*-Nöel, Bernard. *La castración mental*. (Huerga & Fierro, Madrid 1998)
- \*-Oz, amos. *El mismo mar*. (Siruela, Madrid 2007)
- \*-Zambrano, María. *El sueño creador*. (Turner, Madrid 1986)

## 29- SIGNO, SÍMBOLO Y METÁFORA

- \*-Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. (Taurus, Madrid 1989)
- \*-Blake, William. *Poesía completa*. (Ediciones 29, Barcelona 1995)
- \*-Chevalier, Jean. *Diccionario de los símbolos*. (Herder, Barcelona 1996)
- \*-Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. (Siruela, Madrid 1997)

- \*-Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. (Taurus, Madrid 1999)
- \*-Graves, Robert. *La diosa blanca*. (Alianza editorial, Madrid 1993)
- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *El idioma de la imaginación*. (Tecnos, Madrid 1992)
- \*-Goodman, Nelson. *Los lenguajes del arte*. (Seix Barral, Barcelona 1976)
- \*-Hesiodo. *Teogonía*. (Alianza, Madrid 1990)
- \*-Maillard, Chantal. *La creación por la metáfora*. (Anthropos, Barcelona 1992)
- \*-Sontang, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. (Muchnik, Barcelona 1980)

### 30- ALEGORÍA. La mirada del ángel

- \*-Alberti, Rafael. *Sobre los ángeles*. (Cátedra, Madrid 1992)
- \*-Alciato. *Emblemas*. (Editora Nacional, Madrid 1975).
- \*-Bataille, Georges. *Las lágrimas de Eros*. (Tusquets, Barcelona 1997)
- \*-Benjamin, Walter. *Angelus Novus*. (Edhasa, Barcelona 1971)
- \*-Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. (Taurus, Madrid 1989)
- \*-Benjamin, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. (Taurus, Madrid 1990)
- \*-Blake, William. *Poesía completa*. (Ediciones 29, Barcelona 1995)
- \*-Blake, William. *Visiones*. (Era, México 1974)
- \*-Blanchot, Maurice. *El libro que vendrá*. (Monte Ávila, Caracas 1969)
- \*-Bruno, Giordano. *Los heroicos furores*. (Tecnos, Madrid 1987)
- \*-Cacciari, Massimo. *El ángel necesario*. (Visor, Madrid 1989)
- \*-Cervantes Saavedra, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. (Linteo, Ourense 2005)
- \*-Ciocchini, Héctor. *Como espejo de enigmas*. (Linteo, Ourense, 2000)
- \*-Colinas, Antonio. *Sepulcro en Tarquinia*. (Font de la Cometa, Pedreguer 1999)
- \*-Corbin, Henry. *El hombre y su ángel*. (Destino, Barcelona 1995)
- \*-Creuzer, Friedrich. *Sileno*. (Serbal, Barcelona 1991)
- \*-Eliot, T. S. *Poesías reunidas 1909-1962*. (Alianza Tres, Madrid 1995)
- \*-Gómez de Liaño, Ignacio. *El círculo de la sabiduría*. (Siruela, 2 volúmenes, Madrid 1998)
- \*-Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. (Paidós, Barcelona 1982)
- \*-Jiménez, José. *El ángel caído*. (Anagrama, Barcelona 1982)
- \*-Mujica Lainez, Manuel. *Bomarzo*. (RBA editores, Barcelona 1993)
- \*-Ors, Eugeni d'. *Introducción a la vida angélica*. (Tecnos, Madrid 1987)
- \*-Serres, Michel. *La légende des anges*. (Flammarion, París 1993)
- \*-Yourcenar, Marguerite. *El tiempo gran escultor*. (Alfaguara, Madrid 1989)
- \*-Zambrano, María. *El hombre y lo divino*. (Siruela, Madrid 1991)
- \*-Zambrano, María. *La tumba de Antígona*. (Mondadori, Madrid 1989)

### 31- DESASOSIEGO. El nihilismo o la enfermedad de existir

- \*-Ajmátova, Anna. *Réquiem/ Poema sin héroe*. (Cátedra, Madrid 1994)
- \*-Ciorán, E. M. *En las cimas de la desesperación*. (Tusquets, Barcelona 1993)
- \*-Ciorán, E. M. *La caída del tiempo*. (Tusquets, Barcelona 1993)
- \*-Ciorán, E. M. *La tentación de existir*. (Taurus, Madrid 1973)
- \*-Ciorán, E. M. *Silogismos de la amargura*. (Tusquets, Barcelona 1993)
- \*-Musil, Robert. *El hombre sin atributos*. (Seix Barral, 4 volúmenes, Barcelona 1990)
- \*-Sontang, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. (Muchnik, Barcelona 1980)
- \*-Wittgenstein, Ludwig. *Diarios secretos*. (Alianza Universidad, Madrid 1991)

### 32- MÍSTICA. Experiencia sin sujeto en la concavidad de la noche

- \*-Asín Palacios, Miguel. *El Islam cristianizado*. (Hiperión, Madrid 1990)
- \*-Atendia, María Victoria. *Las contemplaciones*. (Tusquets, Barcelona 1997)
- \*-Blake, William. *Matrimonio del Cielo y el infierno*. (Visor, Madrid 1997)
- \*-Char, René. *Furor y misterio*. (Visor, Madrid 1979)
- \*-Ciorán, E. M. *La tentación de existir*. (Taurus, Madrid 1973)
- \*-Colinas, Antonio. *Tratado de Armonía*. (Tusquets, Barcelona 1992)
- \*-Corbin, Henry. *Cuerpo espiritual y Tierra celeste*. (Siruela, Madrid 1996)
- \*-de Jesús, Santa Teresa. *Obras completas*. (Aguilar, Madrid 1942)
- \*-de la Cruz, San Juan. *Obras completas*. (Editorial de Espiritualidad, Madrid 1988)
- \*-Dieste, Rafael. *El alma y el espejo*. (Alianza Tres, Madrid 1995)
- \*-Goytisolo, Juan. *Las virtudes del pájaro solitario*. (Alfaguara, Madrid 1994)
- \*-Jabès, Edmond. *Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato*. (Galaxia Gutenberg, Madrid 2002)
- \*-Martín Velasco, Juan. *El fenómeno místico. Estudio comparado*. (Trotta, Madrid 1999)
- \*-Molinos, Miguel de. *Guía espiritual*. (Galo Sáez, Madrid 1935)
- \*-Valente, José Ángel. *Al Dios del lugar*. (Tusquets, Barcelona 1993)
- \*-Valente, José Ángel. *Nadie*. (Fundación César Manrique, Lanzarote 1997)
- \*-Valente, José Ángel. *No amanece el cantor*. (Tusquets, Barcelona 1992)
- \*-Valente, José Ángel. *Notas de un simulador*. (La Palma, Madrid 1997)
- \*-Valente, José Ángel. *Tres Lecciones de Tinieblas*. (Linteo, Ourense 2000)
- \*-Valente, José Ángel. *Variaciones sobre el pájaro y la red. La piedra y el centro*. (Tusquets, Barcelona 1991)
- \*-Valle Inclán, Ramón María del. *La lámpara maravillosa*. (Espasa Calpe, Austral, Madrid 1974)
- \*-Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. (Alianza Universidad, Madrid 1979)
- \*-Zambrano, María. *Claros del bosque*. (Seix Barral, Barcelona 1990)

### 33- LO INEFABLE. Experiencia con lo irracional

- \*-Bataille, Georges. *El ojo pineal precedido del ano solar y sacrificios*. (Pre-textos, Valencia 1997)
- \*-Jabès, Edmond. *El libro de las preguntas*. (2 Vol. Siruela, Madrid 1990)
- \*-Magris, Claudio. *El anillo de Clarisse*. (Península, Barcelona 1993)
- \*-Paz, Octavio. *La apariencia desnuda*. (Era, México 1973)
- \*-Tanizaki, Junichiro. *Elogio de la sombra*. (Siruela, Madrid 1997)
- \*-Tapiés, Antoni y Valente, José Ángel. *Comunicación sobre el muro*. (La Rosa Cúbica, Barcelona 1998)
- \*-Valente, José Ángel. *Al Dios del lugar*. (Tusquets, Barcelona 1993)
- \*-Valente, José Ángel. *Tres Lecciones de Tinieblas*. (Linteo, Ourense 2000)
- \*-Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus lógico-philosophicus*. (Alianza Universidad, Madrid 1979)

### 34- EL ABISMO. Caída o descenso

- \*-Argullol, Rafael. *La atracción del abismo*. (Destino, Barcelona 1994)
- \*-Barnes, Djuna. *El bosque de la noche*. (Seix Barral, Barcelona 2003)
- \*-Bataille, Georges. *El ojo pineal, precedido del ano solar y sacrificios*. (Pre-textos, Valencia 1997)

- \*-Borges, Jorge Luis. *El Aleph*. (Alianza Editorial, Madrid 1980)
- \*-Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. (Espasa Calpe, Austral, Madrid 1986)
- \*-Conrad, Joseph. *El corazón de las tinieblas*. (Alianza Editorial, Madrid 1986)
- \*-Heidegger, Martín. *El ser y el tiempo*. (Fondo de Cultura Económica, Madrid 1991)
- \*-Hofmannsthal, Hugo Von. *El cuento de la mujer del velo*. Relatos (Cátedra, Madrid 1991)
- \*-Hofmannsthal, Hugo Von. *Carta a Lord Chandos*. (Arquitectura, Murcia 1982)
- \*-Kant. *Crítica de la razón pura*. (Losada, Buenos Aires 1960)
- \*-Lukács, Georg. *El alma y las formas*. (Grijalbo, Barcelona 1975)
- \*-Platón. *El Fedro*. (Labor, Barcelona 1983)
- \*-Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. (Losada, Buenos Aires 1981)
- \*-Schoopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. (Aguilar, Madrid 1927)
- \*-Serres, Michel. *El contrato natural*. (Pre-textos, Valencia 1991)
- \*-Serres, Michel. *El nacimiento de la física en la obra de Lucrecio*. (Pre-textos, Valencia 1994)
- \*-Serres, Michel. *El paso del noroeste*. (Debate, Madrid 1991)
- \*-Serres, Michel. *La comunicación. Hermes I*. (Anthropos, Barcelona 1996)
- \*-VVAA. *Strindberg*. (IVAM, Valencia 1993)

## FILMOGRAFÍA

### *EL ABISMO. METÁFORAS DE APROXIMACIÓN*

#### **1- LA RED y su proyección la jaula**

- \*-Lisberger, Steven. *Tron*. USA 1982
- \*-Malle, Louis. *Herida (Damage)*. Francia 1992
- \*-Wachowski, Larry. *Matrix*. USA 1999

#### **2- EL LABERINTO y la referencia**

- \*-del Toro, Guillermo. *El laberinto del fauno*. España 2006
- \*-Kubrick, Stanley. *El resplandor*. USA, 1980
- \*-Kurosawa, Kiyoshi. *Cure*. Japón 1997
- \*-Nolan, Christopher. *Inception*. USA 2010

#### **3- DESIERTO Y OCEANO. Sus confusos confines**

- \*-Bertolucci, Bernardo. *El cielo protector*. UK, 1989
- \*-Kurosawa, Akira. *Dersu Uzala, el cazador*. Japón 1975
- \*-Wenders, Wim. *Paris-Texas*. Alemania 1983

#### **4- ESPACIO. Habitarlo**

- \*-Jeunet, Jean-Pierre. *Delicatessen*. Francia 1991
- \*-Meirelles, Fernando. *A ciegas (Blindness)*. Brasil 2008
- \*-Ward, Vincent. *The Navigator: una odisea en el tiempo*. Nueva Zelanda 1988

#### **5- TIEMPO. El devenir**

- \*-Resnais, Alain. *El año pasado en Marienbad*. Francia 1961
- \*-Vigalondo, Nacho. *Los cronocrímenes*. España 2007
- \*-Zinneman, Fred. *Solo ante el peligro* USA 1952

#### **6- LA CUESTIÓN METAFÍSICA**

- \*-Barney, Matthew. *Drawing Restraint 9*. USA 2005
- \*-Erice, Victor. *El sol del membrillo*. España, 1992
- \*-Koreeda, Hirokazu. *Muñeca de aire (Air doll)*. Japón 2009

#### **7- CIENCIA. Refutación de la realidad**

- \*-Levin, Henry. *Viaje al centro de la tierra*. Francia 1959
- \*-Niccol, Andrew. *Gattaca*. USA 1997
- \*-Stanton, Andrew. *Wall-E*. USA 2008

## 8-LA AFIRMACIÓN DE LO ABSOLUTO

- \*-Kubrick, Stanley. *2001: Una odisea del espacio*. UK, 1968
- \*-Malik, Terrence. *El árbol de la vida*. USA 2010
- \*-Von Trier, Lars. *Melancholia*. Dinamarca 2011

## 9- CAOS. El hilo fractal

- \*-Cabrera, Sergio. *La estrategia del caracol*. Colombia 1993
- \*-González Iñárritu, Alejandro. *Babel*. USA 2006
- \*-Hitchcock, Alfred. *Los pájaros*. USA, 1963

## 10-EL LÍMITE. Sus ondulaciones

- \*-Buñuel, Luís. *El ángel exterminador*. México 1962
- \*-Nury Bilge Ceylan. *Once Upon a time in Anatolia*. Turquía 2011
- \*-Zulueta, Iván. *Arrebato*. España 1980

## 11- LUZ. La semilla

- \*-Gilliam, Terry. *Brazil*. UK 1985
- \*-Kenan, Gil. *City of ember: en busca de la luz*. USA 2008
- \*-Méliès, Georges. *Viaje a la luna*. Francia 1902

## 12- SILENCIO. Entenderlo

- \*-Giorgelli, Pablo. *Las acacias*. Argentina 2011
- \*-Koreeda, Hirokazu. *Nadie sabe*. Japón 2004
- \*-Portabella, Pere. *El silencio antes de Bach*. España 2007

## 13- LENGUAJE. La llama sobre el agua

- \*-Esterlich, Juan. *Pintadas*. España 1996
- \*-Guerín, José Luís. *Tren de sombras*. España 1997
- \*-Man Ray. *Le retour a la raison*. Francia 1923

## 14- FILOSOFÍA Y POESÍA

- \*-Pasolini, Pier Paolo. *Medea*. Italia 1969
- \*-Truffaut, François. *Jules et Jim*. Francia 1961
- \*-Weir, Peter. *El club de los poetas muertos*. USA 1989

## 15- SABIDURÍA. Los maestros clásicos del verbo maduro

- \*-Baier, Jo. *El fin es mi principio*. Alemania 2010
- \*-Kim-Ki-duc. *Primavera, verano, otoño e invierno*. Corea 2003

## 16- CLÁSICO Y NEOBARROCO

- \*-Barney, Matthew. *Cremaster Cycle*. USA 1994-2002
- \*-Greenaway, Peter. *El vientre del arquitecto*. UK 1987
- \*-Greenaway, Peter. *La ronda de noche*. UK 2007
- \*-Jarman, Derek. *Caravaggio*. UK 1985

## 17- LA CULTURA Y LO SOCIAL. Estrategias de masas

- \*-Eisenstein, Sergei M. *El acorazado Potemkin*. URSS 1925
- \*-Gansel, Dennis. *La ola*. Alemania 2008
- \*-Vidor, King. *El manantial*. USA 1949

## 18- HUMANISMO COMO TENTATIVA

- \*-Beauvois, Xavier. *De dioses y hombres*. Francia 2010
- \*-Costa-Gravras, Constantin. *Edén al oeste*. Francia 2009
- \*-Lynch, David. *El hombre elefante*. USA 1980

## 19- UTOPIA. Una instancia contra la Historia

- \*-Figueroes, Valentí. *Vivir de pie: Las guerras de Cipriano Mera*. España 2009
- \*-Gilliam, Terry/ Palin, Michael. *Los héroes del tiempo*. UK 1981
- \*-Kusturica, Emir. *Underground*. Yugoslavia 1995

## 20- LA NAVE DE LOS LOCOS

- \*-Corman, Roger. *The tryp (el viaje)*. USA 1967
- \*-Makavejev, Dusan. *Sweet movie*. Canadá 1974
- \*-Olea, Pedro. *Akelarre*. España 1984

## 21- EL VIAJE. Unos pasos hacia el jardín interior

- \*-Anderson, Wes. *Viaje a Darjeeling*. USA 2007
- \*-Hopper, Dennis. *Easy Rider*. USA 1969
- \*-Jaramush, Jim. *Extraños en el paraíso*. USA 1984

## 22- FICCIÓN. Sus eclipses

- \*-Lang, Fritz. *Metrópolis*. USA 1927
- \*-Maíllo, Kike. *Eva*. España 2011
- \*-Scott, Ridley. *Blade Runner*. USA 1982

## 23- LA MÁSCARA Y EL ESPEJO

- \*-Buñuel, Luis. *Belle de jour*. Francia 1967
- \*-Lynch, David. *Cabeza borradora*. USA 1976
- \*-Suárez, Gonzalo. *Remando al viento*. España 1988

## 24- LO VISIBLE Y LO INVISIBLE. El desván del libro

- \*-Greenaway, Peter. *Pillow Book*. UK, 1995
- \*-Schreiber, Liev. *Todo está iluminado*. USA 2005
- \*-Truffaut, François. *Fahrenheit 451*. Francia 1966

## 25- JUEGO. Los objetos de rumiación mental

- \*-Bergman, Ingmar. *El séptimo sello*. Suecia 1957
- \*-Clair, René. *Entreacto*. Francia 1924
- \*-Piedrahita, Luis. *La habitación de Fermat*. España 2007

## 26- PARADOJA. Paseos por la cuerda floja

- \*-Carruth, Shane. *Primer*. USA 2004
- \*-Schaffner, Franklin J. *El planeta de los simios*. USA 1968
- \*-Von Trier, Lars. *Europa*. Dinamarca 1991

## 27- ARTE. El nacimiento de Apolo y Dioniso

- \*-Buñuel, Luis. *Un perro andaluz*. España 1929
- \*-Hirschbiegel, Oliver. *El Hundimiento*. Alemania 2004
- \*-Tarkovsky, Andrei. *Andrei Rublev*. URSS 1966
- \*-Reifenstahl, Leni. *Olympia/ El triunfo de la voluntad*, Alemania 1934/ 1938

## 28- TRANSVERSALIDAD. El fragmento y el estigma

- \*-Cohen, Joel/ Cohen, Ethan. *Fargo*. USA 1996
- \*-Rybczynski, Zbigniew. *Nowa Ksiazka*. Polonia 1975
- \*-Wells, Orson/ Franco, Jess. *Don Quixote*. España 1992

## 29- SIGNO, SÍMBOLO Y METÁFORA

- \*-Fesser, Javier. *Camino* España 2008
- \*-Murnau, F. W. *Nosfertatu*. Alemania 1922
- \*-Wiene, Robert. *El gabinete del doctor Caligari*. Alemania 1920

## 30- ALEGORÍA. La mirada del ángel

- \*-Jarman, Derek. *Angelic conversation*. UK 1985
- \*-Lanthimos, Yorgos. *Canino*. Grecia 2009
- \*-Takita, Yojiro. *Despedidas*. Japón 2008
- \*-Wenders, Wim. *El cielo sobre Berlín*. Alemania 1987

## 31- DESASOSIEGO. El nihilismo o la enfermedad de existir

- \*-Chávarri, Jaime. *El desencanto*. España 1976
- \*-Tran Anh Hung. *Tokio Blues*. Japón 2010
- \*-Trumbo, Dalton. *Johnny cogió su fusil*. USA 1971

## 32- MÍSTICA. Experiencia sin sujeto en la concavidad de la noche

- \*-Dreyer, Carl Theodor. *La pasión de Juana de Arco*. Francia 1928
- \*-Saura, Carlos. *La noche oscura*. España 1989

## 33- LO INEFABLE. Experiencia con lo irracional

- \*-Davaa, Byambasuren/ Falorni, Luigi. *Historia del camello que llora*. Mongolia 2003
- \*-Gröning, Philip. *El gran silencio*. Alemania 2005

## 34- EL ABISMO. Caída o descenso

- \*-Angelopoulos, Theodoros. *La mirada de Ulises*. Grecia 1995
- \*-Coppola, Francis Ford. *Apocalypse now*. USA 1979
- \*-Murnau, F. W. *Fausto*. Alemania 1926

## DISCOGRAFÍA

### EL ABISMO. METÁFORAS DE APROXIMACIÓN

#### 1- LA RED y su proyección la jaula

- \*-Hedi Habbouba. *Hedi Habbouba*. Emi- Phate Marconi, France 1978
- \*-Hmaoui Abbd El Hamid. *La flûte orientale*. Arion, France
- \*-Messiaen, Olivier. *Oiseaux exotiques*. Candine CE 31002, France 1968
- \*-Paniagua, Gregorio & Atrium Musicae de Madrid. *Musique Arabo-Andaluse*. Edigsa-Armonía Mundi EHM 389, Esp. 1979
- \*-Uzel, N./ Ergunen, K. *Turquie, musique soufi*. Ocora, France 1979-1982
- \*-VVAA. *Turquia*. CFE-Guimbarda, Esp. 1981

#### 2- EL LABERINTO y la referencia

- \*-Basho, Robbie. *The grail & the lotus*. Takoma, USA 1966
- \*-Davis, Miles. *Bitches Brew*. CBS, UK 1970 (2 LP)
- \*-Espiral. *Dunne*. Tecnodisco Esp. 1991
- \*-Lamas & monks of four great orders. *Tibetan ritual music*. Lyrichord, USA 1961 RE
- \*-VVAA. *Tibet, musique sacrée*. Harmonia Mundi, Radio France 1983

#### 3- DESIERTO Y OCÉANO. Sus confusos confines

- \*-Coto en Pel. *Holocaust*. Nevada, Esp. 1978
- \*-Iqbal Jogi y su grupo. *En el desierto de Thar (Pakistan)*. CFE-Guimbarda, Esp. 1979
- \*-Jarrett, Keith. *Arbour Zena*. Edigsa, Esp. 1976
- \*-Llach, Lluís. *El meu amic el mar*. Ariola, Esp. 1978
- \*-Sabatés, Jordi. *Ocells del més enllà*. Edigsa-Zeleste, Esp. 1975

#### 4- ESPACIO. Habitarlo

- \*-Bach, J. S. *Die Kunst der fuge* (BWV 1080). (Neues Bachisches Collegium Musicum Leipzig/ Max Pommer). DMM-Capriccio C 50059/1-2, Germany 1984 (C-2LP)
- \*-Larry Coryell, J. MacLauling, Corea, Vitous, Cobham. *Spaces*. Vanguard, Esp. 1975
- \*-Mediterráneo. *Estrechadas calles de Santa Cruz*. Aphrodita, Esp. 1978
- \*-Stivell, Alan. *Tir na nog (sinfonía celta)*. CFE-Guimbarda, Esp. 1980 (2 LP)
- \*-Takemitsu, Toru. *Works of Toru Takemitsu*. Victor SJV 1503-6, Japan 1966 (C-4 LP)

#### 5- TIEMPO. El devenir

- \*-Allen, Daevid/ Gong. *Continental Circus*. Philips, Francia 1971
- \*-Montoliu, Tete Trío. *Lliure Jazz*. Discophon, Esp. 1970
- \*-Ravel, Maurice. *Bolero* (op, 35). (Baremboim, D./ Orchestre de Paris) Deutsche Grammophon 2532041, France 1982

## 6- LA CUESTIÓN METAFÍSICA

- \*-Joe Byrd & the Field Hippies. *American Metaphysical Circus*. Columbia, USA 1969
- \*- *El Misterio de Elche*. (S XIII-XVIII) Transcripció de Oscar Esplá. Hispavox HHS 12/13, Esp. 1972 (2 LP)
- \*- Fura dels Baus. *Ajõe*. Dro, Esp. 1986
- \*-Scriabin-Nemtin. *Mysterium-Prefatoy act/ Piano concerto*. (Russian States Simphony Orchestra /Elena Kuznetsova). Triton 1996
- \*-Tangerine Dream. *Electronic Meditation*. (1970) Virgin, France 1975

## 7- CIENCIA. Refutación de la realidad

- \*-Esplendor Geométrico. *Esplendor Geométrico*. CBS, Esp. 1985
- \*-Harrison, George. *Electronic sound*. Zapple, USA 1969
- \*-Kraftwerk. *Radio-Activity*. Emi-Capitol, USA 1975
- \*-Neuronium. *Quasar 2C361*. Emi-Harvest, Esp. 1977

## 8-LA AFIRMACIÓN DE LO ABSOLUTO

- \*-Beethoven, Ludwig van. *Symphonie Nr. 9* (op. 125). (Herbert von Karajan/ Berliner Philharmoniker ). Deutsche Grammophon 2707 109, Germany 1977 (C-2LP)
- \*-*Cancionero de Segovia/ Cancionero de Palacio. Música de la corte de Castilla S XV. XVI*. (Coro Conservatorio Valladolid, Pedro Aizpurua). Movieplay 17.1400/7, Esp. 1978
- \*-*Chants a la Cour de Charles Quint*. (Ana María Miranda/ Group d'Instruments Anciens de Paris). Arion 30 A 051 France
- \*-*Music of Ferdinand & Isabella of Spain*. Early Music Consort of London, David Munrow. Emi-Mastervoice CSD 3738, UK 1973
- \*-*Musique à la cour des Tudor*. La Renaissance Anglaise Deller Consort/ Morley Consort. Harmonia Mundi HMD 223, France
- \*-*Musique pour le Camp du Drap d'Or* (S XVI). Le Florilegium Musicum de Paris. CBS 75977, France

## 9- CAOS. El hilo fractal

- \*-Art Ensemble of Chicago. *Tutankhamun*. (1969) Black Lion, UK, 1974
- \*-Reed, Lou. *Metal machine music*. (2 LP RCA, UK 1975)
- \*-Stibilj, Shinohara, Schat. *Les percussions de Strasbourg*. Philips, France 1970
- \*-Stravinsky, Igor. *La consagración de la Primavera*. Deutsche Grammophon 25 30 884, España 1977
- \*-White Noise. *An electric storm*. Island, UK 1969

## 10-EL LÍMITE. Sus ondulaciones

- \*-Feldman, Morton. *Rothko Chapel*. (Gregg Smith). Odyssey Y 34138, USA 1976
- \*-Kitaro. *Kojiki*. Geffen, Germany 1990
- \*-Mozart. *Requiem*. (Hamburg N.D.R Choir/ Germany Symphonic Orchestra/ Walter Goehr) Musical Masterpiece Society MMS-2105 Israel 1960
- \*-Yo la Tengo. *And Then Nothing Turned Itself Inside-Out*. Matador, USA 2000 (2 LP)

## 11- LUZ. La semilla

- \*-Fauré. *Requiem*. Columbia quadraphonic MQ 32883 USA 1974
- \*-Marais, Marin (1656-1728). *Suites para flauta y bajo continuo* (J C Veilhan, flauta) Arion-Hispavox S 60.531, Esp. 1980
- \*-Nono, Luigi. *La fabbrica illuminata*. (Director: Clytus Gottwald, Giulio Bertola/ Soprano: Barbara Miller, Carla Henius, Stefania Woytowitz) Wergo WER 60038, Germany 1968
- \*-Story, Liz. *Solid colors*. CBS-A&M-Windham Hill, UK 1982

## 12- SILENCIO. Entenderlo

- \*-Cage, John. *4' 33"* (*John Cage LP*). Cramps records, Italia 1974
- \*-de Pablo, Luis. *We, nosotros*. (Hispavox-Clave, España 1970)
- \*-James Newton. *The mystery school*. Indian Navigation, USA 1980
- \*-Santos, Cales. *Piano: Cowell/ Cage/ Webern/ Stockhausen...* Edigsa, Esp. 1977

## 13- LENGUAJE. La llama sobre el agua

- \*-Couperin, François. *Complete Works for harpsichord*. Premier ordre (Keneth Gilbert) RCA red seal LSB 4067 (HM 351) UK1972
- \*-Karmon, Israel. Meisterwerker synagogaler musik. Heliophon LP-J 1024, Suiza
- \*-Moshe Lang, Marcel. Synagogale und jiddische musick. Boba records 185, Suiza 1985
- \*-Satie, Erik. *Las obras de juventud para piano*. (Reinbert de Leeuw), Philipa 6768 269, España 1981 (C-3 LP)
- \*-Vivaldi Antonio. *Il Cimento Dell' Armonia E Dell' Invenzione* (Op. 8 12). (I Musici). Philips 6747 311 Holland 1962 (C-3 LP)

## 14- FILOSOFÍA Y POESÍA

- \*- Fugs. *First Album*. ESP-Disk, USA 1965
- \*-Hedayat, Dashiell. *Obsolete*. Shandar, France 1971
- \*-Raimon/ Salvador Espriu. *Cançons de la roda del temps*. Edigsa, Esp. 1966
- \*-Schubert, Franz. *Lieder*, 2 vol. (Dietrich Fischer-Diekau/ G. Moore). Deutsche Grammophon 2720 022, Germany 1969 (2C-25 LP)
- \*-VVAA. *Shakespeare songs & Consort music* (A. Deller, Deller Consort; Desmond Dupré). Harmonia Mundi HMU 202, France

## 15- SABIDURÍA. Los maestros clásicos del verbo maduro

- \*-*Cántigas de Santa María* del Rey Alfonso X El Sabio. Hispavox, HH (S) 1, Esp. 1968
- \*-Shankar, Ravi. *El Genio de Ravi Shankar*. CBS, Esp. 1973 (2 LP)
- \*-Shankar, Ravi. *Raga Nata Bhairav/ Raga Mishra piloo*. Emi-Odeon, Chile 1970
- \*-Ustad Vilayat Khan. *Raga Tilak-kamod, raga bhairavi*. Transatlantic, UK 1971
- \*-Ustad Zia Mohiuddin *Dagar. Raga pancham kosh*. Auvidis, France 1984

## 16- CLÁSICO Y NEOBARROCO

- \*-Bolling, Claude & English Chamber Orchestra. *Suite for chamber orchestra and jazz piano*. CBS, Holland 1983

- \*-Eugen Cicero. *Rokoko-Jazz*. MPS, Germany 1965
- \*-Shankar, Ravi/ London Symphony Orchestra. *Shankar concerto for sitar & orchestra*. EMI-Vox, España 1972
- \*-Wakeman, Rick. *Las seis esposas de Enrique VIII*. (1973) A&M-Hispavox, España 1975
- \*-Webern, Anton. *Passacaglia Op. 1/ Fünf Sätze Op. 5/ Sechs Stücke für Orchester Op. 6*. (Berliner Philharmoniker/ Herbert von Karajan). Deutsche Gr. 2531 146, W. Germany 1974
- \*-Zappa, Frank & Mothers of Invention. *We're Only in It for the Money*. Rykodisc 1968 (RE 1995), USA

### 17- LA CULTURA Y LO SOCIAL. Estrategias de masas

- \*-Clash. *The Clash*. CBS, Holland 1977
- \*-Montllor, Ovidi. *Crónica d'un temps*. Discophon, Esp. 1973
- \*-Pink Floyd. *The wall*. Emi-Harvest, USA 1979
- \*-PJ Harvey. *Stories from the city, stories from the sea*. Island, UK 2000
- \*-Sex Pistols. *Never mind the bollocks here's*. Virgin, USA 1977
- \*-TDK. *Esto es una empresa capitalista*. Fonomusic-La General, Esp. 1985

### 18- HUMANISMO COMO TENTATIVA

- \*-Henry, Pierre & Colombier, Michel. *Messe pour le temps present*. Philips, France 1965
- \*-Hildegard Von Bingen. *Ordo Virtutum*. (Benjamin Bagby/ Barbara Thornton). Deutsche Harmonia Mundi 05472 773982, UK 1998 (2 CD)
- \*-Lennon, John & Plastic Ono Band. *Live peace in Toronto 1969*. Emi, UK 1970
- \*-United States of America. *United States of America*. CBS. USA 1968 RE

### 19- UTOPIA. Una instancia contra la Historia

- \*-Cochius, Sigurd. *Cochius*. Klaverland, Holland 1982
- \*-Ligetti, György. *Le Grand Macabre*. (Elgar Howarth/ Danish Radio Symphonics). Wergo WER 60085, Germany 1979
- \*-Llach, Lluís. *Un pont de mar blava*. Picap, Esp. 1993
- \*-Quintessence. *In blissful company*. Island, UK 1969
- \*-Yahowha 13. *I'm gonna take you home*. (2003) Swordfish records, UK 1974

### 20- LA NAVE DE LOS LOCOS

- \*-Bevis Frond. *Miasma*. Woronzow, UK 1986
- \*-Blue Cheer. *Vincebus Eruptum*. Phillips, USA. 1968
- \*-Erickson, Roky & the Evil hook wildlife ET. *The beast/Heroin*. One big guitar, UK 1985
- \*-Hendrix, Jimi. *Electric ladyland*. (1968) Polydor, Esp. 1977 (2 LP)
- \*-Velvet Underground. *White light/ white heat*. (Verve, USA 1968)

### 21- EL VIAJE. Unos pasos hacia el jardín interior

- \*-Chocolate Watch Band. *The Inner Mystique*. Tower, USA 1968 RE
- \*-Incredible String Band. *The 5000 spirits or the layers of the onion*. Elektra USA 1967

- \*-Liquid Sound Company. *Exploring the Psychedelic*. Rockadelic, USA 1996
- \*-Walker, Peter. *Second poem to Karmela or gypsies are important*. Vanguard, USA 1968
- \*-Weber, Carl Maria von. *Sonata for piano n° 2 Op. 39(Complete Piano Works Vol 1)*. (Hans Kann). VoxBox SVBX 5450, USA 1971 (C-3 LP)

### 22- FICCIÓN. Sus eclipses

- \*-Phillips, Anthony. *The geese & the ghost*. Passport, USA 1977
- \*-Popol Vuh. *Nosferatu, the vampire* (BSO). Emi-PDU, Italy 1983
- \*-Sánchez, Pepe. *Regresión*. Marfer, Esp. 1976
- \*-Vollenweider, Andreas. *Eine Art Suite in XIII teilen*. Tages Anzeiger, Germany 1979

### 23- LA MÁSCARA Y EL ESPEJO

- \*-Debussy, Claude. *La mer- Nocturnes*. (Orchestre de Paris/ D. Barenboim). Deutsche Grammophon 2531056 España 1978
- \*-Froese, Edgar. *Aqua*. Brain, Germany 1974
- \*-Iniciados. *Todo Ubú*. Dro, Esp. 1983
- \*-Residents. *Comercial album*. Cryptic-Pre. UK 1980
- \*-Waits, Tom. *The black rider*. Island, UK 1993

### 24- LO VISIBLE Y LO INVISIBLE. El desván del libro

- \*-Codice Calixtino (S XII/XIII) Antifonario Mozárabe (S IX). (Monjes de Santo Domingo de Silos) Hispavox, HH (S) 4, Esp. 1969
- \*- Graves, Robert & Farrán, Ramón. *El Olivo*. Drums, Esp. 1977
- \*- Riba, Pau. Jo, la donya i el gripau. Edigsa, Esp. 1971
- \*-Rimsky.Korrsakoff. *Schérézade* (op. 35). (H. von Karajan/ Orchestre Philharmonique de Berlin). Deutsche Grammophon 139 022, France

### 25- JUEGO. Los objetos de rumiación mental

- \*- Durutti Column. *The return of the Durutti Column*. Factory-Edigsa, Esp. 1981
- \*-Mozart, W. A. *Divertimento*. (Isaac Stern / Pinchas Zukerman/ Leonard Rose), CBS 76381 Holland 1975
- \*-Musica Dispersa. *Musica Dispersa*. Wha Wha records, Esp. (1970 RE)
- \*-Música Esporádica. *Música Esporádica*. Grabaciones accidentales, Esp. 1985
- \*-Uhuru Na Umoja. *Freedom & Unity*. Marfer-America, Esp. 1972

### 26- PARADOJA. Paseos por la cuerda floja

- \*-Comus. *First utterance*. Beo, UK 1971 RE
- \*-Geesing, Ron & Waters, Roger. *Music from the body*. Emi-Harvest, UK 1970
- \*-Orff, Carl. *Carmina Burana/ Catulli Carmina*. Deutsche Gramophon 139.362/ 2530 074, Germany
- \*-Schöenberg, Arnold. *Pierrot lunaire* Op. 21. (Erika Stiedry-Wagner). CBS 61442, Germany 1974

### 27- ARTE. El nacimiento de Apolo y Dioniso

- \*-Mussorgsky. *Pictures at an exhibition*. (Ansermet, Ernest/ Suisse Romande Orchestra). Decca, SXL 2195, UK
- \*-Oliver Nelson. *The Blues and the Abstract Truth*. (1978) ABC-Impulse-Movieplay, Esp. 1961
- \*-Paniagua, Gregorio & Atrium Musicae de Madrid. *Musique de la Grèce Antique*. (Armonía Mundi, France 1978)
- \*-Xarhakos, Stavros. *Hellespontus*. EMI-Columbia, Grecia 1966
- \*-West Coast Pop Art Experimental Band. *A child's guide to good & evil*. Reprise, USA 68 RE

### 28- TRANSVERSALIDAD. El fragmento y el estigma

- \*-Falla, Manuel de. *El Retablo de Maese Pedro*. (Argenta) Columbia/ SCLL 14007 Madrid 1959
- \*-Mertens, Wim. *Maximizing the audience*. Grabaciones Accidentales, Esp 1985 (2LP)
- \*-Schönberg, Arnold. *Concerto pour violon, Op 32/ Concerto pour piano, Op 42*. (Boulez, Pierre/ London Symphony Orchestra). Erato NUM 75256, France 1986
- \*-Soft Machine. *Soft Machine (68)/ Volume Two (69)*. EMI, Italia 1973 (2 LP)

### 29- SIGNO, SÍMBOLO Y METÁFORA

- \*-Boulez, Pierre. *Structures pour deux pianos*. (Alfons & Aloys Kontarsky). Wergo WER 60011, Germany 1965
- \*-Dr. John. *Gris-Gris*. Atco (RE USA)1968
- \*-Pomerance, Erica. *You used to think*. ESP, USA 1968
- \*-Romanian Byzantine Hymns (1610). Choir Romanian Patriarce. Electrecorecord ST-ECE 01972 Romania
- \*-Schömberg, Arnold. *Cuarteto de cuerda n° 2*. Turnabout TV 34032S, UK 1967

### 30- ALEGORÍA. La mirada del ángel

- \*-Berg, Alban. *Concerto for Violin and Orchestra*. (Josef Suk/ Czech Philharmonic Orchestra) Quintessence PMC 7179 Checoslovakia 1982
- \*-Chopin, Frédéric. *Sonata n° 2 in B flat minor (op. 35)*. (Rubinstein) RCA, SER 5892 (12) (z) UK 1959 (Piano completo C-12 LP)
- \*-Llach, Lluís. *Viatge a Itaca*. Movieplay, Esp. 1975
- \*-Llopis, Pep. *Poiesmusica, la nau dels argonautes*. Grabaciones accidentales, Esp. 1986

### 31- DESASOSIEGO. El nihilismo o la enfermedad de existir

- \*-Camarón de la Isla. *Potro de rabia y miel*. Philips-Poligram, Esp. 1992
- \*-Cave, Nick & The Bad Seeds. *From her to eternity*. 17-Mute, UK 1984
- \*-Joy Division. *Closer*. Factory UK 1980
- \*-Nyman, Michael. *The kiss and other movements*. EG-Virgin 1985
- \*-Miles Davis quintet/ Art Blakey & Jazz Messengers. *Ascenseur pour l'échafaud*. Film traks. Fontana, Holland 1958

### 32- MÍSTICA. Experiencia sin sujeto en la concavidad de la noche

- \*-Canto Gregoriano, *Obras maestras*. Coro del Monasterio de Santo Domingo de Silos. Hispavox, 160 012, Esp. 1973 (RE 1983)
- \*-Cheur des moines Trappistes de l'Abbaye de Citeaux. *Citeaux, Salve Regina*. Studio SM 30-541, France
- \*- *El canto Gregoriano en la Abadía de Sainte-Anne de Kergonan*. CBS-Arion 30 A 066, Esp. 1971
- \*- John Coltrane. *A love supreme*. Impulse-Hispavox, Esp. 1964
- \*- Prada, Amancio. *Canto espiritual*. Movieplay, Esp. 1976

### 33- LO INEFABLE. Experiencia con lo irracional

- \*-Bach, J. S. *Suite für Violoncello solo (BWV 1007-1012)*. (Pierre Fournier). Archiv-Polydor 413 100, Germany 1983 (C-3LP)
- \*-Beethoven, Ludwig van. *Die späten Streichquartette (op. 127/ 130/ 131/ 132/ 133/ 135)*. (Gurneri-Quartett). RCA, SGA 25040-R, Germany 1970 (C-4LP)
- \*-Feldman, Morton. *String Quartet n° 2*. (Alice Horn, Brian Brandt). Mode 112, USA 2002 (5 CD)
- \*-Praetorius, Michael (1571-1621). *Dances for Terpsichore/ Motets from Musae Sioniae* (Early Music Consort of London/ David Munrow). EMI-Mastervoice CSD 3761, Uk 74

### 34- EL ABISMO. Caída o descenso

- \*-Ligeti, György. *Aventures, Nouvelles Aventures, Atmospheres, Volumina*. (Bruno Maderna/ Internationales Kammerensemble Darmstadt/ Sinfonie-Orchester Des Südwestfunk, Baden-Baden). Wergo WER 60075, Germany 1976
- \*-Messiaen, Olivier. *Cuarteto para el fin de los tiempos*. (Berths, V./ Pieterse, G./ Bijlsma, A./ de Leeuw, R.). Philips 68 51 139, España 1983
- \*-Tomás Luis de Victoria. *Responsories for Tenebrae*. (John Hoban- Escuela di Chiesa). PYE, TPLS 13015, UK 1969
- \*-Wagner, Richard. *Parsifal*. (Herbert von Karajan) Deutsche Grammophon 2532 003, Germany 1981

# ARTE Y ARQUITECTURA

## *EL ABISMO. METÁFORAS DE APROXIMACIÓN*

### **1- LA RED y su proyección la jaula**

- \*-Matta Clark, Gordon. *Cuttings*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2006
- \*-Mayer, Jürgen. *Metropol Parasol*. Sevilla 2011 (Arquitectura)
- \*-Kuitca, Guillermo. *Cartografías*. Centre del Carme, IVAM, Valencia 1993
- \*-Schlosser, Adolfo. *1939-2004*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2006
- \*-Safdie, Moshe. *Hábitat*. Conjunto de módulos celulares prefabricados presentado en la Exposición Universal de Montreal, 1967 (Arquitectura)
- \*-Vasarely, Victor. *Exposición*. BBK, Bilbao 2012

### **2- EL LABERINTO y la referencia**

- \*-Bofill, Ricardo y Ana. *Walden 7*. Sant Just Desvent, Barcelona 1974 (Arquitectura)
- \*-Escher, C. M. *Universos Infinitos*. Parque de las Ciencias y Capilla del Palacio de Carlos V de la Alhambra, Granada, 2011-2012
- \*-Legorreta, Ricardo. *Museo Interactivo laberinto de las Ciencias y de las Artes*. San Luis Potosí, México 2008 (Arquitectura)
- \*-Navarro, Miquel. *Ciudad utópica*. IVAM, Valencia 2005
- \*-Piranessi, Giovanni Battista. *Grabados sobre las cárceles*. Istituto Nazionale per la Grafica, Roma 2001
- \*-Serra, Richard. *La materia del tiempo*. Guggenheim, Bilbao 1994-1997

### **3- DESIERTO Y OCEANO. Sus confusos confines**

- \*-Foster, Norman/ Koolhaas, Rem. *Masdar/ Waterfrom*. Dos proyectos de ciudades ecológicas en el desierto de Dubai (Arquitectura)
- \*-Holt, Nancy. *Sun tunnels*. Great Basin Desert, Utah 1973-1976
- \*-Jeanne-Claude & Christo. *Surrounder Islands*. Cayo Vizcaíno, Florida 1980-1983
- \*-Smithson, Robert. *Spiral Jetty*. Rozel Point, Salt lake City, Utah. 1973
- \*-Soleri, Paolo. *Acrosanti*. Desierto de Arizona EEUU 1976 (Arquitectura)

### **4- ESPACIO. Habitarlo**

- \*-Blom, Piet. *Kuboswoning*. Rotterdam, Holanda 1984 (Arquitectura)
- \*-Christo, Javacheff. *Sede del Reichstog envuelto en tela*. Berlín 1995
- \*-Merz, Mario. *Obra*. MACBA, Barcelona 1995
- \*-Piero Della Francesca. *Catálogo completo*. Cantini. Firenze 1990
- \*-Snøhetta. *Ópera y Ballet Nacional de Noruega*. Oslo, Noruega 2009 (Arquitectura)

## 5- TIEMPO. El devenir

- \*-Chirico, Giorgio de. *El siglo de Giorgio de Chirico. Metafísica y arquitectura*. IVAM, Valencia 2007
- \*-Dalí, Salvador. *Relojes blandos*. Museu de Figueres, Gerona 2009
- \*-Miralles, Enric/ Tagliabue, Benedetta (EMBT). *Spanish Pavilion for Expo Shanghai*. Shanghai 2010 (Arquitectura)
- \*-Morandi, Giorgio. *Naturalezas muertas*. Fundación Thyssen, Madrid/ IVAM, Valencia 1999
- \*-Muybridge, Eadweard. *The attitudes of animals in motion and locomotion*. Tate Britain, Londres 2010-2011

## 6- LA CUESTIÓN METAFÍSICA

- \*-Blake, William. *Visiones de mundos eternos*. Fundación La Caixa, Madrid 1996
- \*-Bourgeois, Louise. *Memoria y arquitectura*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1999
- \*-Estudio B.B.P.R. *Monumento a los caídos en los Campos de concentración en Alemania*. Ronchamp, Francia, 1950-53 (Arquitectura)
- \*-Le Corbusier. *Capilla de Notre-Dame-du-Haut*. Cementerio monumental de Milán, 1946-52 (Arquitectura)
- \*-Magritte, René François Ghisalain. *Exposición*. Fundación Juan March, Madrid 1989

## 7- CIENCIA. Refutación de la realidad

- \*-Calatrava, Santiago. *Ciutat de les Arts i de les Ciències*. València, 1998-2011 (Arquitectura)
- \*-Fludd, Robert. *Utriusque Cosmi*. Oppenheim 1617
- \*-Fontcuberta, Joan. *Historia artificial*. IVAM. Valencia 1992
- \*-Greenaway, Peter. *La aventura de Ícaro, volar sobre el agua*. Fundació Miró, Barcelona 1996

## 8-LA AFIRMACIÓN DE LO ABSOLUTO

- \*-Böhme, Jacob. *Theosophische Werke*. Amsterdam 1682
- \*-Botta, Mario. *Museo de Arte Moderno de San Francisco SFMOMA*. San Francisco, USA 1989-95 (Arquitectura)
- \*-Cellarius, André. *Harmonia Macrocosmica*. Amsterdam 1660
- \*-Jarry, Alfred. *Ubú Rey*. IVAM, Valencia 2000
- \*-Klarwein, Mati. *Paradis perdut i retrobat (capilla)*. Balears, 2005
- \*-Speer, Albert. *Welthauptstadt Germania Monumento o proyecto Capital del mundo*. Berlín, 1936 (Arquitectura)

## 9- CAOS. El hilo fractal

- \*-Strindberg. *Obra pictórica y fotográfica*. IVAM, Valencia 1993
- \*-De María, Walter. *The lightning field*. Quemado, Nuevo México 1977
- \*-Pollock, Jackson. *Arte USA*. Fundación Juan March, Madrid 2005
- \*-Gehry, Frank. *Museo Guggenheim*. Bilbao, 1992 (Arquitectura)
- \*-Giorgione. *La Tempesta*. Academia de Venecia, 1506

## 10-EL LÍMITE. Sus ondulaciones

- \*-Johnson, Philip. *Glass House*. New Canaan, Connecticut, USA 1949 (Arquitectura)
- \*-Piano, Renzo. *Zentrum Paul Klee*. Berna, Suiza 1999-2005 (Arquitectura)
- \*-Ryman, Robert. *Pinturas en color blanco*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1993
- \*-Turrell, James. *Roden Crater*. Arizona, USA 1977
- \*-VVAA. *Cocido y crudo*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994

## 11- LUZ. La semilla

- \*-Kapoor, Anish. *Exposición*. Palacio de Velázquez, Madrid 1991
- \*-Jan, Enrique. *Planetario Galileo Galilei*. Palermo, Italia 1966 (Arquitectura)
- \*-Sánchez Cotán, Juan. *La imitación de la naturaleza, bodegones de Sánchez Cotán*. Museo Nacional del Prado, Madrid 1992
- \*-Seurat, Georges. *Exposición*. Museo de Orsay, París/ National Gallery, Londres, 1881-1893
- \*-Veermer. *Veermer y el interior holandés*. Museo Nacional el Prado, Madrid 2003
- \*-Koolhaas, Rem & Balmond, Cecil. *Serpentine Gallery*. Kensington garden, Londres 2006 (Arquitectura)

## 12- SILENCIO. Entenderlo

- \*-Calder, Alexander. *La gravedad y la gracia*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2003
- \*-Eno, Brian. *Neroli*. Círculo de BBAA, Madrid 1993
- \*-Giacometti. *Exposición*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1990-1991
- \*-K2S Architects. *Capilla Kamppi del Silencio*. Helsinki, Finlandia 2012 (Arquitectura)
- \*-Zumthor, Peter. *Brother Klaus Field Chapel Wachendorf*. Eifel, Germany 2009 (Arquitectura)

## 13- LENGUAJE. La llama sobre el agua

- \*-Basquiat, Jean-Michel. *Exposición*. Fundación Marcelino Botín, Santander 2008
- \*-Eiffel, Gustave-Alexandre. *Torre Eiffel*. París, Francia 1887-89 (Arquitectura)
- \*-Haring, Keith. *Obra completa sobre papel*. Universitat de Valencia, 2006
- \*-Kandinsky, Wassily. *Kandinsky, origen de la abstracción*. Fundación Juan March, Madrid 2003
- \*-Piano, Renzo/ Rogers, Richard. *Centro Nacional de Arte y Cultura Georges Pompidou*. París, Francia 1877 (Arquitectura)

## 14- FILOSOFÍA Y POESÍA

- \*-Broodthaers, Marcel. *Obras*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1992
- \*-Brossa, Joan. *Exposición*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1991
- \*-Klossowski, Pierre. *Integral Pierre Klossowski*. Círculo de BBAA, Madrid 2007
- \*-Pereira, William. *Biblioteca Geisel*. Universidad de California, San Diego, USA, 1969 (Arquitectura)
- \*-Saarinen, Eero. *Museo de Arte*. Milwaukee, USA 1957 (Arquitectura)

## 15- SABIDURÍA. Los maestros clásicos del verbo maduro

- \*-Boltanski, Christian. *Réserve des suisses morts*. MACBA, Barcelona 1991
- \*-Herrera, Juan de. *El Escorial*. San Lorenzo del Escorial, Madrid 1584 (Arquitectura)
- \*-Ictino y Calícatres. *El Partenón*. Acrópolis, Atenas, Grecia, 447-432 a.C. (Arquitectura)
- \*-Llull, Ramon. *Ars brevis Ars demostrativa/ Ars magna et ultima*. Siglo XIII
- \*-Maier, Michael. *Fuga de Atlanta 1617. El juego áureo*, Siruela, Madrid 1988
- \*-Trismosin, Salomon. *Splendor Solis*. Museo del Estado Prusiano en Berlín, 1532-1535

## 16- CLÁSICO Y NEOBARROCO

- \*-Caravaggio. *Exposición*. Museo Nacional del Prado, Madrid 1999
- \*-Foster, Norman. *Rascacielos Commerzbank*. Francfort, Alemania 1984 (Arquitectura)
- \*-Koons, Jeff. *Esculturas*. Palacio de Versalles, París 2008
- \*-Otamendi, Joaquín y Julián. *Edificio España*. Madrid 1953 (Arquitectura)
- \*-Rembrandt/ Poussin, Nicolás. *Autorretratos de Rembrandt*. (por Francisco Jarauta) CAM, Murcia 1997
- \*-Turner, William/ Claude Lorrain. *Turner inspired*. Thate Gallery, Londres 2012

## 17- LA CULTURA Y LO SOCIAL. Estrategias de masas

- \*-Goya, Francisco. *Caprichos/ El sueño de la razón produce monstruos*. Calcografía Nacional/ Real Academia de BBAA de San Fernando, Madrid 1994
- \*-Gropius, Walter. *Edificio de la Bauhaus*. Dessau, Alemania 1925-26 (Arquitectura)
- \*-Longo, Robert. *Exposición retrospectiva*. CBB, Lisboa 2011
- \*-Muntadas, Antoni. *Trabajos recientes*. Centre del Carme, IVAM, Valencia 1992
- \*-Rogers, Richard. *Terminal T4*. Aeropuerto de Barajas, Madrid 2005 (Arquitectura)
- \*-Warhol, Andy. *Portraits*. Centro de Exposiciones y Congresos Ibercaja, Zaragoza 2012

## 18- HUMANISMO COMO TENTATIVA

- \*-Baselitz, Georg. *Exposición*. Fundació Caixa de Pensions, Barcelona 1990
- \*-Gilbert & George. *The charcoal & papers sculptures*. CAPC Boudeaux, 1986
- \*-Ledoux, Claude-Nicolas. *Le ville sociale y Salina Reale de Arc-et-Senans*. Chaux, Francia 1774-79 (Arquitectura)
- \*-Piano, Renzo. *Centro Cultural Jean Marie Tjibaou*. Nueva Caledonia 1998 (Arquitectura)
- \*-Spero, Nancy. *Disidanzas*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 2008-2009

## 19- UTOPIÍA. Una instancia contra la Historia

- \*-El Bosco. *El jardín de las delicias*. Museo Nacional el Prado, Madrid 1510
- \*-Constant Nieuwenhuys. *New Babylon*. Cosio d'Arroscia 1959-74 (Arquitectura)
- \*-Friedman, Yona. *Paris Spatial*. Proyecto de estructura espacial sobre París, Francia 1958 (Arquitectura)
- \*-Fourier, Charles. *El Falansterio*. Francia 1808 (Arquitectura)
- \*-Kabakov, Ilia y Emilia. *Palacio de los proyectos*. Palacio de Cristal, Madrid 1998-1999
- \*-Varo, Remedios. *Remedios Varo en el centro del microcosmos*. Fondo de Cultura Económico, Madrid 1990

## 20- LA NAVE DE LOS LOCOS

- \*-Ensor, James/ Klinger, Max/ Redon, Odilon/ Rops/ Félicien. *Visionarios*. Museu BBAA de Valencia, 1998
- \*-Kubin, Alfred. *Sueños de un vidente*. IVAM, Valencia 1998
- \*-Géricault, Théodore. *La balsa de la medusa*. Museo del Luvre, París 1819
- \*-Niemeyer, Oscar. *Museo de Arte contemporáneo de Niterói*. Niterói, Brasil 1991-96 (Arquitectura)
- \*-Suárez, Esteban y Sebastián. BNKR Arquitectura. *Capilla Puesta del Sol*. Acapulco, México 2011 (Arquitectura)

## 21- EL VIAJE. Unos pasos hacia el jardín interior

- \*-Burton, Decimus/ Turner, Richard. *Kew Garden*. Londres 1845-47 (Arquitectura)
- \*-Gauguin, Paul. *Greador de mitos*. Tate Modern Gallery. Londres 2010
- \*-Long, Richard. *Line made by walking England*. Inglaterra 1965
- \*-Lloyd Wright, Frank. *Casa Kauffmann o Casa de la Cascada*. Pennsylvania USA 1936-37 (Arquitectura)
- \*-Moreau, Gustave. *Sueños de Oriente*. Fundación Mapfre, Madrid 2005
- \*-Morley, Malcom. *Pintura*. Fundación La Caixa, Madrid 1995

## 22- FICCIÓN. Sus eclipses

- \*-Laboratoio de Arquitectura ALICE, École Polytechnique Federale de Lusanne. *Evolver*. Lago alpino Stelli, Zermatt, Suiza 2009 (Arquitectura)
- \*-López, Antonio. *Pintura, escultura, dibujo*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1993
- \*-Nouvel, Jean. *Torre Agbar*. Barcelona 2005 (Arquitectura)
- \*-VVAA. *La ville, art et architecture en Europe 1870-1993*. Centre Georges Pompidou, France 1994
- \*-VVAA. *Tierra de nadie*. Centro Cultural de la Villa, Madrid 1993

## 23- LA MÁSCARA Y EL ESPEJO

- \*-Diller & Scofidio. *Blur Building*. Lago Neuch-tel, Suiza, 2002 (Arquitectura)
- \*-Mendieta, Ana. *Obra*. Laberintos corporales (por María del Mar López Cabrales), Universidad Complutense, Madrid 2006
- \*-Nauman, Bruce. *Exposición antológica*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994
- \*-Portaceli, Manuel/ Grassi, Giorgio. *Rehabilitación del Teatro Romano de Sagunto*. Sagunto, Valencia 1986 (Arquitectura)
- \*-Sherman, Cindy. *Exposición*. Palacio de Velázquez, Madrid 1996

## 24- LO VISIBLE Y LO INVISIBLE. El desván del libro

- \*-Calle, Sophie. *Texto para los ciegos*. Diputación de Álava 1994
- \*-Kiefer, Anselm. *Books*. Palacio de Velázquez, Madrid 1998
- \*-Koolhaas, Rem. *Central public Library of Seattle*. Washington, USA 1999-2004 (Arquitectura)
- \*-Navarro Baldeweg, Juan. *Teatros del Canal*. Madrid, 2008 (Arquitectura)
- \*-Viola, Bill. *Los durmientes, Tríptico de Nantes y otras obras*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1993

## 25- JUEGO. Los objetos de rumiación mental

- \*-Aub, Max. *Jusep Torres Campalans*. México/ New York, 1958
- \*-Barragán, Luis. *Fuente de los amantes*. Atizapán, Estado de México 1966 (Arquitectura)
- \*-Haacke, Hans. *Standort Merry-go round*. Münster 1997
- \*-Nam June Paik. *32 cars for 20th Century: play Mozart's*. Münster 1997
- \*-Rojkind, Michel. *Museo del chocolate Nestlé*. Toluca, México, 2007 (Arquitectura)

## 26- PARADOJA. Paseos por la cuerda floja

- \*-Fluxus. *El espíritu de Fluxus*. Fundación Antoni Tàpies, Barcelona 1995
- \*-Ieoh Ming Pei. *Pirámide del Louvre*. París, Francia 1981-83 (Arquitectura)
- \*-Jan van Eyck. *Retrato de Giovanni Arnolfini y su esposa*. National Gallery, London, 1434
- \*-Virlogeux, Michel. *Viaducto de Millau*. Aveyron, Francia 2004 (Arquitectura)
- \*-Witkin, Joel-Peter. *Exposición*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1988

## 27- ARTE. El nacimiento de Apolo y Dioniso

- \*-Barchusen, J. C. *Elementa Chemicæ Leyende*. 1718
- \*-Gaudí, Antoni. *Palacio Episcopal de Astorga*. Astorga, León 1889-1915 (Arquitectura)
- \*-Niemeyer, Oscar. *Catedral de Brasilia*. Brasilia, Brasil 1959-70 (Arquitectura)
- \*-Malévich, Kazimir. *Obra suprematista*. Stedelijk Museum, Suiza 1913
- \*-Velázquez, Diego. *Las Meninas*. (España 1656)
- \*-VVAA. *Berlin punto de encuentro*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1989

## 28- TRANSVERSALIDAD. El fragmento y el estigma

- \*-Hans Holbein el joven. *Los embajadores*. National Gallery, London 1533
- \*-Lee, Minsoo/ Ahn, Keehyun. Estudio AnL. *OceanScope o ContainerScope*. Songdo, Incheon, Corea del Sur, 2010 (Arquitectura)
- \*-Melnikov, Konstantin. *Casa Experimental*. Moscú, Rusia 1927 (Arquitectura)
- \*-Polke, Sigmar. *Obras*. Centre del Carme, IVAM, Valencia 1995
- \*-Richter, Gerhard. *Atlas*. München 1987/ Documenta Kassel 1997
- \*-Salle, David. *Pinturas*. Fundación Caja de Pensiones, Madrid 1988

## 29- SIGNO, SÍMBOLO Y METÁFORA

- \*-Bedia, José. *The little revenge from the periphery*. Winnipeg Art Gallery, Canadá 1993
- \*-Moneo, Rafael. *Museo de Mérida*. Mérida, Extremadura 1986 (Arquitectura)
- \*-Penk, A. R. *Brown's Hotel and other works*. Tate Gallery, London 1984
- \*-Tange, Kenzo. *Museo de la paz*. Hiroshima, 1955 (Arquitectura)
- \*-Tàpies, Antoni. *Piuntura*. Ediciones Polígrafa, Barcelona 1986

## 30- ALEGORÍA. La mirada del ángel

- \*-Durero, Alberto. *La melancolía, 1514*. Museo del Prado, Madrid 2005
- \*-Fernández, Luis. *Exposición antológica (vanitas)*. Galería Guillermo de Osma, Madrid 2010
- \*-Foster, Norman. *Torre de telecomunicaciones de Collserola*. Turó de Vilana, Vallvidrera,

Barcelona, 1992 (Arquitectura)

- \*-Klee, Paul. *Ángeles*. Israel Museum, Jerusalem 1920-1940
- \*-Schnabel, Julian. *C. V. J. Nicknames of Maitre D's & other excerpts from life*. Random House, New York 1987

## 31- DESASOSIEGO. El nihilismo o la enfermedad de existir

- \*-Bacon, Francis. *1909-1992*. Museo Nacional del Prado, Madrid 2009
- \*-Freud, Lucian. *Portraits*. National Portrait Gallery, Londres 2012
- \*-Gaudí, Antoni. *La Pedrera, Casa Milà*. Barcelona 1906-1910 (Arquitectura)
- \*-Muñoz, Juan. *Plaza y otras obras*. Palacio de Velázquez, Madrid 1996
- \*-Picasso, Pablo. *Guernica*. Museo del Prado, Madrid 1937

## 32- MÍSTICA. Experiencia sin sujeto en la concavidad de la noche

- \*-Beuys, Joseph. *I Like America and America Likes Me*. Galería Block, New York 1974
- \*-Byars, James Lee. *The Perfect Movement*. Centre del Carme, IVAM, Valencia 1995
- \*-Giotto. *Pintura mural*. Basilica di San Francesco di Assisi 1267-1337
- \*-Rothko, Mark. *Obra*. Museo de Arte Thyssen-Bornemisza, Madrid 1997
- \*-Zumthor, Peter. *Capilla Brother Claus*. Mechernich, Alemania 2007 (Arquitectura)

## 33- LO INEFABLE. Experiencia con lo irracional

- \*-Agripa, Marco Vipsanio. *Panteón de Roma*. Roma, Italia 27 a. C. (Arquitectura)
- \*-Beuys, Joseph. *Retrospectiva 1921-1986*. Centro de Arte Reina Sofía, Madrid 1994
- \*-Duchamp, Marcel. *Étant donnés*. Philadelphia Museum of Art, 1943
- \*-Gaudí, Antonio. *Sagrada Familia*. Barcelona 1884-1926 (Arquitectura)
- \*-Hildegard de Bingen. *Scivias*. Codex de Rupertsberg, siglo XII

## 34- EL ABISMO. Caída o descenso

- \*-Aivazovsky, Ivan Konstantinovich. *Pintor del mar*. Bank Austria Kuntsforum, Viena 2011
- \*-Friedrich, Caspar David. *El caminante sobre el mar de nubes y otras pinturas y dibujos*. Museo del Prado, Madrid 1992
- \*-Klein, Yves. *Salto al Vacío*. Palacio de Velázquez, Madrid 1995
- \*-Martin, John. *Apocalypse*. Tate Britain, London 2011
- \*-Volpiano, Guillermo de. *Mont Saint-Michel*. Normandía, Francia 966 (Arquitectura)
- \*-VVAA. *Los Pintores del Alma, el simbolismo idealista en Francia*. Fundación Mapfre, Madrid 2000

## OBRA DE RAMON PÉREZ CARRIÓ

### *EL ABISMO. METÁFORAS DE APROXIMACIÓN*

#### **1- LA RED y su proyección la jaula**

\*- *Ruleta de los momentos áureos* (intervención en El Quatre, Pedreguer 1997) (páginas 7 y 8)

#### **2- EL LABERINTO y la referencia**

\*- *Las moradas*. Óleo sobre lienzo, 132x96 cm. 1993 (página 13)

\*- *Luz cuajada y sepultada*. T/M sobre lienzo, 114x145 cm. 1994 (página 14)

#### **3- DESIERTO Y OCEANO. Sus confusos confines**

\*- *Río invisible*. Óleo sobre lienzo, 98x109 cm. 1997 (página 19)

\*- *Tragedia de Sidón en la isla de Atlante (durante la guerra del Peloponeso)*. Óleo sobre lienzo, 54x63 cm. 1993 (página 20)

\*- *Paisajes de la Bretaña* (colección de 42 pinturas de encáustica sobre tabla en torno a los faros, el mar y paisajes megalíticos de la Bretaña francesa) 2002

- *Alignements de Carnac*. Encáustica sobre tabla, 65x130 cm. 2002 (página 24)

- *De Saint-Brieuc a Morlaix*. Encáustica sobre tabla, 65x130 cm. 2002 (página 24)

- *Surco de Talbert*. Encáustica sobre tabla, 65x130 cm. 2002 (página 25)

- *Pays des Abers*. Encáustica sobre tabla, 65x130 cm. 2002 (página 25)

- *Bahía de Saint-Enogat*. Encáustica sobre tabla, 65x130 cm. 2002 (página 25)

#### **4- ESPACIO. Habitarlo**

\*- *Arquitecturas y paisajes* (obra en T/M y collage matérico pintada entre 1988-1992)

- *Estructura rotativa*. T/M sobre lienzo, 120x120 cm. 1990 (página 27)

- *Estudio de transparencias para un palacio*. T/M sobre lienzo, 120x120 cm. 1990 (página 28)

- *Tétanos y nítidas construcciones en Münster*. T/M sobre lienzo, 73x60 cm. 1991 (página 28)

- *Lo inmediato, tangible y temporal*. T/M sobre lienzo, 75x60 cm. 1991 (página 44)

- *Burdeos*. T/M sobre lienzo, 98x109 cm. 1992 (página 30)

- *El pozo de Demócrito*. T/M sobre lienzo, 82x100 cm. 2002 (página 32)

- *El inescrutable designio de Zeus*. T/M sobre lienzo, 98x109 cm. 1992 (página 32)

\*- *Regreso a Mont-Olivet*. Políptico de 13 piezas: óleo sobre lienzo, 350x17 cm. 1992 (página 32 y 33)

#### **5- TIEMPO. El devenir**

\*- *Catedral de la Marina*. T/m sobre lienzo. 150x150 cm. 1989 (página 35)

\*- *Ciertos cuentos: Historia de Prometeo N* (Max Aub). Ed. archivo biblioteca Max Aub, Segorbe 1993 (página 36)

- \*- *Juego de cartas Yo vivo*. VVAA. Ed. Fundación Max Aub, Segorbe 2004 (página 40)
- \*- *Pequeñas alegrías* (tríptico). T/m, vidrio, tablero y hierro. 3x50x40 cm. 1990 (página 43)

## 6- LA CUESTIÓN METAFÍSICA

- \*- *El baño de la frialdad impasible de la aurora*. T/M sobre lienzo, 160x132 cm. 1993 (página 45)
- \*- *Fruits du bosc flambés*. Libro de autor en torno a un happening realizado en la Marina Alta durante las cuatro estaciones de 1996-1997 (página 46 y 49)

## 7- CIENCIA. Refutación de la realidad

- \*- *Los átomos y yo* (colección de diferentes técnicas sobre papel en torno al texto de Agustín García Calvo para la exposición "Metamorfosis") 1996
- *Climamen*. T/M sobre papel, 70x50 cm. 1996 (página 51)
- *Concepción atómica del vacío*. T/M sobre papel, 70x50 cm. 1996 (página 51)
- *Tendencia centripeda*. T/M sobre papel, 70x50 cm. 1996 (página 51)
- *El mundo es mortal puesto que lo son sus partes*. T/M sobre papel, 70x50 cm. 1996 (página 51)
- *El átomo como referencia*. T/M sobre papel, 70x50 cm. 1996 (página 51)
- *El cuerpo de lo indefinible*. T/M sobre papel, 70x50 cm. 1996 (página 51)
- *El movimiento suprime el vacío*. T/M sobre papel, 100x70 cm. 1996 (página 52)
- *Los connubios de Venus*. Cera sobre papel, 70x50 cm. 1996 (página 52)
- *Los sacerdotes castrados y aquello a lo que invocan*. Monotipo sobre papel, 32x22 cm. 1996 (página 52)
- *Teorías remotas sobre el sol*. Cera sobre papel, 70x100 cm. 1996 (página 52)
- *Origen astral del centro*. Cera sobre papel, 70x100 cm. 1996 (página 52)
- *Concilium*. T/M sobre papel, 65x90 cm. 1996 (página 52)
- \*- *Los números y los elementos*. T/M sobre tabal, 220x65 cm. 1993 (página 57)

## 8-LA AFIRMACIÓN DE LO ABSOLUTO

- \*- *El contrato natural* (Lucrecio/ Michel Serres). T/M sobre lienzo, 162x130 cm. 1996 (página 59)
- \*- *Pensar el fuego* (cuadríptico). Encáustica sobre tabla, 210x400 cm. 1998 (página 74 y 63)

## 9- CAOS. El hilo fractal

- \*- *Apocalipsis-Vandellós*. T/M sobre lienzo, 96x132 cm. 1993 (página 65)
- \*- *De rerum natura. Injerencias*. Instalación en el Puerto de Sagunto 1997 (página 66)
- \*- *Lucrecio, De rerum natura*. Encuentros de Filosofía en Denia 1991 (página 70)

## 10-EL LÍMITE. Sus ondulaciones

- \*- *La aparición del confín*. Hierro, 315x137x49 cm. L'Espai Trobat, Benissa 1993 (página 73)
- \*- *Ludwig Wittgenstein: silencio en el umbral*. T/M sobre lienzo, 98x109 cm. 1994 (página 74)

## 11- LUZ. La semilla

- \*- *La lámpara de las treinta estatuas (a Giordano Bruno)*. Óleo sobre lienzo, 132x160 cm. 2000 (página 79)
- \*- *La llama sobre el agua*. T/M sobre lienzo, 130x192 cm. 1995 (página 80)

## 12- SILENCIO. Entenderlo

- \*- *El ruido que rompe el azul del cielo*. Encáustica sobre tabla, hierro, plomo y sulfato de cobre 36x210x60 cm. 1995 (página 85)
- \*- *Percusión*. T/M sobre lienzo 100x82 cm. 1991 (página 86)
- \*- *Sobre la armonía de las esferas*. Óleo sobre lienzo, 114x145 cm 1995 (página 88)

## 13- LENGUAJE. La llama sobre el agua

- \*- *Viajes con Eric Satie*. Óleo sobre lienzo, 114x145 cm. 2002 (página 93)
- \*- *En Extinción*. Inés Fernández Morán. Pre-textos, Fundación Max Aub, 2003 (página 94)
- \*- *Tríptico de las Fuentes (La fuente de los seres creativos/ El murmullo implícito en la fuente del destino/ El agua del planeta y el catador de sus fuentes)*. Encáustica sobre tabla, 3x210x70 cm. 1995 (página 96)

## 14- FILOSOFÍA Y POESÍA

- \*- *Pacto en el aire/ Alas de cera- alas de plomo (El camino de Santiago I y II)*. Óleo sobre lienzo 126x130/ 63x130 cm 1993 (página 118 y 115 respectivamente)
- \*- *El orden de los acontecimientos*. T/M sobre lienzo 66x110 cm 1994 (página 102)
- \*- *París-Pessoa*. Serie de 6 pinturas T/M sobre papel 31x22 cm. 1990 (página 106)
- \*- *Perdido y hallado*. T/M sobre lienzo 130x162 cm 1994 (página 108)
- \*- *Sermón del ser y no ser*. T/M sobre lienzo 92x130 cm 1993 (página 111)

## 15- SABIDURÍA. Los maestros clásicos del verbo maduro

- \*- *Baralla de les Meravelles*. Ed. Fundació Baleària-4 Illes. Palma de Mallorca, 2003 (baraja española de naipes a partir de 43 pinturas originales) (página 113, 114, 116 y 118)
- \*- *A l'ombra d'estimades ombres*. Jordi Sanchis. Lanuza Ed., 1999 (página 120)

## 16- CLÁSICO Y NEOBARROCO

- \*- *Bicentenario Antoni Gilabert 1992* (Extensa exposición monográfica de pintura sobre lienzo y papel en torno a este destacado arquitecto neoclásico en la que se propone una deconstrucción del clasicismo, salvando las fuentes barrocas)
- *Basilica de San Giovanni in Laterno (Borromini)*. T/M sobre lienzo, 98x109 cm. 1992 (página 123)
- *Proyecto de templo de tres naves (L. Cintora)*. T/M sobre lienzo, 98x109 cm. 1992 (página 124)
- *Proyecto evolutivo de remodelación*. T/M sobre lienzo, 195x130 cm. 1992 (página 124)
- *1775*. T/M sobre lienzo, 160x132 cm. 1992 (página 124)
- *Apuntes y proyectos*. T/M sobre lienzo, 96x132 cm. 1992 (página 126)

- *Evolución compositiva de diversos pórticos*. T/M sobre lienzo, 132x96 cm. 1992 (página 126)
- *Colecciones I (perspectivas tradicionales de remodelación)*. T/M sobre papel (políptico), 56x80 cm. 1992 (página 128)
- *Colecciones II (recortes arquitectónicos de A. Gilabert)*. T/M sobre papel (políptico), 56x80 cm. 1992 (página 128)
- *Colecciones III (estampas y láminas de diversos pórticos)*. T/M sobre papel (políptico), 56x80 cm. 1992 (página 130)
- *Colecciones IV (ambientes de construcción)*. T/M sobre papel (díptico), 56x80 cm. 1992 (página 130)
- *Hipótesis gráfica de remodelación neoclásica*. T/M sobre papel, 22x32 cm. 1992 (página 131)

### 17- LA CULTURA Y LO SOCIAL. Estrategias de masas

- \*-*La inmoliación de Ifigenia (la madre de todas las batallas)*. T/M sobre lienzo, 145x114 cm. 1993 (página 133)
- \*-*Réquiem (despuntar del alba gris en Bosnia-Herzegovina)*. T/M sobre lienzo, 1995x132 cm. 1993 (página 134)
- \*-*Rojo y Azul. Movimiento-Inercia*. Intervención en el Barrio del Carmen, Valencia 1996 (página 138)
- \*-*Niños de Sarajevo*. Óleo sobre lienzo, 73x96 cm. 1994 (página 142)

### 18- HUMANISMO COMO TENTATIVA

- \*-*La balsa de Babel*. Temple al huevo sobre lienzo, 65x81 cm 1995 (página 159)
- \*-*La receta*. Tlilkówatl Armando Morón. Pre-textos, Fundación Max Aub, 2000 (edición con 8 grabados originales) (página 146)
- \*-*Los últimos días de la humanidad* (Karl Kraus). Escenografía para el Paraninfo de la Universidad Complutense, Madrid 1997 (página 150)
- *Ángel custodio de la tragedia humana I*. Óleo sobre lienzo, 287x81 cm. 1997 (página 150)
- *Ángel custodio de la tragedia humana II*. Óleo sobre lienzo, 287x81 cm. 1997 (página 150)
- *Los últimos días de la humanidad*. Óleo sobre lienzo, 162x1400 cm. 1997 (página 150 y 151)

### 19- UTOPIA. Una instancia contra la Historia

- \*-*Generación Beat*, Hierro y plomo, 30x210x10 cm. 1995 (página 153)
- \*-*Dinamismo y dimensión de una realidad interior (Homenaje a la Pedestroika)*, T/M, tablero y hierro 100x60 cm 1990 (página 154)
- \*-*El utopista de los Falansterios* (homenaje a Charles Faurier y *De rerum natura*). T/M sobre lienzo, 145x114 cm. 1993 (página 156)
- \*-*Diagnóstico medioambiental*. Óleo sobre lienzo, 126x54 cm. 1993 (página 157)

### 20- LA NAVE DE LOS LOCOS

- \*-*El contemplador del naufragio o el acceso a la laguna Estigia*. Óleo sobre lienzo 145x114 cm 1995 (página 159)
- \*-*La detonación*. Pablo Rodríguez Medina. Pre-textos, Fundación Max Aub, 2003

- (edición con 7 grabados originales) (página 160)
- \*-*Amnesia*. Óleo sobre lienzo 130x80 cm 1988 (página 164)

### 21- EL VIAJE. Unos pasos hacia el jardín interior

- \*- *Martín i Soler* Tematización del buque insignia de la naviera Baleària con 11 murales y polípticos de gran formato en torno al itinerario creativo, geográfico e histórico de este músico barroco y su conjunción con la gestación del navío que lleva su nombre. 2009
- *Arbore di Diana (La Granja/ Madrid)*. Encáustica sobre tabla, 80x560 cm (tríptico). 2009 (página 167)
- *San Carlo/ Nápoles I*. Encáustica sobre tabal, (3+4) de 80x160 cm. (2 polípticos) 2009 (página 167)
- *San Carlo/ Nápoles II*. Encáustica sobre tabla, (3+3) de 80x160 cm. (2 polípticos) 2009 (página 167)
- *King's Theater/ Londres I*. Encáustica sobre tabla, 55x145 cm. (tríptico) 2009 (página 167)
- *King's Theater/ Londres II*. Encáustica sobre tabla, 55x145 cm. (tríptico) 2009 (página 167)
- *Ermitage/ San Petersburgo I*. Encáustica sobre tabla, 55x145 cm. (tríptico) 2009 (página 168)
- *Ermitage/ San Petersburgo II*. Encáustica sobre tabla, 55x145 cm. (tríptico) 2009 (página 168)
- *Burgtheater/ Viena*. Óleo sobre lienzo, 210x918 cm. + 2 x (465x138) cm. (tríptico) 2009 (página 168)
- *Valencia/ Wassili Ostrof*. Óleo sobre lienzo, 210x720 cm. 2009 (página 170)
- Buque *Martín i Soler*, tematización y murales 2009 (página 168 y 170)

### 22- FICCIÓN. Sus eclipses

- \*-*El Quijote*. Miguel de Cervantes. "Font de la Cometa", Ed. Linteo, 2005 (edición artística con 28 grabados originales, 20 pinturas y 270 dibujos) (Libro: página 177/ Pinturas: página 178 y 180/ Grabados: página 182 y 184)

### 23- LA MÁSCARA Y EL ESPEJO

- \*-*Contextos para el fenómeno espiritual*. Óleo sobre lienzo, 160x132 cm. 1997 (página 187)
- \*-*Padre calla*. Carlos Vadillo. Pre-textos, Fundación Max Aub, 2002 (página 188)

### 24- LO VISIBLE Y LO INVISIBLE. El desván del libro

- \*-*La ocultación: el nombrar*. T/M sobre lienzo, 130x92 cm. 1993 (página 193)
- \*-*Fingere de nihilo*. Encáustica sobre tabla, 150x62 cm. 1996 (página 194)
- \*-*La llama sobre el agua. Serie miradas*. María Zambrano. (ed. M. F. Santiago Bolaños). Ed. Aitana, Altea, 1993 (edición con 18 pinturas)
- *La pensadora del alba*. T/M sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 198)
- *Lo celeste*. T/M sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 212)
- *El reino del sol y la pura encendida aurora*. T/M sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 198)
- *María Zambrano en La Habana*. T/M sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 198)
- *Algún filósofo que quiso dejar su alma tallada como un diamante*. T/M sobre papel, 31

x21 cm. 1992 (página 198)

- *Claros del bosque*. T/M sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 198)

- *La sierpe y el árbol de la vida*. T/M sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 199)

- *La mirada*. T/M sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 199)

## 25- JUEGO. Los objetos de rumiación mental

\*-*Ángeles jugando*. Temple al huevo sobre lienzo, 65x54 cm. 1995 (página 201)

\*-*Oracle de la Serra Gelada*. Publicada en el libro *Medi-terra-nia*, Generalitat Valenciana 2003 (33 naipes a partir de 34 pinturas originales sobre papel) (página 202, 204 y 206)

## 26- PARADOJA. Paseos por la cuerda floja

\*-*Inquietudes*. Hierro y hormigón, 400x76x100 cm. L'Espai Trobat, Benissa 1993 (página 209)

\*-*El rapto de Ceres/ El libro de Job y el pájaro/ El ojo de la aguja/ La laboriosa construcción del azar/ La paradoja del ave y los avernos (serie de 5 cuadros)*. Óleo sobre lienzo, 5x100x81 cm. 1995 (página 210, 212 y 214)

## 27- ARTE. El nacimiento de Apolo y Dioniso

\*-*La mirada del autor*. Óleo sobre lienzo, 82x100 cm. 2000 (página 217)

\*-*Libros de amor*. Juan Ramón Jiménez. "Font de la Cometa", Ed. Linteo, 2008 (edición artística con un grabado original, 15 pinturas y 127 dibujos) (página 218 y 220)

## 28- TRANSVERSALIDAD. El fragmento y el estigma

\*-*Escribiendo a máquina*. Óleo sobre lienzo, 90x130 cm. 1988 (página 229)

\*-*Escritores (serie de 8 cuadros)*. Óleo sobre lienzo, 8x92x66 cm. 1989 (*Henry Miller*: página 244/ 3 *Máquinas de escribir*: página 232)

\*-*Viajes con Maldoror*. T/M sobre lienzo, 73x60 cm. 1991 (página 234)

## 29- SIGNO, SÍMBOLO Y METÁFORA

\*-*Serpiente (Bestiario órfico)*, Plomo 36x23x7 cm 1995 (página 237)

\*-*En el vientre de la noche*. José de Piérola. Pre-textos, Fundación Max Aub, 1999 (edición con 9 grabados originales) (página 238)

\*-*Menorah*. Óleo sobre lienzo, 78x47 cm. 2010 (página 242)

\*-*Minotauro (Bestiario órfico)*, Zinc y madera 50x40x27 cm. 1995 (página 243)

## 30- ALEGORÍA. La mirada del ángel

\*-*Anagnórisis*. Óleo sobre lienzo, 63x54 cm. 1994 (página 245)

\*-*Cuatro estancias*. Encáustica sobre tabla, 75x375 cm. 1997 (página 246 y 247)

\*-*Ritual dels Arcàngels*. Vicent Pons. Ed. Aitana, Altea, 1997 (edición con 23 dibujos sobre papel) (página 248)

\*-*San Buenaventura visitado por los arcángeles*. Encáustica sobre tabla, 72x122 cm. 2012 (página 250)

\*-*El lecyto de Atenas (in memoriam)*. T/M sobre lienzo 132x195 cm. 1993 (página 252)

## 31- DESASOSIEGO. El nihilismo o la enfermedad de existir

\*-*Aforismo (homenaje a E. M. Cioran)* (cuadríptico). Encáustica sobre tabal, 210x400 cm. 1995 (página 255)

\*-*Isolda, la soledad*. Óleo sobre lienzo, 82x100 cm. 2000 (página 256)

\*-*Sepulcro en Tarquinia*. Antonio Colinas. "Font de la Cometa". Ed. Linteo, 1999 (edición artística con 8 grabados originales) (página 260)

## 32- MÍSTICA. Experiencia sin sujeto en la concavidad de la noche

\*-*Formas Íntimas. San Juan de la Cruz en Úbeda*. Óleos sobre lienzo, 132x260 cm. 1993 (página 263)

\*-*Mística de la calavera*. Óleo sobre lienzo, 96x132 cm. 1993 (página 264)

\*-*Un interrogante libre de sobresaltos (San Juan de la Cruz)*. Temple al huevo sobre lienzo, 54x65 cm. 1995 (página 268)

## 33- LO INEFABLE. Experiencia con lo irracional

\*-*Encebadores (sobre el lenguaje de los pájaros)*. Tres piezas de plomo escritura y agua 25x30x80 cm. 1995 (página 271)

\*-*La llama sobre el agua. Serie pensamientos*. María Zambrano. (ed. M. F. Santiago Bolaños). Ed. Aitana, Altea, 1993 (edición con 18 pinturas) (página 272)

- *La llama sobre el agua*. María Zambrano. Ed. Aitana, Altea 1993 (página 272)

- *La llama*. T/M sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 286)

- *Geografía de la aurora*. T/M y plata sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 272)

- *Antes de la ocultación*. T/M y plata sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 272)

- *Las concavidades del tiempo*. T/M y plata sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 272)

- *Peregrinación al Oráculo de Delfos*. T/M y plata sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 272)

- *Et mine manent in te*. T/M y plata sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 272)

- *El templo y sus caminos*. T/M y plata sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página v)

- *Procesiones de Eleusis y del Partenón*. T/M y plata sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 272)

- *La palabra perdida y los dioses*. T/M y plata sobre papel, 31 x21 cm. 1992 (página 272)

## 34- EL ABISMO. Caída o descenso

\*-*La casa alquímica (...a José Ángel Valente)*. Óleo sobre lienzo, 160x132 cm. 2000 (página 277)

\*-*Libros de plomo*, Instalación 1998 (Exposición en La Llotgeta, Valencia 2008) (página 278)

## DOS PROPUESTAS PÁSTICAS

### I. LIBROS DE PLOMO

Instalación a partir de 12 libros de autor de y diversos materiales con soportes de metal y lona, iluminación, audiovisuales y 24 pinturas (*Retrato con paisaje*) 1998

- \*-*Añicos de un espejo*. Óleo sobre lienzo, 45x100 cm. 1996 (página 36)
- \*-*Clásico de la desesperanza*. Óleo sobre lienzo, 45x100 cm. 1996 (página 37)
- \*-*Staphane Mallarmé*. Óleo sobre lienzo, 46x103 cm. 1996 (página 38)
- \*-*Giacomo Leopardi 199*. Óleo sobre lienzo, 41x91 cm. 1996 (página 39)
- \*-*Walter Benjamin*. Óleo sobre lienzo, 33x73 cm. 1996 (página 40)
- \*-*Ludwig Wittgenstein*. Óleo sobre lienzo, 22x42 cm. 1996 (página 41)
- \*-*Santa Ana*. Óleo sobre lienzo, 39x111 cm. 1996 (página 40)
- \*-*San Juan*. Óleo sobre lienzo, 39x111 cm. 1996 (página 41)
- \*-*Fernando Pessoa*. Óleo sobre lienzo, 46x103 cm. 1998 (página 40)
- \*-*Charles Baudelaire*. Óleo sobre lienzo, 46x103 cm. 1997 (página 41)
- \*-*Hölderlin*. Óleo sobre lienzo, 24x52 cm. 1997 (página 42)
- \*-*Novalis*. Óleo sobre lienzo, 24x52 cm. 1998 (página 43)
- \*-*Rainer Maria Rilke*. Óleo sobre lienzo, 24x52 cm. 1998 (página 42)
- \*-*Friedrich Nietzsche*. Óleo sobre lienzo, 24x52 cm. 1998 (página 43)
- \*-*Cesar Vallejo*. Óleo sobre lienzo, 27x62 cm. 1998 (página 42)
- \*-*María Zambrano*. Óleo sobre lienzo, 27x62 cm. 1998 (página 43)
- \*-*Guía de los espacios absolutos* (página 50)
- \*-*Tratados del cofre de cristal* (página 52)
- \*-*Libro de arena* (página 54)
- \*-*Ensayos en torno al viaje* (página 56)
- \*-*Manuscritos de las aras del bosque* (página 58)
- \*-*Cuaderno de las tempestades y los faros* (página 60)
- \*-*Libro de las cimas* (página 62)
- \*-*Libro de los laberintos* (página 64)
- \*-*Libro de los pozos y las mazmorras* (página 66)
- \*-*Breviario de invocaciones* (página 68)
- \*-*Manual de la crisálida o libro de los límites* (página 70)
- \*-*Libro de sangre* (página 72)

### II. TRES LECCIONES DE TINIEBLAS

José Ángel Valente. "Font de la Cometa", Ed. Linteo, 2000

- \*-*J. A. Valente* (página 76)
- \*-*Aleph* (página 81)
- \*-*Bet* (página 82)
- \*-*Guimel* (página 83)
- \*-*Dalet* (página 84)

- \*-*He* (página 85)
- \*-*Vav* (página 87)
- \*-*Zayin* (página 88)
- \*-*Jhet* (página 89)
- \*-*Tet* (página 90)
- \*-*Yod* (página 91)
- \*-*Caf* (página 92)
- \*-*Lamed* (página 93)
- \*-*Mem* (página 94)
- \*-*Nun* (página 95)

