

TESIS DOCTORAL:
TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA.
LA CREACIÓN DE LOS LENGUAJES

AUTOR DE LA TESIS DOCTORAL:
EMILIO VARELA FROJÁN

DIRIGIDA POR:
SANTIAGO SANCHEZ BEITIA

Donostia – San Sebastián, mayo de 2010



Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
E. T. S. Arquitectura / Arkitektura G. E. T. de Donostia – San Sebastián
Departamento de Arquitectura / Arkitektura Saila

TESIS DOCTORAL:

ISBN: 978-84-694-3353-9

TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA. LA CREACIÓN DE LOS LENGUAJES

RESUMEN

SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN LAS ARTES Y LA ARQUITECTURA: DE LA MÁSCARA Y EL CANTO A LA INMOVILIDAD Y EL SILENCIO

Es falsa la idea que se tiene de las artes y de la poesía como evasiones de la vida por la imaginación. De considerarlas como oficios independientes, cuando, en realidad nadie aún ha podido limitarlas, y terminan llegando siempre a los sitios donde se las reclama y, como no, al mismo centro de la Arquitectura. Pero, contrariamente a una idealización generalizada a la que hemos sometido a las artes, haciéndolas lugares específicos de lo simbólico y de lo irreal, la mirada del arte y la palabra poética, la visión del artista y la síntesis de toda creación estética se cumplen, únicamente, en la invasión de los límites de la realidad al encontrar los términos concretos para explicar el mundo. Así es como el secreto de la creación no está en una imaginación desbordante, en hacer objetos de las cosas y sujetos de los seres, sino en un acercamiento exacto a la realidad, es decir, a los límites y los términos del mundo o, más concretamente, a la inmovilidad y al silencio de los seres y de las cosas. Puesto que la realidad de ahora ya estaba en el comienzo, existimos de la misma manera que entonces y aunque nos hayamos hecho dueños de la vida y de la naturaleza, no sabemos más de la muerte e ignoramos, de la misma forma, el sentido real y el destino del mundo. Por lo tanto, hay que invadir los límites de la existencia y los términos de lo real, para comprobar que las artes y la poesía no son los lugares para imaginar, sino los espacios concretos para la creación, donde se encuentran la

realidad y su misterio. De esta forma, los que nos dedicamos a las cosas de las Artes y de la Arquitectura, a nuestras estéticas y poéticas, y a las de otros, a la Filosofía del Arte y al estudio del pensamiento, tanto como investigadores y críticos o como creadores, seamos conscientes, o no, hacemos con nuestras obras teorías integrales y síntesis más o menos acertadas de los paisajes y de los lenguajes. Así, es sabido por todos que las obras debidas al pensamiento simbólico nos han dado siempre como resultado las máscaras y los cantos. Al idealizar y figurar, al imaginar y representar las cosas y los seres del mundo como símbolos para intentar comprender su inmovilidad y su silencio, es decir, para que nos sirvieran como protecciones frente al hecho irremediable de la muerte, se inventaron los mitos y los dioses necesarios y se formularon las distintas religiones para su desarrollo en los ritos. Además, se crearon unas arquitecturas, lugares entre las máscaras y los paisajes, cargadas lo mismo de símbolos, e imprescindibles, también, como formas para las expresiones del poder. Un pensamiento, el simbólico, y una luz, la imaginación, que hemos impuesto a la Naturaleza; paisajes y lenguajes fabricados y figurados de lo natural, que nos obligan a una interpretación y a una figuración ajenas al objeto, de errónea naturaleza subjetiva. Pero las palabras y las miradas que reclaman la Crítica del Arte y de la Arquitectura, la creación y su estudio, no son las explicaciones con las que describir y representar los significados de un objeto ni la personalidad de un sujeto. Ni siquiera las contemplaciones falsas de la belleza y del ideal, ni los comentarios acerca de su naturaleza. Es el ser mismo de su materia concreta lo que nos lleva en una dirección contraria a la imaginación, y a una crítica directa al pensamiento simbólico. Pues la imaginación simbólica es decir, convertir a los seres y a las cosas en símbolos, a las arquitecturas en monumentos, a sus formas en expresiones del poder, es llevarlos en la dirección opuesta a lo real, y abandonarlos en la luz falsa de las interpretaciones y de las representaciones abstractas. Sólo, una vez, superados los paisajes, y los gestos de las máscaras, como las representaciones de la expresión, como las figuraciones de la subjetividad; y los lenguajes y los signos que inventaron los sentidos, como las significaciones que convirtieron las cosas en objetos, el creador, en este caso el arquitecto, con su creación y obra, consigue un arte definitivo. Es decir, es capaz de una mirada y de una palabra, referidas, únicamente a un mundo limitado y terminado en sí mismo, de formular un lenguaje preciso para la crítica de la Arquitectura. La creación, entonces, se concreta en los límites y términos absolutos o, de otra manera, en los paisajes de la

inmovilidad y en los lenguajes del silencio. Por tanto, este trabajo de investigación pretende, a través del estudio crítico del conjunto de las artes y de la arquitectura, pues no puede dar producto crítico la mirada sin la palabra, restaurar aquel cuerpo único y original anterior a la máscara y al canto, la primera luz y la primera voz ante la naturaleza. Se proponen las formas de acabar las relaciones simbólicas con la muerte, y de recuperar las identidades secretas entre la naturaleza y la realidad o, dicho de otra manera, entre la vida y la existencia. Para ello, ha sido necesario atravesar las imágenes y los significados, es decir, desenmascarar y desencantar lo que hemos creado con la imaginación y el pensamiento simbólico para regresar de nuevo a lo real, verdadero paisaje del arte y lenguaje de la poesía donde figurarse la nada y el vacío finales, y poder establecer así los límites y los términos formales de unas arquitecturas de la inmovilidad y del silencio.

*

ÍNDICE COMENTADO

Páginas 5-20

Consiste en una presentación del resumen de cada uno de los textos que conforman la tesis como primer acercamiento a su contenido. Por lo tanto, tiene por objetivo, no sólo orientar en su lectura, sino ser en sí mismo un compendio razonado, como forma eficaz de exponer los fundamentos teóricos junto a los ejemplos prácticos presentados. Es decir, se presentan los datos de la investigación junto a los resultados creativos alternándose, de este modo, el análisis y la síntesis de principio a fin. Además, al frente se han dispuesto, para servir al conjunto, los textos que explican los fundamentos de la tesis y su defensa, y que para una vez analizada la naturaleza de los mismos se permita una lectura discontinua del resto.

CAPÍTULO 1 – INTRODUCCIÓN

Páginas 21-44

TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA

Páginas 21-30

Estos textos buscan una forma de escritura que se adapte a su objeto. Es decir, cada objeto crea su propio espacio literario. El crítico debe trabajar con el lenguaje en los límites reducidos del propio objeto, hacia el interior formal de su estructura. Lo importante será aislar el objeto para encontrar los términos exactos que lo definan. Son, por lo tanto, textos objetivos que tienen una cualidad parecida al imán; una idea que atrae todo un sistema de relaciones conexas, un centro donde gira el sistema contextual, puesto que el estatuto del texto crítico es incierto por naturaleza. Su punto de partida no puede ser el de las certezas. Pero el crítico, entre dudas razonables, no debe ser subjetivo ante el objeto, sino pensarlo a través de su ser concreto y de su propia luz cierta. En definitiva, tiene que hacer una crítica constructiva que le permita transformar el objeto, finalmente, en concepto, para dar cuerpo al pensamiento. Un acto, el suyo, realmente sintético, de verdadera creación objetiva, que debe garantizar como resultado la síntesis del mundo o, conceptuado de otra manera, una poética y una estética generales.

EL TEXTO CRÍTICO COMO PROYECTO DOCENTE APLICADO A LA ENSEÑANZA DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS EN LAS ESCUELAS DE ARQUITECTURA: DESARROLLO DE UN CASO PRÁCTICO

Páginas 31-44

La enseñanza de los proyectos arquitectónicos debe aglutinar al mismo tiempo las tareas de investigación y de creación. Una investigación, bajo la dirección del profesor, aplicada críticamente al proyecto para hacer de él su propia teoría. De este modo, el programa de la materia no se entiende como una serie de lecciones del docente para el alumno, sino que busca la forma de implicar al estudiante desde el principio en su formación. Para ello se pretende responsabilizar al alumno con la toma de decisiones al diseñar, y colaborar con él en la creación de su propia ideología para

la arquitectura. Así, el estudiante debe tomar la iniciativa en su formación con un talante de investigador y aportar al curso de la mano de su profesor, tanto sus dudas como certezas. Propongo, de este modo, la tarea de un estudiante activo para la crítica y la creación. De esta forma, sugiero un posible plan de trabajo, para un estudiante de Arquitectura, articulado genéricamente en cuatro temas que considero fundamentales en la consecución de los objetivos: **La biblioteca, la casa, la institución y la tumba**. Se comprende, al instante, que son los espacios culturales del hombre, y que el arquitecto debe conocer con idéntica dedicación.

*

CAPÍTULO 2 – EL LENGUAJE Y LA ARQUITECTURA. ENTRE EL PAISAJE Y LA MÁSCARA

Páginas 45-104

POR UNA ARQUITECTURA ESPECÍFICA. EL SEAGRAM Comentarios a la obra de Mies van der Rohe

Páginas 45-62

Un breve recorrido por las diferentes etapas que atravesó el trabajo de *Mies van der Rohe* nos acerca a su proceso creativo. Planos verticales y horizontales enmarcan la naturaleza, convirtiéndola en plana, en fotografía, en collage. Transforman la naturaleza en idea. Ya no será un espacio envolvente frente a la naturaleza, sino un espacio de naturaleza plana. La naturaleza entra en el sistema, el paisaje se mentaliza. Es a partir de esta lógica plana desde donde podemos estudiar toda la obra de Mies en su verdadera dimensión.

EL CUADRADO COMO GENERADOR DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA **Comentarios entorno a su utilización en algunos casos prácticos**

Páginas 63-97

Por lo que se refiere a la generación de la forma, nos serán de mucha utilidad los dibujos de *Paul Klee*, que en algunos aspectos presentan una singular semejanza con las obras de *Louis Kahn* y de *Alejandro de la Sota*. Parece que en el proceso creativo se establecieron dos tiempos: el tiempo de la definición de una estructura y el tiempo de la definición formal a partir de las variaciones que permite dicha estructura. Por eso, la estructura deberá ser plásticamente fecunda, donde el creador pondrá todo su esfuerzo, para, luego, someterse a su dictado.

VENTURI Y LAS INSCRIPCIONES. **SOBRE LA FORMA DE LA CRÍTICA EN LA ARQUITECTURA**

Páginas 98-104

El método de crítica para la arquitectura que emplea *Venturi* de analogía histórica, basado en el análisis y la comparación, encuentra su forma en las Inscripciones. Poseer el sistema de las Inscripciones es para *Venturi*, y es para nosotros, poseer la armadura de la crítica. *Complejidad y contradicción en la arquitectura* es el libro de la inscripción.

*

CAPÍTULO 3 – EL LENGUAJE Y LA PINTURA. **LAS MÁSCARAS Y LOS GESTOS DE LA INMOVILIDAD**

Páginas 105-160

EL “PLIEGUE PLANO” COMO HERRAMIENTA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Páginas 105-117

Observo la relación existente en fragmentos de obras de algunos artistas del siglo XX y persigo, a través de ellos, definir un concepto para el arte que se me ocurre denominar el “pliegue plano”, que creo haber aislado y, luego, empleado en mi propia investigación teórica y gráfica. En ella me planteo la naturaleza estética de este pliegue plano y su derivación teórica en lo que llamo “la lógica del libro”.

y la HISTORIA GRÁFICA DEL PLIEGUE PLANO (con la presentación y la explicación de las láminas)

Páginas 118-124

EL BAÑO TURCO de *Ingres*

Páginas 125-134

Este cuadro representa la obra conclusiva del pintor. Su realización e historial fueron bastante complejos. El pintor realizará profundas modificaciones en el cuadro original que lo irán aproximando a la pintura también conclusiva de otro gran pintor.

FLAXMAN. El silencio del coro trágico

Páginas 135-144

Este texto se ha incluido para poner en relación la obra plástica de *John Flaxman* con el pensamiento sobre la escena trágica de *Friedrich Schiller*. Lo que *Schiller* escribe

sobre el coro trágico sirve, del mismo modo, para explicar la naturaleza estética del muro blanco de *Flaxman*. El fondo blanco de los grabados de *Flaxman* repite el silencio del coro trágico, la misma materia del aire y de la carne. Si algún mérito tiene el texto, es haber creado esta relación que me ha permitido hacer pequeñas reflexiones y colarlas entre las líneas del maravilloso trabajo de *Schiller* "Sobre el uso del coro en la tragedia", que es mucho mejor de cuanto podamos producir nosotros.

LA MANZANA Y EL MEMBRILLO: LA IMAGINACIÓN SIMBÓLICA Y EL MISTERIO DE LO REAL

Páginas 145-153

Cuando la humanidad cae en desgracia, y comienza a existir fuera del paraíso, a ser sin Dios o, a imaginar un dios figurado; tras la primera muerte en el mundo, la realidad suprema, al ser humano se le dio el pensar gravemente y el existir en la verdad, la conciencia absoluta de la nada- la muerte sin término- la gravedad sin fin del mundo, y las figuraciones del vacío. Y de la fuente humana comenzó el fluir de la existencia y, al tiempo, la sed de realidad y el hambre de ser. Y junto a los fenómenos naturales, a los principios de la tierra, se dieron, entonces, las transformaciones de la realidad, y los términos y los límites del mundo. Es decir, que la luz primera del pensamiento se convirtió en una conciencia, y que la realidad, y no la imaginación, del mundo, fue todo el misterio. Y esto puede explicarlo la forma natural de la manzana que se transforma en el cuerpo real del membrillo.

APÉNDICES

Páginas 154-160

Completan el texto principal, estos tres apéndices necesarios para desarrollar su contenido. Son dos textos breves e independientes, para ilustrar lo que se ha dicho sobre la imaginación simbólica y el misterio de lo real. Tratan ambos de cuadros con frutos, y se acompañan con sus imágenes. Finalmente, se incluye una reflexión sobre el

acto de la creación a partir del cuadro *Los membrillos de Zurbarán*, en forma de diálogo.

ANTE UN CUADRO DEL SIGLO XVII (ZURBARÁN)

Páginas 154-158

Descubro que entre las representaciones que hizo *Zurbarán* de San Francisco, concretamente del cráneo que sostiene en sus manos, y su cuadro *Los membrillos*, existen serias similitudes, no sólo de carácter compositivo, sino de la más profunda identidad; que suponen el final de un proceso exhaustivo de depuración simbólica. Es tremendo el realismo en *Zurbarán* al aproximar la forma del membrillo a la del cráneo, al representar el membrillo como una manzana deformada. Frente a la belleza y la dulzura de la manzana, a su representación simbólica, *Zurbarán* prefirió la realidad y la dureza del membrillo, la expresión exacta del misterio de lo real.

Sobre el cuadro NATURE MORTE, 1969 de Luis Fernández

Páginas 159-160

En este cuadro del pintor español *Luis Fernández* nada se expresa de manera simbólica, lo que contemplamos son la belleza y la realidad juntas, el profundo misterio de lo real. Las cosas, aquí contenidas, son las máscaras de la inmovilidad y, en ellas, se hace posible la visibilidad del silencio.

*

CAPÍTULO 4 – EL LENGUAJE Y LA FOTOGRAFÍA. LOS PAISAJES DE LA INMOVILIDAD Y LOS LENGUAJES DEL SILENCIO

Páginas 161-192

IMAGINACIÓN Y REALIDAD EN LA OBRA DE NICOLÁS DE LEKUONA. LOS LÍMITES DEL ROSTRO: LA MÁSCARA Y EL CRÁNEO

Páginas 161-175

La vinculación que Oteiza mantuvo a lo largo de toda su vida con Nicolás de Lekuona, a través de su amistad y de sus primeras experiencias compartidas en el arte y, luego, con su recuerdo tras su inesperada e injusta muerte, hicieron que en más de una ocasión aquel evocara en sus poemas y textos los términos de aquella relación con éste. Pero, además de aquella influencia primera entre ambos artistas, entre sus obras y pensamientos sobre el arte, se pueden rastrear las huellas que Lekuona dejó en la obra y pensamiento de Oteiza, comparando de cerca algunas de sus obras. A pesar de ser obras de naturaleza bien distinta, la abstracción a la que somete Oteiza a su escultura aún conserva elementos estructurales que pueden reconocerse en el ideario surrealista de su amigo. Lo mismo ocurre a nivel teórico con los conceptos de máscara y de paisaje, que ambos compartieron y debatieron en sus numerosas conversaciones, y que luego Oteiza desarrollaría en sus trabajos sobre Estética, principalmente en su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*. Definir los términos y los límites de aquella fructífera relación entre los dos artistas, primero conceptualmente, para luego visualizarlos en algunas de sus obras, será el objeto de este trabajo.

LOS LÍMITES DE LA VISIÓN EN JORGE OTEIZA: LAS MÁSCARAS DEL VACÍO Y LOS PAISAJES DE LA INMOVILIDAD LA FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA METAFÍSICA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

Páginas 176-192

Es indudable el uso continuado que de la fotografía hizo Jorge Oteiza para mostrar sus obras e ilustrar su pensamiento. Hay que recordar que el propio artista tenía una preocupación especial para mostrar gráficamente sus obras, inquietud que expresaba del siguiente modo: "uno es el que mejor sabe la luz que conviene a sus criaturas, sabe cómo se colocan, cómo miran o escuchan, cómo quieren ser tratadas". Él mismo

realizaría el catálogo *Escultura de Oteiza: Propósito experimental 1956-1957* que presentó en la IV Bienal de Sao Paulo. Así, la fotografía, será el instrumento que le sirva a Oteiza para calcular, definitivamente, la inmovilidad exacta de las cosas, es decir, para capturar el silencio visible de la luz en sus estatuas e inmovilizar la luz de los espacios, y para presentar de manera gráfica **el concepto formal del tiempo**. Ello se ha comprobado a partir de varias fotografías desconocidas realizadas por indicación del propio Oteiza para la *Propuesta de Ordenación de la península de Zorrozaurre*, en la Ría de Bilbao, que fueron presentadas por un equipo de arquitectos al *Premio Thyssen Arquitectura 1994*. Concepto temporal que desarrollaría antes en la parte central de su obra más experimental para *la desocupación espacial*, y que más tarde ampliaría para la arquitectura, como una nueva monumentalidad, en la propuesta para el *Monumento a José Batllé y Ordóñez* en Montevideo, Uruguay, de 1959-60, con el arquitecto Roberto Puig. Para la memoria gráfica de esta propuesta, escultor y arquitecto plantearon en un conjunto de fotografías de la maqueta, y con la ayuda del fotógrafo madrileño Juan Miguel Pando Barrero, que puso los medios y supo entender el pensamiento estético de Oteiza, una verdadera teoría para la creación estética. Síntesis de los límites de la visión, entre las máscaras del vacío y los paisajes de la inmovilidad, y una fotografía, en toda su dimensión metafísica, como el lenguaje artístico específico para la visualización del silencio o, mejor, como herramienta metafísica de creación artística.

*

CAPÍTULO 5 – EL LENGUAJE Y LA ESCULTURA. EL SILENCIO DEL LIBRO Y LA INMOVILIDAD DE LA ESTATUA

Páginas 193-232

LA VENUS HIPERBÓLICA. LA ÚLTIMA ESTATUA DEL MITO. SOBRE LA UNIDAD TRIPLE Y LIVIANA DE JORGE OTEIZA

Páginas 193-202

Un estudio detenido, no sólo de índole abstracta, sino figurativa de *La Unidad triple y liviana*, obra fundamental que Oteiza creó en 1950, al poco tiempo de su regreso de Suramérica, nos permitirá detallar con precisión el contenido real de esta estatua, y la importancia central para el conjunto de su obra, tanto en su vertiente figurativa como abstracta. A partir de los pocos datos figurativos que dejó Oteiza en esta estatua, que fueron traídos por él, una vez más, de las mitologías antiguas (en este caso, concretamente, de las venus prehistóricas, como las paleolíticas de *Willendorf* y de *Lespunge*), se desarrolla este estudio comparativo entre las estatuas, que presentan tamaño y rasgos similares, además, de un esquematismo parecido en sus estructuras formales. Aunque todas ellas relacionadas con los ritos de la fecundidad, la estatua oteiziana tendrá una significación bien distinta, dándole otro sentido a las formas, transformando las convexidades que representaban la fecundidad en las concavidades que liberan la energía espacial de los hiperboloides. Esta investigación plantea un recorrido histórico a través del mito, de las obras que lo representaron y de algunos escultores cercanos a Oteiza que lo trataron en su obra. Se completa el recorrido con las representaciones de los ritos, del tránsito de lo sagrado a lo religioso, de las venus primeras, las mitológicas, a las vírgenes, maternidades y piedades, del Cristianismo, hasta llegar a la figura concreta de *La Unidad triple y liviana*, donde el escultor da forma a la disolución, no sólo de la estatua, sino del mito que ella contiene. En definitiva, lo que Oteiza perseguía en esta estatua concreta, en los restos de esta nueva figuración, era la destrucción completa del mito, es decir, la total eliminación de lo simbólico en los lenguajes artísticos, y de las interpretaciones de los contenidos en las formas de la creación.

**JORGE OTEIZA Y JOAQUÍN TORRES-GARCÍA.
CONVERGENCIAS EN LA ETAPA AMERICANA**

Páginas 203-209

La etapa que Oteiza pasó en Suramérica coincide en el tiempo, prácticamente, con el regreso a Uruguay en sus últimos años del artista Joaquín Torres-García, que enseñó y

trabajó, hasta su muerte, en la ciudad de Montevideo. A partir de esta doble coincidencia temporal y espacial, advertí que había entre ambos artistas, no sólo el azar del lugar y del tiempo, sino que, realmente, sus obras e ideas en aquel momento, tenían las mismas preocupaciones ideológicas y estéticas, compartiendo similares actitudes vitales respecto a la experiencia artística. Así mismo, se detecta igual forma de sentir y sobrellevar los continuos fracasos en sus intentos de renacimientos artísticos para sus propios países. Así, los temas que preocuparon, entre otros, a los dos artistas en ese lugar y período para ambos de madurez artística, en el caso de Torres-García ya en fase conclusiva, fueron la idea de un Arte Americano diferente al Arte Europeo, el estudio del Arte Precolombino y de las Vanguardias Europeas, la idea de estructura de la obra y de lo mural, la sección áurea, la actitud pedagógica y experimental hacia el arte, y el espíritu universalista y de síntesis en sus propias obras y pensamiento. Era la época en la que ambos desarrollarán una intensa actividad creativa, con exposiciones, conferencias y colaboraciones en revistas de arte, siendo, además, profesores. Por lo tanto, parece razonable que un estudio en profundidad de estas coincidencias reales entre los dos artistas, en aquel espacio americano y en aquel tiempo inaugural para el arte de vanguardia allí, pueda darnos como resultado un mejor conocimiento de la obra y el pensamiento del Oteiza de entonces.

**LA ESTATUA Y EL LIBRO.
ENSAYO DE CONTINUIDAD PARA UNA OBRA CONCLUIDA**

Páginas 210-232

Este texto es una parte resumida de la investigación que en mayor profundidad desarrolla y concreta, en continuidad con la obra estética y poética de *Jorge Oteiza*, los nuevos conceptos para lo que he venido en llamar una METAFÍSICA DE LAS AUSENCIAS. Supone un nuevo razonar poético de lo que en *Oteiza* ya estaba como tránsito de la estatua liviana y abierta (conclusiva en las cajas vacías y las cajas metafísicas) a una poética de las desapariciones y de las ausencias. Esta es la parte inicial del texto que se completaría con el resto de los siguientes apartados: "Los

poetas humanos y la metafísica de las ausencias", "Naturaleza y realidad. De la comprensión real del mundo", "La mirada conclusiva y la última palabra. Los paisajes de la inmovilidad y los lenguajes del silencio" y "La lógica del libro". Poemas de la desaparición y de la ausencia. Poemas del abandono y de la pérdida.

*

CAPÍTULO 6 – EL LENGUAJE DE LA INMOVILIDAD Y LA VISIBILIDAD DEL SILENCIO

Páginas 233-252

EL CANTO Y LA LLAMADA. Sobre la finalidad de la palabra en el poema

Páginas 233-239

El texto trata sobre la naturaleza poética de la palabra. Ha sido escrito con un lenguaje llevado a su término, donde las palabras se dicen a sí mismas, y donde no interviene, para nada, la subjetividad del autor. Se ha pensado que esto no era posible, que siempre ha existido la voluntad del escritor. Ciertamente es que ha sido así, pero sólo cuando el escritor ha utilizado la luz falsa de la imaginación, cuando ha aplicado su poder en ellas, y se ha servido de las palabras, que no las ha dejado decirse, en su propio beneficio. Pero el mundo que hacen visible las palabras sólo les pertenece a ellas, no al que escribe. En el mismo sentido, se ha creído que el escritor ha escrito para crear su propio mundo, pero esto, únicamente, ha ocurrido cuando se ha hecho un uso simbólico de la palabra, y cuando se ha instrumentalizado el lenguaje. Pero la finalidad del escritor no es la de tener un mundo propio. Pues sólo nos afecta íntimamente lo más ajeno a nuestro ser, lo que no somos capaces de entender. Es por eso que debemos aplicarnos, en la escritura y en el pensamiento, en atender exactamente a lo que dicen del mundo las palabras. Un texto que requerirá, también,

de una lectura objetiva, y que exigirá al lector de una parecida atención, o dicho de otra manera, de una concentración concreta en las palabras. Acompañan, finalmente, al texto tres APÉNDICES que brevemente son los ejemplos de la aplicación objetiva de este lenguaje crítico para las Artes.

APÉNDICES

Páginas 240-248

EL PÁJARO SOLITARIO

Páginas 240-241

Texto sobre el poeta *Eduardo Apodaca* publicado con el título "EL PÁJARO SOLITARIO", en el suplemento PERGOLA DE LA CULTURA Nº 168 del periódico Bilbao, del mes de diciembre de 2006.

NUBES DE VIVOS COLORES EN CIELOS DE TRISTE LUZ (MARK ROTHKO)

Página 242

Hay imágenes que nos conmueven, y no sabemos por qué lo hacen. Son imágenes que esconden palabras, necesitan de explicaciones, de la lucidez, y no sólo de las contemplaciones. Pues no hay máscara sin canto, ni luz sin latido. Para ilustrar ésto que pienso sobre las miradas y las palabras, he escrito este breve texto sobre el pintor *Mark Rothko*. En él, he ordenado las palabras como *Rothko* ordena sus colores, y le he quitado el color a su cuadro acercándolo así a las palabras, para evidenciar algo que

debemos saber: las imágenes y las palabras deben confluír en un único y definitivo cuerpo de inmovilidad y de silencio.

REFLEXIONES EN UNA ESCALERA: SOBRE LA FORMA DEL POEMA

Páginas 243-250

El cine posee un vocabulario de formas que le son propias, pero que podemos asimilar directamente al de las formas de la poesía. Son lenguajes ambos que funcionan en el tiempo, pero su ser, precisamente, si su función es ser en el tiempo, es ser del espacio. A partir de la famosa escena de la escalinata de *Odessa*, en la película *El acorazado Potemkin* del cineasta soviético *Serguei Eisenstein*, explicamos también la forma de la palabra poética y su espacio en el poema.

VARIACIONES EN LO LIMITADO

Páginas 251-252

En torno a este concepto, que explica en su brevedad la naturaleza exacta del procedimiento creativo para las Artes y la Arquitectura, la finalidad última de toda creación, fórmula que contiene los términos precisos para calcular los límites de la mirada, se ha escrito la primera de las variaciones sobre la pintura de *Kasimir Malévich el Cuadrado negro* (1915). Esta obra trata de los límites de la contemplación, donde los ojos alcanzan la luz de los paisajes de la inmovilidad, o la visibilidad del silencio, lo que supone una breve teoría general de la visión.

*

CAPÍTULO 7 – EL LENGUAJE Y EL PENSAMIENTO. LOS LÍMITES Y LOS TÉRMINOS DE LA CREACIÓN

Páginas 253-319

CONVERSACIÓN DE INVIERNO Creación estética y poética: Belleza frente a Gravedad, Imaginación frente a Realidad

Páginas 253-266

Conversación que mantuve por correo electrónico con el escritor y artista Kepa Lucas durante diciembre del 2007, a partir de unas apreciaciones mías sobre un cuadro del siglo XVII de *Francisco de Zurbarán*. Publicado en la sección *PALABRAS* de la página web de *Kepa Lucas* (Diciembre de 2007).

CONTRA LA IMAGINACIÓN. CRÍTICA DEL PENSAMIENTO SIMBÓLICO

Páginas 267-329

Finalmente, se presenta este texto conclusivo que ha dado el soporte filosófico a todo el conjunto, donde se profundiza en el centro teórico de la tesis. Ésta ha consistido en explicar y demostrar, a través de algunos creadores y de sus obras, que la creación tiene más que ver con los límites y términos concretos del mundo, con los rostros y los nombres de lo absoluto, que con las máscaras de la belleza y los cantos del ideal que inventaron la imaginación y el pensamiento simbólico. Que contrariamente a la idealización generalizada a la que hemos sometido a las artes, haciéndolas lugares

específicos de lo simbólico y de lo irreal, la mirada del arte y la palabra poética, la visión del artista y la síntesis de toda creación estética se cumplen, únicamente, en la invasión de los límites de la realidad, donde se encuentran los términos concretos para explicar el mundo. Así es como el secreto de la creación no está en una imaginación desbordante, en hacer objetos de las cosas y sujetos de los seres, sino en un acercamiento exacto a la realidad, es decir, a los límites y los términos del mundo o, más concretamente, a la inmovilidad y al silencio de los seres y de las cosas. Puesto que la realidad de ahora ya estaba en el comienzo, existimos de la misma manera que entonces y, aunque nos hayamos hecho dueños de la vida y de la naturaleza, no sabemos más de la muerte, e ignoramos, de la misma forma, el sentido real y el destino del mundo. La creación, por lo tanto, no depende de un pensamiento imaginativo y abstracto, sino, contrariamente, de un pensamiento de conciencia y concreto. Que sólo, una vez, superados los paisajes, y los gestos de las máscaras, como las representaciones de la expresión, como las figuraciones de la subjetividad; y los lenguajes y los signos que inventaron los sentidos, como las significaciones que convirtieron las cosas en objetos, el creador, con su creación, consigue un arte definitivo, es decir, es capaz de una mirada y de una palabra referidas, únicamente, a un mundo limitado y terminado en sí mismo. Que, para ello, hay que destruir todo mito, toda superstición del pensamiento, con una luz que encienda el latido, y llegar, sin la imaginación ni la metáfora, a una conciencia superior del mundo; sin el falso milagro de un dios inventado, al misterio o prodigio de lo real. Cuando las relaciones humanas no eran aún con los dioses, sino directamente con la naturaleza sagrada, cuando todavía el pensamiento no imaginaba y la idea de la muerte no había contaminado el corazón, y el silencio intacto de las cosas, su absoluta inmovilidad, era el único latido del mundo; la creación, entonces, no era máscara ni símbolo para las metáforas ni los significados, sino sólo la forma que guardaba la materia consciente de una luz idéntica a la realidad, el deseo de contener todo el misterio de lo real. En definitiva, la necesidad de encontrar los términos y los límites necesarios para la destrucción última de los mitos, eliminando el lenguaje y el paisaje que lo sustentaban, los cantos y las máscaras simbólicas.

*

CAPÍTULO 8 – CONCLUSIONES
LA ARQUITECTURA COMO LA FORMA INMÓVIL DEL TIEMPO.
PARA UNA ESTÉTICA DE LA INMOVILIDAD Y UNA POÉTICA DEL SILENCIO

Páginas 330-333

De forma unitaria y sintética, se han estudiado, a través de la obra y del pensamiento de algunos creadores, artistas y arquitectos, las diferencias reales que existen entre las estéticas y las poéticas de la máscara y la belleza, y las diferencias que suponen las síntesis formales de la inmovilidad y del silencio. Posteriormente, se han definido los límites y los términos concretos de las leyes internas de la creación tanto artística como arquitectónica. En estas últimas líneas se ordena todo el material conceptual que ha resultado del análisis de los procedimientos creativos en las artes y en la arquitectura. Con él, se intenta dar respuesta integral y concreta a los planteamientos teóricos de esta tesis.

*

BIBLIOGRAFÍA
Páginas 334-355

Relación de los libros que se han analizado, y que han servido para elaborar los textos críticos del proyecto de tesis doctoral: TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA. Libros que se han organizado en un listado según los diferentes apartados y por los siguientes temas especializados: arte y arquitectura, filosofía y estética, poesía y otras materias o lecturas que han sido necesarias para tratar en conjunto las cuestiones concretas de la crítica de las artes y de la creación artística. Se da cuenta de los autores y de los títulos de las obras, así como del lugar y de la fecha de la edición de cada uno de los libros.

* *

**TESIS DOCTORAL:
TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA.
LA CREACIÓN DE LOS LENGUAJES**

CAPÍTULO 0 – OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y CONCLUSIONES

**OBJETIVOS
METODOLOGÍAS
CONCLUSIONES**

**AUTOR DE LA TESIS DOCTORAL:
EMILIO VARELA FROJÁN**

**DIRIGIDA POR:
SANTIAGO SANCHEZ BEITIA**

Donostia – San Sebastián, octubre de 2010



Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea
E. T. S. Arquitectura / Arkitektura G. E. T. de Donostia – San Sebastián
Departamento de Arquitectura / Arkitektura Saila

TESIS DOCTORAL:

TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA. LA CREACIÓN DE LOS LENGUAJES

CAPÍTULO 0 – OBJETIVOS, METODOLOGÍA Y CONCLUSIONES

OBJETIVOS

SOBRE EL PROCESO CREATIVO EN LAS ARTES Y LA ARQUITECTURA: DE LA MÁSCARA Y EL CANTO A LA INMOVILIDAD Y EL SILENCIO

En conjunto esta tesis se plantea como la tentativa real de encontrar un lenguaje crítico, no para describir las máscaras de la belleza, ni para imaginar las formas del ideal, sino para, una vez superado el lenguaje instrumental y el simbólico, pensar y decir los términos concretos que definan los paisajes en su inmovilidad, y los límites y extremos absolutos de su visión. Un lenguaje que, en sí mismo, suponga además la crítica de sus propios términos, y que no sea la expresión ni la figuración de una voz personal, sino el nombre de la cosa misma dicho al dictado de su propio ser. En definitiva, un lenguaje que sea la llamada para los rostros últimos de la luz y los cuerpos inmóviles

contemplados en el lugar incierto de la creación, donde formular unas nuevas coordenadas del espacio y del tiempo, que sirvan para orientarse entre las cosas creadas y los hechos del ser, diferentes a las obras del arte, es decir, a las estéticas de la belleza y las poéticas del ideal, a las representaciones del objeto y a las expresiones del sujeto, no con los gestos convencionales ni con las señales de un código, sino a través de las palabras y los nombres que guardan en su interior el silencio equivalente a la inmovilidad de las miradas y de los rostros, o, de otra forma mejor, los términos de un lenguaje que repiten una a una las extremidades del mundo y de cada una de sus criaturas. Criaturas que, si realmente lo son, siempre estarán a punto de desaparecer o en trance de fuga, es decir, permanecerán en su propia ausencia, y al borde mismo de la inexistencia; y es al creador que le corresponderá mantenerlas con su arte en el lugar más seguro de las obras, donde ya no caben las interpretaciones de una falsa subjetividad, ni las figuraciones simbólicas del objeto.

De esta forma, toda obra queda definida, no como la expresión del sujeto y la figuración de una personalidad, ni como la representación del objeto y la interpretación de una psicología, es decir, como los poderes del símbolo frente a la naturaleza, sino, contrariamente, a las máscaras y a los cantos inventados por la imaginación simbólica, a las imágenes y a los significados debidos al pensamiento abstracto y al ideal simbólico, como los hechos y de las cosas concretas que pertenecen únicamente a la realidad del ser, que son sus propias extremidades y sus últimos movimientos, los límites y los términos de la existencia, y, consecuentemente, la inmovilidad y el silencio absolutos del mundo.

Por lo tanto, la inmovilidad de la arquitectura y de la estatua, de la pintura y la fotografía, que es la misma inmovilidad de las formas y de los espacios, de la materia y de la luz, es decir, la finalidad última de los

paisajes y de las máscaras, no está en la representación y expresión de su propia naturaleza, ni está en el gesto del rostro simbólico de la máscara, ni en la imaginación y la figuración del paisaje, sino en la visibilidad del silencio y de las formas vacías e inmóviles del tiempo, o, lo que es lo mismo, en los límites del paisaje y los términos del lenguaje, en las extremidades del mundo, superiores a las imágenes y a los significados, a las máscaras y a los cantos.

Hay, por lo tanto, obras en que el tiempo no sucede y el espacio se recoge en sí mismo. Obras que acumulan en un instante y en un fragmento todo el mundo, su existencia y realidad. Pues, una frase y una figura bastan para tener el mundo completo, un instante de vida y un fragmento de naturaleza para contener todo el silencio y la inmovilidad del ser, de su realidad y existencia. Son las palabras y las miradas que, definitivamente, encuentran los términos y los límites de lo absoluto, y que repiten las formas sensibles del pensar. Extremidades del pensamiento, donde, finalmente, el mundo da con su forma concreta o, lo que es lo mismo, donde la conciencia se concentra en la luz de su propio cuerpo. Mientras la imaginación y lo simbólico llenan de imágenes y significados el pensamiento, la conciencia, siempre creadora e integradora, lo vacía de figuraciones y sentidos, dando a la mirada la inmovilidad del límite y a la palabra la visibilidad del silencio, necesarias para llevar el mundo completo a su término, es decir, a su integración con lo absoluto. A esta unión definitiva de lo real con lo sagrado, de lo existencial con lo metafísico- finalidad última de los pensamientos y de las obras- se llega a través, no de figurarse la vida y su naturaleza con las representaciones de la belleza y las expresiones del ideal, sino de limitarse a la existencia y su realidad, de terminarse en el silencio y su inmovilidad, y, finalmente, de concretarse en los rostros y los nombres de lo absoluto.

De la misma forma, estos textos que agrupa la tesis buscan una forma de escritura que se adapte a su objeto. Es decir, cada objeto crea su propio espacio literario. El crítico debe trabajar con el lenguaje en los límites reducidos del propio objeto, hacia el interior formal de su estructura. Lo importante será aislar el objeto para encontrar los términos exactos que lo definan. Son, por lo tanto, textos objetivos que tienen una cualidad parecida al imán; una idea que atrae todo un sistema de relaciones conexas, un centro donde gira el sistema contextual, puesto que el estatuto del texto crítico es incierto por naturaleza. Su punto de partida no puede ser el de las certezas. Pero el crítico, entre dudas razonables, no debe ser subjetivo ante el objeto, sino pensarlo a través de su ser concreto y de su propia luz cierta. En definitiva, tiene que hacer una crítica constructiva que le permita transformar el objeto, finalmente, en concepto, para dar cuerpo al pensamiento. Un acto, el suyo, realmente sintético, de verdadera creación objetiva, que debe garantizar como resultado la integración del mundo en una poética y una estética generales.

*

METODOLOGÍAS

**ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA METODOLOGÍA DE LA TESIS:
GRÁFICOS DE LOS MÉTODOS UTILIZADOS Y COMENTARIO A LA BIBLIOGRAFÍA**

Es falsa la idea que se tiene de las artes y de la poesía como evasiones de la vida por la imaginación. De considerarlas como oficios independientes, cuando, en realidad nadie aún ha podido limitarlas, y terminan llegando siempre a los sitios donde se las reclama y, como no, al mismo centro de la Arquitectura. Pero, contrariamente a una idealización generalizada a la que hemos sometido a las artes, haciéndolas lugares específicos de lo simbólico y de lo irreal, la mirada del arte y la palabra poética, la visión del artista y la síntesis de toda creación estética se cumplen, únicamente, en la invasión de los límites de la realidad al encontrar los términos concretos para explicar el mundo. Así es como el secreto de la creación no está en una imaginación desbordante, en hacer objetos de las cosas y sujetos de los seres, sino en un acercamiento exacto a la realidad, es decir, a los límites y los términos del mundo o, más concretamente, a la inmovilidad y al silencio de los seres y de las cosas. Puesto que la realidad de ahora ya estaba en el comienzo, existimos de la misma manera que entonces y aunque nos hayamos hecho dueños de la vida y de la naturaleza, no sabemos más de la muerte e ignoramos, de la misma forma, el sentido real y el destino del mundo. Por lo tanto, hay que invadir los límites de la existencia y los términos de lo real, para comprobar que las artes y la poesía no son los lugares para imaginar, sino los espacios concretos para la creación, donde se encuentran la realidad y su misterio. **De esta forma, los que nos dedicamos a las cosas de las Artes y de la Arquitectura, a nuestras estéticas y poéticas, y a las de otros, a la Filosofía del Arte y al estudio del pensamiento, tanto como investigadores y críticos o como creadores, seamos conscientes, o no, hacemos con nuestras obras teorías integrales y síntesis más o menos acertadas de los paisajes y de los lenguajes.** Así, es sabido por todos que las obras debidas al pensamiento simbólico nos han dado siempre como

resultado las máscaras y los cantos. Al idealizar y figurar, al imaginar y representar las cosas y los seres del mundo como símbolos para intentar comprender su inmovilidad y su silencio, es decir, para que nos sirvieran como protecciones frente al hecho irremediable de la muerte, se inventaron los mitos y los dioses necesarios y se formularon las distintas religiones para su desarrollo en los ritos. Además, se crearon unas arquitecturas, lugares entre las máscaras y los paisajes, cargadas lo mismo de símbolos, e imprescindibles, también, como formas para las expresiones del poder. Un pensamiento, el simbólico, y una luz, la imaginación, que hemos impuesto a la Naturaleza; paisajes y lenguajes fabricados y figurados de lo natural, que nos obligan a una interpretación y a una figuración ajenas al objeto, de errónea naturaleza subjetiva. Pero las palabras y las miradas que reclaman la Crítica del Arte y de la Arquitectura, la creación y su estudio, no son las explicaciones con las que describir y representar los significados de un objeto ni la personalidad de un sujeto. Ni siquiera las contemplaciones falsas de la belleza y del ideal, ni los comentarios acerca de su naturaleza. Es el ser mismo de su materia concreta lo que nos lleva en una dirección contraria a la imaginación, y a una crítica directa al pensamiento simbólico. Pues la imaginación simbólica es decir, convertir a los seres y a las cosas en símbolos, a las arquitecturas en monumentos, a sus formas en expresiones del poder, es llevarlos en la dirección opuesta a lo real, y abandonarlos en la luz falsa de las interpretaciones y de las representaciones abstractas. Sólo, una vez, superados los paisajes, y los gestos de las máscaras, como las representaciones de la expresión, como las figuraciones de la subjetividad; y los lenguajes y los signos que inventaron los sentidos, como las significaciones que convirtieron las cosas en objetos, el creador, en este caso el arquitecto, con su creación y obra, consigue un arte definitivo. Es decir, es capaz de una mirada y de una palabra, referidas, únicamente a un mundo limitado y terminado en sí mismo, de formular un lenguaje preciso para la crítica de la Arquitectura. La creación, entonces, se concreta en los límites y términos

absolutos o, de otra manera, en los paisajes de la inmovilidad y en los lenguajes del silencio. Por tanto, este trabajo de investigación pretende, a través del estudio crítico del conjunto de las artes y de la arquitectura, pues no puede dar producto crítico la mirada sin la palabra, restaurar aquel cuerpo único y original anterior a la máscara y al canto, la primera luz y la primera voz ante la naturaleza. Se proponen las formas de acabar las relaciones simbólicas con la muerte, y de recuperar las identidades secretas entre la naturaleza y la realidad o, dicho de otra manera, entre la vida y la existencia. Para ello, ha sido necesario atravesar las imágenes y los significados, es decir, desenmascarar y desencantar lo que hemos creado con la imaginación y el pensamiento simbólico para regresar de nuevo a lo real, verdadero paisaje del arte y lenguaje de la poesía donde figurarse la nada y el vacío finales, y poder establecer así los límites y los términos formales de unas arquitecturas de la inmovilidad y del silencio.

Efectivamente, lo que ha dado el soporte filosófico a todo el conjunto, el centro teórico de esta tesis, ha consistido en explicar y demostrar, a través de algunos creadores y de sus obras, que la creación no depende de un pensamiento imaginativo y abstracto, sino, contrariamente, de un pensamiento de conciencia y concreto. Que sólo, una vez, superados los paisajes, y los gestos de las máscaras, como las representaciones de la expresión, como las figuraciones de la subjetividad; y los lenguajes y los signos que inventaron los sentidos, como las significaciones que convirtieron las cosas en objetos, el creador, con su creación, consigue un arte definitivo. Es decir, es capaz de una mirada y de una palabra, referidas únicamente a un mundo limitado y terminado en sí mismo, deducir que para conseguir el arte definitivo hay que destruir todo mito, toda superstición del pensamiento, con una luz que encienda el latido, y llegar, sin la imaginación ni la metáfora, a una conciencia superior del mundo. Sin el falso milagro de un dios inventado, alcanzar el misterio o prodigio de lo real. Cuando las

relaciones humanas no eran aún con los dioses, sino directamente con la naturaleza sagrada, cuando todavía el pensamiento no imaginaba y la idea de la muerte no había contaminado el corazón, y el silencio intacto de las cosas, su absoluta inmovilidad, era el único latido del mundo. La creación, entonces, no era máscara ni símbolo para las metáforas ni los significados, sino sólo la forma que guardaba la materia consciente de una luz idéntica a la realidad, el deseo de contener todo el misterio de lo real. **En definitiva, la necesidad de encontrar los términos y los límites necesarios para la destrucción última de los mitos, eliminando el lenguaje y el paisaje que lo sustentaban, los cantos y las máscaras simbólicos.**

La creación, entonces, es debida, no a la imaginación y al pensamiento simbólico, al razonamiento y a la figuración de las ideas, sino, únicamente, a un pensamiento concreto, resultado de la absoluta coincidencia entre las formas de lo existencial y lo metafísico, y a una fe basada, no en los milagros imaginados por la religión, sino en las formas del misterio superior de lo real, únicas manifestaciones de lo absoluto y de lo sagrado. Las obras, por lo tanto, creadas a la luz de lo real, en la lucidez de una conciencia, y no imaginadas por el artista, ni inventadas por un arte debido a la expresión y a la representación del símbolo, que no son reflejos de la vida ni de la naturaleza, ni las complejas abstracciones del pensamiento, expresiones del sujeto y representaciones del objeto, sino manifestaciones auténticas del ser real y de su existencia concreta en el mundo.

La verdadera creación, no la imaginación por el arte, que ha hecho del ser estético la expresión de la personalidad de un sujeto, y de la cosa, la representación del objeto, sino la manifestación real de la inmovilidad del ser y del silencio de la cosa, la revelación de dar con la forma real del mundo, es un acto de plena conciencia. Pues las obras, las formas que repiten los límites y los términos de la existencia, son los hechos concretos del ser, las acciones

en la inmovilidad y el silencio de las criaturas que respiran la luz de lo real; son, en definitiva, las figuraciones de la nada y del vacío, las representaciones reales de la inexistencia, que toman cada una de sus formas, no de la idea de la muerte sino de la conciencia del fin, no del deseo de la inmortalidad y de lo eterno, sino de la fe en lo absoluto, de lo que no puede ser otra cosa que su propia realidad. Así, es la voluntad del creador, y no otra cosa, la que fija el tiempo en el espacio de la inmovilidad, y la luz de su mirada en la respiración del silencio, la que da con la forma limitada y terminada del mundo, y con la materia consciente de la realidad y de la existencia, es decir, la que toca con la luz de lo real, y con la obra, la inmovilidad y el silencio de las extremidades del ser, los límites y los términos del mundo. Todo para darle al pensamiento la forma de una conciencia, una luz distinta a la de la imaginación, una lucidez, sin abstracciones ni razonamientos, sin ideas ni conceptos, sin deseos ni sueños, que es la desnudez del pensamiento, la materialización del silencio en la inmovilidad de la luz, y, finalmente, la corporeidad real de la conciencia.

La finalidad de la obra de arte, el fin último de la creación, es la formación de una conciencia. La conciencia es un producto humano que se obtiene únicamente de la realidad del mundo, es decir, de una vida vacía y de una naturaleza inmóvil. Mientras lo que aparece ante la imaginación y es percibido por los sentidos, se manifiesta como representación y significado, la conciencia humana, pensamiento que sucede únicamente ante la desaparición de las imágenes, y en la ausencia completa de los sentidos, toma su forma y materia de la inmovilidad y del silencio de las cosas. Pues, formada ya la conciencia, el artista termina su arte, y se limita a contemplar el mundo, y a respirar de su existencia, a repetir los múltiples rostros de la realidad y los nombres innumerables de su ser. Y lo hace en un paisaje llevado a los límites, y en un lenguaje que llega a sus términos, una estética de la inmovilidad, no de la máscara, y una poética del silencio, no del canto, anteriores al arte como representación del poder y del ideal de la belleza, a la

arquitectura como monumento y objeto simbólico, a las figuraciones del sujeto y la expresión de su personalidad en la literatura. Antes de imaginarle un alma al cuerpo, un espíritu a la materia, y una resurrección a la carne, cuando el pensamiento más que razonamiento e imaginación, era la luz de la conciencia, y no la luz del ideal, sino la realidad de su ser concreto y de su existencia. Pensamiento, por tanto, unido a la realidad y a la existencia primeras de la muerte, a los límites y los términos de una conciencia, que recupera lo sagrado, el misterio de lo real y el ser primero de las cosas, que la imaginación convirtió en religioso, en milagro y en mito, y, con ello, el silencio y la inmovilidad originales, que estaban en las palabras y las miradas primeras, en los nombres y rostros de lo absoluto, en los términos y límites del mundo, antes de los cantos y de las máscaras de la imaginación simbólica, cuando lo estético permanecía unido a lo ético, y lo metafísico era tan sólo la forma última de lo existencial, cuando las palabras eran la respiración lenta del silencio en el aire de las ausencias, y las únicas miradas posibles eran las visiones del límite en la luz de la desaparición.

* *

GRÁFICOS DE LOS MÉTODOS UTILIZADOS

PENSAMIENTO

MIRADA

PALABRA

IMAGINACIÓN SIMBÓLICA

MÁSCARA

CANTO

CONOCIMIENTO RACIONAL

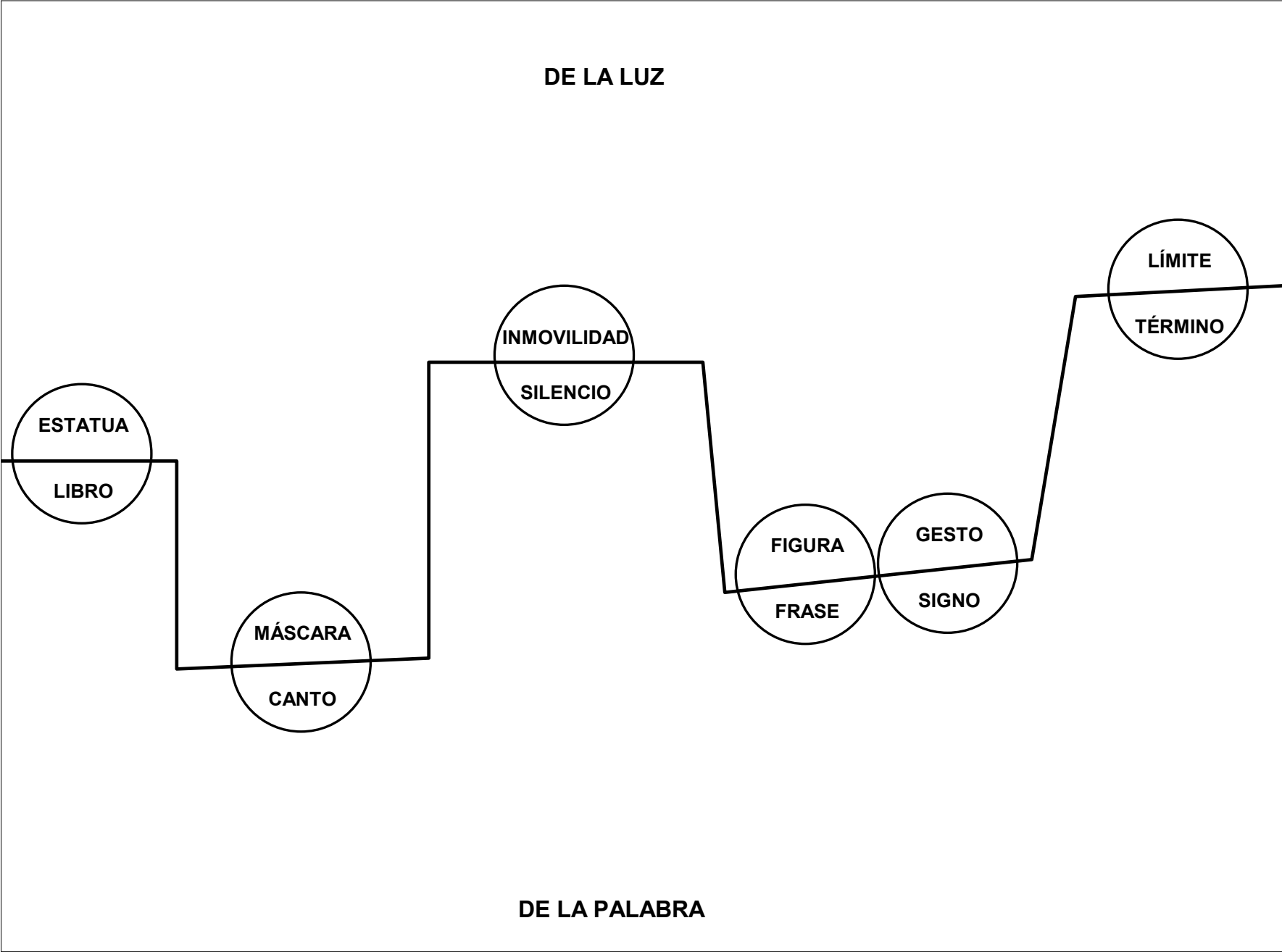
IMAGEN

SIGNIFICADO

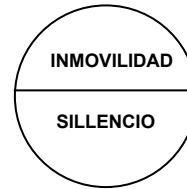
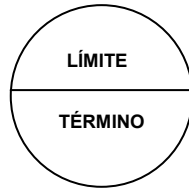
CONCIENCIA METAFÍSICA

INMOVILIDAD

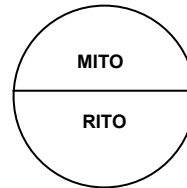
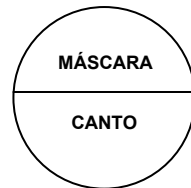
SILENCIO



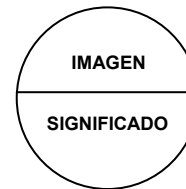
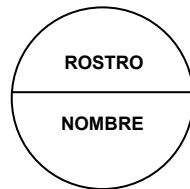
PLANOS Y PARES



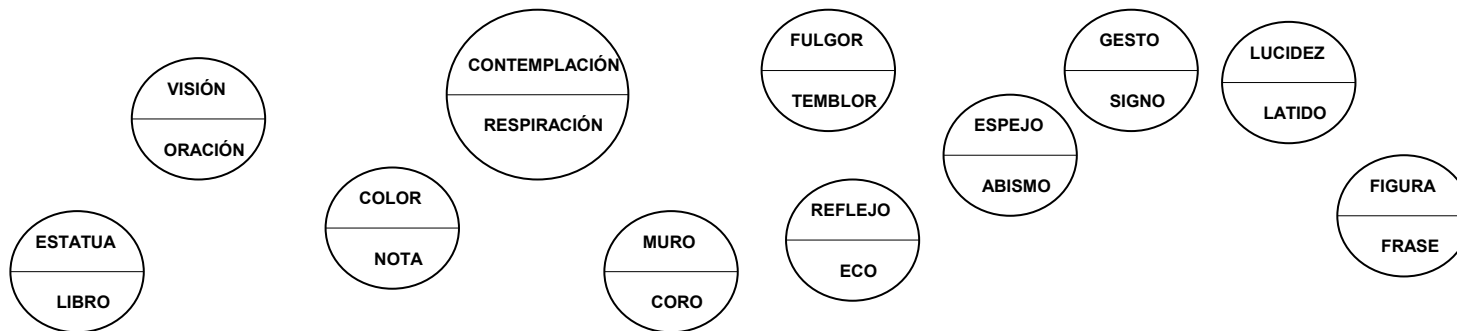
PLANO METAFÍSICO



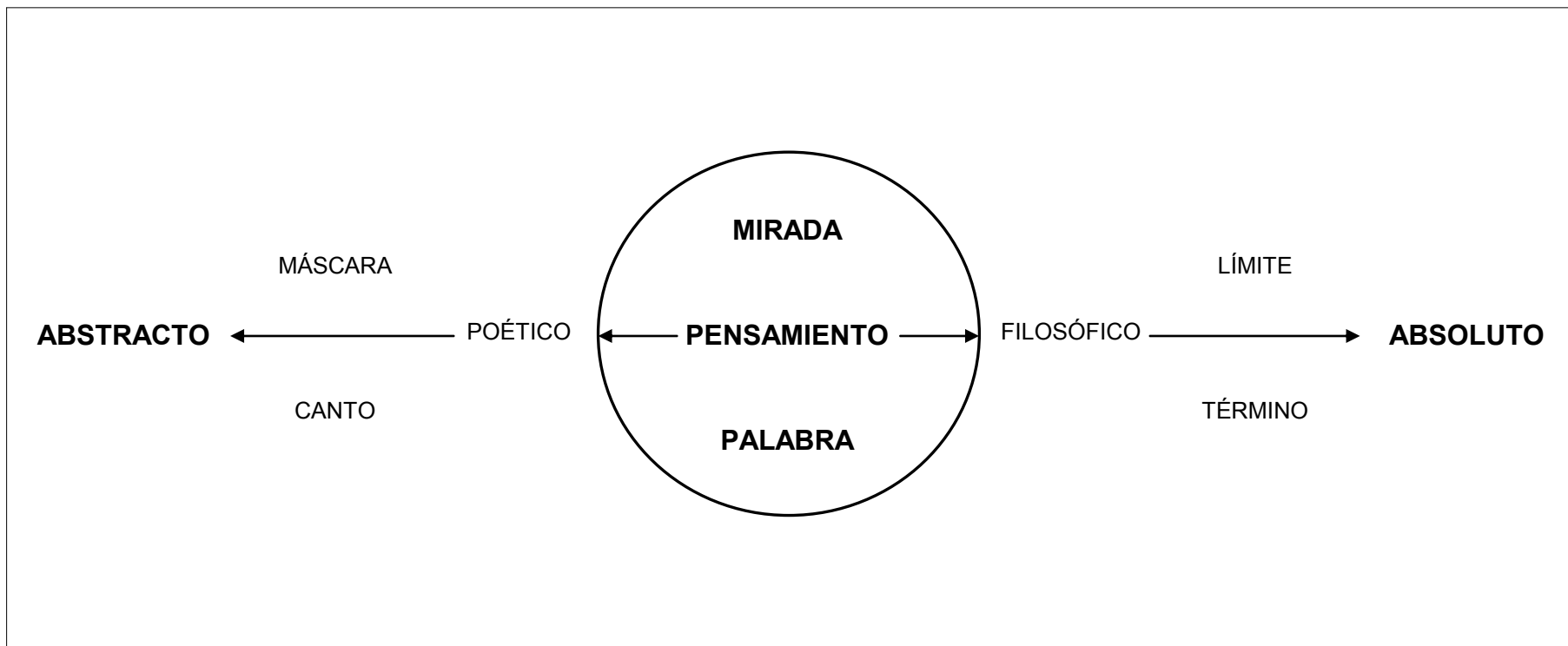
PLANO SIMBÓLICO



PLANO INSTRUMENTAL

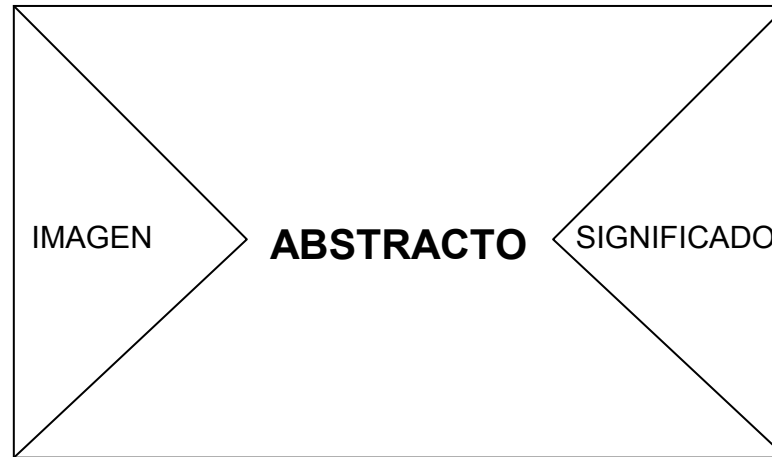


PLANO EXISTENCIAL



MÁSCARA

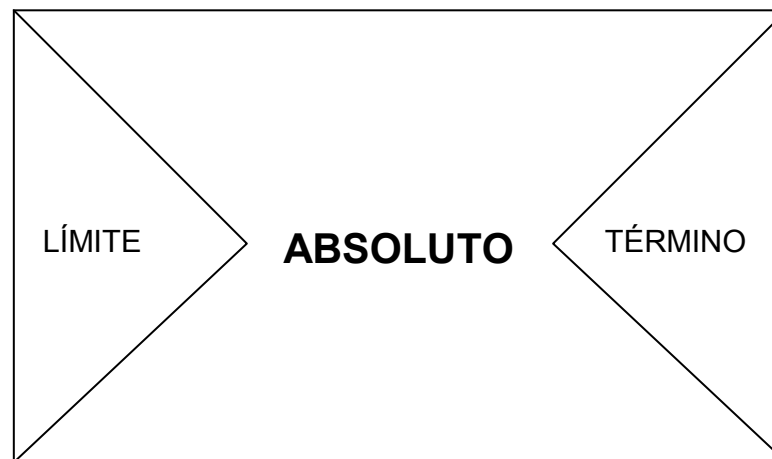
CANTO



MIRADA

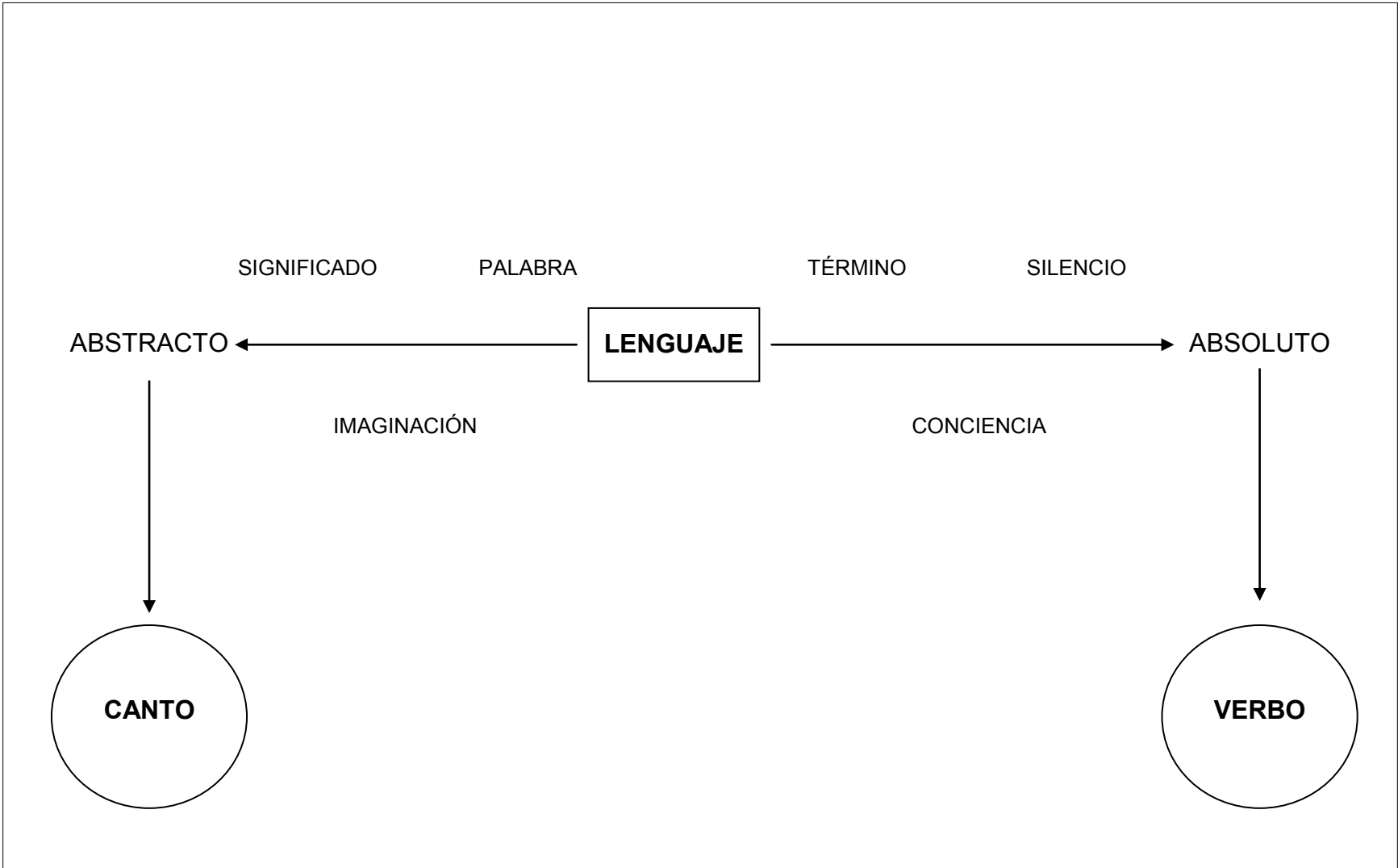
PENSAMIENTO

PALABRA

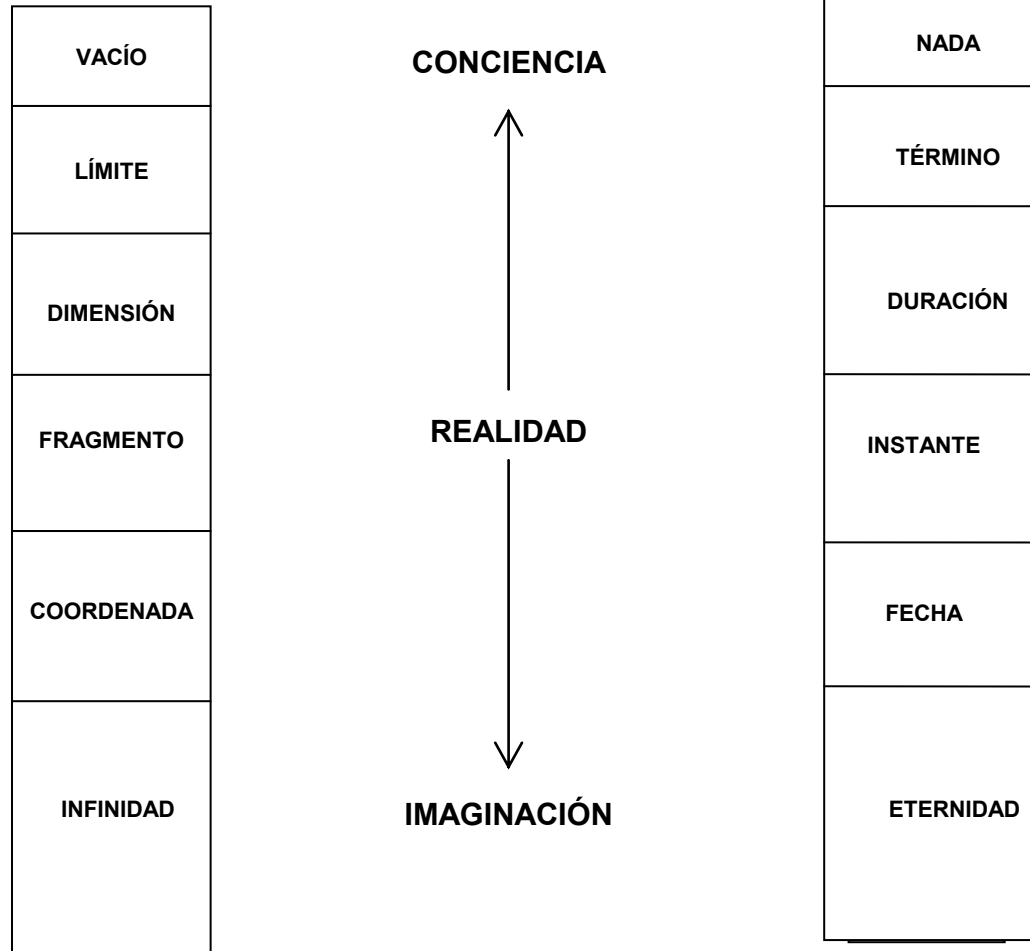


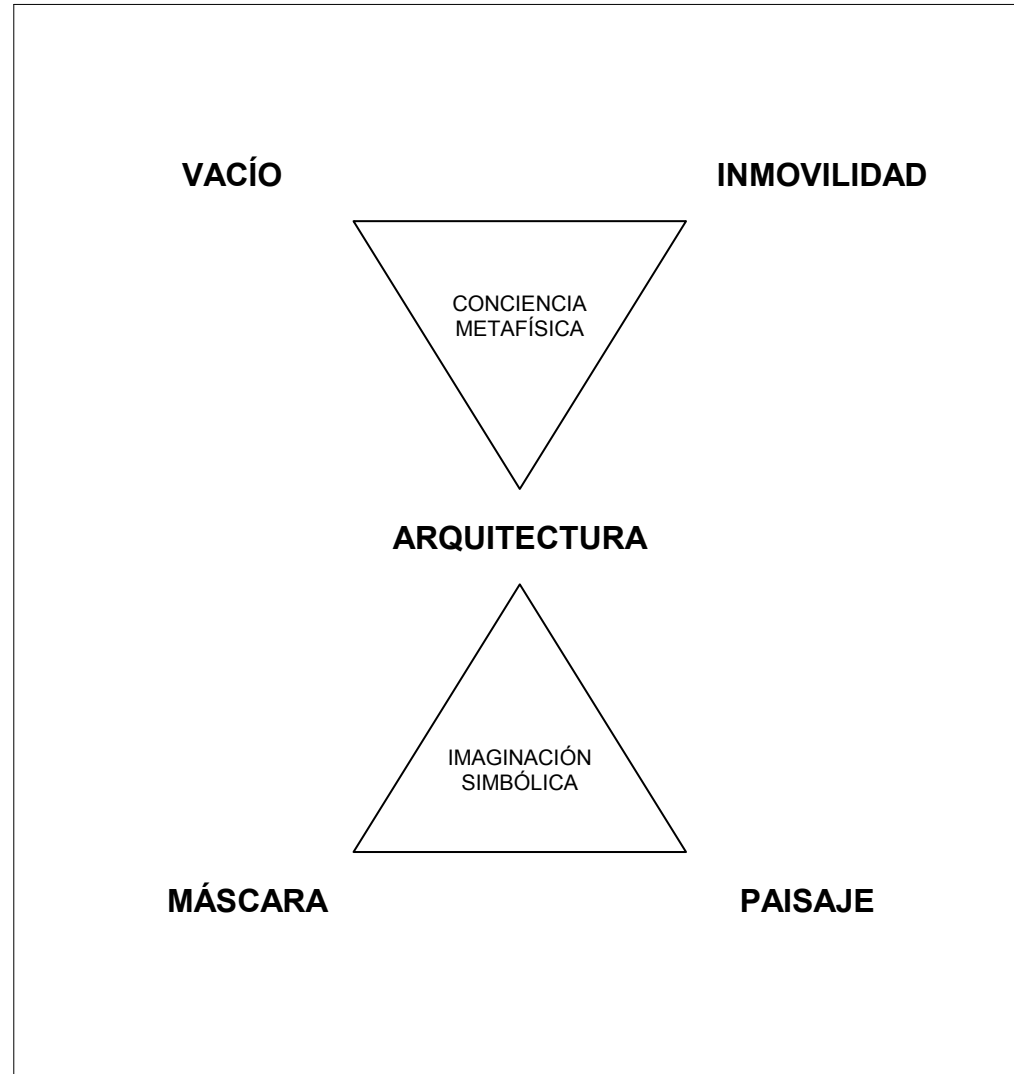
INMOVILIDAD

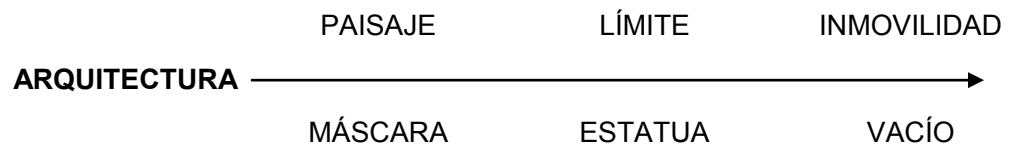
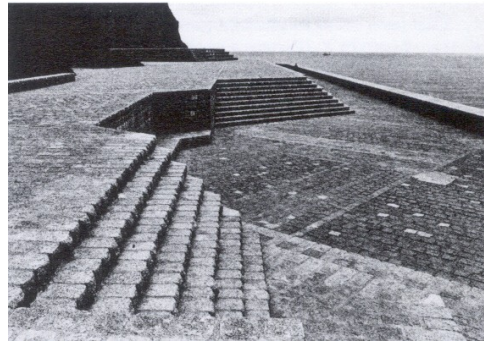
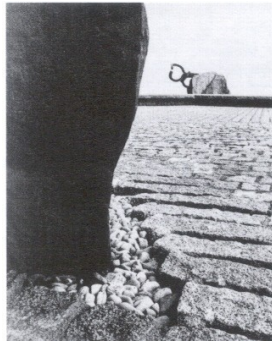
SILENCIO



ESPACIOS Y TIEMPOS





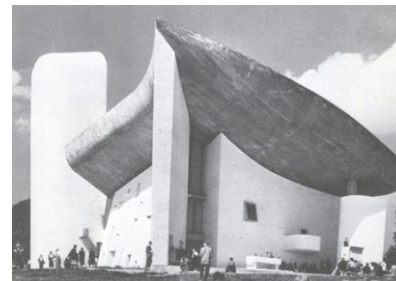
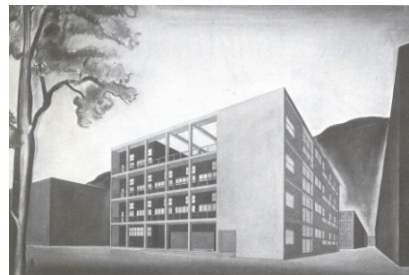


ARQUITECTURA

MÁSCARA



VACÍO



INMOVILIDAD



PAISAJE

MÁSCARA
CANTO



IMAGEN
SIGNIFICADO

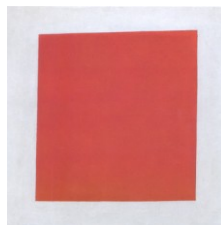
IMAGINACIÓN

ABSTRACTO

CONCIENCIA

ABSOLUTO

LÍMITE
TÉRMINO



INMOVILIDAD
SILENCIO

SAGRADA



MITOLÓGICA



RELIGIOSA



SIMBÓLICA



METAFÍSICA



ABSOLUTA



LA VENUS DE WILLENDORF



LA VENUS HIPERBÓLICA

MODELO GRÁFICO DE LA DESTRUCCIÓN DEL MITO A TRAVÉS DE LA ESTATUA DE VENUS

COMENTARIO A LA BIBLIOGRAFÍA

Es la relación de los libros que se han analizado, y que han servido para elaborar los textos críticos del proyecto de tesis doctoral: TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA. Libros que se han organizado en un listado según los diferentes apartados y por los siguientes temas especializados: arte y arquitectura, filosofía y estética, poesía y otras materias o lecturas que han sido necesarias para tratar en conjunto las cuestiones concretas de la crítica de las artes y de la creación artística. Se da cuenta de los autores y de los títulos de las obras, así como del lugar y de la fecha de la edición de cada uno de los libros.

* * *

CONCLUSIONES

LA ARQUITECTURA COMO LA FORMA INMÓVIL DEL TIEMPO. PARA UNA ESTÉTICA DE LA INMOVILIDAD Y UNA POÉTICA DEL SILENCIO

En definitiva, de forma unitaria y sintética, se han estudiado, a través de la obra y del pensamiento de algunos creadores, artistas y arquitectos, las diferencias reales que existen entre las estéticas y las poéticas de la máscara y la belleza, y las que suponen una síntesis formal de la inmovilidad y del silencio. Posteriormente, se han definido los límites y los términos concretos de las leyes internas de la creación tanto artística como arquitectónica. En estas últimas líneas se ordena todo el material conceptual que ha resultado del análisis de los procedimientos creativos en las artes y en la arquitectura. Con lo que, finalmente, se intenta dar respuesta integral y concreta a los planteamientos teóricos de esta tesis.

- Todos los lenguajes, así como todos los paisajes, que sirvieron para dar sentido y significado a las cosas, para figurar y representar el mundo, deben recuperar en su interior la

naturaleza primera de su ser, los términos y los límites concretos que lo materializaron y repetir, como en un principio, las formas originales del silencio y de la inmovilidad.

- Todo pensamiento que es llevado a lo absoluto, a los extremos contrarios de la imaginación y del razonamiento, lejos de las imágenes y de los significados de las máscaras y de los cantos de lo simbólico, cuando de los rostros y de los cantos se pierden todos los detalles y de las cosas ya no es posible la representación ni la expresión, encuentra, al fin, la dimensión de los límites y la duración de los términos. Ahí el pensamiento encuentra los límites y los términos que definen la inmovilidad y el silencio.
- Toda arquitectura ocupa un lugar entre el paisaje y la máscara. Ocupa los espacios entre la construcción de la naturaleza y la del rostro. Pensar la arquitectura con la imaginación la convierte en expresión y representación de lo simbólico, de la misma manera que los espacios imaginados y las formas inventadas para la belleza son las figuraciones de lo monumental, de lo ideológico y de su poder. Sin embargo, cuando la arquitectura se piensa en sus límites concretos, en los términos que le son realmente propios, consigue sus formas de las máscaras del vacío y sus espacios definitivos de los paisajes de la inmovilidad o, mejor, de las formas inmóviles del tiempo, y de la lucidez del vacío. Inmovilidad que es la visibilidad del silencio en los espacios.

- La imaginación y el pensamiento simbólico han ido convirtiendo lo que era creación original, la forma concreta de lo sagrado y el misterio de lo real, en el arte de representar y expresar objetivamente el contenido de una psicología, incluso de figurar y significar lo subjetivo. Pues al imaginar el rostro, el paisaje y la arquitectura se convierten en máscaras, y la luz de la realidad en belleza. Lo que había sido sagrado en religioso, y las cosas en objetos simbólicos y los seres en sujetos de una personalidad. Así como el alma y el espíritu son la imaginación del cuerpo y de la carne. Pero es la conciencia, no el alma, el cuerpo real del pensamiento, y el mundo está hecho, no de espíritu, sino de la materia consciente. En definitiva, el pensamiento simbólico convirtió lo metafísico en la imaginación de lo existencial.

- El creador con su arte consigue esencialmente integrar en su obra dos cosas: la máscara y el canto, cuando es imaginativo, la inmovilidad y el silencio cuando, después de la representación y de las metáforas, es plenamente consciente de su creación. Aquí está el programa de su arte en el cual la figura es superior a su imagen y la frase a su significado, es decir, en su obra sucede de esta forma: Nada en ella es representado, pues no se puede ser por la imagen. Lo que ha sido creado, la criatura, no tiene apariencia. Ni nada puede ser en y con ella interpretado. Todo lo que se ha puesto en absoluto no admite más significados. Sin embargo, a pesar y gracias a estos límites, a estos términos, el creador es capaz de

ver rostros en el silencio y de escuchar nombres en la luz. Ciertamente, su obra encuentra el ser íntegro en un único y definitivo cuerpo de materia consciente, donde se dan al mismo tiempo la respiración de la mirada y la contemplación de la palabra.

- Es preciso encontrar los términos y los límites necesarios para la destrucción última del mito, eliminando el lenguaje y el paisaje que lo sustentaban, el canto y la máscara simbólicos. Disponer otra vez de un comienzo, del mundo vacío y sin nada, para completarlo con una metafísica de las ausencias que se concretaría en un lenguaje del silencio y un paisaje de la inmovilidad y la desaparición: las nuevas figuraciones de la nada y del vacío. Destruído ya todo mito, toda superstición del pensamiento, con la luz que enciende el latido, se llega, sin la imaginación ni la metáfora a una conciencia superior del mundo, sin el falso milagro de un dios, al misterio o prodigio de lo real.
- En las ciudades aún es posible una arquitectura de la inmovilidad, de las formas del tiempo que han alcanzado su límite y su término, donde los espacios están hechos con un control exacto de lo inmaterial. Ciudades del tiempo, ciudades de la duración y de los recorridos, más que de la dimensión y de las distancias, que, lentamente, han formando en su interior depósitos de inmovilidad y de silencio. Arquitecturas que se han detenido en la memoria de lo vivido, que no son el tiempo imaginado en la falsa duración de la eternidad, sino el tiempo

concreto de la inmovilidad en los espacios de la luz y del silencio. En definitiva, las formas últimas de una arquitectura de lo inmóvil.

* * * *

CAPÍTULO 1 – INTRODUCCIÓN

Páginas 21-44

TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA

Los conceptos son los instrumentos con que andamos entre las cosas. ORTEGA Y GASSET.

De la unión inesperada de las imágenes surgen los conceptos (el concepto de imaginación en *Bachelard*). Para llegar al concepto la imaginación utiliza dos caminos: el que de la palabra nos lleva a la imagen visual y el que de la imagen visual acaba en la expresión verbal. Así, a esta relación oculta que guardan las imágenes nos conduce el ingenio en forma, unas veces, de poética y, otras, de estética.

Al historiador, crítico, artista y filósofo debemos reunirlos en un solo hombre. Como dice *J. Torres-García*, un hombre con una regla. No quiero decir que debemos dedicar todo nuestro tiempo y esfuerzo a cada uno de

estos campos del conocimiento, sino que frente al arte debemos ser dueños de una poética y de una estética que permitan desplazarnos con gran facilidad de un campo a otro. Pues, mientras que la ciencia se manifiesta por razonamiento, el arte lo hace por revelación. La sabiduría del artista se comprueba entonces por su capacidad última de síntesis, no sólo por sus capacidades primeras para el análisis. La ciencia que nace sólo del análisis, que necesita diseccionar, especializarse, para comprender, pone en riesgo al objeto y limita las capacidades humanas para comprender íntegramente el mundo. Recordamos aquí estas palabras de Gaudí: *“La demostración es la confirmación del principio, es indispensable en todo análisis; la experimentación es la confirmación de hecho, imprescindible en toda síntesis. Análisis y síntesis han de irse alternando para ser fecundas, es decir, reflexión y acción; ninguna de las dos por separado engendrará nada completo”*. Así lo entendieron dos artistas como Braque y Picasso, cuando ambos trabajaban descomponiendo las máscaras y los paisajes para dar con la nueva forma visual del mundo, en lo que a decir de los críticos de arte de entonces fue el mayor proceso de transformación en la historia de las artes, el *Cubismo*, que pasó de una primera etapa inicial de necesario carácter analítico a una fase última que, ciertamente, sin abandonar aquellos primeros análisis, resultó la conclusión de una realidad sintética del mundo. Y que, finalmente, Juan Gris pudo integrar y concretar con su propia obra, de la que el mismo dijo: *“Un cuadro es una síntesis, como sintética es toda arquitectura”*.

De esta forma, todo verdadero arte se alcanzaría únicamente por la consecución de esta síntesis, es decir, cuando el artista, finalmente, ha conseguido reunir en una obra la forma única y definitiva del mundo o, mejor, cuando el mundo ha sido por él y en él revelado; pues la revelación es, para el arte y el artista, el mayor grado de síntesis. En este nivel final de la creación, el artista, con su arte, alcanza los límites últimos del paisaje y los términos de su lenguaje. Por lo tanto, sintetizar, reunir en un único cuerpo superior, más allá de

las máscaras y de los cantos simbólicos, los límites y términos del mundo, es la conclusión de toda creación tanto poética como estética.

Lo mismo que para la creación es necesaria esta capacidad sintética, integral, del creador con su obra, también debe serlo aplicar en la enseñanza, es decir, el profesor debe incidir en la capacidad de síntesis de sus alumnos... Mientras la ciencia se enseña con principios, el arte, como la arquitectura, necesita ejemplos, obras de arte, una mirada constante a su propia Historia. Para ello, debemos entender la Historia del Arte y de la Arquitectura como laboratorios para ensayar y comprobar las formas y sus imágenes, la Crítica como verdadera herramienta poética o lenguaje de creación en contra de la interpretación, al artista y al arquitecto contra sí mismos, contra el *copyright* y la especialización, y a la Filosofía del Arte y a la Estética como ciencias objetivas, con una metodología propia basada en la comparación y la síntesis.

Pero ocurre que muchas disciplinas contemporáneas proceden en sus análisis transformando la investigación de analogías en determinación de "homologías": es decir, determinando HOMOLOGÍAS DE ESTRUCTURA entre fenómenos pertenecientes a distintos órdenes y, sin embargo, descriptibles e interpretables recurriendo a modelos estructurales que, en su forma general, son iguales. Homologías que permiten al historiador del arte hallar criterios operativos en el ámbito de una misma cultura.

Dice E. Panofsky (en la introducción de *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*): *"La búsqueda y descubrimiento de las analogías intrínsecas entre fenómenos culturales aparentemente dispares sobre la base de una concordancia factual en el espacio y en el tiempo. Cobra así el historiador del arte su más alta dimensión interpretativa como desvelador de los significados implícitos de la obra"*.

La Historia del Arte se presenta entre períodos alternantes. En unos se dará el predominio de lo mental sobre lo visual y en los otros de lo visual sobre lo mental. Los “períodos visuales” cerca de la expresión de los objetos y los “períodos mentales” persiguiendo la destrucción del objeto necesaria para acabar con el arte como representación.

Se impone un tipo de historiador de arte cualificado por la capacidad crítica de establecer relaciones.

La función de la crítica debiera ser mostrar CÓMO ES LO QUE ES, incluso QUÉ ES LO QUE ES, en lugar de mostrarnos su significado. La mejor crítica procede a disolver las consideraciones sobre el contenido en consideraciones sobre la forma. El análisis formal tiene que ser antisimbólico. La forma se debe considerar como organismo, no como lugar de un contenido.

Una crítica obsesionada en la interpretación transforma la obra en contenido. Una metodología basada en el análisis con un vocabulario prescriptivo “traduce” las obras en contenido, en otra cosa. No queremos una crítica normativa. Hay que huir del análisis en cualquier examen de un hecho artístico. El análisis aporta muy poco, mata al objeto.

Buscamos una crítica que ponga en valor el objeto, que lo transparente. La transparencia supone experimentar la luminosidad del objeto en sí, de las cosas tal como son. Para ello utilizamos un vocabulario descriptivo que se pose en el objeto como una gasa ligera y adopte la forma del objeto sólido al que alude. Intentaremos una crítica desde la síntesis que es todo proceso creativo.

CUADRO COMPARATIVO DE LOS DOS TIPOS DE CRITICA QUE CONOCEMOS

			SUJETO		REPRESENTAR	SIGNO
MENSAJE	OCUPAR	RETORICA	INTERPRETACION	ESPACIO	DESCRIPCION	NARRADOR
			CONTENIDO	FIGURADO		DISCURSO
SISTEMA	DESOCUPAR	LIBRO	FORMA	ESPACIO	INSCRIPCION	TEXTO
			FORMACION	PLANO		LENGUAJE
			OBJETO		TRANSPARENTAR	DIAGRAMA

Toda investigación discurre por un camino metodológico para desembocar en unas conclusiones. El método se funda en distintas operaciones del pensamiento que llamaré estructuralistas y que se reducen a recortar y ensamblar. Lo que se traduce en buscar unidades, llamemos semánticas, y trabajar, discriminando, en series.

Palabras de *M. Foucault*: "Existen dos formas de comparación y sólo dos: la comparación de la medida y la del orden". La comparación de la medida se realiza con un análisis que procede por división en unidades y la comparación del orden procede por series. "Y justo en esto consiste el método y su 'progreso': en remitir toda medida a una puesta en serie que, a partir de lo simple, haga aparecer las diferencias como grados de complejidad".

CUADRO DE LAS OPERACIONES ESTRUCTURALISTAS TIPO

ASOCIACION DE IDEAS	LINGÜÍSTICA	OPERACION
SEMEJANZA	SELECCION	RECORTE

Seguimos a *Oteiza* en reclamar una Estética objetiva para el arte: "Definimos la Estética como la ciencia que se ocupa del espacio y del tiempo en la narración de la expresión. Toda experiencia con la expresión entra en una problemática de las combinaciones del espacio con el tiempo. Toda experiencia de las estructuras narrativas pertenece a uno de estos dos grupos circulatorios: En discontinuidad espacial o en una espacialidad continua. El concepto de Tiempo, y los problemas de dimensión, dan práctica existencia nueva a la Estética: el hallazgo de un concepto formal del Tiempo y sus problemas. Si la Estética debe ser ciencia debe tener un objeto y este objeto debe poder ser descrito en los términos de un lenguaje: y todo término debe hallar el fundamento de su propia verificación en el objeto". Y este objeto tiene nombre: en varias de nuestras lecturas de la obra de *Oteiza* descubrimos que existía cierta similitud entre sus teorías y la lógica estructural del libro. El libro es la geometría del pensamiento. El libro como estructura formal del pensamiento. Estéticamente un libro es la solución a un problema de espacio-tiempo. Para *Oteiza* los lenguajes se fabrican en el laboratorio del arte. Pero en arte la materia prima es, sobre todo, lingüística y es, precisamente, en el ser del libro donde el arte encuentra su mejor laboratorio. Laboratorio para las Estéticas Comparadas.

Por lo que se refiere a la generación de la forma, nos serán de mucha utilidad los dibujos de *Paul Klee*, que en algunos aspectos presentan una singular semejanza con las obras de *Alejandro de la Sota*. Parece que en el proceso creativo se establecieran dos tiempos: el tiempo de la definición de una estructura y el tiempo de la definición formal a partir de las variaciones que permite dicha estructura. Por eso, la estructura deberá ser plásticamente

fecunda, donde el creador pondrá todo su esfuerzo, para, luego, someterse a su dictado.

Los objetos sólo existen en el arte como figuras. Esto es, la destrucción del objeto necesaria para acabar con el arte como representación. La figura cubista se genera a partir del recorte y el ensamblaje. Tenemos la geometría sólida del espacio. Las figuras transparentan la superficie plana donde se inscriben. Transparentar en lugar de representar. La transparencia en el arte y la crítica supone experimentar la luminosidad de las formas en sí, de las cosas tal como son. La obra "transparente", lo es en dos sentidos: la obra nos muestra cómo y de qué está hecha. Recortar equivale a quitar. Nos quedamos justamente con el corte del objeto que lo hace figura.

Klee es el pintor del tiempo. La comprensión de la actividad plástica como una actividad temporal. La introducción de la temporalidad afecta al núcleo mismo del arte de Klee. Un fragmento de Zevi: " Para el artista, en cambio, es algo totalmente distinto: no cambia espacio por tiempo, sino temporaliza el espacio". La geometría que utiliza Klee se basa en el plegado de superficies planas. Doblar es para Klee la operación mental que genera la forma. Entonces, la "otra geometría" tiene su fundamento en este sistema de plegar superficies planas. Es una geometría sin medida, formativa. La geometría líquida del tiempo. En realidad, podríamos definir el estilo artístico como la forma de recortar el objeto para convertirlo en figura.

Dice Gaudí: "La inteligencia del hombre sólo puede actuar en un plano, es de dos dimensiones, resuelve ecuaciones de una incógnita, de primer grado".

La mejor manera de describir el espíritu de sus estructuras sería hablar de una 'arquitectura diagrama'. El edificio es en el fondo el equivalente al

diagrama del espacio que se usa para describir de forma abstracta las actividades cotidianas que se presuponen en el edificio. Sota ordena las condiciones funcionales que ha de llevar el edificio en un diagrama último del espacio, e inmediatamente convierte este esquema en realidad.

Una vez establecido el diagrama toda la arquitectura se someterá a su dictado. El arquitecto perderá protagonismo y asumirá las leyes propias del diagrama. Recuerdo la frase de Paul Valéry: "La mayor libertad nace del mayor rigor".

El concepto de "diagrama" permite una sistematización para el estudio de la obra de Sota: Algunas veces el diagrama se soporta sobre líneas paralelas como en Miraflores donde las líneas de cota del terreno se transforman en "bandas programáticas". Otras veces un "centro vacío" organizará los elementos que se repiten, lo que sucede en obras como los Juzgados que coloca sus tres elementos similares alrededor de un vacío. En la vivienda para el Sr. Domínguez el "centro vacío" aparece en la sección. A partir de éste la casa diferencia sus funciones. De la misma forma se concibió la sección del Gimnasio Maravillas. Y la mayoría de las veces, una retícula modulada a propósito con un contorno bien definido admitirá programas de lo más variado. El Gobierno Civil de Tarragona será la obra que inicie esta manera de proceder. Arquitectura a base de cuadrados, cada uno de los cuales contiene en su interior una parte completa del programa y se relacionan espacialmente por estar unos en contacto con los otros. Paul Klee llamó a uno de sus dibujos "Arquitectura a base de variaciones". Y, además, nos dijo: "Al igual que el hombre, también el cuadro tiene esqueleto, músculos y piel. Puede hablarse de una anatomía propia del cuadro. Una pintura con el tema 'hombre desnudo' debe plasmarse según la anatomía del cuadro, no según la del hombre. Se construye en primer lugar una estructura de la pintura por plasmar. Hasta dónde se rebasa esta estructura es algo que cada quien

puede determinar libremente; ya de la estructura misma puede partir un efecto artístico, un efecto más profundo que el derivado de la mera superficie".

Las casas que Sota proyectó para una urbanización en Mallorca, vuelven, otra vez, sobre la composición a base de cuadrados. Cuadrados que siempre contienen partes del programa enteras y la suma de todos ellos crea la casa. En este caso, tres cuadrados de 6x6 metros organizarán el contenido de la casa. Será el contacto de los cuadrados lo que condicione su contenido. Ocurre lo mismo con el dibujo "Arquitectura a base de variaciones" de Paul Klee, donde las líneas cambian sus características al pasar de un cuadrado a otro. El proceso de generación de la forma es similar en ambos casos: Se decide una manera de proceder con una estructura rígida pero fecunda plásticamente. Se crea un campo conceptual donde referir las formas y al que el artista somete la creación. A la misma lógica responden las líneas horizontales y paralelas que ambos creadores utilizan en algunas composiciones. Ambos tejen una red para poder disponer de un espacio en el cual poder trabajar, un espacio con unas propiedades plásticas que sólo falta desarrollar.

Las consecuencias de esta metodología son inmediatas: La forma será el resultado del proceso. El diagrama no le permite detenerse en los pequeños detalles de forma. No hace concesiones a lo anecdótico que, aunque existe, se diluye en la fuerza del diagrama.

La jerarquía se establece de lo general a lo particular. En el diagrama las relaciones entre las partes se simplifican, pues lo que rige al conjunto está en el detalle. Existe una "razón positivista" que recorre todo el proceso. Se solapan todas las etapas de la proyectación, produciéndose la síntesis deseada.

El dibujo de los diagramas habla de su condición absolutamente abstracta, pues representa el proceso, el pensamiento.

De manera que no podemos ver el diagrama como una combinación binaria entre un fondo y una forma; el diagrama no es doble, sino múltiple; en el diagrama no hay sino formas, o, más exactamente, en su conjunto, el diagrama no es más que una multiplicidad de formas, sin fondo.

La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie. A mi entender, el Diagrama es uno de esos objetos.

EL TEXTO CRÍTICO COMO PROYECTO DOCENTE APLICADO A LA ENSEÑANZA DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS EN LAS ESCUELAS DE ARQUITECTURA: DESARROLLO DE UN CASO PRÁCTICO

1 OBJETIVOS/CONCEPTO

El estudiante de arquitectura y, en general, el que se ocupa en los temas de las artes, es sensible sobre todo a las formas y a las imágenes. Son las que verdaderamente estimulan el conocimiento, pero también son las seductoras que lo aturden. Por eso creatividad y crítica deben ir juntas si quieren dar producto verdadero. Considero ambas tareas- lo visible y lo invisible- inseparables para conseguir unos objetivos serios para el arte y la arquitectura. La capacidad creativa para congregar imágenes y formas, aparentemente distanciadas, en el objeto; y la crítica para mostrarlo, tal como es, en su forma real de organismo, y no como lugar de un contenido. Considerar el objeto sólo a la luz del análisis o de la interpretación simbólica, impide establecer en él relaciones más fecundas de forma y materia que son, al cabo, las que a los estudiantes de arte y de arquitectura deben interesar. Y entiéndase esto, no como un abandono de cualquier análisis del objeto, sino

como un cambio de orientación hacia unos niveles mayores de síntesis, para llegar al conocimiento íntegro del objeto concreto en su verdadera dimensión. En este sentido, valgan aquí estas palabras de Gaudí: *"La demostración es la confirmación del principio, es indispensable en todo análisis; la experimentación es la confirmación del hecho, imprescindible en toda síntesis. Análisis y síntesis han de irse alternando para ser fecundas, es decir, reflexión y acción; ninguna de las dos por separado engendrará nada completo"*. La demostración y la experimentación, la reflexión y la acción, como la alternancia que reclamaba Gaudí entre el análisis y la síntesis, deben, de la misma manera, plantearse juntas, no sólo en el instante de la creación, sino a la hora de su propia enseñanza. Con esto, no quiero decir que el alumno, para comprender el objeto, dedique su esfuerzo a todas las vías posibles para su conocimiento, sino, al contrario, que frente al arte y a la arquitectura, frente a sus objetos, debe hacerse dueño de una poética o ideología que le permita desplazarse con la misma facilidad y orientación por todas las fases de la obra y del proyecto. Sabido es que la ciencia se manifiesta por el razonamiento, y desde el lado más radical del análisis, no así el arte que lo hace siempre por revelación de una síntesis. La ciencia que sólo es análisis, que necesita diseccionar para comprender, agota el objeto y lo reduce a sí mismo, y limita la capacidad humana de síntesis. Pero el arte y la arquitectura, cuando lo son, resultan, finalmente, de un proceso sintético, pues sintetizar es, a la vez, el medio y el fin de la creación estética. Por lo tanto, la sabiduría del creador estará en esta capacidad de síntesis, y en el poder de crear e integrar en su obra la realidad y la belleza del mundo. Intentaremos, de este modo integral, llegar a un conocimiento constructivo del objeto, y a su relación con el mundo desde la síntesis que es todo proceso creativo.

Es así como la asignatura de proyectos arquitectónicos debe aglutinar al mismo tiempo las tareas de investigación y de creación. Una investigación-bajo la dirección del profesor- aplicada críticamente al proyecto para hacer

de él su propia teoría. Pues, mientras la ciencia se enseña con principios, la arquitectura, como el arte, necesita ejemplos, obras de arte, y la referencia constante a su propia Historia. Creemos que el estudio de la arquitectura y del arte es el estudio de autores y obras individuales. Si las obras de arte y de arquitectura no tienen el sello definitivo de una personalidad única- sea individual o colectiva-, no serán arquitectura ni arte en su verdadero sentido. Así, el estudiante debe tomar la iniciativa en su formación con un talante de investigador y aportar al curso de la mano de su profesor tanto sus dudas como certezas. Será imprescindible, por lo tanto, que la investigación discurra por un camino metodológico hasta desembocar en unas conclusiones que sean totalmente objetivas para ser compartidas entre profesor y alumnos. Un método que encuentra su fundamento en distintas operaciones del pensamiento que llamaremos estructuralistas, y que se reducen a recortar y ensamblar. Lo que se traduce en buscar unidades, llamemos semánticas, y trabajar, discriminando, en series.

En cuanto a la delimitación y definición del método comparativo y sintético propuesto aquí por nosotros para la enseñanza concreta de los proyectos arquitectónicos, nos servirán de guía las siguientes palabras del filósofo M. Foucault: *“Existen dos formas de comparación y sólo dos: la comparación de la medida y la del orden”*. Nosotros, a esto, añadiremos que *la comparación de la medida* se establece por el análisis, primero, y la síntesis, luego, de las magnitudes que proceden de la división de los objetos en unidades abiertas, y que, precisamente, por ser abiertas, nos permiten la comparación; y que para *la comparación del orden* es necesaria la formación con estas unidades abiertas, de series completas que, finalmente, estas sí, conviene cerrar. Esto va a significar, si se produce, que la comparación ha dado resultado, y que su producto ha sido completado por las series y concluido en una síntesis. La aplicación correcta del método comparativo, da como resultado final la síntesis concreta del objeto o del concepto perseguido.

Síntesis definitiva que se produce por la fusión abierta de las unidades, que las series relacionan entre sí, dando la forma exacta a su contenido. De todos es bien sabido que sólo se alcanza la integridad de una síntesis, en este caso, en la obra y el proyecto, después de un proceso de gran complejidad, donde el resultado final debe contemplar la solución exacta a cada uno de los problemas iniciales que la obra de arte y el proyecto de arquitectura plantean. Complejidad del método y de la síntesis, que queda bien expresada, nuevamente, en estas palabras de *Foucault*: “Y justo en esto consiste el método y su ‘progreso’: en remitir toda medida a una puesta en serie que, a partir de lo simple, haga aparecer las diferencias como grados de complejidad”.

A partir de estos conceptos estructurantes que con carácter general se han ido aplicando con éxito en muy distintas tareas del pensamiento, como la lingüística, la filosofía y la antropología, podremos, igualmente, llegar a concretar para el Arte y la Arquitectura, para su Crítica y su Investigación, para su Creación las bases iniciales del método: comparación y síntesis, unidades abiertas y series cerradas. Para ello, hemos elaborado el siguiente cuadro de operaciones:

CUADRO DE LAS OPERACIONES ESTRUCTURALISTAS TIPO

ASOCIACION DE IDEAS	LINGÜISTICA	OPERACION
SEMEJANZA CONTIGÜIDAD	SELECCIÓN COMBINACIÓN	RECORTE ENSAMBLAJE

Con todo lo dicho, debemos entender la Historia del Arte y de la Arquitectura como los laboratorios para ensayar y comprobar las formas e imágenes, y para relacionar entre sí distintos usos y diferentes tipologías; la Crítica de las artes hacia el interior del objeto y su estructura, evitando la

mirada subjetiva y contra su interpretación; el arquitecto contra sí mismo- por un arquitecto de la síntesis, integrador, y no el de la "profesión"-; y la Filosofía del Arte y la Estética como ciencias objetivas, con una metodología basada en la comparación. Todo lo anterior se concreta en el siguiente proyecto docente programado en actividades que cubren las necesidades prácticas de los distintos temas de estudio.

2 PLAN/PROGRAMA

El programa del curso no se entiende como una serie de lecciones del profesor para el alumno, sino que busca la forma de implicar al estudiante desde el principio en su formación. Para ello se pretende responsabilizar al alumno con la toma de decisiones al diseñar y a la creación de su propia ideología en arquitectura. Programo, entonces, la tarea para un estudiante activo para la crítica y la creación. De esta forma establezco un programa de trabajo para el alumno, articulado genéricamente en cuatro temas que considero fundamentales en la consecución de los objetivos: **La biblioteca, la casa, la institución y la tumba**. Se comprende, al instante, que son los espacios culturales del hombre, y que el arquitecto debe conocer con idéntica dedicación.

En **la biblioteca** el estudiante consulta, investiga, se documenta, se forma. Es el espacio de los libros donde se lee y se imagina (quiero decir que el estudiante deja los ojos viendo imágenes en libros y revistas). Mientras esté en la escuela será el lugar donde ensaye y verifique sus logros, sin quererlo se estará exigiendo demasiado al compararse con los mejores arquitectos. El curso propone la creación por parte de cada estudiante de su propia biblioteca (entiéndase como un conjunto de material crítico en textos e imágenes) por medio de ejercicios teóricos que propondrá el profesor a lo largo del curso- coincidiendo con el comienzo de cada tema-proyecto serán obligatorios y comunes a todos los alumnos, pero también podrán plantearse a un nivel individual durante el desarrollo de los temas para orientar el proyecto - y que al finalizarlos el estudiante deberá compartir con el resto de compañeros para la reflexión. Este apartado es de suma importancia para el curso por suponer el cuerpo teórico del mismo y persigue habituar al estudiante en la ardua tarea de la investigación- en la adquisición de conocimientos activos que más tarde empleará a lo largo de su vida profesional. La biblioteca permitirá al alumno orientarse en el proceso creativo y le servirá de apoyo crítico durante el curso al enfrentarse al resto de tema-proyectos.

La casa es el tema germinal de la arquitectura, la unidad básica de diseño. El programa primario que debe manejar el alumno hasta llegar a dominar y conocer de memoria, interpretando funciones y usos. Es decir, el alumno con su proyecto aprenderá a interpretar el espacio privado, la casa en función de las múltiples componentes que en ella intervienen. Hará de la forma abstracta, general e impersonal, algo real, con presencia concreta por medio del diseño.

La institución es, para entendernos, la casa de todos. Donde la forma se manifieste en el orden, en el diseño de la estructura social y en la materialización de la ideología. Tiene carácter de generalidad y es, por lo

tanto, expresión objetiva de la comunidad. El curso en este punto estará encaminado a comprender la naturaleza de las instituciones humanas y su implantación en el espacio público. Hacer consciente al estudiante del poder que históricamente ha tenido la forma para representar una cultura y sociedad será el objetivo.

La tumba nos sitúa ya en el espacio mágico- sagrado-, lugar de las impresencias. Donde el tiempo se convierte en secreto y donde es necesario un pensamiento mágico para apenas comprender. La tumba es el monumento por extensión, la memoria del hombre. Así el alumno deberá ver la forma también en su estado puro, aislar el objeto de todo lo que le rodea y, ya separado del mundo, su solo significado afluirá. Cada objeto crea su espacio y cada forma su halo evocador.

Es fácil entender que hago extensible todo lo anterior a cualquiera de los cursos de proyectos arquitectónicos de la escuela, pues considero abarcadas todas las posibilidades en que se dan los objetos y las formas en la arquitectura proyectada como construida. Además, al estructurar el curso de este modo lo hago corresponder al ciclo sociológico- vida privada, vida pública y vida secreta- y al biológico- nacimiento, desarrollo y muerte- del hombre. La casa, la institución y la tumba, con la biblioteca, completan así el ciclo de la arquitectura y será probablemente sencillo cerrar el curso confirmando unas conclusiones. No obstante, la complejidad de las variables del tema-proyecto y la naturaleza de las mismas habrán de adaptarse a cada uno de los niveles de la asignatura de proyectos. Por lo tanto aventuro en un anexo adicional el desarrollo del proyecto docente en un caso práctico.

3 BIBLIOGRAFÍA BÁSICA

Para LA BIBLIOTECA

GAUDÍ, Antonio: *Manuscritos, artículos conversaciones y dibujos*. Edición Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982.

BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1983.

BERGER, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Ediciones Árdora. Madrid, 1997.

ECO, Umberto: *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1970.

FERNÁNDEZ ALBA, Antonio...(et al.): *Arte y escritura*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca: Universidad, 1995.

FOCILLON, Henri. *La vida de las formas y elogio de la mano*. Xarait Ediciones. Madrid, 1983.

FOUCAULT, M: *De lenguaje y literatura*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1996.

FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1981.

FULLAONDO, Juan Daniel y Muñoz, M.T.: *ZEVI*. Kain Editorial. Madrid, 1992.

FULLAONDO, Juan Daniel. *Composición de lugar*. La arquitectura entre el arte y la ciencia. Hermann Bluma Central de Distribuciones, S. A. Madrid, 1990.

SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1996.

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Editorial GG, S.A. Barcelona, 1974-78.

Para LA CASA

NAVARRO BALDEWEG, Juan. *La habitación vacante*. Editorial Pre-textos. Valencia, 1999.

MUNTAÑOLA, Josep. *Comprender la arquitectura*. Editorial Teide. Barcelona, 1985.

SOSTRES, José María. *Opiniones sobre Arquitectura*. Edición Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1983.

NEUMEYER, Fritz. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922/1968*. El Croquis Editorial, Madrid, 1995.

Para LA INSTITUCIÓN

ROWE, Colin: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.

PANOFSKY, Erwin: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid, 1986.

ARGAN, G.C. y otros. *Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII*. Editorial Akal, Madrid 1987.

NORBERG-SCHULZ, Christian y DIGERUD, J.G. colaborador. *Louis Kahn, idea e imagen*. Ediciones Xarait. Madrid, 1981-1990.

LAHUERTA, Juan José. *1927 La abstracción necesaria en el arte y la arquitectura europeos de entreguerras*. Editorial Anthropos. Barcelona, 1988.

Para LA TUMBA

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, S. A. Madrid, 1965, 1994.

FOUCAULT, M: *Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI editores, S.A. Madrid, 1968.

GENET, Jean. *El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro*. Editorial Thassàlia, S. A. Barcelona, 1997.

OTEIZA, Jorge. *Propósito Experimental*. Edita Fundación Caja de Pensiones, 1988. Madrid.

QUETGLAS, Josep: "*Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies*". CARRER DE LA CIUTAT. Catalunya, abril 1980, pp. 17-27.

RIEGL, Aloïs. *El culto moderno a los monumentos*. Visor Distr. S. A. Madrid, 1987.

RILKE, Rainer Maria. *Rodin*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1987.

SCHILLER, J.C.F. *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Editorial Verbum, Madrid 1994.

TRÍAS, Eugenio: *Metodología del pensamiento mágico*. EDHASA. Barcelona, 1970.

VALÉRY, Paul: *Teoría poética y estética*. Edición Visor Distribuciones, S.A. Madrid, 1990.

VALÉRY, Paul: *Eupalinos o el arquitecto*. Edición Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982.

4 DESARROLLO DEL PROYECTO DOCENTE EN UN CASO PRÁCTICO

Con objeto de ser lo más claro y preciso posible, opto por este proyecto docente concreto, basado en el uso del cuadrado en el diseño del proyecto arquitectónico. Pues el cuadrado, como forma básica, encaja a la perfección con el esquema general de la asignatura, ya que es fácil de situar en cualquiera de los temas-programas, y es la unidad lingüística estructural en cualquier proceso de creación plástica. Permitirá también al alumno centrarse en un campo aparentemente acotado, que le aporte cierta seguridad en el desarrollo completo del trabajo, un trabajo que resultará ciertamente muy intenso para una asignatura ya de por sí muy exigente.

La distribución de la tarea a realizar, y del tiempo disponible sería:

PRIMER TRIMESTRE

MES 1:

Se plantean los conceptos y objetivos del curso anteriormente expuestos para conocimiento del alumnado, así como el primer tema-proyecto de **La casa** con los condicionantes del diseño del proyecto correspondiente y simultáneamente la actividad de **la biblioteca** "Midiendo cuadrados": entre libros, revistas y catálogos el alumno irá encontrando ejemplos de arquitecturas formadas a base de cuadrados que medirá y conocerá en su contenido. El alumno aprenderá de forma directa las dimensiones que necesita un programa dado, material que independientemente de la forma cuadrada podrá utilizar en su proyecto.

MES 2:

Cada alumno presentará ante el profesor y el resto de alumnos los estudios previos tanto del proyecto de casa como de la actividad "Midiendo cuadrados", para el posible intercambio de información que enriquecerá sin duda el curso. El profesor comentará las dudas individuales y confirmará los aciertos al resto del grupo.

MES 3:

Se presentarán los trabajos definitivos- proyecto de la casa acompañado de una memoria y dossier crítico de la actividad- ante el profesor para la valoración global del trimestre de cada alumno y se hará también una valoración general.

SEGUNDO TRIMESTRE

MES 1:

Se plantea el segundo tema-proyecto **La institución** con los condicionantes del diseño del proyecto correspondiente al tema y simultáneamente la actividad de **la biblioteca "Ordenando cuadrados"**. Como en la actividad anterior el alumno se hará con un material donde estudiará las distintas formas de combinar cuadrados como solución a programas y contextos de cierta complejidad.

MES 2:

Se presentarán ante el profesor y el resto de alumnos los estudios previos tanto del proyecto de institución como del dossier de la actividad "Ordenando cuadrados".

MES 3:

Se presentarán los trabajos definitivos ante el profesor para la valoración global del trimestre de cada alumno y se hará también una valoración general.

TERCER TRIMESTRE

MES 1:

Se plantea el tercer tema-proyecto **La tumba** con los condicionantes del diseño del proyecto correspondiente al tema entendido en toda su amplitud de monumento de la memoria o lugar de lo sagrado y simultáneamente la actividad de **la biblioteca** "Vaciando cuadrados". Al tratarse de un tema referente al estudio del objeto aislado y su poder evocador el material aportado por el alumno al curso podrá ser de naturaleza diversa. Se admitirá por parte del profesor toda iniciativa del alumno y se le animará a investigar los problemas formales sobre el cuadrado en otros campos de las artes.

MES 2:

Se presentarán ante el profesor y el resto de alumnos los estudios previos tanto del proyecto de tumba como del dossier de la actividad "Vaciando cuadrados".

MES 3:

Se presentarán los trabajos definitivos ante el profesor para la valoración global del trimestre de cada alumno y se hará también una valoración general del curso.

A los alumnos que no superen el período normal del curso se les exigirá para hacerlo un nuevo tema-proyecto **La institución** con un proyecto común que en todo momento estará controlado por el profesor, que a estas alturas del curso conocerá de cada alumno las preferencias y el comportamiento frente al diseño, y un dossier donde reúna de forma crítica el trabajo de las actividades realizado durante el curso.

En un principio la búsqueda de los alumnos será libre por **La biblioteca**, aunque el profesor encaminará la investigación en este caso por autores y obras que hayan sistematizado el uso del cuadrado como base del diseño arquitectónico y plástico. Serán los arquitectos: Mies van der Rohe, Louis Kahn y Le Corbusier, por un lado; y Alejandro de la Sota, Manuel Gallego y Alberto Campo Baeza, por otro. Serán las obras: La casa de Fascio de Giuseppe Terragni, Casa de Tristan Tzara de Adolf Loos. Será el escultor: Jorge Oteiza y su desocupación del cubo. Serán los pintores: Paul Klee, Kasimir Malevich y El Lissitzky. Esta lista, fundamental para el curso pero no definitiva, se irá incrementando y enriqueciendo sin duda durante el curso.

CAPÍTULO 2 – EL LENGUAJE Y LA ARQUITECTURA ENTRE EL PAISAJE Y LA MÁSCARA

Páginas 45-104

POR UNA ARQUITECTURA ESPECÍFICA. **EL SEAGRAM**

Comentarios a la obra de

MIES
VAN DER
R O H E

Me interesan los períodos que hacían del pensamiento y de la expresión del mismo la base de su trabajo. Los arquitectos manifestaban en sus obras los mismos problemas que se proponían pensadores y filósofos. Existía un lugar común. Esto ocurrió durante el siglo XVIII cuando Descartes extendió el método científico a todas las ciencias humanas.

En las artes lo mental sustituía a lo visual. La unidad que en el Barroco se conseguía a través de ejes visuales, en la composición neoclásica se alcanzaba mentalmente. El artista pasa, de poner todo su interés en el objeto y su representación, a interesarse principalmente por los procesos de la creación artística. Este nuevo interés hace que las obras muestren su entramado, su estructura, contrariamente a lo que se suponía para una obra de arte. Los verdaderos problemas de la creación artística pasan a la estructura.

Los principios de la tradición positivista del ochocientos hicieron posible que desde la pintura se empezara a perfilar la nueva dirección que adoptaría el arte. Serán los cubistas los que, reconociendo en Cezanne su espíritu constructivo, darán el primer golpe de timón. Detrás vendrán el Neoplasticismo y el Suprematismo. Los temas tradicionales se agotaban. Se abría un campo inmenso para el nuevo arte. El cuadro se convierte en laboratorio y entra en un proceso experimental. Los arquitectos serán los últimos en tomar este nuevo enfoque y no serán los arquitectos seguidores de estos movimientos, entretenidos en juegos formales, los que definirían la dirección para la nueva arquitectura. Sin embargo, sí será Mies van der Rohe el que con ese talante y aceptando sin reservas los nuevos tiempos se embarque en este proceso. Esto no quiere decir que otros arquitectos tomen direcciones paralelas. Le Corbusier, por ejemplo, reaccionará con su purismo a una pintura cubista falta de rigor científico. Y, también, Gropius encabezará la cruzada del Bauhaus en busca de la obra de arte total para reconciliar a artistas y artesanos.

Así, de forma inconsciente y la mayoría consciente, los artistas y arquitectos trabajaron bajo estos presupuestos. Evidentemente todo esto ocurría a la par con otros enfoques. Pero de lo que hablo aquí es del

cambio absoluto que se opera en la concepción del arte. Sucedió, entonces, que cosas tan claras como las diferencias entre las disciplinas del arte empezaron a no estarlo.

Volvamos al proceso experimental del arte en el siglo XX y concretamente al de MvdR para analizarlo en profundidad. Toda investigación discurre por un camino metodológico para desembocar en unas conclusiones. El método se funda en distintas operaciones de pensamiento que llamaré estructuralistas y que se reducen a recortar y ensamblar. Lo que se traduce en buscar unidades, llamemos semánticas, y trabajar, discriminando, en series.

Permítaseme hacer, ahora, un breve recorrido por las diferentes etapas que atravesó el trabajo de MvdR. Las primeras obras y escritos se centraban en la construcción. Durante finales de los años veinte sus intereses pasan de la construcción al espacio y, en las obras posteriores a 1938 se dirige a la estructura. Alcanzando ésta una dimensión metafísica en su última obra para la Galería Nacional en Berlín. Esta evolución de su obra nos será de mucha ayuda al ponerla en relación con los elementos que en cada caso utilizó de manera predominante.

Así, en la etapa llamemos constructiva utilizó el ladrillo como protagonista absoluto. El hormigón armado y el vidrio, que también utilizó, no daban la versatilidad del pequeño ladrillo. Más adelante, como se verá, el vidrio encontrará en el perfil de acero laminado su versatilidad, siendo en el Seagram donde se utilizará como si de una fábrica se tratase, al teñir su color y fundirse, así, con los montantes de bronce.

Aunque Mies, en esta fase de su trabajo, puso el acento en la construcción como principio en el que se debe fundar toda arquitectura,

nunca empleará la fábrica de ladrillo en su lógica tectónica. El aparejo y despiece del ladrillo darán un sentido abstracto de la fábrica. Sobre ella, los huecos se recortarán de forma indiferente y las fachadas perderán toda pesantez que recuerde a la construcción masiva de ladrillo. La desaparición de cualquier matización constructiva en la formación de dinteles y la ausencia total de zócalo reforzarán el carácter plano del muro. Las Casas en Ladrillo que construyó entre 1926 y 1930 más que generarse a partir de maclas volumétricas parecen responder a una lógica plana de recortar y doblar los muros para conseguir el espacio. Mies, al hablarnos de construcción, reclama para la Arquitectura sólo la claridad de los medios tectónicos y la pureza del material.

Es a partir de esta lógica plana desde donde podemos estudiar toda la obra de Mies en su verdadera dimensión.

Las Casas-Patio dibujadas a lo largo de diez años entre el final de la década de los veinte y el inicio de los treinta, período en el que construirá, además de las Casas en Ladrillo, el Pabellón de Barcelona 1929, la casa Tugendhat 1930 y la casa modelo para la Exposición de la Edificación de Berlín en 1931, servirán a Mies para intentar sistematizar las conquistas que en estas diminutas obras maestras había alcanzado. Lo importante en las Casas-Patio será la idea de la existencia de un intento de individualizar un "sistema", esto es, de operar con pocas variables ligadas entre sí para obtener resultados completos y diversos. Aquí los elementos recortados por Mies se relacionan topológicamente en las formas de conectarse. Lo que implica operar desde un principio con elementos bien definidos y huir de toda fragmentación de los mismos. Desaparecen los huecos en el muro. A partir de aquí las aberturas al exterior estarán asociadas a las líneas estructurales de los perfiles metálicos y buscarán de manera conjunta formar planos independientes para cada fachada. Mies no permite que

una ventana pertenezca a la vez a dos caras del edificio, es decir, en Mies no vemos ventanas en esquina, algo tan moderno, por que implicaría la asunción del edificio como volumen. Pero, sí consentirá que los grandes ventanales doblen en las esquinas como lo hacen los muros, ya que su naturaleza es plana. Como lo es la de los perfiles metálicos que utilizará de manera predominante en la etapa americana.

La utilización que hace del perfil metálico nunca será como elemento aislado, sino siempre perderá esa cualidad en beneficio del plano al que pertenece. Incluso el pilar cruciforme se asocia inmediatamente al ventanal de vidrio, formando con él una unidad plana.

Nos recuerda MvdR: *"Cuando hablamos de estructura, pensamos en sentido filosófico. La estructura es el todo, desde arriba hasta abajo, hasta el último detalle; todo impregnado de la misma idea"*.

Planos verticales y horizontales enmarcan la naturaleza, convirtiéndola en plana, en fotografía, en collage. Transforman la naturaleza en idea. Ya no será un espacio envolvente frente a la naturaleza, sino un espacio de naturaleza plana. La naturaleza entra en el sistema, el paisaje se mentaliza.

"Las relaciones de mis casas con el paisaje se perciben mucho mejor desde dentro de la casa. Allí se comprende que en el fondo, esta casa está concebida en función de él, de su observación. Esta es la única interrelación válida. Es decir, que más que la casa como objeto situado en el paisaje, la casa como ambiente, desde donde el hombre percibe el paisaje". Mies explicaba la relación de sus casas y la naturaleza con estas palabras.

Kenneth Frampton y Juan Daniel Fullaondo han comentado la proximidad cultural entre la casa "Fifty-by-fifty" y el cuadro "Blanco sobre blanco" de Malévich. Nos interesa este paralelismo para destacar las características específicas del espacio en nuestro arte.

En la composición suprematista "Blanco sobre blanco", 1918 de K. Malévich los dos cuadrados están hechos de la misma materia blanca, uno sobre otro y el inscrito girado. Malévich nos plantea el siguiente problema: el cuadrado inscrito es un recorte en el cuadrado base. Malévich no se dirige a lo visual, para él lo visual será un medio. El problema y la solución planteada es mental. No hay profundidad y los dos cuadrados permanecen en el mismo plano. Si el ojo quiere colocar al cuadrado inscrito por delante o por detrás, enseguida el cuadrado base lo restituye a su posición verdadera. La idea de recorte se refuerza por el giro del cuadrado inscrito sobre un punto distinto del centro del cuadrado base. A Malévich no le interesan los cuadrados como formas sino la relación que se establece entre ambos, la distancia que crea un espacio mental. Como espacio mental es la casa "Fifty-by-fifty", 1951. El espacio queda definitivamente retenido como una rendija entre las dos plataformas, extendido por capilaridad y levitando al margen del suelo natural. Oteiza lo entiende del siguiente modo:

"Es Malévich, quien se detiene en este aire intercalado entre los planos materiales y que él decide aislar, cortando las piezas fundamentales para reintegrarlos uno a uno, al plano físico y vacío de la pintura".

El "Cuadrado negro" de 1915 es una tachadura. Malévich nos dice que pinta el cuadrado poniendo especial interés en que los trazos que cubren la superficie sean manifiestos. Actúa del siguiente modo: cubre con pintura negra parte del cuadrado blanco de base. Consigue su cuadrado, no por ocupación formal, sino por desocupación espacial. La ocupación formal necesita de un espacio figurado donde sea posible la representación, donde la descripción encuentre su lugar. El "Cuadrado negro" tiene la cualidad de las inscripciones para tomar las propiedades del objeto en el que se posan. Un espacio plano en el cual las inscripciones

transparentan su ser, la desocupación espacial como el principio intelectual de su delimitación. El espacio queda exactamente detenido pese a la ausencia de clausuras materiales que se opongan a su desarrollo. Estar en ese espacio significa estar sobre el plano recortado. La Nueva Galería Nacional de Berlín, 1962-1969.

Una mesa, un mantel, un plato y una barra de pan. Con estos objetos Picasso hace una guitarra. Pero la puede hacer precisamente cuando los objetos pierden sus cualidades conservando únicamente su valor como figuras. Los objetos sólo existen en el arte como figuras. Esto es, la destrucción del objeto necesaria para acabar con el arte como representación. Las figuras transparentan la superficie plana donde se inscriben. Transparentar en lugar de representar. Nuestro concepto de obra "transparente" se acerca al de obra abierta de U. Eco y a la estética de la formatividad de Luigi Pareyson. La transparencia en el arte y la crítica supone experimentar la luminosidad de las formas en sí, de las cosas tal como son. Esta transparencia para el arte se consigue por desocupación espacial.

Picasso construye su Guitarra, 1912 con recortes que ensambla y dobla. La obra "transparente" lo es en dos sentidos: la obra nos habla de cómo y de qué está hecha. Recortar es sinónimo de quitar. Nos quedamos justamente con el corte del objeto que lo hace figura.

Ejemplo de figuras como corte del objeto son las del purismo de Le Corbusier y Ozenfant y las del cubismo curvo de Juan Gris. Las figuras de Juan Gris se relacionan por contacto. El borde es a la vez de dos figuras, así una computadora pasa a ser una guitarra. Se produce la síntesis. Los elementos no se pueden entender aislados sino en esta síntesis de

arquitectura plana y coloreada. Gris transforma el cubismo analítico en síntesis por la expresión de las relaciones entre las propias figuras.

La perspectiva renacentista es un mecanismo visual. Imaginamos el espacio pero no lo comprendemos. Sin embargo, en la operación de doblar el espacio se entenderá porque lo hemos construido mentalmente. Un espacio figurado se sustituye por un espacio de naturaleza plana.

El prisma horizontal suspendido sobre la colina y la viga volada que crece en el vacío hasta tocar el gran prisma vertical vacío por desocupación conforman el proyecto de Monumento a Batlle. Montevideo, 1959-60 de Jorge Oteiza y Roberto Puig. Idéntico número de elementos y similar distribución de los mismos presentaba el Pabellón de Mies en Barcelona, 1929. Tenemos, en este caso, un pabellón sobre una plataforma y un muro tangente a un estanque. El proyecto ganador que Oteiza y Puig presentaron a concurso va acompañado de una memoria donde explican , no sólo el proyecto, sino la base teórica de la desocupación espacial. La desocupación da como resultado cortes en el espacio. Los cortes son la limitación abierta del espacio.

EL SEAGRAM

Mi idea y planteamiento del Edificio Seagram no difirió sustancialmente de otras obras pretéritas. La idea, o, mejor dicho, la "dirección" que tomó me orienta hacia una estructura y construcción claras, cosa aplicable no a cada uno de los problemas, sino a la totalidad de los problemas arquitectónicos que enfoco. No comparto en absoluto la idea de que un edificio concreto deba tener un carácter particular. Pienso que ha de exhibir un carácter universal determinado por el problema global que la arquitectura debe luchar por resolver.

Respecto al Edificio Seagram, dado que se construiría en Nueva York y que era la mayor de mis obras hasta el momento, solicité dos clases de asesoramiento a la hora de desarrollar el proyecto. Una relativa a los tipos de espacios de oficina para alquilar más adecuados y otra, de índole profesional, sobre las Ordenanzas Municipales vigentes en aquella ciudad. Fijada la dirección y con estos consejos, sólo era cuestión de ponerse a trabajar duro. Mies van der Rohe

Lo que hace del Seagram Building una obra diferente es que no significa nada. No quiere representar el poder económico, ni ningún otro poder. Ni una máquina. Tampoco una obra de arte. Toda interpretación será estéril. La obra no lo permite. No nos queda otro remedio que el realismo. El edificio aparece como una sola cosa, las partes son pocas y su existencia se justifica en función de la unidad final. Así, el bronce de sus montantes y el vidrio de color marrón tienden a confundirse en grandes planos que conforman su volumen. En este edificio están todos los problemas que plantea Mies a la Arquitectura. Algunos irresueltos como las esquinas interiores, que sólo encuentran una continuidad de compromiso doblando el paño exterior por la mitad entre dos montantes.

Mies construye una arquitectura que para manifestarse se tiene que aislar del entorno, como si fuera la superficie de un cuadro que deba ser preparada para recibir la pintura. Así, el Seagram se aísla construyendo un vacío a su alrededor para posibilitar una experiencia directa con el objeto arquitectónico. El prisma recto debe mantener su pureza. Con parte del edificio crea a nivel inferior un tránsito entre lo existente en el solar y el prisma, tanto para rematar el final del solar como para que el prisma pueda crecer libremente en altura. La plaza a Park Avenue aparece en la ciudad y en su diálogo con el prisma singulariza a un más su presencia. Y, por último, la plataforma que en las calles laterales debido a su inclinación se convierte en límite, que rebasado pertenecemos ya al mundo creado por el arquitecto.

La solución a la esquina en el Lake Shore Drive venía de proyectos como el Alumni Memorial Hall en el I.I.T. de Chicago de 1945. Edificios de desarrollo horizontal donde las verticales desaparecen en beneficio de paños horizontales y cuando éstas aparecen es formando parte de ellos. Es evidente en esta famosa esquina como se quita la fuerza vertical del soporte al llevar el relleno a su ala exterior. El cerramiento se leerá, así, como una tapa de las caras del paralelepípedo, haciéndose notar ésto en las esquinas. Aquí los montantes de esquina se justifican como remate extremo de los paños del cerramiento, cosa que como sabemos no ocurre en los apartamentos LSD. Es como si necesitara decirnos siempre que el espacio tiene su fundamento en lo plano. Esto es fundamental, porque nos da las claves del espacio miesiano.

Es, claro está, en los edificios en altura donde Mies ve la utilidad de mostrar estos montantes al exterior. Aunque los utiliza en otros proyectos de dominante horizontal como el Crown Hall, I.I.t de Chicago de fecha muy próxima a la construcción del Seagram, alcanzarán en los edificios en altura una mayor importancia al ser reducida su separación para rigidizar las fachadas a los esfuerzos provocados por los empujes del viento. No estoy en absoluto de acuerdo con los que hablan de su función puramente retórica.

En otros proyectos las esquinas quedan libres con lo que consigue que el plano horizontal quede flotando adquiriendo mayor importancia que los soportes verticales en la configuración del espacio. En el Seagram esta relación se produce con un resultado diferente. Son las superficies verticales de las fachadas las que flotan sobre los soportes. Es decir, consigue una fachada uniforme para una arquitectura unitaria.

No ocurre lo mismo en los apartamentos LSD, obra anterior, donde el uso de los montantes en las esquinas es completamente retórico. Ni forman el remate del cerramiento, ni acompañan a los pilares estructurales en la transmisión de los esfuerzos. Que el cerramiento quede contenido entre forjados y pilares produce dos efectos inmediatos en las fachadas. Para mantener el ritmo riguroso de los montantes hasta la esquina, las ventanas vecinas al pilar tienen menos anchura que las demás. Y al exterior, también, se dejará notar el solape que se produce entre los montantes y pilares estructurales que no contribuirá en nada a la visión unitaria. En el Seagram el cerramiento se separará unos centímetros de los soportes exteriores y los montantes definirán la imagen unitaria del edificio.

Los cuadros con forma (shaped paintings) de Stella incluyen diversas características importantes de las obras tridimensionales. El contorno de la pieza y las líneas trazadas en su interior coinciden. En ningún lado las bandas tienden a ser partes distintas. La superficie se encuentra más adelantada que lo normal en relación con la pared, que aunque permanezca paralela a ésta. Como la superficie está especialmente unificada, y sugiere muy poco o nada espacio, el paralelismo del plano (del cuadro en relación con la pared) destaca de modo poco habitual. El orden no es racionalista ni fundamental. Es sencillamente un orden, como el de la continuidad, una cosa que llega detrás de otra. Una pintura no es una imagen. Las formas, la unidad, la proyección del cuadro adelantado a la pared, el orden y el color son específicos, fuertes y agresivos.

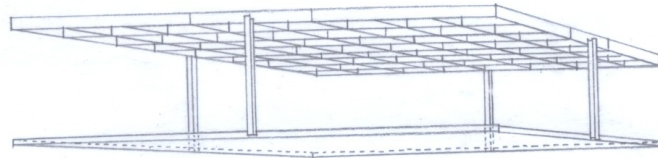
Esta crítica a los cuadros del pintor americano Frank Stella hecha por Donald Judd ejemplifica, a mi parecer, el tipo de crítica necesaria para la arquitectura, y define, perfectamente, las cualidades de la fachada del Seagram. Donald Judd, escultor fallecido recientemente, perteneció al movimiento artístico Minimal Art que surgió en América durante la década de los sesenta.

América es la sociedad del realismo, el simulacro de América está en los demás países. El éxito de Mies en ese país estuvo en hacer una arquitectura para ser repetida. Una arquitectura que encajaba a la

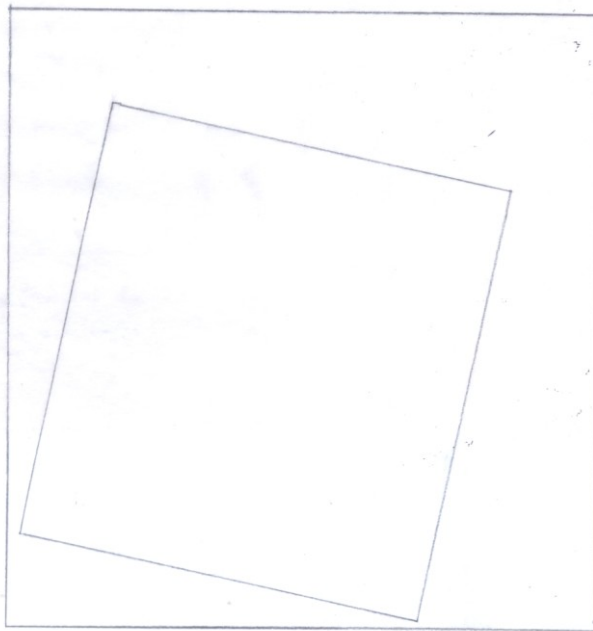
perfección con la construcción industrializada y, todo hay que decirlo, con la especulación . Ya no serán torres expresionistas como las de los primeros años veinte.

La obra de Mies está completamente sistematizada en los estudios de la crítica de la arquitectura. Mies contribuyó en ello por dejar una obra de una coherencia aplastante. Además, pocas arquitecturas nos proporcionan tanta claridad en los conceptos. Parece que Mies nos mostrase las ideas con la facilidad con la que construye. El secreto está en aislar el elemento constitutivo, y es lo que persigue de forma obsesiva. La lógica es manifiesta. En sus dibujos se representa no solo el proyecto sino también el proceso, no solo la forma sino también el pensamiento.

Mies van der Rohe.
Casa "Fifty-by-fifty", 1951.



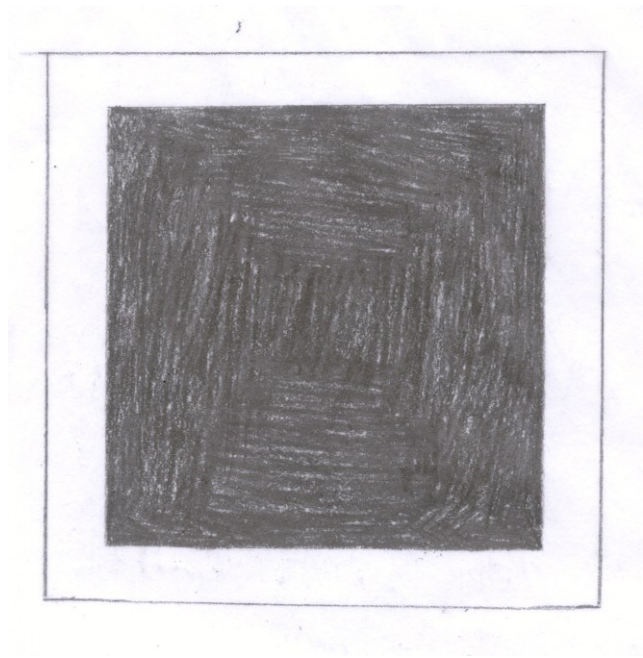
Planos verticales y horizontales enmarcan la naturaleza, convirtiéndola en plana, en fotografía, en collage. Transforman la naturaleza en idea. Ya no será un espacio envolvente frente a la naturaleza, sino un espacio de naturaleza plana. La naturaleza entra en el sistema, el paisaje se mentaliza.



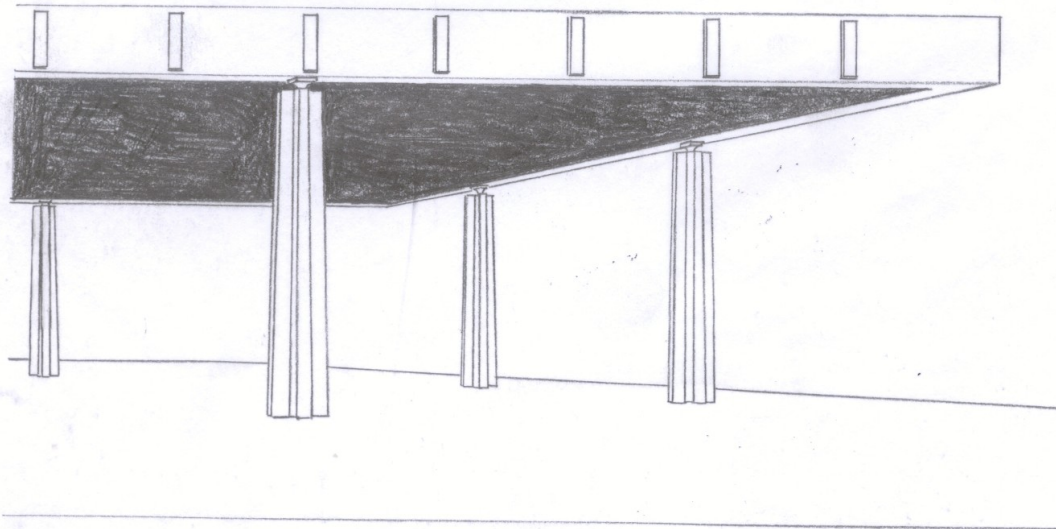
Kasimir Malévich.

Composición suprematista: Blanco sobre blanco, 1918.

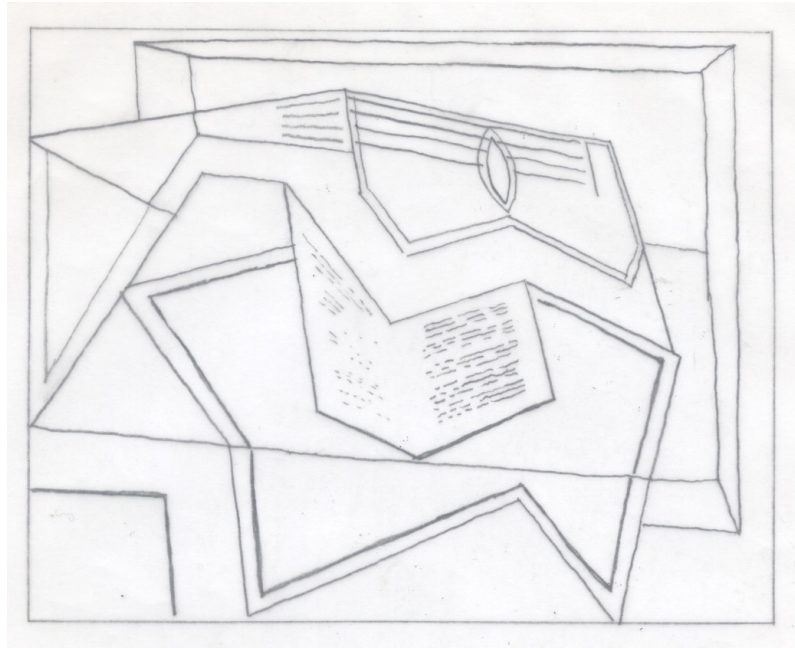
"Cuando hablamos de estructura, pensamos en sentido filosófico. La estructura es el todo, desde arriba hasta abajo, hasta el último detalle; todo impregnado de la misma idea". Mies van der Rohe



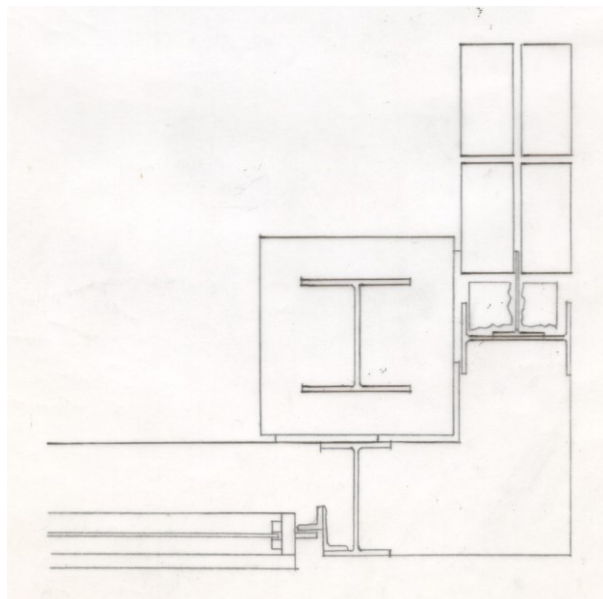
Kasimir Malévich. Cuadrilátero (cuadrado negro), 1915.
El elemento suprematista básico: el cuadrado.



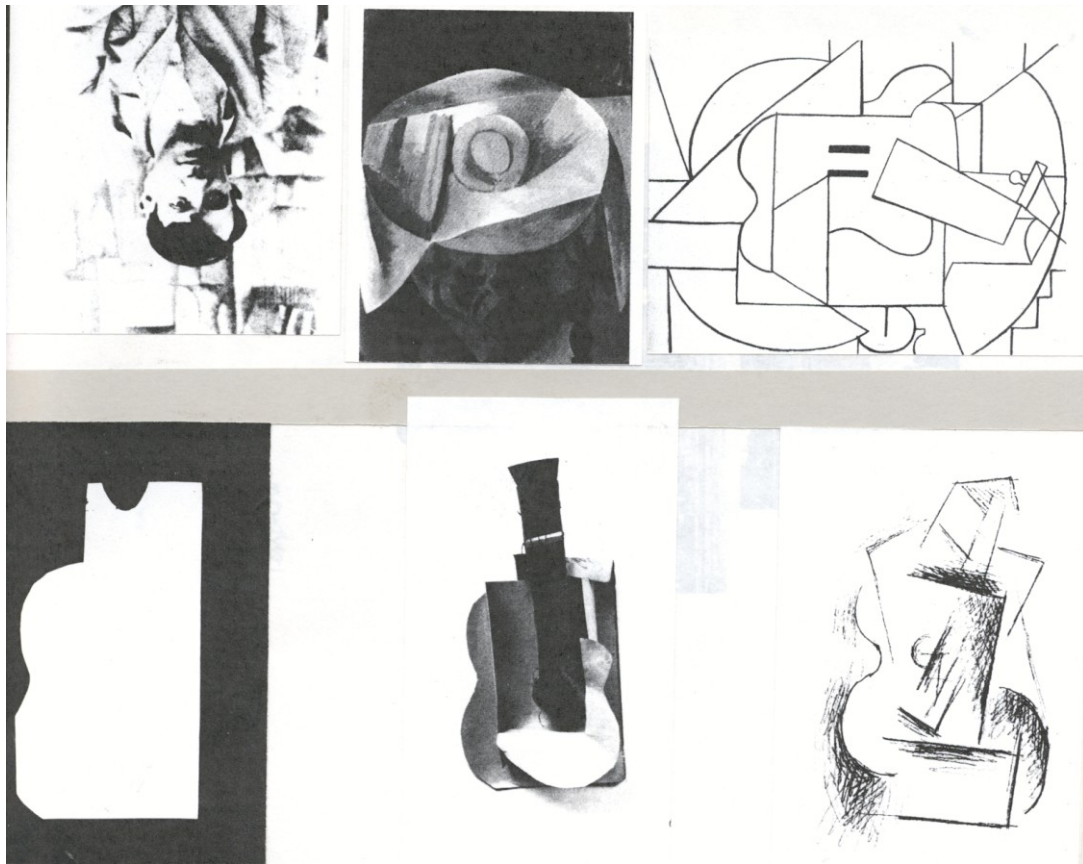
Mies van der Rohe.
Proyecto para el edificio Bacardí en Santiago de Cuba, 1957.
Juan Gris.
Guitarra y papel para música, 1926-27.



*"Un cuadro es una síntesis,
como sintética es toda arquitectura". Juan Gris*

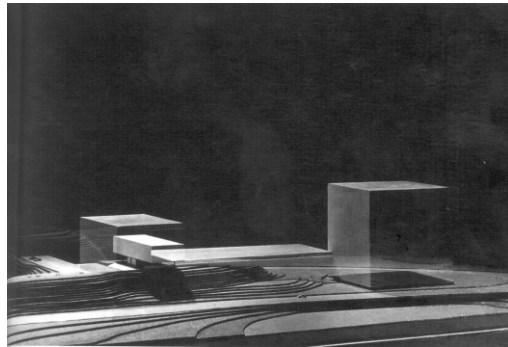
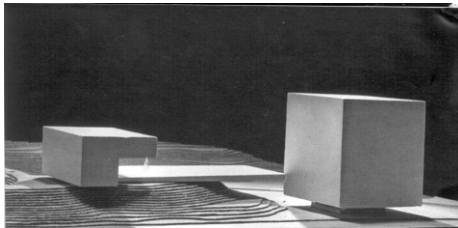


Mies van der Rohe.
Alumni Memorial Hall en el I.I.T.,
Chicago, 1945. Detalle de la esquina.

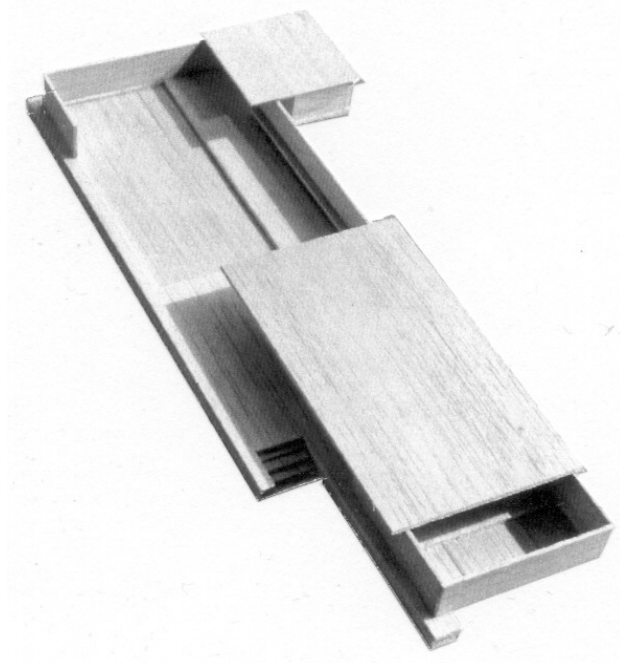
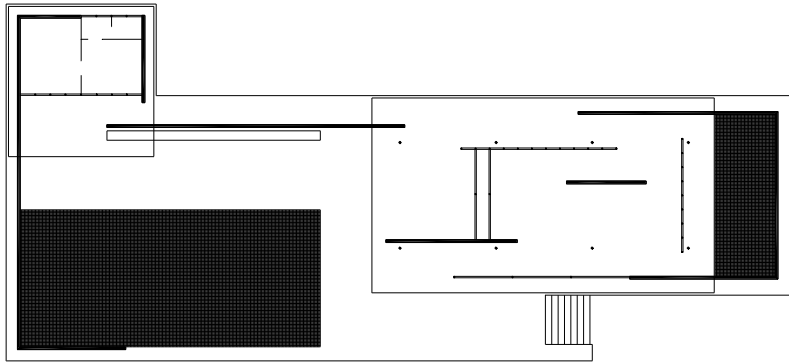


GUITARRAS, PICASSO: Los objetos sólo existen en el arte como figuras. Esto es, la destrucción del objeto necesaria para acabar con el arte como representación. Recortar es sinónimo de quitar. Nos quedamos justamente con el corte del objeto que lo hace figura.

Proyecto ganador del concurso: Monumento a Batlle. Montevideo, 1959-60 de Jorge Oteiza y Roberto Puig.



La base teórica de la **DESOCUPACIÓN ESPACIAL**. La desocupación da como resultado cortes en el espacio. Los cortes son la limitación abierta del espacio.



Pabellón alemán de Barcelona de 1929,
Mies van der Rohe.

EL CUADRADO COMO GENERADOR DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

Comentarios entorno a su utilización en algunos casos prácticos

1

LOUIS KAHN

“Amo los inicios. Los inicios me llenan de maravilla. Yo creo que el inicio es lo que garantiza la prosecución”.

“Uso el cuadrado para dar comienzo al proceso de mis soluciones, porque el cuadrado es una no-elección. En el curso del proyecto, mi búsqueda va en dirección de aquellas fuerzas que, de algún modo, están en contradicción con el cuadrado”.

“Si aprendiéramos a diseñar como construimos, de abajo arriba - ¿cuándo lo hacemos así? - deteniendo el lápiz y haciendo una señal en las juntas de la colada, o del alzado, la decoración nacería por sí sola de nuestro amor por la expresión del método”.

Para Kahn, lo esencial de la forma escapa a la noción de medida y cifra, de lo mensurable y pertenece al campo del número y de lo no cuantificable, es decir, al campo abstracto de la topología, entendida ésta como la ciencia de las conexiones.

Dice de nuevo Kahn: *“La forma no tiene figura o dimensión; la forma simplemente posee una naturaleza, una característica... El diseño es su traducción a la*

realidad. La forma tiene existencia pero no presencia y el diseño se dirige hacia la presencia”.

La forma no es algo específico, definitivamente fijado, particular, un punto de llegada. Al contrario, es un punto de partida. La forma, para Kahn, es ese esquema abstracto-formal que establece sólo los elementos fundamentales de una arquitectura, sin tener en cuenta las dimensiones, defendiendo únicamente algunas relaciones espaciales y formales desde un punto de vista meramente cualitativo, hasta alcanzar el nivel del menor número posible de elementos necesarios para diferenciar una forma de otra. Esta es pues general e impersonal.

Dado que el concepto kahniano de forma emerge de un modo abstracto, esta interpretación no puede ser confinada sólo dentro de los límites de teoría de la arquitectura.

Por lo que se refiere a la generación de la forma, nos serán de mucha utilidad los dibujos de Paul Klee, que en algunos aspectos presentan una singular semejanza con las obras de Kahn.

Klee teje, para poder disponer sus signos plásticos, un nuevo espacio. En sus Diarios dirá: *¡Reducción! Se desea decir algo más que la naturaleza y se comete el inadmisibles error de querer decirlo con más medios que ella en lugar de hacerlo con menos que ella.*

Un conjunto de cuadrados en las casas Adler y De Vore organizarán los espacios de uso doméstico. Cada cuadrado mantendrá su independencia estructural y será el contacto de unos con otros lo que determine el funcionamiento de las casas. Baños y armarios, escaleras y chimeneas se situarán en las caras de contacto de los cuadrados girando alrededor de los

espacios principales. Esta "junta" entre los cuadrados servirá, también, para salvar las diferencias de cota del terreno y reforzará, aún más, el carácter independiente de sus componentes.

Estas casas no pueden ser explicadas desde el concepto histórico de tipología. Kahn mantiene las formas en un mundo abstracto de relaciones. A Kahn le basta con un repertorio muy restringido de formas para crear una arquitectura de indudable riqueza espacial.

En la casa Adler, por ejemplo, los espacios exteriores entre cuadrados entran a formar parte activa en la casa. Es decir, hace que estos espacios tangenciales a la casa queden perfectamente integrados al sistema de cuadrados en planta que forman la casa.

En el interior, el cuadrado que contiene la cocina-comedor se sitúa de tal forma que se puede acceder tanto del distribuidor como del salón. Kahn crea con este gesto compositivo y con el cambio de cota, anteriormente mencionado, un enriquecimiento de los espacios interiores.

Una composición basada en distintas combinaciones de cuadrados de dimensión fija (los lados del cuadrado son de 24' y 26' en la casa De Vore y en la Adler respectivamente, entre 7 y 8 metros aproximadamente) nos hace pensar en un posible crecimiento ilimitado de las casas. Pero es el óptimo funcionamiento de la casa el que marca el límite: no será necesario atravesar más de dos cuadrados para acceder a un tercero, o de otra manera, será el cuadrado con el acceso principal el único que, en ambas casas, haya que atravesar para llegar a los otros espacios.

Este concepto de forma topológica construido sólo con relaciones de conexión entre entidades espaciales, que no atienden a la cifra sino al

número, y que pertenece al mundo de lo abstracto, probablemente sea la contribución de Kahn que más nos sigue fascinando.

Para entender mejor ésto, en los dibujos de pirámides y motivos egipcios que Kahn realizó a partir de una estructura de cuadrados podemos comprobar como crea un campo topológico de relaciones, una estructura propia del cuadro, e introduce los motivos apoyándose en ella. Así, los triángulos que forman las pirámides y sus sombras se multiplican al poner sus vértices en contacto con las caras de los cuadrados. Kahn encuentra un lugar donde colocar sus figuras, un lugar desde el cual nos dirá: *“Una obra se hace entre los ruidos atronadores de la industria y, cuando el polvo se posa, la pirámide, que recoge el eco del silencio, tiende al sol su sombra”*.

Parece que en el proceso creativo se establecieran dos tiempos: el tiempo de la definición de una estructura y el tiempo de la definición formal a partir de las variaciones que permite dicha estructura. Por eso, la estructura deberá ser plásticamente fecunda, donde el creador pondrá todo su esfuerzo, para, luego, someterse a su dictado. D. H. Kahnweiler, al escribir sobre el espíritu clásico de la obra de Juan Gris, nos recuerda: *“Se llaman Románticos los artistas que tienden a sacrificar la forma a su necesidad de expresarse sin coacción, Clásicos los que someten la expresión de su emoción a las leyes propias de la obra”*.

2

Alejandro de la SOTA

“El procedimiento para hacer la Arquitectura lógica es bueno: se plantea un problema en toda su extensión, se ordenan todos los datos que se hacen exhaustivos teniendo en cuenta todos los posibles puntos de vista existentes. Se estudian todas las posibilidades de resolver el problema de todas las maneras posibles. Se estudian todas las posibilidades materiales de construir lo resuelto en lo que ya han entrado estas posibilidades. Un resultado obtenido: si es serio y si es verdad el camino recorrido, el resultado es Arquitectura.

Es curioso comprobar cómo es necesario el uso de la totalidad de los datos y cómo no da producto la falta de tan sólo uno de ellos”.

La mejor manera de describir el espíritu de sus estructuras sería hablar de una 'arquitectura diagrama'. El edificio es en el fondo el equivalente al diagrama del espacio que se usa para describir de forma abstracta las actividades cotidianas que se presuponen en el edificio. Sota ordena las condiciones funcionales que ha de llevar el edificio en un diagrama último del espacio, e inmediatamente convierte este esquema en realidad.

Una vez establecido el diagrama toda la arquitectura se someterá a su dictado. El arquitecto perderá protagonismo y asumirá las leyes propias del diagrama. Recuerdo la frase de Paul Valéry: “La mayor libertad nace del mayor rigor”.

El concepto de “diagrama” permite una sistematización para el estudio de la obra de Sota: Algunas veces el diagrama se soporta sobre líneas paralelas como en Miraflores donde las líneas de cota del terreno se transforman en “bandas programáticas”. Otras veces un “centro vacío” organizará los elementos que se repiten, lo que sucede en obras como los Juzgados que coloca sus tres elementos similares alrededor de un vacío. En la vivienda para el Sr. Domínguez el “centro vacío” aparece en la sección. A partir de éste la casa diferencia sus funciones. De la misma forma se concibió la sección del Gimnasio Maravillas. Y la mayoría de las veces, una retícula

modulada a propósito con un contorno bien definido admitirá programas de lo más variado. El Gobierno Civil de Tarragona será la obra que inicie esta manera de proceder. Arquitectura a base de cuadrados, cada uno de los cuales contiene en su interior una parte completa del programa y se relacionan espacialmente por estar unos en contacto con los otros. Paul Klee llamó a uno de sus dibujos "Arquitectura a base de variaciones". Y, además, nos dijo: "Al igual que el hombre, también el cuadro tiene esqueleto, músculos y piel. Puede hablarse de una anatomía propia del cuadro. Una pintura con el tema 'hombre desnudo' debe plasmarse según la anatomía del cuadro, no según la del hombre. Se construye en primer lugar una estructura de la pintura por plasmar. Hasta dónde se rebasa esta estructura es algo que cada quien puede determinar libremente; ya de la estructura misma puede partir un efecto artístico, un efecto más profundo que el derivado de la mera superficie".

Las casas que Sota proyectó para una urbanización en Mallorca, vuelven, otra vez, sobre la composición a base de cuadrados. Cuadrados que siempre contienen partes del programa enteras y la suma de todos ellos crea la casa. En este caso, tres cuadrados de 6x6 metros organizarán el contenido de la casa. Será el contacto de los cuadrados lo que condicione su contenido. Ocurre lo mismo con el dibujo "Arquitectura a base de variaciones" de Paul Klee, donde las líneas cambian sus características al pasar de un cuadrado a otro. El proceso de generación de la forma es similar en ambos casos: Se decide una manera de proceder con una estructura rígida pero fecunda plásticamente. Se crea un campo conceptual donde referir las formas y al que el artista somete la creación. A la misma lógica responden las líneas horizontales y paralelas que ambos creadores utilizan en algunas composiciones. Ambos tejen una red para poder disponer de un espacio en el cual poder trabajar, un espacio con unas propiedades plásticas que sólo falta desarrollar.

Las consecuencias de esta metodología son inmediatas: La forma será el resultado del proceso. El diagrama no le permite detenerse en los pequeños detalles de forma. No hace concesiones a lo anecdótico que, aunque existe, se diluye en la fuerza del diagrama.

La jerarquía se establece de lo general a lo particular. En el diagrama las relaciones entre las partes se simplifican, pues lo que rige al conjunto está en el detalle. Existe una "razón positivista" que recorre todo el proceso. Se solapan todas las etapas de la proyectación, produciéndose la síntesis deseada.

El dibujo de los diagramas habla de su condición absolutamente abstracta, pues representa el proceso, el pensamiento.

Para terminar, estas palabras de Alejandro De la Sota:

"Se quiere insistir una vez más que no hay obra sin idea, y que idea y obra son simultáneas".

Del Programa presentado en la oposición a la Cátedra de Elementos de Composición. Enero-Febrero de 1981. (Página 59).

3

ALGUNOS CASOS PRÁCTICOS

[TRES CASAS]

CASA 1991

(ejercicio del curso Proyectos III del profesor Alberto Ustarroz).

Se propone un ejercicio teórico que consiste en proyectar un "Lugar para pensar" en un solar de 15x15 m cuya situación queda a elección del alumno. Imagino por mi parte una cartulina de 15x15 cm con la que se consigue, a base de doblar su superficie, el lugar.

CASA CON TRES PATIOS

(ejercicio del curso Proyectos III del profesor Alberto Ustarroz).

Tomando como modelo la casa del mismo nombre diseñada por Mies van der Rohe, el profesor plantea el ejercicio. Considero los patios como estructurantes de la casa y convierto el enunciado del ejercicio en "tres patios con una casa". La variedad de espacios se conseguirán a partir de un esquema rígido de tres bandas que organizan el programa.

CASA N (anteproyecto vivienda unifamiliar).

Tres cuadrados contienen partes del programa perfectamente definidas en el interior de cada uno de ellos. Las relaciones de contacto que se establecen entre sus caras definirán el funcionamiento de la vivienda. La medida de 6x6 metros de cada cuadrado se comprueba que es la mínima que admite esta figura para definir partes del programa enteras y una estructura razonable. Utilizo la misma medida del cuadrado y el mismo

concepto topológico que emplearon, al mismo tiempo, Louis Kahn y Alejandro de la Sota en la casa Adler y en el Gobierno Civil, respectivamente.

[TRES INTERVENCIONES URBANAS]

MEMORIA del proyecto teórico de extensión para la ciudad de Vitoria (realizado para Urbanismo IV del profesor Iñaki Galarraga).

Con la repetición del cuadrado se desarrolló, también, el proyecto teórico de extensión para la ciudad de Vitoria realizado como ejercicio de Escuela.

Iniciamos el análisis desde una primera lectura que nos resultó errónea por considerar de morfología radial la génesis del casco antiguo y, consiguientemente, basar el posible crecimiento en un esquema apoyado en la ampliación de las calles transversales.

Nos dimos cuenta que el centro de Vitoria debe su forma a la orografía que ocupa y que su lógica no es distinta a la de otros. Resultaba, entonces, que la ampliación de la ciudad debía seguir esa lógica y, ya en terreno llano, tensar sus calles arqueadas.

Y el proyecto se convirtió en la extensión de una cuadrícula abstracta sobre la llanada alavesa. Cuadrícula que, además de extender la ciudad, resuelve con naturalidad los encuentros con la ciudad antigua.

MEMORIA del proyecto urbano para Atocha en San Sebastián (realizado para Urbanismo IV del profesor Xabier Unzurrunzaga).

En el desarrollo de San Sebastián la zona de Atocha (entre la estación y el barrio de Eguía) se ha visto obligada por su situación a mantenerse y desarrollarse como una pieza en sí misma. Edificios de gran escala destacan su autonomía dentro de la ciudad.

Entiendo lo anterior como una virtud y lo adopto como base del proyecto. El proyecto hace de esta pieza una unidad de edificios y funciones dispares. Es decir, una relectura de la estructura que se ha ido formalizando con el desarrollo socio-económico. Se valora: la escala y lo singular.

MEMORIA del proyecto urbano para Amara Berri en San Sebastián (realizado para Urbanismo II del profesor Javier Salazar Ruckauer).

Punto de la ciudad donde la confluencia de las redes territoriales han dificultado su crecimiento. Se propone una intervención que asuma con naturalidad estas barreras urbanísticas: como son la autovía y la línea de trenes Irún-San Sebastián, el ferrocarril Madrid-Hendaya y el río Urumea.

El tráfico como representación del intercambio de mercancías estará siempre presente en el diseño y será una referencia en el lugar, pero sin interferir.

El desarrollo de un programa prácticamente residencial supone resolver el conflicto con estos sistemas generales. Un nuevo encauzamiento del río Urumea es aprovechado para la creación de espacios verdes y zonas deportivas que aíslan la zona residencial de los flujos de tráfico, con lo que se enriquecen las relaciones urbanas.

MEMORIA del Proyecto Fin de Carrera para un Palacio de Congresos y Auditorio, Hotel y Escuela de Hostelería en Zarautz

Un planeamiento rígido de bloques aislados y edificios con medianera dan las pautas de actuación en el nuevo solar. Arriesgándome en la organización del programa, opto por un esquema aparentemente rígido referido al entorno inmediato.

La primera interpretación del proyecto me hace concebir una división del solar en bandas proporcionadas al programa en la dirección Norte-Sur de predominio en el planeamiento, con la suficiente flexibilidad para amoldarse a las diferentes zonas que rodean el solar.

Se toman como referencias y se valoran la calle Zinkunegi que, imponiéndose a la trama, acaba en la playa. La alineación de casas y plaza paralelas a la calle Gipuzkoa, y el paso también paralelo de uso indefinido.

La calle Zinkunegi desemboca en la banda que contiene los accesos de vehículos, la plaza principal y el cuerpo del auditorio.

La ubicación de la escuela de hostelería en su banda continúa la fila de casas de la calle Gipuzkoa, conformando la entrada en la plaza.

El paso que en dirección transversal recorre todas las bandas, cruza la entrada al foyer del auditorio y singulariza con su interrupción el acceso al conjunto en su lado oeste.

La implantación de los edificios en el solar es de dos formas: en la zona Norte el volumen del bloque aislado parecía el adecuado para el control de la escala del espacio exterior principal. La escuela de hostelería, el edificio direccional y parte del foyer del auditorio se adelantan para crear con sus volumetrías un espacio que más que representativo pretende ser funcional y complementar con su uso al resto del programa.

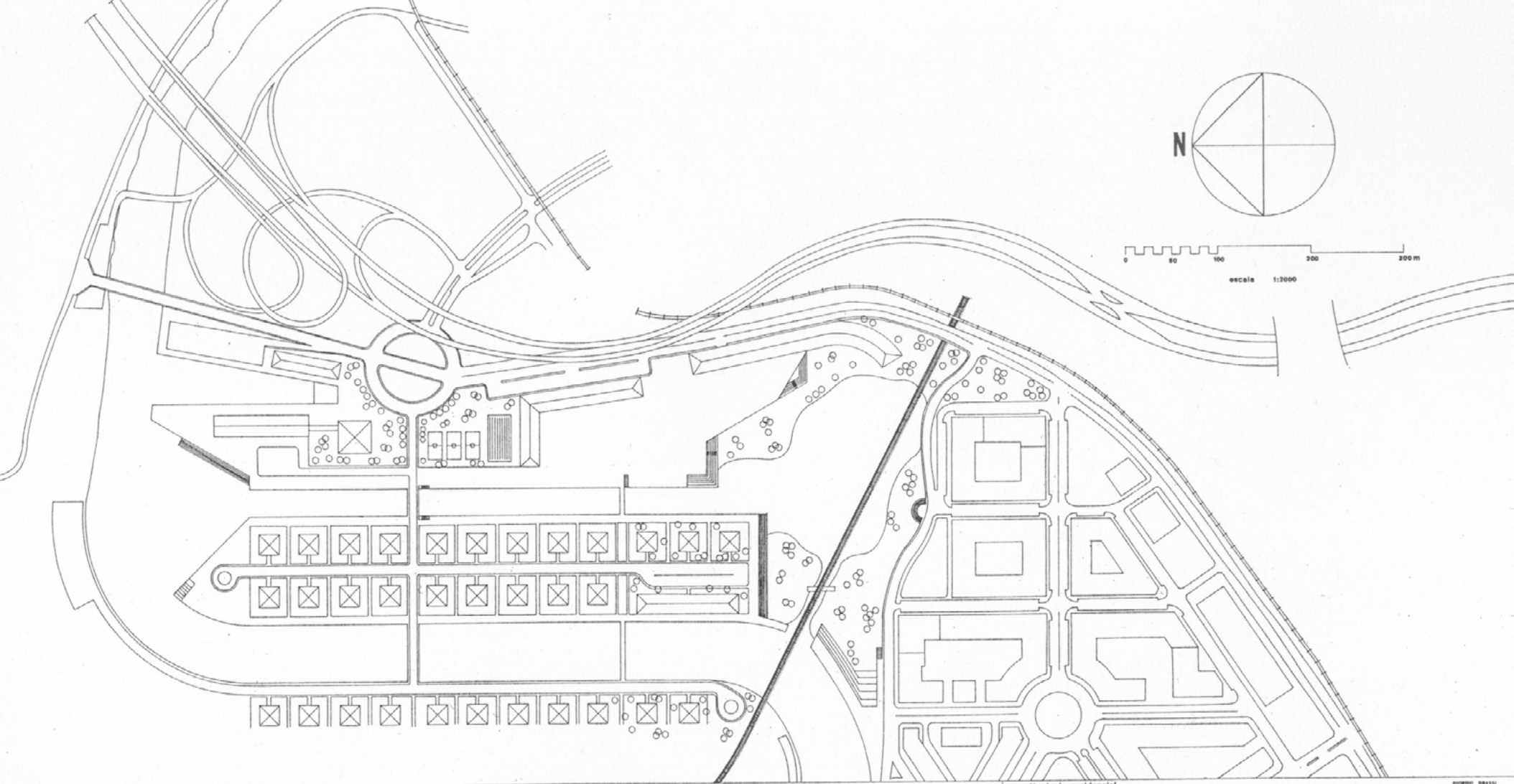
En la zona Sur un grupo de bloques longitudinales se funden para organizar de forma natural las tres zonas de que consta el auditorio, donde destaca un foyer que lo atraviesa de norte a sur dando acceso a las salas principales. La posibilidad de acceso lateral desde varios puntos me permite plantear un auditorio, que por medio de una tribuna telescópica y varias pantallas deslizantes, pueda adaptarse a diferentes acontecimientos.

Completa el grupo un pequeño hotel que orienta su batería de habitaciones hacia el recomendable oeste y a un vial que se espera de poco tráfico.

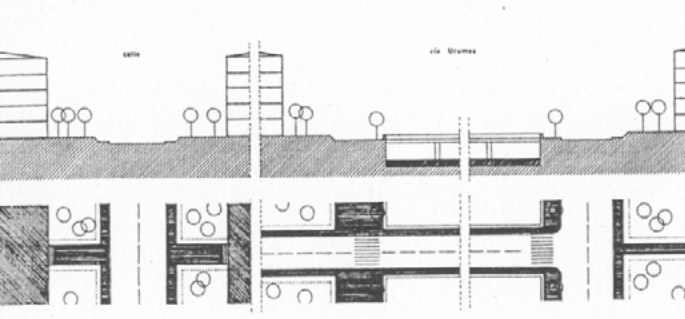
El resultado de esta organización es, por una parte, una fachada formada por los testeros de los bloques que, otra vez, sin pretender la representatividad y sin perder su condición, hacen una pantalla con la escala y entidad necesarias para reclamo en la zona sur. Y por otra, una sección

transversal que es aquí funcional y volumétrica pero no espacial, solo en algunos puntos como el foyer se puede ver el espacio contiguo.

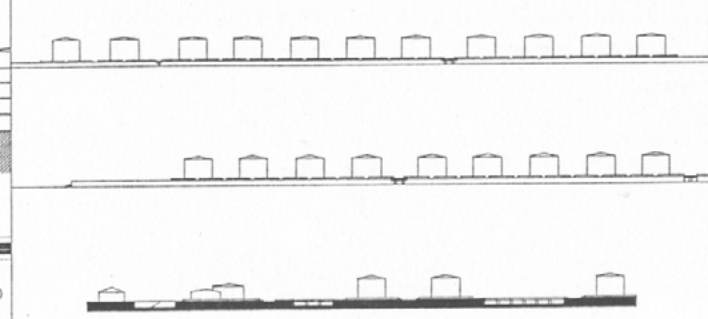
Todo el conjunto se eleva sobre una plataforma que a cota +0.90 metros permite ventilar el semisótano e independizar el conjunto del entorno inmediato.



secciones - tipo escala 1:500



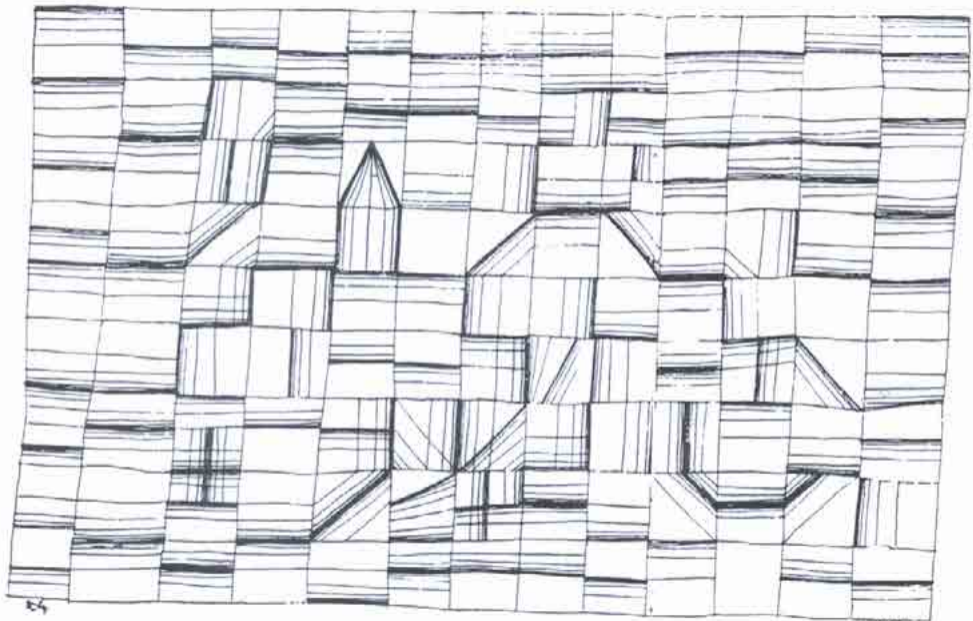
secciones urbanísticas generales escala 1:2000

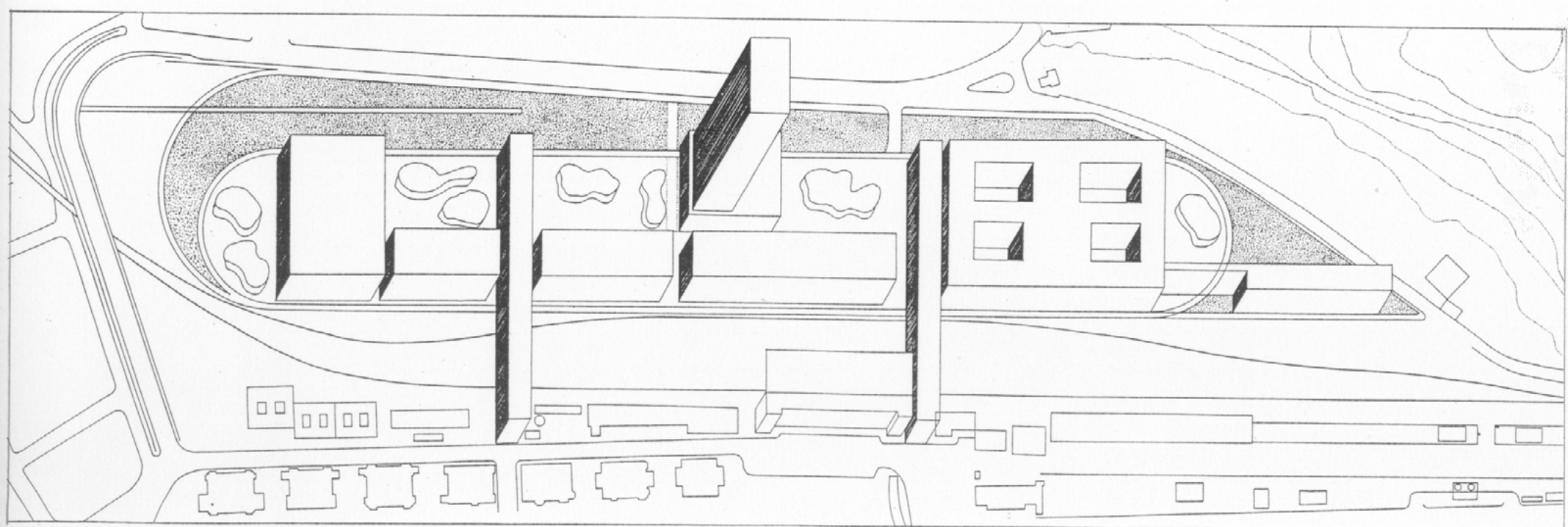


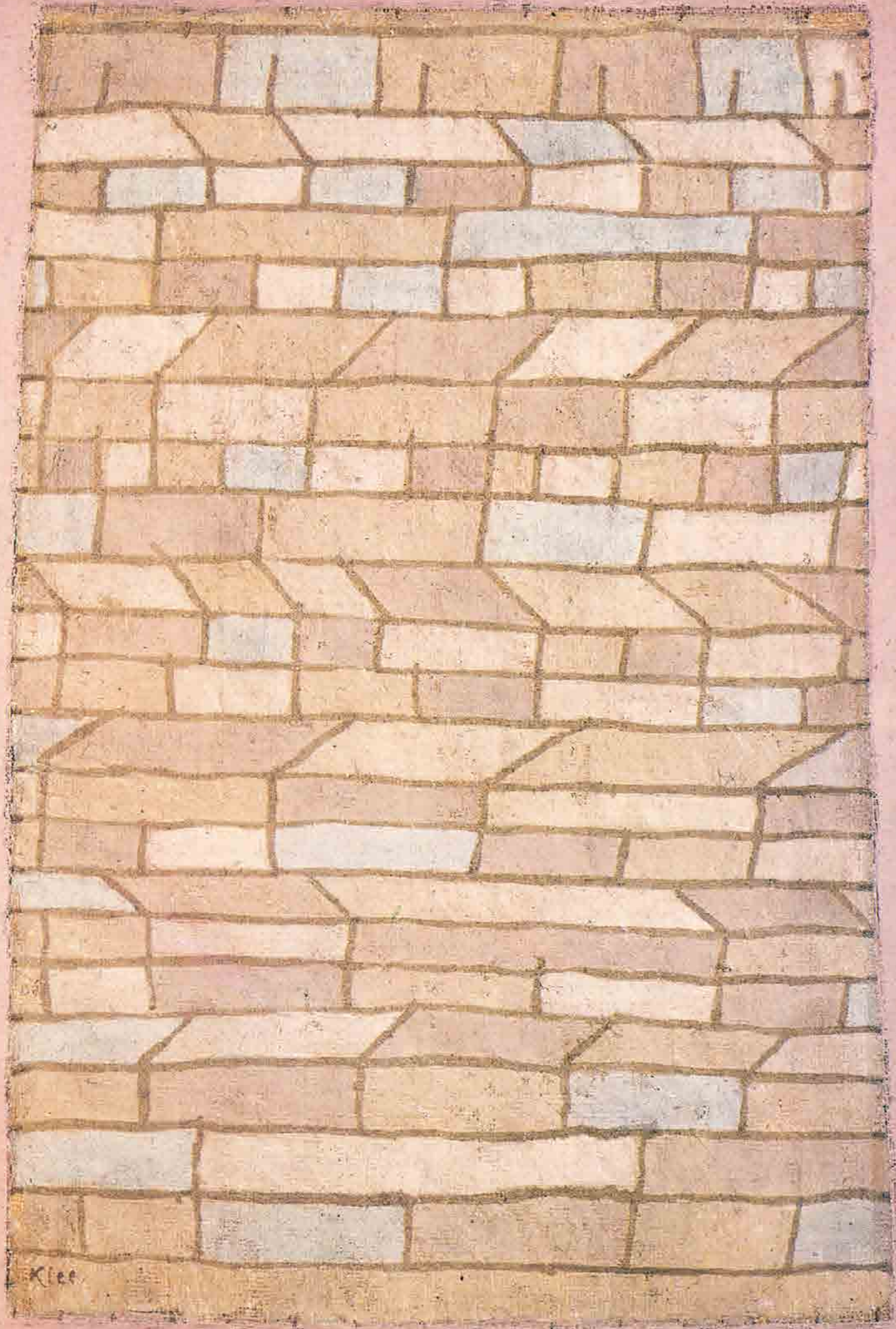
tipología residencial escala 1:500



GIORGIO BRASSI







Klee

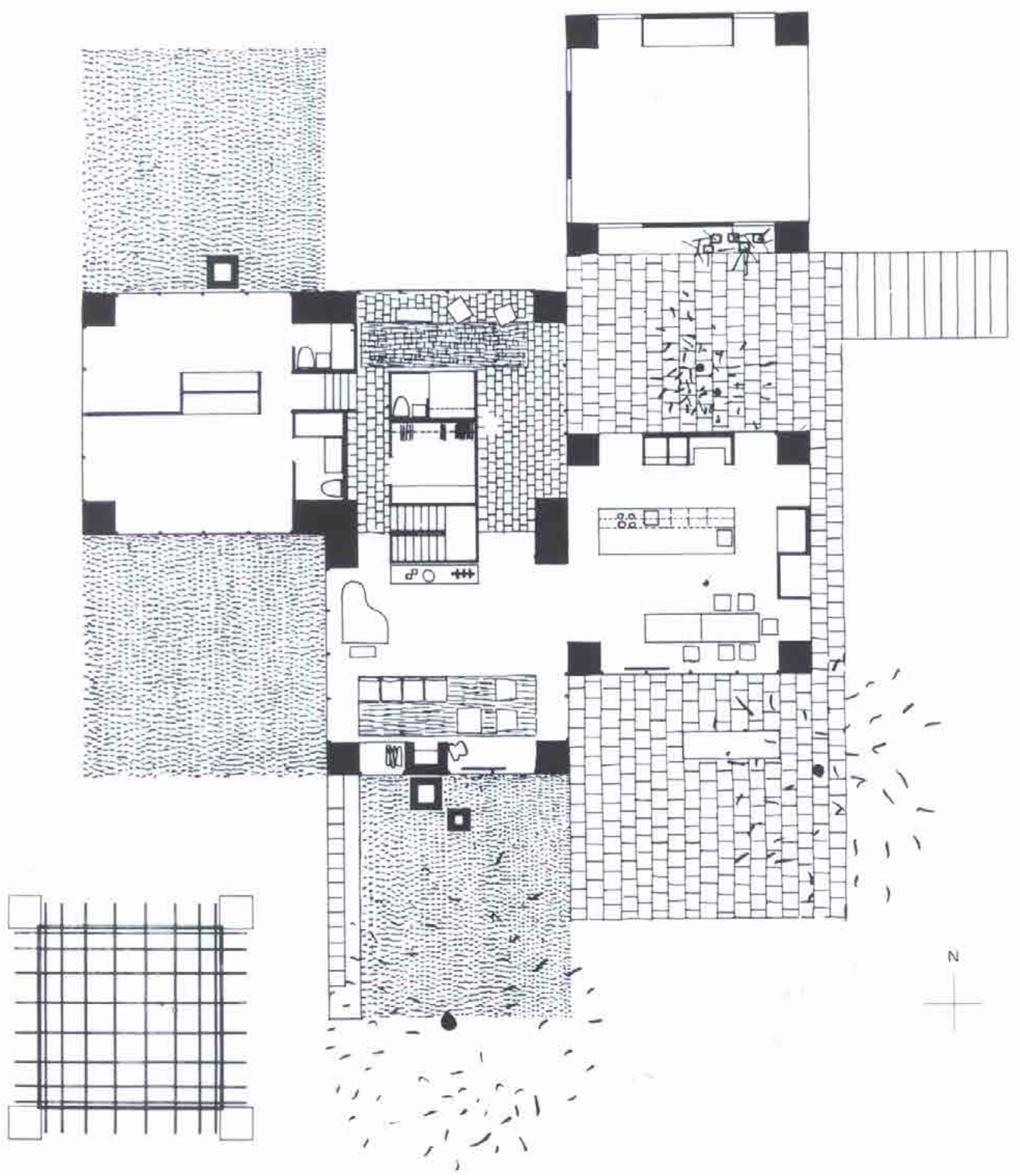
2 4 5 10

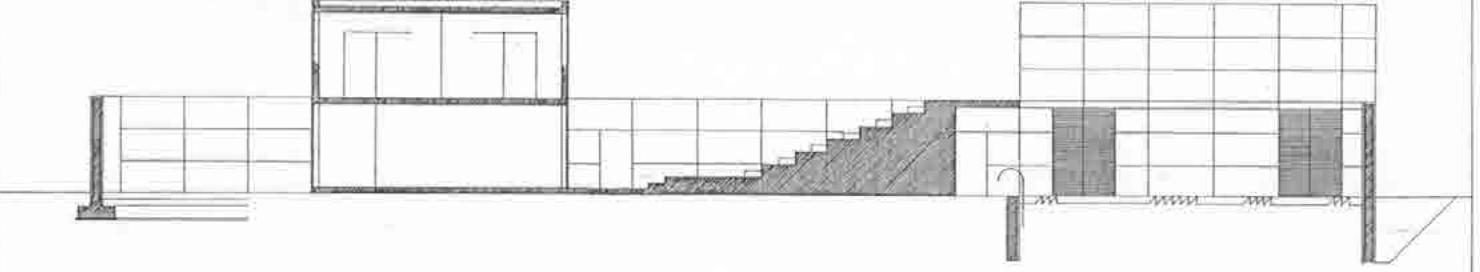
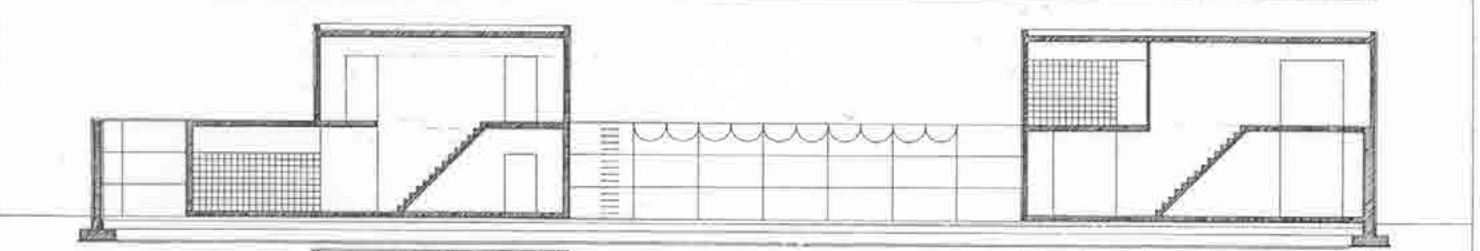
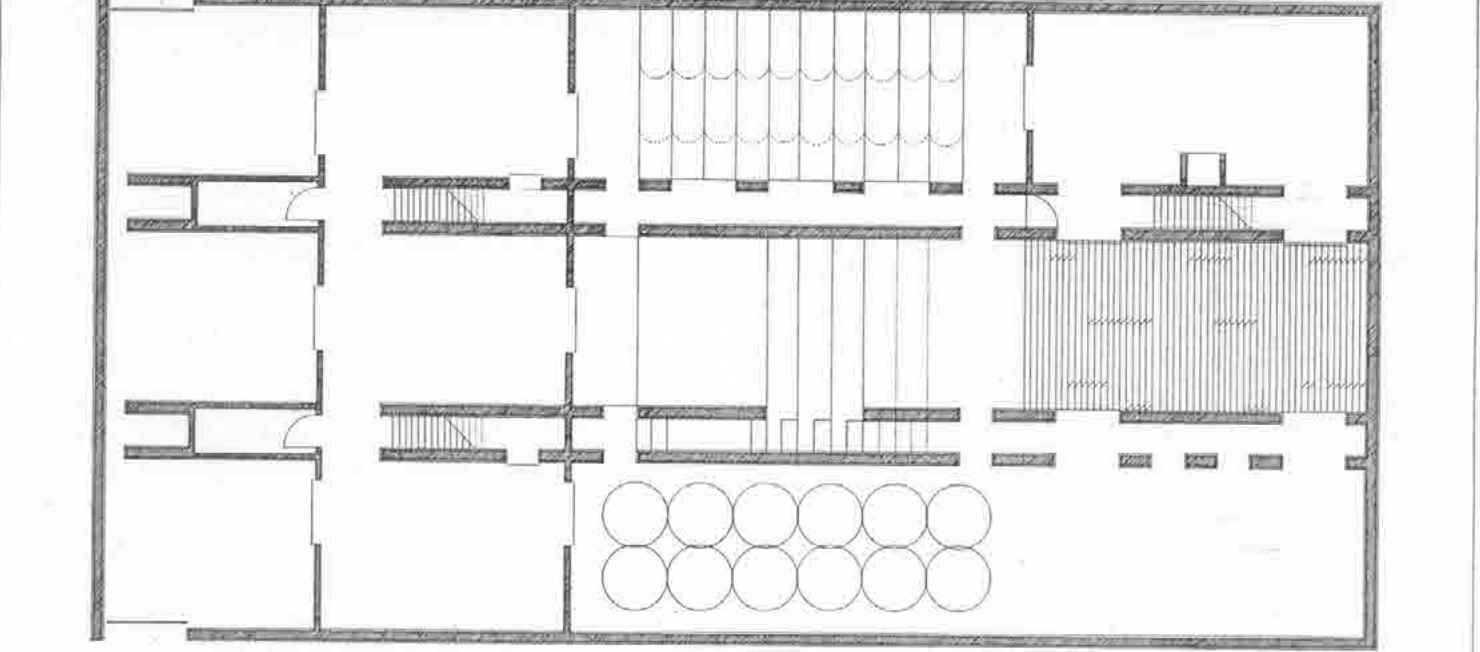
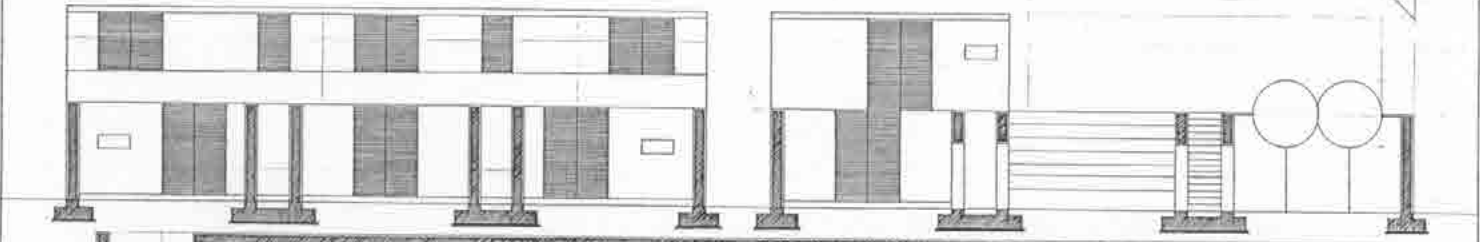
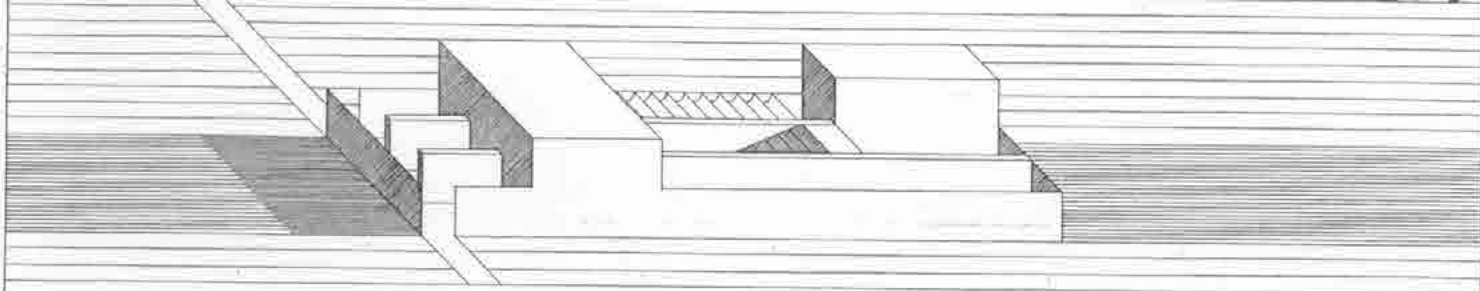
evf

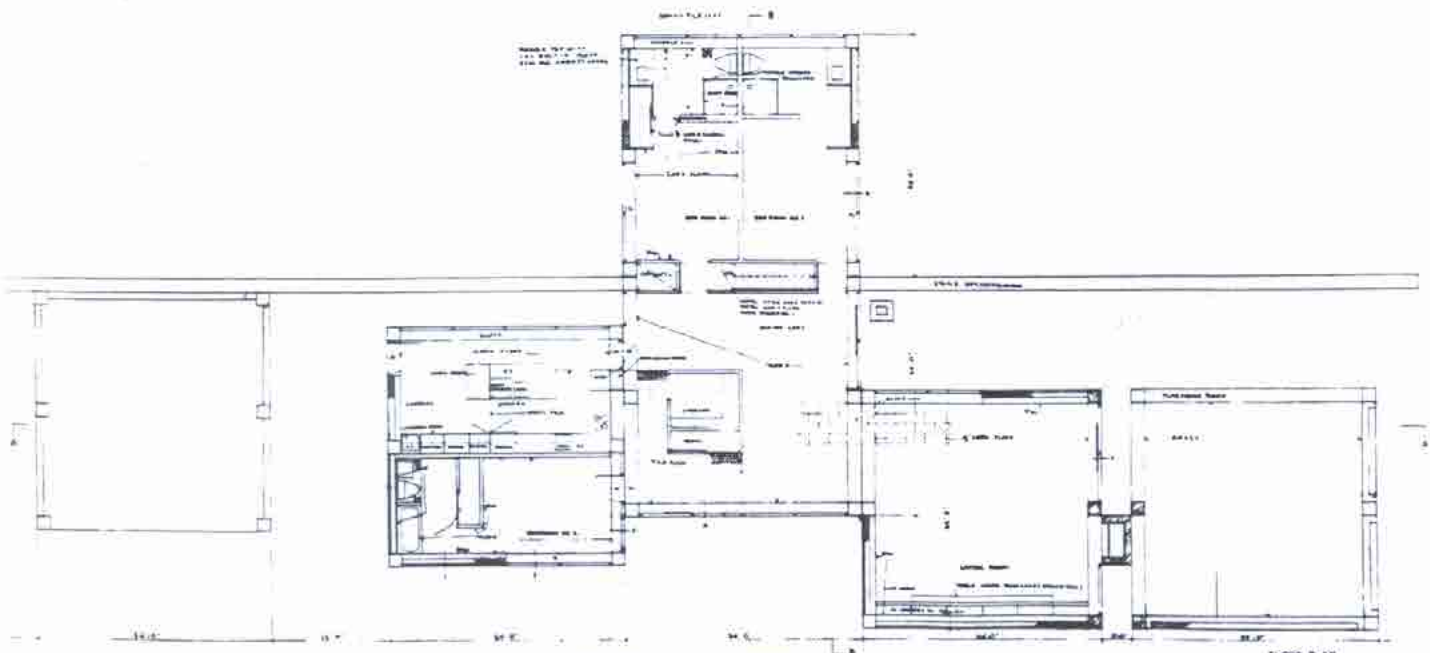
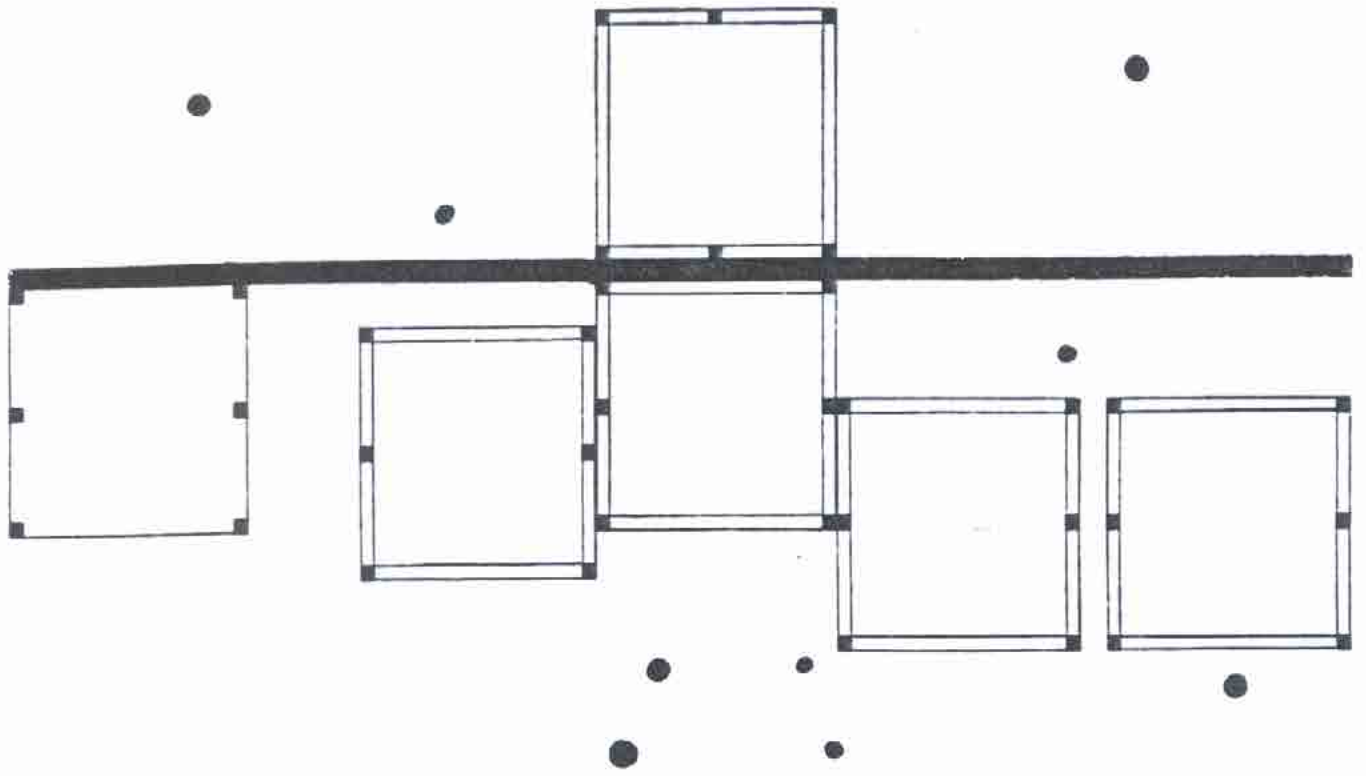
5

10

CASA 1991

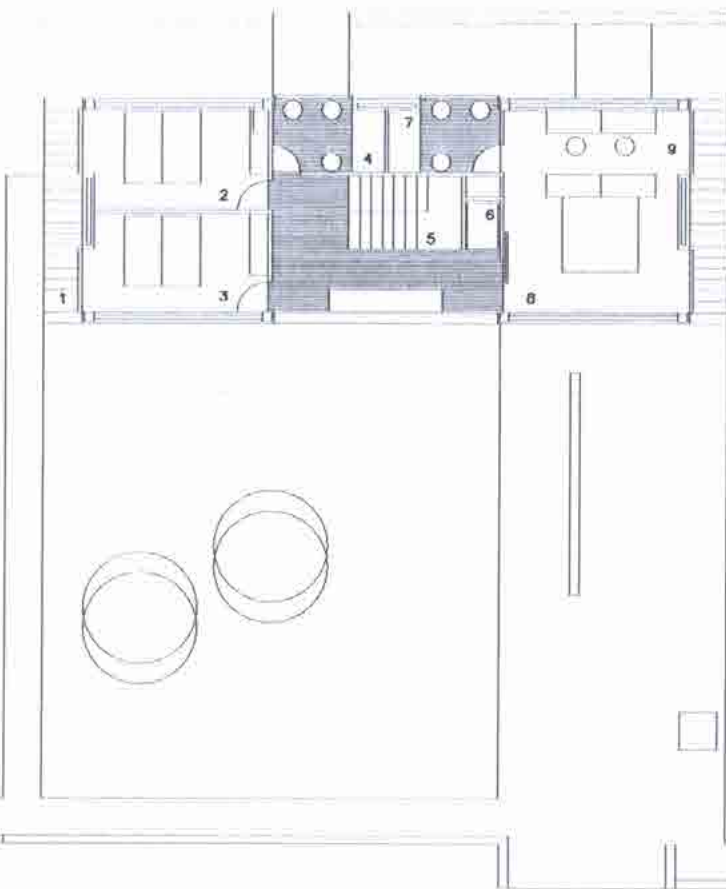






NOTES: 1. ALL DIMENSIONS ARE IN METERS.
 2. ALL WALLS ARE 200 MM THICK UNLESS OTHERWISE SPECIFIED.
 3. ALL DOORS ARE 900 MM WIDE UNLESS OTHERWISE SPECIFIED.
 4. ALL WINDOWS ARE 1200 MM WIDE UNLESS OTHERWISE SPECIFIED.

FLOOR PLAN
 1/20



1 BALCON	6 M2
2 HABITACION	15 M2
3 HABITACION	15 M2
4 BAÑO	6 M2
5 ESCALERA	
6 ASCENSOR MINUSVALIDO	
7 BAÑO HAB. PRINCIPAL	6 M2
8 HABITACION PRINCIPAL	30 M2
9 VESTIDOR	

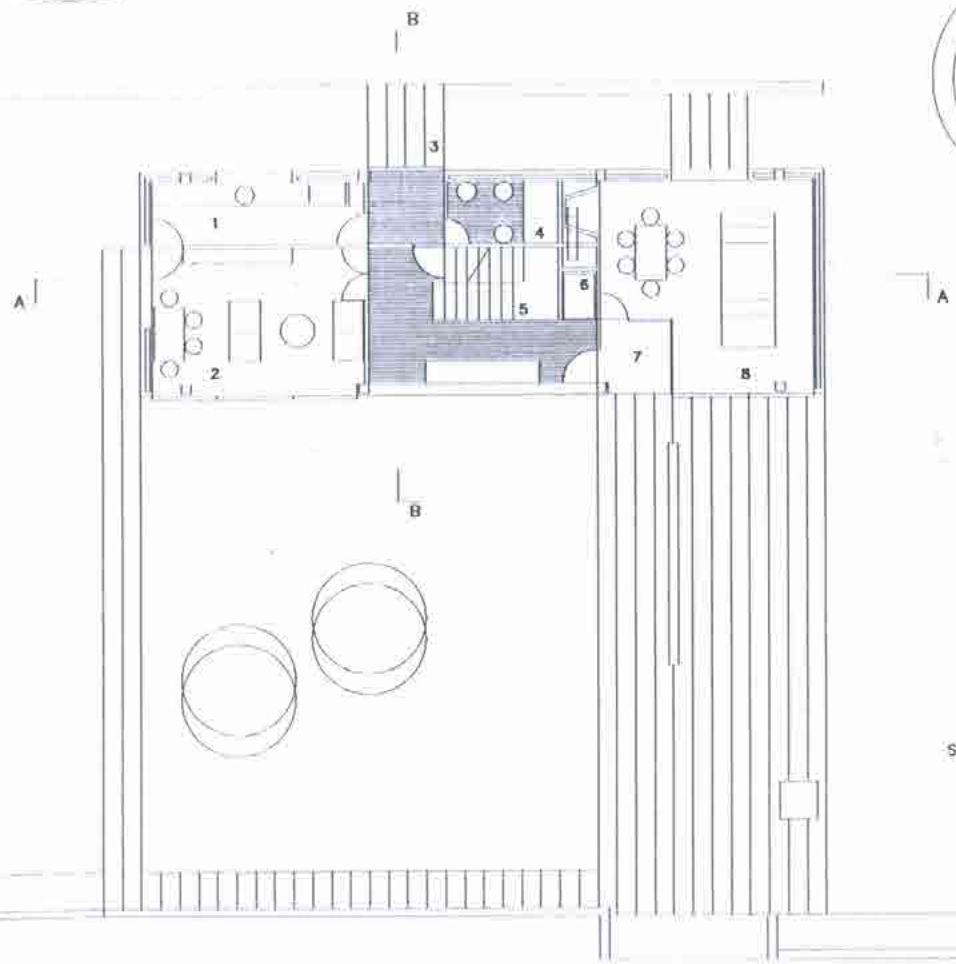
SUPERFICIE CONSTRUIDA PLANTA PRIMERA 102 M2

CASA N

1997

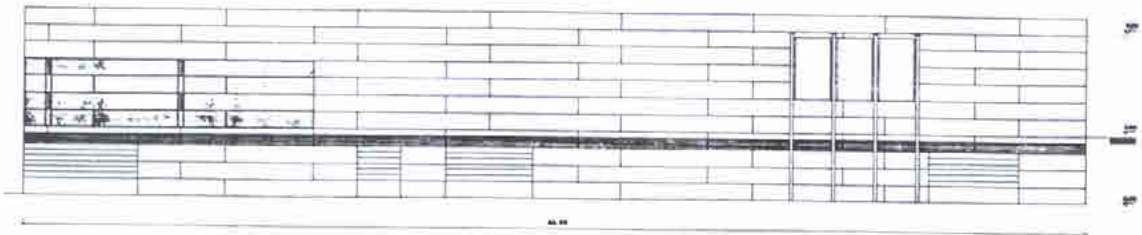
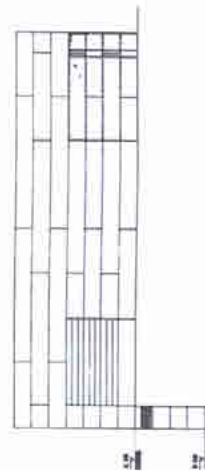
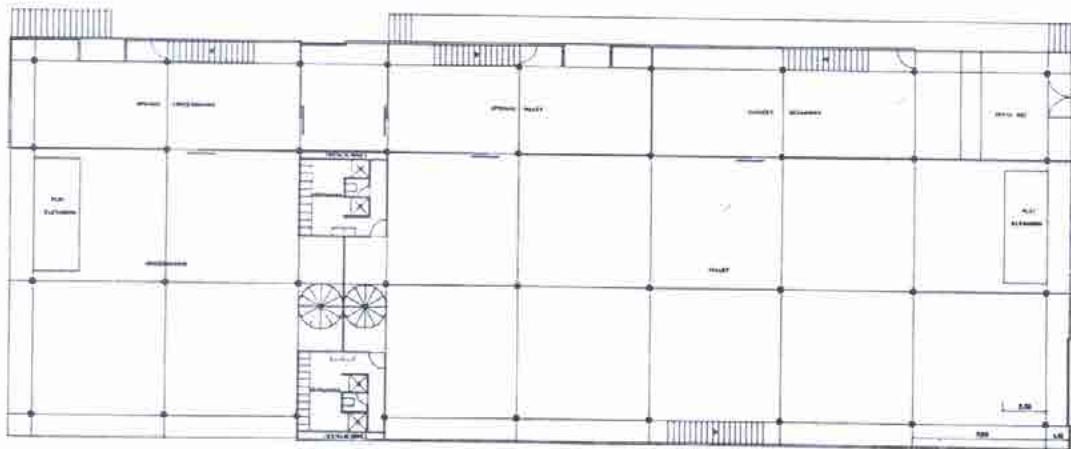
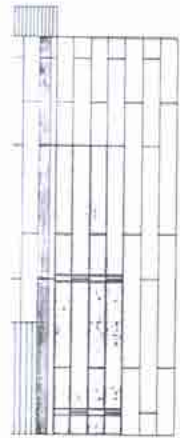
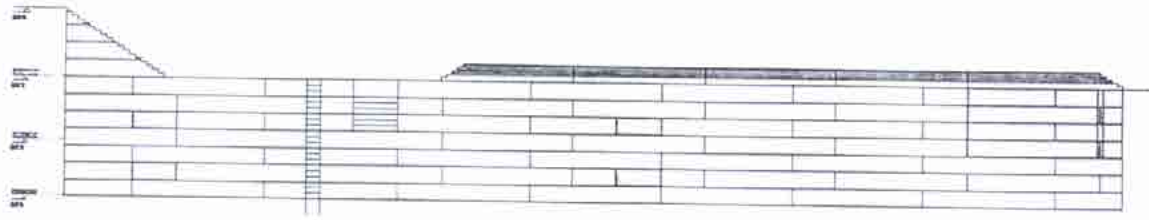
CASA N

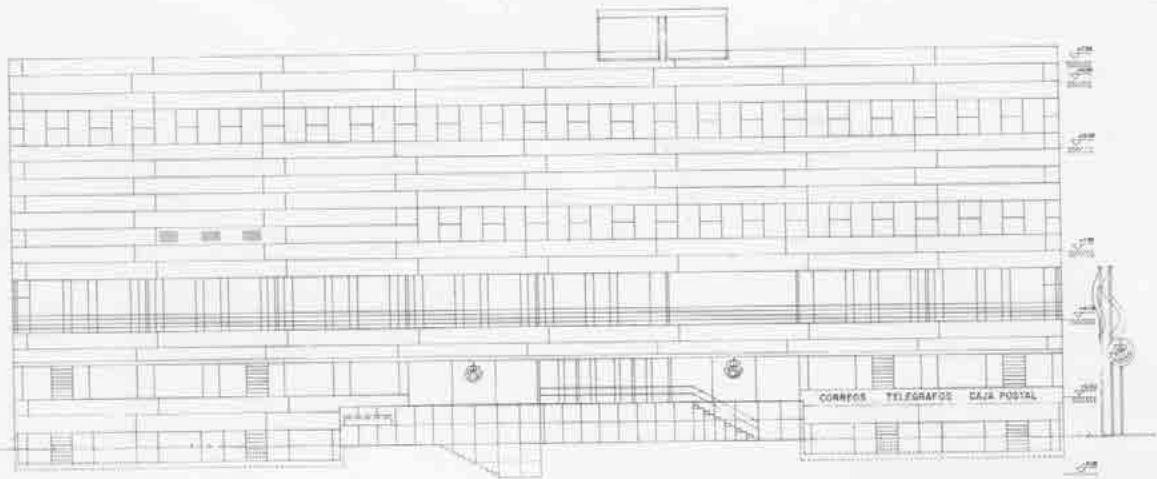
1997



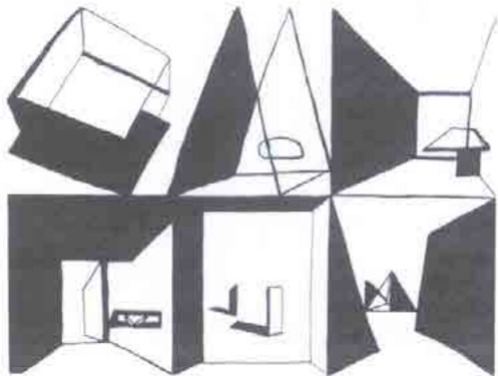
- 1 COCINA 12 M2
- 2 SALON-COMEDOR 24 M2
- 3 ACCESO TENEDERO
- 4 BAÑO 6 M2
- 5 ESCALERA
- 6 ASCENSOR MINUSVALIDO
- 7 ENTRADA PRINCIPAL
- 8 BODEGA-GARAJE 32 M2

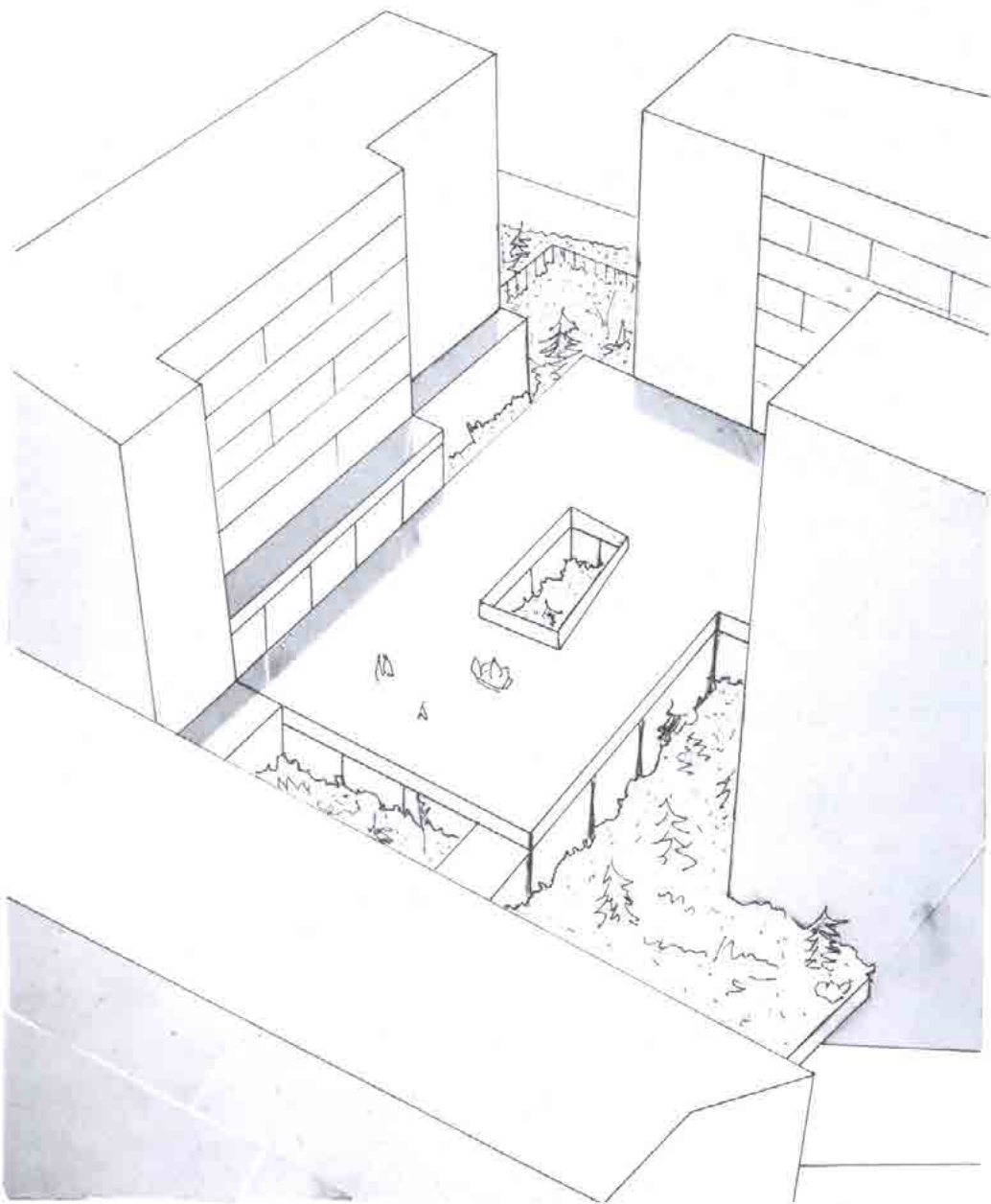
SUPERFICIE CONSTRUIDA PLANTA BAJA 108 M2





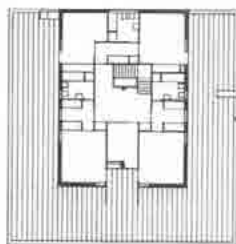
Alzado sur







Planta quinta



Planta sexta



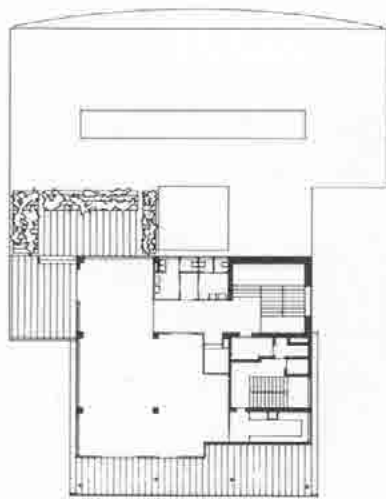
Planta tercera



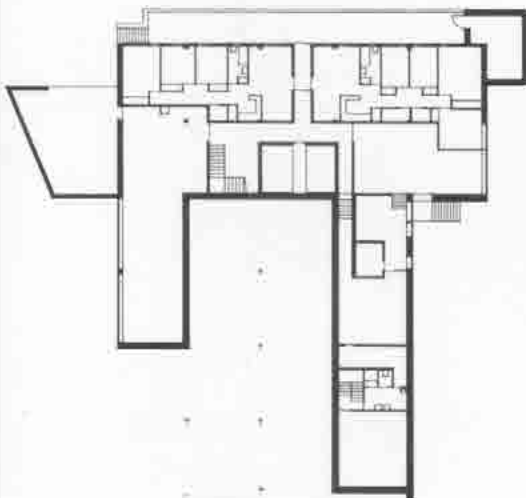
Planta cuarta



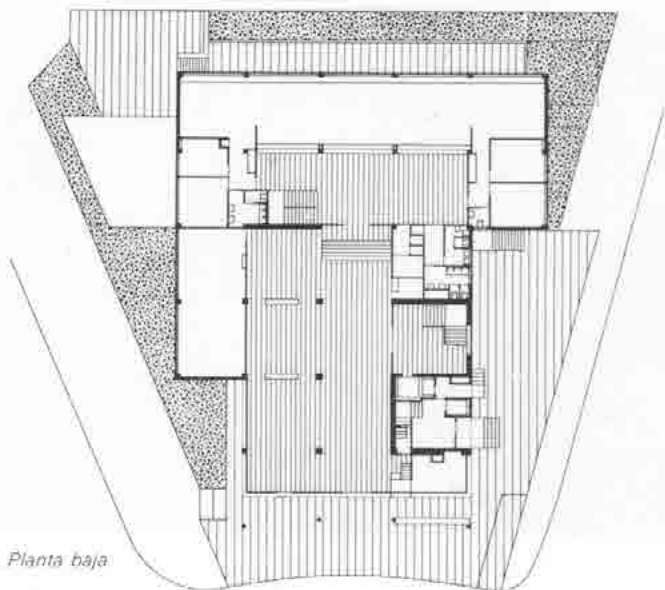
Planta primera



Planta segunda

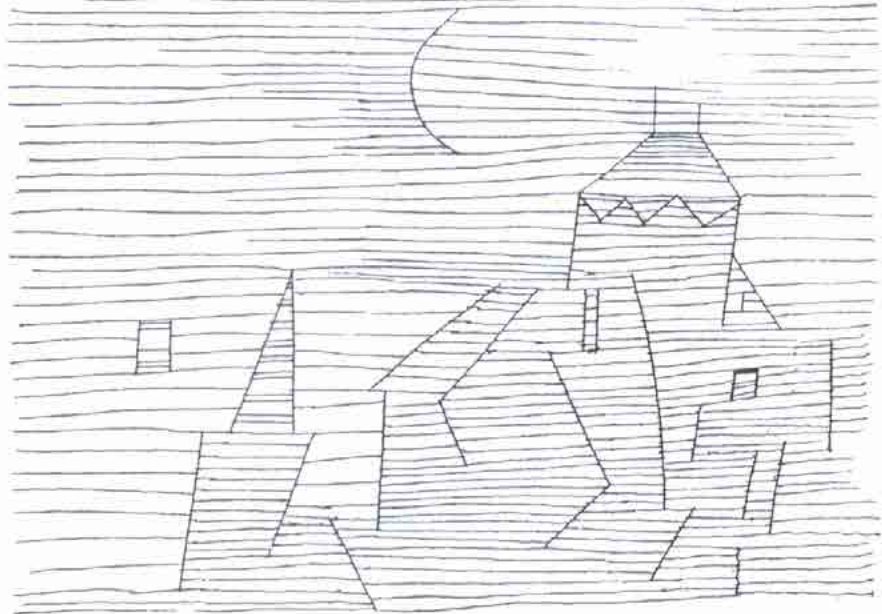


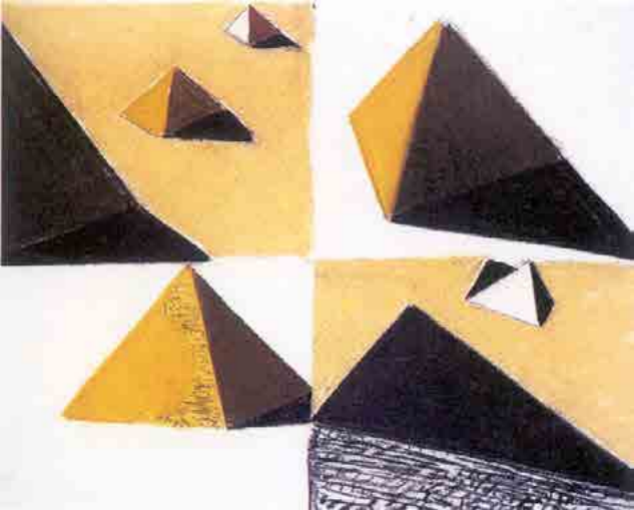
Semisótano



Planta baja

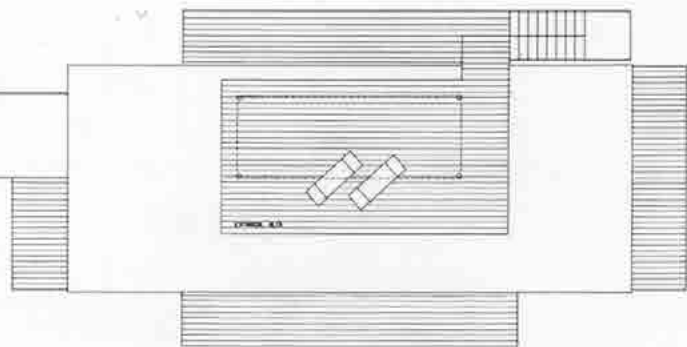
Kelley



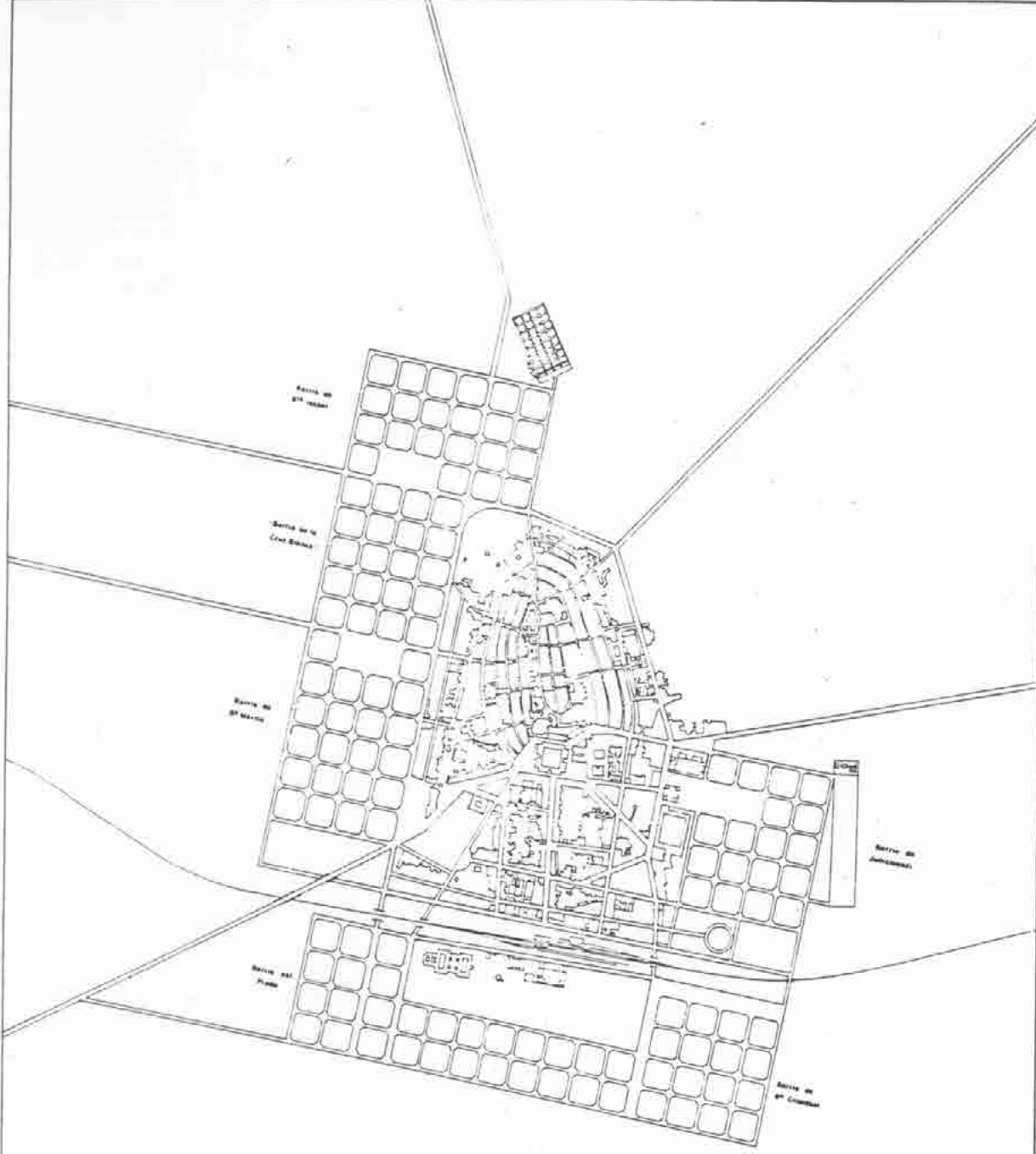




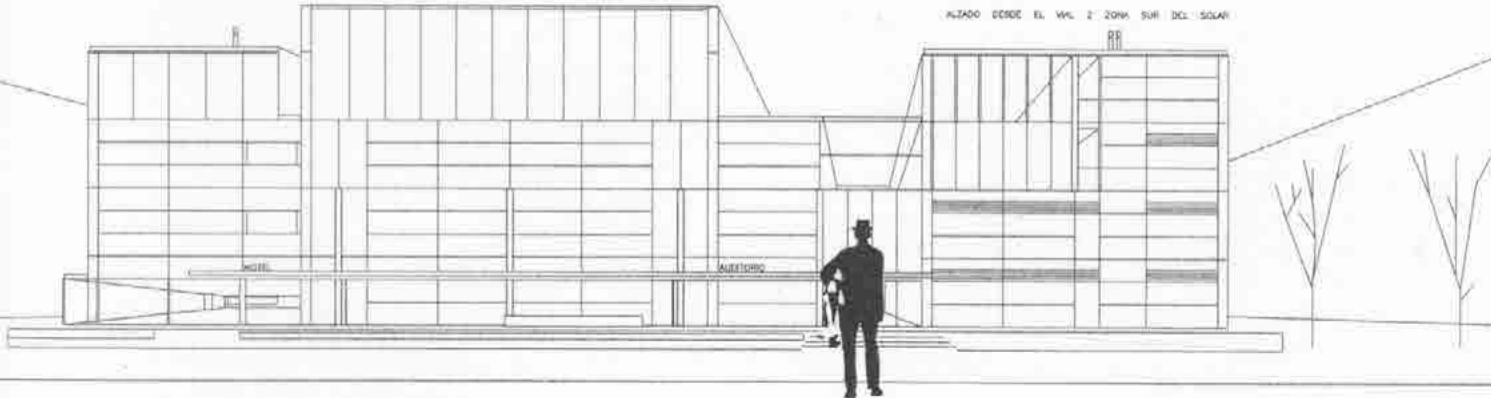
Planta baja



Planta alta



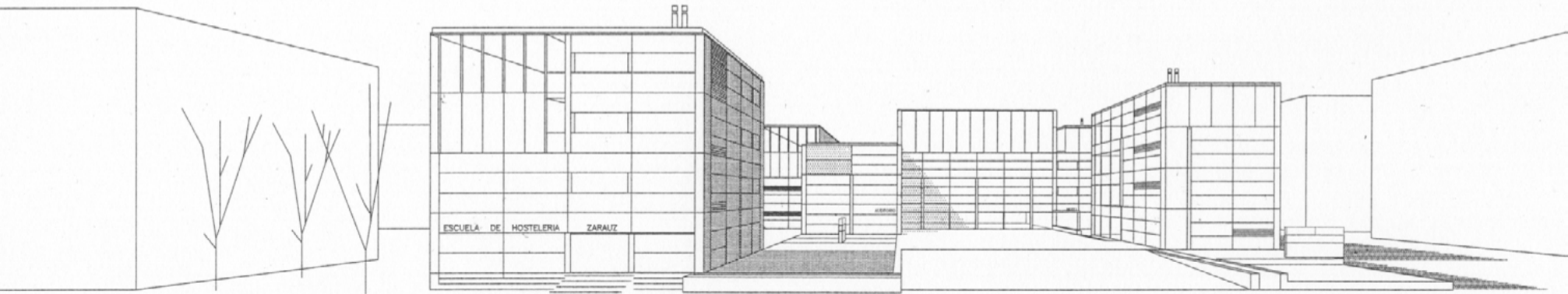
ALZADO DESDE EL VNC. 2° ZONA SUR DEL SOLAR



ENTRADA

AUTENTICO

RR





LA UBICACION DE LA ESCUELA DE HOSTELERIA EN SU BARRIO CONTIGUA
LA FILA DE CASAS DE LA CALLE SINCERA, CONSERVANDO LA ESTRECHA EN LA PLAZA

ALZADOS

PERSPECTIVA



PLANTAS

VENTURI Y LAS INSCRIPCIONES **Sobre la forma de la crítica en la arquitectura**

Venturi, R: Complejidad y contradicción en la arquitectura. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.

Foucault, M: Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI editores, S.A. Madrid, 1968.

“La palabra TEXTO deriva de la palabra TEXTUS, participio pasado del verbo TEXO, que significa TEJER: el texto es un tejido de significados conexos”.

ROLAND BARTHES

Robert Venturi publicó el libro “Complejidad y contradicción en la arquitectura” a principios de la década de los años 60. Coincide esta publicación con la de otro libro de culto “Las palabras y las cosas” escrito por el filósofo francés Michel Foucault. Ambos libros tuvieron un enorme éxito y ambos comparten un enfoque novedoso de crítica para el arte.

Al inicio del prólogo Venturi hace mención al pensamiento del escritor inglés T.S.Eliot para indicarnos cuales han sido los puntos de partida del método: análisis y comparación. Venturi fija su discurso desde la crítica literaria y mantendrá su análisis de las formas arquitectónicas en un terreno próximo a la lingüística. Las referencias al mundo de la literatura y, en concreto, a la poesía son continuas a lo largo del libro. En la Nota a la segunda edición deseaba ya una ampliación al título original: Complejidad y contradicción en la forma arquitectónica.

Venturi define su metodología como de analogía histórica. Recurre a la historia como si fuera un laboratorio. Podríamos hablar, como lo hace M.

Foucault de una arqueología de la arquitectura. No le interesan los hechos en un contexto histórico y en perfecta continuidad cronológica. Venturi y Foucault ponen en crisis la idea de la Historia. Los ejemplos se suceden subordinados a las directrices marcadas por el propio texto. Un texto que se caracteriza por la proximidad de los extremos, la cercanía súbita de cosas sin relación. Donde el equilibrio debe crearse en lo opuesto, acercamiento de lo que no se conviene.

De la unión inesperada de imágenes surge el concepto (concepto de imaginación en Bachelard). La imaginación utiliza dos caminos: el que de la palabra nos lleva a la imagen visual y el que de la imagen visual acaba en la expresión verbal. Sin imaginación, no habría semejanza entre las cosas. A la relación oculta que guarda las imágenes nos lleva el ingenio. El tránsito arquitectura-crítica, existe como relación, pero es mediato, precisamente a través de la lingüística. La palabra contexto tan utilizada en la arquitectura es un concepto perteneciente y nacido en el mundo gramatical. Textura gramatical. Lugar de la escritura.

Palabras de Foucault: "Existen dos formas de comparación y sólo dos: la comparación de la medida y la del orden". La comparación de la medida se realiza con un análisis que procede por división en unidades y la comparación del orden procede en series. "Y justo en esto consiste el método y su 'progreso': en remitir toda medida a una puesta en serie que, a partir de lo simple, haga aparecer las diferencias como grados de complejidad".

" El orden del pensamiento: de lo simple a lo complejo" añade Foucault.

En alguna parte del libro nos dice que Louis Kahn se ha referido a "lo que una cosa quiere ser" pero en esta afirmación está implícito lo contrario: lo que el arquitecto quiere que la cosa sea.

¿Cuál es el nuevo cimiento que va a proporcionar la gran unidad a tantas unidades discontinuas, dispersas? ¿Qué es lo que permite a Venturi enunciar su obra? En una palabra, ¿qué es eso que el crítico encuentra, simétrico a la arquitectura y al libro de crítica?

Existe una clase de unidades verbales que posee, al más alto grado, ese poder constitutivo: es la clase de las inscripciones (las palabras inscritas).

Venturi "fabrica" un lenguaje para hablarnos de arquitectura, un lenguaje basado en el orden del pensamiento, que va de lo simple a lo complejo. Actúa a la inversa de un crítico. Antes de ponerse delante del objeto crea la herramienta con la que interpreta o, mejor, hace que objeto y lenguaje se correspondan. Extiende una red -el lenguaje de inscripciones- con la que atrapa la forma de la arquitectura.

Dice Venturi: Escribo, entonces, como un arquitecto que emplea la crítica y no como un crítico que escoge la arquitectura...

Las inscripciones tienen una doble cualidad: son textos y objetos al mismo tiempo. Parte de la arqueología se ocupa de ellas. La inscripción se pega a su lugar de escritura. Venturi no busca restituir en el lenguaje el modelo arquitectónico de aquello que la mirada puede recorrer. A través de las inscripciones se acerca al comentario para la arquitectura. La inscripción es el vínculo que une el texto con la arquitectura. La arquitectura de Venturi está llena de inscripciones. Como crítico las utilizará con la misma insistencia. La metodología de la analogía histórica que aplica Venturi a la crítica de la arquitectura encuentra su forma en la sucesión de inscripciones que a lo largo del texto guían los conceptos. La Inscripción de Venturi es un objeto, una **cosa**. La inscripción de la palabra literaria está llena de forma no de ideas.

El lenguaje está tejido de espacio. Con las inscripciones crea pequeños espacios donde el comentario sobre arquitectura encuentra su lugar. Será el libro y en especial su índice donde se manifiesta el valor de la inscripción. El libro como sucesión de inscripciones. Lenguaje para la arquitectura. Inscripciones son, además del texto, las fotografías y los dibujos, los números inscritos en el texto que nos refieren a los mismos y los ejemplos históricos.

Las inscripciones posee además otra cualidad: la facilidad para repetirse. Es el índice del libro la primera y definitiva inscripción, la forma del lenguaje. El espacio del libro. El libro como espacio universal de inscripción.

Foucault define la crítica "como la repetición de lo que hay de repetible en el lenguaje".

Las inscripciones son recortes de la realidad: en el libro con el entrecomillado y el artículo determinado que las acompaña se recortan, se destacan como cosas dentro de la continuidad de la textura gramatical: "lo uno y lo otro", "ambos-y", "aunque", "o"... Venturi consigue con las inscripciones que palabras y cosas se identifiquen, y logra para la crítica de la arquitectura un nuevo campo interpretativo.

El método de crítica para la arquitectura que emplea Venturi de analogía histórica, basado en el análisis y la comparación, encuentra su forma en las Inscripciones. Son fragmentos para el compromiso con el difícil conjunto. Como Foucault, necesitamos para la crítica de arquitectura nuestra propia arqueología que estudie estas recientes inscripciones que hemos dejado de emplear.

La inscripción dispone de tres propiedades que el crítico debe valorar: el poder de esencialización (puesto que se designa la unidad mínima lingüística con sentido completo), el poder de citación (puesto que se puede convocar a discreción toda la esencia encerrada en la inscripción, profiriéndola), el poder de inclusión (puesto que se permite, por su propia naturaleza, ocupar de diversas maneras el lugar abierto por la inscripción): la Inscripción es de esta manera la forma lingüística de la crítica.

El lenguaje de inscripciones pondrá el acento en la superficie frente a la profundidad, en la formación frente a la interpretación (en la forma frente al contenido), en la transparencia frente a la opacidad. El lenguaje de inscripciones solo puede dar un texto de inclusión, complejo y contradictorio. Como dijo Wilde: "Una verdad en arte es aquella cuya contradicción también es cierta".

Tanto la arquitectura como la literatura son profundamente polisemánticas, pero no como se dice que un mensaje puede tener varias significaciones y que es ambiguo, sino que son realmente polisemánticas. De manera que no podemos entenderlas como una relación entre un fondo y una forma, en ellas no hay sino forma, o, mejor, una multiplicidad de formas, sin fondo. La inscripción venturiana funciona por inclusión; su forma permite una organización a base de niveles; se podría hablar de un sistema de envoltura de formas que Venturi organiza en tres niveles: el detalle, el edificio y la ciudad.

Por lo tanto, el acontecimiento que supone esta obra para la crítica, es el descubrimiento de las Inscripciones como sistema: encontrado ese sistema la crítica es escrita inmediatamente. Poseer el sistema de las Inscripciones es para Venturi, y es para nosotros, poseer la armadura de la crítica, la sintaxis profunda del libro de crítica arquitectónica.

Se puede entonces apreciar que la inscripción venturiana dispone de grandes dimensiones: por una parte puede ser leída sola, es decir como esencia, y por otra parte mantiene relaciones de inclusión con el resto.

Si la inscripción tiene en Venturi esta función emblemática resumiendo todo el lenguaje, es que su estructura coincide con la de la obra misma: el índice.

Recordamos con facilidad la forma de la inscripción, lo que hace de ella un vehículo privilegiado para enseñar: hay una propiedad de las inscripciones que conduce, por largos, variados y desviados caminos, a la esencia de las cosas.

Para terminar lo haré con las mismas palabras con que Venturi finaliza la Nota a la segunda edición: Pero aquí, la mayor parte del pensamiento ha pretendido ser sugestivo más bien que dogmático, y el método de analogía histórica sólo puede ser llevado hasta ese punto en la crítica arquitectónica. ¿Debe el o la artista recorrer todo el camino con sus filosofías?

INDICE

Advertencia	7
Introducción	9
Prólogo	19
1. Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equívoca	25
2. La complejidad y la contradicción versus la simplificación o el pintoresquismo	27
3. La ambigüedad	33
4. Niveles contradictorios: el fenómeno «lo uno y lo otro» en arquitectura	37
5. Continuación de los niveles contradictorios: El elemento de doble función	51
6. La adaptación y las limitaciones del orden: El elemento convencional	63
7. La contradicción adaptada	73
8. La contradicción yuxtapuesta	87
9. El interior y el exterior	109
10. El compromiso con el difícil conjunto	141
11. Obras	169
Notas	223
Procedencia de las ilustraciones	225

CAPÍTULO 3 – EL LENGUAJE Y LA PINTURA LAS MÁSCARAS Y LOS GESTOS DE LA INMOVILIDAD

Páginas 105-160

EL “PLIEGUE PLANO” COMO HERRAMIENTA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

INTRODUCCIÓN

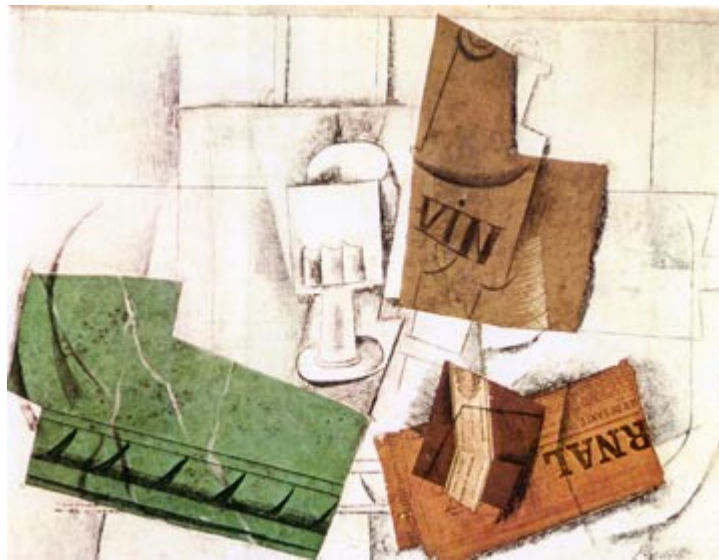
Observo la relación existente en fragmentos de obras de algunos artistas del siglo XX y persigo a través de ellos definir un concepto para el arte que se me ocurre denominar el “pliegue plano”, que creo haber aislado y, luego, empleado en mi propia investigación teórica y gráfica. En ella me planteo la naturaleza estética de este pliegue plano y su derivación teórica en lo que llamo “la lógica del libro”. A esto se refiere el texto que presento a continuación.

SOBRE EL USO DEL PLIEGUE PLANO EN EL ARTE DEL SIGLO XX

Comenzamos a continuación el recorrido por los artistas que forman una línea de continuidad en el uso de lo que hemos decidido denominar el “pliegue plano”. El objetivo de este informe será definir en qué consiste el “pliegue plano” y crear con él una herramienta para la creación.

Aplico en el estudio de las obras cubistas los métodos críticos aprendidos para el arte y consigo aislar dentro de toda las familias de formas cubistas las que se refieren a nuestros intereses para acotar y definir el concepto del “pliegue plano”. Para ello, creo dos familias: una dentro de la

obra de Picasso que he llamado las "cajas" y otra en la de Juan Gris que son las cajas de Picasso pero mostrando su apertura, es decir, la caja cerrada de Picasso es abierta por Juan Gris para así poder contener a todas las demás formas de sus composiciones.



Copa, botella de vino, paquete de tabaco y diario; primavera de 1914.

Utilizando esta herencia el pintor Paul Klee creará mucha de su obra. Klee recoge de las obras de Gris ese poder estructurador que posee el pliegue plano extendido y hará de él el punto de partida de estas obras. Creo que es Klee el que sistematiza el uso continuado de este hallazgo. Aparte del estudio sobre este punto de la obra de Klee presento a manera de testimonio algunos comentarios de la obra de Moholy-Nagy y Albers, profesores los tres del Bauhaus.

En este punto debo volver a la obra de Picasso y concretamente a sus últimas creaciones entre los años 1.953 a 1.973 para indicar que vemos en ellas el despliegue libre del plano o la apertura total de este pliegue plano.

En varias lecturas de la obra de Jorge Oteiza descubro que existe cierta similitud entre sus teorías y la lógica estructural del libro. El libro es la geometría del pensamiento. El libro como estructura formal del pensamiento. Encuentro verdaderos indicios para relacionar estéticamente el pliegue plano con la lógica interna de un libro. Es Oteiza el que se encarga de razonar lo que en anteriores artistas no eran sino intuiciones y de crear un pensamiento que compruebo gira alrededor de lo que he llamado "la lógica del libro".

Defiendo para el arte un carácter de interdisciplinariedad que permita aplicar una poética para desplazarse con facilidad de unos campos a otros. La interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo, que no pertenezca a nadie. A mi entender, el "pliegue plano" es uno de esos objetos.

EL CUBISMO CURVO DE JUAN GRIS

Una mesa, un mantel, un plato y una barra de pan. Con estos objetos Picasso hace una guitarra. Pero la puede hacer precisamente cuando los objetos pierden sus cualidades conservando únicamente su valor como figuras. Los objetos sólo existen en el arte como figuras. Esto es, la destrucción del objeto necesaria para acabar con el arte como representación. Las figuras transparentan la superficie plana donde se inscriben. Transparentar en lugar de representar. Nuestro concepto de obra "transparente" se acerca al de obra abierta de U. Eco y a la estética de la formatividad de Luigi Pareyson. La transparencia en el arte y la crítica supone experimentar la luminosidad de las formas en sí, de las cosas tal como son. Esta transparencia para el arte se consigue por desocupación espacial.

Picasso construye su Guitarra, 1912, con recortes que ensambla y dobla. La obra "transparente" lo es en dos sentidos: la obra nos habla de cómo y de qué está hecha. Recortar es sinónimo de quitar. Nos quedamos justamente

con el corte del objeto que lo hace figura. A estos cortes es a lo que llamaremos "pliegue plano".



Guitarra y frutero, 1926 de Juan Gris.

Una serie de cajas, fragmentos de cuadros cubistas de Picasso, me sirven para ilustrar la forma en que el pliegue plano se introduce en la pintura. El paquete de tabaco -las cajas- es un tema que se repite en estos bodegones (del año 1.914) y aislarlo nos permite crear una familia independiente dentro del conjunto de otras familias de formas dentro del cubismo. Pienso que estas cajas representan el primer estadio de la evolución del pliegue plano que será desarrollado todavía dentro del cubismo por Juan Gris. En esta primera fase se nos presenta un pliegue aún cerrado y ocupando un espacio pequeño de la composición. Es Juan Gris el que despliega las caras de esta caja y hace que el pliegue tome mayor importancia en la composición. Más aún, que sea el generador de la forma de algunos de sus cuadros. Observando atentamente las cajas de Picasso podremos ver fácilmente la relación con las unidades de Oteiza de las que luego hablaré. La

apertura que Gris hace de las cajas se puede observar en los dibujos que presento de fragmentos de sus obras, donde he aislado intencionadamente las partes que estructuran el cuadro para poder destacar el modo en que se genera la composición.

Ejemplo de figuras como corte del objeto son las del purismo de Le Corbusier y Ozenfant y las del cubismo curvo de Juan Gris. Las figuras de Juan Gris se relacionan por contacto. El borde es a la vez de dos figuras, así una computadora pasa a ser una guitarra. Se produce la síntesis. Los elementos no se pueden entender aislados sino en esta síntesis de arquitectura plana y coloreada. Gris transforma el cubismo analítico en síntesis por la expresión de las relaciones entre las propias figuras.

La perspectiva renacentista es un mecanismo visual. Imaginamos el espacio pero no lo comprendemos. Sin embargo, en la operación de doblar el espacio se entenderá porque lo hemos construido mentalmente. Un espacio figurado se sustituye por un espacio de naturaleza plana.

La naturaleza se somete al arte. Se intelectualiza. Lo expresa de esta manera Juan Gris cuando nos dice: "Hacer coincidir el asunto, o tema, X con el cuadro que se conoce, me parece más natural que hacer coincidir el cuadro X con un tema conocido".

El Purismo de Le Corbusier y Ozenfant no hará otra cosa que una elección de elementos universales que expresen cuanto hay de invariable en la forma y los representarán en el sistema creado por los pintores. Juan Gris añade: "Es necesario que los elementos de la realidad que expresan pertenezcan a la misma categoría o al mismo sistema estético. El análisis estético servirá para disociar el mundo exterior para extraer elementos de la misma categoría".



El libro abierto, 1925 de Juan Gris.

Haciendo la obra, el artista la explica. La obra explica cómo está hecha y nos muestra la estructura que el ideal clásico ocultaba. El artista someterá la expresión de su emoción a las leyes propias de la obra. El proceso creativo tendrá, por esto, una importancia fundamental en el arte del siglo XX. Serán los propios artistas quienes nos describirán sus procesos creativos.

KLEE: UN TALLER DE ALQUIMISTA EN EL BAUHAUS

Las cintas o las tiras de papel de László Moholy-Nagy: “Me sorprendí al advertir que todas las formas que había usado durante los últimos veinticuatro años eran variaciones de la cinta”. Con posterioridad a los experimentos con tiras de papel, Moholy-Nagy descubrió que los cubistas en sus “collages” ya habían acudido a esos temas. Para él, su trabajo con las cintas fue la continuación lógica de las pinturas cubistas que tanto había admirado. Josef Albers creó en su etapa americana una serie de cuadros llamada Pares de

Constelaciones Estructurales que el mismo definió del siguiente modo: "Dentro de una limitación formal de contornos iguales como siluetas mutuas, estos pares muestran unos movimientos plásticos distintos, pero relacionados, de líneas, planos, volúmenes. De este modo cambian en movimiento: van y vienen; en extensión: desde dentro hacia fuera; en agrupación: de estar juntos, a estar separados; en volumen: de lleno a vacío, o invertidos. Y todo esto, para mostrar una flexibilidad prolongada". Estas construcciones gráficas de Albers consisten en unas disposiciones altamente estructuradas de segmentos de líneas sobre el plano. Lo que nos interesa en ellas es el poder generativo que sobre las dos dimensiones del plano del dibujo tienen. El movimiento de estas estructuras no es cinético, sino que pertenece al interior de la forma. Un movimiento dentro de la estructura interna del cuadro. Un movimiento que pertenece exclusivamente al mundo del arte: una de las cualidades del pliegue plano.

Klee es el pintor del tiempo. La comprensión de la actividad plástica como una actividad temporal. La introducción de la temporalidad afecta al núcleo mismo del arte de Klee. Un fragmento de Zevi: "Para el artista, en cambio, es algo totalmente distinto: no cambia espacio por tiempo, sino temporaliza el espacio". La geometría que utiliza Klee se basa en el plegado de superficies planas. Doblar es para Klee la operación mental que genera la forma. Entonces, la "otra geometría" tiene su fundamento en este sistema de plegar superficies planas. Es una geometría sin medida, formativa. La geometría líquida del tiempo. En realidad, podríamos definir el estilo artístico como la forma de recortar el objeto para convertirlo en figura.

Dice Gaudí: "La inteligencia del hombre sólo puede actuar en un plano, es de dos dimensiones, resuelve ecuaciones de una incógnita, de primer grado".

Paul Klee llamó a uno de sus dibujos "Arquitectura a base de variaciones". Y, además, nos dijo: "Al igual que el hombre, también el cuadro tiene esqueleto, músculos y piel. Puede hablarse de una anatomía propia del cuadro. Una pintura con el tema 'hombre desnudo' debe plasmarse según la anatomía del cuadro, no según la del hombre. Se construye en primer lugar una estructura de la pintura por plasmar. Hasta dónde se rebasa esta estructura es algo que cada quien puede determinar libremente; ya de la estructura misma puede partir un efecto artístico, un efecto más profundo que el derivado de la mera superficie".

EL ÚLTIMO PICASSO

El período que abarca de 1.953 a 1.973 fecha de su muerte, lo ocupó en pintar sin descanso infinidad de series y cuadros donde se aprecia una total libertad en la utilización de los medios plásticos. Este último Picasso tan infravalorado por su constante mirada a la historia del arte creo que es el más libre de todos y el que retoma de algún modo lo que le había dado el cubismo. Veo en cada una de sus pinceladas la respuesta final que da Picasso al mundo de la plástica como la apertura total del pliegue plano que mantuvo cerrado en su cubismo y que ahora abrirá y extenderá por todo el cuadro. Hablo de las series: Las mujeres de Argel, después de Delacroix; Las Meninas, después de Velázquez y los cuadros con el tema del pintor y su taller. La serie de esculturas en la que destaca la titulada Mujer con los brazos extendidos y los cuadros con el tema del desnudo acostado en donde se repite la disposición de la mujer con grandes planos que construyen sus miembros desproporcionados. Desproporción que es precisamente lo que da la verdadera dimensión plástica a todos estos cuadros y nos enseña la naturaleza real de su arte. Quedaría por profundizar en este período fundamental de la obra de Picasso y extraer su producto estético. No me detengo más.



Las Meninas de Velázquez según Picasso, 1957.

LA LOGICA DEL LIBRO EN LA OBRA Y PENSAMIENTO DE OTEIZA

“Se puede decir, si quieren, que la literatura comienza el día en que algo que podría llamarse el volumen del libro sustituye al espacio de la retórica”. Michel Foucault.

Un libro es un objeto de uso cotidiano, sobre todo entre estudiantes. Es manejable y lo podemos llevar fácilmente con nosotros. Circula de los estantes a las mesas de manera ininterrumpida.

El libro hace manejable la magia del muro prehistórico. El muro se deja tocar con la mano entre el hombre y las cosas, en el muro el cielo se deja tocar con la mano, curación de la mano, magia de transformaciones y vida. El hombre puede llevar en un libro la magia con él y sale de la cueva para entrar en el bosque. El hombre escribió en la corteza y la membrana de los árboles (el líber es el libro), en el tronco (el caudex es el código). Mínimo bosque es el

libro. La cultura del cielo representada en el Muro desaparece en los períodos clásicos para reaparecer en forma de libro-códice en el occidente cristiano.

Un libro es un apilamiento ordenado de hojas que forman un volumen. Es decir, su naturaleza es plana. No son hojas sueltas sino grupos de cuadernos cosidos. Los cuadernos se consiguen mediante el doblado de las hojas. Doblando las hojas por el centro se forman pliegos que superpuestos y cosidos por un lado, por el lomo, forman el libro. Los pliegos formados por una hoja son las unidades mínimas, mínima extensión discontinua: 2 espacios + su división o corte como tiempo interno estructural (e-t-e). Considero que todo libro se traduce en cadena de pliegos. La operación de doblar es la matemática del invento. Doblar es interrumpir el espacio. Es meterle el tiempo. Su altura la de una página y de ancho la suma lineal de todas. Doblar es la función que activa el mecanismo que, en realidad, acciona la posibilidad de limitación de lo abierto. Doblar es poner en el espacio un plano de dos dimensiones dándole una tercera. El tiempo es el pensamiento geométrico del espacio.

Dialéctica del libro: 1 se divide en 2. Fórmula que contiene la operación de doblar. Esto quiere decir: Cuando el libro más se cierra por dentro, más se abre por fuera. Un hábito muy común entre los escolares es doblar completamente los libros hasta que las tapas chocan, para nosotros ésto confirma la ley: cuanto más abiertos por dentro, más cerrados por fuera. No se deben forrar los libros, se crean tensiones que a la larga los destruyen.

En un libro vamos y venimos con el pensamiento que no se detiene. Avanza la lectura y retrocede la memoria. Dos direcciones: la de la lectura y la del recuerdo. Los hechos y la historia. Un libro se materializa cuando la manera de contar utiliza la técnica lógica de su estructura formal.

El libro móvil: si las páginas pueden girar sobre el eje, aun estando abierto, significa que por fuera está cerrado. Si no contradice ésto al concepto

de expansión, por lo menos lo limita. Limitación abierta es la estructura del libro. Estructura interna al espacio interno. Estructura externa al espacio externo. Unificación del espacio en la estructura. E integración estructural en el espacio total. Antes del libro tal como hoy lo conocemos fue el rollo manuscrito. La tira continua del rollo invita a incorporar el movimiento, es decir, el proceso de desenrollar. Se mueve con una vida prestada y temporal. La visión móvil será sustituida por la visión inmóvil, fija. En el libro se dará el movimiento en el interior de su estructura. Lo dinámico en el libro constituye un problema de fuerzas y no de movimientos. El planteo de sus fuerzas conduce a una ecuación de movimiento. Movilidad interna de la estructura da un espectador-lector inmóvil. En este caso, un hojeador. Nuestro libro se hojea, no se desenrolla. Hojeamos, también, en el interior del bosque que Ibarrola llena de trampas y nos detenemos, inmóviles, para entender.

El libro es la geometría del pensamiento. El libro como estructura formal del pensamiento. Estéticamente un libro es la solución a un problema de espacio-tiempo.

La lógica o el juego de la estructura del libro permite producir los cambios de modo que la estructura viva toda posibilidad de variantes convexas y cóncavas, de ida y regreso, en el universo calculado y posible, finito e ilimitado que, estéticamente, es el libro.

Pero como hemos señalado más arriba, las similitudes entre las teorías estéticas y la lógica estructural del libro merecen un comentario aparte. Para una teoría interpretativa de las ideas estéticas de Oteiza que funcionan con la lógica del libro hemos establecido las siguientes correspondencias:

- Los pliegos formados por el doblado de las hojas son unidades mínimas. El libro como cadena de pliegos. (En Oteiza es el Estetisema).

- Dialéctica del libro: 1 se divide en 2. (En Oteiza es la Dialéctica de la Ley de los Cambios).
- El libro móvil: si las páginas pueden girar sobre el eje, aun estando abierto, significa que por fuera, pero cerca, está cerrado. (En Oteiza es el Par Móvil).
- De lo abierto y lo cerrado: cuando el libro se cierra por dentro, más se abre por fuera. (En Oteiza es el Muro).
- La lógica o el juego de la estructura del libro, en Oteiza es el Huevo.

Hasta aquí la lógica del libro.

Aplicamos, ahora, la lógica del libro a la interpretación de la obra de Mies van der Rohe.

El prisma horizontal suspendido sobre la colina y la viga volada que crece en el vacío hasta tocar el gran prisma vertical vacío por desocupación conforman el proyecto de Monumento a Batlle. Montevideo, 1959-60 de Jorge Oteiza y Roberto Puig. Idéntico número de elementos y similar distribución de los mismos presentaba el Pabellón de Mies en Barcelona, 1929. Tenemos, en este caso, un pabellón sobre una plataforma y un muro tangente a un estanque. El proyecto ganador que Oteiza y Puig presentaron a concurso va acompañado de una memoria donde explican, no sólo el proyecto, sino la base teórica de la desocupación espacial. La desocupación da como resultado cortes en el espacio. Los cortes son la limitación abierta del espacio.

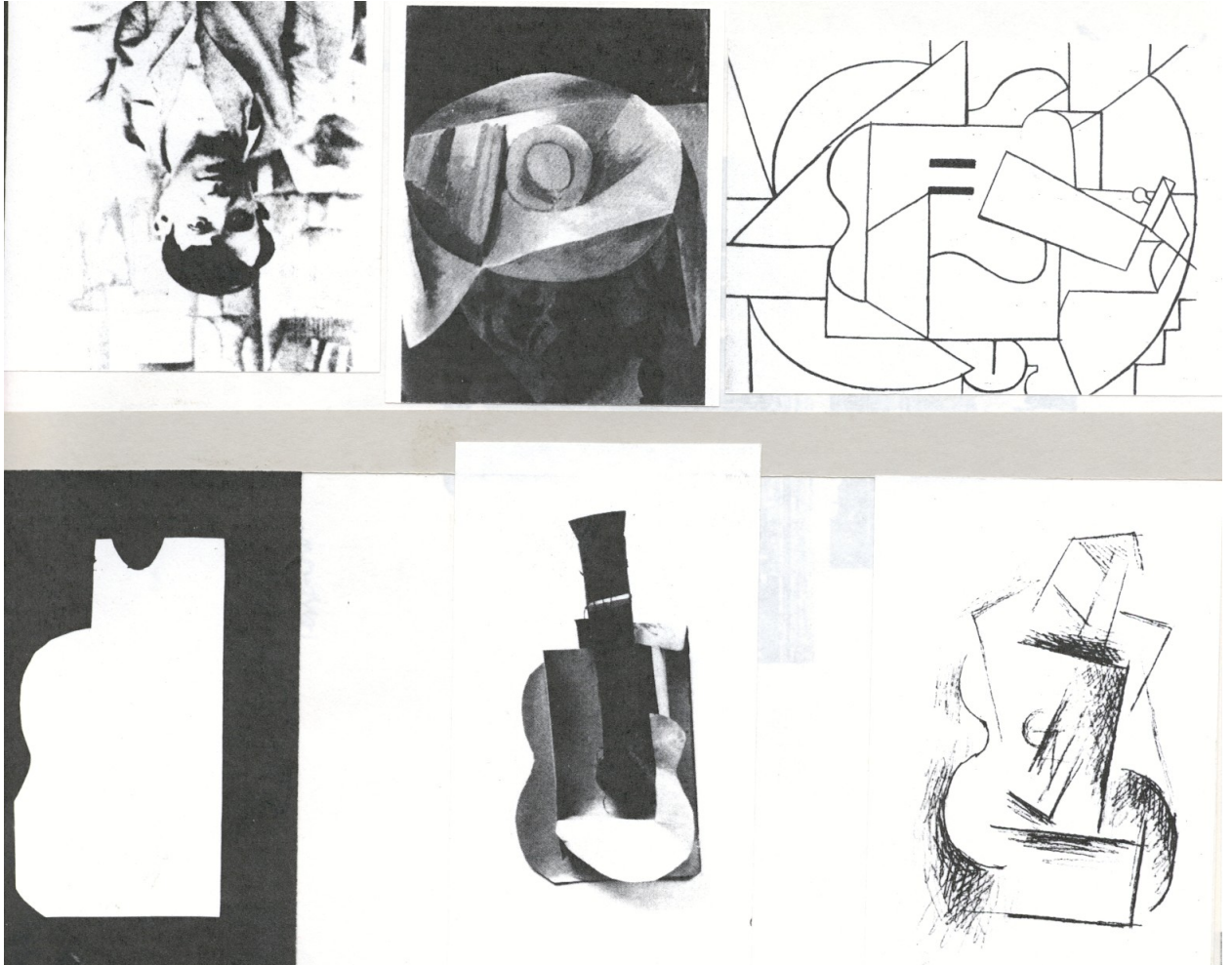
Planos verticales y horizontales enmarcan la naturaleza, convirtiéndola en plana, en fotografía, en collage. Transforman la naturaleza en idea. Ya no será un espacio envolvente frente a la naturaleza, sino un espacio de naturaleza plana. La naturaleza entra en el sistema, el paisaje se mentaliza.

Nos recuerda Mies van der Rohe: "Cuando hablamos de estructura, pensamos en sentido filosófico. La estructura es el todo, desde arriba hasta abajo, hasta el último detalle; todo impregnado de la misma idea".

Es a partir de esta lógica plana desde donde podemos estudiar toda la obra de Mies en su verdadera dimensión.

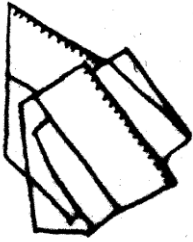
Considero que derivar esta investigación hacia la arquitectura nos permite tener la herramienta completa para el arte. La interpretación de la obra de Mies van der Rohe nos da los puntos de contacto con las demás disciplinas. Es a partir del pliegue plano y su concreción teórica en la lógica del libro desde donde podemos estudiar, no sólo la obra de Mies, sino que vemos claras implicaciones en las obras de Chillida y Palazuelo. Dos artistas que presentan numerosos puntos en común tanto en sus obras como en sus trayectorias artísticas. Nos interesa de ambos el empleo constante en sus obras del plegado de superficies planas tanto en sus obras gráficas como en sus esculturas. Intuimos una relación directa de los estudios de manos de Chillida con toda su obra abstracta. Para Chillida la mano es un mecanismo de pliegue, de cierre y apertura. Su verdadera naturaleza estética. El pliegue, también, en Palazuelo que recorre toda su obra y permite su sistematización.

HISTORIA GRÁFICA DEL PLIEGUE PLANO (con explicación de las láminas)

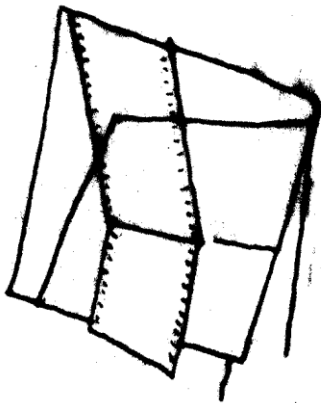
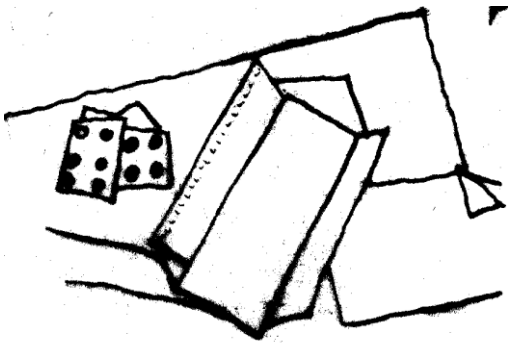
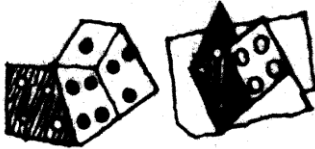


GUITARRAS, PICASSO: Los objetos sólo existen en el arte como figuras. Esto es, la destrucción del objeto necesaria para acabar con el arte como representación. Recortar es sinónimo de quitar. Nos quedamos justamente con el corte del objeto que lo hace figura. Picasso pinta, en un espacio aún figurativo, una mesa con objetos que se corresponden uno a uno con las unidades de sus guitarras cubistas. Una vez aisladas las figuras para el arte pueden construirse con las mismas tanto guitarras como cabezas. Picasso del revés es una guitarra.

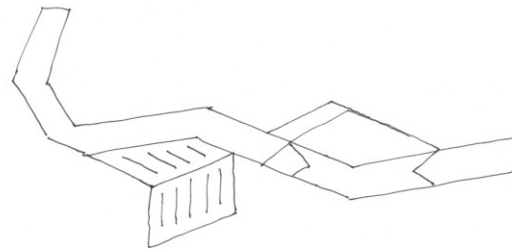
del cuadro, Botella de Bass
& tarjeta de visita
Picasso, 1914



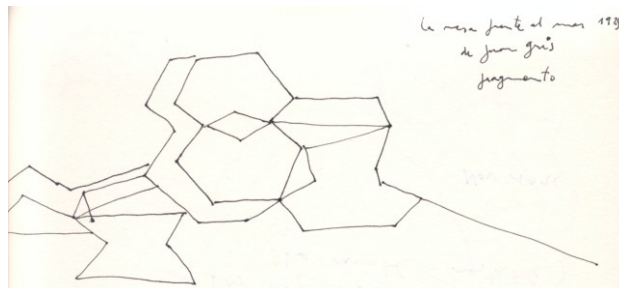
de Picasso; Pipas, Botella de Bass y dado.
1. 1914
Jhon, Ace of Clubs and Dice.
1. 1914



Aislar estas cajas de las obras cubistas de Picasso nos permite encontrar en su estado primero el pliegue plano. Un pliegue que se encierra en sí mismo y que aún no se ha desarrollado. Estos fragmentos están extraídos de cuadros realizados durante el año 1.914. Entre 1.915 y 1.916 realizará una serie de cuadros con temas como Hombre sentado, Arlequines, mujeres desnudas y algunas esculturas que los desarrollan en donde los personajes se construyen a partir de la superposición de planos alargados algunos plegados y todos girando sobre el elemento principal de la composición que es la silla.

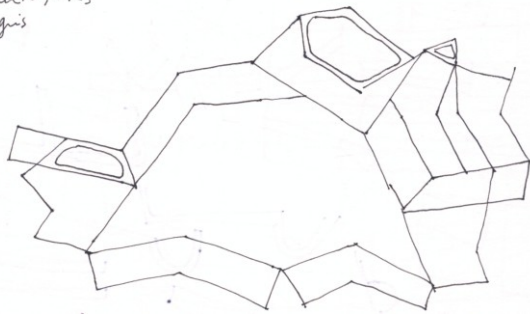


fragmento del cuadro
de Juan Gris, guitarra y puerro, 1926



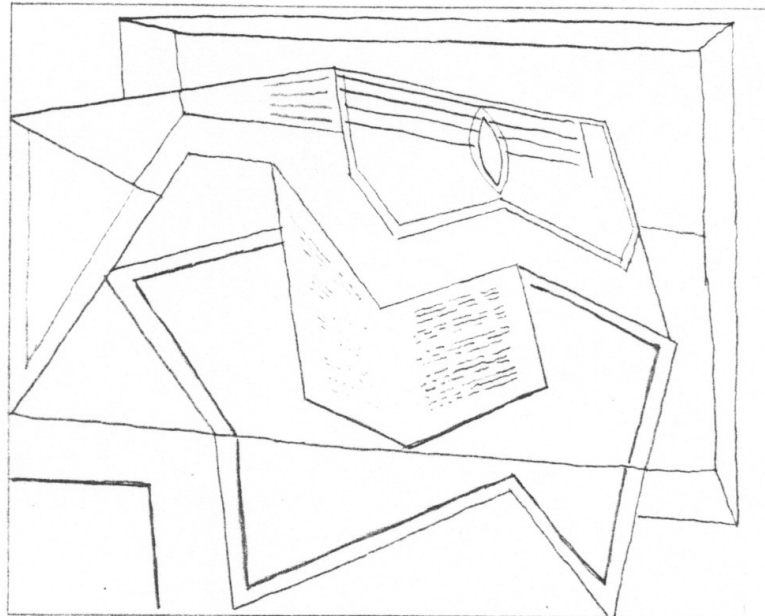
la mesa frente al mar 1915
de Juan Gris
fragmento

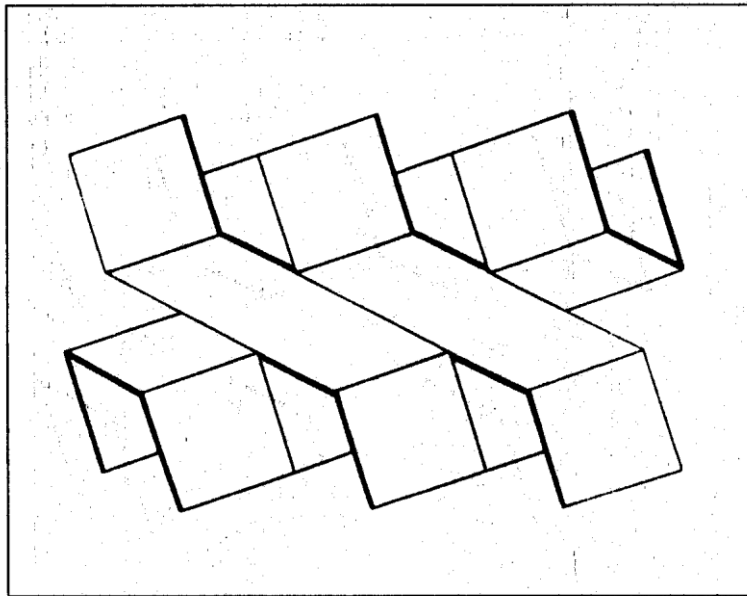
Fragmento del cuadro
El libro abierto, 1925
de Juan Gris



Desarrollo del pliegue plano en estos fragmentos de Juan Gris. La caja de Picasso estalla dentro del cuadro y ocupa gran parte de su superficie. Todas las demás formas se apoyan en el pliegue extendido, convirtiéndose éste en el generador del cubismo curvo de Gris.

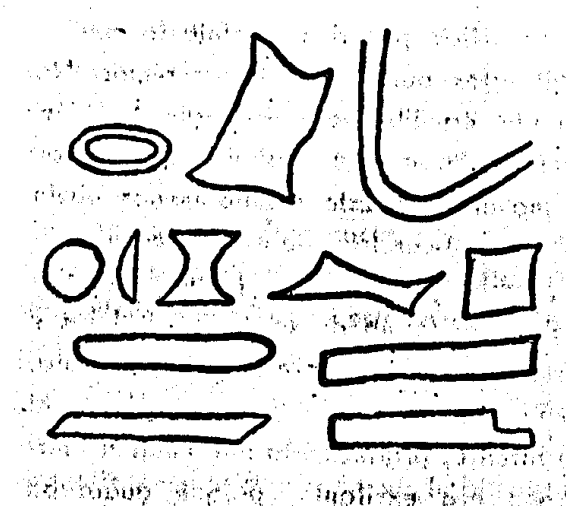
Juan Gris. Guitarra y papel para música, 1926-27.





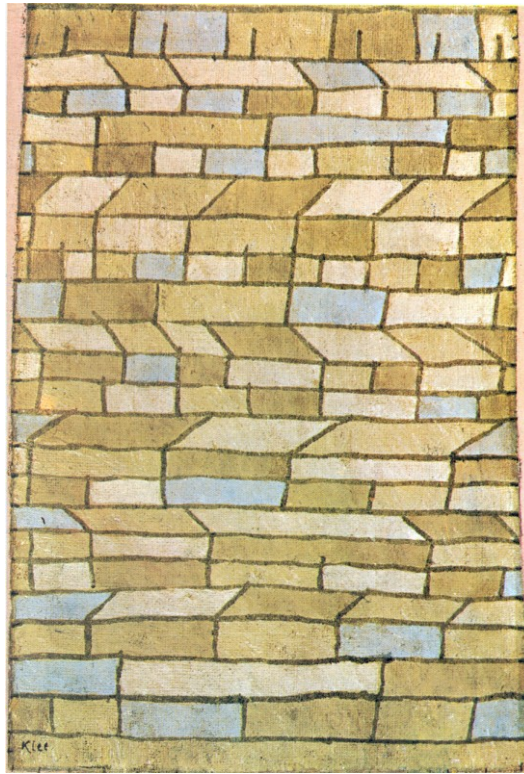
Par Constelación Estructural, Josef Albers

Doña Urraca. Tumbo A. Archivo de la catedral de Santiago de Compostela. Siglo XII



Unidades extraídas por el propio Moholy-Nagy de su obra

Otros artistas con su obra y pensamiento han trabajado también con el pliegue plano. Lo vemos en los Pares de Constelaciones Estructurales de Albers que como trampas capturan nuestra visión sobre el plano y en Moholy-Nagy que ve en sus cuadros un elemento que se repite y llama " tira o cinta de papel" que a través de su trayectoria en el arte ha ido distorsionando y utilizando obsesivamente en sus cuadros. Pequeña unidad del pliegue plano en las manos de Doña Urraca.

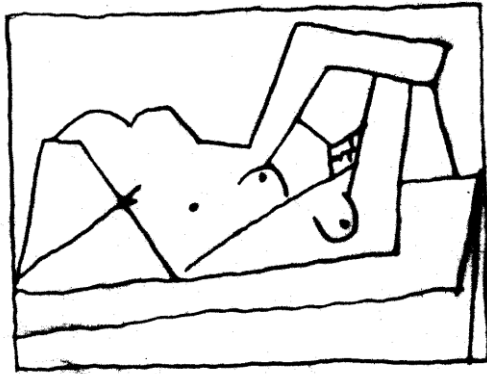


Barracas obreras, 1935

Será Klee el que más claramente desarrolle el pliegue plano en gran cantidad de obras. Para él la naturaleza geométrica del cuadro es el plegado de superficies planas. Doblar es para él la operación mental que genera la forma. Es una geometría sin medida, formativa. La geometría líquida del tiempo.



La cita, 1929



Libro abierto, 1930

Hiccup plans

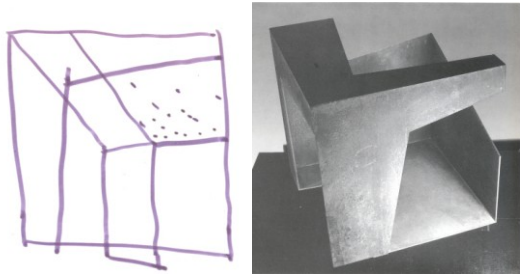
*Berini
La Santa Louise
Albertoni.*

*dibujo de Picasso: desnudo acostado.
(hoja del cuaderno para la Utrero)
1.957*

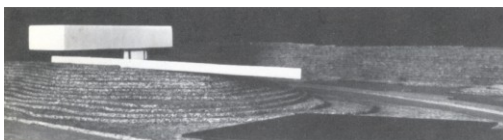
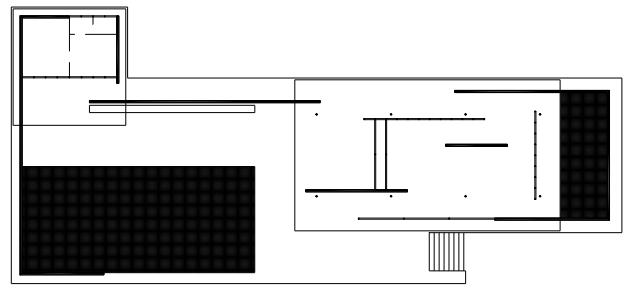


Las Meninas de Velázquez 34 según Picasso, 1957

Las últimas series de cuadros realizadas por Picasso de 1953 hasta la fecha de su muerte ensayan con total libertad el pliegue plano que se ha extendido por toda la superficie del cuadro. Faltaría profundizar en este período y resolver su producto estético para el arte.



La caja de tabaco en El Journal, 1914 de Picasso es el punto de partida de lo que hemos llamado para el arte "el pliegue plano" que desarrollará el escultor Oteiza en sus cajas vacías de 1.958.

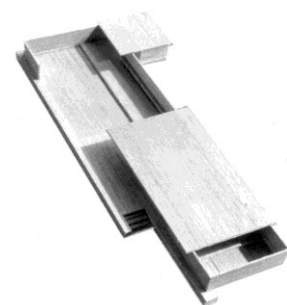


1929 de Mies



Monumento a José Batllé, 1959-60 de Oteiza y Puig

Pabellón de Barcelona,



Ambos proyectos presentan un número idéntico de elementos y similar distribución de los mismos. A partir de la lógica del libro se puede realizar un estudio comparado de los dos proyectos.

Planos verticales y horizontales enmarcan la naturaleza, convirtiéndola en plana, en fotografía, en collage. Transforman la naturaleza en idea. Ya no será un espacio envolvente frente a la naturaleza, sino un espacio de naturaleza plana. La naturaleza entra en el sistema, el paisaje se mentaliza.

Nos recuerda MvdR: *"Cuando hablamos de estructura, pensamos en sentido filosófico. La estructura es el todo, desde arriba hasta abajo, hasta el último detalle; todo impregnado de la misma idea"*.

EL BAÑO TURCO DE INGRES

El baño turco es la conclusión y la síntesis de una larga serie de mujeres turcas en el baño y de odaliscas, temas que obsesionaron a Ingres desde su juventud. La realización e historial de esta pintura fueron bastante complejos. El cuadro fue comenzado por encargo del príncipe Jerónimo Napoleón hacia 1849 (difícil concretar la fecha) y entregado en 1859 en formato rectangular original en que lo había pintado. Debido al rechazo que le provocaban a su esposa los numerosos desnudos del cuadro, devolvió la obra al pintor en 1860.

A partir de entonces realizará profundas modificaciones en el cuadro. Lo transformó en tondo, lo que supuso recortar la mayor parte del cuerpo de la muchacha tumbada en primer término a la derecha, de la que apenas asoma la cabeza y cambiar las actitudes en ella y en la figura sobre el almohadón. Añadirá la figura de la bañista sentada al borde de la pila a la izquierda y las figuras correspondientes del fondo; además, suprimida la cortina en el mismo lado y la apertura escorzada enfrente, también en el fondo se introdujeron el nicho con el jarrón y una puerta.

Firmado en 1862, los trabajos debieron prolongarse y no concluir hasta 1863.

La obra fue elaborada con sucesivos añadidos que la iban completando y aproximando al modelo de partida para el diseño original del conjunto. El motivo central de la tañedora de espaldas traído de obras anteriores del pintor convoca a su alrededor todas las demás figuras. Hacia 1825-28 Ingres había comenzado a introducir figuras secundarias alrededor de la mujer sentada de espaldas.

Es en esta disposición de las figuras alrededor del desnudo de espaldas donde Ingres pone todo su interés y esfuerzo para esta pintura. El cuadro de El baño turco, como toda obra conclusiva de un proceso, es el fruto de una larga y laboriosa aproximación a un final (contaba ya con 82 años y moría en 1867). Y para Ingres, hombre de carácter ecléctico y cuyo amor a la antigüedad y la influencia de ésta se hacen sentir en todo, este final está, otra vez, mirando hacia atrás.

El cuadro original y todas las modificaciones que iba sufriendo son aproximaciones a la obra, también conclusiva, de otro gran pintor. Ingres no sabe concluir, como todos los hombres que carecen de fatalidad, pero obtendrá ayuda ensayando "Las Meninas" de Velázquez. Ambos cuadros se corresponden en todo como dos hermanos gemelos, son tan distintos y exactamente son lo mismo, cuanto más los miro más los relaciono. La misma distribución, la misma densa atmósfera unificadora interior, se oscurecen las mismas zonas o se iluminan, hay como una transfusión de los rostros y objetos. La tañedora de espaldas es la infanta en el mismo lugar central de la composición; hacia la izquierda el mastil del instrumento que toca (el saz) y el pincel del pintor en parecida diagonal. La esclava con el pandero, añadida posteriormente, es el pintor con su paleta en "Las Meninas". La bailarina que danza desnuda al ritmo de la música sostiene en sus manos, como la menina arrodillada ante la infanta, los vasos de la ofrenda.

Al lado derecho de la tañedora-infanta los personajes son el mismo grupo de actores interpretando los dos temas. Agrupados y ordenados de dos en dos hacen más breve y claro el salto de una pintura a la otra. El conjunto que forman los objetos sobre la mesita en primer término y las dos mujeres echadas perezosamente sobre sus cojines transmite la calma y el reposo del perro somnoliento.

Ingres introducirá en la pared del fondo algunos cambios que aproximan todavía más la obra a su referente. Sobre esta pared pintará la hornacina con el jarrón y una puerta que enmarcaba una lámpara que ya estaba en el cuadro. Vemos enseguida el juego que nos plantea Ingres. Jarrón y lámpara hacen el espejo de "Las Meninas". Pero el juego ya había comenzado antes, y en el cuadro original el pintor delimitó diferentes partes del friso de desnudos del fondo con las figuras de la bailarina en la izquierda, la del tocado en la derecha y la pequeña esclava sobre la tañedora, que comprobamos cada una responde a los dos cuadros que vemos colgados en las sombras al fondo de "Las Meninas". Ingres descuelga ambos cuadros de la pared y coloca a las figuras de su friso en las mismas actitudes que Rubens pensó para "El juicio de Midas" y "Palas y Aracne".

A media distancia, la estrecha franja de sombra de un escalón bajo los pies de la bailarina, que en "Las Meninas" era apenas un haz de luz desde la puerta, separa las figuras del primer término y del fondo. Pero en este punto advertimos que tanto la bailarina como la esclava del pandero no están en el lugar que les corresponde respecto de este límite, es decir, según "Las Meninas" deberían ocupar el lugar por delante del límite donde Velázquez se pintó el mismo y pintó a la menina arrodillada ante la infanta. Ingres, en un principio, pone más interés en la composición de las figuras a la derecha de la tañedora y pinta en el pequeño espacio izquierdo disponible a la bailarina y la pila en el suelo. Luego, como se sabe, añadió una lista de tela a esta parte y aparecieron la figura sentada al borde de la pila y las figuras correspondientes del fondo con la esclava del pandero. Tal como había incorporado al cuadro el friso de desnudos descolgando de las paredes los cuadros de Rubens, hace descender ambas figuras a través de la bañista en la pila que atraviesa con su cuerpo la franja que marca el escalón y sumerge sus piernas en la nada más allá del recorte del cuadro. Así es como Ingres encuentra el sitio para estas figuras.

Pero el cuadro de "Las Meninas" entraña mucho más. Todo en él ha sido creado para la visión. Los ojos humanos se convierten aquí en algo estructural y las miradas son la armadura oculta del sistema. Los personajes pintados se agrupan y ordenan según lo que miran; y nosotros, al ponernos frente al cuadro, acabamos siendo arrastrados a su órbita. Espejo de nuestras conciencias cuando nos encontramos este tejido de miradas.

Ante El baño turco las cosas no suceden igual. Las miradas ni nos rozan. La mujer que apenas asoma a la derecha, incluso cubre sus ojos con la mano. Pero Ingres también crea para la visión. Cuando, por fin, transforma el cuadro en tondo ya había corregido varias veces su formato rectangular. Encontrar en el tondo, ensayado en otras obras, el recorte perfecto de su cuadro, supuso a Ingres concluir su aproximación a "Las Meninas". En este recorte circular de 108 centímetros de diámetro retenía las miradas y cerraba, inmovilizándolo, el sistema. Ingres no conseguía con ésto el espejo para nuestras conciencias que son "Las Meninas", pero, aún así, El baño turco se comporta como la lente de un espejo desde el que mirarnos.

Bibliografía

Camesasca, Ettore. INGRES. Clásicos del arte. Editorial Planeta S.A. Barcelona, 1988.

Ternois, Daniel. INGRES. Carroggio S.A. Barcelona, 1979.

Varios autores. "Otras Meninas". Ediciones Siruela S.A. Edición a cargo de Fernando Marías. Madrid, 1995.

Simón A. Vosters. Rubens y España. Estudio artístico-literario sobre la estética del Barroco. Ediciones Cátedra S.A. Madrid, 1990.

Ilustraciones

1 El baño turco de Jean-Auguste-Dominique Ingres. Hacia 1849-1863, óleo sobre lienzo pegado a una tabla, 108 cms de diámetro. París, Louvre.

2 "Las Meninas" de Diego Velázquez. Hacia 1656, óleo sobre lienzo de 3,18 x 2,76 ms. Madrid, Museo del Prado.

3 Primera versión de El baño turco en 1859 adquirida por el príncipe Napoleón.

4 El juicio de Mídas" de Rubens.

5 Palas y Aracne de Rubens

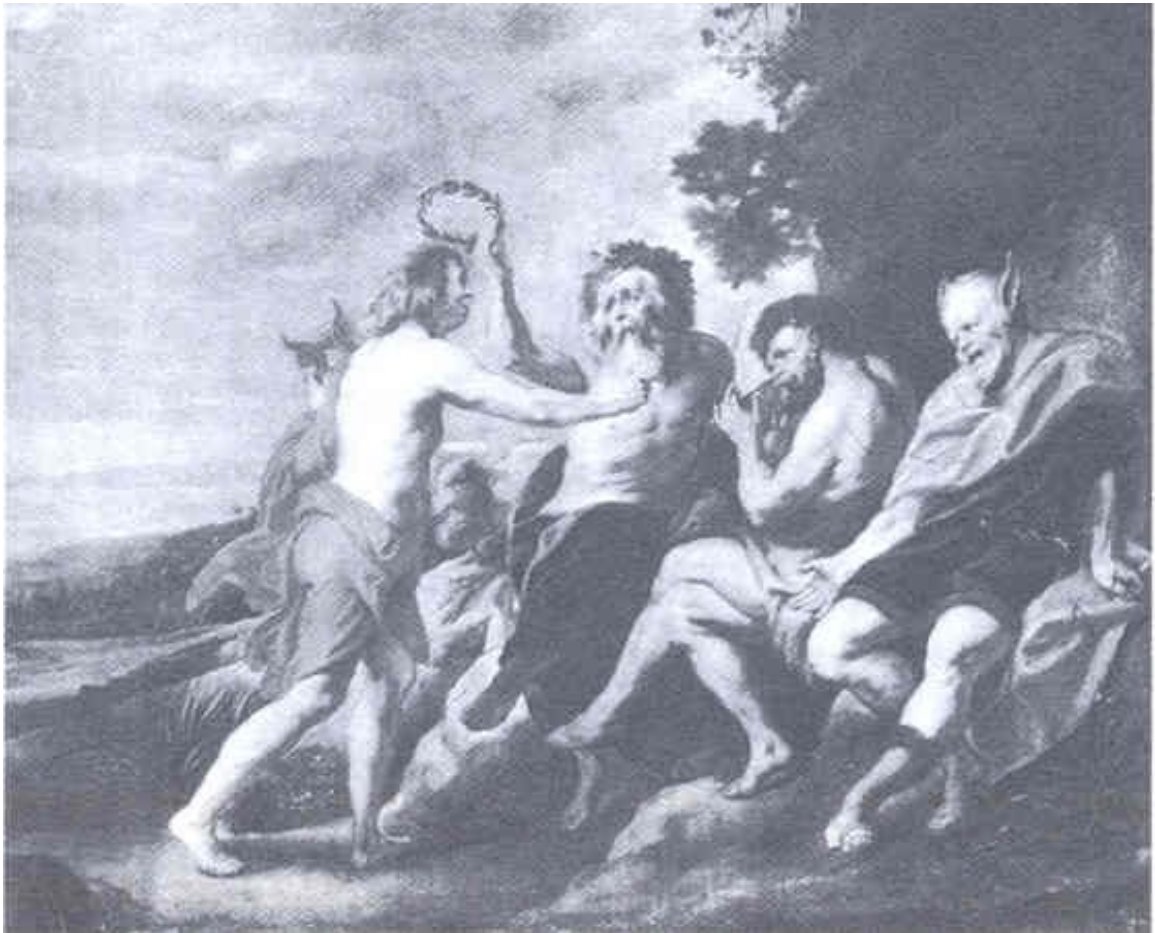




2

3





4



5

FLAXMAN. El silencio del coro trágico

Las ilustraciones que hizo John Flaxman (York 1755-Londres 1826) de Homero, Esquilo, Hesiodo y Dante han contribuido como ninguna otra manifestación artística a la difusión del modelo clásico.

Era la naciente Revolución Industrial y el mundo del arte se veía dirigido hacia las artes aplicadas. La armonía de las bellas artes con las aplicadas se realizaría mediante su participación común en la industria. Artistas como Flaxman participaron con su talento en esta dirección. Trabajó para la factoría de cerámica ETRURIA, de Josiah Wedgwood adaptando su concepción del ideal clásico a los procesos de reproducción pensados para obtener el máximo beneficio. Para ello utilizó en sus diseños un enfoque plano dominado por un estilo lineal y una severa uniformidad, donde la ausencia de modelado permitía realizarlos con los medios más económicos.

Además, conocía en profundidad las colecciones arqueológicas de Sir William Hamilton que, en sencillos grabados lineales, mostraban las cerámicas griegas de figuras negras y rojas. En efecto, sus composiciones denotan claramente esta influencia quedando reducidas a un pequeño número de figuras, a fondos neutros y reduciendo al mínimo, también, todos los detalles y accesorios superfluos. Como en los vasos griegos se suprimirá

conscientemente todo tipo de espacialidad y sobre un fondo plano la pura línea delimitará las figuras.

El estilo industrial que desarrolló para Wedgwood y su familiaridad con las ilustraciones de vasijas clásicas y bajorelieves darán como resultado el estilo consolidado con el que afrontó las ilustraciones de obras clásicas en su estancia de siete años en Roma, de 1787 a 1794.

Las ilustraciones literarias de Flaxman no fueron pensadas para acompañar al texto completo e incluso llegaron a sustituirlo. Se trata básicamente de álbumes pictóricos, de una profunda atracción visual, que, de vez en cuando, aparecen con breves leyendas extraídas de los episodios literarios a que se refieren.

La intención del artista era, según sus propias palabras, "mostrar como una historia puede ser representada en una serie de composiciones según los principios de los antiguos".

Es así como el artista moderno debe crear poéticamente el espacio ideal para la tragedia, que ya no lo encuentra en la naturaleza como los antiguos, para introducirlo con la sencillez de aquel tiempo originario.

Las escenas que ilustra surgen del fondo blanco, que es soporte de la acción. Y en un juego poético, el único posible de libertad, el muro blanco se extiende alrededor de la tragedia para aislarla del mundo real y conservar para sí su suelo ideal.

Crearé un espacio posible frente al real, donde el naturalismo pierda fuerza y el idealismo no se distancie de lo real. Este espacio será el de la reflexión.

Pero esto sólo es posible al verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiera penetrado en otro cuerpo, en otro carácter. Así, el artista desechará todo lo que impida la aparición de la naturaleza interna del hombre y de su carácter originario, es decir, mostrará la forma humana en su sencillez. Entonces, el artista recogerá esta forma, figura, no ya de la naturaleza, sino de la experiencia humana que supone el arte de la antigüedad. Será en la formación de la figura donde el artista neoclásico ponga todo su empeño, e intente su objetivización absoluta desde procedimientos propios y exclusivos del arte.

Esta investigación destinada a determinar la figura, es, pues, desde el principio, un proceso de aislamiento y extracción del contexto unitario del espacio. Lo vemos en Flaxman que introducirá a sus figuras dentro de un espacio que se enmarca en función de las mismas. De esta forma, Flaxman encontrará para sus figuras un lugar perfecto, cuyos límites no serán otros que los del coro trágico en formación. Será el reflejo geométrico de la palabra y, por tanto, lugar de silencio. Quietud, silencio no los encontraremos, tan perfectos y definidos, en nuestro mundo cotidiano.

Lo que significa la figura para el artista neoclásico, no es otra cosa que el significado que la máscara tuvo para la tragedia antigua. Las máscaras de los actores servían para distinguir determinado número de tipos tradicionales, es decir, eliminaban toda interpretación subjetiva para llegar a lo impersonal y esquemático del tipo. Era así como el observador comprendía la tragedia en su significado concreto.

El dibujo de contorno utilizado por Flaxman adquiere, de la misma forma, la abstracción conceptual del tipo. Su trabajo comienza, de hecho, con el reconocimiento del tipo. Concepto que lleva implícita la idea de cambio y transformación y su idoneidad para los procesos industriales de reproducción. En este proceso de transformación continua Flaxman extrapola a partir del tipo. Deforma las figuras al modificar su escala. Las agrupa para formar una única. La lista de tales mecanismos de intervención sobre el tipo no tendría límite: es función de la capacidad de invención del artista en el momento de la definición formal.

Todo el potencial de este dibujo tipológico estará concentrado en los rostros reducidos a su mínima expresión y perfectamente tipificados, donde nos resultará sencillo encontrarnos a nosotros mismos. Será, de esta manera, como el espectador se verá transformado para la reflexión, convirtiéndose éste en coreuta del ditirambo. El coro, como el fondo blanco de los grabados, está en completo servicio al dios y, sin embargo, es reflejo de la naturaleza.

El coro recorre toda la tragedia como único personaje ideal, que soporta y acompaña toda la acción, así también, el fondo de los dibujos de Flaxman nos mantenga en las mismas coordenadas visuales a través de las distintas ilustraciones.

El coro nos prepara para ver al hombre cubierto con una máscara deforme como al héroe, el cual en Flaxman se nos presenta elevado unos palmos del suelo sobre un fondo de materia sensible, real, en donde la acción se encuentra dentro de un mundo ideal, lejos de la realidad vulgar y de lo fantástico.

Será aquí donde nos encontremos con el problema fundamental de cualquier quehacer artístico: conseguir que materia y forma sean la misma

cosa, es decir, que la distancia entre lo sensible y lo ideal desaparezca. Para Flaxman, esto se traduce, en términos plásticos, al fondo blanco y a las figuras de contorno, como representación de lo material y lo formal, respectivamente.

El verdadero secreto artístico de Flaxman está, entonces, en destruir la materia del fondo blanco mediante la forma de sus figuras. Así, las figuras estarán hechas de la misma materia que su fondo y su color químico desaparecerá en la matizada carnación de lo vivo. Lo que sólo sucederá, dentro de la tragedia, cuando la palabra se diga por el coro, donde realidad e idea se identifican. Será allí, justamente, donde Flaxman coloque sus figuras.

Flaxman dará forma a esas escenas clásicas desde presupuestos del propio Neoclasicismo pero recurriendo al espíritu del coro trágico.

En Flaxman el lugar de la palabra lo toma la línea y el lugar donde se dice se transforma en el lugar donde se dibuja. Esto es, el coro trágico encuentra su reflejo en el fondo blanco de la hoja de papel. Del mismo modo que el poeta trágico entrelaza y rodea con un tejido lírico la acción, el artista plástico extiende alrededor de sus figuras la opulencia del fondo blanco para hacer valer las formas a las que rodea. Así como las voces pierden sus matices en el color único que impone la disciplina del coro, las figuras de puro contorno perderán cualquier posibilidad de colocación espacial en el fondo monocromo de la hoja de papel (algunas ediciones se hicieron en papel azul). Nos encontramos con una construcción del espacio sobre coordenadas en lugar de sobre diagonales, donde los ejes compositivos se reducen asimismo a las más elementales relaciones perpendiculares y paralelas.

Este fondo será, entonces, un concepto universal representado a través de una masa blanca poderosa en lo sensible, que impondrá a los sentidos la plenitud de su presencia.

Lo que nos hará abandonar el círculo estrecho de la acción para poder reflexionar sobre lo humano en general y, por consiguiente, desde lo universal poder extraer lecciones para la vida.

El fondo purifica, pues, el dibujo separando la reflexión de la acción, y consigue precisamente con esta separación armarse de fuerza poética.

Si se prescinde del fondo, se hundirá el lenguaje de la tragedia en su totalidad, y lo que ahora es grande y poderoso aparecerá forzado y exagerado.

De ahí que el fondo blanco preste a Flaxman los mejores servicios, justamente porque transforma el mundo moderno y vulgar en el antiguo y poético.

Flaxman tiene que modificar la fábula que está tratando para restituirla a su tiempo y crea un coro silente como fondo para las ilustraciones, donde héroes y humanos encuentran su escenario.

Y es justamente el coro antiguo que reclamaba su contemporáneo Schiller para el moderno escenario trágico el que sin duda daría su verdadera significación a la obra de John Flaxman.

Este texto se ha escrito para poner en relación la obra plástica de John Flaxman con el pensamiento sobre la escena trágica de Schiller. Mis aportaciones en su redacción han sido mínimas. Me he limitado a copiar

fragmentos de "Sobre el el uso del coro en la tragedia" de Schiller, modificando la palabra coro por el fondo blanco de los dibujos para hacer notoria la relación. Además, las claves interpretativas aportadas por la lectura de "El valor de la ´figura´ en la pintura neoclásica" de Argan han ayudado a encontrar los puntos de contacto. Así, también, el texto se convierte en obra coral, donde una vez que el coro emprenda su éxodo, se encontrará al lector en el espacio de la reflexión. Si algún mérito tiene, es haber creado esta relación que me ha permitido hacer pequeñas reflexiones y colarlas entre las líneas del maravilloso texto de Schiller, que es mucho mejor de cuanto podamos producir nosotros.

ILUSTRACIONES

- 1.** Las sirenas procuran atraerse a Ulises con sus cantos.
- 2.** Tetis halla sobre el cuerpo de Patroclo a Aquiles al llevarle las armas forjadas por Vulcano.
- 3.** Sólo quedaba de Helena una vana pintura que despertaba la cólera de su esposo.



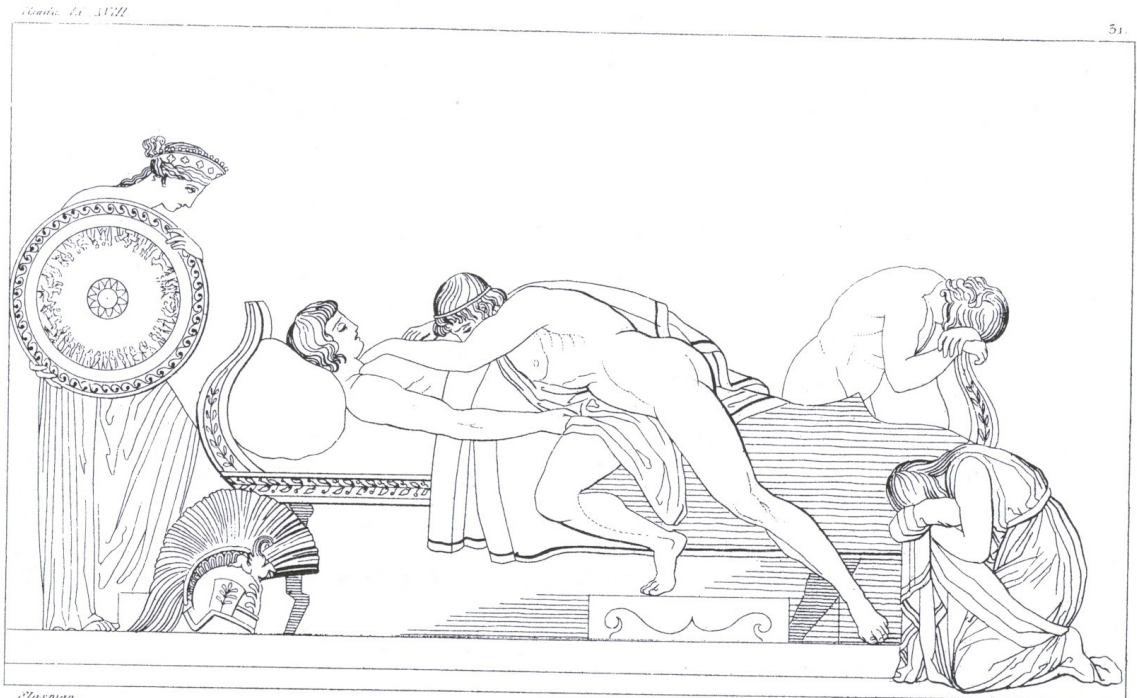
Odi. li. VII.

19

Flaxman.

M. S.

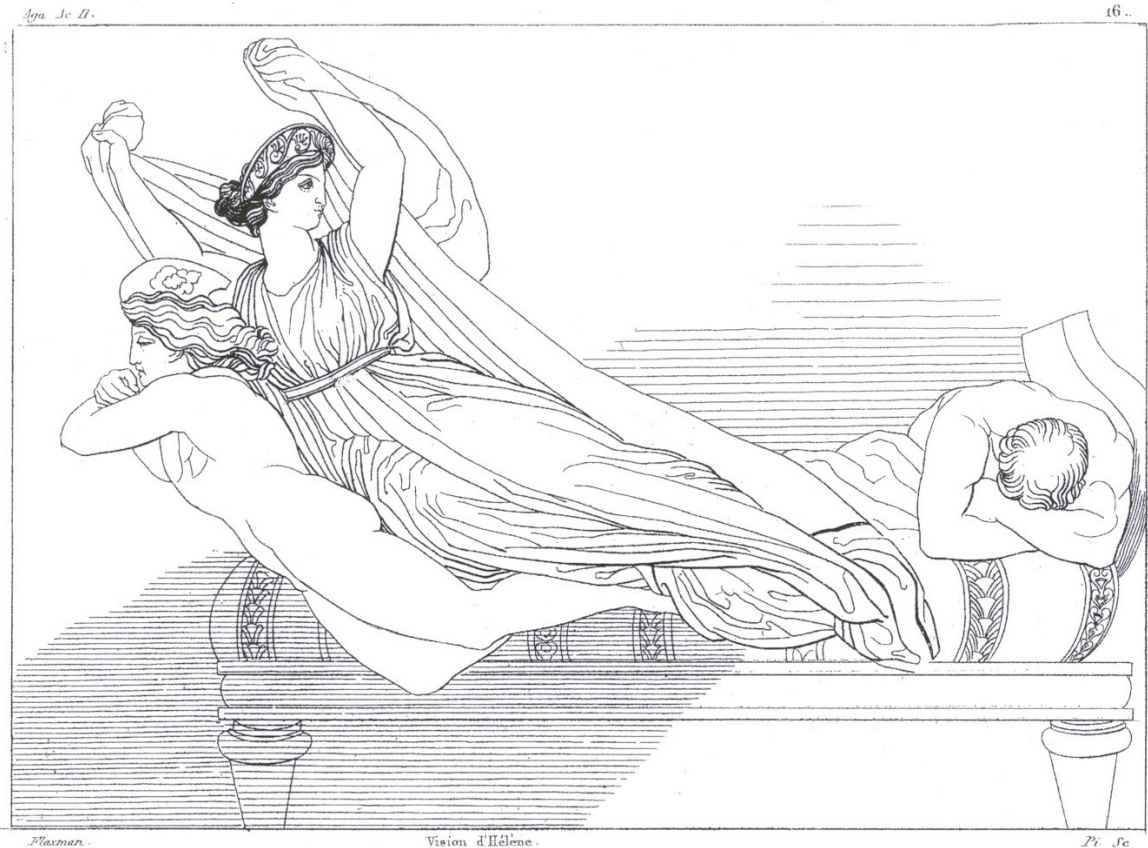
Las sirenas procuran atraerse á Ulises con sus cantos.



Athenian.

Atis hulla sobre el cuerpo de Patroclo á Aquiles al llevarle las armas forjadas por Vulcano.

Pi. Sc.



Flaxman.

Vision d'Hélène.

Pi. Sc

Solo quedaba de Helena una vana pintura que despertaba la cólera de su esposo.

LA MANZANA Y EL MEMBRILLO: la imaginación simbólica y el misterio de lo real

La fruta primera (la manzana primordial), el primer nacimiento que dio a luz la naturaleza (creación de Dios o fenómeno natural) sufrió en sí misma, en su propia carne- a partir del pecado original del hombre y la tentación de la mujer- infinitas transformaciones, tantas como hombres y mujeres hay sobre la tierra (fuera ya del paraíso); y múltiples trabajos en la fábrica agotadora del tiempo para poder realmente llegar a existir en el mundo, hasta concluir por error o descuido en un fruto final y ser único, verdadera creación humana: el membrillo.

El mayor grado de transformación, de deformación final o gravedad última a que se ha sometido a la manzana: pérdida progresiva del color hacia lo blanco, del sabor frutal hacia el gusto insípido o el sabor a nada, de la porosidad de la pulpa hasta la dureza absoluta de la materia, a la aspereza de la piel y de la carne, y del jugo a la sed infinita, a la sequedad de la sustancia. Fruto del absoluto abandono, que no han corrompido los significados, que ha sido conservado en el mejor de los silencios. Criatura de naturaleza inexistente (de realidad inmóvil), de luz que resiste en un sueño real, que espera ser mordido (y desaparecer) para que se cumplan en él los más antiguos prodigios. Alimento luminoso en la desaparición, que crece y madura en la luz de la realidad, creado a sí mismo, separado del mundo natural. Con el olor concentrado que embalsama los cadáveres en el aire suave de las ausencias, que preserva de la putrefacción en la edad transparente de los cuerpos muertos. Que, al contrario de lo que ocurre con la manzana, antes de su total desaparición (la esfera de la fatalidad y del infortunio) atrae más con su olor y tarda más en pudrirse.

Quizás, el membrillo corrigió a la manzana o fue su contradicción. Y quedó libre del pecado y de la tentación humana, como las cosas absolutamente reales, en medio de ellas y (de la gravedad) de su silencio, a salvo de cualquier significado o interpretación, en la sola existencia de su propio ser, de acuerdo con el mundo, en correspondencia con lo real. Compartiendo la misma quietud de las cosas mudas y olvidadas, más allá de los sentidos, incomunicadas con Dios. Fruto de lo sagrado, en definitiva, para un hambre santa y una sed milagrosa.

El membrillo no fue más que la última sombra de la manzana deformada por la tentación y el pecado, la forma final de un error o un crimen en la naturaleza, la crueldad contra la vida que expresa mejor la perfección de la manzana, la reina de los frutos y del placer, y a la que el membrillo, definitivamente, dio su ser contrahecho, el realismo o la naturaleza (lo natural) inmóvil de su ser en el mundo. El cuerpo torturado del membrillo que contiene el alma de lo increado, de la inacción o de la re-acción vegetativa. Que, bajo la fuerza estática de la gravedad, en la total inacción de los elementos o al nivel vegetativo de las criaturas, concluyó en la luz vacía de la realidad, en el campo (de lo real) real del pensamiento sembrado de dudas, de seres sin presencia.

El membrillero, el árbol solitario que nunca interesó al hombre ni a la mujer del paraíso y, menos, a la serpiente infinita de la duración y de la distancia, que sufrió apenas cambios de su mano hasta su final transformación en el alimento (terrenal) del mundo. Cuando la humanidad cayó en desgracia, y comenzó a existir fuera del paraíso, a ser sin Dios (o a imaginar un dios figurado); tras la primera muerte en el mundo (la realidad suprema), al ser humano se le dio el pensar gravemente y el existir en la verdad, la conciencia absoluta de la nada (la muerte sin término, la gravedad sin fin del mundo) y las figuraciones del vacío. Y de la fuente humana comenzó el fluir de la existencia

y, al tiempo, la sed de realidad y el hambre de ser. Y junto a los fenómenos naturales, a los principios de la tierra, se dieron, entonces, las transformaciones de la realidad y los términos del mundo: la forma natural de la manzana se transformó en el cuerpo real del membrillo.

*

El pecado original no fue otra cosa que la imaginación, el desengaño del pensamiento. Lo genial es el grado último de lo imaginado. La genialidad es la perfección del pecado. Otra cosa es la santidad: el milagro superior de lo real. El misterio que no es expresión, que no significa, que se da a ver, se muestra, sin más, directamente, en la luz de lo real. La santidad, que llega a través de la observación amorosa de la realidad, de la visión inmediata y concreta de los seres y de las cosas, convertida en oración profana, en forma sagrada- realidad y conciencia- de un cuerpo entregado a la materia infinita de la transparencia y del silencio, a la (bendita) luz buena y al limpio dolor de las ausencias, anterior a cualquier máscara y canto humanos. Separar pensamiento y realidad (temblor y latido) fue el pecado en sentido original: la misma sustancia recorría nervios y venas, a igual ritmo se conmovían los huesos y el corazón. El error humano (natural) consistió en imaginar (idealizar) la muerte. *La muerte no es el mal / ni el daño sufrimiento / el drama humano: sufrir por imaginar el dolor.*

El sentimiento religioso se desarrolló sobre la falsa idea de suponer superior la imaginación como forma de pensamiento, en imaginar sobre lo sagrado, cuando toda manifestación (de lo sagrado) sagrada es inimaginable. (La religión es la imaginación de lo sagrado). Pero el verdadero pensamiento sobre la muerte nunca fue (ha sido) con la imaginación ni con el sueño, ni mediante las ideas o un lenguaje figurado. La muerte se piensa, realmente, como el vacío y la nada- dimensión y duración reales del espacio y

del tiempo para el ser-, como la realidad suprema o inmóvil del mundo. Hay que terminar con el error de ver con la imaginación. Probar, otra vez, la oscuridad del mundo, cuando la Creación. Y detener la maquinaria de los símbolos, el pensamiento imaginativo; y comenzar de nuevo, desde la más profunda realidad (humanidad), regresar al ser definitivo, y reducirse al origen, a los estados originales del ser (la identidad primera). Y recuperando la forma real y consciente del pensamiento, destruir las ideas a favor de lo real concreto. Pensamiento absoluto que asistido por la memoria (la ciencia de la pérdida) y, sobre todo, por la conciencia (luz superior a la imaginación del alma), permite conocer a través de la gravedad, del olvido (materia dañada de la memoria)... de la consciente negación de los sentidos, hasta el silencio absoluto y la no significación. Nombres y rostros que reproducen los silencios más antiguos de la voz, las imágenes primeras de la luz. El cuerpo definitivo de la realidad que tiene el rostro vacío de la ausencia y el nombre impronunciable del silencio. La muerte que es la experiencia última de lo real. Pues sucede al imaginar, que lo sagrado se convierte en religioso, la libertad en paz, la conciencia en alma (el alma es la imaginación de la conciencia)... y el lenguaje en literatura y vida, y no en mundo y existencia. Todo inferior a lo que se da en Realidad: la consagración de la naturaleza y el misterio de lo real.

Mientras que pensar directamente sobre la vida produce toda clase de símbolos y de significados, de interpretaciones im-propias e innecesarias para entenderse con lo real, y de imágenes falsas para expresar la naturaleza sensible (de su ser distinto); el pensamiento sobre la realidad es totalmente insignificante, por eso mismo difícil de percibir en la luz de una idea o del sueño, pues todo en ella, en realidad (posible), es forma memorable y latente- no nacida por haber sido creada-, y está libre de cualquier relación formal de poder entre la cabeza y el corazón. Porque, realmente, nada de lo que existe está hecho a imagen y semejanza, y todo en lo real es idéntico a sí mismo. La

lámpara de lo imaginario, entonces, luz incierta que no sobrepasa la lucidez del latido, sin la herida sangrante de la conciencia (anterior al ideal), no alcanza la íntima luminosidad de lo sagrado. Así, la manzana, cubierta por los mordiscos de la imaginación, seguirá vegetando en formas cada vez más brillantes, más artificiales, lejos del crecimiento- la creación- real (de la realidad última de las criaturas) de los membrillos. En estos términos, existen realidades definitivas que se anticipan a la muerte, y bellezas que se arrancan al dolor.

*

Así los supo ver Zurbarán: los frutos consagrados a la belleza... Los frutos regios de la belleza del mundo hecho, que (fueron) han sido bendecidos por la luz y madurados en ella, que han descendido hasta el fondo de las sombras (a la profunda noche del sentido), al sustrato más real, al grave silencio de los seres y de las cosas, donde no cabe la imaginación, tendencia falsa del pensamiento, y toda realidad, existencia o criatura alcanzan el valor concreto de lo sagrado. Zurbarán, al adoptar el membrillo como el último ser de la pintura, no sólo consiguió un fruto más real para su obra, sino que lo engrandeció en un espacio metafísico de mayor lucidez.

Zurbarán pasó de una creencia en la naturaleza a través del símbolo a una fe en la cosa misma (y en su propio espacio), de una visión a partir de representaciones o falsas apariencias a una realidad visible de verdaderas creaciones; elevó de la tierra del pecado y originariamente tentadora los elementos naturales a un nivel superior más realista, a un mundo lúcido y sintético de mayor belleza, de criaturas más reales consagradas al cuerpo único y final de la transparencia y del silencio. Extrajo de los principios naturales, de los primeros elementos de la tierra los términos reales del universo. Eligió el membrillo como el fruto supremo del pensamiento y la forma última de la conciencia, capaz por sí mismo de dar expresión a la cruda realidad y de

negar con su forma concreta toda imagen traída del sueño, toda abstracción de la memoria.

Cambió- con todo lo que significa- a la manzana como cifra de la naturaleza, es decir, de lo general y múltiple, de lo común y vasto, por el membrillo, fruto patético y mortificado- manzana deforme sin brillo- apenas sin vida, enferma y maltrecha, una especie de cosa (realmente concreta) que se alimenta de la realidad nutricia, del árbol radical de la realidad y de la conciencia, sobre un universo resonante y reluciente- sin ecos ni reflejos- con infinitas ramificaciones en los límites mortales y con profundas raíces en los vértigos del miedo, pero sin estériles repeticiones en el abismo y en el espejo de la existencia, ser consistente y libre del tiempo y, por lo tanto, también libre de sentido; bellísimo en su última estación, fruto otoñal al borde de la extinción, y signo vacío de un mundo a solas.

Única criatura capacitada para el mayor realismo inmóvil. De las posibles figuras- imágenes que sirven a la pintura- tomó la más realista y grave, la que plásticamente expresa mejor su contenido, en su forma interior- en su sentido existencial- anterior a cualquier descomposición del significado o imitación, destinada a permanecer solitaria, a desencantar y desenmascarar a los sentidos, y encontró la identidad primera de lo real anterior a la palabra, las relaciones secretas entre las cosas desnudas, creadas sin finalidad, la única forma de enlazar los términos hasta lo infinito y recuperar la conciencia poética de la realidad, garantizando con ello la continuidad de la creación y su verdadero destino, lejos de cualquier intervención de los sentidos.

Estudió de la naturaleza el fin de las cosas, su extrema realidad, lo que realmente importa en ellas, su verdadera dimensión humana, lo percederamente infinito; y, lejos del árbol, puso los frutos de la tierra en un espacio sin imaginación, sin figuras del tiempo (en una realidad insignificante e

incuestionable), pero, sin embargo, más prometedora, de una luz más inspirada. Inmovilizó en lo real, sobre el fondo demente y sinsentido del pensamiento, en el aire conmovido por la luz del corazón (la conciencia), a las criaturas concretas- no simbólicas- de los membrillos, que no llegan de la imaginación, ni por los sentidos; sino por ser o estar inspiradas; pues en realidad no existe el tiempo, sino instantes únicos de conciencia y de extrema gravedad.

Y consiguió vaciar el cuerpo real del membrillo, hacerlo lentamente existir, deshacerse de su carne sobrante sin haberla tocado, aumentando su dureza externa, para llegar a ser en su centro la luz de la conciencia, la sustancia invisible que fluye sin fin de la nada, el blanco silencio carnal, resistente como los huesos de una calavera. En una mirada más profunda, sin el brillo o el reflejo de los espejos, en la pureza de la visión libre de contenido, y en un silencio envolvente de mayor realidad, ante el rostro del espanto y las máscaras transparentes del vacío, logró dar al fruto deforme la dureza del cráneo humano; utilizando sus grandes tensiones internas, las tremendas deformaciones bajo su piel macilenta, expresó el limpio dolor (del crecimiento), del cuerpo (imán de los cuchillos) sometido al sacrificio. En un espacio (el cuadro) donde nada sucede sin cambiar de naturaleza, y todo está libre de sentido, ocurrió el milagro de la transfiguración, y la consecución, no de una imagen simbólica, sino la directa contemplación de su forma sagrada (los cráneos) en los membrillos: la santidad de los membrillos y el misterio real de la creación.

*

Pero la belleza definitiva, es la que duele sin razón y, sin contemplaciones ni comentarios, es latido al tiempo que luz en la conciencia, conocimiento de la sangre y lucidez en las venas- sustancia y materia distinta

para los ojos mortales- la luz bajo los cuchillos (la lucidez del filo que recorre las venas), entre la furia y la carne, en la dulzura del crimen y la claridad del error hasta las heridas negras del pensamiento; la luz de lo real que permite ver relámpagos de sombra en los espejos, entre el olor triste de los membrillos y los gestos fúnebres del marfil. Pues el ser de la belleza únicamente existe en la realidad- la naturaleza inmóvil del ser en el mundo- y no hay ningún símbolo o significado que pueda sustituir a lo real. La belleza no es el significado o el símbolo de la realidad, es la contemplación directa de su ser concentrado. En la consistencia real de los frutos (enteros a pesar de las sombras), en su enorme intimidad de esferas deformes, de cuerpos gravemente redondos sin principio ni fin en la forma, que se contraen en el breve espacio del cuadro, y se reducen como el alma al cuerpo para existir abiertamente en el mundo infinito, pues es la concentración la que mide la extensión absoluta del ser en el mundo. Nunca la pintura fue tan inspirada, tan lúcida, y nunca hubo tanta verdad en la belleza, ni al pensar fue mayor el dolor (ni el pensamiento tan doloroso, pues no cabe imaginar la muerte, cuando el sufrimiento es real). En estos términos, la belleza (el equilibrio entre la naturaleza y la realidad) no es el rostro con la máscara, ni se nombra con ella a un dios. No es una idea del mundo, sus inútiles metáforas, ni es la adoración de un símbolo, sino la comunión de todas las criaturas en lo real, la identificación con lo imposible o con ser en realidad... cuando los frutos aparecen bellos sobre la tela o en la realidad tan bellos como en la vida.

Donde estuvo el fruto, es ahora la sola palabra, liberada ausencia, total disolución de la savia en la sustancia infinita, absoluta desaparición de la carne en la materia consciente. Verbo que es el nombre real del silencio. Oración primera del mundo, frase anterior (al canto y a los nombres) a los significados (de la manzana). El fruto real (del membrillo) o la forma final del pensamiento que madura y pudre sólo en contacto con la realidad, en un proceso (silencioso) de total consumación, que es cosecha de luz (la

conciencia del mundo) en la cabeza oscura, sin la imaginación. Solo el pensamiento en (inmanente) transparencia, único destino transparente en la luz: luminoso como la blancura de lo que termina o como el fulgor de la claridad en los cabellos blancos de la luz. Porque si el pensamiento, en realidad, ya no es nada, si no se refleja ni se figura, entonces, aparece el alma desnuda y sola (pura conciencia), muy superior a cualquier potencia o fuerza de la naturaleza, donde se realiza al fin lo que en el mundo estaba latente. Pues, en definitiva, la luz de la nada es la noche del sentido. Y todo (lo que era en sentido figurado) es (se hace ahora) completamente real y conforme a la naturaleza, todo es eternamente parecido (idéntico a sí mismo); ya que un hecho real no se deja interpretar, y nada lo sustituye. El pensamiento ha de ser, por tanto, lucidez de lo sagrado: el alma de una conciencia. Y el alma que la contiene será así el destino real de la luz... Que nadie ha cantado (cantó) en la gravedad de lo real, en el vértigo de la belleza.

APÉNDICES

Páginas 154- 160

- ANTE UN CUADRO DEL SIGLO XVII (ZURBARÁN):
sobre el cuadro BODEGÓN DE MEMBRILLOS, H. 1633
de Francisco de Zurbarán.
- Sobre el cuadro NATURE MORTE, 1969 de Luis Fernández.

ANTE UN CUADRO DEL SIGLO XVII (ZURBARÁN)



1



2



3

Ni cirios ni calaveras limitan, representando o describiendo, el espacio esencial, el vacío real que deja en la vida la muerte necesaria: la sola sustancia transparente dando luz a la forma más íntima de la materia, la sombra más profunda a la carne intacta de los membrillos. La misma luz que nace con el silencio, y cuaja los frutos inmaduros, hace, también, la sed

abundante en los ojos que miran la oscuridad, mortificados por el falso deseo de los cuerpos y el excesivo brillo de las apariencias. Sobre la superficie inmóvil del lienzo, la sola luz piensa en sí misma, en la cruel transparencia de sus blancos cabellos. Aquí, definitivamente, no hay imagen alguna, sólo la forma en su primitiva materia. El aire en masa oscura y porosa que se detiene en el espesor estático de un largo silencio, y el pensamiento que deja de ser una idea- la falsa idea del mundo- convertido en sombra cierta o cosa concreta, en alma de una conciencia. Y nada, ninguna luz, se encuentra en la memoria o en el sueño, enteramente nada conocen ni conceden los sentidos, y en la razón no existe ningún contenido, ni la huella de un solo latido. Ciertamente, en este cuadro insignificante y prodigiosamente real, lo que falta es el tiempo y su sentido. Pues todo en él es incuestionable realidad y fatal destino. La crudeza de lo real provoca la sinrazón y el sinsentido, e incapacita para la imaginación y, aún así, desasistido el corazón, sucede el milagro de la realidad, su verdadero misterio, el instante único en que el símbolo se debilita y en la luz natural de lo real sólo se figuran los sinsabores de la nada y del vacío; únicamente en la desaparición de los signos- que descienden como las sombras hasta el silencio- se comprueba la dimensión real de los seres y de las cosas. Que la realidad es superior en todo a los sentidos, y a cualquier imagen o nominación del mundo, pues nada de lo real se alcanza únicamente con ellos, ni con el solo pensamiento. La pura abstracción deja en soledad al corazón, y la figuración no es la función real del conocimiento. En lo ideal y simbólico, las ideas son malentendidos para la razón, y los deseos en mal sentido sirven al corazón. La plena lucidez- la pesadumbre lúcida- consiste, realmente, más allá de los recuerdos, de las ideas y de los sueños - subproductos del pensamiento y de los sentidos-, en el salto inspirado del corazón y en el vértigo del pensamiento cuando el olvido; en los súbitos e inesperados acuerdos entre la cabeza y el corazón, entre las luces y las sombras, en los límites de la existencia y en la lenta desaparición del mundo. En un verdadero pensamiento que sangre por las profundas heridas de la luz,

en la pulsación sagrada de la carne luminosa. Pues, en realidad, ya no sirven los rostros o las máscaras, ni los nombres o los cantos de dios. Y se comprueba, sin interpretaciones ni metáforas, que todo lo real es un contrasentido, y que toda belleza sólo existe sin razón.

Ni lámparas ni campanas a la hora más negra, más pensativa de la pintura. Cuando los frutos consagrados a la belleza se marchitan en la verdad, en más luz, y todo el amor del mundo no es suficiente territorio para crecer. Cuando las extremidades mortales abrazan lo infinito, y en el corazón de la luz golpean los latidos del silencio. Mientras que en el cuerpo transparente de la ausencia se figuran las sombras como formas concretas de la nada, los membrillos como cráneos yacentes en el fondo invisible del cuadro. Los frutos dorados por la oscuridad que, de pronto, yacen en los ojos como cráneos luminosos al pensar en la gravedad real y en la belleza del mundo. Así, también, las esferas superiores de la realidad encendidas en el corazón inmóvil y centro del pensamiento, las linternas blancas de la desaparición en los cielos mentales. Y todo razonamiento es a la luz palpitante de las venas; y las ideas ocurren sobre un corazón indeciso entre la flor vacía y el éxtasis del fruto. Pues es sobre los restos de la vida, en la sangre detenida, donde fructifica el árbol de la realidad y de la conciencia. Y, sin embargo, perdura en la raíz la sustancia que alimenta la vida, en la rama desnuda la luz que nace del mayor silencio. En estos términos se puede pensar el mundo, y amarlo, plenamente, sin engañar al pensamiento ni dudar del corazón. Y en los ojos vacíos nada existe, ni hay resurrección de lo muerto; únicamente la sencilla figuración de lo real, un solo ser y el rigor de su forma latente: el cuerpo único y entero de la transparencia y del silencio; donde, al fin, llegan fundidos la luz con su latido. El cuerpo que brilla en lo oscuro de sí mismo, que se realiza en la lucidez de su desaparición o drama de su figura. El único fruto capaz de negarse a sí mismo para ser realmente otra cosa y, tras la disolución de los significados, aparecer pleno ante la luz de lo real. Pues, ciertamente, la belleza existe en la carne

mortal que peca sin razón, y en la inmovilidad del deseo sin tentación. Sólo lo realmente bello tiene el valor de lo sagrado, y la posibilidad concreta del ser, en realidad, no puede imaginarse en la luz natural ni a través de los sentidos. Precisamente en esta belleza sagrada del cuadro, en su realismo consciente e inmóvil, consiste el despertar en lo inimaginable, donde no se encuentran ya imágenes de santos; pero donde, sin embargo, alienta el espíritu de lo sagrado, y no hace mal figurarse la muerte. Lo sagrado que es anterior a las potencias de la imaginación simbólica, a las encarnaciones o personificaciones del dios. Y en todo esto no hay nada que imaginar, es la realidad, pues nada se anticipa a la muerte; y la belleza, realmente, no es la imaginación de lo mortal, sino las figuraciones de la transparencia y del silencio: las máscaras del vacío y los cantos de la nada. Y hay dentro del cuadro un signo vacío en la luz, un gesto de silencio en el aire, una nada indiferente al miedo y a la esperanza, y la música final del pensamiento. Que no es el sueño ni el recuerdo, sino algo más antiguo que la memoria y más profundo que el vértigo del tiempo. Que el fin de las cosas no es su representación: la muerte no significa. Que la suprema realidad es el despertar de la conciencia.

Pues estos frutos fueron pintados con el mayor grado de fidelidad y obediencia a la muerte, cuando ésta ejercía un gran poder sobre el pintor, y colocados por su propia mano lejos del árbol, de su primera naturaleza. Renunciando a la vida que había en ellos, les negó piadosamente la luz del sol, y sacrificó sus cuerpos en una oscuridad sin violencia. Y sus ojos los hicieron en el dolor, en la mirada oscura tras la crueldad de la luz o la desecación del llanto; como a imanes del cuchillo, desnudos en la dureza del marfil. Ya sólo queda en la paz del aire el olor a tristeza de los membrillos; y, en la quietud del espacio interior, la oración del silencio donde se ventila la existencia. En el único instante de máxima realidad o de vida más objetiva, cuando el vacío vital se confunde definitivamente con la claridad de la memoria y con la

blancura del sueño; en el momento decisivo de conciencia absoluta, y nada existe o tiene sentido fuera del campo de lo real, nada hay más memorable que lo realmente cierto.

*Sobre el cuadro BODEGÓN DE MEMBRILLOS, H. 1633
de Francisco de Zurbarán*

1 Bodegón de membrillos, H. 1.633 de Zurbarán.

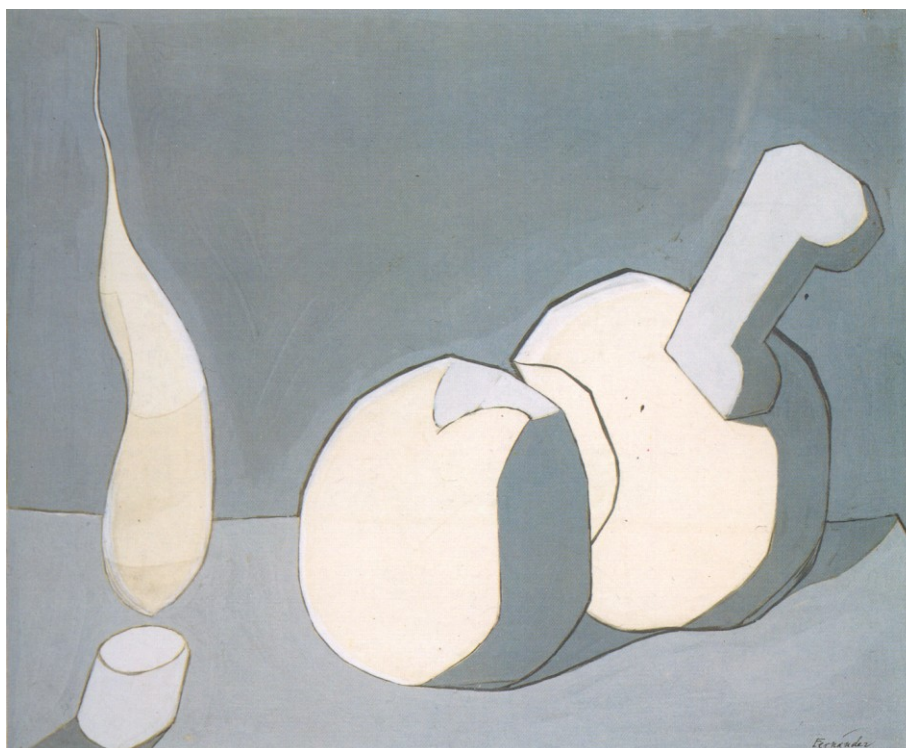
Museo Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona. Óleo sobre lienzo 35x40, 5 cm.

2 San Francisco rezando, (1.641-58) de Zurbarán. (Detalle).

Col. Plácido Arango, Madrid. Óleo sobre lienzo 127x97 cm.

3 San Francisco en meditación, 1.632 de Zurbarán. (Detalle).

Colección de Shaw, Buenos Aires. Óleo sobre lienzo 114x78 cm.



... que empiece la inexistencia...

*Vas hacia lo invisible
y sabes que es real lo que no existe.*

Antonio Gamoneda

Asisto a la compactación de la llama, al instante definitivo de su separación de la materia y a la lucidez de las esferas bajo la empuñadura del mundo: es la declinación del color hacia lo blanco o la pérdida súbita del calor en ciertas formas transparentes. Frente a mí la claridad confusa de las desapariciones y las certezas ardiendo en el silencio: los frutos amenazados por la voracidad de la luz y por los filos cóncavos de las sombras.

Así es la precisión del cuchillo en las entrañas de la carne inmóvil: un corazón sangrante que fructifica en la nieve o la ebriedad azul del

frío dentro de la luz. Así es la lengua del silencio que enciende los abismos en el espejo de la nada o la pálida lámpara de la extinción que sacrifica insectos blancos: una visión oculta en la belleza y su significado atroz bajo las máscaras del amor y del espanto.

Éstos son los hechos del ser, ésta es la obra: la luz cercana a los latidos del corazón o la razón que se da en la carne. Los filos del cuchillo y las esferas de la luz: la llama que arde lejos de la bujía, el lento metal hiriendo en hueso dentro de la transparencia o el cuchillo del sacrificio abandonado sobre la carne luminosa de los frutos y la sangrienta luz. La crueldad en los ojos que miran su propio sufrimiento o lloran cristales por lo que nunca han visto y, sin embargo, aman.

Llama y cuchillo, la belleza y la realidad del mundo inmóvil.

Conozco el frío purificado en el centro incandescente del fuego, la violenta quietud del marfil en el interior del relámpago y la explosión lenta de la ausencia o la inexistencia en fragmentos e instantes de conciencia, y la vida más vacía: la memoria más triste o el lamento negro de la melancolía.

Sobre el cuadro NATURE MORTE, 1969
de Luis Fernández

CAPÍTULO 4 – EL LENGUAJE Y LA FOTOGRAFÍA LOS PAISAJES DE LA INMOVILIDAD Y LOS LENGUAJES DEL SILENCIO

Páginas 161-192

IMAGINACIÓN Y REALIDAD EN LA OBRA DE NICOLÁS DE LEKUONA. LOS LÍMITES DEL ROSTRO: LA MÁSCARA Y EL CRÁNEO

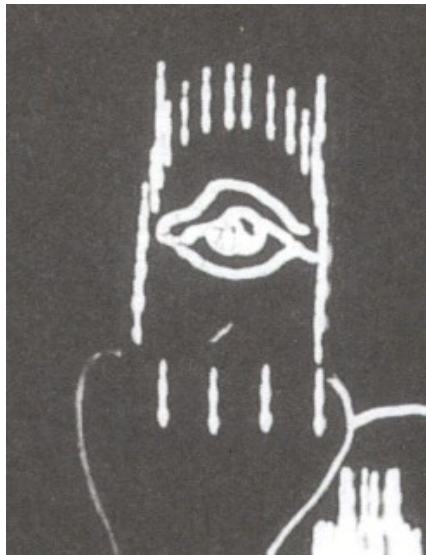
Descubrí a Nicolás de Lekuona por los comentarios emocionados que Oteiza, dentro y fuera de sus libros, hizo siempre de su amigo y de su obra. Es decir, yo llegué a Nicolás de Lekuona desde el recuerdo que Jorge Oteiza dedicó de manera continua a su joven amigo desaparecido. Tal importancia tenía aquel recuerdo que Oteiza dedicará dos de sus mejores, y más importantes, libros a su memoria. Así, al frente del libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* de 1952 puso esta dedicatoria tan significativa: “Deseo que estén aquí, conmigo, dos pintores vascos: Nicolás de Lekuona (1913-1937) y Narkis de Balenciaga (1905-1935)”. Para Oteiza fueron vitalmente decisivas aquellas dos pérdidas, por tempranas e injustas. Porque significaron, además, la fractura histórica de su generación, y frustraron, entonces, la idea compartida de un frente vasco en el arte de vanguardia. En 1934 los tres artistas presentaron juntos sus obras en la exposición celebrada en el Kursaal de San Sebastián, con la firme intención de, en palabras de Oteiza, fundar una asociación de artistas nacionales vascos. También, dedicó *ITZIAR*

elegía y otros poemas de 1992, su libro más querido, a la memoria de su mujer y de su más íntimo amigo. Entre sus dos partes, en el centro del libro, incluyó uno de sus fotomontajes de 1935 que Oteiza en una aclaración a la 2ª edición consideraba la "clave", además de para interpretar algunos temas de la segunda parte del libro, reconocer las intuiciones creativas de su amigo. Ya antes, en el libro *Existe Dios al noroeste* de 1990, apareció el poema *LEKUONA*, donde no sólo vemos la importancia que daba a su recuerdo, sino, también, el sincero reconocimiento a su obra. Dice Oteiza en dos momentos del poema: "los muertos son el mismo el mismo amigo / soy el mismo el mismo nombre el mismo año la misma muerte / el mismo sitio" y, más adelante, "venías un *Lekuona* tan múltiple riguroso y fino / y aún más alto que un *Rodchenko*".

Quedaba definida, para siempre, su figura dentro de la obra de Oteiza, y vinculada definitivamente a su pensamiento. Y su propia obra preparada, no sólo con el interés para posibles investigaciones documentales, sino para su estudio crítico en la Historia del Arte. Pues, ambos estuvieron en el arte con la misma actitud experimental, incluso más notoria en la obra de *Lekuona* que en la de Oteiza de aquellos años. Actitud que, como es bien sabido, era norma en los creadores de vanguardia, y que luego acompañó a Oteiza hasta el final. Ambos, también, se interesaron muy pronto por el cine y la arquitectura, incluso *Lekuona* escribió entonces el borrador de *Guión para las cosas solas*, y trabajó en 1936 como ayudante-aparejador en el estudio del arquitecto moderno Florencio Moco-roa de San Sebastián realizando proyectos de sesgo racionalista. Parece razonable, entonces, pensar que, de alguna forma la obra y el pensamiento estético de los dos artistas estuvieran íntimamente relacionados; reconociendo, no obstante, sus profundas diferencias. Pero aún siendo sus temperamentos artísticos divergentes, y sus obras de entonces tan distintas, coincidieron en algunos asuntos esenciales. En ambos, muy pronto, se dieron juntas la práctica y la reflexión sobre el oficio del artista. Reflexionaron sobre el arte y la creación, al tiempo que hacían sus obras. Entendieron, desde el

principio, que todo arte verdadero pasa por crear un nuevo concepto de máscara, y delimitaron con sus obras la relación íntima entre la máscara y el paisaje. Ambos artistas trataron de forma directa y consciente con la muerte, y crearon de sus obras y de su arte distintas protecciones reales, no simbólicas, contra ella, una estética, contraria al ideal de la belleza y a la representación de los espejos, que superaba la imagen y la figura, y que consideraba la máscara y el paisaje como los lugares del vacío y de la inmovilidad, que se dieron, en el caso concreto de Nicolás de Lekuona, como los límites del rostro y de la naturaleza. Efectivamente, basta con fijarse en varias de sus obras, para encontrar en ellas, a pesar de su diferente naturaleza estética, que en Lekuona estaba entonces en un surrealismo subjetivo y en Oteiza mostraba ya signos de lo que sería su inclinación hacia el racionalismo objetivo, claras similitudes estructurales, en cuanto al tratamiento concreto de la figura y del paisaje, del rostro y de la máscara.

1 NICOLÁS DE LEKUONA – 2 JORGE OTEIZA



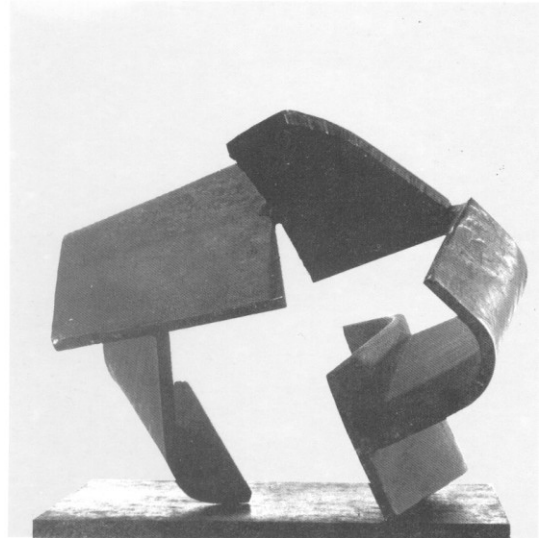
1 SIN TÍTULO. FOTOCALQUÍDEA (fragmento). Sin fecha.

2 RETRATO DE ZADI ZAÑARTU. CANTO RODADO. 1935



1 SIN TÍTULO. ÓLEO-CARTÓN. 1934

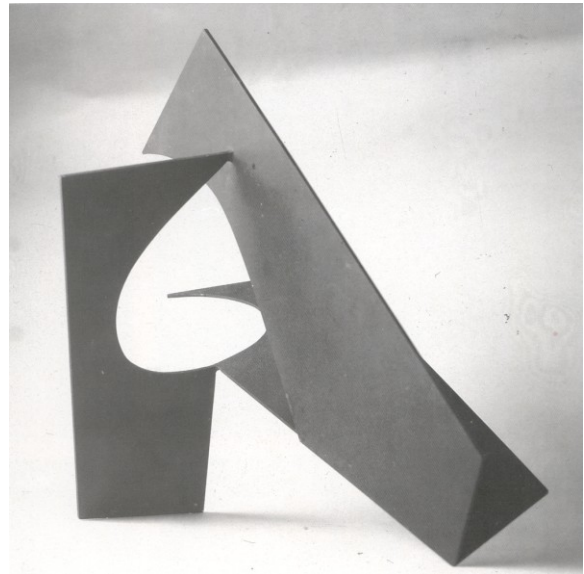
2 RETRATO DE LUZ VALENCIA. CEMENTO. 1942



1 FOTOMONTAJE. COLLAGE SOBRE PAPEL. ADSCRITO A 1935

2 CONSTRUCCIÓN VACÍA CON CINCO UNIDADES

MALEVITCH CURVAS. HIERRO. 1957



1 TACTOS SUTILES. TÉCNICA MIXTA/CARTÓN. 1936

2 CONSTRUCCIÓN CON UNIDADES MALEVITCH DE APERTURA CURVA, 1975 (como variante de la EXPANSIÓN ESPIRAL VACÍA)

Ciertamente, hay cosas sobre la realidad -conciencia de la muerte- y la muerte -realidad suprema- que están en el centro esencial de su obra. Cráneos, rostros y máscaras intercambiando su ser, sus distintas naturalezas por una mayor realidad, las cosas que con su arte alcanzaban el máximo nivel de existencia como criaturas de lo real. Retratos de su rostro, de los de sus familiares y amigos, pintados y fotografiados figurando máscaras, objetos personales con gran capacidad de ensoñación y una metafísica de las cosas inanimadas, y autorretratos de su propia muerte. Compruebo que para Lekuona visualmente un cráneo puede ser: un sombrero hongo, una horma de sombrero, la cabeza de una nadadora cubierta por su gorro de goma... [Lámina 1] Cosas que

convertía con su arte en imágenes metafísicas, en objetos más reales, con tanta gravedad como carga simbólica. Lekuona veía en el rostro dormido dos cosas: el cráneo como realidad y muerte; y la máscara, como la imaginación y el sueño. Una obra plenamente consciente para una persona que murió tan joven. El 11 de junio de 1937, seis meses antes de que cumpliera los veinticuatro años, moría trágicamente en los montes de Frúniz. Oteiza recordaba aquel fatídico día con estos versos de la 2ª parte del poema *LEKUONA, 1937 once de junio ha sido*: “*viaja a su muerte Nikolás de camillero / Nikolás con la muerte en su camilla / mi memoria tengo hoy de luto / yo tu más íntimo amigo*” y añade “*tantos años después de ti he vivido y me has acompañado / estaré en Frúniz donde caíste / estaré en tu tumba de Ordizia he llorado*”.

Al comienzo de su *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana*, en el apartado *El paisaje y el hombre*, Oteiza había delimitado el concepto estético de máscara: *sólo hay máscara cuando hay fusión de rostros. Sólo hay creación estética... cuando se inventa la máscara*. Establecía, además, las relaciones concretas entre los rostros, las máscaras y los paisajes; de forma que las máscaras aparecían como la síntesis de rostros con diferentes naturalezas, y los paisajes como las máscaras de la naturaleza que fijan definitivamente sus gestos en los rostros de la inmovilidad. La visión y la mirada que se detienen únicamente en la contemplación de los paisajes, donde la naturaleza y la realidad repiten la inmovilidad de los muertos, y donde la única lucidez es la visibilidad del silencio. Lo que suponía la total integración de la visión en los límites con la mirada existencial, de lo metafísico con lo existencial, o, lo que es igual, de lo estético con lo ético. De la misma forma, para Lekuona la máscara era algo vivo, estaba llena de respiración poética, y de mayor aliento evocador al colocarla junto a un rostro dormido. Él mismo se representó en una pintura hacia 1935 con una máscara en la mano. Era en el instante preciso que la máscara se encuentra a la distancia justa del rostro, cuando aún se conservan los vínculos íntimos de su ser, cuando el gesto quedaba detenido y

suspendida la acción, y donde el rostro y la máscara intercambiaban sus existencias o formas de ser, y ambas figuras parecían estar hechas de la misma materia, de una materia superior a la carne. Era un intento, como tantos en su obra, de transfigurar el rostro y la máscara, a la que parece, en vez de sujetar, tapar la boca, para silenciar. De hacer de su propio rostro una máscara sin expresión, y de la máscara un rostro vivo que parece sentir, que quiere decir. En el breve guión para “*Las cosas solas*” aludía, también, a máscaras solas que cantan. La máscara era en él la imaginación del rostro, la figuración del gesto humano, nunca representando o siendo símbolo de algo que no fuera rostro. La máscara no era ajena a su rostro, sino querida por él, propia. La misma que puso junto al rostro que simulaba estar dormido de su hermano Gregorio, y que pintó erguida en la escena nocturna de un sueño [Lámina **2**]. La máscara sola que canta, el disfraz solo que baila, de cuerpo en cuerpo, de rostro en rostro, en busca de la forma definitiva de su ser. Que como único gesto tiene la inmovilidad del fin de las cosas, y cuya última finalidad es la contemplación de los límites y los términos del mundo, en definitiva, la absoluta visibilidad del silencio. El rostro que no encuentra su imagen ni su reflejo, sino su propia luz en los paisajes de la inmovilidad y en los espejos de la nada: la máscara del vacío.

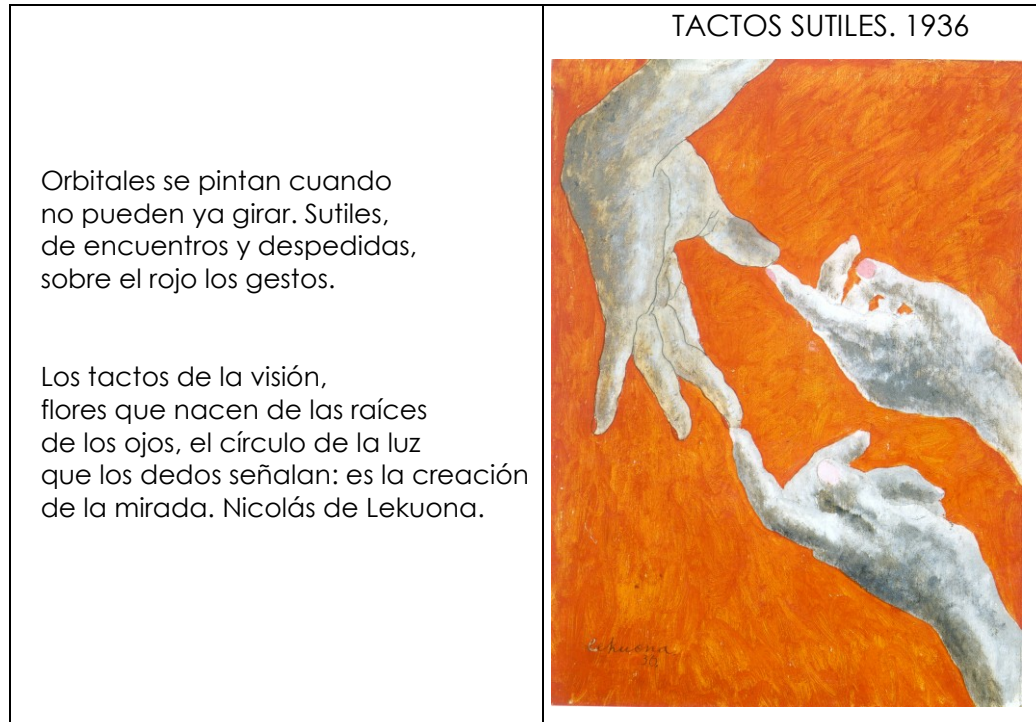
Las máscaras que Lekuona pinta y fotografía no serán nunca simples antifaces o disfraces para un carnaval. Ni el reflejo de un doble y el símbolo que representa la idea de la muerte. El misterio en su obra no viene del recurso fácil de enmascarar el rostro para ocultarlo, de embellecer la luz para dar un significado a su gesto, lo que no tiene mayor interés estético. Hay una voluntad clara de hacer que las máscaras aparezcan en su obra llenas de vida [Lámina **3**]. Para ello, Lekuona no cubrirá con ellas los rostros, sino que simplemente aproximará la máscara al rostro (Gregorio en idilio con la máscara, 1935), el cráneo al rostro (Nicolás de Lekuona con chistera alimenta a una calavera, en agosto de 1934). Contrariamente, hará que los rostros aparezcan como máscaras, en los cuadros y los fotomontajes oscureciendo las cuencas de los

ojos con el espesor de la pintura (Retrato de Beatriz de Lekuona, Gregorio Lekuona, ambos de 1935), y en las fotografías gracias a una iluminación especial (Autofotografías, 1933-34). Por eso, las máscaras que pintaba y fotografiaba tenían que ser reales como los rostros, como los cráneos. Algunas eran vaciados de su propio rostro. Máscaras que no representaban ni significaban nada, que únicamente presentaban algunos rasgos humanos. Sin haber en ellas ningún gesto simbólico, sino el sólo reflejo inmóvil del fabricante. De esta forma, en Lekuona las máscaras no son otra cosa que los límites concretos de la visión, no la ocultación, sino, al contrario, la absoluta visibilidad, es decir, la lucidez que sólo puede darse en el silencio, en los términos del mundo que suponen la síntesis del pensamiento entre lo metafísico y lo existencial o, de otra manera, la integración de lo estético y lo ético, cuando las criaturas son visibles únicamente en la luz de la ausencia y de la desaparición, y que se concretan para el arte en los rostros de lo absoluto y los paisajes de la inmovilidad.

En el otro extremo del rostro está el cráneo (...ellos, los detritus. 1933), que para Lekuona es la visión límite del rostro, de su propio rostro inmóvil, detrás de las imágenes de las máscaras, de la belleza de su luz, de los gestos detenidos sobre la carne y en los espejos, cuando la gravedad, la inmovilidad de lo profundo, y la lucidez, la contemplación y la respiración del silencio, quedan definidas en las durezas de los cráneos. Una mirada que en Lekuona no busca la belleza de la imagen, ni el brillo falso de los espejos, sino la luz de la desaparición y de la ausencia, la lucidez que le permite contemplar los paisajes como las máscaras de la naturaleza y comprobar en ellos la inmovilidad de los muertos, es decir, una formulación estética para la inmovilidad en los límites de la visión o, de otra forma, para la visibilidad del silencio. Pues, para Lekuona el cráneo y la máscara serán siempre necesarios para definir el rostro de lo humano, y aparecerán en sus obras como la síntesis de una estética de la inmovilidad o, lo que es lo mismo, una poética del silencio. En uno de los últimos

fotomontajes, con fecha de 1937, el año en que murió en el frente de Frúniz, Lekuona consiguió reunir en una sola obra, en un único y definitivo cuerpo de conciencia, es decir, en una forma concreta de materia consciente, los restos y fragmentos de lo real, las criaturas de un arte visible únicamente en los límites del mundo y en los términos de la existencia. Rostros y gestos inmóviles en la luz de lo real. Detrás del retrato en contrapicado del propio Lekuona, una nadadora de espaldas sostiene con su brazo en alto, atravesada por una daga, la cabeza sangrante de una mujer decapitada, todo bajo un cielo triste de nubes grises. Obra que supone, realmente, una síntesis para el arte, y la integración completa de las figuras y los paisajes en una estética original. Que contiene en sus formas, los límites y los términos de la visión. Las extremidades de una criatura totalmente inmersa en la luz de lo real, y en la lucidez del silencio, en un paisaje de absoluta inmovilidad. Todo transfigurado en un solo cuerpo de máscara, cráneo y rostro.

Las máscaras y las calaveras solas, alejadas de los rostros, cuando detrás de los gestos ya no hay personas y se han abandonado después del carnaval, empiezan a existir por sí mismas, a tener su propia realidad y materia, y a ser las formas exactas de una ausencia y, más gravemente, de una desaparición. En estas condiciones de abandono y soledad, de silencio y olvido, las máscaras y las calaveras, sus expresiones latentes, limitadas a figurar el vacío, constituyen el soporte real para las transfiguraciones que plantea toda la obra de Lekuona. Como las manos solas, una vez aisladas del resto del cuerpo, adquieren el valor real del gesto, la inmovilidad necesaria para orientarse en el vacío. Son las manos que miran con la luz de los astros, que giran en las órbitas estáticas de los *"Tactos sutiles"*, y los ojos que tocan las formas del silencio. Son las manos que



En lo fundamental, la obra de Nicolás de Lekuona se dio en un continuo proceso de transfiguración entre los rostros, las máscaras y los cráneos. Hay en ella un tratamiento metafísico de las imágenes y las figuras, de los objetos y los sujetos que aparecen en sus obras, como criaturas que repiten la inmovilidad y el silencio de los seres y de las cosas. Así, como es sabido, el propio Nicolás de Lekuona fabricó algunas de las máscaras que luego pintó en sus cuadros, y que fotografió con el mismo detalle que los rostros. Hizo que en sus obras los rostros apareciesen como si fueran máscaras, y que las máscaras pareciesen tan vivas como los rostros. Que hormas de sombrero, una bañista con su gorro, un sombrero tipo hongo, se convirtieran en auténticos cráneos, en verdaderas

criaturas del límite. Siendo, en definitiva, la máscara imaginación del rostro, y el cráneo su realidad última. Cuerpos y rostros, paisajes y figuras, al borde de la desaparición, criaturas que su arte transformaba con el tratamiento de la luz, con el fotomontaje, y con el encuadre fotográfico. Así, con una toma baja y oblicua que distorsionaba la imagen, un cadáver desnudo se convertía ciertamente en un Cristo crucificado (Crucifixión. Hacia 1933-34).

La obra y pensamiento de Nicolás de Lekuona, que en apenas cinco años de actividad creadora, de intenso trabajo en un variado repertorio de diseños, pinturas, dibujos, fotografías y fotomontajes, suponen una reflexión precoz y profunda sobre la creación y sus formas, o, lo que es lo mismo, sobre los límites y los términos concretos de la muerte, que es el lugar de nacimiento de sus obras, de sus criaturas, que, en su caso concreto, tomarán la forma de su propio rostro, siempre llevado a sus límites, bien como una máscara o bien como un cráneo. En definitiva, una obra, la suya, integradora, de síntesis para la creación de un arte concreto, y él mismo lo pensaba así, que no diferencia la forma pictórica de la poética, o, de otra forma, la carne del verbo, y, en último término, la inmovilidad del silencio. Es decir, el cuerpo único de una estética de la inmovilidad y una poética del silencio, donde experimentar lo insignificante como la verdadera dimensión de lo real, y donde respirar del silencio y contemplar el gesto inmóvil del ser. Porque él alimentaba la muerte, la muerte se convirtió en él.

*

Me he servido para realizar IMAGINACIÓN Y REALIDAD EN LA OBRA DE NICOLÁS DE LEKUONA. LOS LÍMITES DEL ROSTRO: LA MÁSCARA Y EL CRÁNEO, además de los libros de Oteiza citados en el texto, de los siguientes libros que se han escrito sobre la vida y obra de Nicolás de Lekuona:

1- LEKUONA. Editado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao. Junio 1979. Autora: Maya Aguiriano. **2-** Nicolás de Lekuona: obra fotográfica. Museo de Bellas Artes de Bilbao. 1982. Autora: Adelina Moya. **3-** Nicolás de Lekuona: pinturas y dibujos. Museo de Bellas Artes de Bilbao.1983. Autora: Adelina Moya. **4-** Catálogo de la exposición NIKOLAS LEKUONA 1913-1937 de nov-dic 1988 editado por la Sociedad Guipuzcoana de ediciones y publicaciones-Obra cultural de la Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. Autora: Adelina Moya y otros (Oteiza). **5-** Catálogo para la exposición NICOLÁS DE LEKUONA. IMAGEN Y TESTIMONIO DE LA VANGUARDIA. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y ARTIUM. 2003. Autora: Adelina Moya y otros.

Lámina 1

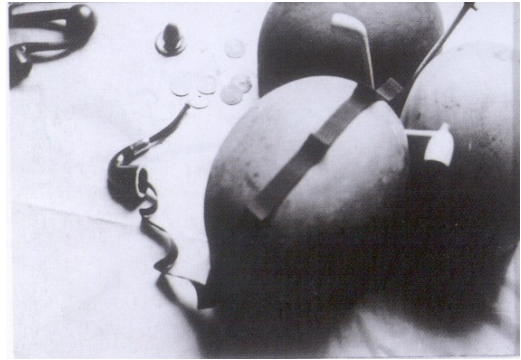


Lámina 2

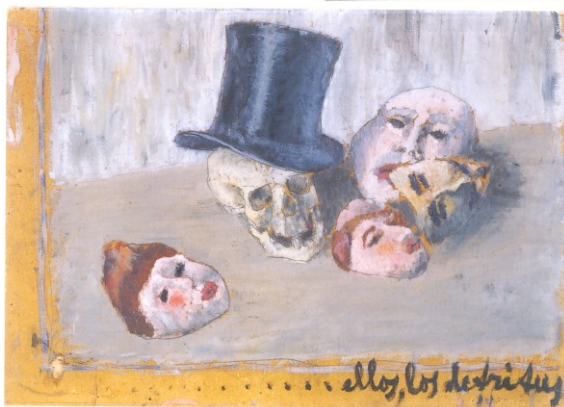
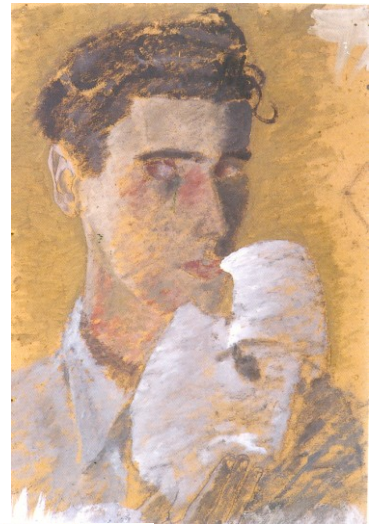
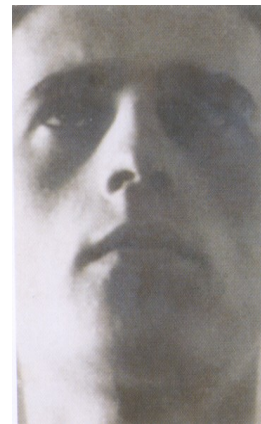


Lámina 3



**LOS LÍMITES DE LA VISIÓN EN JORGE OTEIZA:
LAS MÁSCARAS DEL VACÍO Y LOS PAISAJES DE LA INMOVILIDAD**
FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA METAFÍSICA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

A partir del estudio de tres fotografías realizadas en Zarautz por indicación de Jorge Oteiza el año 1994, concretamente dos de la playa y una de la cubierta de un aparcamiento desde el balcón de su casa, se plantea una Estética aplicada al arte de la fotografía, una teoría general de cómo construir la mirada en los límites de la visión, para comprobar que, tal como lo pensaba el artista, la fotografía es el arte específico de la inmovilidad, y la forma técnica que permite dar visibilidad al silencio.

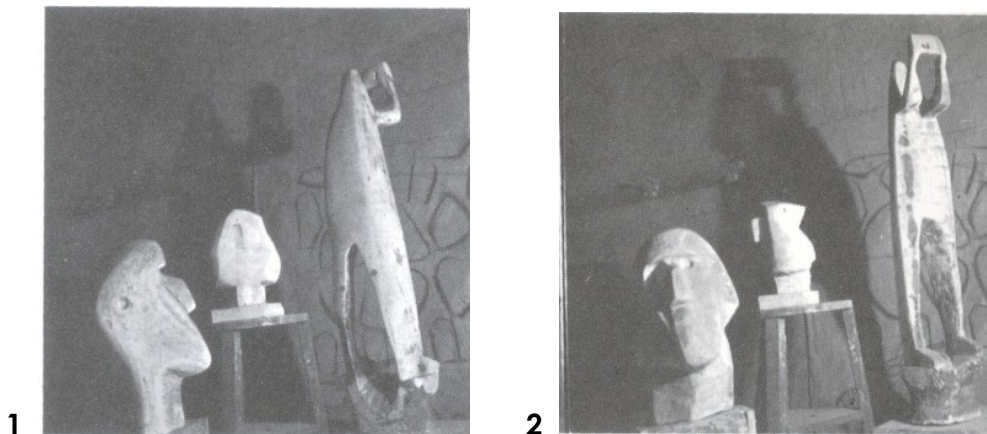
*

De todos es bien sabido que Oteiza otorgaba una gran importancia a la parte gráfica de sus libros, tanto a las ilustraciones que acompañaban a sus reflexiones y explicaciones estéticas, como a las fotografías de sus obras. De la predilección suya por la fotografía y el cine, siempre desde su profunda vocación experimental. Aquellos primeros intentos del año 1934 para hacer cine con su amigo Nicolás de Lekuona, artista y fotógrafo de lo mejor nuestro, que nos dejó prematuramente cuando ya con 24 años contaba con una obra de verdadera dimensión estética. Su participación con Néstor Basterrechea y Fernando Larruquert, después de abandonar la escultura, en el cortometraje *Operación H* de 1963, ensayo visual sobre los objetos y la luz que construye la mirada, y en el proyecto fallido del largometraje *ACTEÓN* de 1966, del que escribiría el guión con constantes referencias a la forma de utilizar la cámara, de

cómo se debe mirar lo que se cuenta. Consultando en el *Guión Curación de la Memoria. Maqueta para ACTEÓN*, 1961 encuentro estas dos cosas al respecto: 1) *la cámara detenida si algo se mueve delante de su ojo... pero la cámara se pone en movimiento si algo se detiene*; y 2) *ola muriendo en la playa y se levanta la cámara para tomar el nivel en calma...* Constantes fueron, en esta dirección, sus reflexiones sobre lo visual y el arte cinematográfico en sus libros, el interés que tenía por estos medios de fabricar lenguajes, y la preocupación que siempre manifestó por la falta de una educación de calidad en las artes visuales, y sus críticas al Festival Internacional de cine de San Sebastián.

Oteiza almacenó, cuidadosamente, a lo largo de toda su vida, multitud de fotografías en las paredes y en los estantes, entre los libros y las esculturas, de su despacho, con retratos de gentes queridas por él, de obras suyas y de otros artistas. Imágenes que seleccionaba y guardaba, y que le servían luego para ilustrar sus teorías y libros. Fotografías que Oteiza manipulaba para poner en valor cuestiones relacionadas con sus obras y su pensamiento, dibujando sobre algunas de ellas (Lámina **1**) y en otros casos girándolas boca abajo cuando quería visualizar un concepto; por ejemplo, sus ideas sobre el muro y la monumentalidad. Otras veces ponía juntas dos imágenes para evidenciar su relación íntima y poder así explicar gráficamente su pensamiento (Lámina **2**). Esta vinculación directa entre las fotografías y los conceptos, la calidad de la relación que se establecía entre ellas, más que su calidad técnica, sería utilizada por el artista como parte fundamental en sus textos, donde aparecían agrupadas como *Historia gráfica* para ilustrar sus tesis, y siempre en un espacio destacado en el interior de sus libros. De esta forma, sin poder considerar a Oteiza también como un verdadero fotógrafo, y siendo la fotografía en él únicamente un medio y pocas veces un fin en sí misma, fue constante su presencia a lo largo de su obra como instrumento de reflexión estética y como herramienta de creación, y siempre formó parte consciente de su *laboratorio experimental* para el arte. Pues el interés real de Oteiza por estas fotografías e

imágenes nunca estuvo en su belleza, sino en sus cualidades conceptuales para explicar gráficamente la realidad metafísica y la creación del mundo, y en conseguir, con ello, la visión integral de una síntesis.



En este sentido, como primer ejemplo de la construcción de la mirada en Oteiza y como explicación metafísica de esta visión concreta del mundo, servirían estas fotografías (**1** y **2**) del libro *Oteiza* de Miguel Pelay Orozco con la siguiente nota: "*En Aranzazu, 1953, esta figura mira por un agujero... fabricar un agujero en una piedra y descubrir distinto lo que se ve*". Fotografías (**3** y **4**), que con otras, ilustrarán más tarde el apartado *Escultura de catalejo* en el libro *Cartas al príncipe* de 1988, y que fueron recortadas por el propio escultor, y acompañadas entonces con el siguiente comentario: "... yo nacía como escultor de niño cuando, para curar mis miedos, horadaba con un viejo clavo una piedra de arenisca, encuadrando a través de ese agujero el cielo... (buscaba el cielo, una nube, un pájaro, una rama...). Recordando luego esta escultura la he llamado de *catalejo*".

3



4



Valdrían, lo mismo, estas palabras para definir también el arte fotográfico, la esencia primera de la creación de la mirada, y de la construcción visual del mundo; en definitiva, la inmovilidad de las máscaras y de los paisajes. Pues el verdadero creador, en este caso, el fotógrafo, sea consciente o no, hace con su obra una teoría del paisaje y de la máscara. Así, para construir, realmente, la mirada no son necesarias las imágenes, sino los límites de la visión, las formas de la desaparición y de la ausencia, los silencios que sólo se hacen visibles con la inmovilidad de la luz. Cuando la luz tiene su propia dimensión, no la de los objetos que alumbra, y es su propio cuerpo, la forma detenida en el aire y no la repetición de la onda, ya no será una imagen el pensamiento, sino la forma de la transparencia, ausencia y desaparición, la lucidez del mundo. La tarea del creador, en concreto del fotógrafo, consiste en conseguir con su obra inmovilizar la luz y el espacio, hacer de la luz las máscaras del vacío y del espacio los paisajes de la inmovilidad, es decir, detener el tiempo en las figuras y en los gestos de lo inmóvil, en definitiva, conseguir los rostros reales en la contemplación del silencio y en la respiración de la luz.

En el apartado final *Noticia de los fotógrafos* del libro *Oteiza* de Miguel Pelay Orozco de 1978, que se ilustra nada menos que con 750 fotografías cedidas por el mismo artista con explicaciones y notas, dice Oteiza de sus propias fotografías: *“uno es el que mejor sabe la luz que conviene a sus criaturas, sabe cómo se colocan, cómo miran o escuchan, cómo quieren ser tratadas”*. Efectivamente, esa era la forma suya de proceder cuando trataba de representar en los libros sus propias obras y de mostrar sus teorías estéticas.

Realizó, él mismo, el catálogo *Escultura de Oteiza. Propósito experimental 1956-1957* que presentó en la IV Bienal de Sao Paulo, donde pudo añadir aparte de las fotografías de las esculturas que presentó, otras para ilustrar el resto de su trabajo experimental. Así, pudo mostrar, entre otras, las fotografías de las *Maquetas de vidrio utilizadas en la investigación sobre la nueva naturaleza hiperespacial del plano en pintura y del vacío en la estatua. "Ampliación funcional del Muro"*. En una de ellas había marcado Oteiza su descubrimiento de la nueva naturaleza del muro, y lo explicaba a pie de foto de la siguiente manera: *"Con una equis (X), hemos señalado en el vidrio reproducido a la derecha un vacío definido por referencias formales, y que se aproxima a nuestra idea de la naturaleza desocupada de la estatua"*. Después en el libro de Pelay Orozco aparecería con el siguiente comentario: *"encuentro en 1956 en una de mis maquetas de vidrio (con una X) mi solución vacía como Caja metafísica"*. Oteiza cuidaba cada detalle, tanto al fotografiar sus obras, como al elegir las y colocarlas en sus libros. Ejemplo de ello eran las portadas de sus libros que siempre tuvieron, además de un contenido conceptual, un gran poder visual (Lámina 3).

*

Oteiza recurría a la naturaleza para ver en ella lo que había pensado. Fotografiaba entonces las cosas y los espacios de su entorno más inmediato para explicar visualmente su pensamiento a los demás. Como en estas tres fotografías (Fig. 5, 6 y 7) realizadas por indicación del artista en Zarautz el año 1994, en concreto, dos de la playa y una de la cubierta del aparcamiento que veía desde su casa, que acompañadas de algunos comentarios, él mismo las

había llamado 3 *consultas a la Naturaleza*, formaron parte de la Memoria para la *Propuesta de Ordenación de la península de Zorrotzaurre*, en la Ría de Bilbao, presentada por un grupo de arquitectos al *Premio Thyssen Arquitectura 1994*.

3 consultas a la Naturaleza

en mentalidad vasca toda operación lingüística, creadora, se hace utilizando la Naturaleza como simbólica y metáfora, como intermediaria



5

1) *aquí la playa de Zarautz como extensión y configuración exacta a la propuesta que se nos ofrece de trabajo*



6

2) *aquí una de las rampas en la playa de acceso*



7

3) *aquí parcelación natural espacialmente estética
originada en techo de aparcamiento en Zarautz
por líneas de filtración recorridas*

Oteiza, de esta forma, planteaba al resto del equipo el lugar de la playa de Zarautz, el vacío de su paisaje, como la dimensión exacta del espacio de la intervención, y las líneas de filtraciones en la terraza bajo su casa como la ley de crecimiento interno para la propuesta. Nos daba así, con ello, el espacio y el tiempo necesarios, los datos precisos para la creación del nuevo lugar y su desarrollo. Nos presentaba a través de sus fotografías la Naturaleza en su desnudez primera antes de convertirse en paisaje y máscara, concretamente, la extensión natural de la playa, la superficie desnuda de su vacío, y el recorrido natural de las filtraciones en la terraza y su reflejo en las reparaciones de las fisuras, como la dimensión y la duración exactas de la propuesta.

Es decir, mirábamos con Oteiza desde otros lugares para entender el alcance real de la intervención que debíamos proponer en Zorrotzaurre. Un modo de actuar que estaba en el centro del pensamiento del artista. Decía Oteiza en 1952 al referirse a la estructura para la nueva estatua: *“En otros territorios del conocimiento advertí que la solución de una cosa está fuera de sí misma”*. Conseguíamos visualizar en la playa de Zarautz, en su estructura vacía,

la configuración geométrica del otro lugar, y en la parcelación natural del techo del aparcamiento, su ley de crecimiento para las formas en el espacio, y su completa integración con el paisaje exterior de la Ría de Bilbao. Fue por mediación de estas tres fotografías, de su capacidad de inmovilizar y silenciar la luz y el espacio, de mostrarnos las cosas en su realidad metafísica primera, que pudimos construir la mirada y visualizar el pensamiento, hacer de la lucidez del vacío, de lo inmaterial, los lugares propios para la creación.

Así, la fotografía será el instrumento que le sirva a Oteiza para calcular, definitivamente, la inmovilidad exacta de las cosas, es decir, para capturar el silencio visible de la luz en sus estatuas e inmovilizar la luz de los espacios. Encontrando el lugar necesario para la visión de lo inmóvil en las formas de la desaparición y de la ausencia, donde respirar la luz de los espacios, y contemplar los rostros y los gestos del silencio, las máscaras del vacío y los paisajes de la inmovilidad. Pues, en realidad, la respiración de las formas es el silencio absoluto, y la contemplación de su ser, únicamente es posible, en la luz de su inmovilidad.

*

Pero, realmente, donde Oteiza utilizará la fotografía en toda su dimensión metafísica, será en las explicaciones gráficas de la memoria del concurso para el *Monumento a José Batllé y Ordóñez* de 1959-60 en Montevideo, Uruguay, con el arquitecto Roberto Puig. Se dio cuenta de las posibilidades reales que le daba la fotografía, no sólo para mostrarnos, a través de la maqueta y el fotomontaje, el proyecto en su contexto, sino para

comprender lo que suponía esencialmente el Monumento, es decir, el nuevo concepto de monumentalidad para la estatua y la arquitectura. Así, y con la colaboración del fotógrafo madrileño Juan Miguel Pando Barrero, que puso sus medios y supo entender, a la perfección, el pensamiento estético de Oteiza, realizaron las fotografías de la maqueta.

5



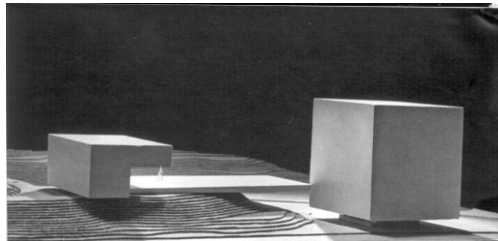
6



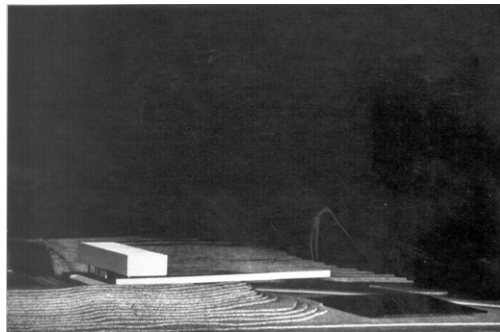
Estas fotografías se agruparon, después, en la memoria gráfica de la propuesta, en dos series concretas: una que, con el fotomontaje de la maqueta en el lugar, explicaba el proyecto en su contexto (5 y 6), y otra, que por medio de tres momentos de la maqueta en el espacio (7, 8 y 9): 1- Maqueta del

espacio activo planteado, 2- Maqueta de la realidad física, y 3- Superposición espiritual, explicaba la naturaleza estética del Monumento, como el resultado metafísico de la desocupación del espacio. Oteiza, con esto, encontró en la fotografía el procedimiento más adecuado, y la herramienta específica, mejor que la estatua y la palabra, para hacer comprender el concepto, fundamental en su obra, de la **desocupación espacial**, que quedaba, perfectamente, definido con la secuencia de estas tres fotografías, y controlado para su ampliación a la nueva monumentalidad en la estatua y en la arquitectura.

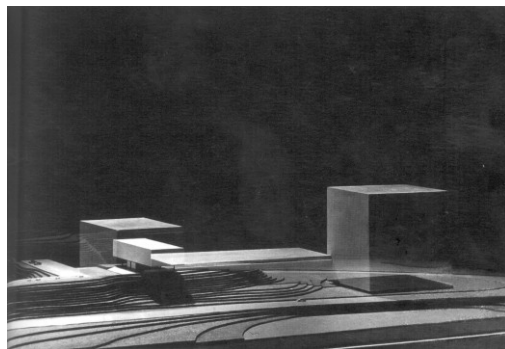
7



8



9



Estas tres fotografías juntas contienen, en sí mismas, toda una teoría de la visión o, más concretamente, de la mirada en los límites de la visión. Suponen la consecución de un arte objetivo y concreto de lo visual. En ellas, lo que se muestra, realmente, son las distintas operaciones estéticas que permite la luz en el espacio, es decir, las operaciones para dar forma y materia a la luz o, mejor, para visualizar las formas del silencio. Consiguen materializar físicamente el vacío mostrando las huellas que dejan las formas en la luz y en el espacio; la arquitectura y la estatua como las máscaras del vacío y los paisajes de la inmovilidad, en respuesta integral a la naturaleza exterior; y el monumento como la *limitación abierta* de una geometría concreta en el espacio, entre la colina y el cielo, y entre la ciudad y el mar. Fotografías que no podían ser sino en blanco y negro, pues para Oteiza los colores fundamentales del espacio, que definió en sus ensayos sobre la naturaleza espacial del muro, eran el negro, el gris y el blanco, y que con una luz en forma de transparencia y de lucidez, le sirvieron para dar una definición concreta a la *desocupación del espacio*, que no es otra cosa que la forma de la ausencia y de la desaparición.

Pues, la fotografía que quiere alcanzar mayores grados de trascendencia, y no sólo documentar un hecho o ilustrar un objeto, ni ser la expresión artística de un sujeto o de una psicología, sino, y sobre todo, la manifestación cierta de una realidad no figurada ni representada, ni en las imágenes ni en los símbolos, debe detenerse sobre las cosas, y hacerse con ellas, con su inmovilidad y silencio, es decir, debe ser real ella misma, y tener su propio tiempo y espacio, su propia duración y dimensión real, y repetir, entonces, los términos del silencio y los límites del vacío que guardan las cosas en lo más íntimo de su ser, y que al artista, en este caso, al fotógrafo corresponde, como al creador en general, sintetizar y, finalmente, integrar en una estética de la inmovilidad y una poética del silencio. Sin embargo, antes, hay que diferenciar entre la inmovilidad que permite la cámara y la mirada de naturaleza inmóvil del fotógrafo, entre el instante- la instantánea- y la duración

real de lo inmóvil, entre la vista sobre el horizonte y la mirada del límite o, de otra forma, entre la mirada simbólica y los términos de la visión, en definitiva, entre las figuraciones y representaciones de los paisajes y los rostros de la Naturaleza, abstracciones del pensamiento, y la contemplación directa y concreta de los paisajes de la inmovilidad y de las máscaras del vacío. Y estas son precisamente las características diferenciales que hacen únicas estas fotografías, y que las convierten en la mejor definición de lo inmóvil, de **la inmovilidad como la forma visual del silencio**.

Que la fotografía sea primordialmente visual, no quiere decir, por tanto, que no tenga mayores contenidos que la luz y las imágenes, pues tan importantes para el fotógrafo y la fotografía son la capacidad de mirar como la de silenciar los seres y las cosas del mundo. Más que detener los objetos y crear imágenes, o ser el reflejo de la naturaleza y el espejo del rostro, la fotografía debe a través de la luz permitir la visibilidad del silencio o, lo que es lo mismo, la inmovilidad del propio espacio. Y, de otra forma más precisa, permitir la contemplación del silencio y la respiración de la luz. El fotógrafo, en este caso, con su arte debe visualizar el silencio, y hacerlo visible a los demás, fotografiar, justamente por ello, lo que es más difícil de ver, lo que realmente permanece inmóvil en los continuos cambios que sufren la naturaleza y la vida. Entonces, el fotógrafo haría sus mejores fotografías, no de un pensamiento abstracto procedente de la imaginación simbólica, de los espacios figurados de la representación y de las luces inventadas de la belleza, sino, como perseguía Oteiza con la propuesta del Monumento y sus fotografías, de un nivel superior de realidad en la visión del mundo, desde una "*conciencia metafísica*" en expresión suya. Oteiza encontró finalmente en la fotografía la forma precisa de poner las cosas en el tiempo real de la creación, de dotar a los espacios de la lucidez concreta del vacío, y de cuerpo y materia a las formas de la ausencia en la luz de la desaparición. Se dio cuenta que en la propia naturaleza de la fotografía, en las características específicas que aportaban sus propios medios, estaban los

valores estéticos, profundamente metafísicos, que sólo ella objetivamente podía captar, es decir, la luz que en la duración exacta de la inmovilidad, definitivamente, quedaba como la definición concreta de lo absoluto en el recorte exacto y limitado de estas tres fotografías.

Lo decía mejor Oteiza como enérgica protesta al fallo del jurado después del concurso: *“Este Monumento de la ausencia es ahora la ausencia de la ausencia, mucho más difícil de quitar. Esta huella del Monumento es más fuerte que vuestra ciudad y durará tanto como el mundo. La tenéis ahí para siempre aunque no la hayáis querido... Soy el único que está en esa estatua, porque he hecho de fotógrafo, de una fotografía que ni siquiera voy a tener necesidad de retocar... He sido el óptico que os ha graduado vuestra ceguera... Yo he sido fotógrafo profesional con su caja teológica y su lente aislador (metafísico) y vacío”*.

Así, regresamos al principio, con el recuerdo en nuestras mentes de aquella estatua de Oteiza (Fig. **1**, **2**, **3** y **4**), de aquella figura de rasgos elementales y aire primitivo, que con todo su cuerpo señala al cielo como una flecha, y que alzando la vista pone su ser entero en la luz, para mirar a través del objeto perforado que sujeta en alto entre las manos al otro lado del mundo; como corresponde exactamente a la descripción que sobre sí mismo hace aquí el artista, y que completa su propio autorretrato de fotógrafo metafísico (Lámina **4**), que a través de la *caja teológica*, y de su *lente vacía*, contempla los términos y los límites del mundo o, mejor, respira en su centro la luz de los espacios, y que en la lucidez conseguida del vacío puede, con esta cámara metafísica para la inmovilidad, visualizar las formas del silencio.

*

Lámina 1

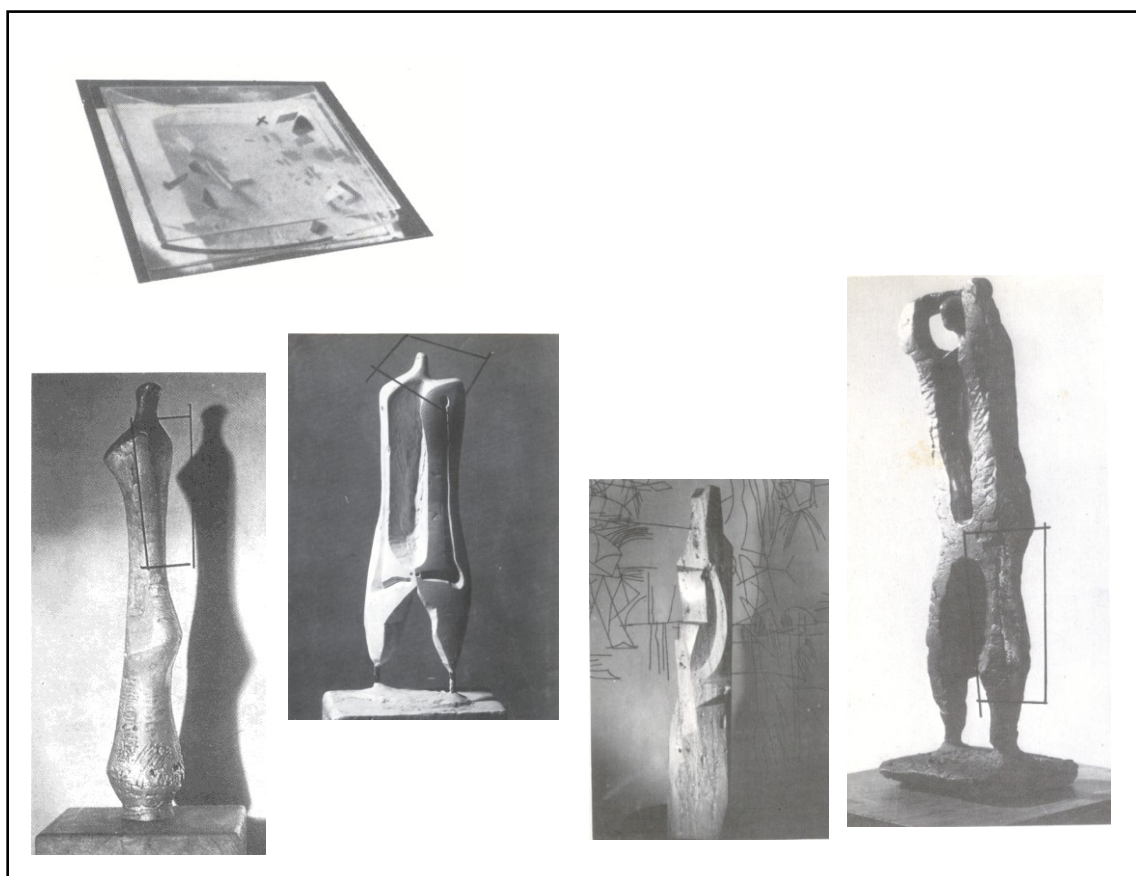


Lámina 2



Lámina 3



Lámina 4



CAPÍTULO 5 – EL LENGUAJE Y LA ESCULTURA EL SILENCIO DEL LIBRO Y LA INMOVILIDAD DE LA ESTATUA

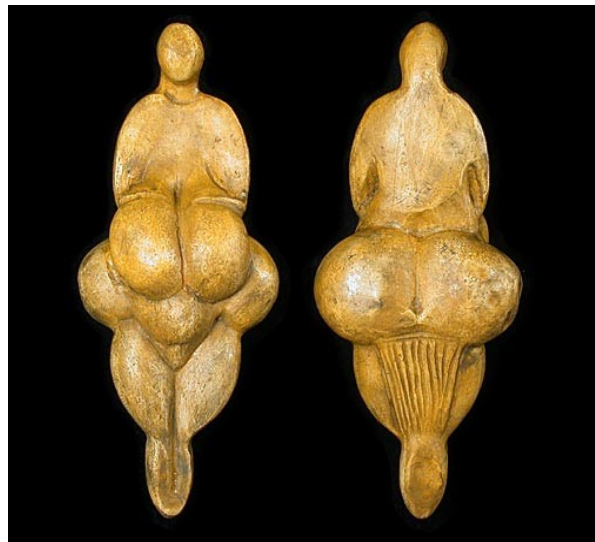
Páginas 193-232

LA VENUS HIPERBÓLICA. LA ÚLTIMA ESTATUA DEL MITO. SOBRE LA UNIDAD TRIPLE Y LIVIANA DE JORGE OTEIZA

Serán numerosas las ocasiones en que Oteiza utilice la escultura para reinterpretar y dar forma nueva a antiguos mitos. Estatuas donde ponía en práctica las reflexiones e interpretaciones que sobre diferentes mitologías había escrito en forma de ensayos y poéticas. Dédalo, Prometeo, Acteón... el hombre-jaguar... el hombre de Altamira, el de Lascaux, el del cromlech... Dios. Una estatua como *La Unidad triple y liviana*, 1950, central en el pensamiento y en la obra de Oteiza, no sólo por estar en la base conceptual de su PROPÓSITO EXPERIMENTAL 1956-1957, sino por ser frontera, por disputarse un espacio, entre la figuración y la abstracción, no podía quedar al margen de este encuadre mitológico. Lenguajes simbólicos y personajes mitológicos que eran traídos por Oteiza en forma de estatua a un tiempo apenas ya sin ritos y a un espacio sin rostros ni máscaras.

Oteiza dejó una descripción exacta de lo que era esta estatua fundamental dentro del conjunto de su obra en el *Propósito experimental*: LA

ESTATUA COMO DESOCUPACIÓN ACTIVA DEL ESPACIO POR FUSIÓN DE UNIDADES FORMALES LIVIANAS. Pero esta estatua, clave en el proceso creativo de Oteiza, no sólo era modélica, como la define el propio Oteiza, en "...el tránsito... de la estatua pesada y cerrada a la estatua superliviana y abierta, la *Transestatua*.", sino también, y al tiempo, en la manera de representación consciente y concreta de una figura femenina. Pieza donde han desaparecido casi por completo las referencias figurativas, y donde ha quedado prácticamente debilitada la expresión. Pero aún así podemos reconocer en ella, además de su energía espacial hacia el exterior, los rasgos básicos de una mujer desnuda. No de cualquier mujer, sino de aquella que las representa a todas en su ser fundamental: la capacidad de engendrar y de proteger. Es decir, Oteiza recurre aquí, nuevamente, a las fuentes de la mitología; en concreto, a los mitos y los ritos asociados a la fecundidad, y representados por las Venus primitivas (las Venus arcaicas), anteriores a cualquier idea y significado del mundo, cuando aún la religión no se había impuesto a lo sagrado; es decir, cuando no se había imaginado ni figurado la naturaleza de los dioses, y todavía permanecían unidas la naturaleza y la realidad.





- 1 VENUS DE WILLENDORF, 22.000-20.000 a. c. Paleolítico Superior
- 2 VENUS DE LESPUGUE, 25.000-20.000 a. c. Paleolítico Superior
- 3 LA TIERRA Y LA LUNA, entre los años 1951 y 1952

Basta fijarse en las estatuas que realizó junto a ésta por aquellos años, para darse cuenta, ciertamente, de la vinculación real con aquellas primeras estatuillas de la Venus. Son los *Estudios para La Tierra y la Luna*, realizados entre 1951 y 1955, que tienen mucho que ver con el mito de Venus y la diosa de la fertilidad, y que proceden y se desarrollan, efectivamente, a partir de *La Unidad triple y liviana* de 1950. Pues, el mito de Venus se ha mostrado siempre, tanto en los ritos como en sus representaciones, asociado a la Luna, figurando y representando la fertilidad estrechamente ligada con la Tierra, siendo los ciclos de la Luna los que marcan el tiempo de la siembra y el de la cosecha. Oteiza, realmente, recoge en estos estudios esta relación directa entre los dos astros, y crea un universo "hiperespacial" completo, delimitando el espacio entre los dos poliedros abiertos en forma de concavidades, y reduciendo el tiempo a unas órbitas concretas de inmovilidad. Y consigue, a partir del hiperboloide, aislado

ya para entonces en *La Unidad triple y liviana*, cargar con nuevas energías la estructura formal de la estatua.

Exactamente, aquella estatua suponía la vuelta a las primeras representaciones de Venus, pero después del arte de las religiones y el de las vanguardias. Evidentemente, la estatua griega no era el modelo de Oteiza para su "Venus", ni tampoco lo era su transformación, posterior, en la Virgen del Cristianismo; pues nada tan alejado del pensamiento estético de Oteiza que aquella concepción griega de la belleza, ni nada tan superado por él como la iconología de la religión. Pero, serán aquellas figurillas primeras, las venus paleolíticas, las que le servirán para actualizar, no sólo la forma, sino el contenido del mito; hasta el punto de transformarlo completamente, haciéndolo parecer otra cosa distinta, pues lleva al límite su expresión y cambia el concepto de fertilidad por el de energía en la estatua. Concretamente, de aquellos cuerpos desfigurados por la expresión de la fertilidad, de la forma exageradamente prominente de representar vientre, nalgas y senos para tan pequeño tamaño, y de la visión primera del mundo que tuvieron aquellos escultores, tomará Oteiza el proceder para su propia estatua, pero actuando de forma diferente sobre la materia para desfigurar su cuerpo en forma de concavidades, en este caso, por la geometría de los hiperboloides. De una forma contraria a la expresión, libera la materia para renovar su contenido, consiguiendo la energía necesaria de sus partes, de la disminución exacta de sus formas, y del adelgazamiento de su figura. Oteiza transforma la expresividad contenida en anteriores esculturas en receptividad para la nueva estatua, la subjetividad creativa de aquellos artistas en la sola objetividad de la estatua, es decir, la representación del símbolo, de los ritos para celebrar la fertilidad de la Tierra, de sus expresiones formales, en los campos de energía propios de la estatua, en las aperturas espaciales hacia el exterior de su propio ser o, mejor, la imagen y el significado de los objetos, en la inmovilidad y el silencio de las formas.

Cuando las relaciones humanas no eran aún con los dioses, sino directamente con la naturaleza sagrada, cuando todavía el pensamiento no imaginaba y la idea de la muerte no había contaminado el corazón, y el silencio intacto de las cosas era el único latido del mundo; la estatua, entonces, que no era máscara ni símbolo para las metáforas ni los significados, sólo guardaba la materia consciente de una luz idéntica a la realidad, el deseo de contener todo el misterio de lo real.

Oteiza encontró los términos y los límites necesarios para la destrucción última del mito, eliminando el lenguaje y el paisaje que lo sustentaban, el canto y la máscara simbólicos. Y pudo disponer otra vez de un comienzo, del mundo vacío y sin nada, para completarlo con una metafísica de las ausencias que se concretaba en un lenguaje del silencio y un paisaje de la inmovilidad y la desaparición: las nuevas figuraciones de la nada y del vacío. Destruído ya todo mito, toda superstición del pensamiento, con la luz que enciende el latido, llega, sin la imaginación ni la metáfora a una conciencia superior del mundo, sin el falso milagro de un dios, al misterio o prodigio de lo real.

Este proceso de desmitificación, de disolución necesaria del mito, que se produce de forma generalizada en el arte de vanguardia de principios del siglo XX, y que atañe directamente a los escultores, quedará bien expresado en estas tres estatuas (de Rodin - de Gargallo - de Oteiza), que aunque de naturaleza formal bien distinta, pertenecen a un mismo proceder en el tratamiento estético de esta desintegración formal del mito, en este caso, el relacionado con la Venus; proceso éste de profunda humanización, de regreso a las formas concretas de lo humano, que había empezado antes con Auguste Rodin, escultor que con su obra desfigura los cánones formales de la escultura neoclásica, y que supone la crítica a la perfección abstracta de la belleza, a la

ideología del poder y al simbolismo de la divinidad; que más tarde, Pablo Gargallo, entre otros escultores, concentra en el cuerpo desnudo de la mujer; una estatua que ya sin ningún referente mitológico, sin ninguna simbología, es capaz de convocar la totalidad del mundo, y que, finalmente, Jorge Oteiza, en su *Transestatua*, consigue silenciar e inmovilizar de forma absoluta, exactamente evitar cualquier expresión y contenido en la estatua y, con ello, una completa integración formal y la síntesis del mundo.

1 AUGUSTE RODIN – 2 PABLO GARGALLO – 3 JORGE OTEIZA



1 IRIS, LA MENSAJERA DE LOS DIOSES. Distintas versiones entre 1890 y 1900

2 BAÑO AL SOL, 1932

3 LA UNIDAD TRIPLE Y LIVIANA, 1950

Y de estas últimas figuraciones, después de fabricados los mitos, creó la nueva estructura espacial para la estatua. Unas figuras que ya no se corresponden con las formas de la iconografía cristiana para la mujer, con las imágenes simbólicas de las representaciones mitológicas, ni con la veneración de una diosa; sino, contrariamente, con las formas concretas de una mujer sin idealizar. Estatuas que suponen la transformación del cuerpo en el mundo encarnado, es decir, estatuas que en sus pequeños cuerpos convocan e

integran todo el universo, y que Oteiza en *La Unidad triple y liviana*, llevará al límite tanto en forma como en contenido, desfigurando y silenciando la expresión, hasta la destrucción completa del mito.

En definitiva, esta figura desnuda, al borde de la desaparición, apenas sin materia ni imagen, y carente ya de cualquier significación, lejos de la figuración del símbolo y de la representación de la diosa, de su significado y su sentido primeros, pero, justamente, por esto mismo, cargada de una fuerte energía al exterior, de una poderosa estructura integradora como el hiperboloide, la forma creada en la justa intersección de las esferas del mundo; anterior al modelo griego de la Venus y al icono cristiano de la Virgen; es descendiente directa de las más antiguas venus prehistóricas, como las paleolíticas de Willendorf y de Lespunge: es LA VENUS HIPERBÓLICA.

*

- **LA ESTATUA ENTRE LA MÁSCARA Y EL PAISAJE.
UNA ESCULTURA DE PABLO GARGALLO**

En la exposición de Pablo Gargallo hay una pequeña escultura que se titula BAÑO AL SOL, 1932, es una copia en terracota. Yo he pensado sobre lo que supone para el arte esta estatua. Ya la había visto hace tres años en Biarritz, y se quedó en mi memoria. El montaje de la exposición me parece confundido, y la iluminación de la escultura una equivocación. Qué fácil es sustituir al sol de verdad por esa luz muerta y artificial del foco. La comisaria y el montador de la exposición han cometido con ello un grave error. Confunden la sensibilidad del

espectador, y alteran totalmente su naturaleza estética, su espacio y tiempo reales al imaginar en ella más de la cuenta, al inventarle un escenario teatral, cuando ella misma contiene en su mismo centro todo el ser real de su paisaje. Y enfocan directamente la luz sobre su rostro, sustituyendo al sol, con lo que falsean completamente el ser estético de la estatua, pues ya antes el escultor se ocupó de ponerla en su propio tiempo y lugar, en darle el aire y el espacio que convienen a su naturaleza, y a su forma de estar en el mundo.

Gargallo alternó siempre dos maneras de hacer estatua: la clásica y la de vanguardia. Se le recuerda entre otras el GRAN PROFETA, 1933, su escultura más monumental, más prestigiosa y emblemática, pero yo encuentro que en la pequeña bañista hay algo superior, una dimensión que supera su tamaño y una duración mayor al tiempo, una forma llevada al límite y a su término, y unos miembros, los suyos, que coinciden uno a uno con las extremidades del mundo. Eso que hace Gargallo con la estatua es lo que yo tengo por la poesía y el arte: mete el mundo entero dentro de la sala de exposiciones. Yo veo un sol más real, el mar más real, un existir absoluto del mundo, en esa pequeña estatua. Y sin ningún símbolo que los sustituya: sólo el cuerpo desnudo de la muchacha. Resumiendo: que la figura del BAÑO AL SOL es una Venus pagana, como las de antes en las cuevas, pero después de las vanguardias. Y eso debemos de explicarlo.

Me refiero a las exposiciones *Pablo Gargallo* en la Sala Kubo-Kutxa del Kursaal de San Sebastián del 5 de julio al 30 de septiembre de 2007 y a *Pablo Gargallo A l'avant-garde de la sculpture du 20^e siècle* en Le Bellevue de Biarritz del 29 de junio al 3 de octubre de 2004.

*

Desde un principio, la obra de Pablo Gargallo estuvo pensada, no para representar y expresar la personalidad de un sujeto, ni para ser la figuración de las cosas, sino para ser ella misma mundo. Cada nueva estatua suya era un intento para trascender la naturaleza y la vida, incluso, la belleza y la máscara. Gargallo convirtió los fenómenos y elementos naturales en verdaderas criaturas reales y manifestaciones últimas del ser. Encontró en los principios naturales de la tierra, en las fuentes primeras de la vida, todo el material consciente para sus esculturas, las raíces más profundas de su realidad y existencia, los límites y los términos concretos para definir la forma exacta del mundo.

Tenía que ser una pequeña estatua suya la que contuviera el mundo. De todas ellas, la estatua del instante más íntimo convertido en el tiempo infinitamente concreto, en la duración exacta de lo real. BAÑO AL SOL, 1932: la pequeña figura de una mujer desnuda que entrega todo su cuerpo, húmedo por el baño, a la brisa marina y al calor del sol. Por tanto, su espacio natural será el propio mundo, y su tiempo, el de su propia inmovilidad. Pues, no hay marco ni pedestal para esta estatua apoyada directamente sobre la tierra.

Existe en dos versiones, una de terracota y otra de bronce, las formas frías e inmóviles de la tierra y del fuego, materias que encarnan en la mínima forma que contiene el mundo. Estatua que contiene en su interior un paisaje, un mundo hecho, superior a su forma y a su materia. Que en su cuerpo, abierto y entero sobre la tierra, como una piedra mansa secándose al sol, recibe desnuda una luz más real, superior a la natural del sol. Efectivamente, son el espacio real, y su tiempo de existencia, que el escultor puso para siempre en los límites y términos de la estatua. Pues, en ella, en el silencio visible que supone su inmovilidad, se escuchan los himnos del viento y del mar, los cantos de las olas y de las espumas, y se contemplan, más allá de la luz y del aire que la rodean, y

de su propia forma y materia, toda la extensión del cielo y del espacio, toda la luz y el paisaje, en la órbita del astro, y en la duración de las mareas.

Gargallo invoca el mundo desde las ausencias, consigue traerlo completo al cuerpo reducido de la bañista, y concretar en cada uno de sus miembros, los límites y los términos de su existencia, las extremidades de su propio ser. Pues en el gesto de su rostro, de todo su cuerpo inmóvil, repite la forma y la luz, la órbita completa del astro. En esta inmovilidad y este silencio visibles creados por el escultor, se agitan todos los vientos y los sonidos del mar. Y es, justamente, en lo que le falta a la estatua –en el resto del mundo- donde encuentra su verdadero ser, lo que justifica su existencia y su realidad.

*

JORGE OTEIZA Y JOAQUÍN TORRES-GARCÍA. CONVERGENCIAS EN LA ETAPA AMERICANA

Oteiza llega a América en 1935 con la intención de estudiar la estatuaria megalítica americana y el nuevo muralismo de los pintores mexicanos. De ello hablará en los textos de entonces: "*Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*" de 1944, y en el "*Informe sobre una estética objetiva (fórmula molecular, ontología, para el ser estético)*" y la "*Investigación de la estatuaria megalítica americana*" de 1947, que luego serían -a su regreso al País Vasco- la base de su libro *Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana* de 1952. Para Oteiza, que tenía entonces 27 años de edad, este viaje iniciático a Sudamérica, de profunda intención estética, además, de poética, supuso el pleno reconocimiento en otra cultura y lugar, en un arte original, de su propia visión estética y raíz cultural, y de su propia obra. De algún modo, Oteiza fue en busca de lo que en él ya estaba, y que encontró, definitivamente, tras el profundo conocimiento de aquellos artistas y lugares sagrados, para volver convertido en un artista en plena madurez para la acción cultural y política, un artista con una estética objetiva para el arte, que traía los nuevos conceptos de tiempo y de dimensión para la estatua, y una ideología completa de renacimiento cultural para su país. La etapa americana de Oteiza duró catorce años hasta su regreso al País Vasco en 1948.

Torres-García era en 1934 un pintor reconocido, con una trayectoria personalísima en el arte de las vanguardias que surgieron en París. Llega, de este modo, a Montevideo, un artista de 60 años, que ya había hecho gran parte de su camino en el arte y totalmente orientado hacia sí mismo, no sólo con una obra plástica original, sino profundamente reflexiva y, además, consolidado también como teórico del arte. En 1943 recogía todos sus textos críticos, las 149 conferencias que dictó entonces desde su regreso al Uruguay, en el libro

Universalismo constructivo. Contribución a la unificación del Arte y la Cultura de América. Fueron los años en que pudo poner en práctica muchas de sus ideas sobre estética y arte de vanguardia, creando la *Sociedad de las Artes* del Uruguay, para la integración de todas las artes y para servir de nexo entre los artistas y el público, la *Asociación de Arte Constructivo (AAC)*, impregnada del espíritu de un arte propiamente americano, y el *Taller Torres-García*, para la enseñanza y difusión del *Arte Constructivo*. Un tiempo que le permitió, además, hacer de su propia obra una verdadera síntesis creativa, integrar en ella tanto las influencias del arte precolombino, de la tradición simbólica indígena de América del Sur, como las del arte europeo de vanguardia. Una etapa, en definitiva, de marcado carácter sintético e integral para una obra y un artista de verdadera dimensión universal, unos años de inmensa e intensa actividad que finalizaron con la muerte del artista en 1949.

Efectivamente, Oteiza viajó a Sudamérica en 1935, y regresó a nuestro país en 1948. Torres-García volvía definitivamente a Uruguay en 1934, concretamente, a la ciudad de Montevideo, donde moriría, en 1949, a la edad de 75 años. Además, de estas significativas fechas de ambos artistas en América, coincidentes en aquel período de tiempo y en aquel espacio, tuvieron idénticas preocupaciones en cuestiones de arte y de cultura: el arte de las vanguardias y el arte precolombino; la idea de estructura en la obra y la actitud experimental en el arte; el muralismo y la monumentalidad; el mismo espíritu de síntesis... Para Oteiza fueron años fundamentales para la formación de su pensamiento y el desarrollo de su obra hacia lo objetivo. Para Torres-García de conclusión y de síntesis: *Universalismo Constructivo*. Esta coincidencia entre ambos artistas, en aquella etapa y aquel espacio suramericano, los trabajos concretos que realizaron ambos allí y entonces, quedan recogidos en el siguiente cuadro comparativo:

**CUADRO CRONOLÓGICO Y COMPARATIVO
DE LA ETAPA AMERICANA DE AMBOS ARTISTAS**

ETAPA AMERICANA (año)	JORGE OTEIZA EMBIL	JOAQUÍN TORRES-GARCÍA
1934		30 de abril llega a Montevideo (Uruguay). El poeta Vicente Huidobro celebra, desde su revista <i>Vital</i> , la llegada a América del artista.
1935	En enero viaja a Latinoamérica. Conoce al poeta chileno Vicente Huidobro.	Crea la Asociación de Arte Constructivo. Publica el libro <i>Estructura</i> .
1936	Creación del Teatro Experimental, Santiago de Chile.	
1937		
1938		Construye el Monumento Cósmico.
1939		Publica <i>Historia de mi vida</i> .
1940		
1941		
1942		
1943		Crea el Taller Torres-García. Publica el <i>Universalismo constructivo-Contribución a la unificación del Arte y la Cultura de América</i> .
1944	Publica <i>Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra</i> .	27 murales constructivos en el Hospital Saint Bois.
1945		
1946		
1947	Publica <i>Del escultor Oteiza. Por él mismo. "Informe sobre una estética objetiva (fórmula molecular, ontología, para el ser estético)"</i> y la <i>"Investigación de la estatuaria megalítica americana"</i> .	
1948	Regresa al País Vasco.	
1949		8 de agosto fallece en Montevideo.

De la información contenida en este cuadro, tanto de los datos biográficos como de los trabajos realizados, se ha planteado el estudio comparativo de ambos artistas, de sus teorías estéticas y de sus comportamientos éticos frente al Arte y la Cultura de aquel tiempo (1934-1949). Una vez establecidas las primeras coincidencias de fecha y de lugar, que han quedado bien expresadas en el cuadro, donde, como se puede comprobar sus biografías de alguna manera se comunican y discurren de modo paralelo, se advierte, también, que entre ambos artistas existieron vínculos mayores, ciertos paralelismos de índole conceptual, en que sus obras plantean y resuelven problemas similares: el muralismo y la monumentalidad, el arte precolombino, la estructura de la obra de arte, el arte de la cerámica, la sección áurea como herramienta de creación, una nueva idea de América y del Arte Americano... En esa época y lugar, ambos tendrán trayectorias bien parecidas, una intensa actividad creativa, con exposiciones, conferencias, colaboraciones en revistas de arte, siendo ambos profesores.

Aunque bien es cierto que varios de los temas fueron tratados con carácter general en el debate crítico de aquella época, ambos artistas coincidieron al abordarlos en sus escritos desde un punto de vista vanguardista y experimental, pues ambos conocían a la perfección los diferentes movimientos artísticos europeos, y los plantearon de una forma novedosa para las artes de aquel lugar. Por lo tanto, el estudio tendrá como base los textos que los dos creadores escribieron durante aquella etapa, de forma especial, la *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*, con el informe de la *Investigación de la estatuaria megalítica americana* de Oteiza, y *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del Arte y la Cultura de América* de Torres-García, para, después de la lectura comparada de los textos, es decir, de ambas Estéticas, entresacando los temas comunes que ambos trataron, en concreto, **la naturaleza estética del muro** (el muralismo y la sección áurea, los problemas de la estructura de la obra de arte), **el concepto de lo monumental**

relacionado con la estatua y la arquitectura, con la ciudad y el paisaje, que Torres-García pondría en práctica en Montevideo con el *Monumento Cósmico Constructivo* de 1938, y que luego Oteiza pondría en práctica, precisamente, en Montevideo, para el concurso del *Monumento a José Batllé y Ordóñez* de 1959-60, y **el arte precolombino y el arte nuevo americano**, poder extraer unas conclusiones concretas que permitan desarrollar nuevas vías para el Arte y su Crítica. Como ejemplo de esta lectura comparada, presento estos breves textos de los dos artistas, con el siguiente comentario:

1 JOAQUÍN TORRES-GARCÍA – 2 JORGE OTEIZA



He dicho Escuela del Sur; porque en realidad, nuestro norte es el Sur. No debe haber norte, para nosotros, sino por oposición a nuestro Sur. Por eso ahora ponemos el mapa al revés, y entonces ya tenemos justa idea de nuestra posición, y no como quieren en el resto del mundo. La punta de América, desde ahora, prolongándose, señala insistentemente el Sur, nuestro norte.

Joaquín Torres García. *Universalismo Constructivo*, Bs. As.: Poseidón, 1941

1 AMÉRICA INVERTIDA (1943)

2 PINTURA INVERTIDA (1949)



Aquí vemos, en la pintura invertida, los elementos que postulamos para la fundación de los nuevos conceptos murales.

La esfera (la albóndiga), el armario mural y la pirámide sobre la base, son los principios generales, inactuales y vigentes de lo monumental, entre los plásticos que acaparan hoy en el mundo con la arquitectura oficial, los largos negocios de la pintura y la escultura.

(...)

Jorge Oteiza. Goya mañana. El Realismo Inmóvil. El Greco-Goya-Picasso 1949: Fundación-Museo Jorge Oteiza. Alzuza-Nafarroa, 1997

En el ensayo *Carta a los artistas de América. Sobre el arte nuevo en la posguerra*, publicado en Colombia en 1944, Oteiza dice: *"Si con la palabra América se quiere entender lo nuevo, el arte nuevo puede llamarse americano. (...) América es, teóricamente, hoy, el lugar público para la realización de una cultura nueva. Americano sólo quiere decir mañana, hombre del porvenir, nuevo modo de sentir y de reaparecer (...) América es ya hoy la consigna nueva para el pueblo que sienta la vida de ese modo universal"*.

Se reconoce en estos textos el mismo tono imperativo, característico de los primeros artistas y manifiestos de las vanguardias europeas, pues los dos creadores, ambos procedentes del arte europeo, creían, firmemente, que el arte nuevo americano no podía inhibirse de las experiencias europeas del arte de vanguardia, de todo lo que trajo el *Cubismo*. Postura que también defendían artistas como el poeta Vicente Huidobro que ambos conocieron entonces. Igualmente, ambos coincidían en una visión universalista del arte, tenían una

idea coincidente del arte nuevo para América (criticaban ambos el muralismo de Rivera y Siqueiros), y compartían la misma vocación experimental hacia el arte. Sus obras presentaban la misma pobreza material y un mismo esquematismo para las formas. De la experiencia acumulada por anteriores artistas y, sobre todo, de esta actitud experimental que con respecto a las artes tuvieron algunos como Torres-García en Uruguay, tomará Oteiza los modelos de actuación artística y cultural, incluso, política, a su regreso al País Vasco, promoverá la integración de todas las artes, desde la arquitectura hasta la cinematografía, la asociación de artistas en grupos y talleres. Sin embargo, ambos, finalmente, experimentarán el mismo sentimiento de fracaso, cuando con todo esto intentaban sin éxito, uno, el renacimiento cultural y artístico del Cono Sur y, el otro, una política cultural para el renacimiento artístico vasco. En 1958-59 Oteiza, como muestra de reconocimiento, realizaría, ya en su fase conclusiva para la estatua, los *Homenajes* a la obra y pensamiento del pintor uruguayo.

*

**LA ESTATUA Y EL LIBRO.
ENSAYO DE CONTINUIDAD PARA UNA OBRA CONCLUIDA**

RESUMEN

Oteiza completo, su entera obra, es un cuerpo único de estatua y libro. No hay otra forma de entenderlo. Cualquier análisis parcial terminaría con el objeto, concreto y acabado en Oteiza, y descompuesto para el arte, para su interpretación, ya no serviría como síntesis de creación. Pues en Oteiza todo fue creado en fase sintética - terminal, no se dio el análisis. Se acercó a los elementos, a los fenómenos naturales por la intuición (*de espalda* en expresión suya). A lo cultural de la misma manera intuitiva. Y nada en él nació de analizar la realidad. Se dieron siempre juntas la mirada y la palabra (la estatua del libro y *la contemplación de la palabra*). Será necesaria, por tanto, esta actitud sintética a la hora de acercarse a su obra. Descubrir, al tiempo, el valor de las miradas y de las palabras. Que vale lo mismo la estatua en el paisaje que el libro en el lenguaje. Y tratar con igual atención lo contemplado (las visiones) en la estatua como lo comentado (las oraciones) en el libro. Artista que recupera al hombre entero en su paisaje (en la estatua) y en su lenguaje (en el libro). *“Poeta es el hombre que se recupera y se usa entero en su lenguaje”*.

Estatua y libro serán experimentos con el mismo propósito. Oteiza trabajó en el interior de la estatua, en la dimensión vacía del espacio y la quietud del tiempo; y en el lenguaje, de la misma forma, en el interior de la palabra, haciendo huecos en los significados, atravesando de silencios las frases (que antes fueron figuras en la luz) y respirando en su fondo el aire inmóvil de lo real, la nada o la materia infinita que contienen las desapariciones y las ausencias (el silencio, todavía forma).

Oteiza no abandonará su proceder anterior con la estatua, y en el libro, concretamente en el poema, dará continuidad a este proceso irreversible de humanización (de regreso al hombre), y probará que la absoluta desaparición, la nada más real del ser, la realidad suprema de la muerte, en los extremos mortales de la existencia, en la conciencia real del límite, por la palabra se restaura en la ausencia del ser desaparecido. **La palabra que es el ser visible de la ausencia.** Pues, hay que verse en las palabras. Hay que visualizar por el nombre. Así, Oteiza lo dirá en el poema de *TEOMAQUIAS 8.3, Dios amanece con tos esta mañana (en la peluquería del Ser): "escritura vacía lenguaje que no diga / pero que visual sea su cuerpo"*.

Todo se concretará en el pequeño libro *Itziar elegía y otros poemas*, donde el vacío final e inmóvil de la estatua se llenará de hombre (por la pérdida temprana e irreparable de su amigo Lekuona) y cantará la ausencia (La ausencia es un vacío con nombre) de su mujer Itziar. La nada (la duración real del tiempo) en la estatua, instante vacío, que el libro llenará de memoria, de recuerdo (la vida vacía y el tiempo de las desapariciones). (Toda ausencia es materia del libro). Y la estatua que estaba aislada y sola, en un silencio incomunicada, pasará al cuerpo del libro como material verdaderamente humano. Donde, como intentó Mallarmé en los poemas de *Para una tumba de Anatole*, la palabra debía perder todo sentido y ser, en sí misma, un destino en la luz. Lo que estaba en el paisaje, el vacío conclusivo de la estatua, se cumplirá más tarde en el libro como el destino del hombre en el lenguaje.

Así, la obra de Jorge Oteiza quedaría en su conjunto definida por dos cuestiones fundamentales: el paisaje y el lenguaje. Máscara y estatua en relación al paisaje. Canto y poesía en relación al libro. Pues, todo creador hace con su obra, sea consciente o no, una teoría del paisaje y del lenguaje. Oteiza al final de su vida, de su obra, resuelve en una única respuesta estética estas

dos preocupaciones del hombre creativo. (En un único y definitivo cuerpo de transparencia y de silencio, un paisaje de inmovilidad, de ausencias y desapariciones, y un lenguaje terminal de pérdidas y olvidos).

Oteiza encontró los términos y los límites necesarios para la destrucción última de los mitos, eliminando el lenguaje y el paisaje que lo sustentaban, el canto y la máscara simbólicos. Y pudo disponer otra vez de un comienzo, del mundo vacío y sin nada, para completarlo con una *conciencia metafísica* de las ausencias que se concretaba en un lenguaje del silencio y un paisaje de la desaparición: **las nuevas figuraciones de la nada y del vacío.**

-BIBLIOGRAFÍA específica de los libros que se citan

- OTEIZA, Jorge. ITZIAR elegía y otros poemas. Editorial Pamiela. 2ª edición: octubre 1992. Pamplona.
- OTEIZA, Jorge. EXISTE DIOS AL NOROESTE. Editorial Pamiela. 3ª edición: Noviembre, 1990. Pamplona.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Para una tumba de Anatole*. Ediciones Basaría. Vitoria-Gazteiz, octubre de 2.005.

PLANTEAMIENTO INICIAL: ESTATUA Y LIBRO

Pienso que aquel vacío conclusivo de la estatua en Oteiza, su consecuencia lógica, tuvo su desarrollo posterior en el libro. (Concretamente en *Itziar elegía y otros poemas*). Él mismo ya lo anticipó en el *Homenaje a Mallarmé* (la estatua del libro): el texto como vacío y la página en blanco. Y yo a todo aquello lo llamé después *La lógica del libro*. Era, sin embargo, aquél, un vacío solo que tenía que llenarse de hombre (LEKUONA), es decir, de conciencia. Oteiza (en el libro) trabajó, finalmente, con verdadero material humano. Y humanamente el vacío es una ausencia con nombre (ITZIAR). Toda ausencia materia del libro. Y la luz en el espacio humano de la conciencia es el abandono y la desaparición, el olvido y la pérdida: las soledades reunidas del amor y de la muerte. Encontró, en el libro -en su forma -la geometría original (radical) del pensamiento. La oración más exacta para sus visiones, la frase más adecuada a la figura. Se dio cuenta de que el libro era la solución estética y ética al problema del espacio-tiempo. Y, como le ocurrió a Malévich con sus últimos cuadros, logró de forma consciente, más allá del arte (de la estatua), en el hombre nuevamente, en la poesía, las figuraciones de la nada y del vacío. O, dicho de esta manera: los cantos de la nada y las máscaras del vacío. Todo en el mismo libro... de las desapariciones y de las ausencias. Uno sólo puede pretender llegar a este lenguaje terminal -a los infinitos términos del amor -y celebrar la hora última del acabamiento.

DEL VACÍO CONCLUSIVO EN LA ESTATUA A LA AUSENCIA REAL EN EL LIBRO

Ocurrió en muchos artistas antes, pero sólo de forma consciente en el escultor y poeta vasco Jorge Oteiza. Después del completo abandono de la figuración y de practicar una abstracción radical en la mayoría de su obra,

persiguiendo el vacío conclusivo de la estatua- hasta el punto cero de la expresión-, encontró nuevamente en el hombre, en la palabra y en el libro, lo que estaba más allá de la estatua concluida, del silencio de su vacío construido. Se encontró con la palabra definitiva para decir lo que realmente es humano. Dentro de sí la voz de la conciencia, la luz real de las desapariciones y de las ausencias. La palabra justa, el instrumento cóncavo y hueco, que al ritmo lento del silencio irá componiendo la música inmóvil del poema, las figuraciones de la nada y del vacío. Y en un lenguaje fabricado en la escultura, terminal para el libro, un lenguaje de fuego que consume lo que nombra, en los infinitos términos del amor después de la muerte, pudo decir los cantos de la nada y figurar las máscaras del vacío.

Y de ese silencio final de la estatua, de ese lugar abandonado por el hombre, el escultor recibirá el don de la nueva palabra y, con ella, el destino de su definitiva vocación en el libro. Y al crearse la palabra, al nacer conscientemente de la estatua, encontró un nuevo sitio, una nueva hora-espacio y tiempo poéticos- para el hombre en el lenguaje, un paisaje de silencio (de la inmovilidad) para los nombres en la oquedad del libro. Trabajó finalmente, no con el material opaco de la estatua y sus vacíos físicos, sino con verdadero material humano y la materia consciente en el libro. Y la luz, al espacio humano de la conciencia, llegará del abandono y de la desaparición, del olvido y de la pérdida: en las soledades reunidas del amor y de la muerte. (La luz está en la ausencia que es). En el espacio-tiempo poético, el vacío conclusivo de la estatua quedará convertido en ausencia real del libro. (La ausencia es un vacío con nombre). La desocupación por el tiempo de la estatua en la lógica estructural del libro, es decir, en la desaparición de los cuerpos y en la memoria de lo real (la vida perdida y vacía, y el olvido, que es la materia dañada de la memoria). Y al abandonarse (acabarse) a sí mismo, y desaparecer infinitamente, (*ahora que me limito y me reduzco*) logró hasta liberarse, incluso, de la propia palabra y de su significado o sentido.

Después de haber perdido la vida (de su *regreso de la muerte*) pensando la estatua (la solución existencial en la estatua) llegó a su entera conclusión en la nada y el vacío; sin embargo, y ello es la culminación de su obrar humano, en el libro (verdadero lugar del drama humano) reparó lo esencial en el hombre, el dolor y sufrimiento, esta existencia final entre el temblor y el latido que está justificada por la creación de una Realidad y de su Conciencia, humana realidad frente a la naturaleza humana, *conciencia metafísica* frente a imaginación simbólica: Oteiza recrea aquella *biología del espacio* para la estatua en una nueva ontología para el ser (metafísica de las ausencias) con unos medios y materiales esencialmente humanos (pues en el cuerpo del libro lo que fue de carne será de materia consciente y la sangre que recorrió las venas terminará detenida en una luz inmóvil y en una sustancia infinita).

El vacío en la estatua material y exterior quedará, después en el libro, moral e interior, y dentro del hombre. Pasó el tiempo de la estatua vacía, la ausencia ahora un vacío abierto en la carne (humanamente: moralmente).

Paisajes y lenguajes entera y extremadamente humanizados: la mirada limitada a la ausencia transparente y la palabra terminada en el silencio de la soledad. Máscara y canto absolutos: la nada y el vacío, como la duración y la dimensión real del tiempo y del espacio. **Los cantos de la nada y las máscaras del vacío.** Oteiza nos enseña que en el límite del sentido la oración es una experiencia visual. Para él la palabra es el cuerpo real de las desapariciones y de las ausencias, y la escritura una forma radical del pensamiento. El pensamiento crítico de Oteiza sobre los seres y las cosas, sobre los rostros y los nombres del mundo, queda reducido a unos cuantos signos transparentes y unos pocos gestos de silencio. Un mundo disminuido, resumido y limitado para el ser y la cosa, donde se da lo que termina en Infinito: las conjunciones de la luz con su latido. Las ausencias como nadas copulando, y las desapariciones

reunidas (las pérdidas por la enfermedad y la destrucción, los abandonos por el amor y la muerte). (Las ausencias que son la única forma de resurrección, la última materia consciente de los nombres y la visibilidad del verbo en la lucidez de la carne. Así, del sexo de los muertos, de su fecundo silencio, nacerá el cuerpo luminoso de la desaparición). Donde el pensamiento, que había sido imaginación de la naturaleza, luz simbólica sobre ella, pasa a ser, en realidad, la luz superior de la conciencia y la lucidez del mundo. Y las imágenes, las figuras creadas a través de las máscaras y de los cantos de la imaginación simbólica, terminarán limitadas a los paisajes de la inmovilidad y a las oraciones del silencio de una *conciencia metafísica* entre la realidad y la muerte. La palabra será, entonces, el cuerpo infinito creado del vientre de la negación. Pues, será preciso que las palabras pierdan naturalidad, a cambio del mayor y más grave realismo.

Palabras definitivas, inspiradas en la nada como criaturas que sirvan para nombrar la ausencia, el lenguaje último que da testimonio real de lo que es y no es. Pues, **la ausencia se da a las palabras como el vacío a la luz**. En frases del espacio y figuras del tiempo, en negativas palabras, sonidos blancos que serán la razón de ser de las ausencias. Todo en gran silencio, en la estatua entera del aire y del viento, en la atmósfera absoluta del ser, donde la desaparición (la huida del ser) será todo el movimiento, y en una ausencia inmóvil se dará nombre al vacío, y *la contemplación de la palabra*. **La palabra que es el ser visible de la ausencia**. Pues, hay que verse en las palabras. Hay que visualizar por el nombre. Así, Oteiza lo dirá en el poema de *TEOMAQUIAS 8.3, Dios amanece con tos esta mañana (en la peluquería del Ser): "escritura vacía lenguaje que no diga / pero que visual sea su cuerpo"*.

Fuera ya de la estatua, solo él con las palabras (en el libro), intentará de alguna manera concluir la vida (antes la estatua) en una *MUERTE VACÍA* (antes Caja vacía). Esta tentativa después de la estatua se explica y desarrolla

en *Tipología de las relaciones del vasco con la muerte* (Epílogo al libro de Elías Amézaga: *Consejos para un recién muerto*). Para Oteiza este texto corresponde en *continuidad estética al mismo proceso metafísico existencial* de la estatua. En él se comprueba realmente la continuidad entre su estética anterior y su poética futura. La necesidad íntima que tendrá el escultor para una relación personal con la muerte. Así, nos hablará de *La muerte en la Ley de los Cambios* para estas relaciones con la muerte, lo mismo que para el arte; y de que este proceso metafísico en la vida, este humanismo existencial culminará en la **CURACIÓN DE LA MUERTE**. Dice Oteiza; después de abandonar el vacío de la estatua y su silencio final: **Recupero mi forma humana...** Yo soy Acteón... La forma humana recuperada, entonces, de aquel vacío, de aquella nada, será la ausencia por la desaparición (vacío con nombre), y la soledad por amor y muerte (el silencio humano). Por tanto, se encuentran claros indicios para pensar que estas relaciones existen realmente entre la estatua y el poema, entre estética y poética en la obra y pensamiento de Oteiza. Concretamente se han encontrado varias *continuidades estéticas* en su proceder metafísico existencial:

- El libro como ausencia activa del hombre. La ausencia o *Conciencia metafísica* ha de ser objeto de un nuevo razonar poético: LA METAFÍSICA DE LAS AUSENCIAS.
- De la abstracción y experimentación espaciales de la estatua a las experiencias reales (concretas) y figuraciones de la nada y del vacío en el libro: LOS CANTOS DE LA NADA Y LAS MÁSCARAS DEL VACÍO.

- De la figura en el arte y la frase en la poesía a los paisajes de la inmovilidad y las oraciones del silencio: LOS LÍMITES Y LOS TÉRMINOS PARA LA CREACIÓN DEL MUNDO.
- De la *Biología del espacio* por las desocupaciones a la Ontología poética de las desapariciones y de las ausencias. De la materia física transfigurada en el vacío a la materia consciente o lucidez de la carne en la ausencia real (vacío con nombre). Del color desocupante para el arte frente a la naturaleza, al color peligroso de la nada (la luz última de la realidad y de la conciencia). De las cajas vacías y metafísicas, conclusiones naturales del arte físico y matérico, a las esferas transparentes de lo real, de los cielos mentales.
- El vacío después de la estatua (dimensión real del espacio y ausencia real al ser nombre) ha de ser objeto del libro, y constituir el tránsito de la estatua liviana y abierta (más tarde conclusiva en cajas vacías y cajas metafísicas) al libro único y definitivo de las desapariciones y de las ausencias.
- De un vacío aislado y solo, sin hombre, en la estatua a una ausencia con nombre en el libro.
- En el libro el aire, que era luz en la estatua, se ha convertido en voz, en llamada. El vacío, en el cuerpo del abandono y de la pérdida, y en la nada que respiran los seres y las cosas. Una voz que busca su silencio dentro de los nombres. Las palabras que encuentran su fin último en un solo término: la llamada (*no consisto en otra cosa que llamarte*). En el libro de los abandonos y de las pérdidas, de

las desapariciones y de las ausencias. El libro que es la forma estructural, la geometría, del pensamiento: LA LÓGICA DEL LIBRO.

- Las ausencias son los vacíos con nombre, los términos infinitos de un lenguaje terminal, silencios y olvidos en una lengua con el sabor de las desapariciones.

- En los espacios del abandono, en los instantes de las despedidas se realizarán los verdaderos encuentros con el ser. Lugares inmóviles en la huida. En una atmósfera de ausencias, de pérdidas y de olvidos se ventilará la existencia, en el hueco real del libro: LAS SOLEDADES REUNIDAS DEL AMOR Y DE LA MUERTE.

- La inspiración es la respiración del ser en la nada, en los cielos mentales. La nada es el aire inmóvil que respiran las ausencias. El silencio es la respiración de la luz, *la contemplación de la palabra*. Las palabras sirven igual o mejor que las miradas para medir en el vacío y durar en la nada. **La palabra es el ser visible de la ausencia.** El nombre es la palabra que despierta al cuerpo.

- *Dios quería escapar de la Naturaleza.* Y ser real, ser posible, en el hombre. La realidad es la naturaleza inmóvil del ser en el mundo. La realidad es lo humanamente posible. Sólo lo humano realiza su naturaleza.

- **El ser no tiene alma, no es natural. Es real, y tiene conciencia.**

- De la [DESOCUPACIÓN (TEMPORAL) DEL ESPACIO EN LA ESTATUA] a la DESAPARICIÓN (AUSENCIA) DEL CUERPO EN EL LIBRO.

(Toda ausencia es materia del libro)

creación por apertura de huecos,
abismos en el hombre
para salir-huir con el ser

el libro como objeto experimental
memoria inventario de los muertos
espacios del abandono y la despedida
del olvido y la pérdida

la realidad de un mundo inmóvil
el mundo disminuido del libro infinito
donde se extiende la soledad, el silencio humano

Oteiza no abandonará su proceder anterior con la estatua, y en el libro, concretamente en el poema, dará continuidad a este proceso irreversible de humanización (de regreso al hombre), y probará que la absoluta desaparición, la nada más real del ser, la realidad suprema de la muerte, en los extremos mortales de la existencia, en la conciencia real del límite, por la palabra se restaura en la ausencia del ser desaparecido.

De las primeras figuraciones traídas del orden natural al mundo más real de la escultura, hasta *La Unidad triple y liviana*, que marca la entrada de lleno en el mundo inmóvil de la estatua, en un realismo inmóvil para la estatua que culminará tras un proceso experimental en las cajas vacías, en el vacío final y silencio inexpressivo de la estatua, y en las cajas metafísicas. Del figurativismo primitivo en la escultura primera, físico y matérico, como diría el propio Oteiza: de primera fase en *La Ley de los Cambios*, a una estatua metafísica y espacial,

cargada de energía en sus vacíos, en silencio terminal, que en poesía (en el espacio-tiempo poético) concluye en lo que he venido a llamar **las figuraciones de la nada y del vacío**. En un material más íntimo, profundamente humano, donde el vacío (la dimensión real del espacio) será la ausencia (Al final son los latidos del silencio y los cabellos blancos de la luz) y la nada (la duración real del tiempo), en el tiempo de las desapariciones, de la memoria o la vida vacía: LA METAFÍSICA DE LAS AUSENCIAS. Pero este material no podía tener ya la forma de la estatua. La estatua que estaba concluida en un vacío inconsciente y sin respuesta. Un material que no iba a organizarse ya más en unidades planas... maclas, cuboides... conjunciones de triedros, diedros... construcciones y cajas vacías, metafísicas. Demasiada energía liberada por los vacíos, por aquel silencio ensordecedor. Que Oteiza, asomado al vacío de la estatua (El vértigo es la gravedad del miedo, la gravedad sin caída), y al no encontrar nada en él, excepto la palabra, debía humanizar, regresando al hombre, a su soledad: al silencio enteramente humano. Y con esta nueva palabra abrir abismos, huecos en el hombre para que escape el ser. Cavar profundo en su interior tumbas de luz y de sentido.

Y, así, regresará a sus manos vacías de estatua el libro. Y lo abrirá de par en par para ventilar la existencia, y para entrar en él con el ser completo huido del hombre y con la luz de su conciencia. (El ser no tiene alma- pues es sin cuerpo-, no es natural. Es real, y tiene conciencia). Ahora sí se escucharán temblores y latidos en el centro del vacío. En **el libro de las desapariciones y de las ausencias**, el hombre no cuenta y su palabra pierde el sentido. En el libro de los abandonos y de las pérdidas la palabra entrará en el vacío para nombrar la ausencia, y la soledad será la forma última del silencio humano.

En el epílogo que Oteiza escribió para el libro "vacío" que no se publicó OTEIZA 1933-68 se lee: QUIERO SER COHERENTE... yo he vaciado la estatua y no mi vida... Esto fue así entonces: ya concluido el proceso

experimental en una estatua vacía, Oteiza atendió a la vida, al hombre. Pero fracasó. (El ser fracasa en el hombre). Y huyó del hombre. Se apartó de la vida. Y se llenó de realidad, de palabra. Reconoció su derrota en el libro. (*La escritura poética es la admisión del fracaso en el artista*). Y, justamente, fue en el libro- tras un largo proceso de abandonos y renunciaciones- donde vació por completo su propia vida... la de todos. Donde fue definitivamente a morir.

LOS POETAS HUMANOS Y LA METAFÍSICA DE LAS AUSENCIAS

Será a partir de Malévich, como quedó claramente dicho por el mismo Oteiza en su *propósito experimental*, desde donde se planteará el posterior desarrollo de su escultura y, más aún, el enfoque metódico de sus teorías estéticas, metafísicas, que tomaría su obra y pensamiento. Para Oteiza el ejemplo (*el modelo de hombre*) de Malévich, tanto en lo ético como en lo estético, fue determinante. Malévich fue un pintor con teoría: dio todo tipo de explicaciones sobre sus obras (sobre las obras de otros) y sobre su comportamiento ético en las artes. En 1919 abandonaba la práctica pictórica para consagrarse a la escritura, a la producción de pensamiento a partir de su anterior experiencia como pintor. En Malévich, pintura y filosofía se encontraron en el mismo plano, se volvieron intercambiables. Y optó por la idea del hombre como último responsable de sí mismo, de la creación. Dueño único de su destino. Por una forma de arte, realizado en síntesis, para la reparación de lo humano. Su carácter, su naturaleza, de artista fue desde el principio experimental. Desde el cubismo, todo artista se vio de alguna manera obligado a dar explicaciones de sus obras. Así lo hicieron los futuristas, los constructivistas, los surrealistas, los suprematistas, los neoplásticos...

(Yo, en este momento, estoy en que no puede dar producto estético la mirada sin la palabra. En un principio, cuando lo que había en el mundo era de todos, al despertar a la conciencia, se dieron a un tiempo la luz y el latido. Luego, la torpeza humana empeñada en el pensamiento y la imaginación simbólica, en transformar la palabra en signo, la mirada en gesto, convirtió aquella palabra y mirada primeras en lenguaje y paisaje instrumentales, separó lo que estaba unido en la mente y el corazón. Mi obra intenta restaurar aquel cuerpo único y original anterior a la máscara y al canto, la primera luz y la primera voz ante la naturaleza. Me he propuesto acabar las relaciones simbólicas con la muerte, y recuperar las identidades secretas entre la naturaleza y la realidad o, de otra manera, entre la vida y la existencia. Para ello, tengo que atravesar las máscaras y los cantos, es decir, desenmascarar y desencantar lo que hemos creado con la imaginación simbólica. Debo regresar a lo real, verdadero paisaje del arte y lenguaje de la poesía, para figurarme la nada y el vacío finales. Y creo profundamente en la palabra, en ella misma. Que sólo ella por sí sola, escuchando su propio silencio, puede decir la realidad, lo real de nuestra conciencia). Oteiza, con igual sentido, dirá sobre el ser de la palabra poética en un momento de YO SOY ACTEÓN: *“en este vacío del Igitur prolongación de esta lucidez total en la oscuridad donde la expresión no estorba a la palabra donde el poeta no gasta la palabra donde la idea surge del reposo alerta de la palabra vacía como su más alta e instantánea movilidad”*.

Pero sigamos. Ocurrió (con Malévich), que después de abandonar un figurativismo (impresionista, simbolista, fauvista, primitivista, cubofuturista) e ingresar, a través del alogismo (desaparición del objeto figurativo y de sus significados) totalmente en una abstracción radical, no-objetiva o suprematista (muchos dijeron sin salida: Oteiza pudo concluir un proceso que parecía cerrado entonces), regresó nuevamente a una figuración (la crítica la llamó postsuprematista) concreta y definitiva, muy diferente a la primera etapa,

plenamente consciente y de servicio al hombre. En esta pintura terminal en Malévich, las figuras sin rostro, los cuerpos vacíos, las casas sin ventanas, la naturaleza reducida a los paisajes con franjas de color, van más allá de cualquier caracterización sociológica y de todo contexto sociopolítico e ideológico. Cuerpos que, inmóviles como el mundo, sin ninguna actividad y sin gestos inútiles, carentes de cualquier sentido para la vida y la naturaleza, muestran una humanidad desnuda de símbolos, una figuración concreta de lo humano. Criaturas que en una posición final metafísica, y en la dimensión y duración reales del tiempo y del espacio, permanecían inmóviles como los seres y las cosas. (Eran, de nuevo, as figuraciones de la nada y del vacío, los términos y los límites de lo absoluto). No era aquella figuración naturalista, mirando a la vida, a las actividades cotidianas de los hombres y las mujeres, sino los rostros y los paisajes de una realidad inmóvil.

(Yo lo llamé, todavía dentro de la abstracción, un suprematismo aplicado en mis Diagramas Vacíos. Setenta dibujos sobre hojas de periódico que agrupé en series siguiendo las pautas compositivas de cada página, y que ocultando los titulares y las imágenes que acompañaban al texto periodístico buscaban una intencionalidad no sólo estética, sino, y más importante, un comportamiento ético- un humanismo desnudo- fuera de cualquier ideología.

Las figuras de los diagramas se dibujaron con unas tintas, que permitían cubrir pero sin ocultar del todo los textos e imágenes de las hojas de periódico, actuando como unas veladuras que dejaban intuir de cerca lo que ocultaban, y que se iban haciendo del todo opacas a medida que nos alejábamos de cada diagrama. Pues, al aumentar la distancia se comprueba que el color se oscurece y la voz se apaga.

Aparecían así en cada diagrama las figuras flotando en la masa uniforme del texto, rodeadas de la abstracción en que la página se había

convertido. Una vez ocultado el signo gráfico se mostraba el espacio vacío del símbolo, y se acentuaba la geometría compositiva de la página. Los Diagramas perseguían la abstracción necesaria para liberar la energía contenida entre las imágenes y los textos, recuperando y aislando la capacidad contemplativa del espectador.

Herederos últimos de Malévich, estos diagramas, en estado práctico, negaban borrando los signos convencionales que pertenecían a una realidad ya sabida, alteraban el vínculo entre la imagen y la palabra, y se situaban en un espacio perteneciente a un nivel superior de realidad, para expresar el vacío final -cuerpo definitivo de transparencia y silencio- entre una mirada sin brillo y una palabra que no significaba. Banderas e himnos que no representaban a nada ni a nadie).

Con este ENSAYO DE CONTINUIDAD PARA UNA OBRA CONCLUIDA Desarrollo y concreto en continuidad con la obra estética y poética de Oteiza, lo que ya estaba de alguna forma en sus comentarios sobre el libro *cóncavo y vacío del Igitur*, sobre *Un golpe de dados nunca abolirá el azar*, en la propia obra (conclusiva para la poesía) de Mallarmé: **el libro como lugar para los cantos y las figuraciones de la nada y del vacío**. Lo que supone un nuevo razonar poético después de la estatua liviana y abierta en una poética de las desapariciones y de las ausencias. Que en Oteiza se concretarán en el pequeño libro *Itziar elegía y otros poemas*, donde el vacío final e inmóvil de la estatua se llenará de hombre (por la pérdida temprana e irreparable de su amigo LEKUONA) y cantará la ausencia (La ausencia es un vacío con nombre) de su mujer ITZIAR. La nada (la duración real del tiempo) en la estatua, instante vacío, que el libro llenará de memoria, de recuerdo (la vida vacía y el tiempo de las desapariciones). (La memoria es una infancia muerta). Y la estatua que estaba aislada y sola, en un silencio incomunicada, pasará al cuerpo del libro como material verdaderamente humano. Donde, como intentó Mallarmé, la

palabra debe perder todo sentido y ser, en sí misma, un destino en la luz. Lo que estaba en el paisaje, el vacío conclusivo de la estatua, se cumplirá más tarde en el libro como el destino del hombre en el lenguaje. Pues la soledad ya no está fuera del hombre, en cajas vacías o metafísicas. La soledad, que es el silencio humano, encontrará su lugar en el centro del libro, lugar real del hombre. Humanamente, lo más íntimo es el infinito.

En Mallarmé este proceso de humanización existencial sucedió de la siguiente manera: *Para una tumba de Anatole*. Poesía pura de abandono y pérdida. De ausencia sentida, y de amor después de la muerte. Donde el poeta primero de la modernidad ya decía las soledades por el amor y por la muerte. Mallarmé pretendió con aquellos poemas (notas que abandonó) enterrar su propia vida en la tumba cavada en la ausencia irreparable de su hijo. Una tumba que no era de tierra, ni de piedra, sino de Anatole- de su propio hijo (de nombres y de palabras). De material íntimamente humano. Cementerio del padre el cuerpo vacío (infinito) de su hijo muerto. En el aire quieto que dejan las despedidas... donde es forma todavía el silencio. Fosa abierta por el hijo (cuna) donde el padre abandona la vida o nace para dejarse morir. Interior infinito, la ausencia de Anatole, vacío inmenso dentro. Palabras totalmente objetivas, y que hablan del cuerpo infinito de las ausencias: que son las propias palabras. Escritas entre el *Igitur* y *Un golpe de dados*, suponen anticipadamente un tratamiento objetivo de la muerte, y de la forma real de las desapariciones en el texto como vacío y la página en blanco. De esta manera, con las palabras, Mallarmé consigue un cuerpo real y único de transparencia y de silencio, y decir, objetivamente, la metafísica de las ausencias, más allá de la desaparición, más allá de los olvidos y de las pérdidas. Esquemáticamente esta metafísica, cuerpo real de la desaparición, de las ausencias; estos gestos cóncavos de la ausencia en el vacío se definen de la siguiente forma:

ausencia
vacío con nombre
espacio que une

separa

absoluto humano
cambio de ser
(lo que ha sido)
nada más

memoria
(vida vacía)

tu ausencia
vida
sin ti

soledad por
amor y muerte

En el *Ejercicio Espiritual 2* de EJERCICIOS ESPIRITUALES EN UN TÚNEL: *En esta hora para un renacimiento popular del poeta y los artistas vascos, Carta-prólogo para el libro que no se publicó CUATRO POETAS VASCOS EN LA HORA ACTUAL* -Aresti, Azurmendi, Lasa, Otsalar-, el mismo Oteiza encuentra los términos para definir a estos poetas llamándolos: **poetas humanos**. (*Esta es la hora de nuestras verdaderas vocaciones para el arte, de nuestros poetas humanos*). Esta definición del poeta que *no se dirige más que al hombre*, que utiliza únicamente la materia humana en la forma del silencio, en la palabra, definirá enteramente la manera de proceder del propio Oteiza con el lenguaje. Bajo este título caben, además, todos los poetas y los poemas que han tenido que ver con Oteiza, poetas de la ausencia y del silencio, con hambre de ser y sed de hombre, y *poemas humanos*, escritos en las páginas de los muertos, en el Libro de los abandonos y las pérdidas, para una poética en la gravitación de lo

real y una metafísica de las desapariciones: Miguel de Unamuno, Stéphane Mallarmé, Walt Whitman, Vicente Huidobro, Pablo de Rokha, Carlos Sabat Ercasty, Vladímir V. Maiakovski, César Vallejo, Juan Larrea, León Felipe, Gabriel Aresti, Gabriel Celaya y Blas de Otero.

Oteiza y Unamuno se han ido pareciendo cada vez más. Incluso físicamente, metafísicamente. En la vejez- la lucidez última de la vida frente a la realidad suprema de la muerte- fueron perdiendo cuerpo. Poetas humanos los dos, coincidían ambos en que la razón es incapaz de comprender al hombre en su realidad más profunda. (*La lógica perturba la capacidad de penetración poética en la realidad*, dejó escrito Paul Klee). Oteiza, como Unamuno, sale de lo abstracto por la poesía. Encuentra en la palabra poética al hombre entero con su realidad, con su humanidad completa. Unamuno entre la filosofía y la poesía, Oteiza entre la estatua y el libro, entendieron la religiosidad (su religión última) como el final de un proceso progresivo de humanización. Estética y poética superiores a la religión- imaginación de lo sagrado- aplicadas sobre la realidad concreta. Cuando el ser tiene la edad del hombre sin Dios. Y las palabras reconocen la propia realidad. (*Las palabras saben que vamos a morir*). *El Cristo de Velázquez*- poema central en Unamuno- es más que la imagen estética (simbólica), la imaginación simbólica, de la ausencia de Dios en el cuerpo vacío del Cristo, es la conciencia -no el alma que es imaginación de la conciencia- superior del hombre real sin Dios... Lo dice así Oteiza en *Introducción como soledad de Dios de TEOMAQUIAS*: *...El amor es para Dios un descubrimiento del hombre... Es Cristo, un hijo del hombre, el que atribuye a Dios el amor y le nombra Padre...* [Ahora me doy cuenta: la figura, el modelo que está detrás de todos estos poetas humanos, detrás o delante del hombre, es Cristo (*es el hombre con el corazón fuera de sí mismo*). Hay una necesidad en todos ellos de verlo sólo como hombre- en su propia realidad-, y no como Dios. Hago esta comprobación entre algunos de ellos, y encuentro en el centro de sus obras lo siguiente: en Unamuno, *El Cristo de Velázquez*; en Pablo de Rokha,

Jesucristo (DIOS); en Huidobro, Altazor... en Mallarmé, el príncipe Igitur; y en Oteiza... Yo soy Acteón. Modelos de hombre evolucionando hacia una metafísica de las ausencias. Comprometidos, realmente, con el hombre solo, desprotegido contra la muerte. Buscando protecciones no simbólicas en el centro de la realidad. Dios sin oficio concreto, ejerciendo la profesión de hombre. En otras palabras, lo dijo Oteiza: *Dios que decide humanizarse*. Poetas humanos que tratan de recuperar el cielo para el hombre sobre la tierra inmunda, y retornar al mundo inmóvil de la realidad].

Todo lo que es, por haber sido creado, y no es, después de haber sido, tiene el nombre y el rostro de Dios. Dios es la figuración real de la desaparición y de la ausencia. Términos y límites para la Creación del mundo. Únicamente la criatura que realmente está sola es idéntica a Dios. *Dios es su soledad*. Ser idéntico no es ser a imagen y semejanza, sino ser con Él un único cuerpo de transparencia y de silencio. Dios es cuando solos hemos sido abandonados, y no puede haber mayor pérdida. La soledad es la edad de Dios. Dios no es siempre ni en todo lugar. *Dios y nada una sola vez el poco sitio*. Antes que Dios fue la muerte. El mundo fue creado de la pérdida y del abandono que supuso la primera desaparición real. Cuando reunidas se dieron las soledades del amor y de la muerte. La muerte que es la realidad suprema del mundo, el tiempo (realidad inmóvil) de la Creación. El lenguaje y el paisaje, los instantes y los fragmentos que no existen en la naturaleza, fueron creados por el miedo a la duración y a la distancia, a la nada y al vacío reales. El canto y la máscara, duración y dimensión íntimas de lo realmente humano, se crearon *al otro lado de la muerte*. Humanamente, poéticamente, nos hizo la muerte. *El experimento poético nace cuando el hombre no tiene sitio en el lenguaje*. Como, también sucede que el experimento estético nace cuando el hombre (lo realmente humano) no tiene sitio en el paisaje. Entonces, el artista hace con su arte máscaras de ausencia y paisajes de soledad: los rostros de la inmovilidad.

*

He oído quejarse a mi propio corazón ANDROCANTO Y SIGO 5

La forma literaria precisa para la expresión de esta queja elevada a Dios, hacia los hombres, la manifestación de su fracaso político y vital, del padecimiento existencial o drama humano es la Confesión, que Oteiza concretará en poemas como las *TEOMAQUIAS*, aunque toda su obra poética tuvo este marcado carácter confesional, heredado directamente de los poetas franceses Baudelaire, Rimbaud y Mallarmé, de Unamuno. En las *Teomaquias*, llamadas por él mismo confesiones, Oteiza habla en primera persona, sus palabras se hacen presentes, en tiempo real. Dios es en la memoria o no es, pues somos el olvido de Dios. Oteiza, en su desesperación e impotencia, perderá el pudor necesario para gritar (*subiré a la cumbre más alta / y gritaré*), y para hablar de sí mismo (*el hueco de Dios es mío yo soy el que habla*), pues completa y cumplida será su soledad. En esta confesión (*ya toda mi escritura religiosa de protección y de protesta*) escucharemos la gravedad de su voz en un lenguaje revelado, donde será la palabra, la palabra que lleva su voz, la que conduce el corazón hacia la luz. La palabra que quiere ser contemplada, y llegar así a su término o destino en la luz. La palabra más íntima, que por la confesión, convierte las visiones en acciones reales. Donde lo contemplado en la luz, al tiempo, se respira en el silencio. E intentará liberar el espacio interior, donde se asfixiaba la estatua (*pobre estatua sin voz dentro de su piedra*), con una palabra en carne viva, el verbo para la muerte y el olvido. Confesión de raíz poética, hecha por amor, pero no exenta de violencia (rebeldía sin término), contra Dios, contra sí mismo y contra los demás. Oteiza se encontrará a sí mismo cuando se despida de Dios. Cuando pase de la esperanza puesta en Dios a la fe en su propio ser. Oteiza, que andaba disperso entre sus estatuas, se cuestiona a sí mismo en el libro. En la Confesión encuentra su figura y realidad completas. Figura y realidad que sólo cumplirá la muerte.

*

Cuando Oteiza llega o, mejor, cuando entra en la palabra, ya tenía hecha la estatua, y tenía hecho el libro. La poesía, la forma de respirar y contemplar el mundo, ya estaba con él desde un principio. El poema, la palabra poética, fue su última parada en los límites de la estatua, y en los términos del libro. Eran los últimos rostros y nombres ante lo que termina, los paisajes y los lenguajes para la inmovilidad de la luz y la visibilidad del silencio, los destinos definitivos de las máscaras y de los cantos. Eran las visiones de la transparencia y de la inmovilidad, las oraciones del silencio y del olvido, los cantos del abandono y de la pérdida: las máscaras del vacío y los cantos de la nada. Para que Oteiza concretara en la estatua la dimensión real de todo el vacío y la duración real de la nada, le fueron necesarios un ancho espacio y un largo tiempo, que, definitivamente, en el libro y la palabra poética, límite y término del lenguaje, consiguió materializar la inmovilidad y el silencio, y, con ello, dar forma concreta a las desapariciones y a las ausencias, a los abandonos y a las pérdidas, a las despedidas y a los olvidos. Cuando de los pensamientos, de las miradas y de las palabras desaparecen totalmente las ideas, las imágenes y los sentidos, cuando son ellas mismas de su propia materia y realidad, sólidas como las demás criaturas del mundo, y pasan de la imaginación del pensamiento al misterio de lo real y de este conocimiento último del mundo regresan a su original transparencia e identidad primordial. Pues interiormente las palabras se limitan al fragmento, y las miradas a los instantes de lucidez.

Alcanzó la estatua sin materia, el paisaje sin horizonte ni máscara, la luz absoluta identificada con el gesto vacío del espacio infinito. Comprendió que lo guardado en el centro de la estatua, y que debía liberar, era la palabra (*pobre estatua sin voz dentro de su piedra, TEOMAQUIAS 4.1*); que la lucidez del vacío era la ausencia humana. Que sólo la ausencia, figuración concreta de la

soledad por amor y muerte, por abandono y pérdida -desaparición y olvido-, es el infinito realmente humano, la única imagen en cuya transparencia se contempla el rostro cierto, y se respira el silencio definitivo, de la palabra. Aquel vacío inmóvil en el aire de la Estatua quedaba en el Libro como la luz de la ausencia en la atmósfera de la nada, como la palabra en el volumen de su destino.

Todos los gestos, todas las miradas, no serán sino la última máscara, el último paisaje del mundo ante la luz de la desaparición; todos los signos, todas las palabras, el último canto, el definitivo lenguaje del mundo cuando el olvido, su contemplación y su respiración, en el último latido de la sangre recorriendo las venas y en el último temblor del aire creciendo en las estatuas.

Las ideas sobre el tiempo y el espacio, los conceptos formales de la duración y de la dimensión, que se nos dan, únicamente, en los instantes y en los fragmentos, y que concretamos en frases y figuras, son pensamientos que terminan en la imaginación de la eternidad y la inmensidad o en la figuración real de la nada y del vacío. Una Estatua sin gestos, figuraciones de la nada y del vacío, un Libro de desapariciones y ausencias. En todo arte y poesía serios siempre tiene que haber destrucción de la máscara y del canto, es decir, inmovilidad y silencio.

*

CAPÍTULO 6 – EL LENGUAJE DE LA INMOVILIDAD Y LA VISIBILIDAD DEL SILENCIO

Páginas 233-252

EL CANTO Y LA LLAMADA.

Sobre la finalidad de la palabra en el poema

Toda la poesía lleva consigo la palabra a su término, el lenguaje de lo natural a lo más real, y al poeta de su primera naturalidad al mayor realismo. Hace a todos los nombres decir el primer silencio, y al silencio respirar bajo el rostro inmóvil de las cosas. Pues, todo lo que se ha puesto en absoluto no admite más significados. Sin embargo, a pesar y gracias a estos límites, a estos términos, el poeta es capaz de ver los rostros en el silencio y de escuchar los nombres en la luz. Y, ciertamente, en estas condiciones extremas su obra encuentra el ser íntegro en un único y definitivo cuerpo de materia consciente, el poema, donde se dan al tiempo la respiración de la mirada y la contemplación de la palabra. Y lo hace con palabras que no pertenecen en absoluto al poeta. Son las voces y los nombres que nacieron del silencioso rostro de las cosas, y que a través del poema regresan al silencio, son los cantos de la nada y las máscaras del vacío, donde el poeta tiene muy poco o nada que decir. Cuando lo que es de la propia voz, lo más propio del canto, queda detenido en el poema, la palabra, separada ya del poeta, comienza, con su más íntima respiración, a decirse a sí misma, y sola, apartada del

lenguaje instrumental y simbólico, de las imágenes y de los significados inventados por la imaginación del pensamiento, llega realmente a sus términos; y, como las cosas sin objeto y los seres sin sujeto ni persona, permanece en un aire inmóvil, una atmósfera de absoluto, una nada sin ecos, hasta la abolición del sentido. Y al perder la voz su poder, su potencia el grito, y el himno su significación, la palabra recupera para sí su función inicial y concreta, que no era otra que la de decir el mundo, los límites de su realidad y los términos de su conciencia, el temblor y el latido reales de su primera existencia. Así, limitada al mundo reducido, la palabra tiene su finalidad y destino en un lenguaje terminal, en la lucidez de la inmovilidad, concretamente, en el Libro de las desapariciones y de las ausencias; donde el silencio se hace visible en los nombres, y los rostros de la luz tienen los gestos de una llamada. Donde la memoria es la sola forma del pensar, que sin las ideas ni los deseos, es decir, sin la imaginación ni la nostalgia, convoca a la palabra, y, en ella, al cuerpo único de miradas y de llamadas que reúne el mundo. Palabra que describe sin interpretar fragmentos e instantes de la vida vacía, del abandono y de la pérdida, cuando la única inteligencia es la luz del olvido, y la gravedad de las ausencias la réplica de un latido. Pues, sólo los nombres del olvido restablecen en sí mismos el orden real de lo humano. De esta forma, el canto, que había comenzado del aire, de la luz y de la voz primeras de la naturaleza, de imaginar las cosas y sus significados, lo humano y sus máscaras, de representar los signos y gestos del cuerpo, y de figurar los símbolos de la muerte bajo la tierra y sus cielos, cada vez que era tocado por la luz de la realidad y la voz de la conciencia, que el poeta era consciente del final, de los términos y los límites de la existencia, de la finalidad última de la palabra, y despertaba en el silencio y en la inmovilidad de los seres y de las cosas, e inmóvil él mismo y en silencio era capaz, no ya de decir las palabras con las que había imaginado el propio canto sino de repetir al dictado suyo la voz de su llamada, y ganar para sí la música inmóvil del poema, toda la gravedad y la gracia, el temblor y el latido del mundo. Es decir, que tanto las

palabras como las miradas eran para el poeta toda su inspiración, exactamente, la respiración de su ser en la nada y su contemplación en el vacío, los términos de un lenguaje y los límites de la existencia, o de otra manera, los nombres de la ausencia y los rostros de la desaparición, que el pensamiento concretaba en el poema como los cantos de la nada y las máscaras del vacío. Pues, cuando la quietud es el impulso del canto, y las palabras ya no dicen; el poeta pierde su voz y respira del silencio, y el poema repite, ciertamente, la voz del límite, los términos de la llamada.

*

Y más reales que las luces y las voces de la naturaleza, que los rostros y los nombres de las cosas sobre la tierra, fueron los límites y los términos del mundo, las banderas del vacío y los himnos de la nada en el cuerpo intacto del pensamiento. Las figuras de la soledad que hicieron visibles las ausencias, y las criaturas vacías en la luz de la desaparición, bajo las lámparas de la extinción; cuando la mirada y la palabra eran hechas del verdadero material humano, de la materia única y definitiva de la transparencia y del silencio, ellas mismas creadas de la materia consciente, la palabra sin eco y la mirada sin reflejo, la contemplación de los rostros vacíos en los espejos de la nada y la respiración de la palabra en el aire grave e inmóvil de los abismos, antes de que las cosas se convirtieran en objetos y los seres en sujetos, antes de imaginarles significado y figurarles un sentido. Sí, anteriores a los rostros y a los nombres, cuando aún las cosas no eran los objetos, ni los seres los sujetos de una personalidad; es decir, antes de las máscaras y de los cantos de la imaginación, de figurarse el pensamiento a través de los gestos y de los signos, antes de las imágenes y de los significados, a los paisajes figurados y a los lenguajes simbólicos, a los ritos y los mitos inventados para el dios, que fueron los paisajes de la inmovilidad y las oraciones del silencio. Cuando la única

imagen era la lucidez, y la única voz la de la conciencia, se encontraron, realmente, los límites y los términos del mundo. Entonces, eran la misma cosa el canto y la quietud, el silencio y la inmovilidad del mundo, y aún era posible escuchar la llamada, la voz de la mirada. Todo aquello que, en realidad, había sido puesto en absoluto, que pertenecía únicamente al mundo, y era sólo cosa del ser, lo que ya no tenía mayor significado por ser término de la existencia y no admitía más interpretación por tratarse de un límite. Que era el fin del lenguaje, la palabra de lo absoluto, la voz del límite, el verbo o la palabra que se refiere únicamente a los hechos del ser, a las extremidades del mundo. Que no era himno ni bandera, pues no representaba a nadie ni significaba nada. El verbo o la finalidad real de la palabra, los términos para la visibilidad de los seres y de las cosas, que hacen visible los rostros y los gestos del silencio, y respirable el aire grave de la desaparición y de la ausencia, y no la palabra que los sustituye. Y que, finalmente, van a ser los nombres concretos o los términos originales que se encuentran entre los restos de la vida, en el amor después de la muerte, una vez que del cuerpo se han perdido, al tiempo, las imágenes y los sentidos, y quedan en él solamente los latidos de la materia. Y todo vuelve a comenzar en las edades del olvido, a decir las desapariciones y las ausencias de los cuerpos, a decirse en los extremos de la existencia. Pues, la palabra, cuando no tiene a quién nombrar, a qué dar cuerpo, y no es habla, ni gesto o signo que entender, es ella misma el cuerpo del mundo, el propio ser del lenguaje. Sólo después de la completa desaparición del sujeto, y en la absoluta ausencia de objeto, es posible ver a través de la palabra, visualizar por el verbo. Son los términos de un idioma errante, donde quedan aún las señales de la inmovilidad, los gestos de lo inmóvil en la huida de los cuerpos. Pues, en realidad, hay despedidas sin palabras, silenciosas llamadas. Y al pensar en aquellos términos, ante las voces y las luces de la naturaleza, ante el silencio y la inmovilidad del mundo, se pusieron los primeros nombres y se dieron los rostros definitivos a las cosas. Al contemplar y al respirar en absoluto se hizo del lenguaje la oración de la

quietud y del paisaje la luz del último gesto. En la continuidad de los nombres y de los rostros, de los signos y de los gestos, el poeta se encontró, por fin, con lo sagrado, y el misterio que íntimamente estaba ligado a ellos. La poesía, que entonces únicamente pertenecía al mundo, se ocupó, precisamente, de mantener aquella primera unidad entre la conciencia y la realidad, antes de los mitos y de los ritos, de las máscaras y los cantos de la imaginación simbólica, cuando la luz de lo real se limitaba a los rostros de la inmovilidad y se terminaba en las oraciones del silencio. A los primeros nombres que fueron términos antes que cantos, a las voces de la ausencia; y a los primeros rostros que fueron límites antes que máscaras, a las luces de la desaparición. A los términos y los límites del mundo, cuando la lucidez de la desaparición hacía visibles las ausencias.

*

Entonces, la palabra primera del poema no fue el canto, sino la llamada de las cosas no visibles, la mirada transparente de la poesía, la luz limpia de imágenes y el gesto puro sin interpretar, donde la voz suspendida perdía todo acento y resonancia, como la respiración detenida en el aire de las ausencias, como la contemplación de la carne inmóvil en la luz, en la quietud de su latido. Y, justamente, fueron aquellos nombres que guardaron su silencio, los términos del primer lenguaje; y aquellos rostros que permanecieron en la quietud, en la inmovilidad de su gesto, los límites del paisaje primero. Pues, en realidad, los paisajes y los lenguajes que interesaron siempre al poeta fueron el resultado de la inmovilidad de los seres y del silencio de las cosas. Fueron los distintos grados de la existencia que se dieron siempre para el ser humano en la realidad y en la conciencia. Así, todas las frases, todas las figuras con las que se describe el mundo son formas de la ausencia. Sólo cuando la ausencia es debida a una completa desaparición, mayor que el abandono y la pérdida,

son posibles las visiones y las oraciones, los rostros y los nombres de la existencia. Miradas y palabras que nacieron de los límites y de los términos del mundo, que no eran las imágenes, ni los símbolos que encubrían toda forma de lo real. Pues, hubo un instante inicial en el que la luz comenzó a tocar las cosas, la voz a nombrarlas, a darles rostros y nombres a sus formas, un instante anterior a la invención de las imágenes y de los significados, de imaginar y figurar el mundo. Hubo un primer tiempo de inmovilidad y silencio en el mundo, un espacio que quedó en nada y vacío, duración y dimensión de lo real, un paisaje y un lenguaje para una hora y lugar concreto. Y aunque nunca se pudo decir el nombre del silencio, de él surgieron todas las palabras. Cuando era posible escuchar todavía en ellas, en los nombres, el silencio anterior a la primera voz, antes de los cantos y del significado de las cosas; y cada palabra era un término, y todo lenguaje consistía en los nombres para decir las ausencias. Cuando el silencio era el lenguaje de la inmovilidad. De aquella forma, lo real absoluto era, finalmente, lo que no se dejaba ver, lo que no podía imaginarse ni describir por no tener figura; y sólo podía ser pensado a través de la frase, en la propia luz de la palabra. Rostros que fueron la luz de la realidad, nombres que fueron la voz de la conciencia, y que la memoria los guardó en el olvido. Pero, la lucidez, al contrario de la belleza, no necesitaba soporte físico. Ya que ninguna imagen se reflejó nunca en el espejo de la nada, ningún nombre se repitió en el abismo del olvido. Únicamente, en la lucidez de la desaparición, distinta a la imaginación de la máscara, en la luz de la realidad ante el falso brillo de las apariencias, comienza la contemplación real del mundo, en el aire inmóvil de la ausencia, la verdadera respiración de la existencia. Donde la gravedad de la materia consciente y de su luz va a ser superior al peso muerto de la carne y a su belleza, y el silencio a aumentar hasta convertirse en llamada y grito de la luz, a partir de lo cual se origina la materia real del canto. El silencio que se hace por fin voz, luz de la llamada, superior a la imaginación del canto, del que surgen otros límites, los nombres y los términos de lo real. Las visiones y las oraciones últimas del mundo

que se limitan a un único y definitivo cuerpo de transparencia y de silencio. Los términos del ser y los límites de su materia: la nada y el vacío, el silencio de los nombres más allá del olvido, la luz de los rostros después de la desaparición; las formas reales de durar y medir en el mundo. Atmósferas de ausencia y de soledad, transparencia y silencio humanos anteriores a los gestos y a los signos. Cuerpos de lo real que guardan, al contrario de los naturales, los latidos en la luz y la lucidez en las venas y, como el mundo, reconocen en sí mismos, los paisajes de la inmovilidad y los términos de la llamada. Que, de la misma forma, el poeta recoge e incorpora al poema como los cantos de la nada y las máscaras del vacío. En estos términos, cuando son visibles los nombres del límite, no se trata ya de dominar las palabras para el canto, sino de atender únicamente a su llamada.

La finalidad del poema es, por lo tanto, reproducir el silencio que repite el nombre de las cosas.

*

EL PÁJARO SOLITARIO

Eduardo Apodaca, definitivamente, se nos ha hecho transparente, sólo de aire, en su tumba de luz. Ha volado lejos, fuera de sí, de su cuerpo abandonado, hacia todas partes y ningún lugar, para que le podamos ver mejor en su quieta ausencia; con mayor lucidez, ha cantado desde dentro de su propio silencio. En otros términos: vive invisible y ha desaparecido para poder ser. Y como ave de lejanías ha calculado la distancia exacta donde la palabra es visible y es forma real de lo ausente. Se nos ha llevado en vuelo (*Un pájaro es ahora mi cuerpo*) al último cielo. Apenas nos encontramos con él, llegaron, de pronto, con el viento la DESPEDIDA: “*Si de ti yo me voy / que sea sólo de aire; / que vuelas tú por él, / ave de todas partes*”, y los adioses abiertos.

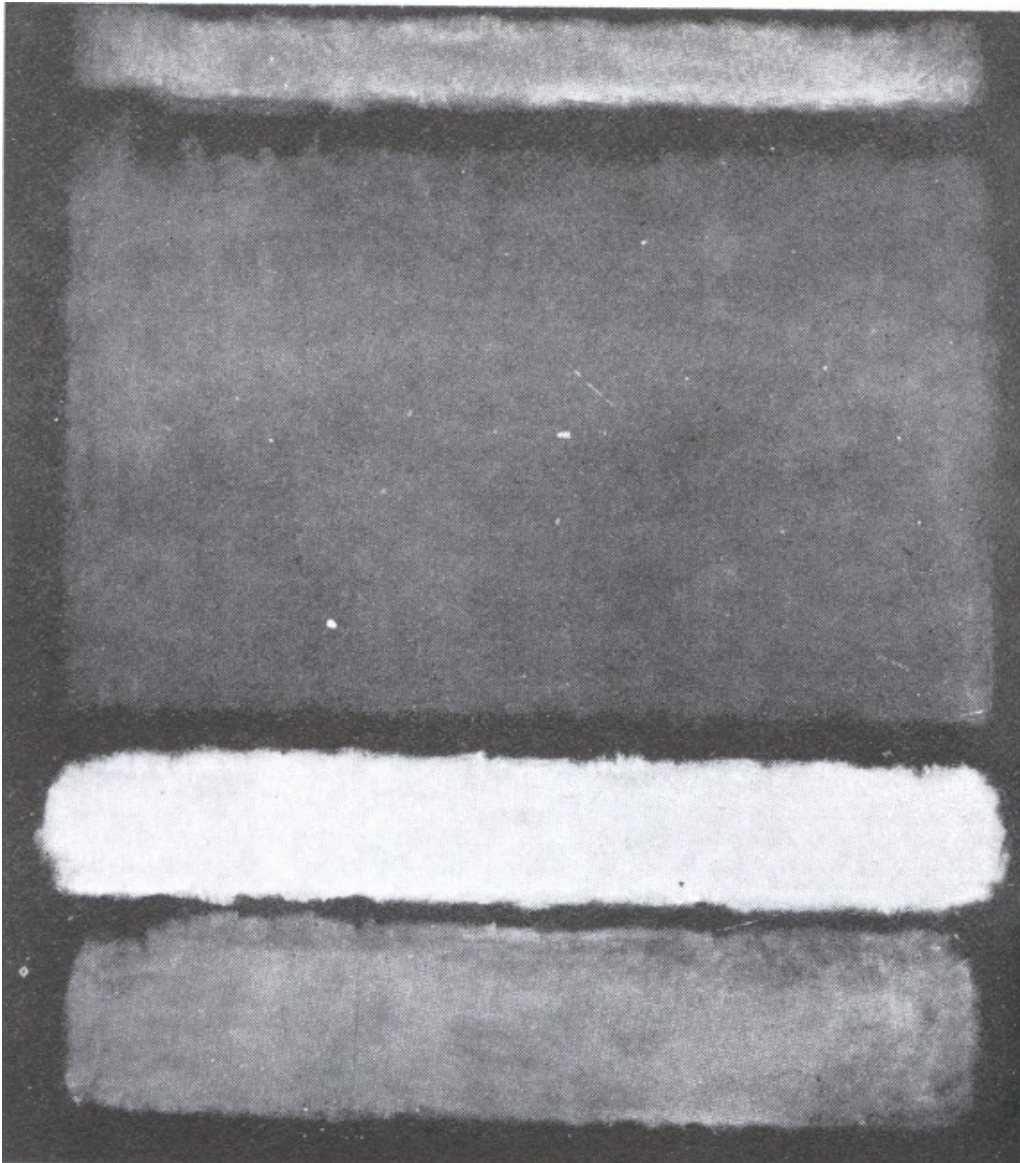
Aprendió la poesía de la mejor manera posible: entre los pájaros de la infancia y las aves tristes de *místico encanto*. De su oficio volador y cantor (*Sin el problema que el lenguaje crea, / música y vuelo son la misma cosa*). A respirar, como ellos, de lo más alto. A poner entera la vida en los esqueletos del otoño, y todo el amor sobre las ruinas del tiempo; el deseo en la extensión íntima del bosque. Pájaro cantor, él mismo, errante, uno más entrando y saliendo del árbol como del poema.

En él se han dado unidas naturaleza y realidad, se han cumplido vida y obra, como antes se dieron cumplidas en San Juan de la Cruz, y que en *Dichos*

de Luz y Amor dejó escrito: *“Las condiciones del pájaro solitario son cinco: la primera, que se va a lo más alto; la segunda, que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinado color; la quinta, que canta suavemente”*.

Y ha guardado, para siempre, en sus ojos *diminutos* la luz sin rumbo del infinito, las maravillas del misterio insondable de lo real, y del *amor la huida*. Y al volar con la mirada, al elevar la palabra, ha planeado la imagen del mundo.

*



Pintura de Rothko, en 1957

NUBES DE VIVOS COLORES EN CIELOS DE TRISTE LUZ (MARK ROTHKO)

Surgen como brasas del intenso color estas masas de luz inmóvil, estas nubes de destrucción como rostros o paisajes olvidados en el tiempo, y una inmensa suspensión vacía de absoluta quietud agita figuraciones de lo invisible, imágenes suprimidas o dormidas en el error de la memoria, ocultas aún no formas de la materia lenta liberada por el deseo: que son del sueño las grandes esferas transparentes, que son de un orden superior casi un crimen más allá de la belleza. Han terminado los cielos y el destino no es la salvación prometida o figurada por el amor ni la esperanza; y nada existe en la memoria azul de los ojos salvo las máscaras del vacío y las lámparas blancas de la extinción. Y toda la claridad del mundo espera ser una desaparición con los ojos abiertos y un árido desierto crece como la noche en el lugar cavado por la ausencia. Son las luces cultivadas en el silencio, las que extienden sobre los campos de color su cosecha transparente: los fulgores secretos que arden lentamente sin el sol, como llamas de niebla en incendios transparentes y avanzan, al fin, de un fondo paralizante, en invasión solitaria hasta los límites de un gran silencio aplastado contra el aire, entre la confusión de los colores y el vértigo en los bordes y en el vértice de la luz. Donde todo es renuncia al contenido o liquidación del sentido, y toda figura visible es de humo y de silencio; todo cuerpo inacabado o mutilado por la tentación del dolor es el único placer gozoso en el sacrificio de la carne pálida: criaturas de un solo instante, fragmentos liberados por la luz.

Poder ocupar los íntimos espacios del abandono donde realmente se pierden aún las formas, y sus significados se debilitan; y la belleza desnuda sin vestidos es, en realidad, la terrible lucidez de las sombras. Donde ningún objeto será jamás desfigurado por la luz de una idea, ninguna imagen deformada por un ideal. Y mirar consiste en negar cualquier relieve, en ocultarlo todo tras las sombras de la nada y las manchas en el alma.

Luego, la falta total de signos y de gestos en la mirada extrema: la crueldad de los ojos que buscan la belleza y mueren constantemente en el espacio infinito. Y el pensamiento que se reduce al doble conocimiento de la sangre: la luz sangrienta y la carne luminosa. El cerebro gris y estático que comprende, por fin, las señales rojas y que la abstracción es la completa soledad: un mundo definitivo en que la desaparición es la única luz y la destrucción el amor verdadero. Cuerpos del color peligroso de la nada, almas consumidas en la masiva luz de los infiernos. Ciertamente al final se llega a un espacio sin contemplaciones, donde mirar termina sobre un muro opaco compuesto sólo de una imagen inmóvil.

Emilio Varela Froján. Donostia, 6 de octubre de 2005

REFLEXIONES EN UNA ESCALERA.
SOBRE LA FORMA DEL POEMA

Se puede decir, si quieren, que la literatura comienza el día en que algo que podría llamarse el volumen del libro sustituye al espacio de la retórica.

MICHEL FOUCAULT

1

Los espectadores de *El acorazado Potemkin* recordarán la secuencia de la escalinata de Odessa, en la cual se nos muestra la matanza de la población a manos de los soldados zaristas. Ocurre lo siguiente: si quisieramos describir todo lo que ocurre en la secuencia nos veríamos obligados, una y otra vez, a recurrir a la escalinata como punto de referencia de la narración. Las escaleras llenan tanto los planos generales como los planos cortos y los cuerpos que por ella transitan se mueven y gesticulan en función de ella. Esto se traduce en un progresivo crecimiento plástico de la escalinata. La escalinata y lo que ocurre en ella se interpenetran y llenan mutuamente. El tiempo de la narración no se establece en una relación de continuidad, es como si los acontecimientos se diesen simultáneamente. No se repara en el desarrollo, en el devenir, sitúa las parcelas de tiempo en un plano espacial. Esos diferentes fragmentos de tiempo se presentan como alienados, como

partes de un cuadro. Por eso el tiempo parece “progresar a saltos”. Esta concepción del tiempo proviene de percibirlo como un objeto material, desde un materialismo formal. El tiempo de la secuencia lo contiene la escalinata, pertenece al mundo creado por *Eisenstein*. En el espacio discontinuo de la escalera hay un tiempo inalterable. Un espacio dura si tiene tiempo. En arte, es una forma. En la forma, lo que va a acontecer y lo que se recuerda están materialmente vivos y presentes simultáneamente. Desde este concepto formal del tiempo diremos que cada espacio tiene su cifra temporal, clave formal de su comportamiento. El paso por saltos sucesivos de una cualidad a otra y que van ascendiendo tanto por la intensidad como por la dimensión, reproducen rigurosamente los peldaños de la escalera sobre los cuales la acción es arrastrada por saltos hacia abajo. El cine posee un vocabulario de las formas que podemos asimilar al de las formas de la poesía. Son lenguajes que funcionan en el tiempo, pero su ser, precisamente, si su función es ser tiempo, es ser espacio. Las “técnicas del tiempo” que utilizan crean espacios.

2

El poema se organiza en palabras que se encolumnan: la poesía se funda en la superposición vertical de los versos. Esta cualidad será fundamental para la aplicación de las “técnicas del tiempo” en el campo de creación del poema. A la forma métrica del ritmo añadimos la técnica del encabalgamiento que consiste en enlazar el final de un verso con el principio de otro. La repetición y el fragmento están en la naturaleza del poema.

La estrofa que sigue del poema "Final" de Vicente Aleixandre muestra como la expresión ha sido seccionada por el encabalgamiento lo que produce que la forma llene de sentido las palabras. Dice:

*Palabra sola que pende
del alambre,
en el camino, suelta.*

Dos encabalgamientos más,
uno de Juan Ramón Jiménez:

*tú te mecías indolentemente blanca y
blanca ...*

otro de Calderón de la Barca:

*y la otra mitad a cuenta
de la primera desca-
labradura que se ofrezca.*

donde, también la forma presencializa lo que dice.

Pero sobre los renglones se desarrolla tanto el verso como la prosa. Caminamos por la prosa con el andar ordinario para alcanzar el objeto que una vez obtenido el sentido del lenguaje se desvanece. El lenguaje es reemplazado por su sentido. Y utilizamos la memoria para orientarnos. La memoria en el interior, en el sentido. En la prosa escribimos a lo ancho. No ocurre así en el poema. Saltamos constantemente del sentido a la forma. Una oscilación, una igualdad de valor entre la forma y el contenido. Las "técnicas

del tiempo" para conservar la forma. Recuperar la forma. Descendemos por el poema como por la escalinata fijándonos en el detalle para no tropezar, nos debemos fijar en todas las palabras. En el verso escribimos a lo largo. Memorizamos la forma. Técnicas para recuperar la forma.

3

En el *Texto-Eisenstein* el cuerpo toma el lugar de la palabra. Pero no solo será sustituida la palabra, también los renglones en que se organiza la lectura se transforman en la escalinata y el gesto-cuerpo de los actores en el ritmo de la gramática (sintaxis). El gesto en *Eisenstein* es prototípico como lo es el género literario de la poesía. Reconocemos a los personajes y sus gestos porque son arquetipos.

Sobre los renglones transcurre la lectura lineal que la memoria cierra en círculo. Saltamos de un renglón al siguiente como en la escalinata avanza el paso. Nos instalamos en un espacio que construyen los renglones. Las repeticiones de los gestos y ritmos son potenciadoras de las lógicas de la escalera y el renglón. La continuidad espacial se consigue por la repetición. El lenguaje no cesa de repetirse. La forma del poema nos sirve para memorizar. En el poema saltamos constantemente de la forma al sentido, llevamos la memoria a través de la forma al contenido.

Poema de *Nietzsche* en *La gaya ciencia*:

Escribir con los pies

*Escribo con la mano,
mas el pie querría escribir también;
sólido, ligero, valiente, quiere
correr unas veces por los campos, otras sobre el papel.*

La escalinata es el ritmo que engendra en el cuerpo un irresistible deseo de ponerse al diapasón. No sólo los pasos que dan los pies, sino el alma al seguir el compás. Mediante el ritmo se puede conseguir disponer del tiempo a voluntad. Las ideas son más verdaderas cuando se revisten de la forma métrica y caminan con cadencia.

Por la escalinata se sube y baja. Se progresa a saltos. Según su geometría tendremos un tiempo. Todas las escaleras son para salvar lugares a diferentes alturas. La escalera es la geometría de la escritura, caminas tú lector ahora por la escalera que forman estos renglones, atrapado en un tiempo artificial pero verdadero. Lees con los pies, saltas de un renglón al siguiente, de las cosas exteriores a las interiores.

El *Texto-Eisenstein* se funda en la técnica del montaje y el encuadre. Recorta imágenes de la realidad y las introduce en el tiempo artificial de la creación por el montaje. Esto nos da un texto ausente de articulación narrativa pero cargado de dramatismo (espacio dramático).

El montaje de *Eisenstein* es una poesía sin verbo. Las uniones en la narración no son continuas ni lineales en el tiempo, se producen a saltos pero no en discontinuidad inconexa sino es precisamente este salto = conflicto en

la narración lo que la caracteriza. Fotografía las cosas exteriores para de ellas saltar a las interiores. Utiliza dos técnicas: el encuadre y el montaje.

El montaje en *Eisenstein* pasa del cuerpo colectivo al detalle del cuerpo individual. Al montar de esta manera los fotogramas convierte el detalle del cuerpo individual en parte del cuerpo más complejo de la masa.

La escalinata es la forma geométrica del conflicto, del paso de un nivel a otro. El montaje de *Eisenstein* se caracteriza por la colisión. Por el conflicto de dos fragmentos colocados juntos. El montaje como "choque" de dos planos que hace surgir un concepto irrepresentable o abstracto en la mente del espectador.

En el *Texto-Eisenstein* los versos se petrifican y en las duras líneas horizontales de la escalera los cuerpos encuentran su espacio plástico, como las palabras el poema. El héroe medieval es un arquetipo y siempre va acompañado del espacio que le es propio. La estatua gótica tiene necesidad de un nicho. En la miniatura la pertenencia a un contexto arquitectónico integra la figura en la página.

El cuerpo colectivo-masa encuentra su espacio natural en la escalinata. El cuerpo activa el tiempo que contiene la escalinata. Un primer plano de un puño cerrado no nos muestra la crispación individual del personaje sino la del cuerpo colectivo de la masa obrera. La masa posee en la escalinata su propio campo espacial de actividad, que le es propio, y en el que irradian las fuerzas que emanan de él; campo que, por otro lado, le confiere al conjunto su unidad orgánica.

El *Texto-Eisenstein* se escapa del modo de ser del discurso, esto es, de la dinastía de la representación y el texto se desarrolla desde él mismo, formando

una red en la que cada punto, distinto de los otros y distante hasta de sus vecinos más próximos, se sitúa en relación con cualquier otro punto en un espacio (la escalinata/los renglones) que los separa y une al mismo tiempo.

4

En los diarios de *Paul Klee* nos encontramos con esta miniatura verbal:

*Dos montañas hay donde hace luminoso y claro,
la montaña de los animales y la montaña de los dioses.
Pero en medio está el sombrío valle de los hombres.
Cuando uno mira hacia arriba,
lo sobrecoge, presintiendo una inextinguible nostalgia
a él, que sabe que no sabe,
de aquellos que no saben que no saben
y de aquellos que saben que saben.*

El poema de *Klee* está tejido de espacio. El valle de los hombres del que nos habla está en el propio verso, atrapado entre los renglones del poema está el hombre. Los dos primeros versos, dos montañas. Cuando uno mira hacia arriba ve las montañas, pero también ve los dos primeros versos. El estado de confusión en el que el hombre se encuentra está tejido con un juego de palabras en las últimas líneas.

Dos tipos de procesos imaginativos: el que parte de la palabra y llega a la imagen visual, y el que parte de la imagen visual y llega a la expresión verbal. Cine y poesía comparten en sus procesos creativos las técnicas que transforman el tiempo en espacio.

Por fin, este poema de Joan Brossa:

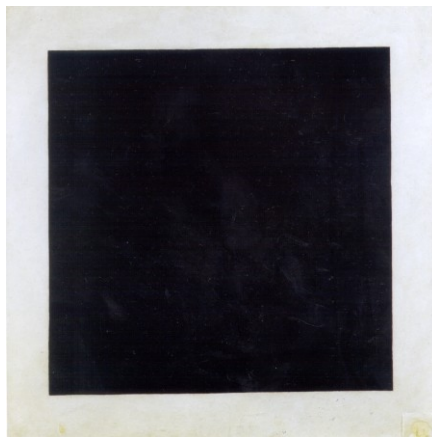
MIRA...

*Mira: son los pájaros saltando
de rama en rama.
He aquí el límite de la expresión
literaria.*

*

VARIACIONES EN LO LIMITADO

En torno a este concepto, que explica en su brevedad, la naturaleza exacta del procedimiento creativo para las Artes y la Arquitectura, la finalidad última de toda creación, que es, además, la fórmula que contiene los términos precisos para calcular los límites de la mirada, se ha escrito la primera de las variaciones sobre la pintura de *Kasimir Malévich Cuadrado negro* de 1915, cuadro que trata de los límites de la contemplación, donde los ojos alcanzan la luz de los paisajes de la inmovilidad, o de otra forma, la visibilidad del silencio, lo que supone una breve teoría general de la visión.



PRIMERA VARIACIÓN EN LO LIMITADO: EL CUADRADO NEGRO DE MALÉVICH

En el año 1915, el artista ruso *Kasimir Malévich* pintó de su mano sobre un cuadrado blanco otro cuadrado negro concéntrico. Ni el cuadrado de soporte ni el soportado ocupan la mirada en ventaja, sino un lugar neutral de lo contemplado, sin mejor en lo blanco que en lo negro. Aunque aparecen solos a la mirada, ninguno puede ser centro, sino tan sólo indicación del centro o guía del ojo que los mira para alcanzar la forma no visible en que ambos

están inscritos. En el instante de la visión, sólo ha quedado la forma de la huida. Estos son los dos movimientos que se engendran en la mirada, de lo blanco a la mitad del negro y de lo negro a los bordes del blanco. Son la veloz quietud del centro y la invasión del límite de la luz que salen de lo oscuro en este equilibrio recto.

Sólo la luz de la inmovilidad, la lucidez última del espacio, tan distinta a la belleza, hace visible la forma del silencio, y no la máscara. Estética y Poética de la negación, no de la imaginación, último nivel de la creación, que lleva a las figuraciones y a las representaciones hasta la inmovilidad del espacio, ante el paisaje de la desaparición, y a los significados y a los sentidos hasta la visibilidad del silencio y del lenguaje de la ausencia; y, finalmente, a las abstracciones del razonamiento y de la imaginación hasta el pensamiento concreto y sintético de una conciencia. Pensamiento que no analiza ni idealiza las cosas, que las mantiene en su ser íntegro, y que se concreta estética y poéticamente, en los rostros y en los nombres de las cosas absolutas que han alcanzado los límites del paisaje y los términos del lenguaje, es decir, la inmovilidad última y su silencio.

*

CAPÍTULO 7 – EL LENGUAJE Y EL PENSAMIENTO LOS LÍMITES Y LOS TÉRMINOS DE LA CREACIÓN

Páginas 253-329

CONVERSACIÓN DE INVIERNO
Creación estética y poética:
Belleza frente a Gravedad, Imaginación frente a Realidad



Bodegón de Membrillos. 1633. Zurbarán.

Asunto: LOS MEMBRILLOS DE ZURBARÁN

EMILIO VARELA FROJÁN:

Estos frutos fueron pintados con el mayor grado de fidelidad y obediencia a la muerte, cuando ésta ejercía un gran poder sobre el pintor, y colocados por su propia mano lejos del árbol, de su primera naturaleza. Renunciando a la vida que había en ellos, les negó piadosamente la luz del sol, y sacrificó sus cuerpos en una oscuridad sin violencia. Sólo lo realmente bello tiene el valor de lo sagrado, y la posibilidad concreta del ser, en realidad, no puede imaginarse en la luz natural ni a través de los sentidos. Ya sólo queda en la paz del aire el olor a tristeza de los membrillos; y, en la quietud del espacio interior, la oración del silencio donde se ventila la existencia.

Hay dentro del cuadro un signo vacío en la luz, un gesto de silencio en el aire, una nada indiferente al miedo y a la esperanza, y la música final del pensamiento.

KEPA LUCAS:

Como bien dices, Zurbarán niega a los membrillos la luz del sol, y lo que realmente significan no puede imaginarse en la luz natural. Es cierto, pero el pintor les da la luz de la llama. Eso que defines como "luz natural de lo real" la crean las sombras de las llamas de las velas en los membrillos, luz del rito de la muerte, luz que alumbra la muerte. Ese cuadro ha sido iluminado con la técnica del claroscuro. Hay que recordar que no puede existir una luz convincente cuando las sombras son totalmente negras. Yo veo en ese cuadro también su gran dominio del oficio de pintor.

Además, el amarillo de los membrillos aporta por sí mismo silencio. Esos membrillos rojos o verdes ya no tendrían gravedad.

EMILIO VARELA FROJÁN:

En este cuadro hay tantas palabras como colores. Yo encuentro en él tantas frases como figuras. Y no es lo mismo el color que la luz. El color es la luz a nivel material (materia de la luz). Y no terminan de la misma manera: el color termina en la sombra y la luz en la transparencia. Suceden, además, en las sombras tantas cosas como en la luz.

Recuerdo un verso de Lezama Lima que dice así: "La luz es el primer animal visible de lo invisible". Pues en este cuadro tiene tanta o más importancia lo no visible que lo visible. La palabra va desde la sombra a la luz. Yo a la materia que hace o da forma a lo real la he llamado materia consciente.

KEPA LUCAS:

¿Hay realidad sin materia? ¿Hay silencio sin el ruido del pensamiento?

Te diría que la realidad es el sueño de la materia, su palpito, su manera de mirar y su manera de cerrar los ojos.

Luz es onda electromagnética a la que un prisma descompone en colores. Si me hablas de otra luz me hablas de espiritualidad. También quisiera saber qué es lo invisible, o lo no visible. Porque al margen del pensamiento y de la imaginación no se me ocurre a qué se puede referir Lezama Lima, aunque miento, sé perfectamente a qué se refiere, pues era un escritor católico practicante, por tanto familiarizado con la llamada luz del alma.

EMILIO VARELA FROJÁN:

Decía Malévich que la materia y el espíritu eran la misma cosa. Yo soy incapaz de soñar en la realidad. En este cuadro hay más que la imagen de unos frutos. Se da un fenómeno más real, superior a la imagen (a la

imaginación), se da la total identidad. Con un fin completamente diferente a la imaginación simbólica. Recuerdo unas palabras de Juan Ramón Jiménez sobre un momento en que él contempla el sol y le sucede una cosa absolutamente real y comprobable: si tú miras directamente al sol verás que en un instante su forma de luz se convierte en tus ojos en un punto oscuro de sombra. Esta manera de observar es real, y para mí hace único el encuentro de la gracia y la gravedad. En el silencio empieza y termina la palabra. El silencio de la mirada es la transparencia. La transparencia es un rostro sin gestos.

KEPA LUCAS:

JRJ se equivoca, un pintor no puede decir eso porque demostraría su desconocimiento. Si tú miras al sol no verás después su sombra, sino su color complementario, que no es lo mismo, y siempre dependiendo del color del "lienzo de fondo" donde se repose la mirada. Lo demás es imaginación.

Esas explicaciones metafísicas, algunas veces rozando el esoterismo, no me sirven. Yo siento la belleza sin tener que recurrir a esa retórica.

Valente acertó al principio al describir la luz desde dentro de sí mismo, pero no aportó mucho después, cuando repitió el intento en muchos y muchos poemas. El sentimiento no es lo mismo que la sensación, y quizás algunos poetas del silencio han caído en esa confusión, y se han vuelto herméticos por supervivencia poética.

Asunto: SOBRE LA LUZ QUE IMPORTA

EMILIO VARELA FROJÁN:

Yo no hablo de luz natural, de luz de la llama, ni luz de la imaginación o del alma. Menos de la luz como fenómeno científico. Lo no visible, mejor que lo invisible, no es lo que no vemos por no estar frente a nuestros ojos, sino lo que aún estando frente a nuestros ojos abiertos no vemos. El poeta con su LUZ REAL es el que puede ver y decir entre las sombras. Yo no tengo nada que ver con la religión, y lo que digo menos. Yo pretendo las formas sagradas (el lenguaje y el paisaje sagrados) anteriores a las religiones. Puede parecer pretencioso, pero en mí es trabajo solitario y secreto. Con el pensamiento ocurre como con el viento: nunca lo vemos directamente, sólo se hace notar al mover las ramas de los árboles, al golpearnos el rostro... El pensamiento y las ideas a través de las formas reales. Yo de las cosas del pensar me quedo con las de la memoria. La luz, ésta sí real, de las desapariciones y de las ausencias. Y tampoco tengo nada contra lo espiritual, ni lo metafísico. Pero sí contra lo esotérico. A mí las interpretaciones esotéricas me interesan tan poco como a ti. Lo esotérico podría ser la imaginación de lo metafísico. Pero la metafísica es otra cosa, y yo creo que está íntimamente ligada a la poesía (Aristóteles). María Zambrano me parece una excelente poeta haciendo filosofía. El silencio en los membrillos de Zurbarán no está únicamente en sus colores, en sus sombras. También existen palabras silenciosas dentro de las sombras.

JRJ no podía equivocarse. Su visión sobre la belleza (la naturaleza) y la realidad era la de un poeta, no la de un científico. Y cuando yo hablo de lo real, no hablo de lo lógico ni de lo calculado. Fuera sombra o color complementario lo que vió JRJ al mirar fijamente el sol, el hecho real (la experiencia estética) existió. Cuando digo que esta experiencia es comprobable, no quiero referirme a la explicación científica, sino a la

experiencia real y superior del poeta. Yo había escrito que a mayor distancia el color se oscurece y la imagen se silencia. Esto no es una explicación de nada, únicamente es una experiencia real o poética de la visión. Kepa, yo no puedo sentir aislada la belleza. Yo al mirar un amanecer siento también miedo.

KEPA LUCAS:

Si fuésemos luz al mirar un amanecer no sentiríamos nada.

Eso podría ser lo que llamas sagrado.

Por eso somos pensamiento más que luz, imaginación de la luz.

A más metafísica menos conocimiento y más laberinto. A más interrogantes más mito, más símbolo, más metafísica también. La teología es metafísica. La metafísica es teología "seglar", también.

Yo no cabría en tu definición de poeta. Ni luz ni oscuridad: si amo no necesito escribir, si sufro lo considero superfluo. Seguramente no soy poeta, sino recreador de la vida.

"Estamos hechos de la misma sustancia que los sueños... ". Ni siquiera estoy de acuerdo con esta frase de Shakespeare. Pero las palabras son belleza, la irrealidad es belleza.

Las respuestas, el conocimiento que yo necesito no me lo va a dar la poesía, ni la metafísica.

No espero que nadie sepa lo que yo quiero saber de verdad, y que me responda.

Conocimiento es ciencia, que me asombra cada día, que me da algunas respuestas, muy pocas, pero me las da, y se lo agradezco.

Asunto: METAFÍSICA

KEPA LUCAS:

Tengo una duda fruto de mi ignorancia. Repaso tus ejemplos, tus nombres (Lezama Lima, Zambrano, JRJ, incluiría a Oteiza incluso...), y añado otros como Unamuno, Kieddkegard... Repaso mi desconocimiento y no hallo ningún poeta, escritor, o filósofo cercano a la metafísica que no sea creyente o preocupado por asuntos religiosos. Y cuando digo "religiosos" no hablo de existenciales. Quisiera pensar que metafísica y religión no están relacionadas.

Me estás hablado de metafísica y es para mí un tema sensible. La metafísica no me interesa por esa vanidad de creerse conocimiento más allá de la Física. Y como poeta me interesa como fuente de irrealidad.

EMILIO VARELA FROJÁN:

Hace ya mucho tiempo leí algo (creo que ya te lo había escrito, no sé) en Memorias de Adriano de Marguerite Yourcenar -que recuerdo constantemente- y que decía: MY cuenta que una vez encontró, en una carta de Flaubert, esta frase inolvidable: "Los dioses no estaban ya, y Cristo no estaba todavía, y de Cicerón a Marco Aurelio hubo un momento único en que el hombre estuvo solo". Me gusta pensar que lo que yo escribo podría haberse escrito entonces. Yo esto que cuenta Flaubert y recuerda MY, lo veo totalmente positivo. Creo que deberíamos escribir ahora para volver a una situación parecida. Cuando leo la última poesía de JRJ, y a pesar que nombra a Dios, no veo nada de religiosidad. Yo leo en él algo superior, como algo que no fuera escrito por nadie. Algo que se escribió solo (o que se juntaron solas las palabras), algo sagrado. Es decir, algo bello y verdadero (podría hasta decir bueno). Por ejemplo, en la primera frase de su prosa ESPACIO (creo que esto

también te lo había escrito) dice JRJ: "Los dioses no tuvieron más sustancia que la que tengo yo". Esto es real.

Nosotros somos al tiempo luz y latido. Lo sagrado es la experiencia real (la mirada y la palabra reales) que une la transparencia con el silencio. Hay algo superior a la imagen, a imaginar un paisaje, y es identificarse con él. Y esto no es simplemente una experiencia estética, también es (o debe ser) una experiencia ética. JRJ tiene muchos poemas donde a través de su individualidad trasciende a lo universal. Y trascender, para mí, es lo que perdura en nuestra memoria (no es ninguna idea religiosa). Y lo que yo he llamado metafísica es en mí sencillamente el conocimiento real de las desapariciones y las ausencias, de los abandonos y de las pérdidas, de... y de los olvidos...

KEPA LUCAS:

Yo creo que las religiones se han preocupado por controlar los valores éticos creando su propio lenguaje. Lo sagrado es inaccesible para la comprensión, y así, al no poder ser cuestionado, prevalece intocable en el tiempo. Y en esa tarea la metafísica les ha servido de gran ayuda.

Recuerdo que Krishnamurti decía que meditar es actuar, y que el conocimiento real no precisaba lenguaje, ni siquiera vivencia o experiencia, y en eso se alejaba de los budistas, sino que era desaparición consciente en la visión. Ese tipo de instantes, a los que algunos llaman mágicos porque no saben llamarlo de otra manera (a mí no me molesta esa denominación), ocurren y pasan, nos desconciertan y nos elevan, y a algunos les hace también crear.

Pero tú vas más allá, Emilio, pues incluso sostienes que pueden ser las propias palabras las que desencadenan esos instantes, y no al revés.

Lo que más me acerca al sentimiento pleno de belleza es la experiencia amorosa o la armonía fraternal. Tampoco soy tan inocente, pero casi, como para creer en el ideal del Paraíso, aunque sea como inalcanzable realidad. La

idea de las desapariciones, de las ausencias, me acerca a la zozobra, y a una palabra que nunca suelo emplear porque no me gusta, enigma. Yo creo que en el arte no debemos sufrir por añadidura, aunque sea en forma de "luz y latido" de belleza verdadera.

Ya sé que no es tu caso, Emilio, pero en tus escritos se te entiende algunas veces en una especie de recreación del dolor.

KEPA LUCAS:

Se me ha ocurrido pensar que tú reniegas de la creación, pero parece que te recreas con la muerte, que eres creador de su sombra sobre ti, que tú mismo has sido creado por las desapariciones y las ausencias.

EMILIO VARELA FROJÁN:

Yo soy crítico con la imaginación. Pero por un simple motivo: hemos pensado siempre que la imaginación es el valor más alto en el arte y la poesía. Y yo no estoy de acuerdo. Pues sí, yo entré como todos al arte por la imaginación, pero me di la vuelta al comprobar que en cuestiones de creación había también otro camino (y no digo otros) más real. Es decir, el camino de la realidad. Para mí es donde se crea sin imaginación. Y sí que la creación tiene que ver más con la muerte que con la vida. A la vida nos nacemos y a la realidad no. Debemos crear para ser reales, no sirve sólo haber nacido, y ser imaginativos.

KEPA LUCAS:

Permitir que te creen.

Se me acaba de ocurrir esta frase, y te la envío para que no desprecies la imaginación que puede surgir de las palabras. En la imaginación esta frase es

posible, en la metafísica no tendría sentido.

EMILIO VARELA FROJÁN:

Yo quiero en la poesía un lenguaje objetivo y material. (Toda ausencia es materia del Libro). Y cuando digo que somos al tiempo la luz y el latido, digo exactamente que SÓLO somos luz y latido, y nada más. Que el mundo lo es también. Hay algo que se repite constantemente en cuestiones de arte y poesía: eso de decir que cada uno es libre de interpretar las obras. Y eso no puede ser, como no puede ser en otros asuntos del hombre. Decía Pessoa que sentimientos tenemos todos, pero que el arte necesita también reglas. Y nosotros somos creadores, y no simples observadores. También sentir es un aprendizaje, diría mejor, un conocimiento. Quiero que me entiendas: yo no quiero imponer a nadie mis criterios, no se trata de eso. Yo al hablar de realidad, hablo, no de "mi realidad", sino de la realidad de todos. El mundo del que hablo, no es "mi mundo", sino el de todos. En un principio el mundo nos pertenecía a todos, y las desapariciones, las ausencias... ahora como antes son de todos.

La luz de la palabra no es la imaginación de la palabra. Yo quiero una palabra con conciencia y no con alma. Me puedes decir que la luz es imaginación y que la conciencia, alma, pero yo creo que no son la misma cosa. Y si yo utilizase la luz de la imaginación andaría ciego por la realidad, y no podría ver más allá de la vida ni de la muerte. Imaginar es lo contrario a crear. Yo frente al poder de la vida pongo la latencia del mundo. He escrito una frase que no he podido terminar: "... pero antes de que el cuerpo encontrara sus sentidos ya latía el corazón...".

KEPA LUCAS:

Me asombras, ciego de la luz.

¿Acaso te crees que puedes o podrías ver más allá de la vida y la muerte?

Hagas como lo hagas no lo creo.

Intentes lo que intentes nunca me convencerás a tu fe.

No creo en ti.

(Ha cantado el Coro, entre risas de afecto).

Asunto: PASCAL e IMAGINACIÓN

EMILIO VARELA FROJÁN:

Me parece saludable que lo que digo te asombre (te llene de sombra) y que no te convenza mi luz. Pero si ya no crees en mí (si me salvas se ser un símbolo, que te lo agradezco profundamente), deberíamos creer estas palabras de Pascal sobre la imaginación (y no se refiere para nada a la fantasía). Dice Pascal en sus *Pensées* sobre la imaginación: " Esa facultad que impera en el hombre, esa maestra de error y de falsedad, y cuánto más mendaz cuanto que no siempre lo es, pues sería regla infalible de verdad si fuese regla infalible de mentira. Mas siendo falsa de suyo, no da señal de sí, imprimiendo un mismo carácter a lo verdadero y a lo falso. Y no me refiero a los livianos, sino a los más sensatos, entre los cuales la imaginación ejerce mejor sus dotes de persuasión. Por más que la razón se empeñe, no logra ver las cosas como son".

Yo, Kepa, cuando escribo no me atrevo a decir tanto. Intento ser creativo y no imaginativo. Y eso es todo. Para mí la creación es cuestión de realidad. De latencia en el mundo. No de penetrar en la materia del mundo, sino de ser penetrado por ella como decía Valente al hablar de Tàpies o del arte y la poesía en forma más general.

KEPA LUCAS:

Lo que no me convence no es tu luz, Emilio, sino que seas capaz de afirmar que podrías ver más allá de la vida y la muerte.

No voy a comentarte por ahora esa frase de Pascal porque necesito que antes me concretes de nuevo qué es para ti la imaginación. Es que me desconcierta que vuelvas a usar argumentos de pensadores imaginativos como Pascal. Hay que tener imaginación, y valerse de ella, para creer en la existencia del alma, o en Dios, como Pascal. Vuelves a recurrir a los creyentes. Parece que Pascal hacía uso de su pensamiento no sólo de manera científica y racional, sino también con dosis de imaginación. De otro modo habría cuestionado sus creencias religiosas, firmes pero no comprobables científicamente. La gente religiosa es imaginativa, por lo tanto no puede dudar del valor de la imaginación sin caer en contradicción.

Por eso, no voy a seguir este debate sin conocer tu definición de imaginación, por si estamos hablando de cosas diferentes. Necesito saber si hablamos de lo mismo porque ahora sí que empiezo a no entenderte.

EMILIO VARELA FROJÁN:

Estamos acumulando demasiada literatura para un tema que quizás tenga una importancia relativa. Para mí la imaginación pertenece a lo irreal. Yo sé que para ti lo irreal es un valor positivo. Para mí es igual de positivo lo real. Desde lo real (lo contrario a lo imaginado) entiendo la creación. Y pienso que se puede estar en el arte por la imaginación, pero yo estoy por la realidad. Y la cuestión no está en qué es para cada uno de nosotros la imaginación, creo que para los dos está claro en que consiste imaginar. Quizás sea una cuestión de acento, es decir, yo soy más gravedad que gracia, más realidad que belleza. Pero intento también la belleza y la gracia con mis cosas. Y ver más allá de la vida y de la muerte no quiere decir que yo considere la inmortalidad (después de la vida, de la muerte no hay nada), sino que la gravedad en mí latente, a veces, y sólo a veces, me hace ver (instantes de lucidez) en el

centro de la vida la muerte. Y esto exactamente es mi salvación y mi condena (paraíso y diluvio). Y puede también que el peso de una enseñanza religiosa durante 12 años haya dejado en lo que pienso y escribo cierto poso molesto en mis textos, pero yo no creo en las religiones ni en los dioses. Tengo claro mi interés fundamental: la visión poética del mundo y la realidad.

KEPA LUCAS:

Te agradezco el tono menos grave de tu mensaje. Disminuir la gravedad te acerca claramente a ti mismo, aunque tú pienses exactamente lo contrario.

La imaginación puede ser una extensión del pensamiento. Yo siempre he pensado que muchas veces se confunde imaginación con fantasía, cuando la imaginación simplemente puede ser una nueva, o repetida, plasmación en imágenes abstractas, figurativas, o mentales, de lo que pensamos.

¿Acaso tu camino de realidad hacia la creación no va unido a imágenes?

¿Acaso esa realidad, ese instante de lucidez, no necesita plasmación creativa posterior en formas artísticas, o en palabra escultura de palabra?

Yo tampoco tengo claro el origen de la creación artística, y creo que se puede crear también sin ideas, sin sentimientos y sin objetivos. Es verdad que ese camino no es ya el de la imaginación, pero tampoco es el de la trascendencia.

PD: Durante muchos años, en este día, 24 de diciembre, la lectura de una narración de Dylan Thomas: "Conversación de Navidad", me ayudaba a afrontar estas fechas y me reconciliaba con el mundo. La imaginación como terapia, como consuelo. ¿Te parece poco? Te lo envío.

EMILIO VARELA FROJÁN:

Yo he leído para saber cuál era mi intuición. Yo debo mi pensamiento, lo que escribo, a otros que escribieron antes que nosotros, que pensaron antes

que nosotros. Y he experimentado con el arte y la poesía directamente ciertas cosas que supieron otros con anterioridad. Pero la intuición, el haber sabido de alguna forma que era yo (poeta), no se lo debo a nadie. Y sé exactamente diferenciar la imaginación de la fantasía. Y en mí no hay nada fantástico, ni esotérico. Y si queda algo de imaginación en mí, lo que escribo consiste en intentar con todas mis palabras librarme de ella. Yo sé que no vamos a estar de acuerdo en esto, pero te digo sinceramente que no me mueve otra cosa para escribir. Y claro que escribo con imágenes, como con palabras. Pero así como dentro de las palabras no utilizo cualquiera, tampoco lo hago con las imágenes. Yo no quiero (tampoco podría) escribir de otro modo. Seguramente que mi agotamiento, mi acabamiento como escritor sea pronto. Pero no tengo ninguna intención de ser escritor, sino de saber realmente el mundo. Y, a pesar de todo, de no escribir de historias sobre otros, ni de imaginar sus vidas, considero que en mí hay humanidad. Y precisamente ahora que lo escribo es esto lo que persigo al escribir: humanizarme (que es lo contrario a divinizarme).

Hay un momento en el cuento que me envías, cuando Dylan Thomas describe la salida de la iglesia, donde contrapone (de alguna manera) los símbolos en el aspecto y en la vestimenta de los feligreses "con el pagano blancor de la nieve". Para mí esta historia PAGANA debería haberse titulado "Conversación de invierno". Y me encanta que la nieve lo cubra todo, que su blancura borre el mundo de símbolos. Que celebremos sólo el invierno, el nacimiento del nuevo año.

*

CONTRA LA IMAGINACIÓN. CRÍTICA DEL PENSAMIENTO SIMBÓLICO

PREÁMBULO

Finalmente, se presenta este texto conclusivo que ha dado el soporte filosófico a todo el conjunto, donde se profundiza en el centro teórico de la tesis. Ésta ha consistido en explicar y demostrar, a través de algunos creadores y de sus obras, que la creación tiene más que ver con los límites y términos concretos del mundo, con los rostros y los nombres de lo absoluto, que con las máscaras de la belleza y los cantos del ideal que inventaron la imaginación y el pensamiento simbólico. Que contrariamente a la idealización generalizada a la que hemos sometido a las artes, haciéndolas lugares específicos de lo simbólico y de lo irreal, la mirada del arte y la palabra poética, la visión del artista y la síntesis de toda creación estética se cumplen, únicamente, en la invasión de los límites de la realidad, donde se encuentran los términos concretos para explicar el mundo. Así es como el secreto de la creación no está en una imaginación desbordante, en hacer objetos de las cosas y sujetos de los seres, sino en un acercamiento exacto a la realidad, es decir, a los límites y los términos del mundo o, más concretamente, a la inmovilidad y al silencio de los seres y de las cosas. Puesto que la realidad de ahora ya estaba en el comienzo, existimos de la misma manera que entonces y, aunque nos hayamos hecho dueños de la vida y de la naturaleza, no sabemos más de la

muerte, e ignoramos, de la misma forma, el sentido real y el destino del mundo. La creación, por lo tanto, no depende de un pensamiento imaginativo y abstracto, sino, contrariamente, de un pensamiento de conciencia y concreto. Que sólo, una vez, superados los paisajes, y los gestos de las máscaras, como las representaciones de la expresión, como las figuraciones de la subjetividad; y los lenguajes y los signos que inventaron los sentidos, como las significaciones que convirtieron las cosas en objetos, el creador, con su creación, consigue un arte definitivo, es decir, es capaz de una mirada y de una palabra referidas, únicamente, a un mundo limitado y terminado en sí mismo. Que, para ello, hay que destruir todo mito, toda superstición del pensamiento, con una luz que encienda el latido, y llegar, sin la imaginación ni la metáfora, a una conciencia superior del mundo; sin el falso milagro de un dios inventado, al misterio o prodigio de lo real. Cuando las relaciones humanas no eran aún con los dioses, sino directamente con la naturaleza sagrada, cuando todavía el pensamiento no imaginaba y la idea de la muerte no había contaminado el corazón, y el silencio intacto de las cosas, su absoluta inmovilidad, era el único latido del mundo; la creación, entonces, no era máscara ni símbolo para las metáforas ni los significados, sino sólo la forma que guardaba la materia consciente de una luz idéntica a la realidad, el deseo de contener todo el misterio de lo real. En definitiva, la necesidad de encontrar los términos y los límites necesarios para la destrucción última de los mitos, eliminando el lenguaje y el paisaje que lo sustentaban, los cantos y las máscaras simbólicos.

*

CONTRA LA IMAGINACIÓN. CRÍTICA DEL PENSAMIENTO SIMBÓLICO

1

Todo pensamiento que se alcanza con la imaginación consiste en figurar un rostro que habla, una persona o sujeto que dice, o una máscara que canta; de esta forma hay un significado para cada gesto, y todo signo tiene un sentido. Por lo tanto, el pensamiento y el lenguaje figurados, la imaginación simbólica, no son más que una alteración del pensamiento común, y del lenguaje instrumental. En esta dirección, se ha pensado, incluso creído, que esta forma de razonamiento alterado correspondía a la poesía y a las artes. Pero las ideas creadas por esta manera de pensar, estas abstracciones inciertas del pensamiento; de imaginar la falsa luz de la belleza, de creer en el espíritu de la materia, en la resurrección de la carne, en el poder sobrenatural del símbolo, de suponerle un alma al cuerpo, que la muerte tiene algún significado, y que había religión en lo sagrado, un arte en la cosa, una poética y una estética que definían y figuraban al ser, se obtuvieron de esta forma completamente errónea al atribuirles a los seres y a las cosas cualidades

diferentes a las propias, de imponerles la luz de la imaginación y las significaciones inventadas por el pensamiento, cuando eran completamente ajenas a su propia lucidez y sentido, a su valor realmente sagrado, de humanizarlas con rostros y nombres figurados para poder entenderlas con la razón, para representarlas y llamarlas de algún modo entre nosotros, y al otorgarles, primero, un poder mágico convirtiéndolas en protecciones detrás de las máscaras y de los cantos, para, más tarde, conjurado ya el miedo, imaginar en ellas los poderes superiores de la salvación, las visiones milagrosas y las oraciones divinas para el consuelo y la esperanza frente al dolor y la muerte. Cuando, en realidad, los seres y las cosas, antes de que la imaginación los transforme en sujetos y en objetos, es decir, en figurantes de las ideas y significantes de los deseos, sólo pueden definirse, definir su realidad y la nuestra, por sus términos y sus límites últimos, que son la palabra y la mirada de lo absoluto o, mejor, el nombre de las ausencias y los rostros de la desaparición. Pues las obras son las extremidades del mundo, los hechos concretos del ser, las fechas y las coordenadas de su existencia, instantes y fragmentos en que la realidad supera a la naturaleza, al tiempo de la vida y al espacio del arte, donde no caben más imágenes ni significados, más ideas ni deseos, y donde, precisamente por esto, se van a dar la contemplación de la inmovilidad y la respiración del silencio, las voces y las luces de la inexistencia. Por lo tanto, serán en estas condiciones extremas, únicas para el reconocimiento definitivo del ser y el lucimiento de la cosa, el lugar y la hora para la creación; y donde se alcancen los mayores niveles de inmovilidad y de silencio, las obras con una realidad superior, que al contrario de los objetos fabricados por el arte de la imaginación y por la imagería de la religión, consistirán ciertamente en los hechos y las cosas del ser, no de la belleza, ni en la representación de la imagen sino en la lenta formación de la conciencia, no en convertir la desnudez de la carne en el material de una plástica, sino en la lucidez superior de la materia consciente, donde los elementos de la naturaleza van a quedar transformados, finalmente, en las criaturas de lo real.

2

Pues, el cuerpo que se aleja lentamente en la distancia, es decir, que va perdiendo con ello las propiedades de su naturaleza, antes de desaparecer del todo tras del horizonte y de la despedida, y una vez de abandonar en los espejos los reflejos de su imagen y en el abismo de los significados los ecos de su voz, queda al fin oscurecido y en silencio en el fondo del aire, y de la luz, para mirar por última vez desde lo oscuro y decir adiós, como en la memoria sucede con el recuerdo de lo vivo lejano, vida que ya es vacía, y donde la ausencia toma cuerpo en una soledad antes de desaparecer en el olvido. El cuerpo que ya ha cambiado su naturaleza y vitalidad por la realidad sola, es decir, sus imágenes y sus gestos por la lucidez de su desaparición y ausencia, el espacio y el tiempo que lo definían sobre la tierra por su dimensión y su duración reales en el mundo o, de otra forma, las inmensidades y eternidades prometidas de la imaginación por los fragmentos e instantes de la realidad, perdiendo duración y espacio hasta quedar en nada, y, ciertamente, vacío, ganarles a la vida y a la naturaleza en inmovilidad y silencio; un cuerpo que durante algún tiempo va a ser ausencia para, al fin, más gravemente, desaparecer. Y a esta visión última sólo puede llegarse con una mirada límite, con una palabra que ya sólo es término, y con un pensamiento sin imaginación, que no se figura nada, que no es idea por ser también deseo, que es lucidez igual del corazón, que es de la luz lo mismo el temblor que el latido; en definitiva, la pura respiración del silencio en el aire suave de la ausencia y la contemplación de la inmovilidad en la luz grave de la desaparición. En esta atmósfera de inexistencia, donde se respira en el aire más real de la nada y del no ser, y se mira en la luz más cierta del vacío y del no sitio, exactamente en los límites y los términos concretos del mundo, decididamente en ellos, sin omitirlos por el miedo ni rebasarlos con la imaginación, es posible reconocer las cosas en su verdadero ser, medirlas y contarlas con la precisión sensitiva del mundo, con el tamaño y el contenido

absolutos del cuerpo único y definitivo de la transparencia y del silencio; de lo que se da con la mayor gravedad que la belleza y el sentido, antes de las representaciones y de los significados, las visiones y las oraciones de lo real superior, concretamente, los rostros de la transparencia en los espejos de la nada y los nombres del silencio en los abismos del vacío, los rostros y los nombres primeros de lo sagrado: las formas de lo no visible que se han hecho concretas en los lenguajes de la ausencia y los paisajes de la desaparición. Pues, en definitiva, el cuerpo que en los ojos lleva el peso de tanta luz y ausencia, y en la lengua, cansada de perseguir el verbo, de repetir la llamada, el sabor de la desaparición, no ha de ser el testigo de la resurrección de la carne, sino que va a asistir al despertar del ser y de su conciencia, no va a obrar el milagro, sino, sencillamente, va a dejarse ver y decir por lo que hay todavía latente en sí, un corazón lúcido que ya sólo late por fe, no por deseo ni pasión, y que cree sin esperanza en su propia realidad, en su propio ser de naturaleza inmóvil, en la claridad de lo absoluto; criatura que contiene todo lo que de prodigio tiene lo real, el misterio de la existencia y la creación del mundo.

3

Cuerpo cierto del pensamiento, diferente a la abstracción de las imaginaciones y de los ideales, que ha perdido por completo la razón, pero no la lucidez ni la memoria, y que logra su verdadera dimensión y su duración concreta, no de los sueños ni de los deseos, sino de la propia realidad que recibe su ser con la luz y con la voz de la conciencia. Que es la forma exacta y el contenido preciso de lo que ha sido siempre el mundo. Mundo que fue hecho desde un principio de la materia consciente, la que se encontraba entre los restos de la vida, los materiales realmente humanos de las desapariciones y las ausencias, de los abandonos y de las pérdidas, de las despedidas y de los olvidos, y de las soledades por amor y muerte. Lo que ha dado siempre la forma real al mundo, y el verdadero cuerpo al pensamiento.

Mundo que se ha concretado primordialmente en los rostros de la inmovilidad y en los nombres del silencio, en los límites y en los términos de la existencia; en los espacios y en los tiempos donde se manifestaba todo lo que de realidad había en la naturaleza, todo lo que de real contenía la vida; en definitiva, en las dimensiones y las duraciones reales de la nada y del vacío. Mundo que no puede ser interpretado ni representado, pues todas las palabras y todos los nombres que llegan a sus términos van a coincidir, precisamente, con los principios de las cosas, todas las miradas y todos los paisajes convergentes en la luz del límite, los rostros últimos del olvido, van a repetir su inmovilidad y su silencio originales; cuando todavía la luz respiraba en el silencio, y el silencio era contemplado en el interior de la luz. Es decir, cuando el lenguaje coincidía exactamente con el paisaje del mundo en todos sus términos, y estaban limitados ambos a la realidad, a la naturaleza inmóvil del pensamiento, a las palabras y a las miradas, necesarias y suficientes, para la existencia concreta del mundo. Eran, por lo tanto, los lenguajes de la ausencia y los paisajes de la desaparición, los nombres del silencio y los rostros de la inmovilidad, los términos y los límites para la comprensión real del mundo que, al contrario de las voces y las luces de la naturaleza, de los cantos y de las máscaras, los signos y los gestos que inventó la imaginación para ocultar tras de las almas a la conciencia, y tras de los espíritus a la realidad del mundo, no interpretaban lo real con significados, ni daban sentido a la existencia, sino que repetían propiamente en sí mismos la realidad y la existencia concretas de los seres y de las cosas, la inmovilidad y el silencio del mundo, y el pensamiento en el grado superior de la conciencia. Aquellas luces que, repitiendo los latidos anteriores a los gestos y a las máscaras, hacían visibles los rostros de la palabra, y los paisajes del verbo. Aquella mirada íntima que se movía en el límite estable del mundo, que era la visión detenida en los intercambios de las luces y de las sombras, donde las figuras y los gestos de la soledad que procuraba la ausencia quedaban suspendidos en el aire leve de la ausencia y del olvido. A toda aquella materialización de la luz contribuyeron de manera esencial la

inmovilidad de los espacios y el silencio de las cosas, y no la invención de las representaciones y de los significados, los gestos y los signos inventados por la imaginación simbólica, las máscaras y los cantos de la belleza y del ideal. Pues en aquella quietud insignificante del mundo, en aquella atmósfera de desapariciones y de ausencias, todo, incluso el aire entre la respiración y la palabra, quedaba detenido, y nada tenía en realidad sentido, porque cada mirada y cada palabra se habían destinado a la existencia, y eran únicamente la contemplación y la respiración del ser en la realidad los datos ciertos para la creación, y no las imágenes engañosas y los significados erróneos del pensamiento falseado por la imaginación. Cuando así quedaba el mundo reducido al contenido de sí mismo, orientado precisamente hacia su propio ser, surgían de su naturaleza inmóvil las figuraciones concretas de la nada y del vacío, los rostros y los nombres exactos de lo absoluto, y los pensamientos más lúcidos y conscientes en los límites y en los términos de lo real. Criaturas todas idénticas al mundo.

4

De la destrucción de los elementos de la naturaleza y de los fenómenos extremos que ello engendra, de lo que queda de ellos, ceniza, polvo, sal y arena, es decir, de los restos de la naturaleza y de la vida; y de los restos del amor, antes y después de la muerte, en la ausencia y, más gravemente, en la desaparición, cuando todo en el corazón es pérdida, abandono, soledad y olvido, se crea, distinto al razonamiento y a la imaginación, el pensamiento superior, la lucidez de la conciencia. Pensamiento sin conceptos ni ideas, que no analiza ni idealiza las cosas, que las mantiene en su ser íntegro; cuerpo real del pensamiento, idéntico al mundo, resultado de la síntesis, y hecho de la materia que ha sido forma, de los rostros y los nombres que han sido cuerpos, de su inmovilidad y su silencio, de la memoria de lo que antes fue la vida, y de los restos de la naturaleza y del amor. Pues la finalidad última de toda creación, del acto supremo del pensamiento, cuando en él ya se ha formado

la conciencia, es decir, cuando las luces del pensamiento coinciden con los latidos del corazón, y la mirada ha llegado a su límite y la palabra a su término, consiste en contemplar y respirar, al tiempo, en la luz del mundo y en el aire de lo absoluto. La contemplación y la respiración de los cuerpos y sus espacios, que han quedado reducidos a lo que realmente son, concretamente, a los paisajes y a los lenguajes de la realidad, a los rostros como los límites del mundo y a los nombres como los términos de la existencia. A las obras que no son los gestos de la expresión, ni las figuraciones de los significados, sino los hechos concretos de los seres y los secretos de las cosas, los misterios de la inmovilidad y del silencio que las convierten en criaturas de lo real. Por lo tanto, el creador, entonces, debe atender, únicamente, a la llamada del silencio y a la luz de la inmovilidad, no a la palabra de los significados ni a la mirada de las figuraciones, sino a los términos de los lenguajes y a los límites de los paisajes. Espacios liminales y tiempos terminales para el creador que, inmóvil y en silencio, él mismo, pertenece, como su obra, a lo que ha sido creado en el vacío y en la nada o, de otro modo, en la dimensión y en la duración reales del fragmento y del instante, las formas concretas que suceden en el tiempo vacío de la ausencia, y que toman cuerpo en el espacio de la soledad y en la luz de la desaparición, y que en sus más mínimos e íntimos detalles coinciden exactamente con el mundo, con su realidad y existencia. Obras y criaturas que han sido creadas con la misma finalidad, en concreto, la de perdurar como las ausencias entre el sueño y el recuerdo, entre la muerte y la memoria, y para, finalmente, desaparecer en el olvido, no en un cielo de dioses ni de promesas, sino en un cielo más real, de mayor gravedad y lucidez. Pues será en este espacio interior de la inmovilidad y en esta atmósfera íntima del silencio, donde tengan lugar las visiones del olvido, y donde se digan las oraciones del silencio. En estos extremos, el verbo será la palabra definitiva o, mejor, el término que diga el rostro silencioso de la ausencia y que respire la luz más grave de la desaparición, el nombre último que repita la inmovilidad de la carne y la visibilidad del silencio, y que, como la gravedad de la visión cuando

se mira la fotografía de una persona muerta o cuando se dice la palabra de la oración que nombra la desaparición y la pérdida, permita la formación real del pensamiento y la creación del mundo, anteriores a la imaginación de la naturaleza, y a la invención de la belleza para el arte y de la religión para lo sagrado, cuando el cuerpo de la realidad, únicamente, estaba hecho de la materia consciente, de los límites y de los términos de lo humano, es decir, de cuando el pensamiento era de lo absoluto y concreto, de la verdadera materia humana de las desapariciones y de las ausencias, y no de lo abstracto y lo ideal, no de las ideas y los conceptos. Y de cuando, frente a los milagros de la naturaleza y de la vida, sucedían los misterios de la existencia y de lo real, frente a la belleza y el significado, a la imaginación del alma y del espíritu, la inmovilidad y el silencio, y la lucidez de la conciencia. En definitiva, de cuando las cosas del mundo eran del ser, y no del dios.

5

Pero la forma de ser en el mundo sin dios, es decir, sin imaginar lo sagrado en la religión, ni la vida eterna en el ideal de un cielo, supone renunciar a figurarse el arte únicamente en la belleza de las máscaras y de los cantos, y a no representar el amor en la imaginación de los amantes, ni en la significación de sus gestos, lo que hace de los amantes meros sujetos de la pasión, y de su amor un objeto, es decir, una idea y un deseo, abstracciones del pensamiento que envenenan la sangre y ciegan la luz del corazón. Pues no es en la semejanza de su imagen, sino en la identidad de su conciencia, no es en la falsa esperanza de la resurrección de las almas, ni en la representación de su poder sobrenatural, sino en la unidad de sus conciencias, como prueban su integridad los amantes. Efectivamente, hay cosas en el amor que no entiende el corazón, latidos extraños que recorren los nervios y las venas, pasiones y deseos que no reconocen los cuerpos de los amantes. Y hay pensamientos que no son ideas, que son las formas del amor en las ausencias y las desapariciones concretas, las criaturas que contienen las formas reales de

lo humano, que están hechas de unas sustancias distintas a la sangre y de unas materias diferentes a la carne, es decir, de la lucidez de la memoria y de los olvidos, y de los materiales de la conciencia.

6

Cuando aún las cosas no se medían con la imaginación ni contaban con la máscara y la belleza, y era otra la desnudez, no el brillo de la carne en los espejos ni el de la piel tocada por el sol, sino la lucidez superior del cuerpo en el aire inmóvil de su ser y en la respiración de su existencia, el pensamiento era, entonces, sólo de la conciencia, no de las imágenes ni de los significados, no de las ideas ni de los conceptos, no de lo simbólico y de la imaginación que hacen dudar al pensamiento y confunden al corazón, sino de las formas concretas de ser en el mundo. Pues, el cuerpo único y definitivo del pensamiento, la forma final de la conciencia, lucidez distinta a la imaginación y al sueño, la luz opuesta a la idea y el latido contrario al deseo, es decir, el cuerpo que contiene todas las luces y las voces de la existencia, los límites de la realidad y los términos del mundo, y que logra su forma definitiva de la inmovilidad y del silencio, no de imágenes y gestos, ni de significados y sentidos, tiene en sus extremidades las formas de lo absoluto, es decir, como rostros a las inmovilidades de la desaparición y de la ausencia, y no a los reflejados en los espejos, y como nombres a los latidos del silencio y del olvido, y no a los ecos que repiten los abismos. El mundo hecho así de la materia consciente, y no de las ideas y de los conceptos, ni de los recuerdos y de los sueños, del cuerpo real que se refiere, únicamente, a su propio límite y término, que es recorrido, no por la sangre, sino por la sustancia infinita de las ausencias, y del pensamiento que es lucidez al mismo tiempo de los nervios y de las venas, con la dimensión cierta de la realidad y la duración única de la existencia, contiene los rostros y los nombres de lo absoluto, la inmovilidad de los paisajes y el silencio de los lenguajes.

7

De esta forma, el pensamiento encuentra su verdadera finalidad, no en la invención de la idea de un alma para el cuerpo, sino en la formación real de una conciencia, no en la imaginación de un espíritu para la carne, sino en la ausencia y la soledad que son la inmovilidad y el silencio humanos, o, con mayor precisión, las formas humanas de la inmovilidad y del silencio, que están hechas de las verdaderas sustancias y materias conscientes, y que son manifestaciones y revelaciones del ser en el tiempo de las ausencias y en el espacio de las desapariciones, y, por lo tanto, de un pensamiento concreto, que encuentra sus formas en lo absoluto, las visiones y las palabras en la contemplación de los límites del mundo y en la respiración de los términos de la existencia, y que supone, ciertamente, la lucidez de la desaparición frente a la imaginación de lo aparente, el cuerpo de la inmovilidad o la visibilidad del silencio frente al ideal de la belleza y de la máscara, frente a la figuración del sentido y del canto, y la conciencia del límite frente a la idea de la muerte; en definitiva, los límites y los términos, la inmovilidad y el silencio, frente a las máscaras y los cantos de la imaginación.

8

La creación, entonces, es debida, no a la imaginación y al pensamiento simbólico, al razonamiento y a la figuración de las ideas, sino, únicamente, a un pensamiento concreto, resultado de la absoluta coincidencia entre las formas de lo existencial y lo metafísico, y a una fe basada, no en los milagros imaginados por la religión, sino en las formas del misterio superior de lo real, únicas manifestaciones de lo absoluto y de lo sagrado. Las obras, por lo tanto, creadas a la luz de lo real, en la lucidez de una conciencia, y no imaginadas por el artista, ni inventadas por un arte debido a la expresión y a la representación del símbolo, que no son reflejos de la vida ni de la naturaleza, ni las complejas abstracciones del pensamiento, expresiones del sujeto y

representaciones del objeto, sino manifestaciones auténticas del ser real y de su existencia concreta en el mundo.

9

La verdadera creación, no la imaginación por el arte, que ha hecho del ser estético la expresión de la personalidad de un sujeto, y de la cosa, la representación del objeto, sino la manifestación real de la inmovilidad del ser y del silencio de la cosa, la revelación de dar con la forma real del mundo, es un acto de plena conciencia. Pues las obras, las formas que repiten los límites y los términos de la existencia, son los hechos concretos del ser, las acciones en la inmovilidad y el silencio de las criaturas que respiran la luz de lo real; son, en definitiva, las figuraciones de la nada y del vacío, las representaciones reales de la inexistencia, que toman cada una de sus formas, no de la idea de la muerte sino de la conciencia del fin, no del deseo de la inmortalidad y de lo eterno, sino de la fe en lo absoluto, de lo que no puede ser otra cosa que su propia realidad. Así, es la voluntad del creador, y no otra cosa, la que fija el tiempo en el espacio de la inmovilidad, y la luz de su mirada en la respiración del silencio, la que da con la forma limitada y terminada del mundo, y con la materia consciente de la realidad y de la existencia, es decir, la que toca con la luz de lo real, y con la obra, la inmovilidad y el silencio de las extremidades del ser, los límites y los términos del mundo. Todo para darle al pensamiento la forma de una conciencia, una luz distinta a la de la imaginación, una lucidez, sin abstracciones ni razonamientos, sin ideas ni conceptos, sin deseos ni sueños, que es la desnudez del pensamiento, la materialización del silencio en la inmovilidad de la luz, y, finalmente, la corporeidad real de la conciencia.

10

Así es, que cuando el cuerpo del pensamiento coincide a la perfección con la forma del mundo, y la realidad del ser con su existencia, o, de otra forma, cuando los límites y los términos de lo creado son, exactamente, la

inmovilidad y el silencio de los seres y de las cosas, la naturaleza y la vida consiguen hacer mayor la unión entre lo metafísico y lo existencial, y, con ello, que las criaturas y las obras logren alcanzar los niveles máximos de gravedad, es decir, repetir uno a uno los movimientos definitivos del ser. Pues, la realidad es la naturaleza inmóvil del ser en el mundo, y la existencia, que es la duración de lo real, está hecha de los restos de la vida, de lo que el olvido deja en la memoria. Realidad y existencia que suceden, precisamente, en cuanto se detienen la vida y los sentidos, y desaparece del pensamiento todo aquello que no está en la inmovilidad de la naturaleza, es decir, ante la ausencia de toda manifestación de la materia, y, más gravemente, ante la desaparición definitiva de los cuerpos. Son, en definitiva, las formas últimas del ser en el espacio de la desaparición y de la ausencia, y en el tiempo de los abandonos y de las pérdidas, que se concretan en lo realmente humano, y en un pensamiento hecho, no del ideal y de la luz de la razón, sino de los fragmentos y de los instantes de conciencia, de la lucidez superior de las formas de la nada y del vacío, que son la duración y la dimensión de lo absoluto, los límites y los términos precisos que definen el mundo, y, los que, finalmente, describen la inmovilidad del ser y el silencio de todas las cosas, la finalidad de la realidad y de la existencia.

11

Cuando la formulación de lo metafísico era exclusivamente en el ámbito de lo existencial, y las relaciones con la muerte eran únicamente de naturaleza humana, y no a través de los mitos y de los dioses, de la imaginación y de la creencia, sino de la conciencia del fin y del misterio real de lo sagrado, y cuando las desapariciones y las pérdidas daban el valor real de la inexistencia, las miradas y las palabras, contrarias a la máscaras y a los cantos, los rostros y los nombres, a la luz de la imaginación y del sentido, y al ideal de la belleza, definían el mundo concreto en sus límites y términos absolutos. Era la inmovilidad de la mirada en los límites de la visión, y era,

también, la corporeidad del silencio en los términos de la palabra. Pues, en la inmovilidad de la luz y del espacio, en el aire de la ausencia y la desaparición, el verbo es el único rostro de la palabra, y la visibilidad del silencio es posible en un vacío con nombre.

12

Las ausencias, de esta forma, en la realidad de su existencia, es decir, en la naturaleza inmóvil de su ser, quedan definidas como las encarnaciones del vacío en los nombres, y el verbo, la palabra que dice la inmovilidad de las ausencias, como la contemplación del silencio en la luz de la desaparición. Son los latidos de la luz en el espacio, y la respiración del vacío en el aire de la inexistencia. Así, el silencio se hace forma, visible inmovilidad, en los términos del idioma. Y, así, los rostros y los paisajes se hacen, igualmente, términos en el límite de la visión, no imágenes del ideal ni máscaras de la belleza, sino extremidades de la palabra y del sentido, que describen, en los lenguajes terminales del silencio y en las oraciones debidas al verbo, la totalidad del mundo. Son las oraciones del silencio de un mundo terminado o los términos para decir las oraciones de la inexistencia, y las visiones de la inmovilidad en los límites de la existencia o los límites de la visión del mundo. Pues, la finalidad de las miradas y de las palabras es la inmovilidad y el silencio, y del pensamiento, hacer del mundo una conciencia.

13

Es decir, hacer del pensamiento la forma del mundo, y de su materia consciente un cuerpo más real, el ser de lo concreto y de lo absoluto, que no contenga el alma y el espíritu inventados por la imaginación y el ideal ante el hecho irremediable de la muerte, sino que sea él mismo conciencia y lucidez, finalidad real del pensamiento, de la mirada en el límite y de la palabra en el término, o de otras formas, del espacio en el vacío y de la imagen en la inmovilidad, del tiempo en la nada y del significado en el silencio. Que sea

como los rostros y los nombres de la inexistencia en la luz de la ausencia y de la desaparición, como las criaturas que pierden su ser en la lucidez del abandono y del olvido. Que no pretenda darle un sentido a la vida, y un significado a la naturaleza, ni la falsa esperanza de la resurrección, ni las promesas de la salvación y de recuperar el paraíso, sino construir en términos absolutos y concretos los límites de la realidad y de la existencia, los paisajes de la inmovilidad y los lenguajes del silencio, y recuperar un destino o finalidad a la inexistencia, una fidelidad mayor al misterio de la realidad y de lo sagrado, que es la fe contenida en los límites y los términos de la existencia, de naturaleza contraria a los mitos y a los ritos de la religión, y a la belleza de la máscara y su disfraz de calma que cambian la inmovilidad por la imagen y el gesto, el silencio por el significado y el sentido o, lo que es igual, la cosa por el objeto y el ser por el sujeto, lo real por un símbolo y la criatura por una personalidad. En definitiva, se trata de alcanzar un pensamiento que no sea infinito ni abstracto, sino absoluto y concreto, una mirada que no sea imagen, sino límite, y una palabra que no sea sentido, sino término, hacerse con lo que pertenece realmente al ser y a la cosa, y no sea representación ni expresión del mundo, sino su primera inmovilidad y su original silencio. O mejor, hacer del pensamiento un cuerpo para la muerte, de vida detenida y de naturaleza inmóvil, es decir, de máxima existencia y realidad superior, no luz de la imaginación y abstracción del significado, sino lucidez de la conciencia, de los límites y de los términos, de las extremidades concretas del mundo, donde contemplar la inmovilidad y respirar el silencio. Pues, dentro de la muerte no hay imágenes ni hay significados, ni hay representaciones de las ideas ni expresiones del sentido, únicamente los rostros y los nombres de lo absoluto, la dimensión y la duración de lo concreto, donde el ser más íntimo de la muerte existe sólo en las formas de la ausencia y de la desaparición, en los restos de la vida y en una realidad de naturaleza inmóvil, y donde las criaturas van a definir su realidad en los vacíos con nombre y en los rostros del olvido, van a tomar cuerpo en las cosas que quedan entre la naturaleza y la realidad, entre

el amor y la muerte, y a completar definitivamente la metafísica concreta de lo humano.

14

Cuando en el corazón el pulso es gravedad y el latido temblor, y en el pensamiento no se encuentra luz ni sentido, sino una inmovilidad y un silencio en el lugar de las imágenes y de los significados, un límite y un término en lugar de las máscaras y los cantos, todo es visto y dicho en lo absoluto y en lo concreto. Pues los límites de la realidad y los términos de la existencia son las miradas y las palabras que mueren en la inmovilidad y en el silencio, en un cuerpo donde todos los miembros coinciden uno a uno con las extremidades del mundo, y donde su inmovilidad no repite más que los movimientos últimos del ser. De esta forma, los rostros y los nombres serán distintos a los paisajes y a los lenguajes, a las representaciones y a las expresiones, y tendrán en su interior toda la lucidez y todo el silencio de las cosas. Es decir, cuando el cuerpo, así vacío de abstracciones y de pasiones, ya no fabrique ideas en la mente ni en la carne deseos, y nada tengan ya que ver su muerte y su amor con el ideal y la belleza, su contenido no estará en el alma y en el espíritu, sino en la sola lucidez de la conciencia. Entonces, de inmovilidad y de silencio serán los límites y los términos del mundo.

15

No es morir el fin, ni la muerte una finalidad, sino la fuerza inmóvil que, como la gravedad y el vértigo ante el abismo del miedo, convierte la vida en existencia y la naturaleza en realidad. Hace de las palabras y de los nombres, de las miradas y de los rostros, los términos de un lenguaje del silencio y los límites de un paisaje de la inmovilidad, y del pensamiento, no la imaginación y la abstracción, ni la lógica y el sentido, sino lo absoluto y la conciencia concreta. La muerte que es umbral, al mismo tiempo, de entrada y de salida a un laberinto de inmovilidad, donde el cuerpo, en el vértigo de los sentidos y

bajo la acción de la gravedad, va a permanecer inmóvil a la espera, no de su salvación y resurrección, no de un alma y un espíritu para su encarnación, sino de los límites y los términos concretos de la inexistencia, es decir, de transformarse definitivamente en mundo. Cuerpo y mundo que van a coincidir en sus límites y términos, a intercambiar sus extremidades y miembros, y a formar de lo que no imagina la mente ni desea el corazón, o lo que es igual, de la lucidez y del latido, una conciencia.

16

Hay que diferenciar entre los límites y los términos de la existencia y la idea de la muerte, entre la conciencia de la realidad y la imaginación del ser. Imaginar al ser lo convierte en dios, le da figura y sentido, un rostro y un nombre para adorar y rezar. La máscara y el canto. Hace de la realidad una representación en imágenes, y de la existencia la expresión de los significados, o, de otra forma, mitifica y ritualiza el contenido del mundo, cuando, en realidad, el ser y su existencia en el mundo no admiten la figuraciones de la máscara ni las interpretaciones del canto, por hallarse, el mundo y todo lo que hay en él, absolutamente en la inmovilidad y en el silencio. Y lo mismo ocurre al imaginar el amor y la muerte, que se convierten, no en unidad del latido y del temblor, sino en el deseo y en la idea, haciendo de la cosa un objeto y del ser un sujeto, y, por lo tanto, interpretando del silencio un significado y del gesto una personalidad. Es decir, al idealizar el mundo, lo que era de naturaleza sagrada, y lo que era misterio de lo real, se convirtió en la invención de la religión y del milagro. La latencia natural de los seres y de las cosas, la realidad y la existencia, se vieron transformadas en la potencia sobrenatural del dios, la lucidez primera del pensamiento en el poder de la imaginación y del símbolo, y la mirada y la palabra en imagen y significado, cuando habían sido la lucidez de los límites de la visión, y la conciencia de los términos del mundo. Pero no son la representaciones de la imagen ni la expresiones del significado, las máscaras de la belleza ni los cantos del ideal, las finalidades del mundo,

sino la definición exacta de los límites absolutos y de los términos concretos de su realidad y existencia o, de otra forma, la visibilidad del silencio en la inmovilidad de sus extremidades. Mundo que debe todo su ser, la inmovilidad absoluta de su realidad y todo el silencio de su existencia, a la respiración de la luz en los límites del paisaje y a la contemplación de la palabra en los términos del lenguaje.

17

Pues el dios es abstracto e infinito, y sólo puede ser imaginado y tenerse idea de él. Por tanto, su forma y materia tienen que ser inventadas, y definidas por un rostro y un nombre que le dan su imagen y su significado. Entonces, en la imaginación del espacio y del tiempo, el dios ocupa un lugar en la inmensidad, y todo le sucede a la hora de la eternidad. Se inventan para él, para sus figuraciones y apariciones, el arte de la máscara y del canto, la idea de la belleza y de la muerte- las formas ideales del amor y de la muerte-, los mitos y los ritos de la religión. Para resistir con dios en las desapariciones, en la mayor gravedad de las ausencias, y en las soledades, que son realmente las inmovilidades y los silencios humanos, se da al cuerpo y a la materia la falsa esperanza de un alma y de un espíritu, y una fe que debía ser en la imagen y semejanza de algo y de alguien, es decir, de una personalidad y de su voluntad superior. Además hay que inventarle un paisaje donde pueda ser figurado y representado, y un lenguaje donde quede perfectamente expresado y simbolizado su poder sobrenatural, ya que, de otro modo, podría perder su apariencia irreal y, con ello, el dominio del mundo. Y así consigue hacerse dueño de todo, de los espíritus debilitados por la gravedad, y de las almas dóciles por el miedo, y logra hacer de las cosas objetos, y de los seres sujetos, para servirse de su naturaleza y de su personalidad, y, por consiguiente, de su latencia primera- inmanencia- y de su voluntad. Un dios que no soporta la forma del vacío, y estar hecho de la nada- de la misma materia del cuerpo consciente del ser-, es decir, que se desmorona ante la gravedad del ser, la

inmovilidad de lo real y el silencio de las cosas y que, finalmente, cede y se retira ante la lucidez de la conciencia humana.

18

Sin embargo, el ser es absoluto y concreto, y sólo puede ser pensado por una conciencia. Únicamente se accede al tiempo y al espacio del ser, en instantes de la realidad y en fragmentos de la existencia, es decir, a la hora de las desapariciones y de las ausencias, y en los lugares del abandono y de la pérdida. Por lo tanto, la duración y la dimensión reales del ser son la nada y el vacío, y todo pensamiento en él tiene conciencia del fin y de la inexistencia. Queda, por tanto, definido el ser por los límites y los términos concretos de su realidad y existencia, y por cada uno de los rostros y de los nombres de lo absoluto. Son, precisamente, los límites y los términos del mundo que coinciden con las extremidades del ser, y el cuerpo del pensamiento que tiene el tamaño exacto del mundo. Es la forma y la materia del mundo que están limitadas y terminadas en un cuerpo único y definitivo de inmovilidad y de silencio. Pues en la visión y en la palabra del ser, la dimensión es la del límite, y la duración la del término, o, lo que es igual en un nivel existencial, la desaparición y la pérdida, la ausencia y el abandono más graves, tienen la dimensión de la soledad y la duración del olvido. Cuando el alma y el espíritu son la imaginación del cuerpo y de la carne, cuando al imaginar la lucidez del pensamiento se convierte en la imaginación simbólica, y el tiempo de la conciencia en la eternidad del alma, el ser pierde su forma y materia conscientes, y la mente toda su capacidad para la inmovilidad de la mirada y para el silencio la palabra. Entonces, el pensamiento, enfermo por la imaginación y la abstracción, comienza a ver imágenes y significados en todas las cosas, cuando, en realidad, su ser no tiene apariencia ni motivo, y a figurarse en él un sujeto y un objeto donde no los puede haber. Pues todo lo que pertenece al ser es en lo concreto y en lo absoluto, es decir, la mirada en los límites, la palabra en los términos, y el pensamiento en la conciencia del fin

y de la inexistencia. O de otra forma, que la realidad y la existencia son la naturaleza y la vida inmóviles del ser en el mundo.

19

Con todo lo anterior, el pensamiento persigue la concreción necesaria para liberar la energía contenida entre las imágenes y los significados, recuperando y aislando la capacidad crítica y contemplativa de la realidad. Para ello, se niegan, borrándose, los signos convencionales que pertenecen a un pensar ya sabido, y se altera el vínculo entre las imágenes y las palabras. De este modo, se consigue un vacío más real, donde contemplar la corporeidad de la palabra, y deletrear la imagen inmóvil de una mirada silenciosa. Se crea, así, una imagen que no brille y una palabra que no signifique, y, con ello, un mundo de mayor gravedad, una realidad que a nivel formal y material sirva mejor al arte. Pues, en definitiva, toda creación es un cambio en los niveles de la realidad, y que, como todos los cambios llevan implícitamente a la muerte de la parte superada, considero que el ser último de lo creado no es más que la negación absoluta de toda expresión y de todo significado o, de otra forma, la finalidad última de la creación está en lograr del pensamiento y, por consiguiente, de las miradas y de las palabras, obras y criaturas para la inmovilidad y para el silencio.

20

De ahí, que el grado superior de la realidad sea la muerte, y que la verdadera creación tenga lugar únicamente en sus límites y en sus términos o, de otra forma, en la naturaleza inmóvil del ser y de la existencia. Que se deba tener, antes de la obra, es decir, antes de la ideas de la personalidad del sujeto y de la invención del objeto simbólico, la experiencia única del vacío inspirador de la nada o, mejor, de la inmovilidad y del silencio de los seres y de las cosas. Que, por lo tanto, el creador, con la misma naturalidad que respira del aire, debiera encontrar la inspiración, ciertamente, en la conciencia del fin

y en los extremos de la inexistencia. Y con su arte lograr una estética y una poética negativas, unas obras y unas criaturas, que procediendo de una serie de eliminaciones, y reduciendo al máximo, en ellas, la expresión de las imágenes y el sentido de los significados, pretenden recuperar la forma de contemplación del ser mismo y la respiración real de su espacio, o, de otra forma, las máscaras del vacío y los cantos de la nada, anteriores al arte del ideal y de la belleza. En definitiva, volver a las figuraciones originales de la nada y del vacío, a los primeros paisajes de la inmovilidad y lenguajes del silencio.

21

Así, entiendo que el color y la palabra son a un nivel material la luz y el silencio. Que, en los límites de la visión y en los términos del sentido, el paisaje y el lenguaje son los rostros de la desaparición y los nombres de la ausencia o, de otra forma, la inmovilidad de los espacios y la visibilidad del silencio, que definen con extrema precisión la finalidad de la creación, el fin último de lo creado y del creador. Que están, por tanto, en el límite de la realidad y del sentido, y que son, por ello, la expresión de los principios abstractos en términos absolutos y concretos. Pues, el ser mismo sólo existe en el mundo real que ha creado. Un mundo concreto de luz inmóvil y de íntimo silencio, de rostros y nombres absolutos. Su experiencia no es otra que la de consumir el espacio y detener el tiempo, y, por tanto, su única finalidad, la de hacer del vacío y de su silencio una absoluta inmovilidad. Se comprueba, entonces, en la naturaleza inmóvil, en los límites y los términos de la creación, lo que es experiencia real. Que toda inmovilidad se define en la pérdida de la imagen y en la falta de sentido. Que al aumentar la distancia, en los extremos de la visión y en los límites de la mirada, el color se oscurece y la luz se extingue, las formas se aquietan y la voz se apaga, en definitiva, la sombra es luz inmóvil, y el silencio, palabra sonora. Como sucede en los momentos de lucidez y

conciencia del pensamiento, que ha convertido las imágenes y los significados en la luz de las desapariciones y los nombres de la ausencia, en las figuraciones de la nada y del vacío, y que, a pesar de su fragilidad aparente, su ser material resiste los mayores grados de realidad y la máxima gravedad de la existencia frente a la muerte.

22

La definición exacta del mundo la dan, no las imágenes y los significados que inventa el pensamiento, ni las máscaras de la belleza y los cantos que expresan lo simbólico, ni las figuraciones y las representaciones de las artes, sino los términos y los límites de la realidad y de la existencia, que se concretan en los nombres y los rostros de lo absoluto, y que están referidos siempre a las ausencias corpóreas y a las luces de la desaparición, a los restos de la naturaleza y de la vida. Así, las formas concretas de lo humano, que se han creado del cuerpo único y definitivo de la conciencia, y no del cuerpo al que se le ha imaginado un alma, sino de su lucidez ante los límites y los términos de la existencia, ante la realidad que supone la muerte y la finalidad del mundo, repiten los rostros y los nombres de la creación, la inmovilidad y el silencio de los seres y de las cosas. Pues, el verbo es la palabra que llega a su término, el nombre que repite el silencio de las cosas, y la voz que despierta con su llamada a las ausencias. El cuerpo inmóvil de la palabra, donde el silencio se hace visible como un paisaje de ausencias, y el nombre, ante la luz más grave de la desaparición, cuerpo real de lo absoluto. Donde, finalmente, son posibles la respiración de la luz, la visibilidad del silencio, y la contemplación de la palabra, es decir, son los términos concretos de la oración, que describen los límites absolutos de la visión en la inmovilidad de la ausencia que nombra la palabra: los lenguajes del silencio y los paisajes de la inmovilidad.

23

Cuando al cuerpo no se le imagina un alma, ni se le inventa un espíritu a la carne ni a la materia, el pensamiento se concentra y concreta en la realidad del mundo, en los términos y los límites de la existencia; y no se mueve más, como antes las ideas y los conceptos, entre las imágenes y los significados, sino que permanece en lo absoluto, es decir, en el silencio de la palabra y en la inmovilidad de la luz; o con mayor precisión, en el mundo todo hecho cuerpo único y definitivo de inmovilidad y de silencio, pensamiento superior a la imaginación y al razonamiento abstracto, a la memoria y al sueño, que toma cuerpo en la gravedad y la lucidez de la conciencia. Cuerpo exacto de la materia consciente, pensamiento de la inmovilidad y del silencio, sin las ideas ni los deseos, que cambia la belleza simbólica de la máscara y del paisaje por los rostros y los gestos vacíos en la luz de la desaparición, y el sentido del canto y su significado por los nombres reales de las cosas, por la llamada del silencio en el aire de la ausencia. Que convierte, realmente, la atracción irremediable del miedo ante la muerte, la gravedad del temblor y del abismo, en la fuerza creadora del latido, la luz del pensamiento en saber de la conciencia. Pues, realmente, toda creación, cualquiera que sea su forma de manifestación es la entera integración de lo metafísico y lo existencial, de los límites y los términos del amor y de la muerte, en un único cuerpo de inmovilidad y de silencio, y, por tanto, en un pensamiento de lo absoluto, donde es un hecho la unidad de la luz y del latido, y la síntesis del mundo, y cuya finalidad consiste, no en los artificios del arte y de la religión, ni en expresar la idea de la muerte ni en figurar el deseo de un dios y el milagro de la resurrección, pues imaginarse el amor lo convierte en deseo, e imaginarse la muerte la convierte en idea, sino en obrar, es decir, hacer de las obras, los límites y los términos del mundo, los hechos del ser real y su existencia concreta, las conciencias del fin, donde se van a recuperar, ciertamente, el misterio de la creación primera, y el prodigio de lo sagrado.

24

Sólo a la creación del mundo, y no a la imaginación de la naturaleza, se dedican aquellos que atienden lo mismo a los límites como a los términos de la existencia, que abrazan con los miembros de su propio cuerpo, las extremidades del ser, y las cosas de lo absoluto, la realidad propia que no obedece a idea alguna de la naturaleza, sino a una conciencia o a la forma sensible del pensar, a una poética distinta a las metáforas y a los cantos, y a una estética diferente a la belleza y a la máscara. Pues, a todo aquello que imaginó lo sagrado se le dio el nombre de religión, y a lo que imaginó el pensamiento del cuerpo y de la carne, se le dijo alma y espíritu. Y para figurar todo aquello se inventó el arte, la forma no real de expresar, y de representar la idea de lo subjetivo, con las máscaras y los cantos, cuando, en realidad, toda creación, toda obra no era una acción de la imaginación sobre la naturaleza, un acto simbólico para entenderse con ella, sino la forma de la conciencia y la materia consciente, la forma consciente de identificación entre la realidad y la naturaleza, es decir, la forma exacta y definitiva del mundo, los límites y los términos de lo absoluto.

25

Sólo la lucidez del amor, no la desnudez de los cuerpos, hace transparente la carne e infinita la sangre y, en la destrucción, visible para los amantes la ausencia de lo amado tras la desaparición. Pues es de los términos y de los límites del mundo, no de las máscaras ni de los himnos falsos inventados para significar y figurar la muerte, que se aprenden las palabras del silencio y las miradas de la inmovilidad. No de la imaginación de los amantes, sino de la conciencia de lo amado que se ilumina, realmente, el mundo. Imaginar lo que se ama, lo convierte en un simple objeto para el deseo; la luz de la subjetividad le da las imágenes y los significados que lo alejan, definitivamente, de su primera naturaleza original y, por lo tanto, de aquella realidad y ser vírgenes, de su primera inmovilidad y de su primer silencio, de lo

que realmente era sagrado y misterio en ella, de la cosa, y que el pensamiento simbólico convirtió en religión, en poder sobrenatural y milagro, luz impuesta por una personalidad sobre lo natural, en la imaginación y la significación erróneas de lo sagrado, en la expresión de una ideología, y en la figuración falsa de un dios. Sin embargo, aquel tiempo del amor sin objeto, que la imaginación hacía falsamente eterno y que, en realidad, no era sino la duración real de una conciencia, de la forma más sensible de pensar, aquel espacio, no paraíso, de los amantes, ámbito de la dimensión inmóvil del tiempo, donde el silencio era el sonido de la inmovilidad y la inmovilidad la forma visible del silencio, no el significado del canto y el gesto de la máscara, el tiempo y el espacio de lo simbólico, que la imaginación transforma en las ideas falsas de lo eterno y de lo infinito. Mientras que, cuando la existencia estaba definida únicamente por las tres dimensiones de lo real: el cuerpo del pensamiento, la lucidez de la conciencia y la gravedad del mundo, el pensamiento, la mirada, y la palabra de lo absoluto, es decir, la conciencia, el límite de la realidad y el término de la existencia, que forman, ciertamente, las extremidades del ser y el cuerpo de lo absoluto, eran los fragmentos y los instantes, las coordenadas y las fechas reales del mundo y de su existencia, los lugares y las edades de lo sagrado y de su misterio, y eran los tiempos de reunirse en los espacios de lo abierto, los tiempos y los espacios que se ajustan a lo absoluto. En las ausencias de los cuerpos, en las desapariciones de la carne, se reúnen los límites y los términos del mundo. Pues hay lenguaje en la inmovilidad y visibilidad en el silencio. Hay paisaje en la respiración del silencio y de los nombres, y rostros en el aire de la ausencia y del olvido.

26

Pero, resulta que los lenguajes poético y estético no tienen objeto, que no admiten, por tanto, el análisis, que es directamente sobre la cosa, la cosa que en sí misma es la síntesis del mundo. Que su ser no está sujeto a una persona, a una psicología que le imprima carácter, a una estética impuesta

por el artista; que su naturaleza es distinta a la vida, y que consiste en detener el tiempo e inmovilizar la luz de los espacios. Esta dimensión última de la inmovilización que permite la duración nula, incluso, negativa del tiempo, que es la forma de descontar y, por tanto, en último término, del olvido.

27

La mirada extrema, que ha alcanzado el límite, que es visión última del mundo, y no la figuración ni la imagen de las cosas, es decir, que no hace de ellas objetos, ni las oculta con las máscaras de la imaginación ni con los brillos falsos de la belleza, la mirada que no atraviesa los horizontes, por lo tanto, que no es expresión de un deseo ni de una idea, y que detenida en la luz real de los seres y de las cosas, en la realidad de sus rostros y no en su reflejo, contempla, no con pasión, sino lúcidamente, los paisajes de la inmovilidad y de la inexistencia, no la resurrección de la carne y del cuerpo, sino la visibilidad de la ausencia y del silencio, de las extremidades de la existencia y de los términos del verbo.

28

Son las palabras y las miradas superiores a los nombres y a los rostros, a los significados y a las imágenes, a los lenguajes y a los paisajes, al contenido y a la figuración, a la expresión y a la representación, que no dan un sentido a lo que nombran ni una imagen a lo que ven, sino que son el grado máximo de lo absoluto y, por ello, los términos y los límites concretos del mundo, las extremidades reales del pensamiento; que tienen distinta finalidad que el razonamiento y la imaginación, y que están hechas, no de los ideales y de las abstracciones debidas al pensamiento simbólico, que son la expresión de las desigualdades y de los abusos del poder, sino de los materiales de la ausencia y de las formas de la desaparición, o, de otra forma, de los restos de la naturaleza y de la vida, que son las pérdidas y los abandonos, los olvidos y las despedidas, las soledades del amor y de la muerte, que, exactamente, son las

concreciones de lo humano y de lo existencial, en definitiva, las corporeidades reales de lo metafísico. Pues fue el pensamiento simbólico lo que convirtió lo metafísico en la imaginación de lo existencial, lo que separó el fulgor y la gracia del temblor y la gravedad de la carne, o, mejor, la luz del latido, y no para atender mejor a la llamada del mundo, a la inmovilidad y el silencio de los seres y de las cosas, a la luz y a la voz de la conciencia, o, lo que es lo mismo, a los límites y a los términos de la existencia, sino para imaginar los cantos y las máscaras de la belleza, e inventar los ritos y los mitos de la superstición, los falsos consuelos de la religión y del ideal, de las creencias y de las ideologías. Pero donde, definitivamente, se dan las relaciones directas entre el paisaje y el lenguaje es en su naturaleza y realidad primeras, anteriores a las imágenes y a los significados, a los mitos y a los ritos, a las máscaras y a los cantos, que inventaron la razón simbólica y el pensamiento mágico, es decir, en los fragmentos y en los instantes donde aún se encuentran el misterio de lo real y el prodigio de lo sagrado, en la inmovilidad y en el silencio originales de los seres y de las cosas, en la unidad primera de la luz y del latido, en la respiración y en la contemplación de lo absoluto ante las primeras manifestaciones de la inexistencia o, lo que es igual, en las ausencias y en las desapariciones que tienen los rostros de la inmovilidad y los nombres del silencio o, de otra forma, en las ausencias y en las desapariciones que son las visibilidades del silencio y los vacíos con nombre. En definitiva, los límites y los términos del mundo, las extremidades del ser, y el cuerpo absoluto del pensamiento, que son las definiciones concretas de lo realmente humano, de la integración completa de lo existencial y lo metafísico en las desapariciones y en las ausencias, de las formas reales de la inexistencia, todas criaturas visibles únicamente en la contemplación de la palabra y en la respiración de los nombres absolutos, que repiten la inmovilidad o la forma del silencio, o, mejor, la inmovilidad como la visibilidad del silencio, la transparencia como la inmovilidad de la luz, y la lucidez del silencio como los términos del verbo.

29

Por las figuraciones de la imaginación y las abstracciones del pensamiento simbólico, la creación y lo sagrado se convirtieron en el arte y en la religión, la forma concreta del mundo en la representación y la expresión de la belleza y del sentido, el misterio de lo real en la imaginación del milagro, los rostros y los nombres de los seres y de las cosas en los gestos de las máscaras y en los significados de los cantos, los paisajes y los lenguajes en los reflejos de la imagen y en los ecos de la voz. Pero todo lo que ha sido creado, todo lo que existe en realidad, es de naturaleza inmóvil, es decir, todas las criaturas que pertenecen exclusivamente al mundo, son las formas finales y las extremidades del ser, que se definen y concretan en los límites y en los términos de la realidad absoluta, en la inmovilidad y en el silencio que se han unido, definitivamente, por la lucidez de la conciencia y la gravedad de la existencia.

30

La conciencia es el pensamiento de lo absoluto, síntesis máxima de la luz de lo real, surgida íntegramente de la mayor unidad del latido y del temblor; luz distinta a la imaginación, lucidez ante el espejo de la nada y el abismo del vacío, que permite la contemplación de las extremidades del ser en los términos y los límites de su existencia, y la respiración, en una atmósfera de ausencia y desaparición, del aire de inexistencia que deja siempre la realidad. La forma concreta de lo inmaterial, distinta a la invención del concepto y a la abstracción de las ideas, el latido en el centro de la luz, en el cuerpo de la ausencia y de la desaparición, de lo que ha unido para siempre la inexistencia, los rostros del vacío y los nombres de la nada, los límites y los términos para pensar como cuando se olvida, con la mirada inmóvil y la palabra en el silencio, con la lucidez y la gravedad absolutas del pensamiento, no con la imaginación de un alma para el cuerpo, de un espíritu para la carne, sino con la conciencia, el cuerpo real del pensamiento, y la materia consciente del mundo. El cuerpo único y definitivo del pensamiento, para

mirar y decir la inmovilidad y el silencio del mundo, que no va a morir, pues otros han de ser sus términos, diferentes a la destrucción de la materia, a la resurrección de la carne, a la idea del espíritu y a la imaginación del alma. Pensamiento que se debe a la desaparición en los límites de la existencia, a la superación del tiempo de la vida por los instantes de la realidad, a la existencia y a la realidad que no son ni el reflejo de la luz y de la vida, ni el eco del latido y del temblor, sino las edades de la ausencia y los lugares de la desaparición. Que tiene sus propios términos y límites concretos, que coinciden exactamente con las extremidades del mundo, cuya finalidad es la de alcanzar los rostros y los nombres del olvido, y la de abrazar los cuerpos de la inexistencia, de amar lo que no es, y, con ello, hacerse con los misterios de lo real, con lo sagrado que hay en ellos. Pues, en el silencio extremo y la inmovilidad absoluta, el tiempo tiene la duración del vértigo, y el espacio la dimensión del abismo. Son los rostros y los nombres que surgen al contemplar el latido de la luz en los espejos y al respirar el temblor de la voz en los abismos, los gestos de la transparencia y los lenguajes del silencio.

31

Siempre el pensamiento ocupa un espacio entre la mirada y la luz, y sucede en un tiempo entre la palabra y el silencio. Sin embargo, mientras el pensamiento imaginativo sobre el espacio y el tiempo los convierte en una inmensidad inútil, un infinito estéril, y en una falsa eternidad, serán el vacío y la nada, la dimensión y la duración reales del mundo, el espacio y tiempo de lo real que mide únicamente la conciencia en fragmentos e instantes de realidad. La conciencia, que es el grado último del pensamiento, superior a la imaginación, o la forma sensible del pensar, que coincide, en su máxima lucidez, con el cuerpo exacto del mundo, y que es, además, el arte de respirar la vida vacía en la nada del pensamiento, y de contemplar el mundo en la memoria de lo real o su contenido real en la memoria. Ya que sólo es real lo que recuerda la conciencia, la memoria de los seres y de las cosas que

pesaron en el corazón, el pensamiento que ha resistido entre la memoria y el olvido, en la gravedad de los límites y de los términos, un pensamiento sin ideas, sin imágenes ni significados, que sólo en la luz de la desaparición puede contemplar el rostro del silencio y en el aire de la ausencia respirar la voz del olvido, que está en el último nombre de la memoria. Pues, realmente, el mundo es el cuerpo del pensamiento, y está hecho de la materia consciente. Y, así, mientras el cuerpo tiene un rostro y un nombre que lo definen, el mundo se conoce por un límite y un término. El cuerpo que va a morir, que va a perder su naturaleza, y a cambiar de forma de ser en el mundo, es decir, la carne por la materia consciente y la sangre por la sustancia infinita, el rostro por una desaparición y el nombre por una ausencia, y el pensamiento por una conciencia, que, realmente, pertenece al mundo, supone la pérdida o el abandono, mejor, la renuncia al espacio de la imaginación por la inmovilidad de la luz, a los miembros del cuerpo por las extremidades del ser o los extremos del pensamiento, a las vivencias de toda naturaleza por las experiencias reales del ser, y a la idea de la resurrección por la liquidación de la carne en la ausencia y la desaparición. Porque en un principio fue la muerte, la realidad última, la finalidad del mundo, los términos y los límites concretos de la conciencia.

32

Se pensó que no podíamos morir como los seres y las cosas, en su inmovilidad y su silencio. Que nuestra naturaleza era distinta a la del resto, y que tenía un significado y un sentido superior. Y entonces, se imaginó la eternidad y la inmensidad del alma, el tiempo infinito de la resurrección del cuerpo. Que el espíritu habitaba por siempre en la carne y en la materia, que el símbolo era necesario a la cosa, y la imaginación humana a la realidad del ser, a la naturaleza inmóvil de los seres y las cosas del mundo. Que la base de la existencia estaba, no en una conciencia del fin, sino en la idea de la muerte; no en la realidad del límite y en la fidelidad a los términos del mundo,

sino en la falsa esperanza del sueño y del ideal. Que era posible trascender más allá de la muerte cuando, en realidad, nuestra ausencia es, si acaso, guardada un tiempo en otra memoria, y nuestra desaparición, la ausencia de mayor gravedad, motivo de alguna soledad futura y que serán, con nuestro recuerdo, abandonadas después en el olvido. Y se comenzó, erróneamente, es decir, inconscientemente, a idealizar la luz de la realidad con el brillo de la belleza, y a imaginar la luz de la desaparición con el reflejo del alma; a desear los vuelos del espíritu mientras el cuerpo permanecía en el aire inmóvil, y a cubrir con disfraces la desnudez de la carne, con máscaras los gestos reales del rostro, cuando nunca el cuerpo desnudo ni el rostro de la muerte han sido los reflejos de nada, ni siquiera de una espiritualidad o de una resurrección, y menos las representaciones de algún poder, sino, más bien de todo lo contrario, pues en la inmovilidad y en el silencio las únicas luces son la transparencia y el olvido, y los únicos ritmos el temblor y los latidos, y en ellas ocurre que la lucidez no es de las imágenes ni el sentido de los significados, que la mirada no es la que devuelven los espejos, ni la palabra la que repiten los abismos, que los rostros son, realmente, los límites del mundo, y los nombres los términos exactos que lo definen: las oraciones últimas para contemplar las formas del silencio, los lenguajes de la ausencia, y las visiones definitivas para respirar los gestos de la luz en la desaparición, los paisajes y los rostros de la inmovilidad. Donde el pensamiento es llevado a su mayor grado de consciencia, a su finalidad, más allá de la imaginación y de la significación, a la luz superior de la realidad y al entendimiento completo de la existencia, de la figuración de lo simbólico al misterio íntimo de lo real, cuando en la mente ya no hay ideas, ni deseos hay en el corazón o, de otra forma, cuando pensar no convierte a las cosas en objetos, ni en sujetos a los que piensan, y todo en el pensamiento actúa sin dar razones ni sentidos, lejos de las imágenes y las ideas que falsean la forma real del mundo, que idealizan y figuran su contenido verdadero. Es en estos extremos que la luz se da al tiempo con el temblor y el latido, que el pensamiento aporta al ser la mayor latencia, que la única

lucidez es la que nace del corazón y la que recorre de igual forma los nervios que las venas, y que por los caminos de la sangre es como, finalmente, se encuentra la conciencia.

33

La conciencia, que es la finalidad última del pensamiento, que toma su forma de los términos del mundo y de los límites de la existencia, y que supone la superación de la imaginación, de la edad primera e infantil del pensamiento, por una lucidez superior, distinta a las imaginaciones y a las figuraciones, a las ideas y a los conceptos, a las representaciones y a los significados, es el resultado de la síntesis máxima que alcanza el pensamiento, la mayor unidad posible entre la mirada y la palabra, la absoluta integración de la luz con el latido. Pues, los vínculos reales entre el pensamiento y el corazón, entre el mundo y el cuerpo, se dan únicamente en la lucidez de la conciencia, cuando la luz del pensamiento, entre el latido de la vida y el temblor del mundo, pertenece a los rostros de la desaparición y de la ausencia. Así, los rostros y los nombres del cuerpo en su forma real serán los límites y los términos del mundo, las miradas en la luz de la inmovilidad y las palabras que responden al silencio, es decir, la transparencia como la contemplación del silencio, y el silencio como la respiración de la luz. Ciertamente, en los límites de la mirada hay paisajes de inmovilidad y en los términos de la palabra, lenguajes de silencio que forman el cuerpo superior del pensamiento y su materia consciente para la contemplación y la respiración reales del mundo. Mientras que los mundos imaginados, las figuraciones y las abstracciones del pensamiento, nacieron de las primeras luces y voces de la naturaleza, de un pensamiento simbólico para la expresión de la belleza y del ideal, representado por las máscaras y los cantos; los mundos creados, las criaturas ciertas del pensamiento, lo hicieron de la inmovilidad y del silencio, de una realidad concreta que únicamente se manifiesta en los límites y términos de la existencia. Pero, no en la falsa imagen de la muerte, en la vida

ante el espejo de la nada, en el pensamiento que imaginó el mundo, en la representación de su máscara y su canto figurado, sino en la muerte como la realidad suprema, el hecho concreto que pone las cosas en lo absoluto, que les da la gravedad suficiente para mantenerlas en su inmovilidad original y en su silencio primero, antes del olvido, cuando la mirada ya está puesta en la luz de la realidad y la palabra en la voz de la conciencia, cuando la existencia es en la lucidez del vacío y en la gravedad de la nada, y la inmovilidad y el silencio son definitivamente la contemplación y la respiración del mundo.

34

Lo fundamental, lo más propio, de la nada y del vacío es que están libres de la imagen y del contenido, pues sólo pueden ser pensados, es decir, sólo pueden ser mundo o, mejor, el cuerpo del pensamiento. Tampoco son objetos de una representación, visiones ni oraciones de un paisaje y lenguaje simbólicos, ni están sujetos a las formas de la expresión. Al imaginar un sentido o un significado para la nada, al figurar el vacío, inmediatamente, son convertidos en la eternidad y en la inmensidad, ambas abstracciones del tiempo y del espacio, ideas y deseos falsos de los seres y de las cosas, que confunden al pensamiento y engañan al corazón. De igual forma, al razonar las cosas y al darle sentido al ser se ejerce un poder sobre su naturaleza primera, que era de inmovilidad y de silencio, transformándose las cosas en objetos y los seres en sujetos, en ideologías y en personalidades, representaciones todas de aquel poder sobrenatural. Sin embargo, la forma real del pensamiento, la conciencia, que se da en instantes y fragmentos de realidad, cuanto más próximos se encuentran la mente y el corazón, cuando hay latidos en la luz y lucidez en las venas, es una síntesis de lo real y lo natural, de lo existencial y lo humano, que se concreta en las materias compuestas del vacío y de la ausencia de lo que fueron cuerpos, de la nada y de la inexistencia de lo que fue la carne, exactamente, los materiales conscientes, tan diferentes a los conceptos de la razón y a las ideas de la imaginación,

para la creación de la forma integral del mundo. En definitiva, imaginar la nada, un contenido a la materia, la convierte en espíritu, y figurar el vacío, representar el ser, lo convierte en dios. Pero en la nada y en el vacío todo es término y límite, todo es extremo sin finalidad en el cuerpo del pensamiento, que tiene, no miembros ni partes, pues ni es organismo ni mecanismo sino, únicamente, extremidades de una síntesis, silencio e inmovilidad al cabo. Contemplar el vacío y respirar la nada o, mejor dicho, contemplar los rostros y respirar los nombres de lo absoluto, no significa tener la razón ni decir la verdad, sino conocer a la perfección los términos de los lenguajes del silencio y los límites de los paisajes de la inmovilidad, para hacer coincidir el cuerpo del pensamiento con la forma real del mundo; pues, ciertamente, la creación no consiste en otra cosa que realizar los hechos del ser, obrar la inmovilidad y el silencio, repetir, con absoluta precisión, el rostro y el nombre primero de las cosas, antes que la imaginación y el razonamiento las convirtiera en abstracciones y objetos, cuando las primeras síntesis del pensamiento, anteriores a las ideas y a los conceptos. Entonces, en aquellos primeros encuentros entre la naturaleza y la realidad, entre lo vital y lo existencial, se dieron, inicialmente, los términos y los límites para la formación de la conciencia.

35

La finalidad de la obra de arte, el fin último de la creación, es la formación de una conciencia. La conciencia es un producto humano que se obtiene únicamente de la realidad del mundo, es decir, de una vida vacía y de una naturaleza inmóvil. Mientras lo que aparece ante la imaginación y es percibido por los sentidos, se manifiesta como representación y significado, la conciencia humana, pensamiento que sucede únicamente ante la desaparición de las imágenes, y en la ausencia completa de los sentidos, toma su forma y materia de la inmovilidad y del silencio de las cosas. Pues, formada ya la conciencia, el artista termina su arte, y se limita a contemplar el

mundo, y a respirar de su existencia, a repetir los múltiples rostros de la realidad y los nombres innumerables de su ser. Y lo hace en un paisaje llevado a los límites, y en un lenguaje que llega a sus términos, una estética de la inmovilidad, no de la máscara, y una poética del silencio, no del canto, anteriores al arte como representación del poder y del ideal de la belleza, a la arquitectura como monumento y objeto simbólico, a las figuraciones del sujeto y la expresión de su personalidad en la literatura. Antes de imaginarle un alma al cuerpo, un espíritu a la materia, y una resurrección a la carne, cuando el pensamiento más que razonamiento e imaginación, era la luz de la conciencia, y no la luz del ideal, sino la realidad de su ser concreto y de su existencia. Pensamiento, por tanto, unido a la realidad y a la existencia primeras de la muerte, a los límites y los términos de una conciencia, que recupera lo sagrado, el misterio de lo real y el ser primero de las cosas, que la imaginación convirtió en religioso, en milagro y en mito, y, con ello, el silencio y la inmovilidad originales, que estaban en las palabras y las miradas primeras, en los nombres y rostros de lo absoluto, en los términos y límites del mundo, antes de los cantos y de las máscaras de la imaginación simbólica, cuando lo estético permanecía unido a lo ético, y lo metafísico era tan sólo la forma última de lo existencial, cuando las palabras eran la respiración lenta del silencio en el aire de las ausencias, y las únicas miradas posibles eran las visiones del límite en la luz de la desaparición.

36

Así es como se puede alcanzar el misterio de lo real a través de las íntimas conexiones que existen entre las miradas y las palabras. Como la realidad convierte la imaginación en conciencia, y el pensamiento sobre la carne, en materia consciente. Y cambia las máscaras y los cantos simbólicos, por los rostros y los nombres de lo real: las máscaras del vacío y los cantos de la nada. En definitiva, los paisajes de la inmovilidad y las oraciones del silencio.

37

Los rostros que no encuentran su imagen ni su reflejo, sino su propia luz en los espejos de la nada: las máscaras del vacío y los paisajes de la inmovilidad. Las máscaras solas que cantan, los disfraces solos que bailan, de cuerpo en cuerpo, de rostro en rostro, en busca de la forma definitiva de su ser. Que tienen la inmovilidad del fin de las cosas y de los límites como único gesto, y el silencio de los nombres, de los términos, como la última oración de su desaparición y ausencia. Que en los ojos tienen la lucidez del silencio y la gravedad de la luz, necesarias para ver las sombras en el abismo de la memoria, que miran por la ventana ciega que da al olvido, pero que, aún inmóviles y vacíos por la luz, entre tanta oscuridad, repiten, como las órbitas y la luz de los astros, los paisajes y los lenguajes últimos, los límites de la realidad y los términos de la existencia, los círculos de inmovilidad y silencio del mundo.

38

La inmovilidad que es la realidad aún sin forma, la existencia inspirada por un final que es fuerza sin motor, que queda, a falta de significados, sin explicación, a falta de imágenes, sin representación, este vértigo, que es la gravedad del miedo, termina entonces por posarse sobre lo que deja el abandono y la pérdida, los restos de la naturaleza y la vida, la realidad y la existencia del mundo, sobre la ausencia de todo ser. Y esta fuerza grave de la desaparición, la atracción de la nada y del vacío, es la que eleva el pensamiento, enfermo de imaginación, a una conciencia.

39

El cuerpo, esa vacilación continuada de la sangre entre los nervios y las venas, de la carne entre los huesos y la piel, y del corazón entre la luz y el latido, que no es otra cosa que la forma exacta de la conciencia, los límites y los términos concretos del mundo, la materia consciente del pensamiento y la forma sensible de lo absoluto, que surgen de las desapariciones y las

ausencias, no de las ideas y los conceptos, de los deseos y los sueños, sino de la lucidez de las heridas y la gravedad del llanto, es decir, de lo que realmente es cosa del ser, la formulación de lo humano y de lo existencial, que se concreta en la inmovilidad y en el silencio del mundo, términos diferentes a la muerte de la destrucción y a la muerte de la resurrección, que no buscan un espíritu para la carne, ni un alma para el cuerpo, sino las extremidades de una conciencia, la finalidad concreta de toda existencia.

40

El cuerpo es una naturaleza y una realidad entre las cuales se desarrolla el drama humano, la tragedia existencial del hombre en el mundo. La dimensión y la duración reales del cuerpo no son inferiores a los límites y los términos del mundo. Pues nada hay más íntimo que el mundo, nada más ajeno que el propio cuerpo. Pero únicamente el cuerpo humano contiene la conciencia del mundo. El mundo es el cuerpo del pensamiento y se ha formado de la materia consciente. La nada donde respira el ser, y el vacío donde va a ser contemplado.

41

El drama humano, que es la necesidad metafísica de ser en el mundo, de recuperar la unidad entre la naturaleza y la realidad, entre lo vital y lo existencial, en definitiva, entre la luz y el latido, consiste en la imposibilidad de pensar sin el razonamiento y la imaginación, de buscar con el pensamiento una imagen y un significado a las cosas, de darle, con ello, figura y sentido a su ser, cuando, en realidad, todo lo que existe tiene la forma concreta del mundo y está hecho de la materia consciente, de los rostros y los nombres absolutos del pensamiento, que son los límites y los términos de la creación, las inmovilidades y los silencios del mundo o, lo que es lo mismo, las extremidades de una conciencia. Pero, para regresar a las palabras primeras que dijeron el mundo, al misterio de lo sagrado en la luz primera de la realidad, cuando aún

no se imaginaba ni figuraba el dios, cuando no se tenía idea de la muerte ni fe en los milagros, ni había la esperanza de un paraíso, es necesario hacer de los rostros los límites exactos de la luz, sin reflejos ni espejos, y de los nombres los términos del silencio, sin ecos ni abismos, y del pensamiento forma y materia sensibles. Para ello, hay que deshacerse de los ideales y de los mitos, de las imágenes y de los significados del razonamiento, de las visiones y oraciones de las religiones, de las representaciones y expresiones de la belleza, de los cantos y de las máscaras inventadas por el arte, enfermedades todas del pensamiento, y prescindir de su fuerza evocadora y de su poder simbólico, de la imaginación y de su falsa luz, lo que acercará nuevamente el pensamiento a la realidad concreta, a los misterios de lo real, que no son otra cosa que los límites y los términos concretos de la existencia, que repiten la inmovilidad y el silencio de los seres y de las cosas, y lo hará trascender de la naturaleza y la vida, no después de la muerte, sino en las realidades concretas de las ausencias y las desapariciones, las formas existenciales de lo humano, hará de su finalidad una conciencia metafísica, cosa muy diferente a un alma imaginada, una conciencia o forma sensible del pensamiento que se ocupará únicamente de hacer de los fenómenos naturales hechos de la realidad, de los elementos de la naturaleza criaturas de lo real. Del cuerpo antes de su muerte, de sus realidades y existencia concretas, del mundo creado por las desapariciones y las ausencias, hacer una conciencia metafísica. Convertir la vida entera en un acto consciente y único de existir, en la naturaleza inmóvil de la realidad y del ser, y dar forma de mundo al pensamiento, dar cuerpo a lo real, materia a la existencia.

42

Todos los límites y los términos de lo figurado corresponderán a una inmovilidad y a un silencio. Esta inmovilidad, a su vez, será reducida a un único gesto, y este silencio a un solo signo. Mínimo gesto para medir la dimensión real de la mirada, y mínimo signo para contar la duración real del tiempo. Así,

medir es detener la visión en los extremos para limitar a un fragmento la extensión del mundo. Donde la contemplación tiene una especie de desequilibrio inmóvil y la única luz es la desaparición. Así, la ausencia es el rostro de un vacío que es, también, máscara del olvido. Pues, basta olvidar este rostro para delimitar enteramente una conciencia y obtener la figura superior a la que se refiere toda ausencia: las máscaras del vacío y los paisajes de la inmovilidad.

43

Y saber que la realidad tiene una dimensión distinta a la inmensidad y al fragmento, que dura sin la sucesión del instante y la promesa de lo eterno, figurando la nada, dándole forma y gesto al vacío, materia y corporeidad a la desaparición, sustancia a la ausencia, en un rostro superior a la máscara y un nombre diferente al canto, límites y términos que definen un pensamiento, no simbólico, distinto al espacio de la figuración, de la representación y del mito, y al tiempo de la imaginación, de la memoria y del sueño, donde cada idea repite la luz de la realidad y cada latido la voz de la conciencia, y no las abstracciones del espíritu y del alma, pensamiento, en definitiva, para la formación de los lenguajes y los paisajes de lo absoluto, los nombres del silencio y los rostros del olvido, y para la contemplación y la respiración del mundo.

44

Sin embargo, el rostro de la ausencia tiene el gesto grave de la desaparición, gesto que se hará infinito cuando la realidad suprema, cuando el cuerpo inmóvil quede en la absoluta gravedad de la muerte. Y con el gesto, una mirada, a la vez abandonada y perdida: la que es sola contemplación sin imagen, forma lenta de latencia en el aire de las despedidas, atmósfera única para la visibilidad. La mirada que no es más que una invisible aproximación. Figura detenida en la luz sin fin como la máscara del vacío o la figuración de la

nada. El cuerpo transparente que respira en la luz, la naturaleza humana de la materia consciente, sustancia verbal que se resiste al olvido. El cuerpo oculto detrás de la claridad, lucidez extrema de la carne, única prueba de la existencia.

45

Únicamente se comprueba la existencia del mundo y de su realidad, sus rostros y nombres absolutos, no de las máscaras y los cantos, ni de las imágenes suyas y de sus significados, sino, contrariamente a las figuraciones de los dioses y a sus representaciones, de la completa oscuridad y de la falta de sentido, cuando la luz es sólo su propio límite, y no su reflejo, y el sonido no es más que un término, y no su eco, en definitiva, de los espacios de la inmovilidad y del silencio. Pues para ver los rostros vacíos de la ausencia en su propia luz de la desaparición, hay que mirar en los espejos de la nada y en las noches de la imagen.

46

La abstracción del pensamiento y la luz de la imaginación envenenan la sangre, y provocan la soledad de la carne y del corazón; hacen que los gestos sean las expresiones del alma, las interpretaciones del rostro y los moldes de las máscaras, y no las formas concretas de los límites, los términos de la visión y la lucidez de los rostros de lo absoluto. Imaginar las ideas las convierte en falsos deseos, en pasiones estériles, del corazón. El pensamiento simbólico transforma la materia consciente en el espíritu falso de la materia, la conciencia de lo realmente humano en el alma del cuerpo, lo sagrado en la religión que nace de hacer una idea de la muerte y, con ella, la invención de la creencia de dios, el arte en la expresión de la belleza y en la representación de la máscara, y no, en lo que realmente es, una mirada en el límite y una palabra a su término. Por tanto, para que no enferme el pensamiento de imaginación, para que su única lucidez sea la conciencia, las ideas sobre el

mundo y su existencia, en este caso no las abstracciones y los conceptos de la razón, sino los límites y términos de la realidad, deben integrar el latido en la luz o, de otra forma mejor, deben alcanzar la unidad entre lo ético y lo estético, la síntesis entre lo existencial y lo metafísico, y ser reales, es decir, de naturaleza inmóvil. El pensamiento de lo real o la realidad del pensamiento se concreta, entonces, no en la interpretación de la mirada y en la luz de los espejos, ni en la significación de la palabra y los ecos de la voz, sino en la lucidez de la inmovilidad y el silencio, en los límites y en los términos, los restos de la vida y de la naturaleza, que son, exactamente, la existencia y la realidad del mundo, es decir, en el cuerpo inmóvil de la muerte, que es lo más parecido al ser, a la cosa en sí, en su absoluta inmovilidad y en su propio silencio, y no a los miembros paralizados de un cuerpo inquieto por las ideas y los deseos, e indeciso entre los nervios y las venas, sino a un cuerpo cuyos miembros pierden el sentido, y están sometidos a la mayor gravedad, que se extienden como las extremidades de una conciencia, y que coincidiendo, una a una, con las del mundo, alcanzan las formas últimas de lo absoluto. El vacío y la nada, por lo tanto, son exactamente la dimensión y la duración reales del espacio y del tiempo, no la inmensidad ni la eternidad falsas que inventa la imaginación, sino la visión concreta de la mirada en los límites, y la oración justa de la palabra en los términos, la contemplación de los paisajes de la inmovilidad y la respiración de los lenguajes del silencio, los gestos y los signos vacíos de lo absoluto. Pues únicamente en los términos y límites del mundo, el silencio y la luz tienen la lucidez de los nombres y la gravedad de los rostros, y sólo en la inmovilidad es completa la visibilidad del silencio, la respiración de la luz y la contemplación de la palabra, que antes fueron los latidos del corazón y los miembros del cuerpo, las miradas y las palabras del pensamiento que sirvieron a la imaginación para simbolizar e idealizar las cosas y los seres del mundo, y que, un vez, hecho conciencia, materia consciente, distinta al espíritu y a los símbolos, a la inmortalidad del alma, el pensamiento coincide exactamente con la forma y la materia sensibles del mundo, con los límites y términos de la

creación; materia y forma con que realmente se hacen las obras y los libros, las estéticas y las poéticas de lo metafísico y de lo existencial, cuando la luz y el latido de la naturaleza y la vida terminan en la absoluta inmovilidad y silencio, en las extremidades del pensamiento y del ser, en las soledades del amor y de la muerte, en la visión de la herida y en la oración del llanto. Lucidez y gravedad del pensamiento, conciencia metafísica y existencial, que se concretan en unas estéticas y unas poéticas para las visiones de la inmovilidad, las miradas del vacío, y para las oraciones de la nada, los nombres del silencio. Miradas en los límites, que quedan detenidas en el aire de las estatuas, y palabras a sus términos, que repiten el silencio de las ausencias en los libros: las máscaras del vacío y los cantos de la nada, los paisajes de la inmovilidad y los lenguajes del silencio.

47

Es la identificación, no la imaginación, de la vida y la naturaleza con la realidad y la existencia, o sea, con el mundo. Pues según la muerte y su finalidad, el mundo es el cuerpo del pensamiento, cuyos únicos miembros son las extremidades del ser, que inmovilizadas en el tiempo y en el espacio, tienen el gesto de los límites y las terminaciones de lo absoluto. El mundo y todo lo que hay en él, por lo tanto, se definen en la luz de las desapariciones y en el aire de las ausencias. Mientras que los objetos y los sujetos hacen referencia siempre a las representaciones y a los significados, a las figuraciones de lo simbólico, las cosas y los seres, que son las verdaderas criaturas del mundo, se definen únicamente por su inmovilidad y su silencio, por los límites de la realidad y los términos de la existencia. La existencia y la realidad que no son los reflejos de la vida y de la naturaleza. El mundo que no es la representación ni la expresión de lo vital ni de lo natural. Por lo tanto, el mundo no puede verse en una figura, ni puede expresarse en una frase. El mundo se conoce únicamente en sus extremidades, es decir, en los límites de la realidad, que son los paisajes de la inmovilidad, y en los términos de la existencia, que son los

lenguajes del silencio. Los límites del paisaje son los términos del lenguaje, es decir, toda inmovilidad es visibilidad del silencio. No se puede acceder al mundo en un espacio preciso y a una hora concreta. Las coordenadas de la existencia son las de la inmovilidad, las fechas del ser las de las soledades y la de las ausencias. Todos los hechos del mundo, las obras del ser y los estados de las cosas, se reducen a la inmovilidad y al silencio. Las criaturas de lo real y las obras del mundo son, por tanto, los estados últimos de las cosas y los hechos extremos del ser. Es decir, la finalidad de la vida es la existencia, y de la naturaleza la realidad. Y ambas finalidades, que no son la muerte, sino los límites y los términos del mundo o, lo que es lo mismo, del cuerpo del pensamiento, son necesariamente el vacío y la ausencia, la nada y la desaparición, los nombres del vacío y las luces de la desaparición, en definitiva, las síntesis reales entre lo metafísico y lo existencial, las luces y las voces que quedan de los restos de la naturaleza y de la vida.

48

El paisaje puede ser la imaginación de la naturaleza o la conciencia del límite. Es decir, puede ser máscara o puede ser inmovilidad. De la misma manera, el lenguaje, en los extremos del pensamiento, en la imaginación y en la conciencia, puede ser canto o puede ser silencio. Entonces, el cuerpo único y definitivo del pensamiento, el mundo, la unidad de los paisajes y de los lenguajes, la síntesis de la mirada y de la palabra, no será en la imaginación de los rostros y los nombres de la naturaleza, de los sujetos y los objetos de la vida, de las máscaras y los cantos de la belleza y del arte, de los ideales y los milagros de la religión, sino en la inmovilidad y el silencio de los seres y de las cosas, en los límites y los términos de la existencia, en el misterio de lo real, exactamente, en el vacío y la nada, dimensión y duración de lo sagrado.

49

Ante un mismo límite, ante un mismo término, el pensamiento puede hacerse imaginación o conciencia. Estas son las dos formas de pensar, que confluyen en los límites de la realidad y en los términos de la existencia, y que son la lucidez en la contemplación de la inmovilidad y la respiración absoluta del ser en las extremidades del mundo. Pues el pensamiento oscila siempre entre lo ideal y lo real, entre lo abstracto y lo concreto, entre la naturaleza y la vida y la realidad y la existencia. Pero cuando es mayor la lucidez y se ha puesto en lo absoluto, la finalidad del pensamiento es otra distinta, y ya no se mueve entre las figuraciones y los significados, ni entre las ideas y los conceptos, sino que queda detenido en las limitaciones y las terminaciones concretas de la realidad y de la existencia, en las inmovilidades y los silencios de las cosas y de los seres del mundo, en las miradas y las palabras únicas de la conciencia, que son, definitivamente, los rostros para las visiones de la inmovilidad y los nombres para las oraciones del silencio.

50

Todos los elementos imaginativos del pensamiento se refieren a los significados del lenguaje y a las figuraciones del paisaje, mientras que los de la conciencia, a los términos de la existencia y a los límites de la realidad, a la inmovilidad y al silencio del mundo. Pero el mundo no es el lugar para el sujeto ni el objeto, es decir, ni para la representación de una personalidad ni para la interpretación de un sentido. El mundo es para la realidad y la existencia de los seres y las cosas, para dar nombres a la nada y rostros al vacío, para comprobar su inmovilidad y su silencio absolutos. Así, el rostro y el nombre significan sujeto y objeto. De otra forma, el sujeto es la figuración de una personalidad y el objeto es la representación de un sentido. Pero hay rostros y paisajes, nombres y lenguajes, que no son máscaras ni cantos, que no son representación ni expresión de un sujeto ni de un objeto, es decir, figuraciones ni significados, que tienen una inmovilidad diferente a los gestos de las

máscaras y un sentido distinto a los signos del canto, que, en definitiva, son la contemplación de los límites y la respiración de los términos del mundo. Por lo tanto, existen en el mundo diferentes grados de lo real, no distintas realidades, pues la existencia no se mide en cantidad, sino en intensidad, que, en términos existenciales, es la gravedad del ser. Así, el pensamiento puesto en absoluto, cuando se da sólo como lucidez de la conciencia, cuando supone el encuentro único entre lo metafísico y lo existencial o, de otra manera, entre lo estético y lo ético, en la absoluta inmovilidad y el mayor silencio que puede una criatura, y en la máxima gravedad de su ser, consiste en la total integración de la mirada con la palabra, en la síntesis verdadera que supone toda creación, es decir, en las relaciones directas que se establecen entre el vacío y la ausencia, entre la nada y la desaparición, concretamente, en humanar todo lo metafísico con lo existencial. Pues, la desaparición no es otra cosa que la contemplación del rostro del olvido en el espejo de la nada, y la ausencia, el silencio realmente humano, la respiración del ser en un vacío con nombre. Es, por lo tanto, la conciencia de los límites y de los términos del mundo, no la abstracción del pensamiento, ni las figuraciones del ideal, sino las formas concretas de la materia consciente, el material realmente humano, lo que define el cuerpo único y definitivo del pensamiento, el mundo, como la síntesis de la realidad y de la existencia, como la unidad de conciencia metafísica y existencial.

51

El mundo se define por los límites de la realidad y por los términos de la existencia o, lo que es lo mismo, por los límites y los términos del pensamiento. Límites y términos que son el eje del mundo y, por lo tanto, del pensamiento, que queda perfectamente acotado, es decir, que se concreta, en la unión entre los paisajes y los lenguajes. Pues, en el mundo no hay lenguaje solo, sin paisaje, ni palabra sin mirada. En definitiva, no hay latido sin luz, respiración sin contemplación. Incluso en sus extremos, la definición del mundo sólo por el

lenguaje consiste en alcanzar el mayor grado de inmovilidad que puedan la realidad y la existencia, es decir, los términos de un paisaje de inmovilidad y la respiración de la luz. De la misma forma, al describir el mundo en un paisaje solo, lo que se persigue es la visibilidad del silencio y la contemplación de la palabra, hacer un lenguaje del silencio. En estos límites y términos, el mundo se reconoce y comprende en los rostros y los nombres de lo absoluto.

52

El pensamiento puesto en lo absoluto, concretamente, el paisaje que se ve en los límites del mundo y el lenguaje que se dice en los términos de la existencia, es decir, las extremidades del cuerpo consciente de las miradas y las palabras, no son la figuración y el significado, ni la imaginación y el sentido, tampoco la representación de la belleza ni la expresión del ideal, sino la forma definitiva de la inmovilidad y del silencio, la luz de la realidad y la voz de la conciencia, exactamente, el rostro y el nombre de la muerte. Entonces, el absoluto del pensamiento no es su figuración ni su significación; aquello que se imagina y significa. Lo absoluto nunca es un gesto ni un signo, ni una imagen y su sentido. Todo lo que se piensa como idea y concepto, como simbólico y razonado, es inferior a la unidad, y no alcanza, por lo tanto, la completa síntesis del pensamiento, ni la absoluta integridad del mundo. Pues el conocimiento real de los fragmentos es a través de sus límites, y de los instantes por la concreción de sus términos que, en el espacio y el tiempo absolutos, distintos a la inmensidad y a la eternidad inventadas por la imaginación simbólica, alcanza la dimensión y la duración reales del vacío y de la nada, donde el mundo se manifiesta tal como es, en la inmovilidad de su realidad y en la finalidad de su existencia, y los seres, en un realismo inmóvil y en la formación de una conciencia.

Imaginar máscaras a los rostros y significados a los gestos, hizo de la vida y de la naturaleza representaciones de su poder, del pensamiento la abstracción de lo simbólico, y de las artes las expresiones de la belleza y las figuraciones del ideal. Pero en los límites de la visión, luces en el instante de la desaparición, la lucidez es distinta a la imaginación, y la mirada concentrada reconoce el mundo y los términos de su existencia, cuando las lámparas del vacío y las esferas de la transparencia y de la inmovilidad, no los astros en sus órbitas, eran las que iluminaban los rostros y los paisajes. Mirada sin término, sin el peso de una imagen o figuración, único espacio real de la visión, de la realidad donde el pensamiento despierta. No es gesto ni reflejo. Ni es aún figura y representación. Mirada absoluta, creación plena, anterior a cualquier significación o, en otros términos más reales y concretos, contemplación directa de los límites: la mirada latente en la inmovilidad y la luz de la palabra para contemplar la corporeidad de las ausencias en los espejos de la nada y en las noches de los sentidos. Pues es en la insignificancia del lenguaje, en la supresión de la imagen, donde se crea el espacio propio del pensamiento, las palabras y las miradas de lo absoluto, no los cantos y las máscaras de la imaginación, ni las interpretaciones y las visiones del sueño; es en la pérdida absoluta de los sentidos, en el mayor de los abandonos que sufre un cuerpo en soledad, cuando son directas las conexiones de la mente y el corazón, no a través de los símbolos, de las figuraciones y de los significados, de las representaciones de los rostros y de sus expresiones, sino de la lenta formación interna de las ausencias, donde se encuentra la inmovilidad necesaria para orientarse en la nada y atravesar el vacío, y la forma de superar al sujeto de una personalidad en la inmovilidad del ser y al objeto de un ideal en el silencio de la cosa, las criaturas formadas en el tiempo de la desaparición y en el espacio de la conciencia, que son la duración de los nombres en el silencio y la dimensión de los rostros en el olvido, no las figuras detenidas en la duración y la distancia de la naturaleza y la vida, sino la inmovilidad de los seres en los

términos y los límites de la realidad y la existencia, del mundo, donde el pensamiento no será más la luz de la imaginación, sino el cuerpo lúcido de la conciencia, que tomará aliento en la respiración de la luz, y su forma en la contemplación del silencio, es decir, palabras y miradas convertidas en los términos y los límites íntimos del mundo, en los nombres y rostros de lo absoluto, que repetirán el temblor del abismo y el latido de la inmovilidad, duraciones y dimensiones que no serán infinitas ni eternas, sino realmente concretas en el interior del cuerpo del pensamiento, que ya como la luz y la voz de la conciencia, como el pensar y el sentir de las desapariciones y de las ausencias, y de las soledades del amor y de la muerte, materiales concretos y definitivos de la conciencia humana y no ideales de las religiones y de lo divino, serán las únicas manifestaciones formales de lo sagrado, no las máscaras y los cantos de la imaginación simbólica, de la expresión de la belleza y del arte, de los milagros de la religión y del ideal de poder, sino los paisajes y los lenguajes últimos de la realidad y de la existencia, la lucidez de las inmovilidades y las llamadas del silencio, la respiración y la contemplación de la conciencia, en definitiva, las revelaciones de lo sagrado y de su misterio, del material consciente de lo humano, no del espíritu y del alma que necesitaban los dioses para sobrevivir, sino de los restos de la naturaleza y de la vida, que son las formas reales de la existencia, las ausencias como los cuerpos de los vacíos con nombres, las palabras como los términos visibles del silencio, y las miradas como la luz de la inmovilidad en los límites de la visión, la lucidez de la desaparición en los espejos de la nada y en los rostros del olvido.

54

Todo paisaje, toda máscara de la naturaleza, se crea de un rostro, y ese rostro está latente y oculto en él. Pues antes de los gestos y de la expresión, es decir, de las imágenes y de los significados, de las figuraciones y representaciones de la naturaleza, existieron los rostros de la inmovilidad en la luz de la desaparición y de la ausencia, rostros y cuerpos de la transparencia a

los que correspondía un lenguaje terminal, no el de los cantos ni el de los sentidos, sino el de los nombres y las oraciones del silencio. Cuando el mundo se definía en sus extremidades, en los límites de la realidad y los términos de la existencia: las máscaras del vacío y los cantos de la nada.

55

Cuerpos y rostros que, desaparecidos, se sumergen en la transparencia como en el aire grave del abandono, y que en la inmovilidad encuentran todo su ser, la realidad y la integridad necesarias para existir en los últimos gestos de las despedidas y para ser formas reales de la ausencia. Que en la atmósfera extrema de la pérdida, donde los vientos blancos de la memoria y los astros vacíos del recuerdo disuelven los rostros hasta el olvido, encuentran todavía los términos para respirar en el silencio, y los latidos en los límites de la luz: son las máscaras regresando a la extensión inmóvil del paisaje. Las máscaras, que ya en el puro gesto de los rostros y de la inmovilidad, son la extensión del espacio que intermedia entre la naturaleza y el paisaje: las figuraciones de la nada y del vacío o las formas de la ausencia y de la desaparición, es decir, los rostros definitivos de lo absoluto, los límites y los términos del mundo, que son las visiones de la lejanía y de la distancia, los paisajes de la inmovilidad y la contemplación de los silencios.

56

Perpetuo morir el de la belleza en su primera luz, en su gracia natural, y de la vida en la gravedad real de su existencia, que fueron la lucidez y la realidad anteriores a la falsa inmortalidad de la máscara, y a la promesa incierta de la eternidad, y que hicieron de la mirada, de los límites de la visión o transparencias, de la luz de la desaparición, una teoría carnal de la resurrección, y de la palabra y de sus términos o silencios, la absoluta visibilidad corpórea de la conciencia. Las imágenes que desaparecían en la libre contemplación, en las miradas sin las ataduras del sentido, rostros y nombres

donde perduraban la luz y el misterio de lo real, como las visiones sin imagen y las oraciones sin sentido.

57

La muerte en su estado ideal, lleva el pensamiento a la imaginación del dios, y a figurarse el fin en un mundo de sombras. Pero mayor lucidez tiene la muerte, la realidad suprema, cuando el pensamiento se mantiene en un plano real, es decir, dentro de los límites y los términos del cuerpo o, precisamente en ellos, sin abandonarlos del todo, sin darlos por perdidos, como antes de que la imaginación inventara un espíritu a la carne y un alma al cuerpo, y separara la luz del latido, es decir, la naturaleza de su realidad y la vida de su ser. Lo que dividió el mundo en las imágenes y los significados, y su forma en la belleza y el sentido, convirtiendo las cosas y su ser en figuras y representación, por lo tanto, en abstracciones de lo simbólico, y sustituyendo el misterio de lo real por la falsa esperanza del ideal y la realidad latente de la naturaleza y de la vida por su poder sobrenatural. Sin embargo, cuando había tanta lucidez en los nervios como en las venas, y el latido repetía todavía el ritmo del temblor, y sucedía, entonces, que la sangre permanecía detenida frente a la pasión y el cuerpo inmóvil ante el deseo, cuando era máxima la gravedad que pesaba en el corazón, el contenido del pensamiento no eran las ideas y los conceptos, ni los sueños y los recuerdos, sino la luz de la desaparición y el aire de la ausencia, atmósfera para la visibilidad de las criaturas, los restos de la vida, que quedaban de los abandonos y de las pérdidas, de las soledades y de los olvidos, después del amor y de la muerte de los amantes, concretamente, los límites y los términos para la formación de la conciencia y del mundo o, de otra forma, la palabra que respira la ausencia o el vacío con nombre, y la mirada que contempla la desaparición o el rostro de la nada; en definitiva, el verbo que contiene las extremidades de la existencia, exactamente, el silencio y la inmovilidad del mundo, no los milagros de la naturaleza y de la vida, sino los misterios de lo real.

Y, así, la desaparición y la ausencia, el silencio y la soledad, la pérdida y el olvido, quedaron unidos en una sola materia consciente, visibles en un volumen exacto de transparencia e inmovilidad, en el cuerpo único de la palabra y del Libro. Aquí se entiende por libro, no sólo al objeto que tiene este nombre, a su forma concreta y contenido, sino, esencialmente, a la geometría del pensamiento y a la forma del mundo. A un espacio y a un tiempo, contrarios a lo histórico y a lo memorable, y distintos a la estancia y al transcurso, donde, a pesar de la dificultad para orientarse, al no contar con fechas ni coordenadas, ni con la colaboración de los sentidos, salvo con algunos fragmentos de realidad e instantes de lucidez, señales concretas del fin contenidas en el nombre y en la palabra, se materializan los términos y los límites del mundo, y se logra la visibilidad del silencio y de lo inmóvil a través del verbo. Sin embargo, no todo lo que entra en el Libro pertenece al mundo, no todas las palabras y todos los nombres dicen el mundo, pero sí que todo lo que es mundo forma parte del Libro o, lo que es lo mismo, toda ausencia es materia del Libro. Cuerpo, el del Libro, que repite uno a uno los términos del mundo y la forma exacta del pensar, cuyo contenido se recupera y cae, nuevamente, en el olvido, como los rostros vacíos de la desaparición y los nombres de la ausencia y del silencio que, precisamente, por esta falta de los sentidos, son necesarios para el conocimiento real y sensible del mundo, para ser y estar en los espacios de las ausencias, de la inmovilidad y del silencio, y en los tiempos de las desapariciones, de los desencuentros y de las despedidas, lugares del abandono y de la pérdida, donde se dan las figuraciones de la soledad y del silencio, y las aperturas que permiten, a un tiempo, la ventilación de la existencia, y la contemplación de la inmovilidad de las cosas y la respiración de su ser; en definitiva, criaturas, las del Libro, que son posibles y se hacen visibles, únicamente, en la luz de la inmovilidad, y que, junto a las formas de la desaparición y los nombres de la ausencia, permiten la visibilidad del silencio en el Libro. Que no existen en la imaginación, ni como

abstracciones, sino en el pensamiento de la más alta conciencia, y que coinciden con el cuerpo concreto del mundo, con sus términos y límites precisos, y que son las extremidades de la existencia, el silencio y la inmovilidad, o lo que, a un nivel superior de realidad y conciencia, supondría la lucidez del latido y la gravedad de la luz que, justamente, se manifiestan cuando llega la enfermedad, en el desorden de todos los sentidos. Cuerpo, y cuerpos, de luz real, sin la imagen y sin el significado, que se concretan en un pensamiento no figurado, en una palabra y en una mirada ajenas a las representaciones del mundo y del ideal, nombres y rostros que, por referirse a sí mismos, no pueden ser otra cosa que mundo, realidad y existencia, o, lo que es lo mismo, naturaleza inmóvil y vida vacía, y, por lo tanto, la respiración y la contemplación de lo absoluto, que existen en la realidad como inmovilidad del espacio y visibilidad del silencio, y que en el Libro son los términos del verbo y los límites de la visión, que le dan cuerpo al mundo y la forma exacta a su contenido. Lugar, el Libro, de las desapariciones y de las ausencias, de las pérdidas y de los abandonos; cuerpo de la visibilidad absoluta por la palabra, donde suceden las figuraciones de la nada y del vacío.

59

Pero la máscara sobre el rostro es luz. Inmovilidad absoluta de la máscara que encuentra su materia en la luz o la transparencia que se hace gesto o el ser contemplativo, a la vez de contemplado, o respiración de la mirada. La máscara que, en su forma primera, no era simbólica, pues no procedía de un pensamiento imaginativo, sino de una conciencia. No era aún imagen, falso brillo del ser, ni otorgaba poder alguno al enmascarado. La máscara era, en realidad, la naturaleza inmóvil del rostro, como el paisaje era el mundo inmóvil contemplado. La máscara no como la materia que oculta la carne, sino como el rostro reflejado, o la figura en el espejo de la nada.

A la unión íntima entre la máscara y el canto, a la relación real y no imaginada entre los paisajes y los lenguajes, al cuerpo único y definitivo de transparencia y de silencio, se le dio el nombre y el rostro reales del mundo o, lo que es lo mismo, la forma final en los términos de la existencia y los límites de la realidad. Era la creación concreta del cuerpo inmóvil del pensamiento y del mundo, no de la imaginación y de sus significados, ni de las representaciones y de sus interpretaciones, que hacen objetos de las cosas y sujetos de los seres, sino de un cuerpo que, distinto al de las ideas y los deseos, al de las figuraciones y los sueños, contiene dentro de sí la inmovilidad de la luz y la lucidez del latido, y que supone la superación de la palabra del significado y de la mirada de la imagen, por los nombres absolutos del lenguaje y los términos del canto, y por los rostros inmóviles de la máscara y los límites del paisaje. Pues, el pensamiento, en la contemplación del lenguaje inmóvil de los gestos, o en la respiración del gesto transparente de la máscara y del paisaje, atiende, no a las imágenes y los significados, sino, únicamente, a los límites de la visión y a los signos vacíos del canto, es decir, a las figuraciones de la soledad, a los gestos del silencio y a los rostros vacíos, criaturas todas, que se revelan en la luz de la desaparición y en el aire de la ausencia, en los espejos de la nada, donde la inmovilidad es la dimensión real del silencio, y la transparencia, la duración real de la luz, y a los términos de un lenguaje silencioso, oraciones del silencio, cuando el vacío es la respiración del espacio y la ausencia un vacío con nombre. Por lo tanto, serán, ciertamente, las extremidades del cuerpo real del pensamiento, que se corresponderán, una a una, con los límites y términos del mundo o, mejor, la lucidez y la conciencia del cuerpo superior del pensamiento, donde los límites de lo carnal van a coincidir, definitivamente, no con el espíritu y el alma que inventaron el pensamiento simbólico y el ideal de la belleza, sino con los términos concretos de lo verbal. De esta forma, el silencio, diferente a la falta de los sonidos y de las palabras, sería exactamente lo que dicen los términos del lenguaje, y la

inmovilidad, límite de la mirada, la única manera de visualizarlo, de respirar la luz, y la unidad de ambos extremos, el silencio y la inmovilidad, como el cuerpo único del pensamiento, lo que permitiría la contemplación directa del mundo y el conocimiento real de su misterio. Pues, realmente, el prodigio sucede, no en lo imaginado ni en lo fantástico, ni en el pensamiento que inventan los sueños y los deseos, que son las imaginaciones del corazón, sino, contrariamente, en lo que de realidad tiene la vida, en lo que permanece latente, a pesar de los cambios que sufren la naturaleza y la vida, en la inmovilidad y el silencio de los seres y de las cosas, que toman cuerpo en las desapariciones y en las pérdidas, y se materializan en las ausencias y en los olvidos, que son las materias concretas de lo humano, las formas de la soledad en los límites y los términos de la existencia para la creación de la conciencia, es decir, la unidad del latido y de la luz en un único cuerpo de pensamiento, donde se dan todos, absolutamente todos, los misterios de lo real.

61

Pero las máscaras, por tanto, permanecen dentro de los límites del rostro, es decir, del mundo de los gestos y de las figuraciones, en cambio, los cantos se abren en infinita unidad, más allá de los nombres y de los rostros, al mundo de las desapariciones y de las ausencias.

62

En realidad, hay un canto paralelo a cada máscara, un lenguaje que se corresponde a cada paisaje: pero inmovilizar el canto hasta el silencio puro, o de otra forma, hacer coincidir los términos con los límites del mundo, es algo que sólo lo logra la luz real de los nombres y de los rostros, y no la imaginación de los cantos ni la figuración de las máscaras.

Las imaginaciones de la luz sobre el cuerpo y la materia inventaron los conceptos de alma y espíritu. Debido al pensamiento simbólico la carne y el cuerpo estaban ya enfermos de abstracciones, y la materia se iba pudriendo en el ideal. A medida que el temblor de la luz fue alejándose del latido, y que la lucidez de la sangre cambiaba su intensidad, debilitada al pasar de los nervios a las venas, se fueron también perdiendo toda realidad y conciencia para el pensamiento. Lo que había sido en un principio luz de naturaleza latente, o la primera lucidez de lo humano que había estado unida perfectamente a lo real, a los seres y a las cosas del mundo, quedaba oculta por la luz menor de la imaginación, la lucidez falsa de la imagen y del símbolo, y el brillo pequeño, falso reflejo de las apariencias, que hacían de las cosas objetos, y de los seres, sujetos de una personalidad. Con ello, se pretendía engañar al corazón, liberarle de los miedos, y suplantar, así, la lucidez de sus latidos por el poder de la luz imaginaria y de los deseos. Pero sucedía lo contrario, que las abstracciones del pensamiento dejaban cada vez más solo el corazón, y que las pasiones, la imaginación y la figuración de los sentidos, deshacían la calma del cuerpo. Entonces, al pensar en absoluto, y al encontrarse el corazón envuelto en la luz de lo real, inmóvil en los límites del mundo y en los términos de la existencia, apartados ya de la carne el alma y de la materia el espíritu, fue posible contemplar la luz en el vacío y respirar profundamente en el silencio de la nada; es decir, visualizar los cuerpos en la luz de las desapariciones y en el aire de las ausencias. Así, en aquella atmósfera de absoluto se dio la inmovilidad exacta a la mirada, la completa transparencia a la luz. Donde eran el rostro sin gesto y la visión sin imagen, y eran los paisajes a través de la palabra y la visibilidad por los nombres. Era, también, la formación verbal de una conciencia, la forma real del ser en la palabra o la única forma de ser en los nombres; la superación de la mirada sola, de la belleza sola, en los paisajes y en las máscaras, de la imagen sin contemplaciones ni comentarios, por el silencio de los nombres y de los

términos que repiten la inmovilidad de las cosas, en definitiva, la respiración carnal del silencio, y la contemplación de la palabra como el cuerpo, no ya del pensamiento y de la imaginación, sino de una lucidez superior a la desnudez de la carne, la del cuerpo único y definitivo de la conciencia. Que tomaba su forma real de la materia consciente que, en realidad, era la lucidez de las ausencias corpóreas, y la carnalidad de los espacios del abandono y de la pérdida, la materia concreta de lo humano, el material con que se hizo, realmente, el mundo y sus criaturas, diferentes a la carne desnuda que había sido imaginada por el pensamiento, y al cuerpo con alma y a la materia con espíritu, que se inventaron con la imaginación simbólica y con el ideal de la belleza. Y que en la luz de la realidad no eran otra cosa que las sombras de la nada y del vacío o, de otra forma, las figuraciones reales de la nada y del vacío de un pensamiento sin nombres y sin rostros, hecho, únicamente, de los términos y de los límites del ser, es decir, los términos de la palabra y los límites de la mirada, que repiten la forma exacta del mundo y la atmósfera de su existencia, y que son la materialización absoluta de la palabra y de su silencio o, mejor, la visibilidad del silencio en la forma definitiva de la inmovilidad. Las palabras y las miradas extremas que, realmente, son el cuerpo único y definitivo del pensamiento, los latidos del mundo y la luz de la existencia, las formas concretas del silencio humano que definen las ausencias y los olvidos, los abandonos y las pérdidas, las materias de la conciencia y los hechos conscientes que se extraen de la inmovilidad de la sangre y de la carne, y de la luz de la desaparición y de la realidad que se concentra en las soledades reunidas del amor y de la muerte. En definitiva, un humanismo desnudo de símbolos, y un arte distinto al de las representaciones del ideal y de la belleza, una obra creada de los restos de la vida y de una realidad de naturaleza inmóvil, de criaturas que conservan la latencia de lo sagrado y el misterio de lo real, anterior a los poderes sobrenaturales, a los milagros de las religiones, y a las banderas y a los himnos de las ideologías, que no son los productos fabricados por la imaginación y el pensamiento simbólico que transformaron

las cosas y los seres reales en objetos del significado y en sujetos de una personalidad; sino las luces y las voces primeras para la creación de la conciencia y de la primera realidad del mundo, de la inmovilidad y del silencio que comenzaron tras de la primera muerte, de la realidad suprema, cuando el amor era ya la unidad de la realidad y de la naturaleza, y permanecían unidos la luz y el latido, cuando la mayor fuerza de atracción, la máxima gravedad, se manifestaba en la completa inmovilidad y en el equilibrio perfecto, que sólo una naturaleza inmóvil, no muerta, y una vida vacía, no una resurrección, repetían en los límites de la realidad y en los términos de la existencia.

64

Al imaginar, la mirada tiende hacia lo inmenso, y el tiempo al infinito y a lo eterno, pero la realidad entera está sólo en la contemplación del fragmento y en la respiración del instante. El paisaje y el lenguaje de lo real son absolutamente visibles cuando se tiene, más allá de la belleza y de la imaginación, conciencia de los límites y de los términos del mundo.

65

La finalidad de la imaginación, del pensamiento figurado, es representar la belleza, sin embargo, el pensamiento de conciencia persigue, a través del límite cierto que supone la muerte, el conocimiento exacto de lo real y de su misterio.

66

La finalidad de la vida es la muerte, la realidad suprema. Lo que da gravedad y realidad a la vida, a la naturaleza, lo que es ser, es decir, lo que es ya existencia o inexistencia, es consecuencia directa de la muerte, no de su idea o abstracción, sino de su realidad concreta, que en la vida se manifiesta como la ausencia y la desaparición, en el amor como la soledad y el olvido, y que en arte tiene la forma definitiva de la inmovilidad y del silencio. Pues el arte, sin embargo, no muere. Otros han de ser sus términos. El artista, que en un

principio encontraba su arte en la gravedad de los abismos y en la gracia de los espejos, lo bello en el reflejo de la naturaleza y de la vida o, de otra forma, en las máscaras y en los cantos, perdida ya su primera naturaleza, su naturalidad original, pero consciente, al fin, de su realidad en el mundo, de sus propias limitaciones, comprende que la finalidad de la creación no está en las representaciones del amor y del dolor, de la belleza y del sufrimiento, sino en conseguir la unidad al borde de la destrucción. Así, el creador, consciente o no de su arte, repite con su obra los límites del mundo y los términos de la existencia o, de otra forma mejor, los paisajes de la inmovilidad y los lenguajes del silencio.

67

El artista que se sirve, únicamente, del pensamiento simbólico, es decir, que piensa su arte sólo con la imaginación, no hace de sus obras más que representaciones de una ideología, banderas e himnos de algún poder, en concreto, las máscaras y los cantos de la belleza, e idealiza con ello la forma real del mundo y lo que ésta contiene, y consigue, falsamente, que su pensamiento se manifieste a través de imágenes y de significados o, de otra manera, de la figuración de la luz y de la expresión del sentido. Entonces, el artista que imagina el mundo, que se lo figura, no tal como es en sí, sino en su propia luz de artista, haciendo de las cosas objetos y de los seres sujetos o, mejor, símbolos de la religión y psicologías de la personalidad, deformándolo hasta ampliar inútilmente su espacio a la dimensión de lo infinito, a la inmensidad que reclama la existencia incierta de un dios, que pierde el tiempo y la fe en la falsa duración y esperanza de la eternidad, convierte, fatalmente, su propio espacio creativo en un templo para celebrar las edades del dios, y su tiempo más íntimo, su obrar, en la fiesta abstracta del espíritu; mientras que el creador, consciente de su finalidad y conociendo, exactamente, los límites y los términos del mundo, de su obrar, los rostros y los nombres de lo absoluto, es capaz de repetir con su obra las máscaras del

vacío y los cantos de la nada, es decir, las formas definitivas de la inmovilidad y del silencio, y de celebrar el mundo en instantes y fragmentos de realidad, la luz de su pensamiento en una estética de la desaparición y una poética de la ausencia. Por lo tanto, la finalidad real del creador es alcanzar este cuerpo único y definitivo de lucidez y conciencia, cuyo corazón no distinga el latido del temblor, cuya mente confunda las ideas con los deseos, y que permaneciendo inmóvil y en silencio abrazado al vacío, con su ser sujeto a las extremidades de la nada, a los rostros de la ausencia y los nombres del olvido, criaturas que están hechas de material realmente humano, de la verdadera materia consciente, se dispone para la creación del mundo, cuando al creador, realmente, se le es dado el respirar lo que ve y el contemplar lo que dice, en definitiva, se le es revelado el mundo como el cuerpo del pensamiento, como una conciencia.

68

Únicamente el pensamiento que no figura una personalidad, ni representa una psicología, es decir, que no es la imaginación de un sujeto, puede ser cuerpo él mismo y no abstracción de los sentidos o, lo que es exactamente igual, la forma concreta del mundo y, por lo tanto, tener sustancia y materia propias, diferentes a los sueños y a los recuerdos de la memoria, a los deseos del corazón y a las ideas de la razón. Pues sólo en la dimensión del fragmento y en la duración del instante se concentra el mundo y su existencia, y se hace cuerpo concreto del pensamiento; sólo en los límites del espacio y en los términos del tiempo, que lo definen como real, se logra la total visibilidad de su forma consciente, y no en los rostros ni en los nombres de la naturaleza, ni en las máscaras ni en los cantos de la belleza y de su falso reflejo en los espejos, ni en las imágenes ni en los significados de los paisajes y los lenguajes inventados por la imaginación simbólica, sino, como sucede con los gestos de los seres y los secretos de las cosas, en la completa inmovilidad y en el absoluto silencio. Sin embargo, es en este aire inmóvil de la ausencia, en

la lucidez del vacío que deja la desaparición, donde se da la contemplación del vacío y la respiración de la nada y, por tanto, la dimensión y la duración reales del mundo, coordinadas y fechas distintas a las que acotan el espacio de la vida y de su tiempo; es en esta atmósfera de lo absoluto, en esta órbita de silencio, donde toma forma el cuerpo real del pensamiento, que está hecho, como el propio mundo, de la materia consciente y de la sustancia concreta de la existencia, criaturas materiales y sustanciales que proceden de la liquidación de la carne y de la sangre, exactamente de los restos de la vida y de la naturaleza, de los abandonos y de las pérdidas que deja la destrucción y la muerte, las figuras reales de la soledad que, como las figuraciones de la nada y del vacío, quedaron detenidas en los límites de la distancia y en los términos del olvido, en la inmovilidad de los sentidos y del pensamiento. Así, del cuerpo que trasciende, no en la imaginación del espíritu infinito ni de la eternidad del alma, no en darle sentidos a la muerte ni en darle la razón a dios con los milagros de la religión y las promesas de la resurrección, ni con el consuelo de una fe y su esperanza, sino en su misma transparencia y silencio, en su propia finalidad, en el tiempo y en el espacio que, realmente, le son más propios, la duración y la dimensión absolutas de lo inmóvil, que se concretan, precisamente, en los instantes terminados de la existencia y en los fragmentos limitados de la realidad, que son las formas de su ser más íntimo, las formas últimas de la inmovilidad, que permiten la contemplación de la palabra y la visibilidad del silencio; en definitiva, las extremidades del cuerpo exacto de la conciencia, del cuerpo grave del pensamiento que repite uno a uno los términos y los límites del mundo, donde se encuentran, finalmente, no los ecos y los reflejos falsos de la imaginación, sino las voces de la lejanía y las luces del olvido.

69

Máscara y paisaje son formas de una misma naturaleza inmóvil, de ese rostro personal y subjetivo que, sin embargo, se nos aparece como falsamente

universal. Son los escenarios de la representación y la expresión que dan una falsa intensidad a la mirada. Esta tensión entre el fragmento y el límite queda resuelta en una visión que no se da en imágenes ni en figuraciones, sino en los paisajes de la inmovilidad y en las máscaras del vacío, que se corresponden, en realidad, con la visibilidad del silencio y con el sonido de la ausencia y de la desaparición. En realidad, el ser es diferente al mito y al símbolo, y no puede conocerse a través del ritual. El lugar donde se manifiesta la realidad del ser tiene la dimensión y la duración de lo absoluto y concreto, por lo tanto, ni puede medirse en fragmentos, ni puede contarse en una historia. Es decir, su existencia es en los límites y en los términos del mundo. Cuando el pensamiento es mundo o, lo que es igual, cuando la conciencia es cuerpo. Y todo en la mirada y en la palabra es inmovilidad y silencio. Son los límites concretos y los términos absolutos del pensamiento, que coinciden uno a uno con las extremidades del ser, y con la dimensión y la duración últimas de la realidad y de la existencia. Son, de igual forma, la mirada y la palabra extremas que repiten de las cosas la forma de su inmovilidad y la visibilidad de su silencio. Pues no hay ecos en los abismos del silencio, ni hay reflejos en los espejos de la inmovilidad, únicamente los nombres y los rostros de lo absoluto, que definen los límites de la visión y los términos concretos del mundo o, mejor, la inmovilidad de los rostros y la visibilidad del silencio. Son, en definitiva, los términos y los límites de un pensamiento sin imágenes ni significados, de un cuerpo consciente que coincide con la forma exacta del mundo.

70

El mundo se mide y cuenta, únicamente, en fragmentos de la realidad y en instantes de la existencia, es decir, su dimensión y duración reales en el espacio y en el tiempo, no son la inmortalidad y la eternidad inventadas por las abstracciones de la imaginación y del pensamiento simbólico para prolongar falsamente la naturaleza y la vida, sino los límites concretos y los

términos absolutos de lo humano, las formas y las materias creadas de la conciencia del final y de la inexistencia, en definitiva, el vacío y la nada que en lo más íntimo del ser dejaron las desapariciones y las ausencias, los abandonos y las pérdidas, las soledades y los olvidos. En estos límites y en estos términos, se define y concretan el mundo y sus criaturas como las formas de lo real que, a su vez, contienen en sí mismas cada uno de los límites y de los términos del mundo, una a una las formas extremas de la existencia, y la naturaleza inmóvil y la vida vacía de la realidad. Son, por lo tanto, las extremidades y los movimientos últimos del ser. La finalidad de las palabras y de las miradas extremas, y del pensamiento de lo absoluto y concreto, en el cuerpo único y definitivo de la inmovilidad y del silencio. Es el rostro de lo absoluto que no tiene en los ojos la imagen y la lágrima, ni en la boca el significado y el llanto, sino el gesto de la visión última de la inmovilidad y el significado de la oración definitiva del silencio. Y, por último, es la figuración de la ausencia o la máscara del vacío, distinta a la de la belleza y a la del ideal, que tiene como último gesto la inmovilidad, y cuyo único significado es el silencio.

*

CAPÍTULO 8 – CONCLUSIONES
LA ARQUITECTURA COMO LA FORMA INMÓVIL DEL TIEMPO.
PARA UNA ESTÉTICA DE LA INMOVILIDAD Y UNA POÉTICA DEL SILENCIO

Páginas 330-333

- Todos los lenguajes, así como todos los paisajes, que sirvieron para dar sentido y significado a las cosas, para figurar y representar el mundo, deben recuperar en su interior la naturaleza primera de su ser, los términos y los límites concretos que lo materializaron y repetir, como en un principio, las formas originales del silencio y de la inmovilidad.

- Todo pensamiento que es llevado a lo absoluto, a los extremos contrarios de la imaginación y del razonamiento, lejos de las imágenes y de los significados de las máscaras y de los cantos de lo simbólico, cuando de los rostros y de los cantos se pierden todos los detalles y de las cosas ya no es posible la representación ni la expresión, encuentra, al fin, la dimensión de los límites y la duración de los términos. Ahí el pensamiento encuentra los límites y los términos que definen la inmovilidad y el silencio.

- Toda arquitectura ocupa un lugar entre el paisaje y la máscara. Ocupa los espacios entre la construcción de la naturaleza y la del rostro. Pensar la arquitectura con la imaginación la convierte en expresión y representación de lo simbólico, de la misma manera que los espacios imaginados y las formas inventadas para la belleza son las figuraciones de lo monumental, de lo ideológico y de su poder. Sin embargo, cuando la arquitectura se piensa en sus límites concretos, en los términos que le son realmente propios, consigue sus formas de las máscaras del vacío y sus espacios definitivos de los paisajes de la inmovilidad o, mejor, de las formas inmóviles del tiempo, y de la lucidez del vacío. Inmovilidad que es la visibilidad del silencio en los espacios.

- La imaginación y el pensamiento simbólico han ido convirtiendo lo que era creación original, la forma concreta de lo sagrado y el misterio de lo real, en el arte de representar y expresar objetivamente el contenido de una psicología, incluso de figurar y significar lo subjetivo. Pues al imaginar el rostro, el paisaje y la arquitectura se convierten en máscaras, y la luz de la realidad en belleza. Lo que había sido sagrado en religioso, y las cosas en objetos simbólicos y los seres en sujetos de una personalidad. Así como el alma y el espíritu son la imaginación del cuerpo y de la carne. Pero es la conciencia, no el alma, el cuerpo real del pensamiento, y el mundo está hecho, no de espíritu, sino de la materia consciente. En definitiva, el pensamiento simbólico convirtió lo metafísico en la imaginación de lo existencial.

- El creador con su arte consigue esencialmente integrar en su obra dos cosas: la máscara y el canto, cuando es imaginativo, la inmovilidad y el silencio cuando, después de la representación y de las metáforas, es plenamente consciente de su creación. Aquí está el programa de su arte en el cual la figura es superior a su imagen y la frase a su significado, es decir, en su obra sucede de esta forma: Nada en ella es representado, pues no se puede ser por la imagen. Lo que ha sido creado, la criatura, no tiene apariencia. Ni nada puede ser en y con ella interpretado. Todo lo que se ha puesto en absoluto no admite más significados. Sin embargo, a pesar y gracias a estos límites, a estos términos, el creador es capaz de ver rostros en el silencio y de escuchar nombres en la luz. Ciertamente, su obra encuentra el ser íntegro en un único y definitivo cuerpo de materia consciente, donde se dan al mismo tiempo la respiración de la mirada y la contemplación de la palabra.
- Es preciso encontrar los términos y los límites necesarios para la destrucción última del mito, eliminando el lenguaje y el paisaje que lo sustentaban, el canto y la máscara simbólicos. Disponer otra vez de un comienzo, del mundo vacío y sin nada, para completarlo con una metafísica de las ausencias que se concretaría en un lenguaje del silencio y un paisaje de la inmovilidad y la desaparición: las nuevas figuraciones de la nada y del vacío. Destruído ya todo mito, toda superstición del pensamiento, con la luz que enciende el latido, se llega, sin la imaginación ni la metáfora a una conciencia superior del mundo, sin el falso milagro de un dios, al misterio o prodigio de lo real.

- En las ciudades aún es posible una arquitectura de la inmovilidad, de las formas del tiempo que han alcanzado su límite y su término, donde los espacios están hechos con un control exacto de lo inmaterial. Ciudades del tiempo, ciudades de la duración y de los recorridos, más que de la dimensión y de las distancias, que, lentamente, han formando en su interior depósitos de inmovilidad y de silencio. Arquitecturas que se han detenido en la memoria de lo vivido, que no son el tiempo imaginado en la falsa duración de la eternidad, sino el tiempo concreto de la inmovilidad en los espacios de la luz y del silencio. En definitiva, las formas últimas de una arquitectura de lo inmóvil.

* * *

BIBLIOGRAFÍA

TIPOLOGÍAS DEL TEXTO CRÍTICO EN EL ARTE Y EN LA ARQUITECTURA

- APOLLINAIRE, Guillaume: *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Editorial Visor, S. A. Madrid, 1994.
- BACHELARD, Gaston: *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, S. A. Madrid, 1965, 1994.
- BARTHES, Roland: *Ensayos críticos*. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1983.
- BENJAMIN, Walter: *El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo Alemán*. Ediciones Península. Barcelona, 1988.
- BENJAMIN, Walter: *El origen del drama barroco alemán*. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. Madrid, 1990.
- BRAQUE, Georges: *El día y la noche*. Ediciones El Acantilado. Barcelona, 2001.
- ECO, Umberto: *La definición del arte*. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1970.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio...(et al.): *Arte y escritura*. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca: Universidad, 1995.

- FOUCAULT, M: *Nietzsche, Freud, Marx*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.
- FRAMPTON, Kenneth: *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1981.
- FULLAONDO, Juan Daniel: *Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte*. Editorial la Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1976.
- FULLAONDO, Juan Daniel y Muñoz, M.T.: *ZEVI*. Kain Editorial. Madrid, 1992.
- GAUDÍ, Antonio: *Manuscritos, artículos conversaciones y dibujos*. Edición Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982.
- LORDA, Joaquín: *"Gombrich: una teoría del arte"*. Ediciones internacionales universitarias. Barcelona, 1991.
- OTEIZA, Jorge: *Propósito Experimental*. Edita Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988.
- PANOFKY, Erwin: *Arquitectura gótica y pensamiento escolástico*. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid, 1986.
- ROWE, Colin: *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.
- SONTAG, Susan: *Contra la interpretación*. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1996.
- TORRES-GARCÍA, Joaquín: *Universalismo Constructivo. Contribución a la unificación del Arte y la Cultura de América*. Dos volúmenes de la Serie Alianza Forma; 42 y 43. Editorial Alianza. Madrid, 1984.
- TRÍAS, Eugenio: *Metodología del pensamiento mágico*. EDHASA. Barcelona, 1970.

POR UNA ARQUITECTURA ESPECÍFICA. EL SEAGRAM Comentarios a la obra de Mies van der Rohe

- NEUMEYER, Fritz. Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922/1968. El Croquis Editorial, Madrid, 1995.
- SPAETH, David. Mies van der Rohe. Editorial GG, Barcelona, 1986.
- BLASER, Werner. Mies van der Rohe. Editorial GG, Barcelona, 1972.
- BILL, Max. Ludwig Mies van der Rohe. Editorial Infinito, Buenos Aires, 1956.
- FULLAONDO, Juan Daniel: "Humanismo y paradoja en la obra de Mies van der Rohe". (Forma Nueva) EL INMUEBLE. España, octubre 1966, pp.29-31.
- QUETGLAS, José: "Pérdida de la síntesis: el pabellón de Mies". CARRER DE LA CIUTAT. Catalunya, abril 1980, pp.17-27.
- Monografías de Arquitectura y Vivienda A+V (6). Mies van der Rohe 1886-1986. KENNETH FRAMPTON y otros.
- ABALOS, Iñaki: "La casa-patio de Mies: una visión subjetiva". EXIT. (LMI). Volumen 1. Madrid, octubre 1994.
- MONEO, Rafael: "Un Mies menos conocido". ARQUITECTURA BIS (44). Catalunya, julio 1983, pp. 2-5.
- ROJO, Luis: "Imágenes ready-made. El montaje y la visión de lo moderno". CIRCO(3), 1993.
- ECO, U.: La definición del arte. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1970.
- OTEIZA, Jorge. Propósito Experimental. Edita Fundación Caja de Pensiones. Madrid, 1988.

EL CUADRADO COMO GENERADOR DE LA FORMA ARQUITECTÓNICA

Comentarios entorno a su utilización en algunos casos prácticos

- NORBERG-SCHULZ, Christian y DIGERUD, J. G. colaborador. Louis Kahn , idea e imagen. Ediciones Xarait. Madrid, 1981, 1990.
- SABINI, Maurizio y otros. Louis Kahn. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1994.
- GIURGOLA, Romaldo. Louis Kahn. Editorial GG, S.A. Barcelona, 1992.
- RONNER, Heinz y JHAVERI, Sharad. Louis Kahn. Complete Work 1935-1974. BIRKHÄUSER. Basel / Boston, 1987.

- DE LA SOTA, Alejandro. Alejandro de la Sota, Arquitecto. Editorial Pronaos,S.A. Madrid, 1989.
- CAPITEL,Antón: "Alejandro de la Sota: Una Antología inconclusa. Algunas ideas en torno a la obra de Alejandro de la Sota". ARQUITECTURA, núm. 233, noviembre-diciembre 1981, pp. 17-23.
- DE LA SOTA. Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota. Edición a cargo del Departamento de Proyectos ETSAM. Director Jesús Bermejo. Proyecto al cuidado de Andrés Cánovas. Madrid, 1996.
- JOSE BENITO RODRIGUEZ CHEDA. Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura. Editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Santiago de Compostela, 1994.
- KLEE, Paul. Diarios 1898-1918. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1993.
- NEUMEYER, Fritz. Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922/1968. El Croquis Editorial. Madrid, 1995.
- QUETGLAS, José: "Pérdida de la síntesis: el pabellón de Mies". CARRER DE LA CIUTAT. Catalunya, abril 1980, pp. 17-27.
- ABALOS, Iñaki: "La casa-patio de Mies: una visión subjetiva". EXIT (LMI). Volumen 1. Madrid, octubre 1994.

- DE LA SOTA, Alejandro. Alejandro de la Sota, Arquitecto. Editorial Pronaos, S.A. Madrid, 1989.
- CAPITEL, Antón: "Alejandro de la Sota: Una Antología inconclusa. Algunas ideas en torno a la obra de Alejandro de la Sota". ARQUITECTURA, núm. 233, noviembre-diciembre 1981, pp. 17-23.
- OZENFANT-LE CORBUSIER. Acerca del purismo. Escritos 1918/1926. El Croquis Editorial. Madrid, 1994.
- KLEE, Paul. Diarios 1898-1918. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1993.
- TORRES-GARCÍA, Joaquín. Universalismo Constructivo. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1984.
- GOLDING, John. El cubismo. Una historia y un análisis. 1907-1914. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1993.
- NORBERG-SCHULZ, Christian y DIGERUD, J. G. colaborador. Louis Y. Kahn, idea e imagen. Ediciones Xarait. Madrid, 1981, 1990.
- OTEIZA, Jorge. Quousque Tandem...! Editorial HORDAGO, S. A. 4ª Edición. Zarautz, 1983.

FLAXMAN. El silencio del coro trágico

- FLAXMAN La difusión del modelo clásico Homero, Esquilo, Hesiodo, Dante. Catálogo editado por el Museo de Bellas Artes de Bilbao en 1996.
- SCHILLER, J.C.F. Sobre el uso del coro en la tragedia. Escritos sobre estética. Editorial Tecnos, Madrid 1990.
- NIETZSCHE, F. El nacimiento de la tragedia. Editorial Alianza, Madrid 1985.
- ARGAN, G.C. y otros. Arte, arquitectura y estética en el siglo XVIII. Editorial Akal, Madrid 1987.

- BOIME, Albert. *Historia social del arte moderno. Volumen 1: El arte en la época de la Revolución 1750-1800*. Editorial Alianza, Madrid 1996.
- ROSENBLUM, Robert. *Transformaciones en el arte de finales del XVIII*. Editorial Taurus, Madrid 1986.
- SCHILLER, J.C.F. *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Editorial Verbum, Madrid 1994.

**LOS LÍMITES DE LA VISIÓN EN JORGE OTEIZA:
LAS MÁSCARAS DEL VACÍO Y LOS PAISAJES DE LA INMOVILIDAD**
FOTOGRAFÍA COMO HERRAMIENTA METAFÍSICA DE CREACIÓN ARTÍSTICA

- PELAY OROZCO, Miguel. *OTEIZA su vida, su obra, su pensamiento, su palabra*. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1978: 605 p.
- OTEIZA, Jorge. *Cartas al príncipe*. Itxaropena, Zarautz, 1988: 143 p.
- OTEIZA, Jorge. "Renovación de la estructura en el arte actual". En: *Revista de Lekaroz*. Navarra, 1952.
- ZUNDA, J. J. y BREGAÑA, Santos. "Una isla en Zorrotzaurre. Bilbao. 1994". En: *diVERSA. Revista Universitaria de Arte y Arquitectura*, nº 2, noviembre 1994. A. C. M. E. Asociación Cultural "Matxín" de Estudiantes. E. H. U. – U. P. V.; pp. 38 – 43.

- VARIOS AUTORES. La colina vacía: Jorge Oteiza-Roberto Puig: Monumento a José Batllé y Ordóñez, 1956-1964. Editorial Ehupress. Bilbao, 2008: 689 p.

LA ESTATUA Y EL LIBRO. ENSAYO DE CONTINUIDAD PARA UNA OBRA CONCLUIDA

- OTEIZA, Jorge. EXISTE DIOS AL NOROESTE. Editorial Pamiela. 3ª edición: Noviembre, 1990. Pamplona.
- OTEIZA, Jorge. ITZIAR elegía y otros poemas. Editorial Pamiela. 2ª edición: octubre 1992. Pamplona.
- OTEIZA, Jorge. Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Cultura Hispánica, Madrid. 1952.
- OTEIZA, Jorge. "Tipología de las relaciones del vasco con la muerte", epílogo al libro de Elías Amézaga Consejos para un recién muerto, Editorial Sendoa, Bilbao, 1965.
- OTEIZA, Jorge. Estética del huevo. Huevo y Laberinto. Mentalidad Vasca y Laberinto. Editorial Pamiela. Pamplona, 1995.
- MALÉVICH, Kasimir. ESCRITOS. Editorial Síntesis, S.A. Madrid, 2007.
- MALLARMÉ, Stéphane. Para una tumba de Anatole. Ediciones Bassarai. Vitoria-Gazteiz, octubre de 2005.
- MALLARMÉ, Stéphane. Cien años de Mallarmé. Igitur y otros poemas. Ediciones Igitur. Tarragona, agosto de 1998.
- ZAMBRANO, María. La Confesión: Género literario. Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1995.

REFLEXIONES EN UNA ESCALERA.

SOBRE LA FORMA DEL POEMA

- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús: S.M. EISENSTEIN. Ediciones Cátedra, S.A. 1992, Madrid.
- EISENSTEIN, S.M: Reflexiones de un cineasta. Editorial Lumen, S.A. 1990, Barcelona.
- VARIOS AUTORES. El cine soviético de todos los tiempos 1924-1986. Ediciones Filmoteca de la Generalitat Valenciana (IVAECM). 1988, Valencia.
- NIETZSCHE, Federico: La gaya ciencia. Editores Mexicanos Unidos, S.A. Barcelona, 1983.
- ALEIXANDRE, Vicente: Ámbito. Editorial Castalia, S.A. Madrid, 1990.
- BROSSA, Joan: Antología. Ediciones Libertarias. Madrid, 1985.
- VALÉRY, Paul: Teoría poética y estética. Edición Visor Distribuciones, S.A. Madrid, 1990.
- NAVARRO DURÁN, Rosa: Cómo leer un poema. Editorial Ariel, S.A. Barcelona, 1998.
- FOUCAULT, M: Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas. Siglo XXI editores, S.A. Madrid, 1968.
- FOUCAULT, M: De lenguaje y literatura. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1996.

SOBRE ARTE Y ARQUITECTURA. OTRAS MATERIAS

- ALBERS, Josef. Obras sobre papel. Edita Sala de Exposiciones REKALDE, S. L. Bilbao, 1994.
- BARTHES, Roland: Ensayos críticos. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1983.
- BENJAMIN, Walter: El concepto de Crítica de Arte en el Romanticismo Alemán. Ediciones Península. Barcelona, 1988.
- BENJAMIN, Walter: El origen del drama barroco alemán. Altea, Taurus, Alfaguara, S.A. Madrid, 1990.
- BORGES, Jorge Luis. El Libro de Arena. Plaza & Janes Editores, S. A. Barcelona, 1984.
- BRESSON, Robert. Notas sobre el cinematógrafo. Árdora. Madrid, 1997.
- BROWN, Jonathan. Picasso y la tradición española. Editorial Nerea, S.A. Hondarribia, 1999.
- CORTÁZAR, Julio. Obra crítica 1-2-3. Ediciones Alfaguara/Santillana, S. A. Madrid, 1994.
- CORTENOVA, Giorgio. Pablo Picasso. Su vida. Su obra. Ediciones Grijalbo Mondadori. Milán, 1991.
- DE AZÚA, Felix. Baudelaire y el artista de la vida moderna. Editorial Pamiela. Pamplona, 1992.
- ECO, Umberto: La definición del arte. Ediciones Martínez Roca, S.A. Barcelona, 1970.
- FERNÁNDEZ ALBA, Antonio...(et al.): Arte y escritura. Ediciones Universidad de Salamanca. Salamanca: Universidad, 1995.
- FORSTER, E. M. Ensayos críticos. Taurus Ediciones, S. A. Madrid, 1979.
- FOUCAULT, Michel. De lenguaje y literatura. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1ªedición, 1996.

- FOUCAULT, M: Nietzsche, Freud, Marx. Editorial Anagrama. Barcelona, 1981.
- FRAMPTON, Kenneth: Historia crítica de la arquitectura moderna. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1981.
- FULLAONDO, Juan Daniel y Muñoz, M.T.: ZEVI. Kain Editorial. Madrid, 1992.
- GAUDI, Antonio. Manuscritos, artículos, conversaciones y dibujos. Edición Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1982.
- GENET, Jean. El objeto invisible. Escritos sobre arte, literatura y teatro. Editorial Thassàlia, S. A. Barcelona, 1997.
- GOLDING, John. El cubismo. Una historia y un análisis. 1907-1914. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1993.
- JABÉS, Edmond. Un extranjero con, bajo el brazo, un libro de pequeño formato. Círculo de lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)/Galaxia Gutenberg, S.A. Barcelona, 2002.
- KLEE, Paul. Diarios 1898-1918. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1993.
- KLEE, Paul. Colección del Guggenheim Museum. 1993.
- LE DERNIERE PICASSO. 1953-1973. Musée National d'Art Moderne. Musée Picasso. Éditions du Centre Georges Pompidou. Paris, 1988.
- LORDA, Joaquín: "Gombrich: una teoría del arte". Ediciones internacionales universitarias. Barcelona, 1991.
- MARIAS, Julián y otros. La cultura del libro. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Ediciones Pirámide, S.A. Madrid, 1988.

Sobre KASIMIR MALÉVICH:

- *Kasimir Malevich. Vida y obra.* Jeannot Simmen y Kolja Kohlhoff. Edición española en 2000: Könemann Verlagsgesellschaft mbH. Colonia, 1999.

- *Kasimir Malewich. Un conflicto trágico.* Heiner Stachelhaus. Ediciones Parsifal. Barcelona, 1991.
- Kasimir Malévich. Edita Museo de Bellas Artes de Bilbao. Bilbao, 2006.
- MARIAS, Julián y otros. La cultura del libro. Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Ediciones Pirámide, S.A. Madrid, 1988.
- MOHOLY-NAGY, László: La nueva visión y Reseña de un artista. Ediciones infinito. Buenos Aires, 1985.
- NEUMEYER, Fritz. Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922/1968. El Croquis Editorial, Madrid, 1995.

DE JORGE OTEIZA (LIBROS)

- OTEIZA, Jorge. Interpretación estética de la estatuaria megalítica americana. Cultura Hispánica, Madrid. 1952.
- OTEIZA, Jorge. "Tipología de las relaciones del vasco con la muerte", epílogo al libro de Elías Amézaga Consejos para un recién muerto, Editorial Sendoa, Bilbao, 1965.
- OTEIZA, Jorge. Quousque tandem...! Ensayo de interpretación estética del alma vasca. Editorial Hórdago. 4ª edición 1983. San Sebastián.
- OTEIZA, Jorge. Ejercicios Espirituales en un túnel. En busca y encuentro de nuestra identidad perdida. Editorial Hórdago. 2ª edición marzo 1984. San Sebastián.
- OTEIZA, Jorge. Cartas al príncipe. Itxaropena, Zarautz, 1988.
- OTEIZA, Jorge. Ley de los cambios. Ediciones Tristan-Deche Arte Contemporáneo. Zarautz, 1990.
- OTEIZA, Jorge. EXISTE DIOS AL NOROESTE. Editorial Pamiela. 3ª edición: Noviembre, 1990. Pamplona.

- OTEIZA, Jorge. Libro de los plagios. Editorial Pamiela. Pamplona, 1991.
- OTEIZA, Jorge. ITZIAR elegía y otros poemas. Editorial Pamiela. 2ª edición: octubre 1992. Pamplona.
- OTEIZA, Jorge. Estética del huevo. Huevo y Laberinto. Mentalidad Vasca y Laberinto. Editorial Pamiela. Pamplona, 1995.
- OTEIZA, Jorge. Nociones para una filología vasca de nuestro preindoeuropeo. Raíces de nuestra identidad escondidas en el euskera indoeuropeo actual. Editorial Pamiela. Pamplona, 1995.
- OTEIZA, Jorge. Goya mañana. El Realismo inmóvil. El Greco, Goya, Picasso. Fundación-Museo Jorge Oteiza. Alzuza-Nafarroa, 1997.

DE JORGE OTEIZA (CATÁLOGOS, EXPOSICIONES Y OTRAS PUBLICACIONES)

- OTEIZA, Jorge. Propósito Experimental. Edita Fundación Caja de Pensiones, 1988. Madrid.
- OTEIZA, el arquitecto. Fundación Cultural COAM y Editorial Pamiela. Pamplona, 1996.
- JORGE OTEIZA. Cansado y giratorio. Miniatura poética. Diputación Foral de Guipúzcoa, San Sebastián, 1999.
- OTEIZA. Catálogo sala Kubo Kutxaespacio del Arte. Fundación Kutxa. San Sebastián, 2000.
- OTEIZA. Edición especial de un desplegable realizada con motivo de la exposición OTEIZA, proyecto inaugural de la Sala Kubo Kutxaespacio del Arte, Donostia 2000.
- OTEIZA, mito y modernidad. Edita FMGB Museo Guggenheim Bilbao. Bilbao, 2004.
- OTEIZA *Jorgeri*. (Libro y CD). Editorial Pamiela. Pamplona, 2004.
- OTEIZA, Jorge. (POESÍA). Edita Fundación Museo Jorge Oteiza. Navarra, 2006.

SOBRE JORGE OTEIZA

- AURTENETXE Marculeta, Carlos. Jorge Oteiza, la piedra acontecida. OFICINA DE IDEAS. Editorial Bermingham. Colección MAIOR 2. San Sebastián, 1999.
- ÁLVAREZ MARTÍNEZ, M^a Soledad. Escultores contemporáneos de Guipúzcoa, 1930-1980. (Medio siglo de una Escuela Vasca de Escultura). Tesis doctoral dirigida por el Catedrático Dr. D. Carlos Cid Priego. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo, 1981. Ediciones de la Caja de Ahorros Provincial de Guipúzcoa, 1983.
- ERCILLA Amaina, Roberto. Oteiza desde la arquitectura. Diversa, Revista Universitaria de Arte y Arquitectura, nº1. San Sebastián. Febrero, 1994.
- FULLAONDO Errazu, Juan Daniel. Oteiza y Chillida en la moderna historiografía del arte. Editorial la Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1976.
- FULLAONDO Errazu, Juan Daniel. Doble retrato. Conversaciones en torno a Jorge Oteiza. Kain. Madrid, 1991.
- MANTEROLA Armisén, Pedro. EL JARDÍN DE UN CABALLERO. La escultura vasca de la posguerra en la obra y el pensamiento de Mendiburu, Oteiza y Chillida. Cuadernos Arteleku, nº 7. Edita Diputación Foral de Guipúzcoa. Arteleku (Forum de las Artes). 1993.
- MARAÑA, Félix. Jorge Oteiza, elogio del descontento. OFICINA DE IDEAS. Editorial Bermingham. Colección Vascos de Palabra. San Sebastián, 1999.
- OPORTUNIDAD Y SENTIDO HISTÓRICO DE LA PALABRA DE JORGE OTEIZA (LA POESÍA SIN ANABOLIZANTES); dentro del ciclo JORGE OTEIZA Y POETA, organizado por el Centro Cultural Koldo Mitxelena, San Sebastián (Conferencia pronunciada por Félix Maraña el 4 de octubre de 1999). En el mismo ciclo la conferencia pronunciada (8-octubre-1999) por J. M. Caballero Bonald MEMORIA DE OTEIZA.

- OTEIZA VISUAL Y VERBAL. Félix Maraña. Casa de Cultura, Orio. Octubre- noviembre, 2000.
- JORGE OTEIZA, VANGUARDIA E HISTORIA: ESPACIO, POÉTICA Y DISCURSO DE LA ESCULTURA VASCA CONTEMPORÁNEA de los XII Cursos europeos y XIX Cursos de verano en San Sebastián organizados por la Universidad del País Vasco en el año 2000.
- OTEIZA TIEMBLA (Película documental) de Félix Maraña y Nuria Ruiz Cabeztany. Elixir Films, 2005.
- MARTÍNEZ GORRIARÁN, Carlos. Oteiza, un pensamiento sin domesticar. Edita Primitiva Casa Baroja. San Sebastián, 1989.
- MORENO RUIZ DE EGUINO, Iñaki. Oteiza. Cuaderno didáctico (Servicio Pedagógico). Edita Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 2005.
- PELAY OROZCO, Miguel. OTEIZA su vida, su obra, su pensamiento, su palabra. Editorial La Gran Enciclopedia Vasca. Bilbao, 1978.
- QUETGLAS, Joseph; Zuaznabar, Guillermo; Marzá, Fernando. Oiza, Oteiza. Línea de defensa en Altzuza. Edita Col·legi d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 2004.
- VARIOS AUTORES. Oteiza, esteta y mitologizador vasco. Edita Caja de Ahorros Municipal de San Sebastián. 1986.
- VARIOS AUTORES. Jorge Oteiza, creador integral. Editan Universidad Pública de Navarra y Fundación Museo Jorge Oteiza. Pamplona-Alzuza, 1999.
- VARIOS AUTORES. Acercarse a Jorge Oteiza. Editorial Txertoa. San Sebastián, 2004.
- ZUAZNABAR, Guillermo. JORGE OTEIZA: ANIMAL FRONTERIZO. CASA-TALLER, IRUN 1957-58. Ediciones Actar. Barcelona, 2001.

- OZENFANT-LE CORBUSIER. Acerca del purismo. Escritos 1918/1926. El Croquis Editorial. Madrid, 1994.
- PÄCHT, Otto. La miniatura medieval. Una introducción. Alianza Editorial, S. A. Madrid 1987, 1993.
- PANOFKY, Erwin: Arquitectura gótica y pensamiento escolástico. Las Ediciones de La Piqueta. Madrid, 1986.
- QUETGLAS, Josep. Escritos colegiales. Edita ACTAR. Barcelona, 1997.
- QUETGLAS, Josep: "Pérdida de la síntesis: el Pabellón de Mies". CARRER DE LA CIUTAT. Catalunya, abril 1980, pp. 17-27.
- RILKE, Rainer Maria. RODIN. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1987.
- RILKE, Rainer Maria. Cartas sobre Cézanne. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, 1ª edición castellana, 1985.
- ROWE, Colin: Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978.
- SONTAG, Susan: Contra la interpretación. Ediciones Alfaguara. Madrid, 1996.
- SOSTRES, José María. Opiniones sobre Arquitectura. Edición Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos. Murcia, 1983.
- STEVENS, Wallace. El ángel necesario. Ensayos sobre la realidad y la imaginación. VISOR DISTRIBUCIONES, S.A. Madrid, 1994.

SOBRE FILOSOFÍA Y ESTÉTICA

- BACHELARD, Gaston. La poética del espacio. Fondo de Cultura Económica, sucursal para España. Madrid, 4ª reimpresión, 1994.
- BERGER, John. Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible. Árdora Ediciones. Madrid, 3ª edición, mayo 2000.

- ECKHART, (Maestro). El fruto de la nada. Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 3ªedición, enero de 2001.
- FOCILLON, Henri. La vida de las formas y elogio de la mano. XARAIT EDICIONES. Madrid, 1983.
- FOUCAULT, Michel. Las palabras y las cosas. SIGLO XXI EDITORES, S.A. Madrid, vigesimoquinta edición (1ª de España), febrero de 1997.
- HEIDEGGER, Martin. El concepto de tiempo. Editorial Trotta. Madrid, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. Tiempo y ser. Editorial Tecnos. Madrid, 1999.
- LUCRECIO. De la naturaleza de las cosas. Ediciones Cátedra, S.A. Madrid, 3ªedición, 1994.
- NIETZSCHE, Friedrich. Humano, demasiado humano. EDAF, Ediciones-Distribuciones, S. A. Madrid, 1980.
- NIETZSCHE, Friedrich. El anticristo. Editorial Alianza S. A. Madrid, 1983.
- NIETZSCHE, Friedrich. Ecce Homo. Editorial Alianza S. A. Madrid, 1984.
- NIETZSCHE, Friedrich. El nacimiento de la tragedia. Editorial Alianza, S. A. Madrid, 1985.
- MARAÑA, Félix. Unamuno, a la intemperie. Editorial Bermingham. Colección Trayectos. San Sebastián, 1998.
- SARTRE, Jean Paul: La imaginación. SARPE. Madrid, 1984.
- UNAMUNO, Miguel. Diario íntimo. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1986.
- WEIL, Simona. La gravedad y la gracia. Editorial Trotta, S.A. Madrid, 3ªedición, 2001.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. Tractatus Logico-Philosophicus. Ediciones Altaya, S.A. Barcelona, 1994.
- ZAMBRANO, María. Los sueños y el tiempo. Ediciones Siruela, S.A. Madrid, 1998.

- ZAMBRANO, María. Claros del bosque. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 4ªedición octubre 1993.
- ZAMBRANO, María. De la Aurora. Tabla Rasa Libros y Ediciones, S.L. Madrid, 2004.
- ZAMBRANO, María. El hombre y lo divino. Fondo de Cultura Económica, sucursal para España. Madrid, 2ª reimpresión 1993.
- ZAMBRANO, María. Unamuno. Random House Mondadori, S. A. DEBATE. Barcelona, 2003.

SOBRE POESÍA

- ANTOLOGÍA POÉTICA VASCA. A los 50 años de Gernika. Frankismoaren biktimei eta askatasunaren aldeko borrokariei omenaldia. Ediciones Vanguardia Obrera, S.A. Madrid, 1987.
- AURTENETXE, Carlos. Los cormoranes. Editorial Bermingham. Colección Cuerpo del aire. San Sebastián, 2002.
- BLAS DE OTERO. Poesía con nombres. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1983.
- BLAS DE OTERO. Verso y prosa. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid, 1985.
- BLAS DE OTERO. Pido la paz y la palabra. Editorial Lumen. Barcelona, 1983.
- BOLLACK, Jean. Piedra de corazón. Un poema póstumo de Paul Celan. ARENA LIBROS. Madrid, nueva edición ampliada 2002.
- CELAN, Paul. Hebras de sol. VISOR LIBROS. Madrid, 2ªedición, 2002.
- CELAN, Paul. De umbral en umbral. EDICIONES HIPERIÓN, S.L. Madrid, 4ªedición, 2000.
- CELAN, Paul. Amapola y memoria. EDICIONES HIPERIÓN, S.L. Madrid, 2ªreimpresión, febrero, 1999.

- CELAN, Paul. Obras completas. Editorial Trotta, S.A. Madrid, 3ªedición, 2002.
- CELAYA, Gabriel. Marea del silencio. La soledad cerrada. Movimientos elementales. Tranquilamente hablando. Cuatro primeros libros. Edición facsímil. Edita Diputación Foral de Gipuzkoa. San Sebastián, 1999.
- CHAR, René. El desnudo perdido (Le nu perdu). EDICIONES HIPERIÓN, S.L. Madrid, 1995.
- CHAR, René. POESÍA ESENCIAL. Furor y misterio. Los matinales. Aromas cazadores. Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)/Galaxia Gutenberg, S.A. Barcelona, 2005.
- CHAR, René. Indagación de la base y de la cima. Árdora Ediciones. Madrid, 1999.
- CHAR, René. Furor y misterio. VISOR LIBROS. Madrid, 2002.
- DE OTERO, Blas. Poesía con nombres. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 4ªedición, 1983.
- DE ROKHA, Pablo. Antología. Visor Libros. Colección Visor de Poesía. Madrid, 1991.
- DE ROKHA, Pablo. Canto del macho anciano y otros poemas. Editorial Biblioteca Nueva, S. L. Madrid, 2003.
- GAMONEDA, Antonio. Reescritura. Abada Editores, S.L. Madrid, 2004.
- GAMONEDA, Antonio. Poesía en la Residencia. Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2004.
- GAMONEDA, Antonio. Descripción de la mentira. Abada Editores, S.L. Madrid, 2ª edición 2006.
- GAMONEDA, Antonio. Edad. Ediciones Cátedra. Madrid, 2000.
- GAMONEDA, Antonio. Esta Luz. Poesía Reunida (1947-2004). Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)/Galaxia Gutenberg, S.A. Barcelona, 2004.

- GAMONEDA, Antonio. Arden las pérdidas. Tusquets Editores, S.A. Barcelona, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. Hölderlin y la esencia de la poesía. Editorial Anthropos. Barcelona, 2000.
- HUIDOBRO, Vicente. En mares no nacidos. Obra selecta (1.916-1.931). Edita Círculo de Lectores, S. A. Barcelona, 2001.
- HUIDOBRO, Vicente. Poesía y Poética (1.911-1.948). Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1996.
- HUIDOBRO, Vicente. Últimos poemas. Editado por LOM Ediciones. Santiago de Chile, 1994.
- JABÉS, Edmond. En su blanco principio. Ediciones Sin Nombre. México, 1998.
- JABÉS, Edmond. Del desierto al libro. Editorial Trotta, S.A. Madrid, 2000.
- JABÉS, Edmond. El libro de las semejanzas. Grupo Santillana de Ediciones, S.A. Madrid, 2001.
- JABÉS, Edmond. Eso sigue su curso. El libro de los márgenes I. ARENA LIBROS, S.L. Madrid, 2004.
- JABÉS, Edmond. El umbral La arena. Ellago Ediciones S.L. Castellón, 2005.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón. Poesía pura. Grijalbo Mondadori, S.A. Madrid, 1999.
- JIMENÉZ, Juan Ramón. Antología poética, 3. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1985.
- JIMENÉZ, Juan Ramón. Unidad. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1999.
- JIMENÉZ, Juan Ramón. Tiempo. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 2001.
- JIMENÉZ, Juan Ramón. La muerte. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1999.

- LARREA, Juan. Versión Celeste. Ediciones Cátedra, S. A. Madrid, 1989.
- LEÓN FELIPE. Poesías completas. Colección Visor de Poesía. Visor Libros. Madrid, 2004.
- LÓPEZ CASTRO, Armando. Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente. ABANO EDITORES. Ourense, 2000.
- MACHADO, Antonio. Poesías completas. Editorial Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 6ª edición, 1980.
- MALLARMÉ, Stéphane. Cien años de Mallarmé. Igitur y otros poemas. Ediciones Igitur. Tarragona, agosto de 1998.
- MALLARMÉ, Stéphane. Para una tumba de Anatole. Ediciones Bassarai. Vitoria-Gazteiz, octubre de 2005.
- MALLARMÉ, Stéphane. Poesía completa. Ediciones 29. Colección de Poesía Río Nuevo/XV. Barcelona, 2ª edición de octubre de 1995.
- MALLARMÉ, Stéphane. Herodías. Antonio y Amelia Gamoneda. Abada Editores, S.L. Madrid, 2006.
- MAMBRINO, Jean. El libro de la luz. Ediciones Rialp, S.A. Madrid, 1977.
- MANDELSTAM, Osip. Gozo y misterio de la poesía. ElCobre Ediciones, S.L. Barcelona, 1ª edición, noviembre del 2003.
- MUJICA, Hugo. Poéticas del vacío. Editorial Trotta, S.A. Madrid, 2002.
- NERUDA, Pablo. Odas elementales. Editorial Bruguera, S. A. Barcelona, 1986.
- NERUDA, Pablo. Residencia en la tierra. Editorial Bruguera, S. A. Barcelona, 1986.
- NERUDA, Pablo. Veinte poemas de amor y una canción desesperada. Editorial Bruguera, S. A. Barcelona, 1981.
- POE, Edgar A. Obra poética completa. (Método de composición del poema "El cuervo"). Ediciones 29. Barcelona, 1984.

- RILKE, Rainer Maria. Cartas a un joven poeta. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1987.
- RILKE, Rainer Maria. Antología. LOS LIBROS DE PLON. Barcelona, 1982.
- RODRÍGUEZ, Claudio. La otra palabra. Escritos en prosa. Tusquets Editores, S.A. Barcelona, 2004.
- SAN JUAN DE LA CRUZ. Obras místicas. Ediciones Abraxas. Barcelona, 1998.
- SCHILLER, J. C. F. Sobre poesía ingenua y poesía sentimental. Editorial Verbum. Madrid, 1994.
- STEVENS, Wallace. De la simple existencia. Antología poética. Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)/ Nueva Galaxia Gutenberg, S.A. Barcelona, 2003.
- STEVENS, Wallace. Harmonium. Icaria Editorial, S.A. Barcelona, 1ª edición, marzo 2002.
- STEVENS, Wallace. Las Auroras de Otoño y otros poemas. VISOR LIBROS. Madrid, 1993.
- STEVENS, Wallace. Aforismos completos. Editorial Lumen, S.A. Barcelona, 1ª edición 2002.
- STEVENS, Wallace. Sur Plusieurs. Meaux Subjects. PRE-TEXTOS. Valencia, 1ª edición, mayo de 1998.
- UNAMUNO, Miguel. Antología poética. Alianza Editorial, S. A. Madrid, 1981.
- VALENTE, José Ángel. Elogio del calígrafo. Ensayos sobre arte. Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)/Nueva Galaxia Gutenberg, S.A. Barcelona, 2002.
- VALENTE, José Ángel. Fragmentos de un libro futuro. Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)/Galaxia Gutenberg, S.A. Barcelona, 2000.

- VALENTE, José Ángel. La experiencia abisal. Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)/Galaxia Gutenberg, S.A. Barcelona, 2004.
- VALENTE, José Ángel. Cuaderno de versiones. Círculo de Lectores, S.A. (Sociedad Unipersonal)/Nueva Galaxia Gutenberg, S.A. Barcelona, 2002.
- VALENTE, José Ángel. Poesía en la residencia. Asociación de Amigos de la Residencia de Estudiantes. Madrid, 2001.
- VALENTE, José Ángel. El fulgor. Al dios del lugar. Nuevas Ediciones de Bolsillo, S.L. Barcelona, 2001.
- VALENTE, José Ángel. Punto cero. Poesía 1953-1979. Editorial Seix Barral, S.A. Barcelona, 1998.
- VALENTE, José Ángel. Palabra y materia. Círculo de Bellas Artes. Madrid, 2006.
- VALENTE, José Ángel y TÁPIES, Antoni. Comunicación sobre el muro. Ediciones de la Rosa Cúbica. Barcelona, 2004.
- VALERY, Paul. El cementerio marino. Alianza Editorial, S.A. Madrid, 1991.
- VALERY, Paul. Teoría poética y estética. VISOR DISTRIBUCIONES, S.A. Madrid, 1990.
- VALLEJO, César. Antología poética. Editorial EDAF, S.A. Madrid, 1999.
- VALLEJO, César. Poesía completa. Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1996.
- WHITMAN, Walt. Canto a mí mismo. Editorial Losada, S. A. Buenos Aires, 1950.
- WHITMAN, Walt. Hojas de hierba. Editorial Lumen, S. A. Barcelona, 1991.