

Kamasutra **para Hansel** **y Gretel** Ángel Cerviño



Pequeño
diccionario
para Ángel
Cerviño Alberto Ruiz de Samaniego

ediciones eventuales

Kamasutra para Hansel y Gretel

Primera edición: abril de 2007

Textos e imagen:

© Ángel Cerviño. VEGAP. 2007

www.angelcervino.es

Pequeño diccionario para Ángel Cerviño:

© Alberto Ruiz de Samaniego. 2007

Imagen de contraportada:

Souvenir - Diario de la peste

Óleo/lienzo – (195 x 162 cm.) – 2001

Colección Luís Antero, Guimarães, Portugal

Ninguna parte de este libro puede ser reproducida, grabada en sistema de almacenamiento o transmitida en forma alguna ni por cualquier procedimiento, ya sea electrónico, mecánico, reprográfico, magnético o cualquier otro, sin la autorización previa y por escrito del editor.

Depósito Legal: M-14888-2007

ISBN: 978-84-9721-273-3

Edita: Ediciones GPS

Coordina: Publicaciones Muga / Ediciones Eventuales

ediciones eventuales

Avda. Pablo Neruda, 89. 28018 MADRID

+34 91 507 90 85

info@publimuga.com

Imprime: Unigráficas GPS



Sebastián Herrera, 14. 28012 MADRID

unigraficas@unigraficas.es

Kamasutra
para Hansel
y Gretel **Ángel Cerviño**

Índice

69 ejercicios de autoayuda 9

Kamasutra para Hansel y Gretel 11

- 1 ¿Los artistas transforman el agua en vino? (Transubstanciacionismo)
- 2 Presunción de inocencia: los verdaderos artistas se flagelan por el bien de la humanidad, pero no gratis.
- 3 Nuestras afirmaciones pueden engañar, pero el estilo nos desenmascara
- 4 (Voz en Off): ¿Experiencia es sinónimo o antónimo de memoria?
- 5 La mente es la casa de la bruja -dijo Gretel, subiéndose la cremallera de la falda.
- 6 Informe Hansel: las brujas tienen los pies fríos.
- 7 Poción mágica: ala de pájaro muerto, bañista, conchas, sardina y mapa de España.
- 8 Largueza: el artista da lo que no sabe que tiene.
- 9 Inspiración: las virtudes crecen con la vitalidad de las malas hierbas.
- 10 Insomnio: se balancea en la oscuridad la rama en la que nunca se posó un pájaro.
- 11 Estrategia: ¿un espejismo invisible, debería inquietarnos?
- 12 Plan de trabajo: de la escalerilla metálica desciendo cada mañana, muy temprano, a un planeta diferente.
- 13 Recogimiento: escribir un tratado "sobre el rubor y los estilos de gesticulación".
- 14 Potlatch: el arte ofrece respuestas, pero el espectador ha de traer las preguntas.
- 15 Psicofonía: una ciega me cogió de la mano y fui, por un instante, un pintor abstracto.
- 16 Barrio: Fumanchú, Belphegor, Sandokán,... *Il cuore e uno zingaro*, etc.
- 17 Guerra de nervios: presentarse en el Purgatorio con un Jipi-Japa.
- 18 ¿En qué consiste que los artistas no estén tranquilos? -preguntó Robert Walser.
- 19 Tarzán cree que hace muchos kilómetros de más, pero no se lo dice a nadie.
- 20 Movilidad: cuando los sueños se derrumben, que no te pille debajo.
- 21 Nací en 1956, Elvis y Celan estaban en plena forma.

- 22 Fox-Trot: el *Rhytmos* precede al *Logos*.
- 23 El ahogado flota boca abajo, un pez tuerto le mordisquea la bragueta.
- 24 Repasar la lista de "cosas que hacer antes de morir" y no dejarlo todo para el final, como siempre.
- 25 El *Hombre Del Saco* tiene una idea distorsionada de las cosas.
- 26 La siesta de la razón produce cuadros.
- 27 Juega la rama con el peso del pájaro.
- 28 En verano las horas caen en saco roto (...y volvimos silbando), ¿te vale así?
- 29 Estructura y desdicha: si "los tropos son los sueños del lenguaje" (Nabokov), los sueños son los tropos de la memoria.
- 30 ¡Qué pequeñas son las lágrimas!, para más inri.
- 31 Loco: el mundo un museo sin párpados.
- 32 Un plan clásico: "olvida Paros y aquellos higos y el vivir del mar". (Arquíloco de Paros).
- 33 Un plan moderno: échale hilo a la cometa, no seas apocado.
- 34 Kafka y Kubin en una terraza de Praga, intercambian recetas contra el estreñimiento.
- 35 Mientras soñamos -Beuys tenía razón -todos somos artistas.
- 36 Envejecer y coleccionar libros sobre Venezia.
- 37 Siempre que pinto un pájaro pinto un pájaro muerto. Bueno, casi siempre.
- 38 Escribir una novela cuyo protagonista se llame Estarfardando.
- 39 Al mundo le vendrían *que-ni-dios* unas risas pregrabadas -pensó Estarfardando.
- 40 Combustión espontánea: el arte no dice, hace decir.
- 41 Polinización: las ideas vienen a posarse en los cuadros.
- 42 Entomología: leer las Obras Completas de Freud (más de 3.000 páginas) como un libro de viajes.
- 43 Escribir un extenso poema lírico con *slogans* publicitarios (otro épico).
- 44 Estamparse una camiseta con el rótulo: "Pregúnteme por mis amigos invisibles".
- 45 Ensayar la cara de indiferencia al éxito que pondré cuando tenga éxito.
- 46 Primer síntoma de madurez: un lavado de estómago por sobredosis de sarcasmo.
- 47 Complejidad del desaliento: camino por el agua, pero voy cabeza abajo.
- 48 Logística: duro trabajo de la raíz en el subsuelo para la ligereza de las yemas.

- 49 Antes de *lo que pasó*, Eichman era un viajante de comercio en paro.
- 50 Rituales de cortejo: la pintura es el *Tantra* de las formas.
- 51 ¿Auschwitz diseñado por un ex-profesor de la Bauhaus?
- 52 *Ostinato cantabile*: la Organización Mundial de la Salud estima que cien millones de parejas hacen el amor un día cualquiera en todo el planeta.
- 53 Cuestión de principios: ya le dije a mi galerista que, si no me vende más cuadros, me hago Situacionista.
- 54 El Demonio del Mediodía recorta, con absoluta nitidez, su sombra contra el asfalto.
- 55 Choque de imágenes: descarriló el sentido.
- 56 Bricolaje: el arte recrea la vida, pero no en su apariencia sino en su funcionamiento.
- 57 Comandita *Tantra*: la poesía calienta el idioma, y las palabras en las líneas del verso hacen la danza del vientre.
- 58 Doble fondo: *grafitti* obsceno sobre la urna funeraria.
- 59 Sueño de Klee: dátiles aplastados y cagarrutas de cabra en la huella de las sandalias.
- 60 *Omphalos*: allí donde se posa la mirada está el ombligo del mundo, o la ingle.
- 61 Testimonio de la casta Susana: las palabras jamás se posan sobre las cosas, se aproximan a ellas para segregar su propio combustible.
- 62 Resonancia: La sombra de la flecha se cruzó con el rastro de la fiera.
- 63 La mirada de Priapo: el color es un cuento narrado por la luz.
- 64 Señales de humo: cómo explicar una *acción* de Beuys al Conejo Blanco.
- 65 Impaciencia: las metáforas más deslumbrantes aguardan inquietas, arrumbadas en el diccionario.
- 66 Musil y su maestro de esgrima sopesando cuestiones morales: besos en la clase de taquigrafía.
- 67 Una luz que vendrá gobierna ya el proyecto de verticalidad que duerme en la semilla.
- 68 Mediación: no hay tribu sin tambor.
- 69 *Langue d'Oc*: coquetea la realidad para excitar al pensamiento (ser galantes, flirtear).

69 ejercicios de autoayuda

"Moloch whose name is the mind"
Allen Ginsberg

El pintor, como la naturaleza, dispone de un limitado número de procedimientos que utiliza, alterando la escala, en diferentes niveles de la realidad. No resulta infrecuente encontrarse, una y otra vez a lo largo de los años, con ciclos temáticos que atraviesan indemnes las más enfrentadas etapas y querencias estilísticas: iconos y gestos que afloran de nuevo, recurrentes y obstinados, como manchas de humedad.

Juegos de sentido que se organizan en torno a *kits* de conceptos y resuenan como frases musicales: grupos de notas/ideas sometidas a secuencias de repetición y permuta. Los hábitos cognitivos inoculados durante el proceso de socialización (y un cierto isomorfismo de las estructuras verbales con las que el pensamiento levanta sus edificios) se las arreglan para roturar el territorio en el que arraigan y proliferan nuestras obsesiones. Existe una geometría de la ansiedad y una arquitectura del desaliento.

Los *carnets* de un pintor son sus libros de autoayuda, sus materiales de autoconstrucción: ejercicios mnemotécnicos para mantener la dirección del pensamiento, migas de pan en el bosque de los signos. En sus páginas hace acopio de posibilidades de sentido que ya utilizará mañana, y allí se reúnen, sin más autoridad que la que impone el azar de los encuentros y el capricho del momento, reflexiones sobre el propio oficio, dibujos, recortes de prensa, notas de lectura, miniaturas narrativas, recuerdos de la infancia, fotografías, proyectos de cuadros, borradores de cartas..., toda clase de elementos que, por una u otra razón, se cree necesario retener o conservar, porque *"quizá algún día me puedan ser útiles"*, porque quizá algún día ayuden a recordar algo que ahora mismo no se sabe que se ha olvidado.

Los textos aquí reunidos vagabundean sin pudor entre los códigos más diversos. El propósito de este Kamasutra no es otro que el de ensayar nuevas posturas vitales con unos materiales a los que han otorgado espesor los años, y ligereza el deseo insatisfecho de alcanzar algún logro definitivo. Cada pieza proyecta destellos y sombras sobre aquellas otras ante las que se ha situado, cada signo se vierte en otro signo: eslabones de una infinita cadena en la que significar es traducir.

¿Los artistas transforman el agua en vino? (Transubstanciacionismo)

El arte ha muerto, pero no descansa en paz: las costosas exequias se prolongan indefinidamente en un tedioso funeral que se alarga ya varias décadas. Los oficiantes no sueltan al difunto, y quizá va siendo hora de reclamar el cadáver en nombre de la familia.

Presunción de inocencia: los verdaderos artistas se flagelan por el bien de la humanidad, pero no gratis

El arte rescata territorios que nos han sido usurpados. Se propone escudriñar espacios que nos son escamoteados cada día por las factorías de producción de sentido, robados por aquellos que esperan obtener beneficios de nuestra existencia adormecida. *"Durante el último año no he estado nunca despierto más de cinco minutos seguidos"* (Franz Kafka, *Diarios*).

Nos birlan el mundo y nos venden su reflejo en las pantallas de la industria del espectáculo. En la edad del simulacro la realidad es la utopía. El arte proporciona herramientas para jugar con los mecanismos de creación de significados, armas para resistirse al machacón recitado que nos acomoda el ansia; es un campo de pruebas para nuestras propias facultades: nos entrena y nos fortalece como receptores con discernimiento, y nos convierte en emisores de cada uno de nuestros tanteos, hallazgos y extravíos. Es un ejercicio de autonomía: *"La realidad no está dada, exige que se la busque y se logre"* (Paul Celan, *Respuesta al cuestionario de la librería Flinker*).

En un mundo sobresaturado de imágenes abaratadas por las nuevas tecnologías, que a cada instante se desvanecen para dejar paso a otras todavía más atractivas, sorprendentes y novedosas...; en un mundo en el que basta con despertarse y abrir los ojos cada mañana para convertirse en diana (*target*) de multitud de "impactos", que nos alcanzan desde los cuatro puntos cardinales...; en ese mundo gobernado por la velocidad y la inmediatez, el arte ofrece (desde su vocación de permanencia) instrumentos conceptuales para ralentizar el fluido y establecer una relación más reflexiva con los imaginarios que la sociedad nos propone.

Las imposiciones pierden fuerza y se debilitan, ante una modalidad de lectura que se define por la inestabilidad de sus representaciones y que, a cada paso, se abre a nuevas opciones. Un pensamiento en construcción, que se empecina en lo mudable, fija provisionalmente las posiciones y sitúa en el mapa el siguiente paso.

Nuestras afirmaciones pueden engañar, pero el estilo nos desenmascara*

Rehuye los focos del escenario un dibujo tosco al que producen cansancio los esfuerzos requeridos para engañar al ojo, un trazo que aborda con indolencia la tarea de representar. Se mueve deprisa, con la habilidad de un explorador, pero merodea sin propósito de conquista y será un mal Adelantado: está convencido de que el único territorio que se puede anexionar es el de sus propias carencias, el de su falta de afán. Tras él llegará la pintura con toda la impedimenta, para edificar y dar nombres, y lo encontrará trazando en el suelo, con un palo, el plano de una ciudad que ha visto en la simetría alucinada de unas alas de mariposa.

Un dibujo tosco no es más que un garabato sin estudios y sin pretensiones, el heredero idiota de una gran fortuna, el vástago zarrapastroso de un pasado glorioso y honorable. Un noble arruinado que termina sus días en una pensión del extrarradio; o un harapiento indio Tarahumara, descendiente de Mayas, que repite torpemente los gestos de un ritual corrompido cuyo sentido se le escapa.

Los dibujos toscos sienten especial predilección por los reversos de los papeles que en la otra cara tienen alguna anotación importante; adoran las pequeñas libretas que solemos colocar al lado del teléfono, los pasquines volatineros, los márgenes de los libros de texto, y todos los soportes olvidados, pisados y arrugados, que nadie recoge en la calle. Vive feliz entre borrones y tachaduras: *Pentimenti* es su nación.

[*] Víctor Klemperer, *LTI. La lengua del Tercer Reich*.

En contadas ocasiones los dibujos toscos llegan a los cuadros. Cuando uno de ellos accede a un museo o a una sala de exposiciones, se presenta muy acicalado y bien peinado y, si tiene medios, estará realizado en materiales de calidad, e incluso barnizado. Se convierte entonces en un monumento público erigido en memoria de la gran masa de dibujos toscos que nunca llegarán a nada. Ese día hay fiesta en *Pentimenti*, se cuelgan guirnaldas de los balcones con banderolas de todos los países, y los papeles sucios y viejos bailan toda la noche, arrastrados por el viento.

(Voz en Off): ¿Experiencia es sinónimo o antónimo de memoria?

"The Blackout" (Abel Ferrara, 1997). La acción de esta película, estrenada en España con el título "Oculto en la memoria", se desarrolla casi exclusivamente en un único escenario: un gran plató convertido en macrodiscoteca, en la que se arremolinan músicos de rock en plena actuación, gogós con lentejuelas, camareros, camellos, actores en horas bajas, macarras,...y toda la fauna nocturna habitual en un garito de moda en la Miami de finales del siglo XX. Entre el gentío se mueven varios personajes con cámaras de vídeo que filman y emiten, en tiempo real, en varias pantallas distribuidas por el local. Cada una de las cámaras construye su propia narración, pero de todas esas imágenes sólo pasará a la historia principal (la película que los espectadores estamos viendo en la sala de cine) algún pequeño fragmento: bien porque la pantalla que las está emitiendo, dentro de la discoteca, entra durante unos segundos en la toma de la cámara "de cine", o porque el realizador ha decidido que observemos una determinada escena en una toma "de vídeo" (en este caso, la imagen ocupa toda la pantalla -de la sala de cine -pero muestra bien a las claras la identidad "de vídeo" en su baja definición). En ocasiones, observamos la escena a través de los ojos de alguno de los protagonistas que, al cabo de un rato de moverse entre el tumulto, se para ante una de las pantallas, donde contempla cómo se completa la acción que él mismo había iniciado. Una secuencia tipo se encadena más o menos así: panorámica del escenario, movimiento de actores en planos medios, planos cortos de algún personaje, rostros, conversaciones, torsos bailando, efectos de luces, entra en cuadro una pantalla de vídeo donde vemos que alguien está filmando con una cámara de vídeo, imágenes de esa cámara -que se ha convertido en cámara subjetiva de su portador- en otra pantalla, tras algunos cabeceos y obs-

táculos, enfoca alguna de las pantallas que ofrece en ese momento un primer plano del protagonista, fundido con primer plano del protagonista nuevamente en cámara de cine, que a su vez fija su mirada otra de las pantallas,...; una conversación comenzada ante la cámara de cine de un filmador invisible, terminaremos de verla en vídeo, ante el corpóreo filmador/personaje, con todos los participantes saludando al espectador.

La gran mayoría de las películas que proyectan en las salas de cine están contadas exclusivamente por un trasunto visual del narrador omnisciente: el ojo que todo lo ve. La cámara capaz de colarse en los rincones más privados, o de encaramarse a lugares inaccesibles, para conseguir unos encuadres de malabarista; siempre al tanto del mundo interior de los protagonistas, para ofrecernos oportunos primerísimos planos: el gesto clave en el momento decisivo. La capacidad panóptica del ojo del narrador es una de las convenciones que hacen legibles las películas: todo lo que el director cree necesario mostrarnos, puede ser visto sin que deba justificar narrativamente la presencia, en inverosímiles emplazamientos, de esa mirada acechante.

En los últimos minutos de "The Blackout", el protagonista trata de recordar unos hechos que le atormentan con lacerantes sentimientos de culpa; entonces se rebobina la historia y se vuelve a pasar con un montaje diferente: el director nos proporciona ahora planos que premeditadamente nos había ocultado. La trama se completa así con las secuencias que, con su ausencia, daban cuerpo al enigma; esto se ha hecho en infinidad de películas de suspense, pero aquí, debido a la peculiar gramática fílmica que ha puesto en funcionamiento Abel Ferrara, cada toma ha de mostrar su procedencia para permitir encajar las piezas. Es entonces cuando las imágenes sin filiación conocida (las generadas por la cámara invisible que todo lo ve) resaltan por su extrañeza; inquieta y desasosiega lo que antes aceptábamos inconscientemente como habitual y pasaba desapercibido: nos incomoda como un intruso que se ha colado a la fiesta. ¿Quién está mirando sin mostrarse?

La mente es la casa de la bruja -dijo Gretel, subiéndose la cremallera de la falda

Kamasutra para H. & G. (Un proyecto de novela epistolar)

Hansel y Gretel ya son mayores, viven solos y separados por centenares de kilómetros en diferentes ciudades. Hace muchos años que no se ven pero mantienen una relación epistolar muy intensa y con escasos repliegues. En las cartas rememoran sus correrías de juventud y se quejan sin acritud de los achaques y de la pérdida de facultades; las servidumbres que vienen con los años no les han arrebatado el sentido del humor.

Apuran los recuerdos de su infancia y, sin pretenderlo, vuelven una y otra vez a su escapada, al instante fatídico en que traspasaron el umbral de la Casita de Chocolate; repasan lo que ha sido de sus vidas desde la fría mañana en que al fin se decidieron a alejarse de allí, muchas jornadas después del horneado y consecuente fallecimiento de la Bruja. Pero jamás aparece en las cartas referencia alguna a su estancia en la ya liberada casita de las golosinas; esos pocos días (nunca dijeron a nadie cuánto tiempo habían permanecido allí desde la muerte de la horrible vieja) constituyen el centro cálido y deslumbrante alrededor del cual giran, en órbitas sonámbulas, todas las demás historias.

Como un tesoro de piratas que no pudieron llevarse consigo a ninguna parte y cuya exacta ubicación pretenden ocultar a otras miradas, enterraron allí, entre aquellas paredes de disparatados colores, la certeza de que estaban viviendo, apenas adolescentes, los días más dichosos de su existencia. Allí quedó la revelación de que nunca más, una vez que hubieran abandonado el refugio, podrían volver a gozar de la alegría de estar juntos sin rendir cuentas ni dar explicaciones.

Informe Hansel: las brujas tienen los pies fríos

Queridísima Gretel:

Espero no haberte causado alguna inquietud con mi tardanza en responder a tu hermosa carta, pero un fuerte resfriado con mucha fiebre me ha mantenido postrado en cama estas dos últimas semanas, abatido y sin ánimo para hacer nada, con todo el cuerpo dolorido como si me hubieran molido a palos. Además casi no comía y estaba muy debilitado; la vecina de abajo no ha hecho más que salir y entrar de casa con unos caldos hirvientes y unos filetes fríos que yo apenas podía tragar por el dolor de garganta.

Ya sé que no te cae muy simpática y que no te gusta que te hable de ella, pero se ha comportado con tanta generosidad que no podía dejar de mencionarlo. Me amenazaba con “avisar a esa hermana suya para que venga a cuidarlo, si usted no hace un esfuerzo por comer algo más y por intentar recuperarse”.

Referido a lo que comentas en tu carta, que he releído muchísimas veces durante esta larga indisposición (la tenía escondida bajo la almohada), he de decirte que el relato que haces de algunos acontecimientos sucedidos durante el último verano que pasamos en casa de nuestro padre, antes de fugarnos al bosque, es encantador y está lleno de detalles espléndidos, muchos de los cuales yo ya había olvidado. Como esas reuniones conspirativas a la hora de la siesta en el fondo del jardín, escondidos detrás de la mata de hortensias azules, cuando ya habíamos decidido que de ninguna manera íbamos a permitir que nos enviaran a unos horribles internados para separarnos. Ya había olvidado ese plan de caminar hasta que encon-

tráramos un mar y subirnos a un barco y... ¡Qué ingenuidad!, no sé si reír o llorar, creo que estos días he hecho ambas cosas a la vez; ahora que estoy mejor culpo a la fiebre de mi sensiblería.

De lo que sí estoy seguro es de que la idea de escaparse fue tuya, recuerdo perfectamente la cara enrojecida, por la que corrían dos ríos de lágrimas, con que se lo gritaste a la segunda mujer de nuestro padre, y la forma en que ella te contestó, con una frialdad que me heló el corazón:

- ¿Ah sí, y adónde vais a ir, bonita?

En ese momento supe que nos iríamos pasara lo que pasara. Pero claro, nadie podía imaginar lo que en realidad iba a pasar. Sólo éramos unos niños y el mundo conspiraba para escenificar situaciones en las que nuestros papeles ya estaban escritos. Está bien, como hemos dicho tantas veces, no debemos culpar a nadie; cada uno es el único responsable de sus actos y de sus omisiones.

Creo que voy a dejarlo aquí, todavía me siento muy débil, y me emociono como un viejo bobo con cualquier tontería. Prometo completar esta carta, con mejor ánimo, dentro de un par de días. Mientras tanto recibe un fuerte abrazo y todo el cariño de tu hermano

Hansel.

Poción mágica: ala de pájaro muerto, bañista, conchas, sardina y mapa de España

(ZEN KARAOKE). El título de un cuadro no es más que un espacio de puro sonido: la banda sonora de la pintura. Es una pincelada más, generalmente la última, dada en un plano diferente al de la superficie de la tela. Una ráfaga musical con restos de conversaciones incrustadas.

Tomo apuntes del habla como otros pintores hacen bosquejos del paisaje, me detengo ante un diálogo oído en la calle como otros admiran las vistas desde la cima de una montaña; luego en el taller todo eso pasa a los cuadernos, junto con frases encontradas en las lecturas y con expresiones que afloran en la mente de forma aparentemente espontánea sin que se sepa quién las dice ni de dónde han venido: humus del lenguaje fermentando en los surcos de las circunvoluciones cerebrales. De esa corriente sin pausa, extraemos cada día lo que nos sorprende por alguna razón que no acertamos a precisar: el guijarro que brilla bajo las aguas en el lecho del río.

Nos seducen las palabras por su sonoridad, o nos interesan porque las circunstancias en que han sido *recogidas* resultan alentadoras, o quizá por alguna delicada ambigüedad polisémica que sugiere jugosos juegos de sentido..., o simplemente las hemos anotado para hurgarle un poco las etimologías en el diccionario.

Todo este material se recombina luego al azar en las hojas de los *car-nets* y, siguiendo su propia dinámica, establece nuevas relaciones con los bocetos y proyectos que pululan por esas mismas páginas. Unas y otros (frases y dibujos) sedimentan en la memoria mientras se va trabajando en los cuadros; y cuando se acerca el final, cuando un cuadro está

a punto de terminarse, entonces sin esfuerzo alguno se produce el encuentro y... colorín colorado.

Toda regla tiene sus excepciones y ahí están, para dar fe de ello, los solterones "Sin Título", huraños y con un carácter un tanto desabrido, que aguantan toda la exposición sin abrir la boca, y sin tararear ni un estribillo, como misántropo en guateque.

Largueza: el artista da lo que no sabe que tiene

(FEED BACK). Los cuadros salen del taller y se van por el mundo a trabajar para el autor, que los esclaviza y se aprovecha de ellos como un codicioso y desaprensivo padrastro. Las obras son receptáculos atrapa-conceptos, que una vez capturados serán utilizados para los nuevos cuadros. Desconocidos nos levantan las liebres: el pintor actúa como un rastreador, él es el que pone las trampas y se oculta para que caigan en ellas las ideas; mientras espera mata el tiempo fumando en una pipa que no es una pipa.

Inspiración: las virtudes crecen con la vitalidad de las malas hierbas

*“El nacimiento de lector se paga con la muerte del autor” y supone el fin de un “desmesurado privilegio concedido al punto de partida de la obra (personal o histórico), en perjuicio del punto al que va a parar y donde se dispersa (la lectura)”. Y trae consigo también, y sobre todo, el final del sistema económico-crítico sobre el que descansaban esos privilegios: la consideración del autor como “eterno propietario de su obra y de los lectores como simples usufructuarios” de un sentido prefijado. A partir de ahora será el lenguaje, y no el autor, el que hable. En el ejercicio de su deber “el autor entra en su muerte y comienza la escritura”. (Roland Barthes, *La muerte del autor*).*

La voladura controlada del autor, la demolición que se escenificó en las últimas décadas del siglo XX, ha tenido para las artes plásticas unas consecuencias mucho más devastadoras que las que pudo llegar a producir en otras áreas del pensamiento o del arte contemporáneo. En literatura, la crisis de la idea de autoría (adelantada por R. Barthes y la crítica estructuralista en los años sesenta) ve cómo se amortigua su empuje y se diluye parte de su poder destructivo cuando tropieza con la ciudadela interpuesta del narrador: una voz escurridiza que, sin confundirse con la del autor, le permite a éste conservar las riendas del relato y seguir afirmándose como dueño de la obra. Es él, pese a quien pese, el que teje las polifonías y calibra las proporciones.

Por carecer de este recurso el artista plástico, en el ejercicio de su auto-negación retórica, se ve obligado a realizar peligrosas cabriolas (en las que, literalmente, se juega la vida) y complicados juegos de prestidigitación.

ción, para ser y no ser, al mismo tiempo, “propietario” de su trabajo. Estrategias que van desde el enfriamiento extremo de los procesos de producción, hasta la utilización *in vitro* de imágenes y objetos no intervenidos; el autor no desaparece pero sobreactúa su ausencia (permanece oculto entre bastidores, mientras se realiza la representación). Pretende hacerse pasar por un espejo que refleja, sin mediación alguna, el espacio socio-político en el que está inmerso. Así se inundan las exposiciones de informes, fotocopias e imágenes *Low Fidelity*; puro trabajo de campo en el que el “yo” del autor hace alarde de no implicarse. La anorexia del sujeto, que ha traído a la escritura una multiplicación ventrilocua de las voces dentro de los artefactos literarios, ha supuesto en la plástica el adelgazamiento, hasta su casi total desaparición, de la obra.

Insomnio: se balancea en la oscuridad la rama en la que nunca se posó un pájaro

Rastrear hasta qué punto, lo que llamamos intimidad, se construye con retales puestos en circulación por las industrias de la conciencia. Cada uno de nosotros no es más que el resultado de un trabajo de *patchwork* confeccionado con desperdicios de la iconosfera; basura del ciberespacio donde, como en una recogida no selectiva, todos los restos se mezclan, se trituran, y se aplastan a gran presión para obtener bloques compactos y manejables.

Para averiguar quiénes hemos llegado a ser habrá que desandar los caminos y volver a la casilla de salida. Rápidos y fulgurantes destellos, fragmentos de añejas representaciones de la masculinidad rampante, se proyectan todavía en el fondo de la memoria, en sesión continua, en el blanco y negro de luminosos grises en que emitían los televisores de los años 60. Ahí se llevaron a cabo nuestros rituales de iniciación: *La Zorra del Siglo XX*, ese fue el gran brujo que nos relató las cosmogonías y nos arrulló los sueños con los mitos fundacionales; *La Zorra* fue la que nos rebanó el prepucio con alguna imagen votiva, y fue ella la que, cuando dejamos atrás la infancia, nos maquilló con pinturas de guerra en la casa de los hombres.

En la penumbra ceremonial de las salas de cine encontramos un muestrario de ejemplos de coraje para superar futuras pruebas y atrevernos a ser adultos; en ese taller de imágenes es donde se establece, de una vez por todas y quizá para siempre, el catálogo de respuestas tipo ante futuros conflictos; ahí se fabrican los moldes emocionales con los que nos vamos a edificar. Modelos que identificamos como propios y que, sin que llegue-

mos a ser conscientes de ello, llegarán a convertirse en los cimientos sobre los que se levanta la conciencia de uno mismo.

Cuestionar la retórica de “lo personal” es, en gran medida, investigar la procedencia de los materiales con que nos han dado forma. Lo único que cambia, a medida que maduramos y luchamos por hacernos más dueños de nuestros actos y de nuestros pensamientos, es el tamaño de las piezas: las conseguimos cada vez más pequeñas (y en esa misma proporción aumentan su número). Continuamos encontrándolas hechas, *ready made*, pero reducir su escala nos permite aumentar vertiginosamente las posibilidades de combinación: ahora podemos gobernar un mayor conjunto de detalles, ritmos, medidas y contrapuntos. Desmenuzar nos hace menos dependientes.

Estrategia: ¿un espejismo invisible, debería inquietarnos?

El arte construye maquetas a escala de tramos de realidad. “*La obra de arte lleva a cabo una simplificación de la complejidad del mundo*” (C. Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*). El artista, en el transcurso de su trabajo, renuncia a múltiples cualidades sensibles del objeto y se desinteresa de las casi infinitas categorías mentales y mecanismos conceptuales con los que podría haber abordado su tarea, para privilegiar sólo alguna de las posibilidades.

Semejante reducción produce, cuando nos situamos ante una obra de arte, la apariencia de elevar hasta un grado prodigioso nuestro poder de comprensión y multiplicar exponencialmente nuestra capacidad de aprehensión; y si bien todo ello no es más que una ilusión, es una ilusión que satisface a la inteligencia y halaga a la sensibilidad: proporciona esa clase de placer que a menudo denominamos “placer estético”.

Se nos propone así un atajo en la vía del conocimiento. El espejismo que experimentamos de recibir el Todo (“*sin descomponerlo en sus partes, ni discernir su funcionamiento*”) de un sólo golpe de vista, es el fundamento de la experiencia estética, y suele representarse como un relámpago, una visión, o una iluminación. Y esto, aunque quizá no sea más que un placebo, funciona como una vacuna o un tratamiento homeopático: con pequeñas dosis de ilusión controlada se combate la ilusión del mundo, que de otro modo nos aniquilaría. Pretendemos inmunizarnos de la fantasmagoría de la existencia con el simulacro del arte. Caballos de cartón para una batalla perdida: armas de juguete.

Plan de trabajo: de la escalerilla metálica desciendo cada mañana, muy temprano, a un planeta diferente

“Yo hube de quedar con estos mismos indios de la isla más de un año, y por el mucho trabajo que me daban y el mal tratamiento que me hacían, determiné de huir de ellos y irme a los que moran en los montes y Tierra Firme, porque yo no podía sufrir la vida que con estos otros tenía. /.../ Y puse en obra de pasarme a los otros y con ellos me sucedió algo mejor; y porque yo me hice mercader, procuré de usar el oficio lo mejor que supe, y por esto ellos me daban de comer y me hacían buen tratamiento y rogábánme que me fuese de unas partes a otras por cosas que ellos habían menester, porque por razón de la guerra que de continuo traen, la tierra no se anda ni se contrata tanto. E ya con mis trastos y mercaderías entraba la tierra adentro todo lo que quería, y por luengo de costa me alargaba de cuarenta o cincuenta leguas.

Lo principal de mi trato eran pedazos de caracolas de la mar y corazones de ellos y conchas, con que ellos cortan una fruta que es como frísoles, con que se curan y hacen sus bailes y fiestas, y ésta es la cosa de mayor precio que entre ellos hay, y cuentas de la mar y otras cosas. Así, esto era lo que yo llevaba la tierra adentro, y en cambio y trueco de ello traía cueros y almagra, con que ellos se tiñen las caras y cabellos, pedernales para puntas de flechas, engrudo y cañas duras para hacerlas, y unas borlas que se hacen de pelo de venados, que las tiñen y para colorearlas; y este oficio me estaba a mí bien, porque andando en él tenía libertad para ir donde quería, y no era obligado a cosa alguna, y no era esclavo, y donde quiera que iba me hacían buen tratamiento y me daban de comer por respeto a mis mercaderías, y lo más principal porque andando en ello yo buscaba por dónde me había de ir adelante, y entre ellos era muy conocido; holga-

ban mucho cuando me vían y les traía lo que habían menester, y los que no me conocían me procuraban y deseaban ver por mi fama.

Los trabajos que en esto pasé sería largo contarlos, así de peligros y hambres, como de tempestades y fríos, que muchos de ellos me tomaron en el campo y solo, donde por gran misericordia de Dios nuestro señor escapé; y por esta causa yo no trataba el oficio en invierno, por ser tiempo que ellos mismos en sus chozas y ranchos metidos no podían valerse ni ampararse. Fueron casi seis años el tiempo que yo estuve en esta tierra solo entre ellos y desnudo como todos andaban. La razón porque tanto me detuve fue por llevar conmigo un cristiano que estaba en la isla, /.../ y por sacarlo de allí yo pasaba a la isla cada año y le rogaba que nos fuésemos a la mejor maña que pudiésemos en busca de cristianos, y cada año me detenía diciendo que el otro siguiente nos iríamos.”

(Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, *Nafragios y Comentarios*)

Recogimiento: escribir un tratado “sobre el rubor y los estilos de gesticulación”

Lucha de contrarios: tensión sexual entre mancha y representación, entre línea y color, entre superficie y contorno; lo que limita es gemelo de lo que expande, y todos los amores son incestuosos. Entre ambos polos se mueven cuadros que olvidan su impulso inicial para distraerse en vagabundeos sin objeto; garabatos que merodean con desgana, víctimas de encuentros imprevistos que desbaratan sus planes.

Una pintura que confiesa su afinidad con las derivas sin propósito del callejear. El “flâner”, ese estado de ánimo que incubaron las urbes y que resulta especialmente propicio para las pequeñas revelaciones privadas. Descubrimientos que se anuncian, instantes antes de materializarse, por una súbita reverberación que con acierto se ha denominado “el aroma de la forma” (Chillida).

Potlatch: el arte ofrece respuestas, pero el espectador ha de traer las preguntas

La voluntad de representación, cuando está presente, se muestra turbada y trastabilla en un cruce de previsiones contrapuestas o, en el peor de los casos, permanece alelada ante el *motivo* y, a la primera ocasión que se le ofrece, se da la vuelta y se aleja pensando en otra cosa. Cada cuadro se interroga por sus *asuntos* sin llegar a estar nunca completamente seguro de haber dado con ellos, o con la sensación de que siempre se le escapa algo importante; vuelve a mirar sin obtener certeza alguna, duda, vacila, avanza entre arrepentimientos y tachaduras. Al trazo le falta soberbia para abandonarse al furor nervioso de lo gestual, y le sobra pudor para exhibirse en las elegantes proporciones de sus movimientos.

Sometida a tensiones enfrentadas, la escena se paraliza bajo los efectos de un sortilegio y el relato se espesa en todas las perífrasis necesarias para poder seguir pintando. Así cada obra se ve obligada a cargar con un fardo de acotaciones a la poética que la anima: las suspicacias ante el proceso de creación se incorporan al cuadro como un tejido metapictórico que, en muchas ocasiones, será su único contenido

La pintura, irremediadamente, se nos entrega como algo inacabado, como un conjunto de síntomas: el espectador hará el diagnóstico y, si la cosa funciona, se contagiará. "*Mi material de trabajo es la mente, como el del carpintero la madera*", podría ser una charla de Beuys en Düsseldorf en los años setenta, pero es una lección de Epicteto en Nicópolis hace casi 2.000 años.

**Psicofonía: una ciega me cogió de la mano y fui,
por un instante, un pintor abstracto**

FEO.1

No luz -la oyó decir al fin, agazapado en la oscuridad del cuarto; la voz se adelantó apenas un instante a la aparición de su silueta, recortada al contraluz en la puerta de cristal que ya se abre, deslizándose en silencio, anulando definitivamente toda posibilidad de huida o rectificación.

Ahora, demasiado tarde para intentar tan siquiera justificar este estúpido atrevimiento, ella cruza el pie sobre la limpia diagonal de sombra del umbral. El parpadeo familiar de los controles ambientales permaneció alerta, cada máquina contuvo la respiración y tensó nervios eléctricos.

Sabe que estoy aquí -pensó él, y se encogió todavía un poco más en la traicionera penumbra de su habitáculo. Seguro que me está oliendo -maldijo, y se apretó las sienes con las palmas de las manos para que el latido no lo denunciara. Antes, mientras aguardaba, frotándose las articulaciones doloridas, apoyando el mentón en las rodillas, tratando de interpretar correctamente el sonido de unos pasos demorados en indescifrables laberintos domésticos antes de dirigirse a la unidad de descanso, ya había recelado de los sentidos mejorados de los *lindos*, capaces de percibir suaves matices, vibraciones de color y tono, allí donde cualquiera de nosotros, con el entrecejo bien fruncido, no distingue más que una niebla espesa y amenazante.

Deseó estar fuera de allí, en cualquier otro sitio. Deseó estar muerto, cerró los ojos y se protegió la cabeza con los brazos, esperando que llegara el

momento de los gritos, de las alarmas, y de los golpes, -¿qué es ese ruido?, tengo que abrir los ojos.

Ella se desnudaba dándole la espalda, con movimientos lentos y precisos, metódica y abstraída, con la concentración de una atleta que se despoja del chándal para participar en la próxima prueba. En realidad, se esforzaba por mantener su mente alejada de la escena que estaba viviendo entre esas cuatro paredes; un ejercicio de desinhibición, que había comenzado a practicar durante sus años en la residencia de formación, y que le había granjeado una difusa notoriedad como jovencita de gran coraje o como arpía sin sentimientos, según quién fuera la fuente compulsada. Mientras plegaba cuidadosamente su ropa, se entregaba al recuerdo de un letrero intruso que, esa misma mañana, paralizó durante muchos minutos los ordenadores de su sector y, según se decía, de toda la retícula noroeste, hasta que alguien consiguió desbloquearlos desde la central: "DIOS ES AMOR", proclamaba el pirata en grandes letras blancas sobre fondo rojo, dos líneas de texto haciendo caja y componiendo un cuadrado perfecto que ocupaba toda la pantalla.

Barrio: Fumanchú, Belphegor, Sandokán, ...*Il cuore e uno zingaro*, etc.

FEO.2

Pensándolo bien, resultó bastante sorprendente la forma en que había reaccionado su responsable de área : -Ya están aquí otra vez esos tarados ¿de dónde habrán salido ahora? -en cuanto vio el primer monitor bloqueado soltó la frase con un respingo, como aguijoneado por un resorte, para luego mantenerse esquivo todo el resto de la jornada, eludiendo cualquier posibilidad de comentario o aclaración.

En general, ella cree que se siente a gusto con los compañeros en su lugar de trabajo. A la mayoría los conoce desde hace tiempo, casi todos han realizado aquí múltiples tareas en distinto grado de colaboración durante la etapa final de su adiestramiento específico, siempre bajo la supervisión de algún educador hasta que, hace poco más de un año y con una solemnidad un poco ridícula, tomaron posesión de sus propios procesadores en una ceremonia supuestamente festiva. Recordó los aplausos de aquella mañana en que, con más rubor que emoción, pulsó la tecla "ON" que puso en marcha el sistema y sonrió a su alrededor mientras se disolvía el grupo en un murmullo de voces y pasos acolchados, que se alejaban por el laberinto de sillas y mamparas; entonces se quedó sola en su cubículo, contemplando el reflejo de su rostro atrapado en la oscuridad palpitante del monitor hasta que lo borró con un destello la súbita aparición de los iconos de arranque.

Él nunca llegará a entender el sentido de mi trabajo; podría explicarle, una y mil veces, las diferentes clases de actividades y la mecánica del día a día;

podría intentar cifrar en alguna afortunada metáfora la enorme variedad de recursos tecnológicos necesarios y la dificultad que entraña manejar tantos parámetros al mismo tiempo, podría susurrarle de qué manera, sutil y precisa, diferentes procesos establecen complejas interconexiones,...todo eso estaba muy bien, pero en el fondo, Feo siempre consideró que mi trabajo no era más que otro juego estúpido de los *lindos*, un fruto estéril del exceso y la abundancia; lo leía en sus ojos cuando, y sonaba condescendiente cuando, y cómo te ha ido, y pareces cansada, y tal, y cual. En el fondo cree que no hacemos más que tonterías para mantenernos ocupados, cosas de *lindos*, como él dice; ejercicios de interacción social para sentirnos vivos, o útiles, que parece ser que es lo mismo.

Guerra de nervios: presentarse en el Purgatorio con un Jipi-Japa

FEO.3

Sí, cuando quiere puede llegar a ser muy desagradable, parece que disfruta echándome a la cara cosas inconvenientes, soltando palabras que sabe que me hacen daño, como si las tuviera previstas desde antes de empezar a hablar, es muy calculador y seguro que mientras anda por ahí, por esos secarrales del exterior, quién sabe dónde, trotando con otros apestosos - días enteros sin comunicar -está pensando en lo que me va a decir cuando me vea, y los compinches le dirán, oye tú, o Feo, o como quiera que se llamen entre ellos, parece que estás atontado, ¿en qué vas pensando?, y el les contestará en nada, o déjame en paz, o a ti qué te importa, o cualquier otra chulería, porque es muy orgulloso y seguro que se las da de matón con sus amigos, claro que ellos nunca lo han visto llorar con los ojos, ni poner esa cara de perro abandonado que pone cuando quiere que le haga, entonces sí que es dulce y amable, pero otras veces todo le parece mal, se vuelve contra sí mismo por cualquier tontería y lo emprende a golpes con los muebles o con las paredes de la casa, después se queda mustio y enfurruñado, y durante varios días no dice nada, o sólo dice mierda, joder, y cosas así, y yo tengo que hacerle para que vuelva a ser chistoso y ponga caras, entonces nos reímos mucho, y yo en el trabajo estoy pensando que cuando llegará la hora de salir, o agarro mis trastos, lo apago todo, y digo con mucha calma, como si me diera lo mismo, que me tengo que ir, y que mañana sigo con esto, pero estoy deseando llegar y ver que él todavía está allí, curioseando por la casa (le fascina todo lo que tiene que ver con los *lindos*) como si estuviera esperándome, y no se sorprende, y siempre se alegra de verme, y todo lo que se le ocurre, como el día que me convenció

para que me pusiera unas ropas sucias que trajo, y un poco de maquillaje, y una peluca, y salimos de noche a pasear por los barrios de su gente, nunca se lo conté a nadie, mis compañeras siempre hablan de que lo van a hacer pero no lo hacen, al principio estaba un poco asustada, él me dijo tú no hables, límitate a sonreír si te preguntan algo, pero luego no pasó nada, sólo que me quedé un poco triste por la falta de todo que tienen, pero a ellos no parecía importarles demasiado y te acostumbras, sí sabe ser zalamero cuando quiere, y cuando quiere morder también sabe donde duele, el muy perro.

Pero todo esto no ocupa ningún lugar en la imaginación de Linda, ni en la de ningún otro ser del universo, por la sencilla razón de que todavía no ha sucedido. Ahora está desnuda, inmóvil como una estatua en el centro de la sala oscura de un museo cerrado; está empezando a fabricar memoria, ordenar nuevos datos en archivos recién abiertos.

La primera impresión es olfativa, Feo -que aún no tiene nombre -se acerca por su espalda creyendo no ser oído, o creyendo no hacer más ruido que el necesario para que ella piense que está intentando no hacer ningún ruido. Meses después se reirían como locos, recordando esta escena, con unas imágenes de La Reserva Natural de Grandes Simios de la Esfera Multiespecies, y con la voz en off del locutor impostando emoción y peligro, hablando apenas con un susurro: "...el primer contacto que establecemos con el grupo de gorilas dorsicanos es un fuerte olor, una llamarada acre que nos invade, segundos antes de que nos llegue el primer crujido de la vegetación, que se abre para mostrarnos la poderosa y amenazante figura de un gran macho que..." ¡Cómo se les salían las lágrimas! Terminaron revolcándose por el suelo, entre convulsiones de risa, haciendo el mono. Pero, de momento, ella sigue allí paralizada en una esquina del cuarto, sus sentidos optimizados aturdidos por la llamarada acre que precede, y por los pasos que ya se detienen a su costado, casi tocándola pero vacilando ante el último gesto, y el aliento abrasado posándose como un polen de fuego sobre la nuca afeitada, sobre el cuello, sobre el nacimiento de los hombros.

¿En qué consiste que los artistas no estén tranquilos? -preguntó Robert Walser

Tras medio siglo de altercados y guerrilla, las vanguardias artísticas de los años veinte tomaron el poder e impusieron su programa. Hace ya mucho tiempo que se han puesto en práctica todos sus postulados y que en nombre de ellos se gobiernan museos, colecciones y centros de arte contemporáneo en todo el mundo; bajo su dominio ideológico se organizan bienales y exposiciones internacionales, o se editan las revistas más influyentes.

Fanfarria doctrinaria*. Un disciplinado y belicoso cuerpo de críticos y funcionarios culturales, profesores de Bellas Artes y *curators*, directores artísticos, comisarios y subcomisarios, se encarga de velar por la pureza ideológica y de combatir las posibles degeneraciones revisionistas de la teoría cuando ésta se ve obligada a bajar a la arena del mercado. El vanguardismo ha ganado la partida y, desde finales de la década de los 60 (cuando se produce el asalto final a unas instituciones paralizadas por la vergüenza de la guerra y el recuerdo infame del nazismo), se ha instalado en la cúspide administrativa del Sistema del Arte. El dinero público que corre por sus venas mantiene con vida el organismo y asegura el mantenimiento de la nueva ortodoxia en las plazas periféricas.

* "FANFARES DOCTRINAIRES" es uno de los eslóganes que se exhiben en los estandartes que enarbola la multitud en la procesión sindical de "La entrada de Cristo en Bruselas" de James Ensor, cuadro pintado en 1888 y exhibido por primera vez, cuarenta años después, en 1929.

**Tarzán cree que hace muchos kilómetros de más,
pero no se lo dice a nadie**

Lo que sospechamos inalcanzable se nos muestra, para multiplicar la ansiedad, tan dolorosamente cerca que no hay reposo. El mundo nos es negado con insuficiente firmeza para acentuar el tormento.

**Movilidad: cuando los sueños se derrumben,
que no te pille debajo**

En los sueños nada de lo que sucede resulta obvio, sin interés o adocinado; muy al contrario, todas las secuencias se prestan de buen grado a sugerentes lecturas y relecturas. Cada disfraz, mutación o escenario, señala un conflicto o lleva a cabo un sigiloso y sorprendente vaciado de autoconsciencia; cada fragmente de diálogo proyecta inquietantes luces y sombras de posibilidad sobre el mundo de la vigilia. Cada imagen genera un campo eléctrico que magnetiza cualquier pensamiento que se le aproxime. *“O no se sueña, o se sueña de manera interesante. Hay que aprender a estar despierto de la misma forma: o no estarlo en absoluto, o hacerlo de manera interesante”*. (Friederich Nietzsche, *La Gaya ciencia*)

Nací en 1956, Elvis y Celan estaban en plena forma

Tararear "Return to sender", que suena con energía desde otra habitación de la casa, mientras se lee "Fuga de muerte"; tragar *la negra leche del alba*, mientras el pie marca el ritmo envolvente de la música. Comprobar asombrado que las fechas de la llegada al mundo de la canción y el poema se corresponden con inquietante precisión.

Nací en 1956, Elvis y Celan estaban en plena forma, después cada uno encontró su propia muerte. Durante muchos años, por poco probable que parezca, compartieron la luz del sol y la penumbra incierta de alguna pesadilla y, aunque contemporáneos quizá resulte una palabra excesiva para estas dos existencias tan dispares, podemos decir que se encontraron en un cruce de caminos en el corazón explosivo de la historia del siglo XX. Para los que hemos llegado después, uno tensa la nota de la pulsión sensual y el juego sin culpa, y el otro instala la suya sobre el compromiso moral de la palabra pronunciada y el lazo fraternal de la desdicha compartida.

Una fotografía de Celan adolescente muestra a un joven seductor y atractivo, unos años antes de todo *lo que pasó*. Las enormes distancias que los separan no pueden evitar que, en algún punto, converjan sus miradas. Así las cosas, no resulta extraño que haya intentado pintar un retrato de Celan con el rostro de Elvis.

En otro cuadro de la misma serie, el nombre de Dante estampado sobre un retrato de Hitler señala también hacia ese descenso a los infiernos que emprendió la Europa civilizada, durante los mismos años en que Elvis y Celan se cruzaron sin verse. La caída al vacío de una sociedad cultivada es

lo que arde en el poema de Celan, y se personifica en el personaje del jefe del Campo de Concentración: "*Un hombre habita la casa juega con las serpientes escribe*" (Todesfugue). El poema trajo a la memoria la imagen, posiblemente construida con fragmentos de películas, relatos, testimonios y fotografías de la época, de una noche helada en el Campo, nieve en la oscuridad, espesas nieblas cortadas por las luces de los reflectores de las torres de vigilancia, un preso viejo cubierto de barro y harapos, aterido de frío, arrastra un cubo de desperdicios por los callejones vacíos entre los barracones, vuelca el cubo en un contenedor bajo la mirada burlona de los guardianes y, de camino de regreso a la mugre de su catre, se para un momento delante de la oficina/vivienda de la Dirección del Campo: puede oler el humo de la chimenea que se cuela bajo la puerta y a través de las contraventanas cerradas junto con una luz brillante que trae consigo las primeras notas de un concierto de Beethoven, perfectamente reconocible para el condenado que lo ha interpretado en muchas ocasiones al frente de una afamada orquesta.

Fox-Trot: el *Rhytmos* precede al *Logos*

Con las primeras luces de la mañana se baja a por agua al río, en una bulliosa procesión de mujeres con cántaros de barro, risas, empujones, bromas procaces, cánticos y jolgorio de chiquillos. Allí una muchacha resbala, hunde el pie y deja la marca de su huella en el limo oscuro del abrevadero.

Horas después, las pisadas confusas de una anciana rezagada añaden una impronta nerviosa de poca profundidad y escaso entusiasmo. Ya por la tarde, un muchacho entretiene la espera de la pesca trazando encima, con su palo/arpón, nuevos garabatos.

Al anochecer, de vuelta al poblado, un cazador herido y renqueante, que arrastra una pierna ensangrentada, vadea con gran dificultad la corriente. Cuando al fin se deja caer jadeando en la orilla para recuperar el aliento, cree descubrir, entre el barullo de líneas y sombras que la luna subraya, la silueta precisa del majestuoso ciervo que lo ha revolcado a mediodía en la espesura.

**El ahogado flota boca abajo, un pez tuerto
le mordisquea la bragueta**

No pudo avanzar más que unos pocos kilómetros en su último viaje, a pesar de que la travesía se prolongó ininterrumpidamente durante diez días (y sus correspondientes diez noches) desde que, a una hora indeterminada del 20 de abril de 1970, Paul Celan saltó sobre el pretil del puente Mirabeau, hasta que el 1 de mayo su cuerpo fue encontrado por un pescador, diez kilómetros río abajo, flotando de costado en las oscuras aguas del Sena.

Repasar la lista de “cosas que hacer antes de morir” y no dejarlo todo para el final, como siempre

Todos hemos ardido un poco en tu entierro. ¡Tanta luz! y ese sol que abra-saba las plantas y descerrajaba las esquinas. Han ardido dos señoras que se abanicaban sofocadas a la sombra de los panteones más ostentosos; han ardido los empleados de la funeraria dentro de sus trajes pequeños que parecen robados a un difunto; ha ardido, pero menos, el albañil que selló la lápida del nicho (la frescura del cemento lo salvó); ha ardido como yesca tu esposa que no quería dejarte solo en un agujero tan estrecho y tan negro; han ardido antes de tiempo las coronas de flores que hemos abandonado sobre el capó del coche fúnebre durante la ceremonia religiosa; y ha ardido, sobre todo esa, la única corona que algún empleado más puntilloso introdujo en el interior del templo junto con el ataúd. Ha ardido sobre todo esa corona de alquiler y sus cintas violetas en las que alguien, con unas espantosas letras doradas y sin mucho tino, había construido la frase: DE TU SOBRINO ANGEL.

En la iglesia, durante el larguísimo funeral, la cinta no ha dejado de provocarme con agrios reproches, ondeando levemente entre el incienso y la salmodia mecánica del oficiante, dirigiendo con sorna el coro de suspiros desafinados de los parientes. Apenas un nombre dictado al recepcionista de las Pompas Fúnebres (un cuestionario cubierto en sueños) y allí estaba yo, lo más parecido a un hijo que has llegado a tener, ardiendo con mis flores encargadas por otro.

El *Hombre Del Saco* tiene una idea distorsionada de las cosas

En ocasiones el mundo se percibe como respiración y latido. Se organiza a nuestro alrededor como una maquinaria teatral, perfectamente sincronizada, en la que cada figurante hace su aparición en el momento señalado; cada gesto acompasa, con rigurosa exactitud, pensamiento y acción. Todos colaboramos con la puesta en escena: el badulaque que tira los dardos y alardea en una nota sobreactuada que subraya, con su estridente torpeza, el movimiento más sigiloso de un contrincante acariciando el hombro de su compañera; desde el fondo del bar unos ojos oscuros inician una panorámica y se cruzan en su recorrido con la entrada en campo de un joven discapacitado, asiduo del local, que sale por la derecha arrastrando los pies, enmarañado en sus propias dificultades; alguien ríe con estruendo y otro derrama un vaso; dos se levantan, en mesas separadas, al mismo tiempo de sus asientos; otro, solo en la barra, ante un periódico abierto sobre el mostrador, observa con atención el cigarrillo que se consume en el cenicero;... cada uno ocupa su lugar, y todos nos movemos como planetas, girando en órbitas diseñadas con metrónomo. Incluso los objetos inanimados parecen minuciosamente ubicados para el cumplimiento de un ritual y se mantienen expectantes y silenciosos, aguardando el momento en que la representación los enfocará para que realicen su humilde cometido.

Si la sensación se prolonga demasiado, se eleva la tensión y el mecanismo aterra: demasiadas líneas de fuerza conforman la inmensidad de la puesta en abismo. La armonía se trastoca en vértigo, el corazón emprende una loca carrera, y querríamos no haber comenzado el juego. Ya en la calle, respiramos hondo y la embriaguez se va evaporando con la ligereza de un perfume que lentamente se cambia por su recuerdo.

La siesta de la razón produce cuadros

Salíamos de una ciudad, veníamos de otro sueño. Con un par de imprecisos acompañantes, caminaba por una carretera del extrarradio bajo una luz blanquísima, a ambos lados se extendía un erial calcinado y deslumbrante como un desierto de sal. En las cunetas se despertaban pequeños grupos de vagabundos: revoltijos de harapos enharinados vueltos de pronto a la vida; uno de ellos salió del interior de un desastrado colchón, rasgando la tela con un enorme cuchillo de cocina -¡Qué falta de previsión, destrozar así sus escasas pertenencias! -pensé en voz alta.

Más adelante, en un hueco excavado en el talud que bordeaba el camino, encontramos una gran cantidad de pinceles, muy largos y con hermosas crestas de toda clase de fibras. A medida que, tumbados en el suelo y con creciente avidez, íbamos retirando los pinceles, el agujero se ensanchaba y adquiría mayores proporciones. Al poco rato ya se nos mostraba, con toda claridad, como un trastero de buen tamaño, repleto de juguetes: coches y camiones de plástico de vivos colores cubrían las estanterías (alguno todavía conservaba a su lado la tarjeta de "Felicidades" o "Feliz cumpleaños"), también carrozas, palacios y cocinitas de niña, pero no había ninguna muñeca. Por todo el suelo, sin apenas dejar paso entre ellos, se amontonaban bultos indescifrables cubiertos de telas polvorientas. Atrajo mi atención una vieja bolsa de viaje, de color gris y muy sucia, de un material sintético flexible, rozado y cuarteado; abrí la cremallera y extraje de su interior varios paquetes poco meticulosos, la mayoría realizados con retales de papel de regalo utilizado al revés (con los colorines para dentro). Por los costados mal rematados de los envoltorios asomaban papeles de toda índole: revistas de confección, fotocopias de libros, manuscritos con espec-

to de apuntes universitarios, tarjetas postales, patrones de vestidos...; en el fondo de la bolsa apareció una billetera, con un sobre que llevaba escrita la frase "viaje a Nueva Guinea" y que contenía imágenes fotográficas, en desvaídos colores, de grupos de nativos africanos vadeando un río de aguas turbias, empujando con ellos una pira de cerdos negros y lustrosos como el azabache. Solamente en una de las instantáneas aparecía la imagen de un occidental: los negros y sus cerdos permanecían al fondo de la escena, pero en primer plano, cortado y desenfocado, sonreía el rostro de un varón blanco, mayor y arrugado, con barba canosa de paleoantropólogo o misionero.

Guardé apresuradamente la billetera en el bolsillo, devolví los paquetes a la bolsa y cerré la cremallera, la tomé por las asas y salí de allí a toda prisa, desentendiéndome de mis compañeros que en ese momento se entretenían haciendo correr entre los petates un coche teledirigido. Una creciente urgencia me animaba a gozar en solitario de mi botín: aquella bolsa contenía un mensaje importante y yo era el destinatario. Algo que allí dormía se iba a activar con mi presencia. Al salir me encontré en el laberinto subterráneo de una línea de metro; me crucé con gente que caminaba apurada, absorta en sus propios asuntos. Aun así, temí que alguien pudiera reconocer la bolsa por una más que evidente mancha de humedad que la hacía perfectamente identificable. Ya en la superficie me detuve en la esquina de una calle, ante un escaparate en el que un monitor de TV emitía, con la tienda ya cerrada, una película en blanco y negro. Enseguida supe que esas imágenes eran una pieza más del rompecabezas que el hallazgo de la bolsa había comenzado a desplegar: pude ver a un galán maduro, con estilismo años '70, que mantenía una conversación susurrante con una jovencita; estaba claro que habían sido con anterioridad profesor y alumna pero la relación había derivado hacia la de amantes, con algún punto de mala conciencia por parte del varón. Ella le entregó, con gesto de reproche, un televisor portátil, emplazándole para que lo conectara a tal hora, en tal cadena, pues allí podríamos ver algo que iba a ser de suma importancia para todos nosotros (incluido yo mismo, que a estas alturas ya estaba totalmente integrado en la escena). Durante un buen rato, permanecimos los tres en total silencio, sin mover un músculo, con la mirada fija en la pantalla negra y sin vida del televisor.

Juega la rama con el peso del pájaro

*"Mientras tanto, allá abajo, en el jardín hundido,
lleno de estatuas deliciosamente malas,
el mar azul rondaba y suspiraba, impaciente
por ver a sus niños con la barca."*

Lawrence Durrel, *Las islas griegas*

Laberinto de Mogor.1

La música atronaba sin tregua en los altavoces del merendero construido sobre la misma playa, tan asomado a la orilla que el muro frontal recibe las sacudidas de las olas en las pleamares más vivas. Una plataforma de cemento elevada poco más de un metro sobre el arenal, con una pequeña construcción en el centro, el bar propiamente dicho, a cuya espalda y casi a la altura de su tejado se alzaba una segunda terraza que conformaba el techo de los minúsculos habitáculos numerados que, en la planta baja, utilizábamos como vestuarios. Rara vez nos instalábamos en ese segundo nivel, cubierto exactamente igual que el primero con unos toldillos de caña y alambre que daban muestras de haber sobrevivido heroicamente a más de dos inviernos. En uno y otro espacio, largas mesas de tablas con bancos corridos en las que se amontonaban durante toda la jornada los bolsos con viandas, toallas, bañadores de repuesto, flotadores y sombreros. ¡Dios mío, qué sombreros!, todos distintos y cada uno excepcional: de tela, de ganchillo, de paja; rosas y marrones, verdes y negros o azul marino y pistacho; especiales para víctimas de los Jíbaros o para niños Cíclopes; con una clara predilección por cualquiera de las infinitas variaciones del tradicional modelo Siega en Castilla, personalizado con atrevidas intervenciones sugeridas por algún figurinista de Star Trek. Capítulo aparte merecería el apartado de gorros de baño para señora, decorados con elegantes flores labradas en colores fluorescentes y pistilos a juego en altorrelieve.

El domingo de playa comienza tarde, la mañana se va en completar los preparativos iniciados ya la noche del sábado. A partir de las doce del

mediodía, hora fijada días atrás para la inexorable salida, arrecian los ajetreos, las carreras, y el trasiego de recipientes. Una actividad confusa sacude toda la casa, desde la cocina al trastero (¡no os olvidéis las sillas plegables!), y multiplica su ritmo, en un crescendo ingobernable, hasta alcanzar el primer clímax al son del claxon frenético que nos reclama desde la calle, bien pasada ya la una de la tarde.

El primer baño de “la mañana” se fundía inevitablemente con los acomodos y requerimientos para la comida fría y las bebidas calientes. A esa hora las faldas de los montes que cerraban con sus pinares ribereños la ensenada comenzaban a trazar, sobre el extremo de la playa en que se había construido el merendero, una sombra que avanzaba cortando perpendicularmente agua y arena. Había que resistir, justo entonces, las amenazas de los mayores y seguir nadando entre las barcas de remos fondeadas a pocos metros de la orilla, pasando alternativamente de la luz a la sombra, de los mil reflejos cegadores de las ondas, al frío estremecimiento de aguas más oscuras y amenazantes que, ajenas a la contagiosa alegría del verano, no cesan de rumiar vagos rencores contra los cuerpos jóvenes y semidesnudos que remolonean en la superficie.

En verano las horas caen en saco roto (...y volvimos silbando), ¿te vale así?

Laberinto de Mogor.2

Tras una atropellada comida, la tarde de playa se iniciaba con tarrinas de helado rodando bajo la mesa y los mayores aireando la modorra con un abanico de naipes. Los más jóvenes ocupábamos la tregua digestiva en una minuciosa exploración de las charcas y pequeñas acequias olvidadas por la marea entre las rocas: deliciosos bonsáis oceánicos, universos en miniatura latiendo de vida ante nuestra mirada hozadora. Luego venía el paseo en barca, del que volveríamos invariablemente, y pese a todas las advertencias, con la espalda quemada por el sol y las manos desolladas por los remos, después de un temeroso chapuzón mar adentro en aguas tan profundas que sus bajos no llegaban siquiera a intuirse. Pero, si es verano y uno tiene 12 o 13 años, no es el momento ni la ocasión para dejar entrever algún amedrentamiento. Sólo el paso ligero y ondulante de una medusa sonrosada, que desaparece enseguida en lo oscuro tras dejarnos todo un flanco herido de urticaria, nos devuelve con precipitación a la barca y a la arena, con los padres nerviosos oteando ya a los náufragos desde la barandilla del merendero.

Declina la luz empujada por una brisa recién aparecida, la playa se va quedando vacía, grupos compactos de rezagados levantan sus campamentos en un silencio roto aquí y allá por la rabieta de un niño perfectamente mojado y rebozado en arena. A los más pequeños se les caen los plátanos de las manos y a los adultos se les va la mirada más allá de la línea encendida del horizonte. Cuesta trabajo hablar mientras se sacuden las toallas ante un mar opaco que se refleja a sí mismo en espesos destellos de mercurio.

Apenas conservo recuerdos del trayecto de vuelta, seguramente iría adormecido en el asiento trasero, aturdido por la danza de tantos mundos atisbados en generosa confusión. Dormiría toda la noche de un tirón y quizá, bronceado en la proa de un velero, arribara a un frondoso archipiélago tropical donde tendría que rescatar a punta de espada, de las garras de una tribu de caníbales Samoanos, a una rubita flaca con bikini turquesa.

Estructura y desdicha: si “los tropos son los sueños del lenguaje” (Nabokov), los sueños son los tropos de la memoria

TRES SUEÑOS

1. Necesito lápices de colores para terminar un dibujo y en plena noche salgo a buscarlos a la destartalada papelería del barrio; me atiende el propietario, un viejo con guardapolvo gris y sonrisa miope. Muchos lápices en las estanterías, comienzo a elegir algunos pero estoy preocupado por si no tengo dinero suficiente para pagarlos. Al poco rato, entrando una joven bulliciosa que se maravilla ruidosamente de todo lo que ve; ha venido con su madre a comprar lagartos y comenta con ella, en voz alta, todas las sorpresas de la tienda. Finalmente el dueño les entrega dos lagartos vivos en un envoltorio transparente poco mayor que una bolsa de pipas. La chica fascinada les mete un dedo en la boca y se asombran de lo grande que la tienen; lo cierto es que parece elástica y cede cuando ella mete el dedo, dilatándose, todo a lo largo del costado, hasta las patas traseras. A mí los bichos me parecen ranas porque carecen de rabo pero, cuando pienso que voy a hablar para decírselo, compruebo que efectivamente tienen un pequeño muñón menguante, quizá suficiente para que puedan ser considerados lagartos. Esto se repite varias veces.

2. En casa de mis padres recibo la visita de una nave extraterrestre. No la he sentido llegar y me asomo al balcón justo a tiempo de verla partir. No es más que una gigantesca viga de hormigón, sin cubierta alguna, cargada de computadoras, con dos o tres estilizadas “científicas” a bordo, en traje de neopreno. El artilugio se mantiene flotando en el espacio a la altura del primer piso, a muy pocos metros de la ventana de mi habitación.

Cuando ya se ha ido compruebo que ha dejado quemada y renegrida la escalera exterior y la fachada; además, por efecto de la silenciosa explosión que produjo su partida, alguno de mis libros han caído a la calle y puedo verlos desperdigados en pequeños montones sobre la acera, con los lomos y las cubiertas chamuscadas. Los niños de los vecinos juegan con ellos, barren el asfalto y se pelean por los más vistosos con evidente peligro de desencuadernamiento irreversible. Horrorizado descubro alguno de mis favoritos entre los más amenazados; una niña pequeña escapa llorando cuando intento recuperar el ejemplar que arrastraba por el suelo. En la misma puerta de su casa he de explicarle a la madre el motivo del berrinche; finalmente, tras un largo monólogo consigo que, de mala gana y con peor gesto, me devuelva el libro quemado.

3. Dos grandes pájaros (unas franjas de terreno y vegetación, que medirían al menos 100 m. de cabeza a cola) volaban, con gran lentitud, a mi lado. El que iba delante, un ave-lira, era pura jungla frondosa, con sauces llorones y húmedas umbrías: la cola, que se elevaba con la característica forma de lira, estaba formada por un retal de selva tropical con enormes árboles cubiertos de lianas y enredaderas. No se le podría denominar pájaro por su morfología, sino por el majestuoso y melancólico ritmo con que volaba en silencio. El que venía detrás no tenía ni el más remoto parecido con la silueta de ningún pájaro; era una simple tira de tierra, más larga y más estrecha que la anterior, sin árboles ni matorrales: una pradera cubierta de hierba corta y flores silvestres de todos los colores que se mecían suavemente, acariciadas por el aire y las ondulaciones del vuelo.

¡Qué pequeñas son las lágrimas!, para más inri

MADAME BOVARY

El verbo se hizo carne: las formas verbales de la primera y la tercera persona del singular del pretérito imperfecto (en el modo indicativo) son siempre idénticas en la lengua francesa y, para goce y disfrute de millones de lectores, también en la española. De esta feliz coincidencia supo Flaubert extraer un recurso extraordinario: una puerta secreta por la que, en determinados momentos de máxima tensión, podía introducir en la narración la voz del protagonista. Así consigue llevar a cabo un sutil e inadvertido desplazamiento desde la voz, por definición neutra e impassible del narrador invisible y omnisciente, hasta la primerísima persona del personaje instalado en el centro emocional de sus conflictos.

Del territorio de nadie que le brinda esa forma verbal compartida, por efecto del énfasis o de la utilización del clima lingüístico e ideológico que le es propio, emerge el protagonista ante los ojos del lector; se aparece como un fantasma no convocado, se apodera de la voz del narrador que había comenzado la frase y él se encarga de terminarla; asume temporalmente los mandos para concluir la acción o conducir la deriva del pensamiento. Y aun cuando tal cosa no sucede, el narrador que usa ese tiempo verbal habla tan cerca del personaje (le pisa materialmente los talones) que el lector tiene por momentos la impresión de que el cambio de voz está a punto de producirse, o quizá ya ha tenido lugar sin que él haya detectado la mutación.

Loco: el mundo un museo sin párpados

(UNA DE CIENCIA-FICCIÓN). La realidad, mercancía fabricada por la industria cultural y las factorías del entretenimiento, está registrada y es propiedad de sus productores/emisores: nadie tiene más realidad que la que se pueda pagar. El ser humano ha perdido la facultad de generar sentido por su cuenta y riesgo, y se ve obligado a pensar/habitar realidades manufacturadas por los grandes consorcios de la comunicación. Nadie puede saltarse las estrictas leyes de *copyright* sin cometer un grave delito castigado con la desaparición física. Se seleccionan y manipulan genéticamente óvulos y espermatozoides para crear, y aislar en comunidades herméticamente cerradas, a la casta de individuos "creativos" que trabaja componiendo realidades para la industria de la conciencia. (Se ha probado a realizar estas tareas con máquinas de Inteligencia Artificial pero el producto así obtenido era menos demandado; resultaba, en opinión de sus críticos, romo y previsible: se echaba en falta la emotividad ingenua y el giro disparatado y perverso que sólo la mente del hombre puede aportar).

La gran masa de ciudadanos consume su vida en una nebulosa informe, un limbo de ansiedad y abotargamiento: imágenes y luces que cruzan veloces, sin detenerse jamás, en un espacio vacío y sin límites. Sólo el implante, en el receptáculo de su Bio-Lector personal, de un microdisco de realidad diseñada puede introducir un poco de orden, balizar la inmensidad con señales reconocibles: gozar de la familiaridad de un imaginario compartido. Entonces todo se hace legible (empezando por uno mismo y su lugar en el mundo), el entorno se vuelve aceptable, preciso y agradable. La vida en *Pay Per View* satisface todas las expectativas.

El mercado ofrece software de diferentes calidades y precios. Hay vidas mejores que otras: más profundas, más complejas, más atentas al detalle (soportes con mayor definición). Hay vidas de lujo, alta cultura y refinamiento; y también realidades más humildes, de segunda mano, vidas más cutres en discos rallados, o en copias piratas llenas de errores, que trastornan las percepciones y enloquecen a sus usuarios. Hay vidas baratas predispuestas a las generalizaciones y el alboroto. Tanto las unas como las otras caducan al cabo de cierto tiempo y es necesario renovarlas; cambiarlas por nuevas versiones, con más colores, con más léxico, con percepciones más sutiles y emociones más intensas. Y pobre de aquél que no pueda mantener su nivel de realidad; que se vea obligado a comprar una vida más torpe y más basta. Mataría por volver a gozar de lo mejor; y si tiene que hacerlo, lo hará.

Un plan clásico: “olvida Paros y aquellos higos y el vivir del mar”. (Arquíloco de Paros)

FEO.4

Feo caminaba encorvado, tanteando a trompicones el camino en la creciente oscuridad; a su alrededor negros túmulos de escoria dibujaban conos de sombra en la piel erizada del descampado. Le pesaban sobre los hombros varios días durmiendo al raso. El resplandor tísico de la luna se las veía con las primeras tintas de la noche: una luz menguante se esforzaba honestamente en los perfiles de las cosas, trabajaba con especial empeño el trazado más claro del sendero, delimitaba las sombras de las pequeñas piedras y recortaba con esmero la peluca hirsuta de las hierbas. Divisó a lo lejos el humo de la hoguera, al mismo tiempo que le llegó el tufo resinoso de los pecios que quemaba su cuadrilla.

Parecemos perros callejeros -conjeturó, e inmediatamente se desdijo, la comparación no era adecuada. Pasó una nube y metió el pie en un charco, sintió el zapato mojado, maldijo, como venganza pisoteó un matojo, y siguió a grandes trancos por el baldío del Exterior; se estaba acercando al agua, ya podía oír la letanía insidiosa del oleaje. La imagen del perro callejero no le había abandonado, trotaba a su lado tratando de acompasarse al ritmo de sus zancadas; más que chucho y menos que lobo, pensó con la satisfacción del que ha formulado un preciso teorema: eso es lo que somos, sí señor, una alborotadora partida de coyotes hambrientos y chillones.

Pisó algo blando que se escurrió, untuoso como manteca, bajo la suela de su calzado -una piara de cerdos es lo que son estos cabrones -(despachó el teorema) resbaló y separó los brazos del cuerpo para recuperar el equi-

librio, se inclinó violentamente hacia atrás, luego hacia delante y, con un trotecillo ridículo entró trastabillando en el apretado círculo de luz; media docena de rostros encendidos por el fuego se volvieron hacia él.

-Nike, pareces un indio, no te oímos llegar.

-No me extraña, con la bronca que estáis montando, hasta un *lindo* sería capaz de meteros un buen susto.

Le hicieron sitio en el corro y se acomodó, sobre un contenedor de plástico pulido por las olas, en torno al raquíico hogar donde se achicharraban los despojos de un animal no identificado. Mordisqueó un pedazo de carne semicarbonizada que alguien le puso en las manos, apestaba a goma quemada como la humareda blanca que ahogaba las llamas y le irritaba los ojos. Cuando consiguió abrirlos vio dos caras nuevas que le sonreían, seguramente desde hacía un buen rato, en riguroso claroscuro, del otro lado de la niebla. Intentó un gesto imposible: levantar las cejas como saludo a la vez que cerraba los párpados para protegerse del humo que lo cegaba.

-Hola, me llamo Ocrán y este es mi hermano Sanabu.

Feo escupió un trozo de pellejo quemado y se frotó los ojos con el dorso de la mano. Alguien hizo un quite, todo corrección y hospitalidad:

-Vienen de la Esfera Norte.

-¿Y esos son los nombres que utiliza la gente por allí? -Feo no estaba dispuesto a quedar como una pandilla de ignorantes boquiabiertos ante dos desconocidos. Los nuevos se removieron en sus asientos cojos.

-Nuestra madre -contestó el que parecía más irritable -los sacó de un libro antiguo que tenía en casa. El mío es el nombre de una ciudad desaparecida antes de la IIª Conflagración, y el de mi hermano una especie de barro, o algo así. Teníamos una hermana pequeña que se llamaba Ocozol, pero murió.

Lo recitó de una tirada, resignado, con voz monótona y aburrida como si ya lo hubiera hecho en otras ocasiones con idénticos términos.

Un plan moderno: échale hilo a la cometa, no seas apocado

FE0.5

-Hola, bienvenidos, estos me llaman Nike - dijo Feo (pronunciando nique), al tiempo que alzaba la mano y marcaba el inicio del gesto de incorporarse, desde el otro lado de la torradera.

-En realidad se llama Nicéforo, pero no le gusta que se lo digan.

Todos tenemos algún amigo que no sabe estar callado.

-¿Y eso significa algo Nike? -preguntó Ocrán, adelantándose a su hermano en parecer amable.

-No, no sé, creo que no. (*)

-Yo me llamo Bones, y no sé por qué -añadió uno muy flaco y con los ojos hundidos, pero nadie pareció oírle.

(*) Nicéforo: nombre propio de varón que llevaron algunos Patriarcas de Constantinopla y varios emperadores bizantinos de los siglos IX al XI de la Primera Edad. Procede del griego Nikephoros, que significa el que trae la victoria, de nike, victoria y phorós, portador. Del contexto puede deducirse que el personaje identificado con ese nombre, conoce perfectamente la etimología de que deriva pero, por alguna razón, finge lo contrario ante los componentes de su grupo.

-Así que habéis decidido cambiar de aires.

-Bueno, se le puede llamar así -respondió Ocrán con un dubitativo gesto de alarde -dígamos que era aconsejable que nos tomáramos unas vacaciones.

-Sí, era lo más prudente -recalcó su hermano, ayudándose con una risita que él consideraba significativa.

-Venga, dispara ya, que aquí nos aburren los misterios -se la cortó Feo en frío.

-Les tocamos las pelotas -insistió, enigmático, Sanabu.

-Cogemos trastos viejos que dejan por ahí tirados -aclaró finalmente Ocrán -los arreglamos, los ponemos otra vez en marcha y nos colamos en sus redes. Revolvemos los archivos, lo ponemos todo patas arriba. En realidad sólo guardan tonterías, no te puedes ni imaginar la cantidad de paridas que almacenan. Nosotros les metemos alguna más, cosas subnormales, lo más idiota que se nos ocurre.

Dejó de hablar, evaluó el efecto causado por sus palabras en el hemiciclo de perplejidades, y decidió que tenía que continuar con su exposición -yo creo que no entender algo es lo que más les inquieta, no saber quiénes somos ni qué pretendemos; no poder imaginarse nuestras razones, no poder prever nuestros próximos movimientos los vuelve tarumbas, por eso hemos decidido no tener ningún plan. Improvisamos sobre la marcha.

-Sí, así es, lo que nos gusta es tocarle las pelotas a los *lindos* -remachó Sanabu.

-¿Y por eso habéis pensado en mudaros?

-Claro, nos habíamos pasado, dejamos bloqueada media esfera, y nos tuvimos que pirar.

Estaba claro que se avecinaban problemas. La luna volvió a asomar su rostro muerto entre el sudario sucio de las nubes. Feo se levantó y dio unos pasos hacia el agua buscando un resto de brisa que le refrescara el rostro. Sintió frío y, aunque sabía que estaba rota, no pudo evitar el amago del movimiento de subirse la cremallera de la cazadora. -¡Mierda! -le oyeron decir mientras se alejaba.

Algo no le gustaba de este encuentro. Justo ahora, la aparición imprevista de los dos desplazados le inquietaba; era como un puzzle completado con las piezas de otro: encajaban a la perfección pero la imagen no acababa de definirse, faltaba precisión y los indicios se superponían sin terminar de manifestarse. Además había tenido una fuerte discusión con Linda esta misma tarde y no podía sacársela de la cabeza para pensar con claridad. -Parezco un imbécil, discutir con ella por esas tonterías. A mí qué me importa que se ponga como loca porque fabrica nubes de colores, mucha ciencia, mucha inteligencia, ...y luego se traga todas las tonterías que le cuentan. Por mí, cuanto antes se vaya todo al carajo mucho mejor.

Kafka y Kubin en una terraza de Praga, intercambian recetas contra el estreñimiento

FEO.6

Ya en la orilla, Feo sintió que la humedad del fango se colaba a través de sus zapatos mojados y le cosquilleaba en la garganta, carraspeó un par de veces, echó una última mirada al rielar aceitoso de la luna. Para desentumecerse los pies le dio una patada a un pequeño canto rodado, el golpe no fue muy certero y la piedra apenas se movió unos pocos centímetros; se agachó para cogerla y la tiró al agua. Un ruido amortiguado, que no llegó hasta sus compañeros, precedió al hundimiento del cascote que se sumergió con desgana en el centro de un anillo de espuma parda; las ondas concéntricas ralentizaron pronto el dificultoso avance y enseguida desistieron de su empeño.

Se limpió el limo de las yemas de los dedos restregándolos contra los laterales del pantalón, frotó las palmas de las manos para engañar al frío, aplaudió y, sin esperar el eco, emprendió el regreso hacia el corro bullicioso de sus colegas -cuidado donde pongo los pies.

Hablaban todos a la vez; se acomodó en su asiento y dejó caer la pregunta con la misma delicadeza con que se mete un palo en la rueda de una bicicleta desbocada cuesta abajo:

-¿Así que os persiguen los lindos, y queréis ocultaros aquí por un tiempo?
-les dedicó su mejor sonrisa: la de zorro asesor de gallinero. Se hizo un incómodo silencio y todas las miradas se volvieron hacia los nuevos.

-Bueno, creo que ya venían a por nosotros. Veíamos cosas raras, parecía que nos dejaban hacer y estaban esperando; como si estuvieran estudián-

donos y pensando de qué forma nos iban a buscar las cosquillas -respondió Ocrán, escarbándose los dientes con un palito.

-Eso sí que tiene gracia -soltó a bocajarro uno muy desaliñado, que adelantaba más que nadie las botas destrozadas hacia los rescoldos.

-Ya salió el que faltaba, ¿de qué te ríes Comezón, del chiste de ayer?

El aludido intentaba tragarse las risas que se le salían por los ojos, mientras los que estaban a su lado le palmeaban con excesivo vigor la espalda; poco a poco recobraba la compostura, sonreía ausente, miraba a los nuevos, luego a Nike, luego otra vez a sus zapatos, y al fin se apaciguó y respiró hondo como si acabara de llegar jadeando de algún lugar apartado. Era el clásico compañero de habitación que, cuando dice "venga, apaga la luz que ya es la hora de dormir", invariablemente te despierta.

-Dejadlo ya -pacificó Nike.

Las bromas de familia, los desafíos, los empujones, todos se paralizaron con expresión de alerta tras un doble resplandor, seguido de un trueno sordo, que arqueó nueve pares de cejas sincronizadas.

-Ya viene la lluvia, hay que largarse. Vamos por la entrada para desinfectarnos.

-No, es un latazo y no se acaba nunca de responder a todos los formularios. Mejor entramos por nuestro agujero. Además, alguien tiene que llevar por allí a los nuevos.

-Allá tú, yo no quiero llenarme de ronchas.

-Menuda tontería, a mí nunca me ha pasado nada con la lluvia del Exterior.

-No seas guarro, una ducha de vez en cuando no hace daño a nadie. Además ya apestas.

El grupo se puso animadamente en marcha abandonando los restos humeantes de la hoguera, y el ágora de improvisados asientos, al azote de la lluvia que ya crepitaba sobre el mar. En fila india y apresurando el paso se encaminaron hacia la puerta de entrada de La Esfera.

-Comezón, mira donde pisas y no salpiques, que me llenas los pies de agua -gruñó Feo.

Mientras soñamos -Beuys tenía razón -todos somos artistas

(BRICOLAJE NOCTURNO). Una vez puesta en marcha la narración se inicia el desfile de los acontecimientos y comparecen las imágenes, las impresiones sensoriales del durmiente, escenarios y voces sampleadas de la inmediata vigilia, personajes entrevistados,... y, conectando todos los polos, el chisporroteo de los sistemas neuronales sobrecargados de trabajo e información durante todo el día. Cada una de estas presencias ha de ser encajada en la acción que ya se está desarrollando, y ha de hacerse rápidamente, sin tiempo para ensayos ni vacilaciones, porque de continuo se aparecen multitud de nuevos estímulos y microargumentos que reclaman el mismo tratamiento.

Los componentes con que se va tejiendo el relato caen en la recámara de la consciencia de forma sistemática, desordenada e incesante, como las bolas numeradas de un bombo de la lotería. El narrador se verá obligado a modificar el rumbo a cada paso para dar acogida a vecinos difuntos, elefantes y ladrones, o convertir una corriente de aire en una estepa nevada que, a su vez, da entrada a las manadas de lobos de la infancia...; afortunadamente para él, no se le ha impuesto ninguna limitación a su capacidad de fantasear, ninguna exigencia de credibilidad; no ha de atenerse a las leyes naturales, ni someterse a la unidad de espacio o de tiempo; puede mezclarlo todo sobre la marcha y resolver los problemas según se le van presentando, incluso le está permitido incorporar elementos metanarrativos del tipo: "esto es un sueño y ya me voy a despertar". Cualquier ocurrencia es aceptada mientras el sueño cumpla con una única condición: otorgar a cada aparición un papel en la representación de esa noche.

La mente del que sueña actúa sin un plan previo, echando mano de todo lo que encuentra; ha de arreglárselas con lo que tiene, ensamblando como puede materiales heteróclitos procedentes de anteriores demoliciones. No se construye con materias primas sino con restos y sobras de productos elaborados. Tampoco se dispone de tiempo para la cháchara y los largos discursos: los personajes tienen papeles cortos y escuetos parlamentos porque hay un montón de historias haciendo cola, esperando su turno.

Cada asunto aporta al sueño un conjunto de posibilidades de relación, una serie de enlaces temáticos o semánticos (similares a los gachos moleculares que rigen las combinaciones químicas) que pueden ser utilizados para engarzarse unos con otros, siguiendo las alocadas conexiones que dicta la analogía. A la hora de leer los sueños, como síntomas de procesos psíquicos, es aconsejable atender a cada cuadro escénico por separado, nunca entenderlos como partes de una misma obra que camina hacia su desenlace. “*Es muy ventajoso dividirlo en sus elementos y buscar las ocurrencias que enlazan con cada uno de ellos*” (S. Freud, *La interpretación de los sueños*). Como cuando se deshace una maleta, también aquí lo primero que sacamos es lo último que hemos metido; por esa razón, en muchas ocasiones, las escenas con que comienzan los sueños están relacionadas con los últimos acontecimientos vividos.

Envejecer y coleccionar libros sobre Venezia

[11 de noviembre - 8'30 a.m.]

Compactas nubes grises, cada una todavía con la forma de sus propios sueños, se deslizan con parsimonia de rumiante sobre un mar plumizo; los barcos más próximos trazan con su popa el rastro de dos líneas claras, paralelas, que un suave oleaje enseguida difumina; al fondo sobre el horizonte, una franja de luz perfila con nitidez, como en los malos cuadros, la silueta de las islas. Una brisa rezagada, que esta noche se extravió entre las grúas del puerto, corre ahora para recuperar terreno en pos de las sombras que se retiran hacia poniente, erizando a su paso la superficie del agua (con el frío del amanecer a la bahía se le pone la piel de gallina). En algún lugar que desde aquí no podemos ver se pone en marcha la claridad, el destello plateado, que a las 11 a.m. nos obligará a fruncir los párpados y mirar con los ojos semicerrados. Delante de la taza de café, el último bostezo ensaya una concavidad de caracola.

**Siempre que pinto un pájaro pinto un pájaro muerto.
Bueno, casi siempre**

Travesía del desierto. Sobrevivimos a base de pequeños relatos operativos, fría ración de campaña que nos mantiene con aliento mientras dura la expedición. *Patchwork*: zurcir los fragmentos del legado para entretener la espera. Producimos obras superponiendo e intercalando estratos transparentes. El espectador actúa como un arqueólogo: esforzándose por aportar un soplo de vida sobre una escombrera de desastres inconexos.

Cada cuadro se construye a partir de una personal *colección de figuras*: retales icónicos y estilísticos, imágenes precocinadas extraídas de los *media* o encontradas entre las ilustraciones de las enciclopedias, escenas tomadas de grabados alquímicos del siglo XVII, o detritus visuales del consumo diario. Basura de la iconosfera: signos enfermos. El ensamblaje de restos, jirones de un texto perdido, es el recurso dominante, tanto en la elección de los *motivos* como en la materialización de los procedimientos pictóricos.

El autor (su nombre es legión) se multiplica: prolifera en los diferentes puntos de vista que cohabitan dentro de la misma obra: voces que se cruzan y se interfieren, intenciones contrariadas, estados de ánimo fluctuantes, propósitos contradictorios y decisiones reversibles.

Escribir una novela cuyo protagonista se llame Estarfardando

EL OASIS DE MÁS ALLÁ.1

Dramatis Personae:

ESTARFARDANDO: el explorador blanco, con pantalón caqui de pinzas y jersey rojo de pico. Está varado en el Oasis aguardando, desde hace meses, la caravana de un jeque yemení que lo contrató, por internet, como guía de safari. Pasan las semanas y no llegan noticias de su futuro patrón.

EL CAMELLERO PILLO: le gustaría reconvertirse como ayudante de Estarfardando en el hipotético safari. Mientras tanto se le suele ver, circunstancialmente, formando parte del séquito de la Mujer Barbuda.

LA MUJER BARBUDA: se cubre con el tocado tradicional que oculta el rostro y sólo muestra los ojos. Es viuda y propietaria de las mejores tierras y la mejor casa del Oasis.

EL COYOTE MERODEADOR: sus ofuscadas letanías nocturnas no dejan dormir a nadie.

LOS LANCHAS: grupo musical especializado en calypso; siempre visten camisetas hawaianas. Se les averió la furgoneta camino de El Cairo (nadie sabe qué iban a hacer allí).

LA SERPIENTE CON HERNIA DISCAL: es una optimista incorregible, aunque a veces, cuando saca la lengua, tuerce el gesto con una amargura que

viene de muy atrás: un latigazo de tristeza, que enseguida cubre con su charla chispeante y dicharachera.

EL VIEJO LEÓN SONÁMBULO: sólo sale de noche; participa dormido en las conversaciones y luego hay que volver a contárselo todo porque no se acuerda de nada.

TRES HIENAS TEÓRICAS: cotillas de risa tonta y jerga semiótica.

BEDUINOS ABDUCIDOS: secta formada por un pequeño grupo de jóvenes nativos que aseguran haber estado de visita en un planeta alienígena. Estarfardando les diseñó una camiseta con la imagen de un platillo volante y el slogan "Quiero creer".

HOY GRAN FIESTA BOOGALOO: organizada por Los Lanchas para recaudar fondos: hogueras, barbacoas en la arena y canciones de los Beach Boys.

LA PALMERA DE LAS PSICOFONÍAS: acercando la oreja a su tronco se pueden oír conversaciones ininteligibles, es usada como oráculo por los habitantes del Oasis. Cada uno asegura haber oído lo que le da la gana.

EL ESPEJISMO RECONFORTANTE: no se descubre como espejismo hasta mucho después de haberlo dejado atrás.

EL ESPEJISMO TENAZ: siempre está ahí, la gente se acostumbra a vivir en él.

EL ESPEJISMO INVISIBLE: no se ve nunca, no hay manera. Es el más temido.

Al mundo le vendrían *que-ni-dios* unas risas pregrabadas -pensó Estarfardando

EL OASIS DE MÁS ALLÁ.2

-Al Oasis le falta animación, yo creo que a esto le venía *que-ni-dios* un poco de música ambiental -dijo Estarfardando -reggae, ska, o algo por el estilo.

-No digas más tonterías, por favor -cortó sin mucha convicción El Camellero Pillo.

-Pero si saldría baratísimo, lo tengo todo calculado: un generador de gasolina, un magnetofón, unos 80 m. de cable enterrado en la arena y una docena de altavoces colgados de las palmeras; hasta podrían buscarse en forma de coco, para que pasaran desapercibidos.

-¡Por Dios! Esto es África, las palmeras del Oasis dan dátiles. ¡Ya llevas aquí más de seis meses! ¿Cuántos cocos has visto? Aquí no hay hawaianas, ni ukeleles.

-Bueno, no te pongas así, tenéis una orquesta de calypso, y una asociación de pirados fumando porros ¿no? Además yo pronto me largaré y vosotros os quedareis aquí, en este jodido...-Estarfardando se contuvo educadamente.

-Pronto me largaré, pronto me largaré, ¡qué pesadez!, llevas con esa cantinela desde el día que llegaste y ...- aquí El Camellero Pillo devolvió la cortesía y se mordió la lengua evitando molestar a su amigo, con la hospitalidad característica de los pueblos nómadas y el sentido del equilibrio de los

experimentados montadores de dromedarios; caminaron en silencio unos metros y enseguida prosiguió, bromeando de forma más distendida:

-Tantas horas que pasas medio desnudo, torrándote al sol sobre esa toalla, te habrán secado el cerebro. Ya te avisé que eso no era nada sano, ni muy bien visto aquí, dicho sea de paso.

-Si tengo que fondear una temporada en este desierto, por lo menos ligar un poco de bronce -respondió Estarfardando con una sonrisa, y se volvió hacia su acompañante levantando las gafas de sol para mostrar que por sus ojos claros no cruzaba ni una nube de resentimiento.

Combustión espontánea: el arte no dice, hace decir

En 1962 Lévi-Strauss dispara sus dardos contra los pintores abstractos americanos de la década anterior: *“la pintura no figurativa adopta maneras a guisa de temas, pretende dar una representación concreta de las condiciones de toda pintura,...es una escuela académica en la que cada artista se esfuerza en representar de que forma ejecutaría sus cuadros si, por un acaso, llegara a pintarlos”*. (El pensamiento salvaje).

El comentario acierta, aun quizá sin pretenderlo, justo en el centro del blanco, al pensar que el “tema” de los cuadros del *action-painting* no es otro que el de la pintura misma, en su sentido más corpóreo: ese que se manifiesta con toda desnudez en la crudeza de los materiales y en el estricto acto de pintar. Los pintores han dejado de representar para interrogarse acerca de cómo y con qué se representa; la mirada se vuelve hacia los instrumentos y los procedimientos de su arte: un niño que desmonta el juguete para hurgarle las tripas ¿cómo funciona la magia? ¿dónde está el truco?

Se lleva a cabo en esos años un desmenuzamiento de la gramática pictórica y, para hacer visible su funcionamiento, se aísla y separa cada componente hasta llegar a las partículas esenciales e indivisibles de la expresión: color, gesto, textura, ...composición. Algo similar sucede cuando ampliamos repetidas veces la reproducción impresa de una fotografía: llega un momento en el que ya sólo vemos los trazados geométricos de la trama, la imagen ha desaparecido detrás de los elementos que la construían. Clyfford Still es Velázquez visto al microscopio.

Polinización: las ideas vienen a posarse en los cuadros

Un cuadro, un buen cuadro, proporciona al pensamiento un territorio fértil para arraigar y desarrollarse, le seduce con la promesa de futuras cosechas y le despierta nuevos apetitos. Atrapa la mirada con la oferta de un tentador campo de juegos para conceptos: signos, alegorías, imágenes, colores, formas, proporciones, ...elementos en los que el lenguaje descubre parlanchinas correspondencias con sus propias estructuras.

La superficie pictórica se tensa como una gran tela elástica y los accidentes plásticos se ofrecen como trampolines para que las ideas se eleven y tracen arriesgadas cabriolas. Figuras y emblemas asaltan la conciencia del espectador que no tiene ya escapatoria: está hechizado porque (sin que pueda hacer nada por detenerla) se ha puesto en marcha la maquinaria de las analogías y las asociaciones. La obra sangra por esa herida y su fluir alimenta las fuentes del sentido.

Entomología: leer las obras completas de Freud (más de 3.000 páginas) como un libro de viajes

Voy caminando deprisa hacia el taller a primera hora de la tarde y oigo como se acercan a mi espalda unos pasos a la carrera; la ligereza y el repiqueteo arrítmico de los tacones anuncian el sofoco de una joven poco habituada a estos esfuerzos. Ya me alcanza, me detengo justo en el momento en que ella alarga el brazo hacia mi hombro con la intención de abordarme; me giro en el instante preciso en que recuperando el aliento me llama, riendo, radiante de alegría por haber conseguido, al fin, que me volviera:

- ¡Andrés!

No acertó a disculparse, la turbación la paralizó en medio de la acera, todavía con el brazo en alto, mirándome atónita y respirando agitada. Sin decir nada reanudé mi camino, no me atreví a mirar atrás y tampoco oí sus pasos; supuse que continuaría allí parada, delante del hueco que yo había dejado. Salí huyendo, como alguien que es sorprendido en el dormitorio de un desconocido.

Escribir un extenso poema lírico con *slogans* publicitarios (y otro épico)

En diferentes series de cuadros a lo largo de los últimos años he utilizado imágenes extraídas de logotipos y anagramas de marcas comerciales. Con algunas de ellas he mantenido una dilatada relación, pues pertenecen al universo visual de la España de los años 60, y están aquí, entre otras cosas, quizá también como testigos de la pérdida de inocencia de una infancia que abría entonces los ojos a los signos del mundo.

Así, usé a la muchacha de Tintes Iberia que llegó a convertirse en musa de la pintura, dueña de los secretos del color y guardiana de los misterios de sus combinaciones (Musa #1, 2001); o los abrigos agujereados del matapolillas Polil (Berrea de Acteón, 2001) que se presentan en los cuadros con un nosequé de exhibicionista, de viejo verde pervertidor de menores, con los ojos desmesuradamente abiertos y el cuerpo vaciado de toda materialidad que no sea la de una mirada sin párpados. Desconozco el camino por el que se ha producido el contagio, pero estoy seguro de que se puede ubicar este logotipo dentro de la estirpe de los "moldes machos" del "cementerio de libreas" del "Gran Vidrio", el equipo de los voyeurs onanistas.

Me he servido, en otros cuadros, del muñeco de Michelin o de la figura femenina de La Lechera. El molino de agua que aparece en "Susi y los viejos" (1989), es el logotipo de una empresa panadera alemana y fue escaneado directamente de uno de sus envases. Está en el cuadro para que oigamos girar la rueda y para acercarnos el frescor y la música del estanque del jardín de la casta Susana, pero además debe evocar la umbría edénica y aterradora del episodio de los batanes de El Quijote y, a otro nivel, remitirnos a las máquinas deseantes de Duchamp y recordarnos la cascada de

agua de “Étant donnés”, el deseo girando insomne sobre sí mismo, autoalimentado. ¡No está mal para un paquete de pan de molde!

Ha de sumarse la pretensión, en todos los casos, de reintegrarles a estas imágenes los significados que han perdido durante el proceso de depuración icónica a que han sido sometidos en los gabinetes de diseño: al cristalizar como emblemas comerciales han dejado atrás toda existencia que no sea la de representar ante el público los “valores” de la marca que los ha adoptado. La comunicación publicitaria es la antítesis de la imagen artística, en la medida en que alienta una total exigencia de precisión y rechaza sin fisuras toda ambigüedad o tentación polisémica. Se trata en los cuadros de desandar el camino y volver a situar a la imagen en un mundo con multiplicidad de lecturas; devolver la concha de la Shell al lugar de donde ha salido: la caja de tesoros de un niño.

Estamparse una camiseta con el rótulo: “Pregúnteme por mis amigos invisibles”

Anorexia del artista y bulimia del arte: el sujeto adelgaza hasta el umbral de la desaparición cuando retiramos, capa tras capa, los implantes de sentido inoculados por diversas estructuras de dominación. Cuadros que nacen con la voluntad de hurgar en cuestiones personales, terminan por preguntarse si realmente existe algo que podamos reclamar como propio. ¿Experiencia es sinónimo o antónimo de memoria?

El conjunto de obras traza un autorretrato imposible, construido con materiales ajenos: la sucesión rápida de las máscaras revela, por transparencia y superposición, lo más parecido a nuestro auténtico rostro. Se atrapa la verdad en la red de engaños de la representación, y la impostura del arte se manifiesta como la única vía de acceso a lo real.

Continuos e imprevistos cambios de registro: el lugar desde el que se pinta se modifica a cada paso. Hacer voces, poner caras; el sujeto ventrílocuo nunca se detiene, toma posesión de sí mismo en el acto de despojarse. Su identidad sólo puede afirmarse en perpetua fuga.

Si “YO” es un *ready-made*, si nos encontramos hechos nuestros pensamientos y nuestros gestos de galán, si lo que consideramos el más turbador fruto de nuestras entrañas se nos descubre como voz prestada, como pantomima de Karaoke; si todo esto llegara a acontecer, todavía podríamos echar mano del arte como ejercicio de resistencia. Juegos de simulación contra la clonación ideológica, guerrilla de la incertidumbre contra el poder absoluto de los medios de producción de sentido. Ése es el territorio político del arte, no la estetización y musealización de informes o consignas.

Ensayar la cara de indiferencia al éxito que pondré cuando tenga éxito

En un mundo saturado de objetos totalmente estetizados, y colapsado por la fabricación masiva de imágenes, el arte ocupa ya un lugar marginal y prescindible. Cada día que pasa le resulta más difícil a una "obra de arte" justificar su razón de ser. Su rol, su lugar jerárquico, se ha extraviado en algún remolino de la marea, incesante y omnívora, de producciones visuales puestas en circulación por las nuevas tecnologías. Cada día inundan el mercado millones de mercancías, con un elaborado envoltorio visual, que difícilmente aceptarán ser discriminadas con categorías propias de antiguas disciplinas.

El arte arrastra una existencia errante e inestable: habla y se comporta como alguien que reclama privilegios caducos; como el último vástago en la línea genealógica de una poderosa familia venida a menos: alguien que continúa utilizando un lenguaje amanerado y ampuloso, trufado de fórmulas en desuso, para referirse a las banalidades más prosaicas.

En plena batalla, el arte se hace el muerto, como haría un combatiente al que se le ha cortado la retirada y no encuentra otra argucia que le permita, al menos provisionalmente, seguir con vida y aguardar acontecimientos. La autonegación retórica se ha mostrado -desde Dadá al Situacionismo, y aún después -como una eficaz estrategia de supervivencia que no ha paralizado, sino todo lo contrario, la frenética actividad del Sistema: ferias, exposiciones, subastas, catálogos, publicaciones, comisariados, bienales, cargos de libre designación, simposios, ...y asociaciones profesionales de galeristas, continúan su alegre marcha sin prestar atención al desastre anunciado.

El arte está declarado en quiebra, pero todavía no se anuncia la suspensión de pagos.

Primer síntoma de madurez: un lavado de estómago por sobredosis de sarcasmo

Estamos en Humo. Todo nuevo aquí y aun así, desde el momento de la llegada, no hemos dejado de percibir una familiaridad que nos resulta imposible definir y cuantificar; un recuerdo impreciso que se diluye en el aire al tratar de recuperarlo, como las imágenes de un sueño cuando despertamos. Aquí, un mismo tejido penetra diferentes apariencias: los objetos, los edificios o las conversaciones parecen a punto de formarse, o camino de desvanecerse.

Las cosas suceden despacio en Humo, los acontecimientos se engranan con ritmo lento y movimientos sinuosos. Todas las actividades se retardan al atravesar el filtro de una doble mirada: una suerte de visión ensimismada que apunta, en un mismo impulso, hacia adentro y hacia afuera. Así, en lo más pequeño e inadvertido (en la brisa de la tarde, en la pisada del gato, en la sombra veloz del pájaro) se dilatan espacios que repelen con vigor la estrechez convulsa de la prisa; a pesar de ello aquí tampoco encuentra cobijo la indolencia. En Humo las miradas arden: una luz se aviva de forma inesperada al fondo de las pupilas, gana brillo e intensidad, cobra color y arrasa formas, agiganta su danza de sombras y el rostro entero se ilumina; entonces, si se presta atención, puede oírse el crepitar de las pestañas. El incendio se propaga por la yesca de los ojos, y un humo transparente hace toser a las gentes de Humo.

El viajero que llega a Humo se sorprende por la indiferencia con que las cosas se olvidan o se abandonan. Aquí nadie se despide; objetos y emociones ruedan bajo las mesas y dormitan desapercibidos en los rincones sin que se desate el rencor o la impaciencia. A medida que pasan los días

comprendemos lo difícil que nos va a resultar salir de Humo. Caminamos juntos por las calles y, cuando al fin nos cogemos de la mano, un viento de callejón se arremolina en los pies y el molde preciso de las palabras recién pronunciadas se eleva girando lentamente. Nos quedamos mirando al cielo, con un regusto a ceniza en los labios.

Complejidad del desaliento: camino sobre el agua, pero voy cabeza abajo

En Madrid, en noviembre, había una viejecita mínima acurrucada en la hornacina de un cajero automático. Dormita sentada, envuelta en incontables harapos, y no muestra su mano hasta que percibe que alguien se para y le tiende una moneda. Un viento arisco salpicado de lluvia acelera el paso de los peatones. En algún lugar fue una niña y tuvo cinco años, y jugando en el umbral le contó historias a un muñeco fajado de trapos; ahora abre los ojos, ve que la estoy mirando y comienza un monólogo ininteligible, como un reloj parado que se pusiera repentinamente en marcha para marcar, durante unos pocos segundos, una hora equivocada.

En Madrid, en noviembre, había un hombre mayor poco habilidoso que colocaba y descolocaba un montón confuso de bolsas de plástico, todas con las asas anudadas, sobre el banco de la solitaria estación de metro. Absorto en la operación, ajeno a que su tren llegó y se marchó, extrajo de una de las bolsas una enorme bufanda de cuadros marrones y negros, primorosamente planchada. Comenzó a desplegarla lentamente, contando cuadros y calculando proporciones, al mismo tiempo que la iba doblando en sentido longitudinal con estricta y rigurosa simetría; utilizó el mentón y ambas manos y pasó un buen rato antes de que considerara su trabajo aceptable y se la colocara, con rituales asentimientos, en torno al cuello. Una vez hecho esto, continuó todavía peinando con los dedos los flecos que remataban ambos extremos. Llegó mi tren, desde la ventanilla su imagen se fue alejando y aún pude verlo, en el andén desierto, con la espalda reclinada sobre sus fardos: entre las piernas ya asomaba, mucho más largo que el otro, uno de los lados de la bufanda.

Logística: duro trabajo de la raíz en el subsuelo para la ligereza de las yemas

“Una forma de vida es el resultado de muchos millones de experimentos de adaptación fracasados y unos pocos (aproximadamente uno de cada 10 elevado a 8) que aportan beneficios; un organismo vivo es una sonda que recaba información del complejo juego de fuerzas del medio ambiente: un conjunto de saberes escrito en la estructura genética.” (Konrad Lorenz, La etología).

En medio de esa vorágine, conciencia de ser único: completamente diferente a todos los demás millones de individuos de la especie. La ruleta genética girando y girando, cruce tras cruce, en el azar de cada emparejamiento; rodando y rodando en los turbulentos encuentros y desencuentros de la marea, muchas veces milenaria, de las generaciones; y añádanse en cada etapa las correcciones que provoca la educación, el ambiente, la capacidad de aprendizaje (imaginarlo da vértigo). Cada pensamiento de un antepasado, cada decisión, cada accidente,... cada seducción, migración, o contratiempo, trabajó para construirnos distintos al resto de los congéneres; una suma de incalculables detalles, proporciones y matices, convierte a cada ser humano en una combinación irrepetible.

Cuidar el fuego y avivar la llama: cada uno de nosotros carga con la responsabilidad de llevar el experimento hasta sus últimas consecuencias, pues está claro que, allí donde él abandone, nadie podrá completar su tarea intransferible. Ningún otro podrá pensar o hacer de idéntica manera lo que alguien está capacitado para realizar. Estamos obligados a desarrollar todo el potencial y agotar las posibilidades irremediablemente excepcionales de cada existencia.

Antes de *lo que pasó*, Eichman era un viajante de comercio en paro

"Cada día, a cada hora, pensar sólo en Alemania, en el pueblo, en el Reich, en la nación alemana y en el pueblo alemán" (Adolf Hitler, *Discurso en Nüremberg*, 1934).

El fanático se prohíbe la distracción y el olvido, cualquier debilidad traiciona su obsesión. Unas pocas ideas o, mejor aún, una sola que ante la ausencia de competidoras se pueda desarrollar monstruosamente, tiñe todo el ser. Una sola idea, que se adueña del pensamiento (todas las demás se le subordinan) y que crece sin freno con la desmesura de una plaga, ocupa todo el espacio. El fanático insiste en su monotemático recitado hasta que no queda lugar para otra cosa.

En una mente dotada de un ecosistema más rico en especies y más complejo en relaciones (con una mayor diversidad de proyectos vitales, obligados a interconectarse y pactar mecanismos de regulación y control) el crecimiento de cualquier idea se ve siempre contrastado y equilibrado por las ideas contrarias, adyacentes o complementarias, que pelean también por subsistir, alcanzar la luz, florecer y madurar sus frutos.

Se puede concebir la educación como un programa de reforestación, y la escuela como un vivero dispuesto para sucesivos y graduales trasplantes de nuevas variedades; el educador se ocupará de regar, abonar, injertar, y de todas las demás operaciones necesarias. Se impone, en ese sentido, ser cautos con la utilización de ideas excesivamente exóti-

cas que, al no contar con anticuerpos específicos dentro de un determinado sistema crítico, puedan llegar a ser las causantes de considerables destrozos (un ejemplo: la plaga del Budismo en la contracultura de los años 70).

Imagen terrible: algunas mentes con la vegetación devastada por el fuego de la locura.

Rituales de cortejo: la pintura es el *Tantra* de las formas

Pintar en el umbral de un nuevo siglo. Pintar después de la enésima tormenta: zozobra la carga y se desparrama el hatillo; pecios visuales cabeceando en la marea del lenguaje. Pintar para recomponer la propia mirada; cuadro tras cuadro, “montar” los fragmentos recolectados en la almohada de la memoria.

El pintor instala en cualquier recodo su cabaña de nómada (una estructura precaria, adaptada a todo sobresalto y sometida al rondó porfiado de las decepciones), siempre dispuesto a levantar el campo y caminar en otra dirección. Se adueña del espacio una tensa y expectante atmósfera de viaje, cada *motivo* atiende de reojo a la sospecha de su propia provisionalidad; cualquier “manera” está siempre a punto de volcarse en su contrario.

Pintura guiada toda ella, en su generosa dispersión, por la ansiedad del ojo sediento, que canturrea alelado entre los pliegues del mundo. La piel de las cosas prolonga sus destellos en las habitaciones de espejos de la conciencia. Los códigos intercambian sobresaltos y sonrojos, la representación gira sobre sí misma y, en ese movimiento, se desnuda: retira el camuflaje que cierne la costumbre y los objetos se sorprenden de su sombra.

En la antigüedad se concebía el universo como un texto, como un libro encriptado que espera ser descifrado; pero hoy, nosotros, no podemos verlo de otra manera que como un conjunto de canales audiovisuales emitiendo, todos al unísono, diferentes programas en lenguas diferentes. *Zapping* continuo de la mente.

¿Auschwitz diseñado por un ex-profesor de la Bauhaus?

En plena revolución industrial, las llamadas artes aplicadas se organizan para desbordar el ámbito del taller artesano y responder a la demanda creciente de productos (mobiliario, menajes y todo tipo de complementos) que se comienza a generar desde las grandes aglomeraciones urbanas. La Liga Alemana de Talleres (Werkbund), antecesora de la Bauhaus, se propone programáticamente “*el ennoblecimiento de las artes industriales en cooperación con el arte, la industria y la artesanía*”. La implicación en el proceso de destacados arquitectos y artistas plásticos, y el compromiso de ambos, por un lado con la poderosa industria y por otro con las transformaciones sociales que reclama la nueva organización del trabajo (democratización política, generalización del consumo y acceso de nuevos sectores a la cultura), sitúan al arte del naciente siglo XX en su rampa de lanzamiento.

En las aulas de la Bauhaus un “maestro de la forma” y un “maestro de artesanía” alumbran conjuntamente al nuevo artista: un creador decidido a cambiar el mundo, todo el mundo, desde las manillas de las puertas a los más trascendentes valores espirituales. “*Hoy en día no es posible reformar parte del todo, hemos de poner la vida entera en cuestión*” (Walter Gropius, 1920).

Progreso social, lucha cultural y política, son los conceptos recurrentes de la época: desde los inicios de Dada hasta los estertores finales del surrealismo las relaciones entre las vanguardias artísticas y las organizaciones revolucionarias son una variable a tener en cuenta en todas las ecuaciones que se establezcan sobre el momento histórico. El producto artístico emprende así el camino de su secularización al mismo tiempo que, en un

proceso inverso, la vida cotidiana sufre una intensa estetización. Desde entonces, hace ya tiempo que todo lo que vemos, oímos, o tocamos, todo lo que compramos y consumimos en el cumplimiento de las actividades más prosaicas, se ha teñido de esa voluntad estética con que los artistas en los albores del siglo XX se propusieron remodelar la existencia.

Desde entonces aumenta sin cesar el número de relatos, de imaginarios simbólicos, que se generan en ámbitos no considerados específicamente artísticos: fotografía de prensa, anuncios, videoclips y spots televisivos, cancioncillas publicitarias, los reality shows y las teleseries de cada día, el cómic o las llamadas novelas gráficas..., y los géneros, aún sin nombre, que se están gestando ahora mismo en las redes telemáticas. Las imágenes artísticas se nos presentan hoy en día *“inmersas en el sistema general de la imagen técnica del universo”* (José Luis Brea). Un sistema desjerarquizado que incluye a cualquier imagen generada, almacenada, o puesta en circulación con las herramientas tecnológicas que la industria proporciona; y que pueden mostrar tanto una exploración de intestino con un catéter, como las polaroids de una borrachera de cumpleaños, o el vídeo reportaje de un ritual de circuncisión en Nueva Papúa, planos de las cámaras de seguridad de un banco, o las tomas fallidas de un concurso de televisión. No hay rangos en ese fluido de datos donde todos los códigos se confunden.

El arte pierde en semejantes pantanos toda posibilidad de un existir separado, y ya sólo será reconocible por su *“voluntad política de autoinmolación”*, por su actitud beligerante y crítica con los medios de producción de sentido. Tarea de titanes: parece imposible mantener la capacidad de juicio, o simplemente llegar a ejercer alguna clase de discriminación frente a una maquinaria social/técnica de producción de imágenes que no conoce límites, en una época obsesionada con la posibilidad de replicar todos los universos: nada se escapa a su afán panóptico, nada (por nimio e irrelevante que pueda ser) queda fuera de campo; nada se le esconde, ni los rincones más resguardados de la privacidad, ni los sueños más disparatados de la imaginación.

***Ostinato cantabile:* la Organización Mundial de la Salud estima que cien millones de parejas hacen el amor un día cualquiera en todo el planeta**

“Celita desnuda fue buscando el sueño desnudo del que nunca se atrevió a elogiarle las flores rojas de su cabellera. Comenzó a ceñir al dormido. Este se despertó con el cuerpo entre sus manos. Los dos sudores, las dos salivas, las dos humedades esenciales se anegaron en sus complementarios. Ingurgitó Juliano de sus profundidades somníferas, y al abrir los ojos se encontró con Celita, sonriente y con esa malicia poco demoníaca que otorga el placer, que resbalaba de sus labios por los suyos, con líquidos movimientos que parecían desprenderse de una juncia y avanzar resguardados por los húmedos helechos. Después de haber ascendido Juliano, desde el sueño hasta la configuración de Celita ceñida en un abrazo de sierpe, descendió después de haber visto el rostro, a la barca que navega con el pez que lleva un alma a su lado. Vio el rostro, el rostro con flores rojas en la cabellera, y ya tenía que morir. Las algas del sueño dejaron escapar momentáneamente este pájaro; después se abatió sobre el légame del río desapareciendo.

Celita recibió en el centro de su árbol el peso de imponentes distancias, aglomeraciones de hormigas, distribuciones sombrías de migraciones mongólicas, voces ululantes entre animales de nieve, susurros trocados en mareas golpeadas. Del oleaje crepuscular brotaba como una alfombra titánica que envolvía los gemidos y todos esos desechos de la luna al astillarse. Y Celita fue cerrando los ojos en el sueño; momentos después Juliano abría los suyos en la muerte.”

(José Lezama Lima, *Paradiso*)

Cuestión de principios: ya le dije a mi galerista que, si no me vende más cuadros, me hago Situacionista

El cuadro incorpora a su contenido los comentarios y discursos generados por el sistemático cuestionamiento (llevado a cabo principalmente por el propio autor) de la poética que le da la vida. Incluso sacará provecho de ideas y prácticas decididamente anti-pictóricas que, utilizadas como antídoto, aportarán conceptos y materiales para que el cuadro se haga.

Una novela puede estar constituida por un encadenado de infinitos prólogos que posponen, sin esperanza, el inicio de la ficción (Macedonio Fernández); o pueden las notas a pie de página hacer avanzar la acción (Manuel Puig, David Foster Wallace) aportando informaciones sesgadas del autor sobre la obra en proceso, noticias (quizá apócrifas) sobre su vida privada, las dudas y entusiasmos que le produce su propio trabajo, conversaciones con su psicólogo o con el de algún personaje, quejas de la estulticia de los críticos, chistes y bromas de familia, parodias del reconocible estilo de algún colega, reclamaciones de pago de su dentista y facturas varias, o el menú de la última cena..., y en fin (lo que no mata engorda), toda clase de residuos verbales, salidos de no se sabe qué rincones del habla. Así, materiales heterogéneos que concurren al tejido del texto, emitidos desde voces antípodas y con códigos de lectura totalmente diferentes, se integran en la trama de la obra o incluso, en los casos más extremos, la constituyen en su totalidad.

De la misma forma que una enorme cantidad de tejido metanarrativo acompaña a un buen número de obras de la literatura contemporánea - como un tumor que no se puede extirpar sin matar al paciente -el cuadro se nutre de sus propias carencias.

El Demonio del Mediodía recorta, con absoluta nitidez, su sombra contra el asfalto

Hemos estado a punto de matarnos con el coche. Cerca, muy cerca, de la catástrofe y no ha pasado nada, absolutamente nada: por la autopista a más de 130 Km/h, bruma y lluvia, firme mojado, un derrape, un trompo de 180° deslizándonos sobre el piso, y cruzando varios metros de hierbas y matorrales de la medianera, hasta quedar suavemente parados en el carril contrario, apuntando en la dirección de la marcha.

Todo ocurre muy rápido, apenas unos segundos de estupor, pero en el interior de esa burbuja se dilata un tiempo diferente que transcurre con extraordinaria lentitud. Primero sorpresa y desorientación, luego abandono; poco o nada se sabe de lo que ocurre fuera del vehículo: sólo las ramas de los macizos de flores rozando las ventanillas (en algún momento hemos debido de girar inclinados sobre las dos ruedas del lado izquierdo). Se tiene tiempo de prever distintas posibilidades, mientras se espera un desenlace: el vuelco, el choque contra alguna barreira, el golpe con otro vehículo,... Y de repente, como si una mano poderosa y amiga nos hubiera cogido y sacado de allí, fuimos depositados en el suelo con mucha suavidad, en el carril opuesto y en la posición correcta, justo sobre el triángulo de líneas blancas de la intersección de una salida, a cubierto de los coches que ya corrían a nuestro lado, totalmente ajenos a lo que acababa de pasar.

Lo más sorprendente fue la total ausencia de marcas y testigos, ninguna señal sobre el coche, ni en el asfalto; ningún rasguño, ni una abolladura en la carrocería; nadie pareció verlo, nadie se detuvo; nadie venía por la dirección contraria en ese momento (lo cual nos salvó la vida), pero tampoco

venía nadie por nuestro carril, delante o detrás, que se parara a interesarse por lo ocurrido. Fue como si nada hubiera sucedido. Las alas de la desgracia batiendo cerca, muy cerca, de nuestros rostros, haciéndonos sentir durante unos instantes la caricia leve de su aire y perdiéndose luego en la niebla con un vuelo de lechuza.

Choque de imágenes: descarriló el sentido

ANIMALES DE COMPAÑÍA.1

Todo es mitológico -dijo CAPERUCITA -y cada uno de nuestros actos proyecta sombras alegóricas. El más humilde de los relatos dialoga con los miedos de los orígenes, con la lucha sin cuartel por la supervivencia y la entrega desmesurada de los héroes.

Deja eso -interrumpió EL CAZADOR, equilibrando, con un movimiento sumamente profesional, su fusil sobre el canto curvilíneo del velador -porque acabarás rebatiendo algo que yo no he defendido; lo que yo he dicho es que si hoy en día algún artista utilizara vuestras imágenes, os tomaría únicamente como iconos reconocibles; se limitaría a jugar con la familiaridad con que el espectador os acoge.

Yo creo, sin embargo -terció EL LOBO atusándose las orejas con una zarpa, y frunciendo el hocico con un gruñido que provocó un mal disimulado respingo en CAPERUCITA -que nadie puede desligarnos de los significados que hemos alentado desde que este relato ha ido tomando cuerpo en la tradición oral. El público que nos reconoce se sabe también nuestros papeles, y sabe lo que cada uno representa en esta historia; no se limitará a tararearnos como si fuéramos el último jingle de los Kellogs.

La llegada del camarero impuso una pausa en la conversación; un silencio reflexivo, con vistas al paisaje, acompañó su ceremoniosa y rutinaria tarea. Con parsimonia distribuyó sobre la mesa vasos y bebidas; cuando ya se alejaba, EL CAZADOR retomó el hilo de la discusión -eso es innegable,

nadie pone en duda vuestra existencia; lo que trato de resaltar es la fascinación que las tecnologías de la comunicación, la publicidad, el diseño en sus diversas acepciones, y toda la iconografía comercial, ejercen sobre un buen número de artistas contemporáneos. Parece que les seduce la eficacia, la precisión del contenido, el impacto medido y contrastado de los mensajes propagandísticos. En muchas ocasiones se recurre a códigos y soportes estrictamente publicitarios (vallas, espacios comprados en los medios, letreros electrónicos,...) pero, en otras, es suficiente con apropiarse de la imaginería o de la gramática propia de estos lenguajes, para burlar las fronteras; el arte se disfraza de anuncio y se cuela entre nosotros para ofrecernos...

¿Ofrecernos qué? -le increpó CAPERUCITA, aprovechando un instante de duda de EL CAZADOR, elevando la voz con claras muestras de irritación.

... otro anuncio -finalizó éste abruptamente la frase, con afectada desgana, como si para él el tema hubiera perdido repentinamente todo interés.

Bricolaje: el arte recrea la vida, pero no en su apariencia sino en su funcionamiento

ANIMALES DE COMPAÑÍA.2

Bueno, ya vale, no empecéis a pelearos otra vez -intervino conciliador EL LOBO, acercando el cenicero y aplastando en él un cigarrillo casi entero - yo no creo que los artistas contemporáneos tengan mala conciencia por... Es que además nadie está diciendo tal cosa -volvió a la carga CAPERUCITA, cortando de raíz el intento de EL LOBO de apaciguar los ánimos -lo que yo quiero decir es que los relatos míticos dibujan un escenario válido para el presente; que nos ayudan a entender qué clase de juego estamos jugando (ya sabéis, eso de que un número muy limitado de reglas propicia una serie prácticamente infinita de partidas). Nuestro trabajo no es gratuito ni prescindible, encarnamos valores que deben ser conservados. Sí, es así, no os riáis, esa es la clase de cuestiones que dejamos olvidadas bajo la ceniza de los días. Por desidia o exceso de confianza, perdemos la perspectiva de nuestra tarea.

Pero chica -replicó sardónico EL CAZADOR, aceptando de nuevo la batalla y saboreando por anticipado su triunfo -no sigas que nos vas a hacer llorar. Los personajes de las narraciones populares, como todo el mundo sabe, se ocupan únicamente de su ascenso social y de su propio medro; sus propósitos llevados adelante con ingenio y utilizando mil estratagemas -CAPERUCITA sintió de repente que un intenso rubor le quemaba las mejillas y bajó el rostro; EL LOBO, para no mirarla, volvió la vista hacia EL BOSQUE; EL CAZADOR no alteró en ningún momento el tono profesoral y monocorde de su exposición, afectando que todos estos movimientos le pasaban desapercibidos -no apuntan más allá del propio interés, cuando

no de la pura avaricia; obtener grandes recompensas por actos totalmente nimios, ahí tienes todo su heroísmo. Y en eso, no se apartan un ápice de los codiciosos cálculos del más común de los mortales. Nada, mi querida niña, que tenga que ver con valores eternos, infinitas posibilidades, ni rabos de gaita. Prop dice que...

Comandita *Tantra*: la poesía caliente el idioma, y las palabras en las líneas del verso hacen la danza del vientre

ANIMALES DE COMPAÑÍA.3

¡No, por favor! no me cites a Prop, que me pongo mala -estalló CAPERUCITA, sin poder contener la rabia y haciendo ademán de levantarse de su asiento.

Ya arreciaban las disculpas, el “no quería molestarte” y tal y cual de EL CAZADOR, y los carraspeos como palmadas en el hombro de EL LOBO; parecía que se iba a hilvanar de nuevo la conversación, cuando CAPERUCITA poseída de improviso por el espíritu del folclorista, con los ojos en blanco, recitaba mimando la voz y los gestos achacosos de un viejo cascarrias: “el cuento presenta en imágenes artísticas las mejores cualidades del pueblo, y así educa esa mismas cualidades en aquellos que gustan de leer o escuchar cuentos...”

No pudo continuar, una carcajada se le atragantaba. Los tres rieron al fin en franca camaradería, liberando la tensión y la rabia contenida.

Sí, tienes razón -consiguió decir EL LOBO entre la catarata de lágrimas - creo que yo también me estoy poniendo malo.

Y así continuaron, durante un buen rato repitiendo, ahora uno, ahora otro, las palabras de CAPERUCITA. Cuando se apaciguó la tormenta en pequeñas explosiones más espaciadas, prosiguió EL CAZADOR -la pregunta que debemos hacernos es ¿Quién cuenta las historias? En la cultura actual, sobresaturada de narraciones ubicuas e interconectadas, la

concepción del yo-emisor ha quedado muy erosionada y esto, no lo olvidemos, arrastra al receptor. Quizá esa sea la razón por la que una gran parte del arte que se está produciendo en estos momentos no es otra cosa que un laboratorio de análisis de los mecanismos que transportan información.

EL LOBO se relamía la espuma de la cerveza de los bigotes y, con una expresión concentrada, fijaba su mirada en el resplandor dorado del vaso que acababa de depositar sobre la mesa; CAPERUCITA tamborileaba en la tapa de la cesta de mimbre que sostenía sobre su regazo, después dejó de oírse el sonido y se hizo un denso silencio. Al cabo de un rato, la niña comenzó a hablar pausadamente, empujando con visible esfuerzo cada palabra, sopesando con precaución cada argumento –sí, pero eso “que ahora se está produciendo” tiene que hacerlo alguien; alguien con un nombre, con una vida; alguien que, a cada paso, siente que sus horas se le escurren entre los dedos.

Doble fondo: *grafitti* obsceno sobre la urna funeraria

ANIMALES DE COMPAÑÍA.4

EL CAZADOR la dejaba hablar y la miraba con la misma sonrisa inexpresiva con que aguardaba, allá en los calveros de EL BOSQUE, a que un conejo se introdujera por su propio pie en la trampa que le había preparado; mientras la escuchaba recorría lentamente el filo del cañón de su arma con la yema del dedo índice de su mano derecha, un movimiento sigiloso y asociado a la espera, que repetía insistentemente, cautivo de sus hábitos de acecho.

El poniente ensarmentaba sus últimos reflejos en los rizos dorados que se escabullían de la capucha de la niña, que continuaba hablando a tropicónes -el poso de sus experiencias, lo que han visto sus ojos, sus grandes y pequeñas frustraciones, ...no sé, algo de todo eso tiene que aflorar en algún lugar de la obra; no puede ser de otro modo -se detuvo agotada, como si le faltara aire; como si se hubiera enfrentado, por un instante, al sentimiento de su propia desaparición. Una ráfaga de aire agitó los manteles de papel y movió las sombrillas cerradas de la terraza; CAPERUCITA sintió frío y se arrebujó en la esclavina.

No es eso lo que yo discuto -respondió EL CAZADOR -no me propongo silenciar a nadie, pero a veces creo que el arte es lo más parecido a una gran digestión. Hizo una pausa, pero nadie pareció entender el chiste. Tuvo que continuar -lo que quiero decir es que no se trata del delirio de un ser excepcionalmente enfebrecido; los artistas tienden a pensar que sus experiencias son únicas, pero no lo son. Lo que pasa es que vosotros dos estáis

empeñados en convencerme de algo que nunca he puesto en duda: de que la gente sufre y teme por su suerte. Claro que sufren, pero ese no es el tema del arte (al menos del arte que a mí me interesa). Vuestra espiritualidad no es más que puro deseo de rezar, mal reprimido.

Sueño de Klee: dátiles aplastados y cagarrutas de cabra en la huella de las sandalias

ANIMALES DE COMPAÑÍA.5

¡Yo sólo soy una niña, porras! -protestó CAPERUCITA con acritud -me basta con mi propia historia, me gusta así; soy feliz aquí con vosotros y con LA ABUELITA. Me encanta que me engañen y que me coman, y que me salven, y luego vuelta a empezar. En serio os lo digo, me gusta todo esto: quiero disfrutar de lo hermoso que se ve EL BOSQUE desde aquí, ahora que el sol se está poniendo detrás de las colinas y van ganando terreno las sombras bajo los árboles; mi corazón rebulle en el pecho al unísono con todas las alimañas que ya se desperezan en sus madrigueras para la ronda nocturna.

Hablaba cada vez más alto y su irritación iba en aumento -Yo no soy el muñeco de los Kellogs, tengo mi propia vida y mis propios sentimientos. Finalizó casi a gritos, con el rostro totalmente enrojecido, las aletas de la nariz palpitando ferozmente y la respiración entrecortada. Retrocedió asustada de su propia furia y se dejó caer contra el respaldo de la silla; aprovechó ese movimiento para, con un gesto casi imperceptible, cubrir los encajes de sus calzones que, en el fragor de su invectiva, habían comenzado a asomar bajo los pliegues ondulados de la falda.

Durante un buen rato nadie se atrevió a decir nada, cada uno permaneció en silencio parapetado detrás de sus propios pensamientos. La oscuridad se cernía sobre las mesas, se depositaba en los rincones y se acumulaba bajo las sillas vacías y adormiladas. Desde el interior del bar alguien encendió la luz de la terraza.

***Omphalos*: allí donde se posa la mirada está el ombligo del mundo, o la ingle**

Como todo el mundo sabe, el espectador completa la obra, pero, ¿y sí el espectador se viera obligado a hacer todo el trabajo?, ¿y si resulta que la obra no es más que una pantalla vacía para que él proyecte allí los significados? En algún lugar E.H.Gombrich ha puesto en duda la intencionalidad expresiva del expresionismo abstracto; le niega al autor su parte alícuota en el chispazo final, y lo relega al papel de simple proveedor de soportes huecos que el observador ha de rellenar con materiales de su propia cosecha.

Un caso de manía autoproyectiva (episodio perdido de los archivos de S. Freud): por razones que no vienen a cuento, durante una larga temporada el paciente C. se vio obligado a deambular por el esqueleto de un enorme edificio en construcción. Subía y bajaba por entre la osamenta de hormigón, exploraba los espacios desiertos de los niveles intermedios, caminaba entre paredes inacabadas, cascotes desmoronados y zurrapas de yeso; se demoraba en desoladas plantas sin divisiones, donde cualquier ruido adquiriría una resonancia amenazante: había que moverse con precaución como en la primera exploración de un castillo después de su saqueo.

Durante estos paseos el paciente se mostró interesado por las composiciones plásticas que el azar abigarraba en suelos, muros y pilares: en un rincón de la escalera, todavía de ladrillos y basto cemento, se fijó en un paquete de tabaco, de un brillante azul, completamente estrujado, con los salientes y las aristas cubiertos por una finísima capa de polvillo gris perla, que entraba en conjunción con un par de guijarros siena pálido y con la huella incompleta de una pisada sobre un pegote de escayola: el

conjunto era la cifra, la perfecta síntesis plástica del desaliento de cualquier hombre en cualquier barrio suburbano, un bello poema dedicado al insensato transcurrir de los días menos señalados. Al lado, sobre una pared de cemento de recia textura, una mano anónima había trazado con enérgicas paletadas de yeso (seguramente fruto de la acción de limpiar las herramientas utilizadas en el enlucido contiguo) los signos deslavados de la incertidumbre del deseo, vibrando desafiantes sobre el pardo árido del fondo.

Así cada día, otro paso y otro descubrimiento de similar intensidad, otro piso y cientos de rincones cuchicheando sus sorpresas. Llegó inevitablemente el momento en que C. comenzó a temer que su salud mental se extraviaría de forma definitiva en ese catálogo inagotable de esculturas e instalaciones. Pensó que si seguía así pronto llegaría el día en que no podría poner los ojos en parte alguna sin sentirse instantáneamente enaltecido por candentes metáforas y chispeantes cadenas de asociaciones. El paciente se estaba poniendo Tántrico ("*Tú eres Dios, todo es Dios, proyecta tu mente sobre una piedra y la piedra será Dios*"). Llegado a este punto, decidió que lo mejor que podría hacer era poner fin a sus correrías. En cuanto pudo, cambió de trabajo y andando el tiempo, al cabo de unos años, se propuso dedicarse profesionalmente al noble oficio de la pintura.

Testimonio de la casta Susana: las palabras jamás se posan sobre las cosas, se aproximan a ellas para segregar supropio combustible

Una de las ocupaciones a que Duchamp se aplicó con más ahínco fue la de situar la humorada a la misma altura que las reflexiones más trascendentales, y luego dedicar la vida entera a comprobar, paciente y meticulosamente, con todos los instrumentos de precisión posibles (reales o imaginados), que las magnitudes manejadas eran exactamente idénticas. Puso todo su tesón en integrar la moneda al aire con la entereza moral y el retruécano culterano con el proverbio malevo de callejón; aplicó una maquinaria lógica implacable al estudio y desarrollo de la ocurrencia más disparatada.

Así, los personajes de la trama voyeur de un motivo convencional en la historia de la pintura occidental ("Susana y los viejos") reaparecen, bajo disfraz de parodia futurista, transmutados en molinillo de chocolate y cementerio de libreas, en "*La mariée mise à nu par ses célibataires, même*".

El humor y la desdicha, frente a frente, sin llegar nunca a tocarse, alcanzan sus éxtasis onanistas en las notas del propio autor que acompañan a la obra como un auténtico manual de instrucciones; y que constituye, por sí solo, uno de los hitos hermenéuticos de la Patafísica: "*Por matriz de eros, se entiende el conjunto de los 8 uniformes o libreas huecas y destinadas a dar a la luz de gas formas mágicas (gendarme, coracero, etc...).* Los moldes de gas así obtenidos, oirían las letanías recitadas por la carreta, estribillo de toda la máquina-soltera, sin que aquéllos logren rebasar jamás el antifaz: hubiesen estado como envueltos, a lo largo de sus lamentos, por un espejo que les habría reflejado su propia complejidad hasta el punto de alucinarlos muy onánicamente." (Boîte Verte)

Los escritos de Raymond Roussel, y en particular su póstumo e imprescindible "*Cómo escribí alguno de mis libros*", constituyen un lugar privilegiado desde el que contemplar el trabajo de Duchamp y, junto con las "*Gestas y opiniones del doctor Faustroll, patafísico*" de A. Jarry, trazan una de las sendas más transitables por las que adentrarse en este complejo universo; proporcionan un conjunto de mapas, mínimamente fiables, para orientarse en la enmarañada jungla de juegos de sentido que constituye la obra del autor que ha marcado más profundamente la producción artística del siglo XX.

Resonancia: la sombra de la flecha se cruzó con el rastro de la fiera

Vivaquear, como perro que en mitad de la noche, tumbado junto a los rescollos del fuego de campamento mientras los demás duermen, mira a las estrellas (Kung dijo). Desasosiego del día de la partida. Ahora necesitamos una pintura que avance deprisa, ligera de equipaje, que acampe al raso y se mueva con facilidad; una pintura que se interne en parajes poco transitados y ocupe nuevos territorios.

Al oír la señal corremos hacia las trampas, ¿qué hemos capturado hoy? Tan sólo el testimonio de una decrepitud, ni siquiera eso, apenas su huella: el lugar que ocupó una ruina. Hemos disparado la sombra de un dardo contra el recuerdo de una presa, y nos preguntamos ¿qué se puede cazar así? Una gavilla de cuadros, cada uno señala el punto en que se cruza una pérdida con el deseo de una conquista, lo que pudo haber sido con lo que ya no es.

Lo desconocido señala el contorno y dibuja mis límites. Una travesía, que comienza en cada paso, nos despoja de la sobrecarga y nos adentra en un paisaje de silencio y contención. Allí donde se la espera, salta la liebre: surgen imágenes como aflora el fuego interno del planeta por los costurones submarinos de la corteza terrestre, a través de los cuales el magma del núcleo incandescente mantiene su comercio químico con la biosfera.

La mirada de Príapo: el color es un cuento narrado por la luz

La ansiedad insatisfecha que nos empuja a probar nuevos órdenes, a ensayar sin descanso nuevos puntos de vista y evaluar todas las posibilidades, encuentra su correlato físico en la inclinación de la materia a sufrir continuas modificaciones adaptativas. La inestabilidad de los materiales del mundo, su inconsistencia y maleabilidad, su tendencia irrefrenable a los cambios y las transformaciones, seduce a la mente con un lascivo estremecimiento.

Señales de humo: cómo explicar una acción de Beuys al Conejo Blanco

La tradición crítica heredera del método iconológico, que Panofsky aplicó fundamentalmente al legado renacentista, considera la obra de arte como algo por completar: hay en ella mucho más de lo que está allí a la vista. Según esta lectura, el núcleo duro del sentido permanece oculto, duerme y espera el beso del hermeneuta. La obra esconde, como los sueños, un “*significado latente*” que sólo una ardua labor de estudio e investigación puede desenterrar.

En el momento de la creación se ha llevado a cabo una condensación de significados similar a la que Freud describe para los procesos de elaboración onírica: “...conforme vamos ahondando en el análisis, no se halla un solo elemento del sueño del cual no partan los hilos de asociación en dos o más direcciones, ni una sola situación que no esté compuesta de dos o más impresiones o sucesos” (*La interpretación de los sueños*).

La obra de arte como artefacto productor de sentido, como diagrama o maqueta a escala de sus propios potenciales, ha quedado perfectamente fijada, en su versión contemporánea, por el “Gran Vidrio” (*La Marieé mise à nu par ses Célibataires, même!*); la pintura como máquina de significar, incorpora además un esquema de funcionamiento y, para que no haya dudas, se presenta al público con su folleto de instrucciones: el conjunto de notas y diagramas de la “*Boîte Verte*” y la “*Boîte Blanche*” editadas por Duchamp poco después del definitivo inacabamiento del cuadro.

El espectador ha de invertir el proceso de condensación y, a la manera del analista freudiano, remontar hasta sus fuentes el río de asociaciones y sus

numerosos afluentes; desenredando la trama de conexiones lleva a cabo una traducción cuya eficacia descansa, por un lado en la calidad y hondura de su formación y, por otro, en su capacidad intuitiva para establecer relaciones y detectar analogías. Panofsky reclama para el estudioso del arte tanto *"...un conocimiento del modo en el cual, bajo condiciones históricas diferentes, las tendencias generales y esenciales de la mente humana son expresadas por temas y conceptos específicos"*, como además *"...una intuición sintética, una facultad mental similar a la del que hace un diagnóstico"* (*Estudios sobre iconología*). Una capacidad para imaginar enlaces entre contenidos simbólicos, que emparenta al iconólogo con el psicoanalista y, lo que es más importante, al espectador con el artista.

El sentido desentrañado de ese modo es, en gran medida, independiente de la voluntad del autor y surge de la fricción del contenido visual de la obra con la capacidad asociativa del espectador. Se desvelan entonces valores *"generalmente desconocidos por el artista mismo y que incluso pueden diferir de lo que él intenta exponer conscientemente"* (*Estudios sobre iconología*).

Con estos instrumentos pudo Dalí abordar el "Ángelus" de Millet como una terrorífica máquina de sexo, canibalismo e incesto; así dialoga con ella en un documentado análisis al que dedica todo un libro (*El mito trágico de "El Ángelus" de Millet*), y que alentó además una importante serie de cuadros del propio Dalí. Pero seguramente el piadoso Millet no sobreviviría a una lectura que es capaz de ver en su cuadro *"...un momento de espera y de inmovilidad que anuncia la inminente agresión sexual. La figura femenina -la madre- adopta la postura espectral de la mantis religiosa, actitud clásica que sirve de preliminares al cruel acoplamiento. El macho -el hijo- está subyugado y como privado de vida por la irresistible influencia erótica: permanece clavado al suelo, hipnotizado por el exhibicionismo espectral de su madre, que lo aniquila"*.

Impaciencia: las metáforas más deslumbrantes aguardan inquietas, arrumbadas en el diccionario

*“Las partes externas de las plantas pertenecientes al género *Dionaea* se han modificado, hasta transformarse en un cepo dividido en dos lóbulos provistos de espinas largas y agudas en los bordes, en el interior poseen células que segregan encima digestivas, y entre esas dos zonas se encuentran las células productoras de néctar. En el centro del limbo foliar unos pelos activan la trampa: cuando un insecto, atraído por el dulce néctar que exuda la planta, se posa y activa los pelos disparadores, el limbo foliar se cierra en torno a la presa y las espinas de los bordes impiden la fuga. Una vez digeridos los tejidos blandos por las glándulas de la hoja, ésta se abre y extiende de nuevo su celada.*”

Las Urticularias viven bajo el agua y poseen unas vejigas, de hasta 5 mm. de diámetro, provistas de una abertura protegida con cerdas; cuando un animal pequeño, un insecto acuático, una larva, o un pez diminuto toca las cerdas, la vejiga se dilata súbitamente, absorbe al animal y lo atrapa en su interior.

Las Dróseras (Rocíos del Sol) forman pequeñas rosetas pegadas al suelo en zonas pantanosas; el haz del limbo foliar está recubierto de pelos terminados en una glándula prominente que excreta un fluido pegajoso y transparente, con la apariencia de una gota de rocío. Si un insecto se posa en la hoja, o la toca levemente, queda adherido a los pelos pegajosos que se curvan hacia adentro y comprimen a la víctima en la superficie foliar.

*Otras plantas del tipo de las *Sarracenia* o *Cephalotus* han desarrollado hojas en forma de jarra, en realidad contenedores parcialmente llenos*

de agua y de fluidos digestivos, que poseen células nectáreas que incitan a los insectos a acercarse; la superficie de estas estructuras es lisa y resbaladiza, lo que provoca que caigan hacia adentro los animales. Las plantas extraen nitrógeno de los animales a medida que estos van descomponiéndose.

Algunas plantas, como las Orquídeas y los Lirios de Agua, atrapan sólo temporalmente a los insectos polinizadores, para asegurar la transferencia del polen. Pero únicamente aquellas que satisfacen todos los criterios: capturar, matar y digerir a la presa, pueden ser consideradas en verdad plantas carnívoras.” (www.biociencias.com)

Musil y su maestro de esgrima sopesando cuestiones morales: besos en la clase de taquigrafía

(Armas de juguete). En la mañana del Día de Reyes del año 1963 ó 1964 un niño de apenas siete años arrancaba, más aprisa que desenvolvía, el papel de colores de uno de los regalos festejados con mayor júbilo de toda su infancia: una equipación completa de Centurión Romano. Allí estaban todas las armas e insignias, humildemente fabricadas en plástico gris con adornos y relieves superpuestos de pasta dorada: casco con penacho rígido y orejeras articuladas, peto musculado con correaje a la espalda, escudo redondo con arabescos de oro, grebas estilo espinillera de futbolista, y una espada hueca. No recuerdo si llevaba también una minifalda *ad hoc*, supongo que sí, pero misericordiosamente lo he olvidado.

Un precoz, y quizá excesivo, sentido del ridículo me privó de presentarme ante los otros Romanos del barrio investido con toda la majestad de mi uniforme, así que me resignaba a probar el atuendo completo ante el espejo, cuando estaba solo en casa y no rondaba ningún bárbaro celta por las inmediaciones. Para el uso diario lo iba sacando por piezas a la calle: un día el casco, al otro la coraza, el escudo o las espinilleras, pero siempre con la espada que era la única pieza imprescindible. Por eso ella fue la primera en sucumbir bajo los embates de un palo autoproducido por algún envidioso y mal intencionado enemigo. ¡Cómo sonaba a calabaza, cada vez que la usaba para detener un golpe mortal!

(Roma no paga traidores). Ahora mismo, y han pasado más de cuarenta años, todavía puedo oler el aroma a plástico recién estrenado que salía del paquete abierto. ¿Por qué me habrá tocado tan hondo y desde tan lejos, la

historia de un juguete -entre otros muchos anteriores y posteriores -con el que apenas me habré divertido durante unas pocas semanas, y hace de eso tanto tiempo? Algo disparó el recuerdo y alumbró, como un relámpago, la intuición repentina de que durante el resto de mi vida, desde esa luminosa mañana de Reyes, he estado frente al mundo sin otros pertrechos que aquellas armas de juguete.

Una luz que vendrá, gobierna ya el proyecto de verticalidad que duerme en la semilla

El cuadro acabado, si se ha resuelto felizmente, provoca la impresión de que todos y cada uno de sus elementos (color, composición, gesto, textura,...) escapan a los esfuerzos del autor y responden única y exclusivamente a la voluntad de ser de la obra: constituyen el desarrollo natural de su propia energía interna. Sucede por el contrario, con las piezas más flojas, que cada rasgo evidencia al creador y sus responsabilidades electivas en el encadenamiento fatal de las decisiones: sus dudas, sus equivocaciones, sus parciales aciertos.

Las grandes obras parecen haber cristalizado por sí mismas, limitándose a seguir únicamente sus diseños, como si sólo estuvieran materializando, en el tiempo y en el espacio, un prefigurado programa genético. El pintor se desvanece y, en su fantasmal existencia, se diría que su único cometido consiste en mantener despejadas las vías de comunicación a través de las cuales la obra se manifiesta, evitar interferencias y quitar ruido.

Quien haya pintado alguna vez un cuadro, conoce ese feliz momento en el que todo habla y cada componente reclama la presencia del vecino que lo equilibra, lo completa, lo ensalza y lo refuerza. Cada color y cada trazo *se ven*, con absoluta claridad, sobre el lugar exacto que van a ocupar en la superficie del lienzo, justo antes de aplicarlos; sólo hay que dejarlos ir, despejar el camino, y quedarse mirando cómo el cuadro se hace ante nuestros ojos.

Mediación: no hay tribu sin tambor

(LAS AFUERAS). Cruzamos la vía del ferrocarril mucho más allá del paso a nivel, siguiendo el sendero, cubierto a trechos de maleza, que discurre entre los huertos y las humildes casas de una planta que arriman sus espaldas a la colina del castro. Aquí en los suburbios llueve copiosa pero mansamente, con la dejadez de un gesto ensimismado que no se dirige a nadie. Ni la más ligera brisa agita los matorrales o las ramas más altas de los pinos, ni un soplo de aire incomoda el ascenso de las columnas de humo que van adormiladas, de una en una, a diluirse en el regazo de la niebla a muy poca distancia de la chimenea.

El perro, un fox-terrier, trota varios metros por delante, indiferente a la mojadura. Abro el paraguas y el agua repiquetea, ahora sí, con furia sobre la tela tensada. Píe un pájaro invisible oculto en un madroño por el camino que baja al río. Hay que caminar despacio, mirando al suelo, para esquivar el barro y vadear los charcos.

Imposible subir ahora a la loma sin empaparse, el castro es un alcornocal tupido de vegetación; las ruinas, si las hay, permanecen todavía bajo tierra. Más adelante, entre los robles, cierro el paraguas, no porque las copas agujereadas de los árboles vayan a protegerme de la lluvia que cae aquí concentrada en pesados goterones dispersos, sino para poder escuchar la música del chaparrón tamborileando entre las plantas: un concierto para líquenes y muro de piedra. Me arrimo en cuclillas a un viejo tronco, el perro tras unas carreras confusas viene a sentarse a mi lado; realmente nos estamos mojando, debería abrir de nuevo el paraguas pero su redoble amplificado se impondría toscamente a la sinfonía tejida por la lluvia sobre la marimba del bosque.

**Langued' Oc: coquetea la realidad para excitar
al pensamiento (ser galantes, flirtear)**

“Ya no creemos que la verdad continúe siendo verdad si se le arranca el velo: hoy se nos antoja decoroso no pretender verlo todo desnudo, presentarlo todo, entenderlo y saberlo todo... Se debería respetar más el pudor con que la Naturaleza se ha ocultado tras enigmas e incertidumbres variopintas. ¿Quizá sea la verdad una mujer que tiene sus razones para no dejar ver sus razones? ¿Quizá su nombre es, para decirlo en griego, Baubo?... ¡Ay esos griegos! ¡Ellos sabían vivir!: para lo cual hace falta quedarse valientemente en la superficie, ...adorar las apariencias, creer en las formas, los sonidos, las palabras, en todo el Olimpo de la apariencia. ¡Esos griegos eran superficiales -de tan profundos!...¿No somos precisamente en eso -griegos?, ¿adoradores de las formas, los sonidos, las palabras?, ¿y por eso mismo - artistas?” (F. Nietzsche, La Gaya Ciencia)

En los ciclos mitológicos relacionados con Deméter y la bajada a los infiernos de su hija Perséfone, Baubo (el ama vieja y seca) aparece en compañía de la coja Yambe: con las chocarrerías y las canciones lascivas en metro “yámbico”, que ambas interpretaban para descargar la tensión emocional durante la celebración de los ritos místicos de Eleusis, la vieja nodriza ofrece un correlato desencantado y sarcástico de los graves acontecimientos que allí se están representando (se ríe en los Misterios, y quizá aun de los propios Misterios). Puede además ser un trasunto de la Diosa disfrazada de vieja y, por eso mismo, más tolerante con las debilidades e incertidumbres de los humanos.

Así se nos muestra la verdad: encarnada en una vieja seca y deslenguada, aficionada a la chanza y propensa la parodia. Y nos trae, con su coja presencia, el antídoto del humor contra el veneno de la muerte: “Tal vez, entonces, la risa se habrá aliado con la sabiduría; tal vez, entonces, no habrá más que gaya ciencia”.



**Pequeño
diccionario
para Ángel
Cerviño**

Alberto Ruiz de Samaniego

Aberración: *ab-erratio*, lo que *anda perdido*. Error errante que deja un rastro de curva infinita en su procurar la meta de un centro ausente, por siempre extraviado. Un paisaje sin retorno posible. Un exterior-tiempo. Por eso el monstruo habita en los umbrales, extramuros. Monstruo selvático, animal agreste. En la actualidad en los paisajes urbanos que nacen donde la urbe, que es la razón, termina. Allí el orden de lo real es comprendido siempre bajo el discurso del caos, de la cadencia, del *graffiti*. Y es que el *graffiti* es a la escritura o al lenguaje de discurso o figura lo que la presencia de la bestia a la Forma: lugar de la mezcla, culminación apocalíptica de los enunciados; bajo la categoría del trazo descolocado, alucinatorio, ruidoso: ruinoso.

Hemos imaginado a menudo la acción arquetípica del condenado como un eterno caminar o correr sin pausa, y hemos visto en ella un signo del infierno, o por lo menos de una existencia en falta que se ha de purgar. Así pensaba ya Platón que sucede a las almas culpables, en el *Fedon*, o el cristianismo a las *almas en pena*, vagando en confuso intervalo entre los bienaventurados y los castigados. Tal es el estigma *cainita* de los que caminan del revés en los círculos dantescos, también del *Holandés* o el *Judío Errante*, de la figura de *Melmoth, el errabundo*, de los *freaks* del circo ambulante en la película de Tod Browning. En fin, de los mismos condenados al infierno de una *mala muerte* (una muerte en vida o viceversa, en el fondo un morir infinito, un círculo vicioso que nunca se clausura): los *zombies*. Todo esto, en nuestro tiempo, lo atestigua, una vez más, la obse-

siva figura del hombre desnudo corriendo en los dibujos del pintor Zoran Music, condenado él también en vida en tanto que víctima (notario y superviviente) del universo concentracionario nazi, el más grande infierno de nuestra época. Esos individuos que huyen despavoridos tratan sin duda de escapar de una condena similar a la que muestran las crueles impresiones de figuras humanas que la radiación de la bomba atómica dejó en los muros de Hiroshima.

Caligrafía: Las manos antiguas que escribían los textos. Sus movimientos trazaban la huella de algo singular y profundo en lo existente. Lo que resistía a la lógica del discurso, las porosidades y alteraciones de un cuerpo. Las intermitencias de un recorrido sensual e imprevisible. Dolor y alegría. Mancha. Occidente, sin embargo, ha hecho de la caligrafía el silencio autoritario de una práctica razonadora y rentable: igualitarismo del trazo. La tipografía, la pesadez del plomo de la imprenta, constituyen el triunfo de su neutralidad. Desbrozan el terreno sobre el que se ha de grabar la ley, el registro de lo pensable. El gesto calculado y romano. El arte de la escritura en Oriente y alguna pintura de este siglo restituyen en el signo la expresividad del gesto perdido en la escuela, el leve temblor o la turbulencia del sentido de un signo sobre una página como un tatuaje sobre el vientre de una bailarina.

Contagio: El vocablo japonés que traducimos comúnmente por dios es *Kami*. Puede designar también un árbol muerto de formas singulares, o un animal deforme.

Vivimos, sin duda, en la edad del contagio y de la insinuación. El monstruo es ahora la metáfora del gran microbio encarnado, criatura máxima entre las bacterias que se multiplican intensamente. Esos organismos carecen por completo de pensamiento pero, aun siendo ciegos y absolutamente irracionales, su situación en el seno de la naturaleza los convierte en unos químicos extraordinarios¹. El lugar del monstruo, como el lugar de Dios o de la enfermedad, es la parte maldita del yo. La región prohibida cuya abertura desgarrar el cuerpo, como también el cuerpo de la banalidad cotidiana. De repente, se nos abre una posibilidad insospechada, de un fulgor también intensamente sombrío: el hombre sería aquella especie que se diferencia del resto por querer, precisamente, crearse o desarrollarse al

¹ Con la proliferación planetaria de la palabra y la imagen a través de Internet, conviene no olvidar la globalización de los virus, en lo que parece un escalón más de esa sutil dialéctica (¿o monólogo?) teológica de Dios y la enfermedad.

margen de todo trastorno. Lo cual no deja de ser otra forma de imaginar una existencia paradisiaca. Somos una civilización cuyo rasgo idiosincrático es la condena autoimpuesta de acabar con la enfermedad, que es como separarse entonces de lo que, perteneciendo a lo invisible, está desde el origen, del Ser mismo o, si se quiere, de Dios². Pero la pregunta que también aparece es la siguiente: ¿es posible, sería posible después de esto la vida? Desprenderse de la enfermedad, curarse del contacto de esa enigmática grafía corporal, de esa escritura como de otro mundo, o de un mundo salvaje, que se inscribe en nuestro cuerpo, que escribe, como Dios, la muerte en nosotros.

Desprenderse de la enfermedad, separarse del resto, superar por el conocimiento esa práctica estrictamente vital, pasional y no intelectual, esa archisapiencia de muerte-vida y mutación que, como los dioses antiguos, no necesita expresión, no tiene por qué hablar, no necesita teorizar, ¿no sería perder una parte esencial del yo?

Dibujo: El color, como el mar, teje un continuo de placer, un pasmo entrópico, una respiración que organiza una suerte de despliegue interior, como sucedería -por ejemplo- ante un cuadro de Rothko. Allí la mirada o el cuerpo se sumergen y aniquilan. El color, simplemente, *es*. El dibujo, sin embargo, perfora y rotura el vacío de la página blanca de la misma forma en que las cosas de la tierra recortan sus formas sobre un horizonte que desde entonces ya sólo se puede experimentar como el lugar liminar, arcádico, de la falta. En la infinita lejanía *lezamiana* como imagen de lo creador³. Duelo arquetípico de línea contra color (Ingres/Delacroix) donde se enfrentan también autoridad contra libertad, Estado o Antiguo

² En el epílogo a uno de sus libros de fotografías, Joel-Peter Witkin añadió esta petición de nuevos modelos: "Una lista parcial de mis intereses: prodigios físicos de todas clases, subnormales, enanos, gigantes, jorobados, transexuales antes de operarse, mujeres barbudas, contorsionistas (eróticos), gente que vive como héroes de tebeo, sátiros, mellizos unidos por la cabeza...". En otro libro posterior es, todavía, más franco: "Hermafroditas. Seres de otros planetas. Cualquiera que tenga los estigmas de Cristo. Cualquiera que pretenda que es Dios. Dios" (Cfr. James Gardner, *¿Cultura o basura?*, Acento Editorial, Madrid, 1996, p. 190, trad. de Mariano Antolín Rato).

³ Lezama gustaba de contar cómo los egipcios decían, para explicar la muerte del faraón: se ha hundido en la línea del horizonte. (Ver Pedro Simón (ed.) *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Casa de las Américas, Cuba, 1970, p.25.)

Régimen frente a Revolución⁴. El dibujo es como el poner nombre a las cosas; no cualquier nombre, un nombre común (casa, árbol, niño...), sino un nombre verdaderamente propio y concreto: *esa* casa, *ese* árbol, *ese* niño. Algo que se nos debe presentar y nominar para que a partir de ahora podamos tratarlo íntimamente. Era necesario, pues, un dibujar que restituyese en la línea un impulso de delirante extrañeza, un desvío sobre sí que la asustase en su ascendencia prosódica, que la hiciese tropezar y plegarse, enroscarse o saltar más allá de sí, alucinada. Que la transmutase, en fin, en escritura actuante. Un dibujo inteligente. Es lo que para Henri Michaux se cumple con Paul Klee, por eso su definición de la obra del suizo como “una línea que sueña”. En otro plano, es lo que para Roland Barthes constituye el destino en tanto que caligrafía: “un dibujo inteligente: cae precisamente allí donde no se le esperaba.”⁵ Su cadencia fatal reposa justamente en su naturaleza creadora, nunca signada.

La angustia ante el lienzo en blanco bien puede constituir una *culturación* del terror ancestral a los orígenes, o a los océanos. Trazar, dibujar, suponen quizás el primer acto civilizatorio⁶. La espacialidad primordial que la severa línea del horizonte en el dibujo del niño instaura, alumbra la revelación de un mundo dándose a forma, moldeando lo inconcreto infigurable en retícula geométrica. Mágica tecnológica ejercida sobre un ámbito originario, primero transubstanciado como espacio en blanco, en una límpida y diáfana arquitectura del aire. Transparencia aplanada al nivel dimensional de la hoja sobre la que, luego, se articulará una razón geométrica, arquitectónica, un espacio convertido en lenguaje. Pues el dibujo, como el verbo, es primera respuesta de quien se ha sentido ubicado en un lugar en falta (que es, claro, el lugar cristiano de la falta); en fin: *dis-locado*. De quien hallándose como en lugar que no es el suyo, desapropiado, sin propiedad, se afana en principio vital de dominación. La gruta batailliana, la caverna arquitectónica de Gaudí o Schwitters, la grafía esquizofrénica del dibujo de Masson representan - al modo de la glosolalia artaudiana

⁴ Ver Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen*, trad. de Ramón Hervás, Paidós, Barcelona, 1994, p.133.

⁵ *Roland Barthes por Roland Barthes*, Kairós, Barcelona, 1978, p.113, trad. de Julieta Sucre.

⁶ En las Islas Marquesas se arrancaba la piel a los muertos para, liberados de su escritura, permitirles abandonar este mundo. La persona que se desplazaba fuera del mundo de la luz y la vida para retornar a la noche tenía que eliminar, así, sus tatuajes. En la limpieza del oscuro seno se les permitiría recobrar su carácter sagrado.

na, el exabrupto o la mancha de óxido en las pinturas de Ángel Cerviño- el desvío o el agujero que se lanzan sobre la línea y la arquitectónica de la razón tecnológica para que el hombre pueda retornar a una espacialidad elemental. Acaso en busca también de esa dimensión la generación del expresionismo abstracto norteamericano trabajó duramente en ese ir y venir idiosincrático entre dos medios (pintura y dibujo). Así, al final de su carrera De Kooning proyectaba en sus lienzos fotocopias de sus primeros dibujos. Los dibujos se ampliaban hasta que se volvían completamente abstractos, como ya había hecho Franz Kline hacia 1950. Huida trasmundana de los hábitos perceptivos, fenomenológicos, empíricos. Para desembocar en una dimensión arcádica, intocada, primigenia y mítica. “El artista como creador de mitos: éste es un elemento esencial en la mitología de la escuela de Nueva York. En declaraciones sobre su obra publicadas durante los años cuarenta, Rothko, Adolf Gottlieb, Barnett Newman y otros proclamaron el resurgimiento de temas arcaicos profundos -tragedia, éxtasis, temor reverencial- en imágenes cuasi-abstractas de un urgencia primera y de forma arquetípica.”⁷ Es como si en el territorio del mito aniquilador se buscara ese espacio de mudéz natal y alteraciones, oscuro e indiferenciado. Lo que está antes, incluso y siempre, de toda blancura utópica y condenadamente proyectiva.

Duchamp: Conviene que recordemos que Mallarmé comprendía el gesto de Rimbaud de recluirse en el silencio como aquel acto por medio del cual Rimbaud se hizo a sí mismo poesía. Sucede en este caso lo que con Buda, cuya austera vestimenta y gesto estatuario, la misma ausencia de atributos o rasgos distintivos, revela su condición no sólo de suprema irrealidad, sino de majestuosa sacralidad. Estatuas sin pasiones, inmaculadas, con una expresión que se quiere de compasión introspectiva y que realza el carácter sobrehumano de estas figuras sagradas. Tal vez sea esto lo que Joseph Beuys nunca pudo entender de Marcel Duchamp, a quien sucede lo que a Buda. Todo lo que se destaque de este magma de silenciosa y apática imperturbabilidad será convertido en una declaración de cualidad ontológica, como sucede en el Buda con los *mudras*, los gestos (literalmente, *marcas de sello*) formados con las manos para transmitir acciones como la predicación, la meditación, la concesión de deseos, la protección o la liberación del miedo. Entre las 32 marcas físicas distintivas del Buda, una de las más importantes es la protuberancia en la parte superior de la cabeza, que simboliza la perfecta y absoluta sabiduría del Iluminado. Las antiguas

⁷ Jeffrey Weiss, “Submundo”, en AA.VV. *Rothko*, Fundación Miró, Barcelona, 2.000, p.173.

escrituras budistas la entienden como una marca del destino *estelar* del personaje; equivalente, claro, con la famosa estrella rasurada en la cabeza duchampiana.

Una de las más patafísicas propuestas duchampianas consistió en proyectar el establecimiento de una sociedad en donde el individuo debiese pagar el aire que respira (a través, claro, de la existencia de contadores de aire). Las penas que el Estado detentador de este decisivo elemento impondría a quienes no pagasen habrían de ser encarcelamiento y condena a soportar aire enrarecido. En caso de un impago reiterativo, y de ser necesario, simple asfixia (a través, claro, del corte del suministro)⁸.

Pero se puede contemplar la posibilidad de no ser tan drástico, por ejemplo, emulsión, para los que no paguen, de gases malolientes, o de gases lacrimógenos, o de gases lisérgicos que provoquen su encantamiento, su hipnosis, o su dominación. De hecho, ya se ha pensado en la fórmula para *matar de alegría*. En Vietnam, los servicios científicos del ejército americano pusieron a punto un arma secreta especialmente eficaz contra las poblaciones civiles. Se llamaba *Joy bomb*, y estaba hecha a base de L.S.D. Ignoramos si llegó alguna vez a probarse.

En un proceso similar de “encantamiento” de la muerte, la guerra del Golfo supuso un nuevo peldaño: la muerte por la imagen. Sabíamos que el árabe moría cuando entraba a formar parte del juego galáctico de nuestra pantalla (espíritu profético de Poe, en *El retrato oval*).

Rose Selavy: La ambigüedad de Duchamp: la diferencia en lo idéntico, la no identidad en lo mismo.

Como en el mimodrama que fascinó a Mallarmé, *Pierrot asesino de su mujer*, de Paul Margueritte. Pierrot se convierte en Colombina. Mejor: Pierrot, potencia del mimo, es unas veces Ella, otras Él, y, finalmente, ser andrógino: Ella(Él) o Él(Ella) que muere en esta complicidad abismática presa de su propia superchería, y de un ataque superduchampiano: cosquillas.

(La persistencia de lo ambiguo se muestra inútil y molesta como unas uñas recién cortadas, pero también fascinante y materna como el calor del vestido recién abandonado).

⁸ Vid. Marcel Duchamp. *Escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, p.40.

Escritura: La saga original del dibujo y de la escritura se forma, entonces, a partir de los vestigios, de las insinuaciones y rozamientos, de las marcas que se producen en la plegadura de los dos planos que el horizonte primordial instaura. Ts'ang Chieh, dice la leyenda, inventa la escritura china a partir de la observación de las huellas de los animales celestes, de las marcas de las patas de las aves en la arena. La huella del pájaro en la arena que, sin duda, se equiparó inmediatamente, en su abstracción, con la representación del principio generador de vida: la vulva, ta y como aparece por ejemplo en infinidad de incisiones prehistóricas. De modo semejante se le ocurre Hermes la invención del alfabeto, al contemplar las formas que las figuras de las grullas en su vuelo proyectan sobre el vacío del cielo. Son las mismas grullas que reinician el periplo de la escritura peligrosa de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont, volando velozmente en la lejanía, a través del silencio, hacia un punto indeterminado del horizonte, de donde, súbitamente, parte un viento extraño y poderoso, precursor de la tempestad poética que ianugurará el siglo XX.

La antigua lengua hebrea tenía un vocablo para designar el movimiento generador o creador del espíritu: *merahephet*. También esta palabra hacía referencia al vuelo circular de ciertas aves, a la vez que remite a una tradición mitológica de filiación matriarcal, por lo tanto entrañable, terrena. En el periodo que marca la transición del neolítico a la Edad del bronce en China septentrional se calientan huesos o conchas de tortuga, en los que previamente se había grabado una pregunta. De la configuración de las grietas resultantes surgirá la cifra que conjure el todo abierto de lo azaroso. Estilizados, los pictogramas producidos por este sistema habrán de servir de prototipo de los caracteres de la escritura china. La tortuga es también cielo y tierra: cuerpo de dragón celeste que se apoya sobre el terreno espaldar legible. Escritura: espejo sin azogue de Cerviño o araña derridiana, cuya tela puede representar la intuición negativa del universo.

Conjunción antitética entre lo terrenal y el vuelo, entre el instante y la eternidad; eternidad que, como la línea del horizonte, siempre retrocede. Por eso el dibujo, la escritura, trazan como un relato ilimitado de línea curva y espiral infinita danzando alrededor de esa horizontal ausente en mudo éxtasis. Aunque quizás se trate de que, ya desde el propio inicio del tiempo, desde el dibujo primigenio del mundo, esa trazada línea recta no fuese sino la terca e inútil tentativa de evitar el ontológico desviamiento en curvas que van sucediéndose, tiempo curvado generándose en el ciclo mayor del mito del destino como cadencia.

En todo caso, se hace evidente algo que Derrida no se cansa de repetir: la escritura nace entonces como lectura antes que como escritura misma - por

lo mismo que todo pintor sabe que los dibujos siempre preceden a sus modelos. *Lo que no he dibujado, no lo he visto*, decía Goethe. Nace la escritura antes como lectura, dado que su inventor se encuentra primeramente con unos signos naturales que, examinados detenidamente, es decir, leídos en tanto que indicios, lo estimulan a una lectura. *En el principio era el verbo*: la naturaleza primordial es siempre acogida en una creación artificial, que le da pie y lugar. Ángel Cerviño, con Derrida, lo diría así: la cita no es sólo anterior a lo citado, sino aquello que lo hace existir por vez primera. El inventor de la escritura (o de la imagen) debió de leer, pues, más que escribir. Y esto, a su vez, nos abre otra pista sugerente: esa lectura es ya, en sí, más que una imposición, una interpretación; una habilidad de evocar y dar forma a lo que estaba en estado latente. Así puede sentenciar (¡por escrito!) el calígrafo chino Yang Xiong (53a.C.-18 d.C.) que “la escritura son imágenes del corazón”⁹ Por lo mismo, sólo cuando se produce el repaso de todos los acontecimientos que en el mundo han sido se da la *hora de la verdad* para el mundo, esto es: en la lectura del juicio final, que es cuando éste se desvela - esto y no otra cosa es lo que significa *apocalipsis*: desvelamiento.

Sólo que en esta apuesta de todo cuerpo a lo enigmático corremos el peligro de Alonso Quijano: inscribiéndonos en ese texto latente, pretendiendo haber aportado nuestras imágenes del corazón, acaso no hayamos hecho otra cosa que ceder nuestro propio corazón a eso ausente que nos está escribiendo, y no podemos evitar pensar entonces que nuestro vivir en la escritura - o nuestro vivir a secas- es un empezar a vivir como fantasmas de novela, precisamente por el sentimiento de que lo ausente nos está escribiendo. Giambattista Vico lo expresó magníficamente: “pues el hombre al entender despliega su mente y comprende las cosas, pero cuando no las entiende hace a partir de sí las cosas y, transformándose en ellas, lo convierte.”¹⁰ Esta es también la extraña relación que antaño se producía entre el pintor y sus modelos, donde tanto uno como otro daban recibiendo: los modelos acababan pareciéndose a sus retratos que, a su vez, reflejaban a sus hacedores, de tal manera que el artista, pintando a otro, no dejaba de pintarse a sí mismo, y el otro, pidiendo ser pintado, se desnaturalizaba (aunque tal vez, sin él saberlo, era esto lo que estaba desde siempre deseando: un acto de despintarse de sí). Todo acto de lectura determina una im/complicación en el mundo,

⁹ Peter Sturman, “Caligrafía”, en Sherman Lee [ed.], *China: 5.000 años. Innovación y transformación en las artes*, Museo Guggenheim, Bilbao, 1998, p.161.

¹⁰ *Ciencia Nueva*, Introducción, trad. y notas de Rocío de la Villa, Tecnos, Madrid, 1995, p.198.

como un auto-reconocimiento recíproco de una conciencia y su afuera, justamente igual que un escrito necesitado de lectura para ser vivificado, pero en cuya misma lectura nosotros nos sabemos conocidos, nos acrisolamos y transformamos. Todo acto de lectura pone en entredicho lo que sea un yo, y lo que sea el mundo, y pone en peligro su existencia, o su vivir, al menos, en tanto que entidades en separación. O también podríamos entenderlo de la siguiente manera: la escritura podría ser como un extraño cordón umbilical que alimenta dos existentes que son en sí una misma cosa: el yo y el mundo, o que sólo lo son, o se saben, por ella. Habría que recordar aquí la famosa propuesta que escribiera Maurice Blanchot: ¿qué es un libro-mundo que no se lee sino algo que todavía no se ha escrito? Pero también nosotros mismos nos escribimos o somos escritos a partir de esa lectura. Si existiese el acto primigenio de lectura del mundo - que lo sería también de autolectura-, éste sería semejante al que se nos cuenta en el primer capítulo de *El Criticón* de Gracián. Allí tenemos al protagonista, Andrenio - que ha crecido en una isla desierta y nunca ha visto a ningún semejante-, hablando así a Critilo, superviviente de un naufragio: “Tú, Critilo, me preguntas quién soy yo y yo deseo saberlo de ti. Tú eres el primer hombre que hasta hoy he visto y en ti me hallo retratado más al vivo que en los mudos cristales de una fuente que muchas veces mi curiosidad solicitaba y mi ignorancia aplaudía”.

Recordemos, en fin, a San Buenaventura. Su caso letraherido nos muestra, además, la condenación eterna de la carne metafísica. El maleficio interpuesto al hombre por la literatura, por los signos. Recibió de Dios el favor de salir de su tumba para finalizar sus memorias. (Ley que instaura la Parca: toda reflexión ha de resultar inacabada). Macabro favor divino: el escritor, nuevo Lázaro, debe resucitar, sobrevivir a la muerte para contar su vida. Si tan sólo a partir de ese momento pudiese reposar en paz... Debemos suponer, sin embargo, que inmediatamente ha de sobrevivir también a este segundo deceso, para, a su vez, relatárnoslo. Nos imaginamos al pobre santo levántandose y retornando a su gastada sepultura una y otra vez a lo largo de este *via crucis* infinito. Sus miembros cada vez más desgarrados y putrefactos obligados, sin embargo, a referir y mostrar en los signos que traza la escritura su propia podredumbre. Memoria impúdica de ultratumba. Relato de degeneración y vampirismo. Destino miserable de un cuerpo tatuado, hecho jirones por la palabra.

Parábola del *Quijote*. El héroe de Cervantes, que lo es por intentar encarnar con radicalidad el destino de la letra en el mundo -imposible relación entre el libro y la vida- debe morir en la segunda parte, precisamente por-

que Cervantes desea poner fin de una vez para siempre a todas las tentativas de plagio, escrituras que, por lo demás, han obligado a salir a Quijano -y Cervantes- de su necesario descanso y determinan el curso, las desviaciones y comentarios no sólo ya del autor y su trama, sino del propio personaje, de todos los personajes, de la vida misma que, obsesivamente, no deja de convertirse jamás en nombre, letra impresa, narración, poema, plagio, glosa de glosas, epitafio.

Por esa dependencia de las palabras, don Quijote, alienado de sí, es tan delirantemente grotesco, pero, al tiempo, tan parecido a nuestra conciencia moderna.

Fu-Man-Chú: El destino del *hombre invisible* se reconoce en el de su ancestro mítico: Giges. Tal vez también en el de su coetáneo Fu-Man-Chú. Es incluso el de la civilización llamada de razón occidental. No es para nada casual que el protagonista del relato de Wells sea un científico, como los que a menudo emplea el pérfido demonio oriental. Y es que la obsesión por la invisibilidad parece un pasión de época. En esos mismos años florece la Sociedad esotérica denominada *Order of the Golden Dawn in the outer*. De ella forman parte intelectuales y artistas como W. B. Yeats, Arthur Machen, Algernon Blackwood o Sax Rohmer, el autor de *Fu-Man-Chú*. Uno de los textos de la Orden parece que permitía volverse precisamente invisible: “*Ol sonuf vaorsag goho iad balt, lonsh calz vonpho. Sobra Z-ol ror I ta nazps.*”, había que recitar. Si se pronunciaba correctamente esta fórmula ritual uno era rodeado por una elipsoide de invisibilidad a una distancia media de 45 cm. del cuerpo¹¹. Como Giges, uno se situaba, así, impune ante el mundo. Podía espiarlo sin ser visto. Y entonces, las cosas podían suceder ante él, o mejor: para él, sin perturbación, pues su naturaleza se ha hecho silencio. Sabe que, en cierto modo, él ya no está en la pureza material de lo existente. El mundo es tan sólo un espectáculo que se ofrece a la entera libertad de su mirada. Separado de él, cuando llegue el hastío no dudará en destruirlo, aunque le cueste su felicidad.

El hombre invisible de Wells retoma, además, el mito de Narciso. Como espejo donde descubrimos nuestra desnudez. Funciona como ese ritual tántrico en que, durante la ceremonia de iniciación, le presentan al candidato un espejo sin azogue. Contemplando su dudosa imagen comprenderá también su propia poquedad. O también, como el silencio del médico psicoanalista que abre

¹¹ Cfr. Jacques Bergier, *Los libros condenados*, Plaza y Janés, Barcelona, 1976, trad. de J. Ferrer Aleu, p. 90.

con ello el tiempo de la transferencia, que deja la palabra al paciente, ya retirado en la sombra de su posición espectral, de su lugar (escenográfica y, por ello, aparentemente) vacío. Todo autor es como el *hombre invisible* de Wells, ni presente ni ausente en carne en hueso, y, a la postre, nunca del todo visible como para pasar desapercibido en el trabajo y la conversación del día ni invisible como para entrar a formar parte del colectivo de los para siempre ausentes, en el lugar problemático, intersticial, del espectro. La figura vaciada del *hombre invisible* nos muestra, pues, el hueco donde resuena la dispersa y gratuita multiplicidad que nos constituye y sobre la que debemos montar las identidades. Ese lugar hueco es una verdadera insignificancia o nada argumental que, al igual que ocurre en los films de Hitchcock, “constituye el signo vacío a partir del cual se dispara toda una compleja trama narrativa”¹². Por eso, también, el personaje creado por Wells, como Fu-Man-Chú, como su gemelo y contemporáneo *Bartleby*, limita irreparablemente con el reino de la muerte. Con los dominios de Hades, con Hades mismo, cuyo significado es, justamente, *invisible*, o *el que vuelve invisible*.

Y a la vez nos ilumina acerca del origen mítico de todo relato, si entendemos, siguiendo a Benjamin, que es a partir de ese estado de aniquilación del sentido que toda narración se origina. El relato nace entonces como duplicación de una conciencia que antes se ha escindido en la experiencia de su propia invisibilidad o vaciamiento. La invisibilidad en tanto que proyección anticipatoria de la muerte. De este modo, concluiríamos que toda identidad se ha forjado *ex nihilo*, como efecto sublimatorio del propio bautismo de nuestra aniquilación.

Con razón Pascal escribió que sólo se podía creer en los relatos de los testigos que habían muerto en la batalla. Y Lezama comenta: “¿Cómo creer, en efecto, a los que han podido sobrevivir a la batalla, por el acaso, la huida o un destino más propicio? En la terrible paradoja de esa frase, parece latir el más creador sentido de la historia. Si para hacer relatos, es necesario ser destruido por la misma batalla que se narra, es que hay una forma superior de testificar. Recordemos que en griego, testigo y mártir, quieren decir la misma cosa. Para ver la batalla hay que ser su mártir, haberla atravesado como la última de las justificaciones. Pues en realidad el máximo de la contemplación es morir anegado en el espejo de su propio río.”¹³

¹² Eugenio Trías, *Vértigo y Pasión*, Taurus, Madrid, 1998, p.69.

¹³ José Lezama Lima, “Antonio Maceo o el bronce que testifica”, en *La Habana. José Lezama Lima interpreta su ciudad*, Editorial Verbum, Madrid, 1991, pp.117-118.

Idea: Prevalencia de la idea sobre su representación sensible. La historia del arte, quizás desde la profecía de Hegel, se empeña en repetir viejas tensiones medievales: lucha por la espiritualización opresiva de la materia (ese demonio que, a su vez, habrá de revelarse para defender su pervivencia); promulgación de un proceder cuyo roce con la tierra y la carne sea escaso (ej.: añoranza duchampiana de lo infraleve; contemporánea, por cierto, de la pulsión *descreadora* de Simone Weil por hacer de lo creado un tránsito hacia lo increado). Pero la matriz conceptual de ambos se encuentra en el *deshacimiento* místico, por usar la expresión certera de Juan de la Cruz. Es la fe del creyente la que, en opinión del santo (*Subida*, II, 6,2), hace vacío en el entendimiento, “vacío y oscuridad en el entender”. Paradójica actividad de desarraigo que conduce a la doctrina abisal de un conocimiento sin presencia, a la indecible convivencia de entidades que no habitan la misma realidad. Tal sería, también, tanto la génesis del *ready-made* duchampiano como la del *dépaysement* de Chirico; pero, asimismo, la sacudida del sentido que traza la escritura pictórica de Magritte, esa especie de *satori* que hace vacilar, sin ningún tipo de dramatismos, a través de acontecimientos de orden infinitesimal, al conocimiento y al sujeto.

Como ante un jardín japonés, presenciamos la ambigua encarnación de una idea, tan lejana que evita comprometerse con lo vivo. Lugar donde, salvo el musgo al pie de las rocas, nada crece en su centro. Jardín del vacío. Un conjunto que remite a un antiguo recuerdo, una tierra mineral y estable anterior a la historia, como si el jardín fuese el medio de entrar en contacto con el sueño que existía antes de la realidad. Justamente como ocurre ante la obra de Ángel Cerviño, o de Magritte. Ella no nos coloca delante de lo real, sino frente a una pre-condición, una posibilidad de anti-destino que el azar hubo de evitar para que lo real exista.

Infancia: La verdadera magia de un cuento como *La bella durmiente* radica en la promesa de infinita pasividad que la protagonista encarna. Frente al deslucido final por todos conocido, esa intensa concentración infinitamente nula y tranquila en uno mismo o la nada que el mundo y sus principios, su príncipe, terminan por destruir, defendemos la inmersión complaciente por contacto o contagio con la eterna virginidad de lo maravilloso desconocido, la aniquilación de lo real por el beso de sueño, por el potencial narcótico del símbolo - su atracción o belleza- ; sabiendo, no obstante, que esto resulta imposible. Simpleza clarividente de los cuentos y la infancia: el lugar que se promete al príncipe, el trono de sueño, siempre está ya ocupado por el niño que, en la profética morbidez del lecho, se ha dignado a escuchar el relato, las palabras mágicas, la iniciación del rito.

Los mayores podemos consolarnos con la grandeza enigmática de *Bartleby*.

Insomnio: Uno sabe que se ha hecho mayor cuando sus noches pasan a pertenecer al insomnio.

La literatura es quizás producto de la imposible comunidad del insomnio (tal y como ya expresaron *Las mil y una noches*, los cuentos a la luz de la lumbre de la literatura oral o el propio Kafka: “Si no tuviera esas espantosas noches de insomnio, no escribiría”). La literatura vive de los que velan en la noche, de los insomnes que escriben para conjurar una locura sin objeto y de los que se dejan mantener despiertos por este espíritu nocturno y vampírico que es, a su vez, conjurado con el día. El narrador sería, nos dice Walter Benjamin, ese hombre capaz de dejar consumirse enteramente la mecha de su vida por la suave llama de sus relatos.

Invencción: Les llaman “Islas de los cartógrafos”. Las inventaban en los mapas para dedicárselas a sus amantes. Provocaban la exasperación de los marinos.

Siglos donde un mundo todavía oscuro podía inventarse con generosidad, sin alevosía: primaria técnica al servicio de lo más estrictamente privado, sirviendo para la complacencia de una mujer, por encima de una verdad, de un tránsito, la adecuación de una ruta para un estado, para una empresa, otra conquista.

(Inversión actual de los valores: las técnicas de teledetección desde satélites artificiales o transbordadores espaciales han permitido descubrir la mítica ciudad de Ubar. Citada en el Corán y en *Las mil y una noches*. Lo que fue un legendario oasis de sortilegios, perfumes y traiciones en los destellos y tinieblas de la noche del espíritu y la letra, se ha convertido en una ruina enterrada en el desierto de Omán.)

Metáfora: La metáfora y la definición, que comparten la misma estructura sintáctica, difieren, sin embargo, en la concepción del mundo. La definición, haciendo coincidir el sujeto con el predicado, borra las diferencias, las divergencias que se constituyen en fundamento de la metaforización. Supone, frente a ella, la propiedad de un lenguaje que es capaz, o quizás tan sólo lo cree, de abrazar todos los elementos de la naturaleza para converger en un mundo uno, determinación del Ser o el Todo. La impropiiedad de la metáfora, lenguaje bárbaro e ilógico, está ahí para mostrar que la naturaleza no es atributiva sino conjuntiva: se expresa en ‘y’, no en un ‘es’; por ello la continua serialización o infinitización incendiaria de lo metafórico, plagado de alternancias, vaive-

nes, desplazamientos, matices, semejanzas y diferencias, frente a la cadencia inerte del concepto, ciertamente cementerio de las intuiciones, de nuestras ilusiones, nuestros desvaríos. La metáfora, en lugar de eliminar opacidades y topografías, tiempos, cuerpos y objetos en un sólo punto de fusión achatado, hace de ello masa de potencia poética, haciendo, como por modo alquímico, de la diversidad del mundo un punto de absoluta concentración energética en donde el todo estalla en malla infinita de fractal concordancia. La metáfora es al concepto lo que el *mito* al *logos*.

Conclusión: la existencia de la metáfora nos hace creer en la firme posibilidad de un mundo detrás del mundo: oscuridad aórgica atravesada de destellos cuyas emanaciones, como estrellas errantes, iluminan por un instante la descansada sensatez de nuestras existencias de fin de semana.

Mirada: Freud equiparó la posición erecta del hombre, el hecho de estar erguido, con la posibilidad de obtener un modo de observación, el visual, el óptico, que permitiese elevar, purificar, abstraer el movimiento y la inmediatez de lo real¹⁴. La evolución hacia la verticalidad, razonó, es una reorientación que huye del escarbar y olisquear instintivo que caracteriza a los animales. La vista, por sí misma, con su ampliación del espectro de posible atención, permite la diversificación de los enfoques. Si el hombre ha llegado a ser la especie depredadora por excelencia es en parte gracias al papel que ha jugado su visión estereoscópica. En efecto, la capacidad de localización de objetos en el espacio y la precisión telemétrica, funcionales para los movimientos precisos de la caza, están más desarrollados en animales que poseen ojos frontales y visión binocular. Por contra, los ojos laterales de los herbívoros y su visión panorámica son de gran utilidad para la vigilancia. El fotógrafo es el triunfo de esta extraña especie asesina y escópica “Cuando ruedo exteriores, comentaba Orson Welles, veo y siento el lugar de modo tan violento que ahora, cuando vuelvo a mirar esos sitios, son como tumbas, completamente muertos. Hay lugares en el mundo que son cadáveres a mis ojos, porque ya filmé allí, para mí están totalmente acabados”¹⁵.

Con la fotografía o el cine culmina la separación, auspiciada por la teoría platónica, del acto de mirar del cuerpo físico de quien mira. En realidad la separación radical entre el observador y el mundo, tal vez la descorporeiza-

¹⁴ Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, Alianza Editorial, Madrid, 1990, trad. de Ramón Rey Ardid, p.233, nota 15.

¹⁵ Orson Welles-Peter Bogdanovich, *Ciudadano Welles*, Grijalbo-Mondadori, Barcelona, 1994, trad. de Joaquín Adsuar, pp.209-210.

ción de ambos. Tránsito prefiguratorio de la muerte en que la pantalla cinematográfica presagia la mortaja donde todo se cubre, toda superficie se hace opaca o sombra: ¿Cómo ocultarse - se preguntaba Robert Bresson- que todo acaba sobre un rectángulo de paño blanco colgado en un muro?¹⁶ Purificación extrema, ascesis y retiro de todo espesor, de toda carne o sorpresa que dificulte la inteligibilidad predeterminada, prevista, de ese mundo; ahora ya para siempre exterior a nosotros. Con razón Cartier-Bresson afirmaba que para mirar bien habría que convertirse en sordomudo. Mejor en autómata de visión, sin piel, translúcido, puro espectro. Toda fotografía expulsa al mundo, y a nosotros de él, para poseerlo en su fantasma.

Pero en algunos casos la mirada equivale al coito. La visión misma se ocupa de desplazar la atención del humano excitado por los genitales de su pareja hacia la forma del cuerpo como todo, y también al espacio como totalidad abarcable. Es la vista la que abre la posibilidad de un placer a distancia, formal, al que Freud, precisamente, denominó belleza. Este proceso de lo sexual a lo visual fue por él definido con el término, demasiado manido, de *sublimación*. Pero también, a la inversa, el hombre aprecia la determinación fecundante del mirar. El ojo-sol, centro de luminosidad interior, es también recipiente y emisor de energía, como creían, por ejemplo, Goethe y con él el Romanticismo y la filosofía idealista alemanes. Locura del Idealismo: en la India, *Shiva*, la divinidad dueña del rayo, es invocado como dios terrible de millones de ojos, en una pesadilla de multiplicidad que, como la escena daliniana de la película *Recuerda* de Hitchcock, no traduce otra cosa que agresiva omnipotencia. *Shiva*, además, habiendo seducido a la esposa del sabio *Gautama*, hubo de llevar sobre su cuerpo la impronta de mil figuras de *yoní*, multiplicidad del órgano sexual femenino que luego se transformaría en ojos. La ceguera voluntaria de Edipo responde, en la misma medida, a la respuesta autocastrado-ra por haber yacido con su madre Yocasta.

En este mismo terreno de equivalencias ópticas y sexuales es donde el surrealismo (pero ya el simbolismo de Odilon Redon) juega muchas de sus cartas. Antes, también, Lewis Carroll vive acuciado por pensamientos impíos (“unholy”) respecto a las hijas de sus contertulios. La lente fotográfica se convierte entonces en el artificio simbólico que sustituye a una posesión imposible. El objetivo fotográfico funciona ambiguamente: por un lado permite el contacto con esa alteridad prohibida (ya sean las propias pulsiones

¹⁶ Cf. Robert Bresson, *Notas sobre o cinematógrafo*, Edicions Positivas, Santiago de Compostela, 1997, p.28.

reprimidas, ya sean los cuerpos de las modelos), por otro, ejerce de barrera infranqueable entre los dos mundos, entre los dos lados del espejo que sólo se encuentran sublimados, exorcizados, desencarnados- nada más que sombras, proyecciones, imágenes- en el cristalino de la cámara. Será el protagonista de la película británica *Peeping Tom* (Michael Powell, 1960) quien tras-pase esta barrera tras cuyo acto sublimatorio acecha la presencia prohibida de algo terrible y, al tiempo, divino. Algo que, cuando se exterioriza, lo hace en el modo del sexo y la muerte. De hecho, sobre las propias figuras de sus fotografías de niñas desnudas, Carroll escribió: “Su inocente inconsciencia es muy hermosa y produce una sensación de reverencia, como si estuviésemos en presencia de algo sagrado”. Al contrario que Lewis Carroll, el protagonista de *Peeping Tom (El fotógrafo del pánico)*, moderno *Parrasio*, reconocerá que “pierde cuanto fotografía” y, acaso por ello y paralelamente, es sometido a un lento proceso de autodestrucción a través de su propia cámara. En perfecta simetría, los ojos de sus víctimas, y ahora de una forma trágicamente real, contemplan en el objetivo de la cámara el mismo ojo de la muerte. Lo interesante es que el trauma del joven protagonista viene motivado por los experimentos que su padre realizó en él durante su infancia; experimentos sobre la resistencia al miedo a través de la mediación de una cámara cinematográfica (en un juego típicamente barroco el propio director, Michael Powell, interpreta en el film el papel de la figura paterna). La trasposición, claro, es inmediata, aunque no por ello menos estimulante: nuestra sociedad patológicamente visual nacería de una angustia óptica ante la presencia oculta pero intuita de una alteridad trascendente - la figura arquetípica del padre - por la que nos sentimos ancestralmente observados, y generados. ¿Cómo no pensar en la imagen como nuestra íntima frontera o resguardo, una forma de comunicación y a la vez de reclamo o engaño con el que nosotros, presa, reaccionamos frente a ese *voyeurismo* cruel e irreparable, “unholy”, con el que la especie ha sido atormentada?

Carl Boehm, el joven y enloquecido protagonista del film, está continuamente buscando, con su siniestro sistema de crímenes, el *momento decisivo*, aquél en el cual poder captar lo definitivamente *otro del ser*, la alteridad mortal. Por medio del cine - de su cine - se despliega un procedimiento (de clara concepción aristotélica) basado en la repetición; una especie de confirmación y a la vez un intento de explicación de una experiencia traumática pasada, irrecuperable, irrenunciable, irreductible. Es lo que, de alguna manera hacemos todos. Pasarnos películas. El hecho de que para él el cine sea sinónimo del film de horror significa solamente que su experiencia ha sido aguda y demasiado incomprensible. O que (tal vez para eso estemos todos aquí) no consigue aprender a morir, a pesar de su larga iniciación. Una experiencia, en fin, de lo que radicalmente es sin concepto. Alguien que no consigue liberarse de

la representación de la muerte, y de su necesidad. El film se convierte en película de horror porque la figura que emerge de ese autorretrato se vuelve imposible, nunca termina de llenarse, como si toda indagación por el origen resultase, a la postre, condenada a la insatisfacción y la culpa. A la espera siempre dilatada.

Cabe la posibilidad de aplicar aquí una lectura teológica. Como si de un relato oriental o barroco se tratase, el mundo sería entonces un teatro para ese dios desconocido (severa pupila en la distancia infinita que tan bien plasma-ra el Bosco). A través de esa escenografía, y de nosotros sus figuras, él intenta comprenderse a la vez que trata de expresarse. En este sentido el mundo todo es imagen o juego de enigmas de un dios que no hace otra cosa que verse a sí mismo a través de nuestras semblanzas. Ojo que ve y se ve. El único y verdadero actor de este escenario. Entonces, acaso, con nuestras imágenes, con las que creíamos derrotar la perspicacia de su visión, creando la membrana de nuestro cobijo, no hagamos más que verter el afán, la avidez de esa expresividad que jamás se colma. A la manera de *Sherazades*, sólo nuestras narraciones cinematográficas justificarían todavía nuestra existencia siempre irónicamente vigilada, y, a la vez, por siempre en suspenso.

Pornografía: La pornografía, la repetición insaciable de lo pornográfico, viene a constituir la perenne rebelión de los cuerpos frente al espíritu y ese su aliado intemporal: el lenguaje. La pornografía (y sus gritos acallados, su noche, los suspiros: la interjección o el insulto) pueden ser vistos como *el método*. Un camino de salvación para adquirir una momentánea (por un instante mortal, definitiva) pérdida de la identidad, de toda integridad; y desembocar así en el tan ansiado magma proteico de la carne, de lo viscoso, de lo comunal: lo indiviso (¿su culminación luminosa en el desorden de la orgía? - No otra cosa promete el ardor cubista de las señoritas de Avignon; pero quizás haya que entender la representación del cuerpo femenino, la pintura de la carne que se ofrece con el fin de seducirnos, como una metáfora de la puesta a prueba a que el hombre se somete por el arte, como si en la inmediatez de la comunidad de actor y espectador, de pintor y modelo, en el espejo cóncavo de la herida originaria el ojo convexo se dilatase felizmente trastornado, sobrepasado el hombre por la inmersión en el regazo acuoso, maternal, femenino, de una verdad enteramente primigenia-).

“Es extraño que el verdadero y propio origen de la crueldad sea la voluptuosidad”, apuntó Novalis. La violencia del acto sexual se concentra en la concepción del ser amado como promesa de acoplamiento con la profundidad del ser que nos impide alcanzar precisamente el cuerpo del amante como barrera, su existencia como objeto o carcasa que limita lo que justa-

mente éste podría ser. El canibalismo sería el cumplimiento final de la promesa: supresión del cuerpo e interiorización de esa subjetividad sagrada a la que la forma impedía su libre cumplimiento.

Serie: El problema de la obra de arte moderno es la obra como problema. Signo incierto. Pensemos en la selección de mundos de Leibniz. Nos corresponde, sin duda, el mundo de Sextus o el del Adán ‘vago’: poblado de elementos incompletos, ambiguos, comunes a variados mundos, a múltiples individuos. Cada uno de estos elementos o signos desasistidos ha de ser completado a través de diferentes mundos de maneras diferentes por medio de una serie que ha de llegar al infinito, y a infinitos diferentes. Jardín de senderos que bifurca la crítica, o el artista que, como Borges, completa el signo umbrío hallado en un recodo incluso quizás de otro sí mismo que desconocía.

En tanto que el artista no dispone ya de los medios para doblar esta fuerza heteróclita se someterá a su necesidad (ej.: triunfo y obsesión por los materiales del arte contemporáneo, prevención ante cualquier intervención *exterior* al proceso artístico inmanente). El clasicismo de Hegel lo expone de forma clarividente: “en cuanto no tiene los medios para doblar su fuerza, el hombre racional debe someterse a lo necesario, es decir, no debe reaccionar contra ello, sino resignarse pacientemente a lo inevitable; debe renunciar al interés y la urgencia que ante tal barrera sucumben, y sobrellevar por tanto lo insuperable con el callado coraje de la pasividad y la tolerancia. Donde la lucha no sirve de nada, lo razonable consiste en eludir la lucha para por lo menos poderse retirar a la autonomía *formal* de la libertad subjetiva. Entonces deja el poder de lo injusto de tener poder sobre él, mientras que, si se le opone, al punto experimenta toda su dependencia”¹⁷.

Entre estos dos polos, autonomía formal de la libertad subjetiva (arte del concepto), dependencia frente a la *necesidad* de la materia (*action painting*), situamos el problema artístico contemporáneo. Un ámbito donde, con evidencia, ya no hay sitio para la disquisición sobre la belleza, en tanto que ya no es posible dirimir el deslizamiento entre un fundamento previo o un procedimiento metodológico universal y su aplicación concreta, ahora absolutamente autonomizada de cualquier apriori, ya sea formal o

¹⁷ G.W.F. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, Akal, Madrid, 1989, trad. de Alfredo Brotóns Muñoz, p. 155. [Las cursivas pertenecen al original].

metafísico. Y por ello, Hegel mismo puede afirmar, impertérrito, que “ni esta abstracción de una autonomía puramente formal ni aquella inútil entrega a la lucha son verdaderamente bellas”¹⁸.

Sinónimos: Si realmente existiese la sinonimia, deberíamos empezar a preocuparnos por la sospecha de los espejos y la proposición platónica. Pues la dialéctica, definitivamente, habría triunfado.

Técnica: En cuanto habitantes del desierto de la técnica ya sólo nos es dado deambular perdidos en las infinitas sendas de la telemática, sufrir ardiente sed bajo la luz cegadora del cómputo, vivir el mundo a través del espejismo o el contraste arenoso de una pantalla; sabiendo, sin embargo, que todo aquel inmenso espacio de aniquilación alguna vez cobijó un océano.

Zeuxis: Yves Bonnefoy (*La vie errante. Une autre époque de l'écriture*) nos propone una ambigua alegoría de la actividad creadora: primero Zeuxis pinta las uvas y a su alrededor revolotean las aves picoteando el lienzo hasta que acaban por destruirlo. Zeuxis, entonces, busca modos de mantener a distancia a las aves: enciende una hoguera para que el humo las ciegue; luego deforma las uvas hasta que no sean reconocibles. Finalmente las uvas pintadas ya no son más que sombras que se confunden con las sombras de las aves. Pero la conclusión más evidente, que nace del convencimiento de la imposibilidad de Zeuxis de preservar su obra de la rapiña, es si con ello no se destruye también el lienzo (¿acaso no se trataba de pintar unas uvas? ¿no trata también toda contemplación de picotear el lienzo hasta destruirlo?). Conclusión carente de buena fe: la inmortalidad de Zeuxis se debe a las aves, sin ellas las uvas serían para nosotros definitivas sombras oscuras por el humo de la historia.

¹⁸ *Ibid.*





edicione/eventuales