

"En la misma medida en que me interesan las corrientes y cascadas de la mente, me interesa también el paisaje con sus pliegues, gradientes, densidades y ombligos.

Hay lugares donde una rara excitación, una especie de fiebre, recorre la geografía. Son los espacios críticos, los espacios otros, las heterotopías; pero las que me interesan especialmente no son aquellas vinculadas en lo imaginario colectivo a lo mítico como es el desierto, la cueva, la alta montaña, el barco, sino aquellas más próximas, relacionadas con la industria y las obras públicas. Acueductos, presas, aljibes, puentes y canales, castilletes y pozos mineros, fundiciones, salinas y canteras.

Si acueductos y puentes atienden a la circulación que regula los flujos del paisaje, la red que excita el territorio con el movimiento que encauza, yacimientos y explotaciones son lugares que hablan de la imbricación de palabra y sustancia. Puntos de atracción mutua, de doble captura, donde mente y materia caen en sus respectivas redes.

Allí donde en medio de lo diverso y mezclado se produce un elemento simple, homogéneo y constante, un filón extraordinario de mineral, una cuenca rica en cristalizaciones, se diría que la materia cae en la red de la palabra, o mejor, de las estructuras de la mente. En la homogeneidad que destaca frente a lo mezclado, caótico y amorfo, en el petróleo, el diamante, la naturaleza parece dar de repente con algo tan rotundo e irreductible como una cifra.

La mente se ve atrapada por los balbuceos del paisaje e intenta ilusamente dar alcance al fantasma de la legibilidad del mundo. Pero ¿dicen algo el azufre, el carbón, el mercurio y el diamante?"

Cartografía, Relato, Recorrido

"La forma más sencilla de mapa geográfico no es la que actualmente parece la más natural, es decir, el mapa que representa la superficie del suelo como si fuese vista desde la mirada de un extraterrestre.

La primera necesidad de fijar los lugares en un mapa va ligada al viaje; es el *memorandum* de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido.

[...]

Seguir un recorrido desde el principio hasta el final produce una satisfacción especial tanto en la vida como en la literatura (el viaje como estructura narrativa), y habría que preguntarse por qué en las artes figurativas el tema del recorrido no ha tenido la misma fortuna, y aparece sólo esporádicamente.

[...]

La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía. El tiempo en tanto que historia del pasado [...] y el tiempo hacia el futuro: como la presencia de unos obstáculos que se van encontrando a lo largo del viaje, y ahí el tiempo atmosférico se cicatriza con el tiempo cronológico.

[...]

En definitiva, el mapa geográfico, si bien es estático, presupone una idea narrativa, está concebido en función de un itinerario, es una odisea."

ITALO CALVINO, "Il viandante nella mappa", en *Collezione di sabbia*, Palomar/Mondadori, Milán, 1984; (versión castellana: *Colección de arena*, Alianza Editorial, Madrid, 1987).

El cuerpo

Estamos en 1969. Unos hombres con el cuerpo pesadamente recargado, borrado, redefinido por una suma increíble de prótesis, cumplen un sueño, al menos el sueño de mucha gente: caminar en la Luna. Después de Cyrano o de los personajes de Julio Verne, después de Tintín. Uno de los astronautas, Neil Armstrong, vuelve sobre sus pasos, fascinado por esas marcas que imprimen el suelo del mar de la tranquilidad. Fotografía sus propias pisadas. Evidentemente, no son las marcas del pie desnudo de un Viernes cualquiera: este Robinson no tiene la intención de quitarse los pesados artilugios que le sirven de calzado. Me gusta imaginar en contra de lo que realmente pasó, pero qué más da que Neil Armstrong se siente prisionero bajo ese traje repleto de aparatos que sustituyen todas sus funciones fisiológicas para protegerlo del exterior. Sin sentir temor a tener una necesidad apremiante. Armstrong se pregunta, quizá un poco tarde, que está viendo, tocando, sintiendo, oliendo, degustando, la Luna. Se pregunta qué le contará a su hijo, cuando este le pregunte en el futuro qué sintió en ese momento. Y piensa de pronto con una nostalgia infinita en los ríos de su Montana natal (soy yo quien se imagina eso, aunque en realidad no sé de dónde es, y tampoco me importa). Quisiera quitarse la escafandra y sumirse en el mar de la tranquilidad, recoger un puñado de arena lunar y arrojarlo al vacío para ver si hay viento, correr y sentir el suelo bajo sus pies desnudos. Pero se siente ridículo, arrinconado bajo su instrumental, bajo sus microprocesadores, bajo este pesado traje que lo fuerza a caminar de forma tan patosa. «Qué estupidez estar aquí y no poder hacer nada más que mirar lo que millones de personas están mirando al mismo tiempo. Es como tener anginas y quedarse embobado temblando ante un agua límpida que incita al baño. Caminar sin cuerpo, con este cacharro en la espalda, ¡qué ridículo!», piensa amargamente (o al menos me gusta imaginarlo así). Ante la resistencia del mundo a amoldarse a como nos gustaría que fueran las cosas, podemos inventarnos situaciones que nos den la razón en parte. O por lo menos, si la mala fortuna me hubiera colocado en el lugar de Armstrong, eso es lo que habría ocupado mi mente. El aire libre del mundo es mil veces preferible a la mejor de las escafandras. ¿Qué significa caminar sin cuerpo? Es como nadar sin agua.

David Le Breton “Elogio del caminar”

1.

Allí donde no estamos

No por el viaje, sino por el desvanecimiento.
No por las ciudades, sino por la ausencia.
No la llegada, sino la partida.
No la geografía, sino el más allá,
una geografía del más allá.
Por ese aquí de los cuerpos y el allí del lenguaje.
Por ese más allá,
donde llegaremos un día.

2.

Allí,
donde no estamos,
es una tarde eterna
y verano
mosca y cielo
y todo que
no fue
pero fue,
está allí.
Está allí el cuenco
que se rompió,
ahora está entero
milagrosamente.
Está mamá a los 20 años,
a quien no recuerdo,
allí está el vestido que
no se atrevió a comprar
y ahora le queda bien,
allí está mi padre,
alto y guapo,
allí me asomo también yo
por un segundo,
pero aún es pronto,
todavía no estoy
allí.

Gueorgui Gospodínov, de «Allí donde no estamos».

Caín, Abel y la arquitectura

La primitiva separación de la humanidad entre nómadas y sedentarios traería como consecuencia dos maneras distintas de habitar el mundo y, por tanto, de concebir el espacio. Existe un convencimiento generalizado de que mientras los sedentarios en tanto que habitantes de la ciudad deben ser considerados como los "arquitectos" del mundo, los nómadas en tanto que habitantes de los desiertos y de los espacios vacíos deberían ser considerados como "anarquitectos", como experimentadores aventureros y, por tanto, contrarios de hecho a la arquitectura y, en general, a la transformación del paisaje. Sin embargo, quizás las cosas sean en realidad más complejas. Si revisitamos el mito de Caín y Abel en clave arquitectónica, podremos observar que la relación que instauran el nomadismo y el sedentarismo con la construcción del espacio simbólico surge, por el contrario, de una ambigüedad originaria. (...)

Los hijos de Adán y Eva encarnan las dos almas en que fue dividida, desde sus inicios, la estirpe humana: Caín es el alma sedentaria, Abel es el alma nómada. Por deseo expreso de Dios Caín se habría dedicado a la agricultura, y Abel al pastoreo. De ese modo Adán y Eva dejaron a sus hijos un mundo repartido equitativamente: a Caín le correspondió la propiedad de toda la tierra, y a Abel la de todos los seres vivos.

Los padres, sin embargo confiando ingenuamente en el amor fraterno, no tuvieron en cuenta el hecho de que todos los seres vivos necesitaban la tierra para moverse y, sobre todo, que también los pastores la necesitaban para alimentar a sus rebaños. Así pues, tras una disputa, Caín acusó a Abel de haberse extralimitado y, como todo el mundo sabe, lo mató, condenándose a sí mismo a la condición de eterno vagabundo a causa de su pecado fratricida: "Cuando labres la tierra no te dará sus frutos, y andarás por ella fugitivo y errante,".

Según las raíces de los nombres de los dos hermanos, Caín puede ser identificado con el *Homo Faber*, hombre que trabaja y que se apropia de la naturaleza con el fin de construir materialmente un nuevo universo artificial, mientras que Abel, al realizar a fin de cuentas un trabajo menos fatigoso y más entretenido, puede ser considerado como aquel *Homo Ludens* tan querido por los situacionistas, el hombre que juega y que construye un sistema efímero de relaciones entre la naturaleza y la vida. (...) El trabajo de Abel, que consistía en andar por los prados pastoreando sus rebaños, constituía una actividad privilegiada comparada con las fatigas de Caín, quien tenía que estar en el campo arando, sembrando y recolectando los frutos de la tierra. Si la mayor parte del tiempo de Caín estaba dedicada al trabajo, por lo cual se trataba por entero de un tiempo útil-productivo, Abel disponía de mucho tiempo libre para dedicarse a la especulación intelectual, a la exploración de la tierra, a la aventura, es decir, al juego: un tiempo no utilitario por excelencia. Su tiempo libre es por tanto lúdico, y llevará a Abel a experimentar y a construir un primer universo simbólico en torno a sí mismo.

La actividad de andar a través del paisaje dará lugar a una primera mapación del espacio y, también, a aquella asignación de los valores simbólicos y estéticos del territorio que llevará al nacimiento de la arquitectura del paisaje. Por tanto, al acto de andar van asociados, ya desde su origen, tanto la creación artística como un cierto rechazo del trabajo, y por tanto de la obra, que más tarde desarrollarán los dadaístas y los surrealistas parisinos; una especie de pereza lúdico-contemplativa que está en la base de la flânerie antiartística que cruza todo el siglo xx.

(...)

Las dos grandes familias en que se divide el género humano viven dos espacialidades distintas: la de la caverna y el arado que cava su propio espacio en las vísceras de la tierra, y la de la tienda colocada sobre la superficie terrestre sin dejar en ella huellas persistentes. Estas dos maneras de habitar la Tierra se corresponden con dos modos de concebir la propia arquitectura: una arquitectura entendida como construcción física del espacio y de la forma, contra una arquitectura entendida como percepción y construcción simbólica del espacio. Si observamos los orígenes de la arquitectura a través del binomio nómadas-sedentarios, parece como si el arte de construir el espacio -es decir, eso que se suele denominar "arquitectura"- haya sido en su origen una invención sedentaria que evolucionó desde la construcción de los primeros poblados agrícolas a la de las ciudades y los grandes templos. Según la opinión más común, la arquitectura habría nacido a partir de la necesidad de un "espacio del estar", en contraposición al nomadismo, entendido como "espacio del andar". En realidad, la relación entre arquitectura y nomadismo no puede formularse simplemente como "arquitectura o nomadismo", sino que se trata de una relación más profunda, que vincula la arquitectura al nomadismo a través de la noción de recorrido. En electo, es muy probable que fuese más bien el nomadismo y, más exactamente, el errabundeo, lo que dio vida a la arquitectura, al hacer emerger la necesidad de una construcción simbólica del paisaje. Todo ello empezó antes del nacimiento del mismo concepto de nomadismo, y se produjo durante los errabundeos intercontinentales de los primeros hombres del paleolítico, muchos milenios antes de la construcción de los templos y de las ciudades.

"Walkscapes", Francesco Careri

El caminante sobre el mapa

Uno de los principales problemas del arte de andar es la traducción de dicha experiencia a una forma estética. Ni los dadaístas ni los surrealistas trasladaron sus acciones a unas bases cartográficas y, además, huyeron de las representaciones mediante las descripciones literarias. Los situacionistas realizaron mapas psicogeográficos, pero nunca quisieron representar las trayectorias reales de sus derivas.

Por el contrario, deseando confrontarse con el mundo del arte y por tanto con el problema de la representación, Hamish Fulton y Richard Long recurren al uso de mapas como instrumentos expresivos. En este campo, los dos artistas ingleses recorren dos vías diferentes que reflejan dos modos diferentes de usar el cuerpo. Mientras que para Fulton el cuerpo es tan sólo un instrumento perceptivo, para Long es también una herramienta de diseño. En la obra de Fulton, la representación de los lugares atravesados configura un mapa en un sentido abstracto. La representación del recorrido se resuelve por medio de unas imágenes y unos textos gráficos que dan testimonio de la experiencia de andar con una conciencia clara de que nunca será posible captarla por completo a través de la representación. Fulton muestra sus recorridos en las galerías mediante una especie de poesía geográfica: frases y signos que pueden interpretarse como cartografías que evocan las sensaciones de los lugares, las cotas altimétricas superadas, las toponimias, las millas recorridas. Al igual que los poemas zen sus breves frases fijan la inmediatez de la experiencia y de la percepción del espacio. (...)

El andar de Fulton es como el movimiento de las nubes: no deja huellas ni en el suelo ni sobre el plano: "Walks are like clouds. They come and go" ("Los paseos son como nubes. Vienen y se van"). Por el contrario, en la obra andar es una acción que interviene en el lugar. Es un acto que dibuja una figura sobre el terreno y que, por tanto, puede trasladarse a una representación cartográfica. Pero el procedimiento puede ser utilizado de modo inverso: el plano puede funcionar como un soporte sobre el cual se dibujan unas figuras que se recorrerán posteriormente. Tras haber dibujado un círculo en el mapa, puede recorrerse por su interior, a lo largo de sus bordes, por el exterior... Long utiliza la cartografía como una base sobre la que proyecta sus propios itinerarios, y la elección del territorio por donde se andará mantiene una relación con la figura previamente elegida. Además de ser una acción, el andar es también un signo, una forma que puede superponerse simultáneamente a las demás formas preexistentes en la realidad y en el plano. El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético, una enorme tela sobre la que se dibuja mientras se anda, un soporte que no es una hoja en blanco, sino un intrincado dibujo de sedimentos históricos y geológicos a los que, simplemente, se añade uno más. Al recorrer las figuras superpuestas en el plano-territorio, el cuerpo del caminante va tomando conciencia de los acontecimientos del viaje, de las sensaciones, los obstáculos, los peligros y las variaciones del terreno. La estructura física del territorio se refleja sobre su cuerpo en movimiento.

"Walkscapes", Francesco Careri

Según el significado literal, contar es enumerar, como si uno pudiese apresar mediante la enumeración el todo. Así, por ejemplo, a alguien que ha presenciado algo le decimos que narre detalladamente sin saltarse nada, y esto quiere decir que cuente todo lo que ha presenciado. Pero con este requerimiento también se marca, al mismo tiempo, la distancia. Sigue habiendo una distancia insuperable entre lo que aconteció y lo que nos proporciona la narración. Esto no es sólo algo negativo. La narración es siempre narración de algo. «Narración de algo» no es únicamente un genitivo objetivo, sino también partitivo. Es inherente a todo narrar que también podrían ser narradas otras cosas al respecto. Decimos de alguien que es un buen narrador si sabe contar algo sin parar y si puede, por decirlo así, seguir urdiendo la trama interminablemente. El narrador introduce a los arrebatados oyentes en un mundo íntegro. El oyente que participa toma, evidentemente, parte en ese mundo como en una especie de presencia del acontecer mismo. Lo ve todo ante sí en el sentido convencional. Como es sabido, el narrar es también, sin duda, un proceso recíproco. Nadie puede narrar si no tiene unos agradecidos oyentes que lo acompañen hasta el final. El narrar no es nunca un informe exhaustivo del que se pueda «levantar acta», como ocurre con el protocolo. Implica libertad para seleccionar y libertad en la elección de los puntos de vista convenientes y significativos. Justamente esto convierte a la narración en una especie de testificación anónima. Todavía en la novela moderna el narrador anónimo toma posición, por decirlo así, en el lugar de los acontecimientos que está refiriendo.

“Mito y razón”, Hans Georg Gadamer

Imagina el tiempo como un paisaje: largas colinas de tardes abiertas, horizontes no vallados de horas, la vasta e inmaculada libertad del tiempo que, hasta hace muy poco, conocía toda la humanidad. Pero recorta los horizontes, valla los días, limita las horas, establece fechas límite, añade puntualidad, despertadores y velocidad -en otras palabras, cerca los ejidos del tiempo- y la gente se sentirá presionada, aun cuando sepa vivir en un mundo regido por el reloj.

“A Country Called Childhood” Jay Griffiths

Un paseo agradable suele estar verdaderamente repleto de imágenes, poemas vivientes, objetos atractivos, bellezas naturales, por pequeños que éstos sean. La sabiduría de la naturaleza y la sabiduría del campo se revelan, cautivadoras y elegantes, al juicio y a los ojos del observador paseante, quien por supuesto no debe caminar con ojos abatidos, sino abiertos y no obnubilados.

“El paseo” Robert Walser

"Cuanto más tiempo pasas en el bosque, más dejas de mirar el bosque y más te mira él a ti"

Paul Klee

Dado que el arte no se puede enseñar y que no existen maestros humanos, hay sólo dos maestros si de veras deseas alguno: uno es tu propia infancia, tu propio yo; el otro es la naturaleza.

Friedensreich Hundertwasser

Una conversación entre André Breton y Alberto Giacometti ¿Cuál es tu estudio?», preguntó Bretón.

Giacometti respondió: «Son dos pies que caminan».

James Lord, "Giacometti: A Biography"

La narración, tal como brota lentamente en el círculo del artesanado -el campesino, el marítimo y, posteriormente también el urbano, es, de por sí, la forma similarmente artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o el parte, el puro asunto en sí. Más bien lo sumerge en la vida del comunicante, para poder luego recuperarlo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración, como las del alfarero a la superficie de su vasija de barro. El narrador tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta le fue referida, o bien la presenta llanamente como experiencia propia. [...]

De esta manera, su propia huella por doquier está a flor de piel en lo narrado, si no por haberlo vivido, por lo menos por ser responsable de la relación de los hechos.

[...]

Quizá nadie como Paul Valéry haya jamás circunscrito tan significativamente la imagen espiritual de esa esfera artesanal de la que proviene el narrador. Habla de las cosas perfectas de la naturaleza como ser, perlas inmaculadas, vinos plenos y maduros, criaturas realmente bien conformadas, y las llama la preciosa obra de una larga cadena de causas semejantes entre sí. La acumulación de dichas causas sólo tiene en la perfección su único límite temporal. Antaño, esta paciente actuación de la naturaleza, dice Paul Valéry, era imitada por los hombres. Miniaturas, marfiles, extrema y elaboradamente tallados, piedras llevadas a la perfección al ser pulidas y estampadas, trabajos en laca o pintura producto de la superposición de una serie de finas capas translúcidas... todas estas producciones resultantes de esfuerzos tan persistentes están por desaparecer, y ya ha pasado el tiempo en que el tiempo no contaba. El hombre contemporáneo ya no trabaja en lo que no es abreviable. De hecho, ha logrado incluso abreviar la narración. Hemos asistido al surgimiento de la short story que, apartada de la tradición oral, ya no permite la superposición de las capas finísimas y translúcidas, constituyentes de la imagen más acertada del modo y manera en que la narración perfecta emerge de la estratificación de múltiples versiones sucesivas.

“El narrador” Walter Benjamin

Al considerar a un artista, [Valéry] dice: "La observación artística puede alcanzar una profundidad casi mística. Los objetos sobre los que se posa pierden su nombre: sombras y claridad conforman un sistema muy singular, plantean problemas que le son propios, y que no caen en la órbita de ciencia alguna, ni provienen de una práctica determinada, sino que deben su existencia y valor, exclusivamente a ciertos acordes que, entre alma, ojo y mano, se instalan en alguien nacido para aprehenderlos y conjurarlos en su propia interioridad."

Con estas palabras, alma, ojo y mano son introducidos en el mismo contexto. Su interacción determina una práctica. Pero dicha práctica ya no nos es habitual. El rol de la mano en la producción se ha hecho más modesto, y el lugar que ocupaba en el narrar está desierto. (Y es que, en lo que respecta a su aspecto sensible, el narrar no es de ninguna manera obra exclusiva de la voz. En el auténtico narrar, la mano, con sus gestos aprendidos en el trabajo, influye mucho más, apoyando de múltiples formas lo pronunciado.) Esa vieja coordinación de alma, ojo y mano que emerge de las palabras de Valéry, es la coordinación artesanal con que nos topamos siempre que el arte de narrar está en su elemento. Podemos ir más lejos y preguntamos si la relación del narrador con su material, la vida humana, no es de por sí una relación artesanal. Si su tarea no consiste, precisamente, en elaborar las materias primas de la experiencia, la propia y la ajena, de forma sólida, útil y única. Se trata de una elaboración de la cual el proverbio ofrece una primera noción, en la medida en que lo entendamos como ideograma de una narración. Podría decirse que los proverbios son ruinas que están en el lugar de viejas historias, y donde, como la hiedra en la muralla, una moraleja trepa sobre un gesto.

"El narrador" Walter Benjamin

Gershom Scholem concluye su libro sobre la mística judía con esta historia jasídica:

"Cuando el Baal Shem, el fundador del jasidismo, debía resolver una tarea difícil, cuando debía realizar alguna obra en bien de las criaturas, iba a un determinado sitio en el bosque, encendía un fuego y, sumido en sus meditaciones, musitaba plegarias. Y todo lo que emprendía entonces se realizaba tal como se lo había propuesto. En la siguiente generación, cuando el Maguid de Mezritch hubo de afrontar un gran reto, se dirigió a ese mismo sitio del bosque y dijo: «Ya no sabemos hacer fuego, pero podemos recitar las oraciones. Y después de haberlas recitado, todo ocurrió según lo había planeado. En la siguiente generación, Rabi Moshe Leib de Sasov tuvo que realizar una gran hazaña. También él fue al bosque y dijo: «Ya no sabemos hacer fuego, hemos olvidado las meditaciones que alientan la plegaria. Pero conocemos el lugar del bosque donde todo eso debe hacerse, y con eso debe bastar». Y en efecto, resultó que con aquello fue suficiente. Pero cuando, transcurrida otra generación, Rabi Israel de Rischin se propuso afrontar una gran tarea, permaneció en su castillo, sentado en su trono dorado, y dijo: «No sabemos hacer fuego, no somos capaces de recitar las oraciones prescritas y ni siquiera conocemos tampoco el lugar del bosque. Pero podemos contar la historia de todo esto». Y bastó con narrar aquella historia para lograr el mismo efecto que también habían alcanzado los tres anteriores."

Adorno cita íntegramente esta historia jasídica en sus "Saludos a Gershom G. Scholem en su septuagésimo cumpleaños". La interpreta como una narración metafórica sobre el progresivo proceso de secularización en la Modernidad. El mundo se va desencantando progresivamente. Hace tiempo que se apagó el fuego mítico. Ya no podemos recitar plegarias. Tampoco somos capaces de meditar en secreto. Incluso nos hemos olvidado del lugar mítico en el bosque. A eso se le suma hoy, además, algo decisivo: estamos a punto de perder incluso la capacidad de narrar, con la que aún seríamos capaces de evocar posteriormente aquel suceso mítico.

Byung Chul-han "La crisis de la narración"

A tenor de esta narración universalista, no puede haber refugiados. Toda persona debe gozar de una hospitalidad irrestricta. Toda persona es un ciudadano del mundo. También Novalis defiende un universalismo radical. Él tiene en mente una "familia universal", más allá de la nación y de la identidad, y sublima la poesía como elemento de reconciliación y de amor. Ella unifica a las personas y las cosas en una comunidad íntima:

La poesía sublima cada cosa vinculándola peculiarmente con todo lo demás [...], la poesía forma la hermosa sociedad, la familia universal, el bello hogar del universo. [...] El individuo vive en todo y todo vive en el individuo. Gracias a la poesía surge la máxima simpatía y actividad recíproca, la comunidad más íntima.

Esta comunidad íntima es una comunidad narrativa, que, sin embargo, rechaza la narrativa identitaria excluyente. La sociedad de la Modernidad tardía, que no dispone de suficientes reservas de narrativa comunitaria, es inestable. Sin una narración comunitaria no se genera lo político en sentido enfático, que es lo que posibilita la acción común. En el régimen neoliberal, la narración comunitaria se va desintegrando a ojos vistas en narrativas privadas, que funcionan como modelos de autorrealización. El régimen neoliberal impide precisamente que surjan narrativas capaces de crear comunidad. Para incrementar el rendimiento y la productividad, aísla a las personas. A raíz de ello, somos muy pobres en narraciones capaces de fundar una comunidad y que den sentido a nuestro mundo. La proliferación de narrativas privadas erosiona a la comunidad. También las stories que se publican en las redes sociales y que, a modo de autorretratos, hacen público lo privado, socavan la esfera pública política, dificultando así que se genere una narración comunitaria.

Byung Chul-han "La crisis de la narración"

La certeza empequeñece y si ya os aburro repitiendo y repitiendo que hemos perdido espesor, que somos el animal que pisa y no deja huella, puedo cambiar de tercio y afirmar que junto a nuestra densidad humana también se nos ha extirpado el misterio

Para empezar te anestesian. Funcionas años como ser anestesiado Y cuando despiertas sientes que falta algo en tu percepción de la realidad: te han quitado el misterio. Una sociedad sin misterio puede que exista y me importa más bien poco. Pero cada hombre debe llevar su secreto como algo sagrado.

La religión fue un impulso erróneo para desarrollar una parodia de misterio, pero al menos fue algo. Una vez perdida la religión, el misterio podríamos buscarlo en nuestra tradición hay ciertas maneras de encender el fuego, de preparar arroz con leche en Asturias, en el perol de cobre de toda la vida, que nunca se lava con Fairy, sino con la ceniza del fuego donde se cocinó, y ese arroz con leche solamente lo hace una persona y al morir, otra, que lo aprendió de aquella.

Ya no nos queda nada del misterio religioso (que personalmente no reivindico en absoluto), ni tampoco del misterio ancestral, de la tradición (que como inmigrante e hijo del desarraigo tampoco puedo defender y menos perpetuar, ya que no la he vivido).

Sin embargo, he pensado que hay una oportunidad para la poesía. Y volvemos con las diferenciaciones: cuando, como artista, entregó poesía y confusión en una sala de teatro, algo de mí se revela como ruin y engañoso.

Pero cuando consigo un instante de poesía en mi vida cotidiana, me abandono a derrocharlo y me pogo manos a la obra en la creación de uno nuevo.

La capacidad poética está en el hombre y hay que entrenarla.

Es más importante compartir un momento real de poesía en mi

vida cotidiana con otra persona, que hacerlo en el teatro con miles de desconocidos a lo largo de varias representaciones, ya que esto último se enmarca siempre dentro de lo fingido. En cambio, una acción real mía puede modificar la conducta del que camina a mi lado.

Por supuesto aquí hablo de poesía nuevamente asociada al término resistencia.

Poesía es todo lo que a vosotros no os gusta ni os parece bien. Poesía es lo que predicáis y jamás hacéis.

Rodrigo García “A este tipo no queremos volver a verlo”

Como saben, la Academia [de la lengua] es una especie de oficina de estado civil en la que registramos sin prisa los nacimientos, y con melancolía las defunciones de los vocablos. Sucede a cada instante, en nuestro trabajo del Diccionario, que examinamos palabras que hay que eliminar, sean cuales fueren su forma encantadora y su fisonomía poéticamente popular, pues ninguno de nosotros las ha oído nunca. Ahora bien, la edición en la que recae nuestro examen apenas data de cuarenta o cincuenta años, estaban bien vivas, palabras... parlantes, palabras hechas para la poesía, que están muertas, ¡completamente muertas hoy!

El caso es bastante frecuente. No es el hecho de la desaparición misma y de la sustitución de los términos lo que es grave. Eso es la vida misma de una lengua. Es la calidad de los desaparecidos y la de los recién nacidos que sólo pueden compararse con pena. El año pasado, pese a algunas oposiciones, admitimos la palabra *mentalidad* [mentalité], que no es muy seductora, y la palabra «mundial» [mondial]. Pero ¿cómo hacer?...

Este ejemplo, entre otros muchos, demuestra que la sustancia de la poesía y de la lengua experimenta una alteración que no es favorable al arte del poeta. Otra observación, más profunda, y más grave tal vez: se constata la creciente desaparición de las leyendas; las leyendas pierden su fuerza, pierden su encanto, e incluso en el campo, donde antaño se encontraban aún vivas, languidecen y se fijan en los herbarios del folklore, ¡Mala señal!... En un libro tan rico, tan curiosamente rico como 'Las mil y una noches', en el que no existe un texto único, sino un texto y mil textos, según cada narrador, la variación es casi la regla. Cada cuentista aporta su expresión, añade y transforma, introduce alusiones locales, incidentes nuevos, imágenes propias. Es la vida de una obra que evoluciona de boca en boca. Pero aquí, todo se fija; vemos desaparecer el valor poético de las leyendas, pertenecen cada vez más al campo de estudios de la Sorbona, y pasan del vigor de la vida al estado inerte de documentos.

He ahí muchos signos bastante graves. ¿Qué encontramos a cambio de esas creaciones, en compensación por esas pérdidas, ya que la gente ha dejado de saber extraer el encanto de sí misma, gozar de su propio lenguaje, sentir placer hablándolo? Hoy en día, ese placer se somete a la prisa; nuestra palabra apenas consiste en una rápida significación tan desnuda y pronta como sea posible. Por poco, hablaríamos con iniciales. Por otra parte, el trabajo de redacción de un telegrama es muy instructivo a este respecto, y el teléfono tampoco es un instrumento del buen lenguaje.

Así pues, en ese aspecto, una pérdida evidente. Por último sólo podemos preguntarnos ¿cómo y por qué tanta impotencia ha venido a abolir tantos ornamentos del placer de la vida?

Paul Valéry "Teoría poética y estética"

Espero que no haya ningún arquitecto en esta sala, porque no querría que me asesinara, pero hace unos días le decía a uno de mis amigos arquitectos:

Ustedes tienen medios poderosos, lo que hacen es una paradoja. Ustedes tienen cimientos que permiten puertas en falso de cuarenta metros de saliente. Todo eso está muy bien y les felicito. Ustedes edifican rascacielos extraordinarios; pero, querido amigo, yo nunca me detendré ante un rascacielos para bosquejar algún detalle, mientras sí me detengo delante de una casa antigua o delante de una iglesia de pueblo, porque hay allí una piedra que se merece una hora; aquí y allá hay una invención, una idea, una solución, que capta al ojo y al espíritu. Pero yo no me detendré nunca frente a su rascacielos de doscientos metros, porque con un tiralíneas y un compás haría lo mismo en mi habitación, y porque ese rascacielos lo veré en Tokio y en Vancouver, y también en Honolulu y en Marsella, eso no tiene ninguna importancia.

Sé que hay poesía en ese rascacielos. Todo el mundo admira la llegada a New York. Pero, sabe, los rascacielos, la arquitectura poderosa, están hechos para ser vistos a ciento veinte por hora y, si se detiene al pie de esos monumentos y quiere estudiarlos un poco, con una hora le sobraré para reflexionar.

Paul Valéry "Teoría poética y estética"