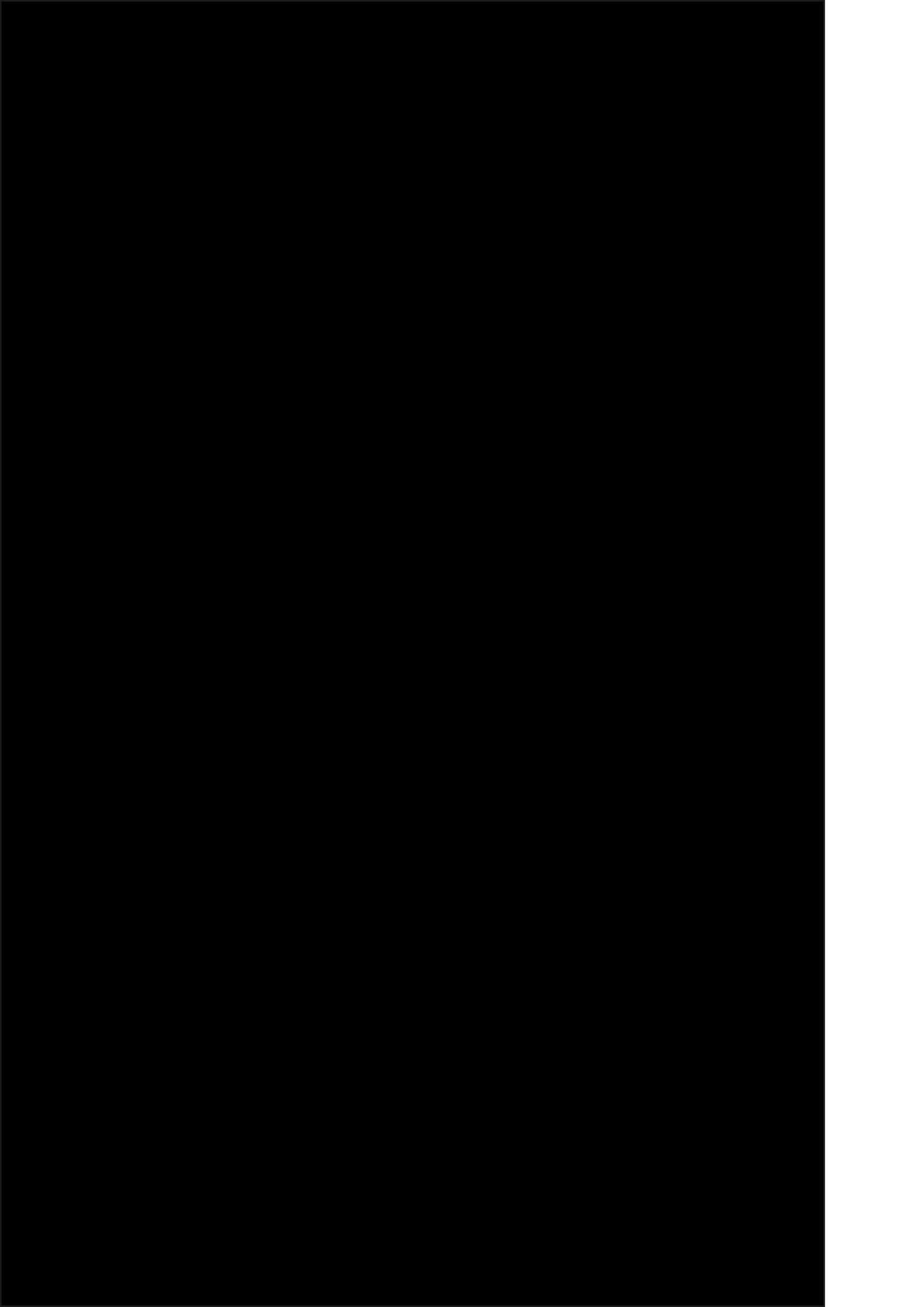


**a tientas**



# a tientas

David Mesa

TFM Producció i Recerca Artística

Línia Art i Contextos Intermèdia (ACI)

Juny 2020

Tutora

Àngels Viladomiu



UNIVERSITAT DE  
BARCELONA

Facultat de Belles Arts



## Abstract



Concebimos el paisaje como un telón de fondo en el que nos escabullimos. En el bosque nocturno, aislado, amenazante, las cosas que cotidianamente pasan desapercibidas toman relevancia. Aquello imperceptible se reivindica precisamente cuando no podemos verlo. La mayoría de jardines visitables cierran al anochecer al carecer de luz artificial ¿qué ocurre cuando no miramos? Su veda los convierte en un lugar prohibido y misterioso. *A Tientas* tratará de explorar esta experiencia nocturna, entendiendo cómo en la oscuridad, a pesar de no haber luz, podemos discernir aquello que creíamos perdido.

Palabras clave: noche, naturaleza, paisaje, jardín, reconocimiento.

We tend to understand the landscape as a background where we slip away. At night, into the isolated and threatening woods, the things that usually slip through us, unnoticed, become relevant. What seemed imperceptible, reclaims its own voice precisely when we are not able to see it. Many of the gardens that open to visitors, usually close at night, as they do not have artificial light. What happens when nobody watches? Their isolation turns them into forbidden, enigmatic places. *Fell your way along* will explore this night-time experience, figuring out how in the darkness, despite there is no light, we can distinguish what we imagined lost.

Keywords: night, nature, landscape, garden, acknowledgement.



# Índice



Presentación

8

Introducción

10

Ingenuidad

-

Del bosque al huerto

14

Naturaleza y pérdida

30

Reconocimiento

-

En la noche

50

Voces en la oscuridad

64

Bibliografía

76

Índice de imágenes

78

Epílogo

80

A tientas

82

## Presentación



Al alargarse las sombras en el crepúsculo, las luces de los hombres se encienden. Todo lo que de día dábamos por hecho deviene algo aislado, desconocido, amenazante. Es en este momento cuando la presencia se difumina, cuando las cosas dejan de ser objetos claros y distintos bajo la luz y pasan a configurar un escenario inhóspito, en el que todo parece haberse perdido, reducido a cenizas. Se diluyen las diferencias que hacen que esto sea esto y aquello sea aquello para pasar a formar parte de un todo que, al mismo tiempo, las torna en nada. Esta masa negra e informe, en la que difícilmente se puede distinguir alguna cosa, en la que cada ruido que en la ciudad sería imperceptible se amplifica y estremece, retorna al contacto con la naturaleza, que durante el día resulta un mero telón de fondo armonioso y civilizado. Las cosas y las sensaciones más insignificantes toman relevancia como queriendo reclamar su papel en un contexto en el que, de tan obvias que nos resultan, hemos dejado de percibir las. El mundo, diluido en la rutina y dinámicas de ocio y trabajo entre las que nos deslizamos sin darnos cuenta, nos reclama, paradójicamente, cuando no se ve.

Explorar el paisaje cuando la lechuza ya hace tiempo que ha emprendido el vuelo, cuando todo se ha fundido en la negrura, implica ir a tientas, con una luz solitaria como única guía, la cual permite el aparecer de cada cosa, en su individualidad.

## *Presentación*

Se trata de investigar allí donde la luz de las farolas se desvanece, al pie de Collserola, donde un pequeño jardín permanece silencioso, en secreto, al paso del tiempo. Este lugar, del que se encargaba mi abuelo antes de morir, me ha permitido, prosiguiendo su labor, explorar un espacio que para mí, hasta entonces, era solamente un decorado. Se trata de un lugar en el que se establece un vínculo táctil con la tierra a través de la herramienta, la modificación por contacto, que permite hacer relevante, en el borde de la ciudad, todo lo que en ella nos resulta obvio. En la experiencia con la oscuridad se pretende reconocer un paisaje que no se ve, del que sólo se pueden intuir fragmentos táctiles, sonoros, iluminados puntualmente por la luz de la linterna. El fragmento permite captar estructuras concretas, figuras capaces de expresarse en su singular presencia e individualidad. Se pretende dar voz a esta alteridad que se reivindica a sí misma en la noche, a fin de hacerla comparecer. Se trata de re-conocer aquello que se encuentra ahogado por el murmullo de un mundo que abandona progresivamente todo tipo de vínculo.

## Introducción



Nos encontramos ante un texto que pretende, de algún modo, dar cuentas del proceso por el cual se ha llegado a producir algo así como una pieza, objeto u obra. Habría que empezar advirtiendo al lector que no hay parte alguna de esta narración que constituya, fundamente o facilite una mejor lectura de la obra. Seguramente se pueda acceder a las imágenes que se incluyen al final del trabajo sin necesidad de leer línea alguna y, muy probablemente, de esa confrontación saldrían otros textos, otras interpretaciones u otras lecturas. Con ello se busca también evitar que se piense que el texto que sigue, al haber sido escrito por el creador de la obra, sea el bueno o el que vale, frente a otros que puedan surgir. Si el artista produce efectivamente una obra, debe ser capaz de desprenderse de ella, para que pueda ser contemplada sin presentar ningún tipo de vinculación necesaria con las manos que la han soltado. Si realmente el artista (ex)pone una obra, éste debe desaparecer, porque si no, la obra no ha sido (ex)puesta, no se puede afirmar como algo independiente y distinto de él.

De la obra no se sigue tampoco el contenido real o coyuntural que se narra en las siguientes líneas, ni ella depende del mismo. Sin embargo, sí es cierto que a esas imágenes se llega realizando una serie de operaciones y reflexiones en torno a algo que accidentalmente se ha ido encontrado. La narración se centra en ese proceso en el cual ciertas

## Introducción

imágenes se han desvinculado para poder combinarse sin necesitar del contexto del que proceden.

El texto se estructura de una manera que no se ajusta a las habituales categorías que suelen dividir un texto académico. Esto responde a la necesidad de buscar un hilo narrativo en el cual se despliegan, entrelazándose, cuestiones relativas al propio proceso creativo de la obra y otras que podríamos considerar de carácter teórico, las cuales no justifican o avalan los hechos, sino que se trata de reflexiones que se producen junto a los mismos. Podríamos considerarlos a ambos como materiales de construcción de la obra. Es por ello que a lo largo del texto el lector encontrará con interpretaciones de textos que podríamos categorizar como literarios o poéticos junto a reflexiones en torno a aquello que se ha ido haciendo. Los fragmentos de textos analizados se presentan en su lengua original seguidos de su traducción al castellano. Cabe indicar que las traducciones de textos las ha realizado el autor de estas líneas, salvo una muy concreta, la del poema *Schliere* de Paul Celan incluido en la página 65, la cual ha sido realizada por Felipe Martínez Marzoa y publicada recientemente en la web del autor<sup>1</sup>.

Finalmente, añadir que el texto se estructura en cuatro capítulos divididos en dos bloques pertenecientes a dos momentos entre los cuales se ha producido una especie de vuelco. En el primero de ellos, *Ingenuidad*, se expone un operar en el cual todavía no se había hecho relevante el suelo sobre el cual uno pisa, territorio en el cual, por mucha luz que pueda haber, se transita a la deriva. En el segundo, *Reconocimiento*, se sigue estando ubicado sobre eso mismo, sólo que en este caso, con una cierta presencia o relevancia de aquello en lo cual uno se encuentra, en algún tipo de orientación, a pesar de que la luz ya no sea más que un punto.

---

1. <http://felipemartinezmazoa.com/documentos-9-2019.html>



**ingenuidad**

## Del bosque al huerto



Nos situamos ahora en Ogigia, lugar en el que Odiseo aparece por primera vez en escena (Od 5.150). La isla en la que mora Calipso se describe como un lugar frondoso «ὕλη δὲ σπέος ἀμφὶ πεφύκει τηλεθόωσα/ *En torno a la cueva, el bosque crecía exuberante*» (5.63). La palabra ὕλη (*hýle*) designa aquellos lugares en los que la vegetación crece sin la intervención de los hombres. Es por ello que en la Odisea se relaciona esta palabra con los dioses y aquellos que tienen relación directa con ellos, como en el caso de los cíclopes o los feacios, como veremos más adelante. La *hýle* es pues el lugar de la espesura, lugar en el que es muy difícil conducirse, lugar de desorientación. La morada de Calipso es una νῆσος δένδρεα (*nesos déndrea*), «una isla cubierta por todo tipo de árboles, lugar de paradisíaca belleza, definido en cualquier caso por la exuberancia de la vegetación, las suaves praderas, la abundancia de agua y la presencia de varios tipos de aves (60-74)» (Míguez, 2014, pág. 70). Se precisa de un dios que guíe, que oriente, pues la espesura implica que no se reconozca límite alguno, que no haya delimitación, reconocimiento. Es por eso que, cuando Odiseo pide a Calipso marcharse de la isla, es necesario que ésta le guíe hasta el lugar en el que se levantan los árboles con los que poder construir una embarcación:

*Del bosque al huerto*

δῶκε δ' ἔπειτα σκέπαρνον εὐξοον: ἦρχε δ' ὁδοῖο  
νήσου ἐπ' ἔσχατιῆς, ὅθι δένδρεα μακρὰ πεφύκει,

*Le ofreció después una azuela de pulido metal: guió el camino  
hasta la parte más alejada de la isla, donde se erguían altos árboles,*

(Od. 5.237-238)

Odiseo necesita de los árboles justamente porque no podrá salir de la isla sin una embarcación. En la isla de Calipso no hay embarcaciones, nadie llega a ella ni se comunica con ella, precisamente porque *hýle* es algo que tiene el carácter de quedar atrás, del ocultarse. Zeus gobierna precisamente porque ha derrotado a Crono, porque se mantiene a raya. Para que algo tenga lugar, Zeus, es necesario que algo quede atrás. Tener lugar, presencia, necesita de algo que quede atrás. Esto es precisamente la *hýle*, la cual «significa de la manera más propia la madera, la leña o el bosque, y en sentido más amplio los materiales en general para una obra» (Martínez Marzoa, 2010a, pág. 138). Esto que tiene que quedar atrás para que comparezca la embarcación, o en general, cualquier figura, es precisamente la *hýle*. Hay que tener cuidado en no tomar este término por el moderno “materia”, como algo informe que se conforma. La *hýle* para un griego es algo tan delimitado y propio como la forma. El mármol es tan delimitado como la estatua. Para que la estatua brille, tenga presencia, es necesario que algo quede atrás, oculto, y eso sería precisamente el mármol. Para que haya límite, cosa, es necesario que algo quede atrás, oculto. En Ogigia encontramos ese doble juego. Por un lado, Odiseo precisa de la *hýle* para construir la embarcación que le permita salir de allí. Y ya hemos visto que, a pesar de que la *hýle* se nos mostraba como una cierta desorientación, ha sido necesario

## *Del bosque al huerto*

conducirse a alguna parte. No valía cualquier cosa, cualquier árbol, sino precisamente los más altos que se encontraban en un lugar concreto. Por otra parte, el que en la isla de Calipso no haya barcos nos remite a ese quedar atrás de la *hýle*. Precisamente porque no hay barcos, nadie tiene noticia de Ogigia, la isla permanece oculta, a la deriva, en medio del mar. Si no fuese por la mirada de Odiseo, que ha podido ver la isla y salir de ella, esta no existiría. Ha sido necesario alguien ajeno a la cosa misma, capaz de observarla a cierta distancia, que pudiese decirla, delimitarla y, por lo tanto, traerla a presencia.

Resulta relevante prestar atención a la gradación por la que pasa Odiseo, desde su partida de la isla de Calipso en el canto V, su llegada a la isla de los feacios, paso previo al retorno a Ítaca, y el reencuentro con el padre en el cierre del canto XXIV. En estas tres etapas se observa una gradación desde lo ilimitado y oscuro hasta la delimitación y el cierre, la caracterización y la posición de cada cosa en el lugar que le corresponde (caracterización que, como veremos, tendrá que ver con fundar, civilizar y *pólis*).

Tras dieciocho días suspendido en el mar, las aguas llevan a Odiseo hasta Esqueria, la isla donde habita el pueblo feacio. Se trata de un lugar de tránsito en el peregrinaje de Odiseo, desde el allí (la *hýle*, lo ilimitado y oscuro) hasta el aquí (el οἶκος/*oîkos*, la casa, pero también πόλις/*pólis*). Es por ello que los feacios, a pesar de ser hombres, viven al margen, en una conexión mucho más directa con los dioses: «la vida de los feacios desconoce la negatividad y la privación que separa a los mortales de los inmortales; sus casas son espléndidos palacios, en sus jardines los frutos no perecen nunca, tampoco se les ocultan por entero los dioses,...» (Míguez, 2014, pág. 106).

*Del bosque al huerto*

ἔκτοσθεν δ' αὐλῆς μέγας ὄρχατος ἄγχι θυράων  
τετράγυος: περὶ δ' ἔρκος ἐλήλαται ἀμφοτέρωθεν.  
ἔνθα δὲ δένδρεα μακρὰ πεφύκασι τηλεθόωντα,  
ὄγχναι καὶ ῥοιαὶ καὶ μηλέαι ἀγλαόκαρποι [115]  
συκέαι τε γλυκεραὶ καὶ ἐλαῖαι τηλεθόωσαι.  
τάων οὐ ποτε καρπὸς ἀπόλλυται οὐδ' ἀπολείπει  
χείματος οὐδὲ θέρους, ἐπετήσιος: ἀλλὰ μάλ' αἰεὶ  
Ζεφυρίη πνείουσα τὰ μὲν φύει, ἄλλα δὲ πέσσει.

*Fuera, en el patio abierto junto a la entrada, un gran huerto  
de cuatro fanegas: alrededor del patio, crecen a ambos lados  
árboles exuberantes que producían la mayor parte del tiempo,  
perales, también moreras, también manzanos de hermoso porte,  
higueras de dulces higos y olivos florecientes.*

*Los frutos de éstos no perecen, ni se pudren con  
el frío invernal ni tampoco en verano, al contrario, producen siempre,  
año tras año;*

*el soplo de Céfiro, viento del Oeste, los hace brotar y madurar.*

(Od. 7.112-119)

## *Del bosque al huerto*

La palabra griega que traducimos por huerto, ὄρχατος (*órkhatos*), se refiere tanto a una línea de árboles, como a un huerto, lugares en los que la vegetación no crece de manera espontánea, sino que se encuentra ordenada y de-limitada. El huerto de Alcínoo se encuentra en un αὐλῆς μέγας (*aúles mégas*), un gran patio, el cual tiene el carácter de recinto delimitado. El adjetivo *mégas*, da cuenta de la abundancia con que caracterizábamos en los feacios en este lugar de tránsito. El huerto se encuentra delimitado, sí, pero produce sin límite. Éste se compone, a su vez, de cuatro γύαι (*gýai*). Este término hace referencia a la superficie de tierra que un hombre puede arar en un día. Por lo tanto, nos encontramos con un espacio limitado que tiene relación, a su vez, con tiempo. Para un griego, tiempo y espacio tienen carácter de tramo, de un *ir de...a*. Nunca son, como para nosotros modernos, algo continuo e ilimitado, ni tienen el carácter de sucesión infinita de puntos. Una línea es en griego lo que nosotros entendemos por «segmento de línea». Odiseo ya no está en *hýle*, pero tampoco ha llegado todavía a *pólis*, pues los árboles son muchos y producen abundantemente, año tras año, siempre. Además, la abundancia proviene toda ella del palacio de Alcínoo y, desde allí, los demás la toman. Aún no hay un reparto, o reconocimiento, entre lo que es mío y lo que es tuyo, un intercambio interno.

Daremos ahora un gran salto, desde este fragmento en el canto 7 al canto 24 y último. Odiseo ha encandilado a los feacios con la narración de su regreso, ha sido reconocido por ellos y le han llevado hasta Ítaca. Allí Atena lo ha convertido en vagabundo, figura relacionada con el peregrinar, la desubicación, el no pertenecer a sitio alguno. Mediante este disfraz, Odiseo ha podido reconocer su casa, adquiriendo con ello una cierta distancia frente a ella. Le ha permitido poner a prueba a sus habitantes, y efectuar con justicia el castigo sobre los pretendientes. Habiendo vuelto al hogar y puesto cada cosa en su sitio, a Odiseo solamente le

## *Del bosque al huerto*

queda reencontrarse con su padre, Laertes, el cual hace tiempo que se ha alejado de la casa y vive en el *agrós*, lugar a medio camino entre donde habita el hombre y donde habitan las bestias, con el aspecto de un mendigo, viejo, sucio, y sin ánimo. Odiseo se aproxima a su padre con distancia. Primero se esconde tras un alto peral y le observa trabajar en la viña (24. 220-234). Tras esto, Odiseo se acerca a su padre haciéndose pasar por quien no es, como ya ha ocurrido anteriormente, y subraya que el huerto (de nuevo ὄρχατος) se halla cuidado y bien labrado, cada cosa ocupa su sitio, lo cual contrasta con la dejadez del anciano. Tras el escrutinio, Odiseo se descubre ante su padre (322-326) el cual, incrédulo tras la larga ausencia de su hijo, le exige un símbolo claro (σημά ἀριφραδής / semá arifradés) de reconocimiento. Es entonces cuando Odiseo, tras señalar la cicatriz en el muslo que había servido de prueba anteriormente, le ofrece otra señal, esta vez, definitiva:

εἰ δ' ἄγε τοι καὶ δένδρε' εὐκτιμένην κατ' ἄλωην  
εἶπω, ἃ μοί ποτ' ἔδωκας, ἐγὼ δ' ἤτεόν σε ἕκαστα  
παιδνὸς ἐών, κατὰ κῆπον ἐπισπόμενος: διὰ δ' αὐτῶν  
ἱκνεύμεσθα, σὺ δ' ὠνόμασας καὶ ἔειπες ἕκαστα.  
ὄγχνας μοι δῶκας τρισκαίδεκα καὶ δέκα μηλέας,  
συκέας τεσσαράκοντ': ὄρχους δέ μοι ὦδ' ὀνόμηνας  
δώσειν πενήκοντα, διατρύγιος δὲ ἕκαστος  
ἦην: ἔνθα δ' ἀνὰ σταφυλαὶ παντοῖαι ἕασιν—  
ὁππότε δὴ Διὸς ὦραι ἐπιβρίσειαν ὑπερθευ.

## *Del bosque al huerto*

*Más déjame señalarte los árboles bien cuidados del terreno cultivado  
[huerto]*

*diciendo la parte que me ofreciste, al preguntarte por cada uno  
siendo un niño, al irlos encontrando en el jardín: entre ellos  
pasamos, mientras ibas nombrando cada uno.*

*perales me asignaste trece y diez manzanos,*

*higueras cuatro decenas; filas de viñas me asignaste*

*medio centenar, las cuales producían uvas sucesivamente:*

*ahí hay racimos de cada tipo –*

*de siempre por Zeus desde arriba vertidos.*

(Od. 24.336-344)

Tras escuchar el recuento de Odiseo, las piernas de Laertes ceden, pues «σήματ' ἀναγνόντος τά οἱ ἔμπεδα πέφραδ' Ὀδυσσεύς./El símbolo [el recuento] bien conocido [reconocido] en el suelo (firme) mostró [hizo aparecer] a Odiseo.» (347). El pasaje revela un par de aspectos que para nosotros, modernos, no dejan de resultar extraños, incluso incomprendibles. Por una parte, está la presencia del número en el nombrar de los árboles como algo que sirve para reconocer. Pues para nosotros el número es algo meramente cuantitativo<sup>1</sup>, asignable a estos árboles, pero también a aquellos, a estas mesas y también a aquellas. Para los griegos, en cambio, los números no son nada cuantitativo. Los árboles no se sitúan aleatoriamente sobre un terreno uniforme, sino que ocu-

---

1. Algún aspecto de esto se conserva aún hoy, en cierta manera, en la división de los tonos musicales, como ha expuesto Felipe Martínez Marzoa en su *Historia de la Filosofía Antigua*.

## *Del bosque al huerto*

pan cada uno su lugar. En un jardín bien cuidado, los árboles no crecen de cualquier manera, sino que se ubican de forma ordenada y alineada, en parcelas, a su vez, ordenadas y de-limitadas, dentro de un recinto de-limitado. Unos versos más arriba se ha enfatizado este hecho al decirnos que los esclavos de Laertes han ido a por piedras «*αἵμασιὰς λέξοντες ἄλωϊς ἔμμεναι ἔρκος*/para delimitar [traer a presencia] el suelo de plantación con el muro de piedra y producir efectivamente su cerramiento [límite]» (224). En contraposición a la *hýle*, la cual pertenecía al terreno de lo ilimitado, confuso y carente de orientación, el huerto, para ser efectivamente huerto, debe estar delimitado, dividido, cada cosa debe ocupar su lugar. Para ello, la *hýle*, ofreciendo la posibilidad de su presencia (los esclavos han ido precisamente a la *hýle* a por piedras) es lo que debe quedar atrás, al otro lado de los muros. Anteriormente vimos que la *hýle* también era lo que quedaba atrás y a la vez permitía producir, delimitar, hacer surgir cosa, cuando Odiseo, ayudado por Calipso, construía la embarcación para salir de la isla.

Con ello llegamos a algo que los griegos designan como *pólis*, palabra con la cuál es difícil encajar nuestra actual ciudad. Para un griego, *pólis* es límite, precisa de límites, justamente aquello de lo que el bosque carece. El verbo griego para fundar, *κτίζειν* (*ktízein*), significa desbrozar la maleza como paso previo para el cultivo. Significa, por lo tanto, construir, hacer, obrar y habitar, proceso en el que se constituye el límite, el “de aquí hasta aquí”. La *pólis* se funda mediante el trazado de sus límites. Sin límites no hay nada. Hay una palabra griega, *ἡμέρων* (*emeroon*), la cual significa a la vez cultivar y civilizar. El cultivo implica talar un trozo de bosque, abrir un claro para delimitar espacios para el cultivo, siendo posible con ello establecerse la comunidad, fundar la *pólis*. El hombre, anér, es aquél que es capaz de cultivar. Es por eso que en su viaje, Odiseo ha buscado siempre a aquellos que comen pan, *σιτόφαγος* (*sitófagos*), ya que para elaborar el pan es necesario cultivar

## *Del bosque al huerto*

trigo y, por lo tanto, civilizar, fundar pólis, establecer una comunidad. De lo contrario se encuentran criaturas monstruosas: cíclopes, sirenas, lotófagos, hechiceras y demás peligros.

En el jardín de Alcínoo, en cambio, no ha aparecido número alguno vinculado a la descripción y presentación del lugar. Ello es debido a lo ya dicho del carácter de tránsito entre la *hýle* y la *pólis*. Para los feacios, el número no parecía tener la misma relevancia que hemos visto que tiene para Laertes, precisamente porque allí la abundancia fruto del contacto con los dioses hace que no sea necesario un reparto, puesto que hay de todo, para todos. La abundancia presenta, todavía, un carácter de ílimitado, dentro de una comunidad delimitada. Solamente en la *pólis*, en la comunidad delimitada, se vuelve relevante el reparto interno, el que a cada uno le toque su parte, el que nadie se quede sin nada o salga perdiendo. Y es precisamente en este reparto que se hace relevante el intercambio interno, no solamente porque es necesario que yo dé una parte para recibir otra, sino porque en ese intercambio se produce un reconocimiento, una distancia entre yo que soy yo, tú que eres tú, y esta cosa que media entre tú y yo. En los feacios, la abundancia previene del problema del reparto, del intercambio, del reconocimiento interno. De ahí que aún puedan, en cierto sentido, aun siendo comunidad, estar cerca de los dioses. La parte de Odiseo, ha sido un signo claro, sobre la tierra, de que ese de ahí era, efectivamente, Odiseo. El número, el reparto que Laertes había hecho de sus árboles, la fracción perteneciente a Odiseo, todo ello, ha permitido el reconocimiento del hijo en cuanto que hijo. Y esto indica, entre otras cosas, que Odiseo está en *pólis*, que su regreso se ha cumplido.

Sin embargo, este reparto interno (que en griego se llamará νόμος/*nomos*) no quedará impune. Pues la relevancia del reparto, llevará a la necesidad de que “las leyes se escriban” y al surgimiento de la moneda, cuestiones que producirán, ahora sí, a una situación de isonomía, de

## *Del bosque al huerto*

igualación. La ley tiene siempre el carácter de universal, de aplicable, no a un caso concreto, sino a infinidad de casos posibles. Del mismo modo, la moneda permite la igualación de las cosas mediante el número, ofrece la posibilidad de calcular privadamente, en casa, y del engaño en el intercambio. Todo ello llevará a la irremediable pérdida de eso que se ha tratado de traer a la luz. La relevancia, decir/ver las cosas, permite que las cosas se muestren y que, a su vez, se pierdan. Precisamente por eso Odiseo no hallará en Ítaca un lugar en el que morar tras el viaje, sino que se verá obligado a partir de nuevo, pues lo propio se ha vuelto tierra extraña.



Con una pretensión similar, pero en un contexto radicalmente distinto, se inicia el camino que ha desembocado en *A Tientas*, partiendo de otro proyecto, *El huerto de Tomás*. Se trataba de volver a un lugar, cercano y familiar en algún momento del pasado, que había sido olvidado, dejado atrás. Partía de una manera de operar previa, consistente en buscar en el pasado cosas que permanecen en silencio, olvidadas por el mero hecho de haberse vuelto insignificantes, pero en las que, sin embargo, se detectaban ciertas resonancias con el presente. Como en una disección, se trataba de abrir para inspeccionar en el interior de las heridas, aquello que permanece oculto. En este caso, el agujero de entrada se ubicaba en una ausencia, la de mi abuelo, y en la inspección de su muerte a partir de un conjunto de escritos, sus diarios personales, y de un lugar concreto, su huerto.

El huerto se ubica en una pequeña parcela oculta, de difícil acceso, a la que se llega a través de un camino abrupto, tupido de vegetación, que remonta las faldas de Collserola. Un camino lleno de dificultades, como la necesidad de saltar un muro que divide legalmente la propiedad del monte. Mi abuelo se apropió de ese enclave, el cual constituye una es-

## *Del bosque al huerto*

pecie de claro en el bosque, ocupándolo para asentar en él un huerto de unos mil metros cuadrados. Como tantos otros jubilados, disponía de un espacio en el que matar el tiempo, pero también algo más. Él no se limitaba a cultivar, sino que arrastraba al huerto sus propios recuerdos de juventud en el campo y su traslado a la ciudad: su memoria.

Los diarios consistían en una gran cantidad de libretas (aproximadamente 50), en las cuales mi abuelo escribía, día tras día, aquello que le iba ocurriendo, con una casi obsesiva minuciosidad en detalles que se podrían considerar nimios: listas de la compra, comidas diarias, números de escalones, etc. A estas descripciones y recuentos, seguía siempre un comentario de las noticias del día y otro sobre el tiempo, siempre siguiendo el mismo orden. Curiosas también son las predicciones anuales del tiempo durante la primera quincena de Agosto, elaboradas siguiendo un método observacional propio de los labradores de su tierra, Extremadura, conocidas con el nombre de canículas. La observación de cada día del mes se correspondía con la predicción del tiempo de cada uno de los meses del año siguiente, siendo el 2 de Agosto, enero (el 1 corresponde a la predicción general del año) y el 13, diciembre. Todo ello se trata de una empresa que puede parecer titánica para una persona que apenas había terminado la educación primaria. En los textos brota la problemática de la cotidianeidad, la repetición, el exceso o la falta de tiempo, el escurrirse entre las manos del pasado, la relación con la tierra. El huerto no era para él, ni lo es hoy, un simple pasatiempo o una arcadía perdida y tranquila.

Me encontré de nuevo en ese lugar, al que mi abuelo me solía llevar cuando era un niño, tras recogerme en el colegio. Mi abuelo hacía seis años que ya no estaba y el huerto permanecía (y sigue permaneciendo) gracias a la insistencia y tenacidad de un vecino con el que compartían (y ahora comparto) el espacio. La sensación fue, ante todo, de extrañeza y desorientación. Mi abuelo conocía el huerto, sabía manejarlo,

## *Del bosque al huerto*

las tareas que había que hacer y el momento adecuado para hacerlas. Me sentí abrumado por aquél espacio, que en aquél momento parecía inabarcable. Empecé recorriéndolo, inspeccionando esto y aquello, siempre de puntillas, temiendo tocar algún punto que ocasionara su derrumbe. Mis primeros trabajos se centraron en preservar el huerto tal como era, aferrado a la historia y a las memorias que guardaba de aquél lugar, trabajando directamente en el terreno, actuando erráticamente aquí y allá. Ahora desbrozo un trozo de bancal, ahora instalo un soporte para la parra. Pero este reconocimiento de algo así como el *modo de ser* propio del huerto con el fin de preservarlo, reclamaba algo más, algo que no se detuviera en la mera inspección y actuación sobre unos puntos determinados. Era necesario algo más.

## Del bosque al huerto



Bueno después de merendar, fuere Torosanos y na canje los comensales, como siempre, M<sup>o</sup> del Mor, Nico y yo pero antes fui a llevar la comida a Carlos y a Pau, también de llevar a Pau una lechuga, la vaceta y picadeta, también llevo M<sup>o</sup> na, la hermana de Sati y unida de Nico, yo después de fragar los platos me fui de paseo por no dormir me en el sofá, cuando salgo de paseo sabes donde voy, el huerto aparte, porque es una zona muy muy expasid pues están los Hogares Mundet, el Palacio y jardines los B Euros o aurel, y lindando a solo 5 metros está el huerto, que te parece, el motivo, por el cual cuando salgo de casa, cual es el itinerario a re que si, pues ya le sobes noticias las de casas, una de tragedia, pues en la Isla de la palma, en gran canario, una tumba de agua, a sorprendido a unos alumnos, en la Caldera de Taburiente, de momento le desaparecidos otra está tal vez buena, pues hoy aquí en Barcelona ha habido una reunión de los ministros de asuntos exteriores, Español y Ingles, para tratar del asunto de Gibraltar por fin después de 300 años

Extrañero, sigue el conflicto en afganistan, ahora los princi ditas tierras, mucho miedo, por la muerte de los cuatro princi ditas de ayer asesinados El tiempo, aquí muy bueno aunque, con bajo temperatura, propios del otoño 11 C. Dia el miércoles, está mañana después de dejar a Pau en el cole, me rubi al huerto, pues he estado reforzado la alabranda, por ver si el intruso, me encuentran, tal cual parece entrar aunque él lleva unos alicates, por otro lado, tendre que hoy el día está muy bueno, un rol radiante el viento en calma, la tierra, harta, de agua, total un día de primavera Bueno cuando voyaba, comer, me pase, a la librería para hacer la promoción, cual fue mi sorpresa, cuando él que yo había, un curso, que debía Miércoles, por la mañana cerrado, ayer por ser martes, cerrado, este día es un caso a medio día hemos comido, ropitas, perca ditas, y naranja de postre, y está tarde, otra vez Nico se había a Cañes pues días atrás había ido, por teléfono que un madre se había puesto, pero, así que esto es lo que ha

## Del bosque al huerto



en el rofá, cuando salgo de paseo. ¿sabes donde voy,  
al huerto. aparte, es que es una zona muy muy especial  
pues están los Hogares Mundet, el Palacio y jardines las  
6 curas o curiel, y lindando, a solo 5 metros está  
el huerto. Que te parece, el motivo, por el cual cuando  
salgo de casa, cual es el itinerario a seguir, pues ya lo sabes

Ref. ►

Del bosque al huerto



Rosales (2C) y algunas (2P) 09/12/19

'El Rosal' Familia rosáceas

Tomar tejidos H. North. web: the plant list

25-30M. 1 espigas 100-150 espigas hojas coriáceas Flores perfumadas 5 pétalos

Fruto: pararraye gruesa comestible, uso comer parte interior (pelada)

Fruto: Cynanchum

Floración: rima (origen asiático) espinas (agallas)

Historia: 2700 a.C. → cultivos rosales en China s. XVII a.C. → Knossos (Creta) → cultivos

↑ voladores → flor rosas. Babilonia, piedras volgadas. Rosa galica → Egipto, antenamiento vendaje monias. @ Sol. primaria

Cultura noble → rosas @ profeta (laigmas) " cisterna → rosa, ranque cinto. 2 Rosas

Josefina Bonaparte (♥ Rosas) → La Martinière, 'La mal mauro'

Humboldt + von Plante → Viaje S. America

Redoute → pintor rosas para Josefina Redoute's roses → libro.

Especie tipo → Rosas de té: buelco - té negro. Híbridos de té (1850) Franco-Inglaterra

Híbridos, plantas en vivo, mezcla de genes con pinos. ('Dea Rosenkerst' Opere, Strauss)

Del bosque al huerto



4) *Zoniera pagartana*

3 yemas  
3 pisos  
Desarrollar tallos muy viejos  
150 cm de los dos yemas opuestas.  
semi-atenuada o a ras de suelo  
Desarrolla raíz la Depend. de la que falle.

5) *Abeloa triflora*

a la resaca solo dos yemas  
atenuando de 10-15 cm.

6) *Hybiscus siricus* (Bosque de Siria/Alejan-dro)

→ Prefiere: tallo recto. 50/20 cm (sin) | denso | a-reacion | casi tierno | (a 6 cm)

Plantacion

1 especie x mata.  
espaci: no tocar la base de la mata.  
2) yemas (10/15 cm)

Regar: copioso de forma abundante, embarrando. 1/2% sin embarrar.

Alcance espigas  
Grazo o papel de periodos rajado.

Materia ligada  
22 cm de prof.  
no → resaca.

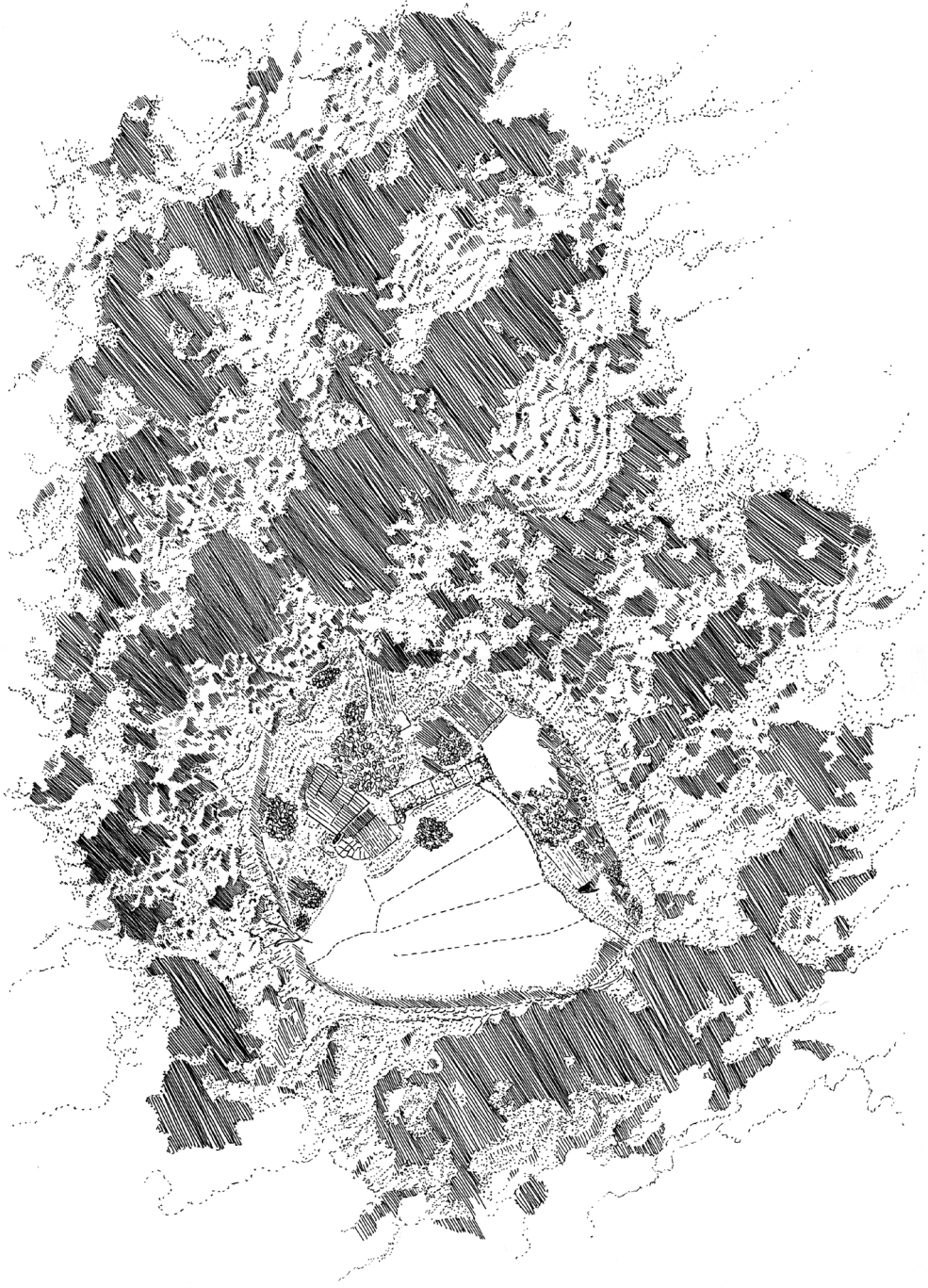
3, interior pero por debajo con el riego al momento acorta

Ref. ▶

## Naturaleza y pérdida



Transformar lo inabarcable en algo manejable, construible. En eso derivó el reconocimiento del huerto. Lo que había empezado de un modo ingenuo, como en el caso de Laertes y Odiseo, tratando simplemente de reconocer cada cosa, de ponerle nombre y asignarle un lugar, se transformó en una necesidad de transformación. No bastaba simplemente con que el huerto dominase, o con establecer un diálogo con él. Empecé a emplear herramientas adquiridas durante mi formación de arquitecto para poder entender mejor el huerto, saber exactamente dónde estaba y qué posibilidades ofrecía el lugar. Traté de medirlo, acotarlo y delimitarlo. Por otra parte, sentía miedo, miedo a que ese espacio, vulnerable, frágil, al margen de la ley, pudiese desaparecer algún día. Durante uno de mis paseos al huerto, encontré unas excavadoras en el monte, talando los árboles y aplanando la tierra para construir un cortafuego. La transformación de un área tan grande en tan poco tiempo, me hizo pensar que no llevaría más de unos pocos días reducir el huerto a cenizas. Todo el poso, toda la historia bajo las piedras, y sobre el papel, no importaba nada, podía ser borrada de un plumazo. Ese sentirse a la intemperie, sin nada a lo que aferrarse, es lo que me llevó al cálculo, a la abstracción, como una manera de preservar y fijar, de algún



*Ref.* ►

modo, aquello que podía perderse. Lo que en un primer momento se presentaba como un lugar inasumible por su escala, se empequeñeció, volviéndose algo frágil e insignificante.



Algo parecido le ocurre a Robinson Crusoe. En la novela, Defoe nos presenta a un hombre sin raíces, incapaz de quedarse quieto en la tranquilidad del hogar. Tras el naufragio, la llegada a la isla despliega en Crusoe todas las características del hombre moderno. Este se instala (no-instalándose) en ella mediante un calculado proceso de colonización, midiendo las posibilidades de la isla, escondiendo las pocas monedas que conserva tras el naufragio, racionalizando los recursos, alejándose de los cadáveres de los indígenas, posible foco de infecciones. «*La relación de Crusoe con la naturaleza es exclusivamente una relación de disponibilidad y explotación económica.*» (Míguez, 2017a, pág. 31) Crusoe no es capaz de ver la isla, de admirar el cielo, la playa o el mar, elementos, para él, hostiles. Su carácter ahorrativo, racional y previsor (al marcharse siguen quedándole reservas de ron) le impiden ver, discernir, distanciarse de la isla. Se encuentra instalado en el principio de integral expresabilidad conceptual, de que todo puede ser traducido y racionalizado por medio del cálculo y la matemática. El bosque es aquello que está, como resto, precisamente para poder ser borrado.

En eso consiste lo que conocemos como el método científico. En él, «*el verdadero conocimiento de algo ha de consistir en el conocimiento del proceso por el que ese algo ha sido producido, y conocer un objeto consistirá en reconstruir racionalmente el proceso por el que ha llegado a ser lo que es o, al menos, reconstruir un posible proceso de generación de dicho objeto*» (Villaverde, 2017, pág. 113). Precisamente eso trata de hacer Robinson con la isla, tratar de conocerla, medirla, racionalizar el espacio y sus recursos disponibles. Sobre ese suelo se situaban

también, sin saberlo, los siguientes pasos de *El huerto de Tomás*. Se trataba de conocer el espacio, medirlo, fijarlo, a través de lo existente, pero también mediante su proceso de generación y evolución. En esta tarea entraban también los diarios, la investigación sobre la historia de la zona en la que se asentaba el huerto, etcétera. Mediante ese conocimiento pretendía apropiarme del lugar para poder conservarlo más allá de su posible destrucción. Y sin embargo, esa separación respecto al lugar, esa generación de conocimiento, implicaba, al mismo tiempo, su supresión. El esfuerzo por conocer, por hacer relevante algo, implica su pérdida. Lo hemos visto a propósito de la *pólis* en Grecia y, ahora también, con la reducción de la isla que efectúa Crusoe. Con ello se produce, a su vez, una escisión entre aquello que se conoce y aquél que conoce. Odiseo se separa del lugar en el que está, adquiere cierta independencia frente a aquello que trata de ver, de conocer. Crusoe no puede simplemente formar parte de la isla en la que se encuentra.

Hay sin embargo una diferencia fundamental entre la situación en la que se encuentra Odiseo y la situación en la que se encuentra Crusoe. En el primero, la distancia implica un reconocimiento de las cosas, (de esta, aquella y la otra) y, por lo tanto, un delimitar y caracterizar cada cosa como lo que es. Ese reconocimiento implica un saber manejarse y conducirse respecto a lo que la cosa en sí misma es, a lo que la cosa pide o exige<sup>1</sup>. A ese producir atendiendo al *modo de ser* de la cosa, en griego se le llama *ποίησις* (*poíesis*). Hemos visto como Odiseo necesitaba reconocer unos árboles determinados, en un lugar determinado. A su

---

1. En *la Odisea* (y no sólo en ella sino en todos los escritos pertenecientes a la Grecia Arcaica y Clásica) encontramos multitud de referencias a este saber manejar las cosas mediante el reconocimiento de lo que cada cosa es. El *δαιτρός*, el cortador de carnes, es aquél que sabe por dónde cortar cada pieza para poder servirla. El *τέκτων*, el carpintero, es aquél que sabe cortar y ensamblar la madera por dónde hay que hacerlo.

## *Naturaleza y pérdida*

vez, Odiseo sabe por dónde cortar los árboles, como pulirlos y ensamblarlos para que comparezca cosa, barco. Por otra parte, para Crusoe, conocer la isla no implica ver cada cosa como lo que es, saber cómo manejarla, sino reducirla a número, a cálculo de existencias. Mientras que Odiseo necesita reconocer la *hýle* para salir de ella, Crusoe lo que hace, en su proceso de conocimiento, es suprimir la isla, reducirla a algo que se pueda manejar. Es precisamente esto, su incapacidad para ver la playa, el cielo y el bosque lo que nos molesta. En el primer caso la cosa dominaba la relación, tenía voz y presencia. En el segundo, la cosa está para ser suprimida y modificada por aquél que las conoce. La presencia de la cosa mediante el conocimiento implica su supresión, la libertad para poder hacer con ella lo que uno quiera.

En este paso de lo uno a lo otro, que a nosotros nos suele pasar desapercibido pues hace ya mucho tiempo que habitamos en el mundo de la reducción, hay algo que se ha perdido irremediablemente. Y, paradójicamente, eso que se ha perdido, se ha perdido justamente adquiriendo un nombre que antes no tenía: *Naturaleza*. La aparición de la *Naturaleza* ocurre justamente cuando ha desaparecido el carácter primario de relación con las cosas, el *estar en la naturaleza*. Esto se observa en el paso de la palabra griega *ἐπιστήμη* (*epistéme*) que significaba eso que habíamos comentado en el caso de Odiseo, el reconocer la cosa en cuanto cosa, el saber manejarse con las cosas atendiendo a su modo de ser, a su equivalente latina *scientia*. Por supuesto, en latín clásico esa palabra seguía significando algo así como reconocimiento, pericia, experiencia con el manejo de las cosas en un campo determinado. Y sin embargo, la marcha de las cosas hizo que ese sentido primario se transformase en lo que hoy en día conocemos como ciencia, que tiene, como hemos visto, un sentido contrario, pues manejar una cosa, implica suprimirla, no estar atado a lo que ella en sí misma es. Lo mismo se observa con el término griego *φύσις* (*fýsis*), el cual significa el brotar,

## Naturaleza y pérdida

crecer, surgir, de una cosa, su venir a presencia, su aparecer en cuanto cosa delimitada, aquel proceso por el que llega a caracterizarse como lo que es. El mismo sentido tiene su equivalente en latín clásico, *natura*, el cual no significa otra cosa que la constitución natural, las propiedades o cualidades propias de una cosa. Ese carácter primario es precisamente lo que se ha perdido y, por ello mismo, ya no se puede recuperar.



Naturaleza es hoy un concepto de totalidad al que se llega mediante el proceso de la razón. El cálculo, la supresión de cada cosa por su reducción a cantidad, deriva en nociones de totalidad en las que se incluiría eso que se conoce y a la vez, en ese proceso de conocimiento, se suprime. Aparece la Naturaleza como algo que parece tener un fin en el proceso de la Razón, fijándose como objetivo el desentrañamiento de esos supuestos «fines de la naturaleza», los cuales corresponderían con los fines del hombre. Con ello se llega a pensar que aún es posible una comunión o retorno a la Naturaleza. Uno de los muchos lugares en los cuales transpira este anhelo de «ser-uno-con-la-naturaleza» lo encontramos en *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau:

*La méditation dans la retraite, l'étude de la nature, la contemplation de l'univers, forcent un solitaire à s'élancer incessamment vers l'auteur des choses, et à chercher avec une douce inquiétude la fin de tout ce qu'il voit, et la cause de tout ce qu'il sent.*

*La meditación en el retiro, el estudio de la naturaleza, la contemplación del universo, fuerzan al solitario a lanzarse incesantemente con el autor de las cosas [dios] y a buscar en una dulce inquietud el fin de todo lo que ve y la causa de todo lo que siente. (el subrayado es nuestro)*

(Rousseau, 1831, pág. 63)

## *Naturaleza y pérdida*

El filósofo maduro, se retira al campo en busca de la esencia y sentido de la vida, la cual se pretende encontrar íntimamente engarzada con los fines y donaciones que la naturaleza hace al hombre. Es por eso que hacia el final de la *Septième promenade* (Rousseau, 1831, págs. 150-152) Rousseau privilegia la observación de las plantas en la naturaleza, denunciando a aquellos que las arrancan de ella, trasplantándolas a ciudades y academias para su estudio, suprimiendo la especificidad de su medio. De lo que Rousseau no se da cuenta es de que observar implica siempre distancia, que él solo puede *ver/contemplar* las plantas *en la naturaleza* porque él mismo se encuentra arrancado de ella. La decisión de si verlas aquí o verlas allí descansa sobre el mismo suelo: el de la ciencia moderna. Pues sólo mediante la razón se llega a ese concepto total de Naturaleza, generadora de todas las cosas, y sólo mediante ella puede uno decidir observar en un lugar o en otro. El sujeto sigue siendo sujeto a pesar que decida ir al bosque a encontrarse con las plantas. Si el estudio de la Naturaleza es contemplación del Universo, como dice Rousseau, entonces da igual el lugar en el que esta se haga, pues universo, por definición, sólo puede haber uno. Si universo es el fin y la causa de todo, no podemos salir de él, nos encontramos en un callejón sin salida. Rousseau no podría *ir a pasear* al bosque, no podría decidir apartarse, sin el reconocimiento y estudio de las plantas, los libros de botánica y los herbarios que dice haber vendido al inicio de este séptimo paseo (Rousseau, 1831, pág. 137). Rousseau pretende huir de un París que ya no reconoce, en un mundo en el que todas las cosas y todos los vínculos son reducidos a cantidad, el cual empieza a perder su sentido y volverse comedia, como nos muestra Balzac.

En situación parecida se encuentra Thoreau en su cabaña de Walden Pond, pero en un momento posterior, en el que esa reducción de todo a nada ya se ha vuelto relevante. En efecto, lo que Thoreau denuncia son las condiciones de trabajo propias de la economía moderna. Un

mundo en el que Thoreau no encuentra otra cosa que desorientación. Es por ello que decide apartarse a vivir en el bosque, en una cabaña, buscando encontrar, al igual que Rousseau, algo así como la esencia de la vida humana en la sencillez de la comunión o síntesis del hombre con la naturaleza. Ello se encontraría en la vida sencilla, apartada del ruido y la falsedad urbana, de la dureza del trabajo en la fábrica, en un estado salvaje, de supervivencia. Sin embargo, Thoreau no llega a Walden por casualidad, ni siquiera con la pretensión inicial de internarse en el bosque, sino por un viaje de negocios, al ser el director de la fábrica de lápices y grafito familiar. Inicialmente, Thoreau piensa que «*Walden Pond would be a good place for business/ Walden Pond podría ser un buen lugar para los negocios*» (Thoreau, 2004, pág. 20). Su motivación por Walden Pond es la misma que la de Crusoe. Y sin embargo se propone el *experimento* de apartarse de eso para internarse en el bosque «*because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life/ porque deseaba vivir deliberadamente, para afrontar sólo los hechos esenciales de la vida*» (Thoreau, 2004, pág. 20) El sentido de las palabras de Thoreau se vuelve problemático cuando se confrontan con las listas que él mismo ofrece sobre materiales y coste de la casa que construye, tablas de las ganancias obtenidas de su trabajo, así como el precio de aquello que ingiere.

Thoreau es un Crusoe que no quiere verse a sí mismo como tal, intentando esconderse tras un velo de simplicidad y pureza para no ver que el mundo en que habita es más bien aquél, absurdo y carente de sentido, de la *Amerika* de Kafka. Thoreau aún pretende, como Rousseau, «*not to walk in procession with pomp and parade, in a conspicuous place, but to walk even with the Builder of the universe./ no andar en procesion con pompa y desfile, en un lugar notorio [la ciudad], sino andar al mismo nivel junto con el Constructor del universo [dios]*» (Thoreau, 2004, pág. 320). Pocos años después se publicaría *Das Kapital* de Marx

y *Die fröhliche Wissenschaft* por parte de Nietzsche, los cuales nos mostrarían respectivamente que *mercancía* era, potencialmente, todo, y que Dios hacía tiempo que había muerto.



De la ingenuidad de que todavía hay refugio en el que protegerse del mundo surgió mi necesidad de medir y acotar el huerto, de fijarlo en planos y maquetas que diesen cuenta de su irreductibilidad, del *modo de ser* de algo que al mismo tiempo, podía no ser nada. A pesar de todos los esfuerzos y dibujos, cada una de las abstracciones que producía parecían no captar el todo, incapaces de retener aquél lugar sobre el que posaba mis pies. Cualquier representación parecía vacía, una mera mueca de aquello que se intentaba preservar. Todos los intentos se veían frustrados y desbordados por la realidad del propio huerto. Un día fui al huerto para encontrarme una carretilla y una gran chapa fuera del recinto. La cerradura de la puerta estaba intacta. Entré y me dirigí a la cabaña para descubrir que el candado había sido forzado y las herramientas ya no estaban. Tras el disgusto inicial, la necesidad de elaborar una construcción más estable, de ladrillo. Ideas de arquitecto que, en la práctica, no se pueden realizar: la parcela no es tuya, el acceso es difícil, no se puede llegar con vehículo alguno, no hay electricidad. La ingenuidad del proyecto arquitectónico, fruto de un dominio en el que todo puede ser modificado y cambiado, se daba de bruces, una y otra vez, con la realidad.

Fue entonces cuando un día me encontraba paseando cerca de casa cuando descubrí en un cartel publicitario el *Centre de Formació del Laberint d'Horta*. Me inscribí en el curso de iniciación a la jardinería, a la parte teórica y práctica. La intención era, en un primer momento, la de intentar, por todos los medios, reconocer el huerto y poder operar en él. Me inscribí con la intención de hallar una respuesta al continuo

## *Naturaleza y pérdida*

fracaso con el que me encontraba en la empresa de la fijación mediante el cálculo. Pasaban ante mí los nombres de especies y plantas. Me encandilaron las grandes láminas de plantas con flores abiertas, espléndidas, carnosas y brillantes, etiquetadas según género y especie. Se representan en su punto más álgido, en el momento en que se muestran más agradables al espectador. Esta representación de las plantas, implica un conocimiento bajo la luz, saber que es a la vez supresión de la planta, ya que permite identificarla, manipularla, injertarla, cambiar el color y forma de sus flores, el sabor de sus frutos, modificar su crecimiento. Nos encontramos ante el manejo, el dominio bajo el que se puede operar suprimiendo, aplanando, aquél que convierte cada cosa en polvo. Y, sin embargo, en esas láminas luminosas y espléndidas hay algo que queda en el fondo, que no somos capaces de ver, el propio vacío, la abstracción sobre la que estas se asientan.

Es en este momento de ruptura y desmoronamiento al que conduce el proyecto de *El huerto de Tomás* donde emerge *A Tientas*. Se podría pensar que un proyecto se ha terminado y el otro ha empezado, pero no es ahí donde estamos. *El huerto de Tomás* no ha terminado, sino que él mismo, por su propia marcha y desarrollo interno, ha fracasado en la pretensión de fijar y agarrar el lugar en el que se ubicaba. Y de este fracaso ha surgido *A Tientas* como ruptura de ese estar aún ingenuo, en el que el esfuerzo por reconocer las cosas ha fluctuado desde el primario mirar y poner nombre a las cosas hasta el reconocimiento por reducción y abstracción de cada cosa en el espacio infinito y vacío. Quizá no se trate de un proyecto diferente, sino de explorar otra cara de lo mismo, no desde la ingenuidad, sino desde el efectivo discernimiento que implica el adquirir una distancia, estando conscientemente dentro del propio mundo, reconociéndolo.

Esto es lo que se plasma en la novela *Holzfällen* de Thomas Bernhard.

## *Naturaleza y pérdida*

Nos encontramos en una cena celebrada en un piso de Viena para homenajear a un destacado actor de la ciudad. En cierto momento durante la cena, el actor del *Burgtheater* de Viena, en claro estado de embriaguez, pronuncia unas palabras que revelan el lugar en el que uno está remitiendo a un afuera que no es ninguna otra parte:

*«In den Wald, gehen, tief in den Wald hinein...sich gänzlich dem Wald überlassen, das ist es immer gewesen, der Gedanke, nichts anderes, als selbst Natur zu sein»*

*En el bosque, ir hacia dentro, profundo, en el bosque...abandonarse completamente en el bosque, así ha sido siempre, el pensamiento, no otra cosa, que el ser de la misma Naturaleza.*

(Bernhard, 1984, pág. 300)

En esas palabras, dichas no allí, en el bosque, sino aquí, en Viena, en el contexto de una «cena artística», se revela como el suelo sobre el que reposa la mesa, los comensales y el resto de cosas, aquello sobre lo que se sostiene ese mundo, no es otra cosa que lo que pueda quedar, o no quedar, de eso otro, de la naturaleza como relación primaria con el mundo que se perdió en el ocaso de Grecia. Ir al bosque y abandonarse en él ya no puede implicar la pretensión de regreso o vuelta a la naturaleza, como aún pretendían Rousseau y Thoreau. Es por ello que tras esta primera intervención, el actor añade otra más, esta vez una secuencia en la que, precisamente se muestra el proceso por el que la naturaleza está condenada, una y otra vez, a perderse: *«Wald, Hochwald, Holzfällen, das ist immer gewesen/ Bosque, monte alto, tala, así ha sido siempre.»* El actor acude a la naturaleza a perderse para prepararse para lo artístico, lo cual no se da allí, sino en Viena, el lugar que se erige sobre la tala del bosque. El abandonarse en el bosque, en la naturaleza, no podría ser nunca el abandonarse de uno mismo, si no hubiese tala.

## *Naturaleza y pérdida*

Pues es precisamente de uno mismo quien decide talar, como también reforestar y abandonarse. Ya hemos dicho que decisión implica, a su vez, estar por encima de aquello sobre lo cual se decide, a una cierta altura. Y eso implicaba no otra cosa que la supresión, o pérdida de la Naturaleza:

*«la naturaleza no sería nada – nada más que silencio, opacidad, eterna noche, inexistencia – si no se hubiese apartado un «uno mismo» para conocerla – se rompe la armonía, se tala la madera-. Y ese conocimiento no es ya, lógicamente, naturaleza: es arte.»*

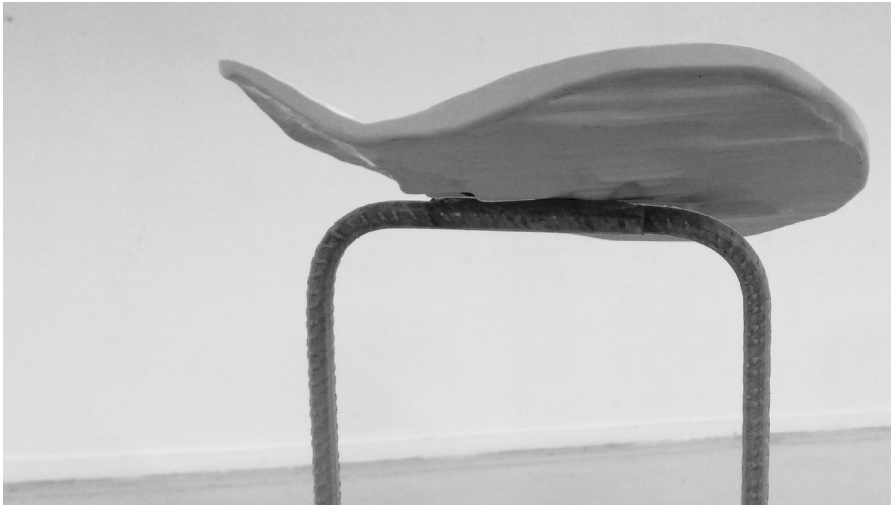
(Míguez, 2017b, pág. 132)

En *A Tientas*, el artista es alguien que irremediablemente va y vuelve, no se puede establecer. El bosque se sitúa a diez minutos de casa, un bosque que no ha estado siempre; no se está en casa, sino fuera de ella. Y, sin embargo, tampoco se está fuera, pues el suelo que se pisa sigue siendo el mismo. La extrañeza no se genera por estar en ninguna otra parte, sino más bien en ese abandonarse, ese movimiento del ir y volver, ese tránsito que va del punto A al B y de nuevo al A. Es ahí donde se produce el reconocimiento que la obra de arte efectúa. No se trata de reconocer simplemente un lugar, o aquello que mora en un lugar, sino de lo que sucede en el tránsito de un lugar al otro, en un lapso de tiempo. La expresión *a tientas* describe una acción, una manera de conducirse en la oscuridad que permite ver, discernir, estando perdido. Es en ese tránsito, en el *ir a tientas*, en el que allí adquiere la condición de allí, y lo que hay allí tiene esa condición de ser lo de allí, en contraposición a lo de aquí. En ese trecho, se produce una cierta relevancia de las cosas que permite que aquello que se ha perdido (la naturaleza como lo primario) sin poder ya sonar por sí mismo, co-suene.

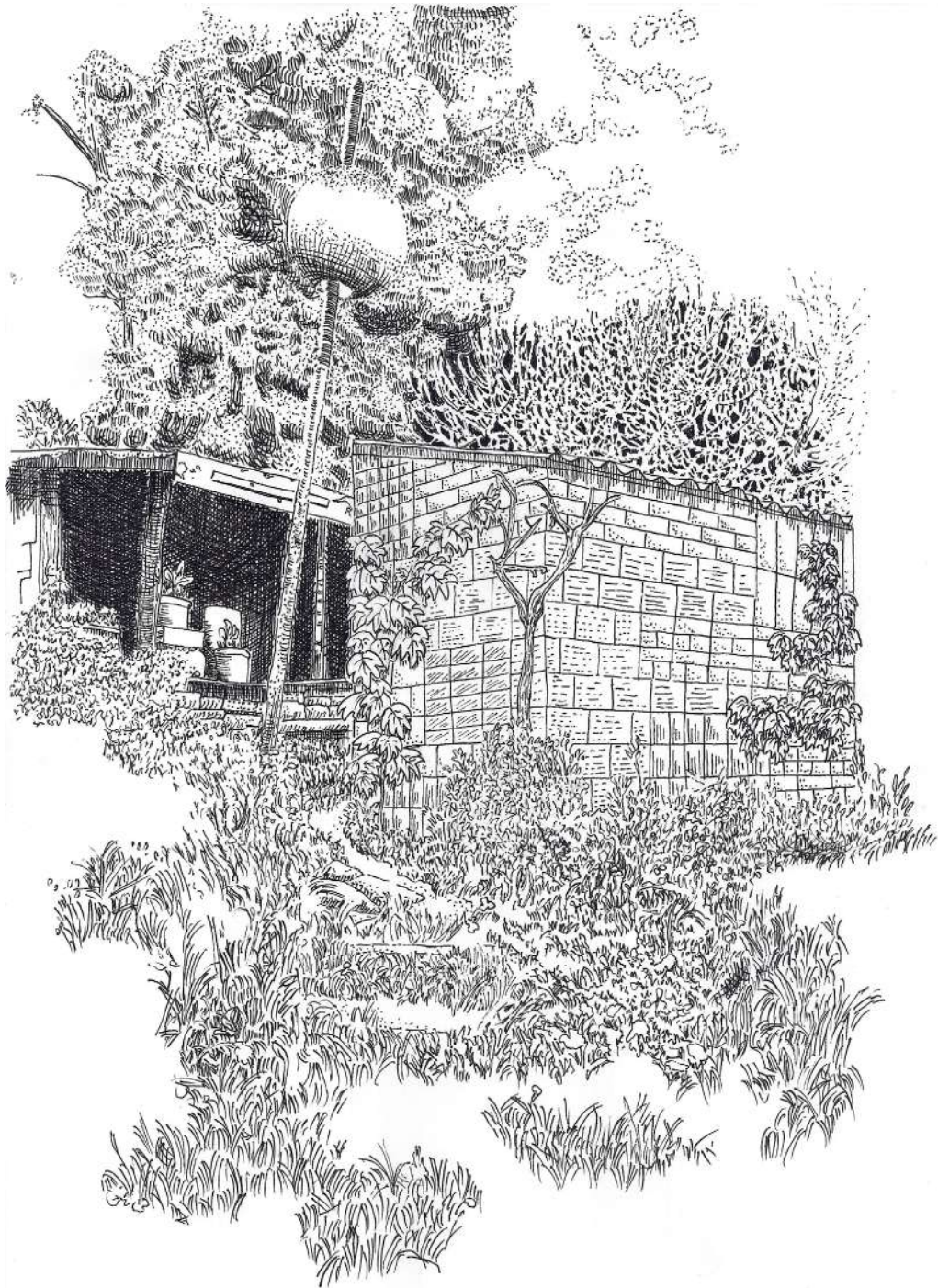
*Naturaleza y pérdida*



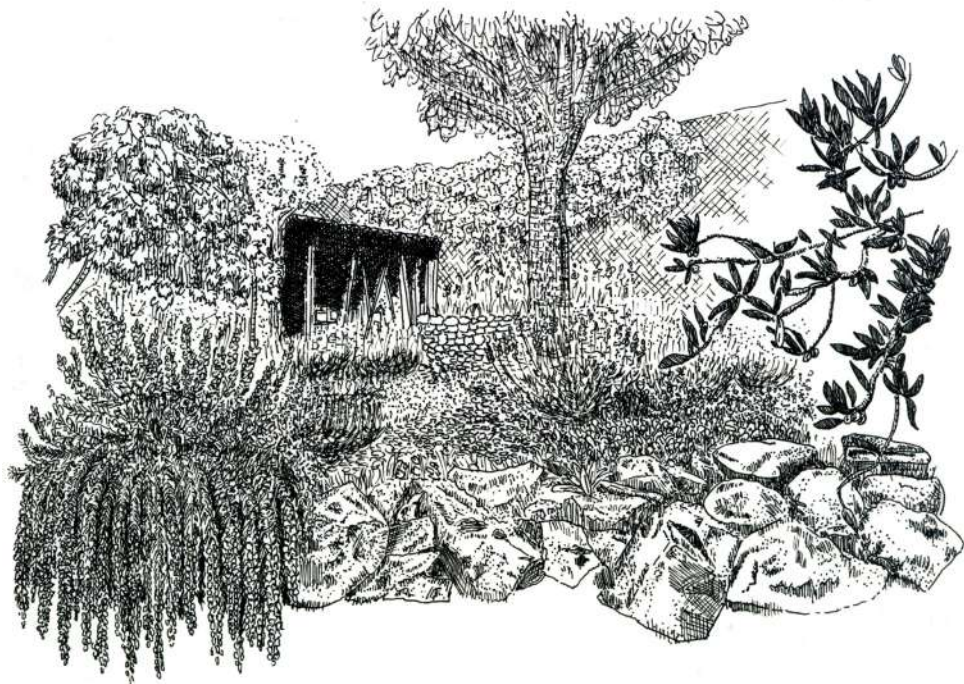
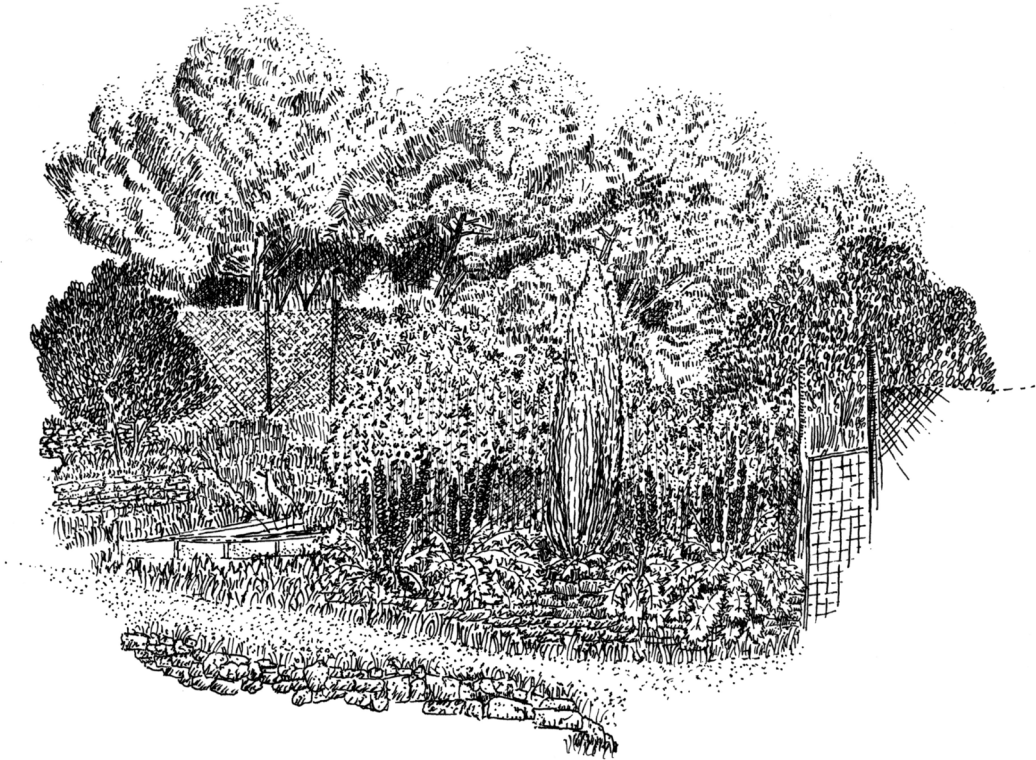
*Naturaleza y pérdida*



*Ref.* ►



*Naturaleza y pérdida*



*Ref.* ►

*Naturaleza y pérdida*





*Ref.* ►



**reconocimiento**

## En la noche



La noche es un territorio de desorientación. Todo aquello delimitable y reconocible bajo la luz se evapora. Se produce una ausencia; un agujero se lo ha tragado todo. Ya no hay cosas. En la noche se pierde todo y, al mismo tiempo, se vuelve relevante aquello en lo que todo acontece: el espacio. ¿Dónde ha quedado el parterre junto a la entrada? ¿A dónde has ido, higuera junto a la balsa? La oscuridad ha absorbido, también, la azada. Todo parece haberse perdido, haberse vuelto nada. Y sin embargo, es ahí, en esa nada, donde se encuentra el espacio. Pues para nosotros, habitantes del crepúsculo, este no es otra cosa que un continuo que se extiende, ilimitadamente, en todas direcciones. Espacio no es sino la más absoluta vaciedad, sobre la que se puede trazar cualquier límite, cualquier cosa. Espacio es aquello capaz de acoger la infinitud de puntos que configuran el universo. Aquello en la cual se puede traducir y medir cada cosa, trazar un lugar. Un lugar aparece al ser dibujado en un plano, al ser medido y caracterizado. Y, sin embargo, el dibujarlo no pretende meramente reconocerlo. En el espacio transponemos, reconocemos las cosas, para después transformarlas. Y esta transformación no supone otra cosa que su supresión. El espacio no es sino la pura vaciedad, aquello en lo que puede aparecer cualquier cosa en cualquier lugar y, por lo tanto, aquello en lo cual nada comparece en el lugar que le pertenece. El espacio es el arrancarse de la realidad, la supresión de

*En la noche*

sus límites. Lo que está aquí podría no estarlo. El origen de coordenadas no se encuentra en el lugar, podría situarse bien aquí o bien allá. No hay ningún límite que sea de suyo válido, estable, inamovible. Se trata de la supresión de todo límite.

Y, sin embargo ¿qué haríamos sin él? ¿Podríamos orientarnos, operar? Necesitamos aquello que es a la vez supresor, aquello en lo cual no encontramos límite alguno, cosa alguna. Espacio es aquello en lo que cabe todo, aquello que puede acoger cada cosa y a la vez suprimirla. Esto es lo que ocurre también en la noche. La noche se traga las cosas, las absorbe. Es un vacío en el que todo parece haber naufragado. Nos sentimos desorientados, perdidos, a la deriva. Es el momento de quedarse en suspenso. La vista se nubla, se pierde cualquier referencia, cualquier posibilidad de discernir, de reconocer que esto es esto y aquello es aquello. Es por ello que en la noche se hace imprescindible la guía de un dios, de algo que sea capaz de orientar y guiar en la negra nada:

ἔνθα κατεπλέομεν, καί τις θεὸς ἡγεμόνευεν  
νύκτα δι' ὄρφναίην, οὐδὲ προφαίνεται' ἰδέσθαι:  
ἀήρ γὰρ περὶ νηυσὶ βαθεῖ ἦν, οὐδὲ σελήνη  
οὐρανόθεν προύφαινε, κατείχετο δὲ νεφέεσσιν.

*Allí navegamos a tierra, y algún dios guiaba el camino  
en la turbia noche, sin poder discernir cosa alguna:  
la niebla densa envolvía los barcos, sin luna  
en el cielo discernidora, retenida por las nubes.*

(Od. 9.143-145)

La llegada de Odiseo y sus hombres a la isla de los cíclopes se produce de noche, en las sombras. Es necesario algún dios que guíe, no se especifica cual, es de noche, no se puede distinguir absolutamente nada. Unos versos más arriba, un brillo en el agua (ἀγλαὸν ὕδωρ/ aglaón údoor) ha permitido previamente una mínima orientación, un mínimo reconocimiento en el que conducirse: el extremo de la bahía en la que fondear, el brotar de la fuente bajo la gruta, los álamos negros nacidos alrededor. Tras la llegada se requiere del sueño (hemos visto que la noche es suspenso) mientras se espera la Aurora que permita observar, maravillarse (θαυμάζοντες). Es precisamente aquí, en Homero, donde se produce el surgir de las cosas. La luz de la mañana que permite reconocer y detenerse en cada cosa. Demora y caracterización de cada cosa, reconocimiento de su modo de ser, de su presencia, aquello que Hölderlin caracterizará como la apariencia «*naiv/ingenua*» (Hölderlin, 2017, pág. 83). Nos encontramos aún en aquel momento en el que cada cosa es relevante, en el que el límite, la discriminación, es lo primario. Es por ello que ahí la noche es aquello en lo que no hay distinción, no hay diferencia, no se reconoce cosa, no hay nada. Y precisamente por eso la desorientación, la deriva, y la necesidad de que algo nos guíe.

Y sin embargo, nosotros, hemos perdido ese modo primario de ver cada cosa en su sitio. Necesitamos del espacio para reconocer, un espacio vacío, sin límite alguno, la nada absoluta. Lo *naiv* es para nosotros aquello que sale al encuentro, pura nimiedad sin presencia, que no obliga, que se puede pisar o acotar. No discernimos en la inmediatez. Incluso en el pisar seguro, no caminamos sobre la tierra, sino sobre el cálculo que ha permitido compactarla, aplanarla, asfaltarla. Este andar sobre el constante vacío nos pertenece a nosotros, hesperios. El lugar en el que todo parece haberse perdido, disuelto, en el que no hay ningún dios que nos guíe:

*En la noche*

»O Gott in Deines Lichtes Welle,  
In Deines glüh'nden Mittags Helle  
Sind meine Augen wund gewacht.  
Wird es denn niemals wieder Nacht?«

*Oh Dios en Tu onda de luz,  
En tu claridad ardiente de medio día  
Se velan mis ojos descarnados.  
¿Nunca llegará a ser de nuevo noche?*

(Büchner, 1967, pág. 96, 9-12)

Y es que para el Lenz de Georg Büchner todo parece haberse perdido. El mundo es tan ancho, se ampliado tanto, que su ilimitación ahoga y angustia. El paisaje se funde en una fina línea que separa el cielo y la tierra. Su ilimitación es tan absorbente que solo se encuentra el refugio en el punto. Ya no hay reconocimiento y admiración de cada cosa, pues todas ellas han sido tragadas por la inmensidad del Mundo. La luz que ilumina ya no es guía de nada, sino supresión y aniquilación de las cosas, de la diferencia. La supresión de todo límite. La luz es poder y dominio, el poder hacer con ellas tanto lo uno como lo contrario. En Grecia la luz implicaba ver, re-conocer en cada cosa su modo de ser, sus atributos característicos, el saber exactamente cómo manejarla, por dónde cortar. En la Modernidad, sin embargo, la luz es cegadora, pues reconocer la cosa, manejarla, implica dominio, supresión de lo que ella en sí misma es. A Lenz la luz le ciega precisamente porque alumbrar, discernir, reconocer, implica supresión, desvanecimiento, disolución.

## *En la noche*

La noche es, sin embargo, para nosotros modernos, el doblez que permite que se presente eso que para nosotros viene siendo lo obvio.

La noche diluye el Mundo. Se desvanece la luz que permite el dominio, la supresión de los límites de cada una de las cosas. Y, sin embargo, Mundo solamente puede haber uno ¿Cómo es posible que se contraponga algo a aquello que es unilateral? ¿Podemos dividir el Mundo en dos? En ese caso dejaría de ser Mundo, unidad, ilimitación. El desvanecerse el Mundo en la noche no implica que nos situemos en alguna otra parte, sino simplemente poder tomar una distancia frente a aquello en lo que no tenemos más remedio que estar. La oscuridad es pues distancia, suspenso frente al mundo, desde dentro del mundo. La creación artística implica siempre un salirse, un estar fuera que permita reconocer de alguna manera aquello en lo que siempre se está. Es un salto en el aire, en el que se pierde todo sentido, todo concepto. Y, sin embargo, esa distancia permite que una palabra venga, que algo comparezca:

Kam, kam.

Kam ein Wort, kam,

kam durch die Nacht,

wollt leuchten, wollt leuchten.

Asche.

Asche, Asche.

Nacht.

Nacht-und-Nacht. – Zum

Aug geh, zum feuchten.

*En la noche*

*Vino, vino.*

*Vino una palabra, vino,  
vino a través de la Noche,  
quería brillar, quería brillar.*

*Ceniza,*

*Ceniza, Ceniza.*

*Noche.*

*Noche-y-Noche. – Hacia*

*El ojo ve, el húmedo.*

(Celan, 2016, págs. 145-146)

En «*Engführung/Estrechez*» (49-57), Celan nos muestra que en la noche, donde todo parece haberse perdido, molido hasta convertirse en cenizas, puede venir una palabra, hay posibilidad de discernimiento, de ver con el ojo húmedo. De ahí que más adelante se nos diga «*Nichts, nichts ist verloren/ Nada, nada se ha perdido*» (154-155). Es en la noche, donde todo parece haberse perdido, donde nada se ha perdido. Esa palabra que viene en el poema nos habla ¿dónde? En la piedra. La piedra «*sprach gerne zu trocken Augen/ Habló con gusto a los ojos secos*» (105). Los ojos, que antes eran húmedos, los ojos que miran, ahora son secos, de piedra. La naturaleza se ha tornado figura, una figura que permite que brote el mundo «*die Welt, ein Tausendkristall, schoß an, schoß an/ El Mundo, un Mil-cristal, brotó, brotó.*» (118-119). Reconocer implica distancia, no inmediatez, pasar de lo natural a la figura es lo propio del artista. Reconocer figura implica reconocer singularidad, el

refugio en el punto que encontrábamos en Lenz y del que también nos habla Nietzsche:

«Dieses Leben, wie du es jetzt lebst und gelebt hast, wirst du noch einmal und noch unzählige Male leben müssen; und es wird nichts Neues daran sein, sondern jeder Schmerz und jede Lust und jeder Gedanke und Seufzer und alles unsäglich Kleine und Große deines Lebens muß dir wiederkommen, und alles in derselben Reihe und Folge - und ebenso diese Spinne und dieses Mondlicht zwischen den Bäumen, und ebenso dieser Augenblick und ich selber. Die ewige Sanduhr des Daseins wird immer wieder umgedreht - und du mit ihr, Stäubchen vom Staubel!»

*Esta vida, tal como la vives y has vivido, la tendrás que vivir una vez más y aún innumerables veces; y no habrá nada nuevo allí, sino que cada dolor y cada placer y cada pensamiento y suspiro y todo lo indecible pequeño o grande de tú vida deberás repetirlo, y todo en su propio orden y sucesión - e incluso esta araña y este fulgar de la luna entre los árboles, e incluso este instante y yo mismo. Al eterno reloj de arena del Dasein [ser, presencia] se le dará la vuelta una y otra vez - y tú con él, grano de arena [partícula de polvo] perteneciente al polvo.*

(Nietzsche, 1921, § 341)

Se otorga con ello prevalencia al instante, que se convierte en patrón de medida, sin pretender que él mismo sea la realización de una ley que se le impone. El instante deviene figura, singularidad, punto. Precisamente en este sentido el punto era el refugio. Precisamente en la noche, en ausencia de luz, se puede conseguir una distancia (en griego *sképsis*) que permita reconocer cosa, figura, instante.

Precisamente aquí se sitúa *A Tientas*. En la noche, obligados a vagar sin vista, sin orientación, cuando parece que estamos perdidos, que todo se ha perdido, es donde paradójicamente podemos ver, podemos reconocer cosa, figura. En alemán andar a tientas se dice “*im Dunkeln tapfen*”, que tiene que ver con palpar la oscuridad, un cierto reconocimiento desde un vacío. Encontramos refugio en el punto. Vagamos de noche, con una simple linterna en la mano, que alumbra ahora este punto, ahora aquél otro. Y precisamente estos puntos, aislados en medio de la negrura, cobran voz, son la palabra que viene, como leíamos en Celan. Ellos mismos reclaman desde su singularidad. En el más absoluto vacío de la noche, somos capaces de reencontrarnos con lo otro, con la alteridad. Reconocemos en esos instantes, fotografiados, tornados figura, la palabra de aquello que parecía perdido.

Se presentaron en *Naturaleza y pérdida* esas láminas que caracterizan las plantas según género y especie. Este supuesto reconocimiento de las plantas, implica un conocimiento en la luz, aquél que a Lenz más aterraba. Un reconocimiento que era a la vez supresión y aplanación de la diferencia de esta planta de aquí respecto a aquella de allí. Esto nos llevaba a una situación de vaciedad, de reducción de cada cosa a cantidad, medida, magnitud; elementos que permitían ganar independencia y manipulabilidad respecto a la cosa. A la vez, hemos visto como ese vacío, esa oscuridad, es aquella situación en la que no tenemos que estar para reconocer cosa. En la distancia de la noche, en la que cada cosa aparece en la singularidad irreductible de un punto, el cual se mueve erráticamente, es posible ver, por un lado, (no viendo) el vacío (la oscuridad) y, por el otro, distinguiendo esta cosa, aquella y la otra. No sólo comparece lo que se distingue dentro del punto, sino también y esencialmente, aquello que queda fuera, el espacio negro, la espesura, el vacío. Al final del primer bloque (Ingenuidad) se ha hablado de cómo la condición de peregrino, de aquél que no puede establecerse, era la

que permitía ver, discernir, hacer que cada cosa recobrar su relevancia. Con ello parecía recuperarse, en cierto modo, aquél reconocimiento propio de cada cosa que se perdió con la disolución de Grecia. Algo que de alguna manera, sin poder tener ya voz, co-suena.

Sin embargo, no hay que tomar ese co-sonar como una posibilidad de retorno a o recuperación de Grecia. En otras palabras, no hay que tomar esa supuesta relevancia de la cosa como algo que permite un retorno o recuperación del sentido o relación primaria con la Naturaleza, cosa que ya hemos expuesto que no se puede. Esta imposibilidad del retorno a Grecia la encontramos<sup>1</sup> ya en la conversación entre Goethe y Riemer del 20 de Julio de 1811:

Das Unzulängliche ist produktiv. Ich schrieb meine Iphigenia aus einem Studium der griechischen Sachen, das aber unzulänglich war. Wenn es erschöpfend gewesen wäre, so wäre das Stück ungeschrieben geblieben.

*Lo insuficiente es productivo. Escribí mi Ifigenia a partir de un estudio de las cosas griegas que era insuficiente. Si hubiera sido exhaustivo, la pieza hubiera quedado sin escribir.*

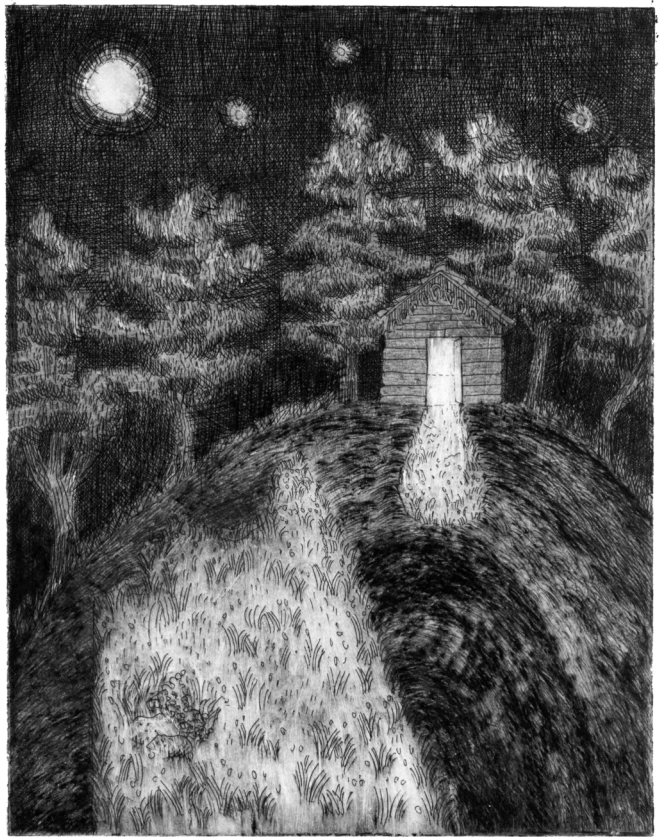
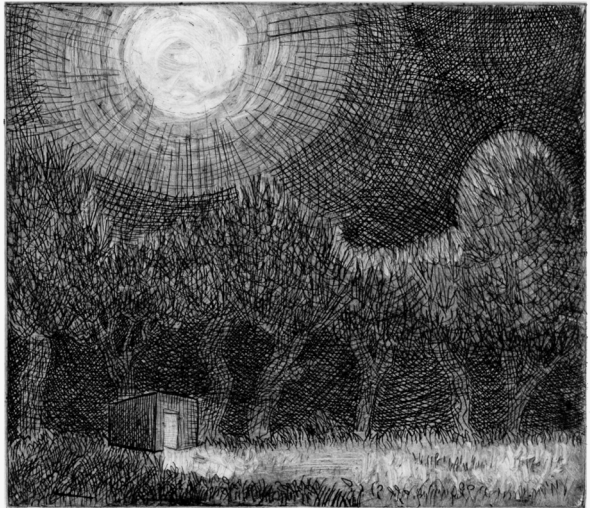
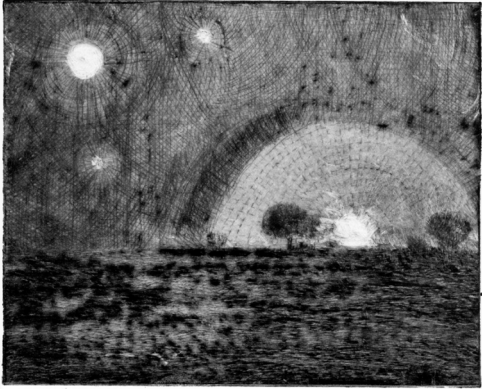
(Goethe, 1909, pág. 135)

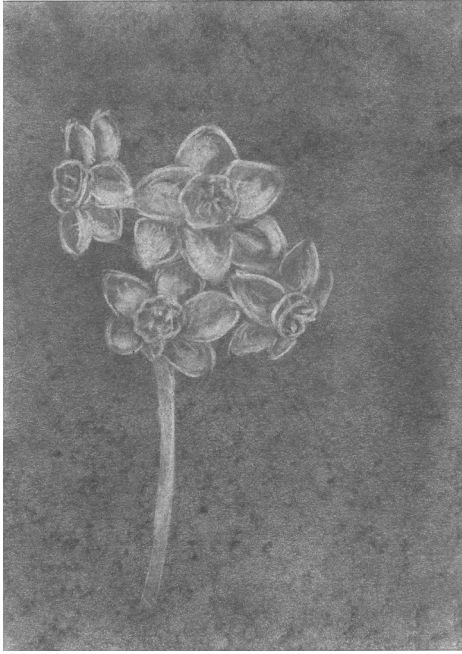
---

1. También en el proceso de creación de Hölderlin, con el abandono del Empédocles y el posterior estudio de Píndaro que conducirá a los grandes poemas y a las traducciones de Antígona y Edipo Rey de Sófocles. Asunto en el que no podemos entrar, al desbordar en mucho el tema del presente trabajo.

## *En la noche*

El viaje a Grecia tiene que ser de ida y vuelta. Una vez que se ha visto Grecia y todo lo que implica, ya no es posible quedarse en ella, «*Por eso el camino a Grecia, indispensable, sólo es genuino si produce él mismo el retorno*» (Martínez Marzoa, 1992, pág. 107). Queda simplemente volver otra vez a la tierra de uno, al *Abend-land*, el país del atardecer, Hesperia, sabiendo que aquello está allí y nosotros aquí. *A Tientas* empezó con la pretensión de efectuar un reconocimiento primario de las cosas que derivó en el conocimiento científico-matemático de un lugar, su reducción a polvo. Reducción que no tenía más remedio que darse, si bien en ese momento no entendía muy bien el porqué. Habiendo realizado todo ese proceso, ese viaje de ida y vuelta, hemos encontrado que la naturaleza era algo que comparecía sustrayéndose. Que en el momento en que esta se hace relevante, es porque se ha perdido. Nos volvemos a encontrar aquí para internarnos en ese polvo al que quedan reducidas todas las cosas, entendiéndolo como el suelo sobre el que pisamos, para emprender, quizá, la tarea más difícil, la del reconocimiento y el libre juego con lo propio. De ahí que ahora nos situemos en la noche, momento en el que todo parece haberse perdido, lugar en el que todos los gatos son pardos, en el que se ha perdido toda luz, para poder re-encontrarnos, quizá, con aquello en lo cual moramos, a saber, no-morando.





Ref. ►

*En la noche*



*En la noche*



*Ref.* ►

## Voces en la oscuridad



Nos encontramos en una oscuridad que no es sino la presencia del todo, pues habíamos dicho al inicio del capítulo anterior que sólo en la desaparición de algo así como la totalidad de las cosas se vuelve relevante esa totalidad, identificada allí con el espacio, pero que también podríamos llamar el *paisaje* o el *mundo*. Es en el no ver, donde realmente percibimos la presencia del todo, en el momento en que todo se ha perdido en la oscuridad. El ojo cristalino, el ojo capaz de abarcarlo todo, la absoluta presencia de las cosas bajo la luz supone, a la vez, su absoluta ocultación (habíamos visto como la traducción de la cosa al cálculo, suponía su reducción a polvo). A ello subyacía una idea de continuo ilimitado bajo el cual eran subsumidas, trituradas, las cosas. El negro de la noche produce una veladura ante el ojo. Es en esta veladura donde se vuelve relevante la totalidad, justamente cuando es imposible abarcar las cosas con la mirada, manipularlas con seguridad y firmeza. En la noche nos falla el paso, el suelo ya no es tan firme, incluso parece que nos cuesta respirar. En esta envolvente silenciosa, densa y oscura, la cual impide orientarse, es justamente donde algo resuena, donde se pueden escuchar unas voces sutiles, susurrantes. Algo parece llamar en medio del silencio. Su canto no es más que el rozar de una brizna de paja en la pierna o el crujir de una rama bajo los pies. Un dedo presiona el botón; la luz fluye, un mero *punto*, de la linterna. En ella se percibe *ahora* una planta, *ahora* otra. *Ahora* un trozo de la copa de un pino, *ahora* otro ¿Y alrededor? Oscuridad. Ahora se percibe, por contraponerse a la luz. Nos encontramos en el ojo, con las cosas y el todo. De esto nos habla *Schliere*, de Paul Celan:

*Voces en la oscuridad*

Schliere im Aug:

von den Blicken auf halbem  
Weg erschautes Verloren.  
Wirklichgesponnenes Niemals,  
wiedergekehrt.

Wege, halb – und die längsten.

Seelenbeschriftete Fäden,  
Glasspur,  
rückwärtsgerollt  
und nun  
vom Augen-Du auf dem steten  
Stern über dir  
weiß überschleiert.

Schliere im Aug :

daß bewahrt sei  
ein durchs Dunkel getragenes Zeichen,  
vom Sand (oder Eis?) einer fremden  
Zeit für ein fremderes Immer  
belebt und als stumm  
vibrierender Mitlaut gestimmt.

*Schliere* en el ojo:

por las miradas a medio  
camino avistada condición de perdido.  
Nunca -hilado en real-,  
retornado.

Caminos, a medio – y los más largos.

Hilos pisados de alma,  
huella de vidrio,  
retroarrollado [o: arrollado hacia atrás]  
y ahora  
sobrevelado en blanco  
por el tú ojo en la constante  
estrella sobre ti.

*Schliere* en el ojo:

que sea preservado  
un signo portado a través de lo oscuro,  
por la arena (¿o hielo?) de un tiempo  
extraño vivificado (ello) para un siempre  
más extraño, y atemperado (ello) como  
co-sonante que vibra mudo.

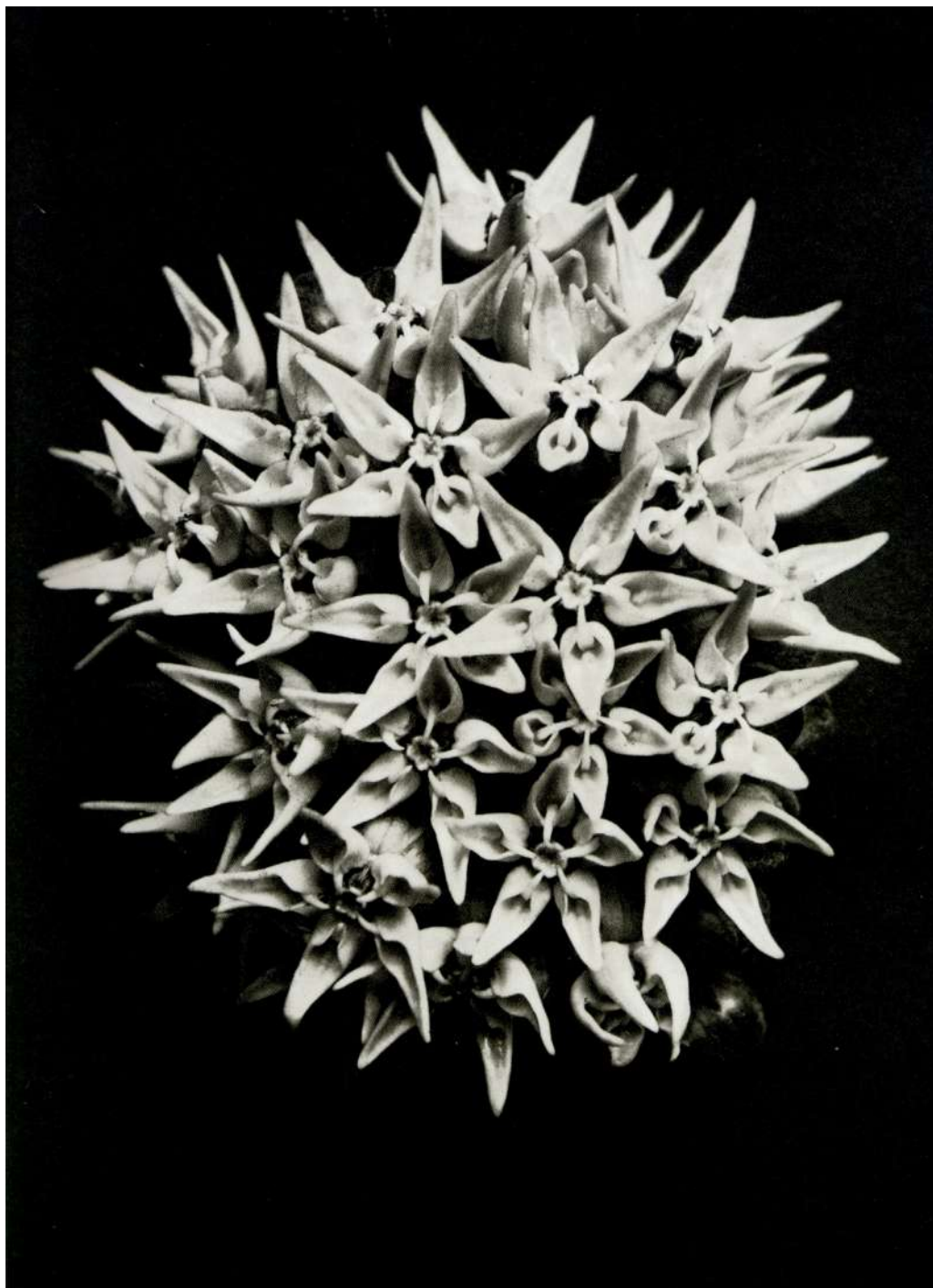
*Schliere*, palabra alemana de difícil traducción, hace referencia a una difracción en la retina que permite ver el mundo y, simultáneamente, la propia retina. De algún modo se ve aquello que ve, aquello que en el mero ver no notamos, a saber, el ojo y el todo. Es gracias a ese fenómeno que comparece «*ein durchs Dunkel getragenes Zeichen/ un signo portado a través de lo oscuro*» que podríamos relacionar con las voces, y también con «la palabra que viene a través de la noche» de *Engführung*. En *A Tientas*, esas voces se corresponden casualmente (o no) con plantas, no unas cualquiera, (no plantas en el sentido de conjunto de elementos que constituyen el reino vegetal, las cuales se pueden subdividir en género, especie, etcétera) sino *ahora* con *esta* planta, *ahora* con *aquella* otra. Plantas relativas a un instante o trecho (que habíamos relacionado con cierto peregrinar) de tiempo determinado, en una posición determinada. En este instante, en esta ruptura, se vuelve relevante, justamente cuando no opera obviamente, lo otro: paisaje, naturaleza, universo, mundo.

Algo relativo al reconocimiento de este vacío se encuentra en la inmensa colección de fotografías de Karl Bloßfeldt (F.1). Las plantas aparecen descontextualizadas, perfectamente dispuestas; ha desaparecido todo color y olor. Tan sólo queda forma, estructura. La planta aparece sobre un vacío, habiendo perdido parte de su especificidad, aplanada, manipulada, muda. Y, sin embargo, esa forma y estructura dice algo. Podemos reconocer en esa vaciedad de la forma un sentido, algo que resuena. La ausencia de color las convierte en algo pétreo y estático: una imagen, una figura. Al verlas, no se puede evitar pensar en algo construido, un edificio, quizá un templo, fragmentos de un friso o quizá un capitel. Lo verde tornado en piedra de la cual brota el mundo es algo que ya habíamos encontrado en la lectura de *Engführung*. Al reseguir cada imagen con la mirada, podemos notar su tacto e imaginarnos encogidos, con un tamaño que nos permita meternos en su interior, ex-

plorarlo, tal vez escalar hacia arriba sujetos en los nudos. Contemplarlas nos lleva a una sensación de pérdida, miradas lacónicas a un mundo que las ha arrancado. Y, sin embargo, es gracias a esa operación, a ese arrancarse que se nos abre el mundo. Las plantas de Bloßfeldt pertenecen cada una de ellas a un instante que, por sí solo, en la soledad de su punto, es ya un mundo. Y quizá sea eso lo que hace que, a pesar de ser muchas, no se puedan contemplar como un conjunto, sino que reclaman mirarlas una a una; pues cada una tiene una voz que reclama, presenta un mundo en el que adentrarse y soñar. Un mundo y un sueño que no implican irse a ninguna otra parte, sino el transitar por aquello en lo que uno, sin darse cuenta, se encuentra.

Esta conexión entre la planta y el todo se encuentra también en el libro de artista de Anselm Kiefer, realizado en su juventud y reeditado en 2003 bajo el título *The secret life of plants* (F.2). En este libro mudo, sin texto, se nos presentan una serie de fotografías del universo en las cuales flotan plantas sobre galaxias y nebulosas. Las plantas parecen haber abandonado su herbario, en el cual han dejado olvidados sus nombres y clasificaciones. El suelo sobre el que pisamos y aquello que hay sobre nuestras cabezas, el cielo infinito, se encuentran unidos, superpuestos; parecen decirnos que en realidad son lo mismo. La interrelación de lo uno y lo otro muestran dos caras de lo mismo, del todo. Y, sin embargo, lo que vemos son trozos, fragmentos, ahora una planta, ahora otra. Ahora un trozo del universo, ahora otro. Como en Bloßfeldt, cada imagen se encuentra ligada a la serie, al primero una, después otra y otra y otra. Y sin embargo cada una de ellas, cada instante de ese uno y otro y otro reclama y absorbe nuestra atención; funciona en sí mismo, de manera independiente. De nuevo se hace patente el todo a través de un instante, en el cual podemos reconocer un singular, figura que no se subsume a concepto o clasificación alguna.

*Voces en la oscuridad*



F1

*Voces en la oscuridad*



F2

*Ref.* ►

Comentamos ahora dos obras del artista navarro Carlos Irijalba que, en realidad son la misma, pues una nace o pertenece o es una parte de la otra. Se trata de *Twilight* (2007) e *Inertía* (2011). En la primera (F.3), una gran torre de luz es arrancada de un estadio y trasladada a la selva de Irati, en Navarra. El artista reconoce en la luz, aquello que ya habíamos comentado acerca de Lenz: la reducción de las cosas y el mundo a polvo, la omnipotencia de la presencia como aniquilación de la diferencia. La montaña, ampliamente iluminada en la noche, parece perder su misterio, pues bajo la luz se muestra aquello que no debería ser mostrado, el bosque deja de ser bosque justamente al ser mostrado. Y sin embargo esa luz parece no poderlo todo, pues en ella hay un límite, algo que queda fuera. Se abre una especie de claro sin haber talado nada, simplemente por la ruptura de la oscuridad, de la noche. El bosque (o trozo de bosque) que comparece, es dependiente de aquél que se oculta, pertenece a eso mismo. Hace falta que alguien ilumine el bosque, que alguien acuda a él cuando se encuentra dormido, para despertarlo, para hacerlo relevante. La luz de Irijalba nos permite reconocer el bosque, reconocerlo como lugar. A su vez, esa misma luz, propia del espectáculo, es aquella que permite el dominio del bosque y la noche, aquella capaz de tragarse el mundo con su brillo y presencia. Y quizá sea esa la única manera que nos queda para poder ver.

Mientras que en *Twilight* se nos mostraban dos lugares, el punto A y el punto B, los cuales no eran sino dos caras de lo mismo, en *Inertía* (F.4), se nos muestra el tránsito de la torre desde el primero de los lugares al segundo. La luz ya no es fija y estática, sino que se mueve mostrando ahora esto, ahora aquello. El bosque ya no es algo que se sitúa sobre la mano, a un golpe de vista, sino que se revela en el tránsito de la luz, en la progresión de un punto al siguiente y al siguiente. La luz ya no es aquello que traga, aquello que muestra o revela aplanando. Se ha transformado en un punto que muestra el bosque de forma fragmentaria.

Ya no es un claro en el bosque, sino una sucesión de puntos dentro del espacio continuo y sombrío del bosque. Nos encontramos en una sucesión de instantes. Esto se refuerza en la pieza audiovisual con el *travelling* de la cámara y de la luz. La luz se mueve en el espacio, la cámara (nosotros) se mueve en el espacio. En este moverse de trozo de espacio a trozo de espacio, se revela, una vez más, el propio espacio, el bosque, el universo y el todo.

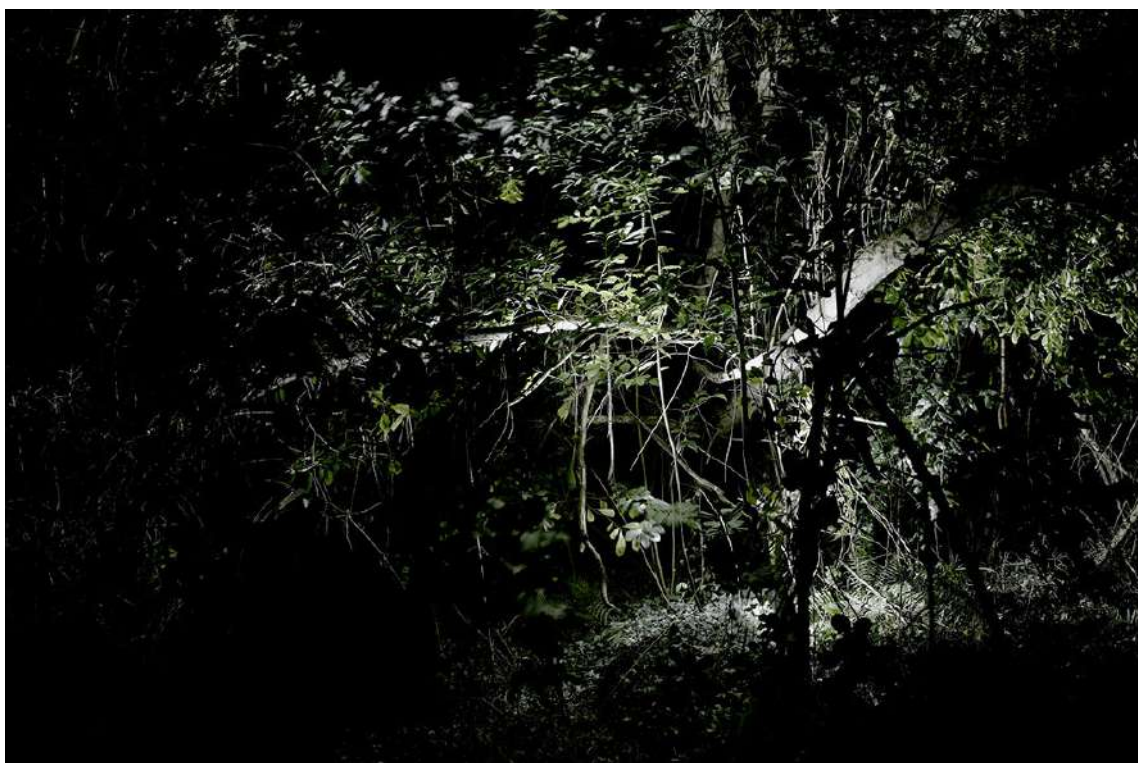
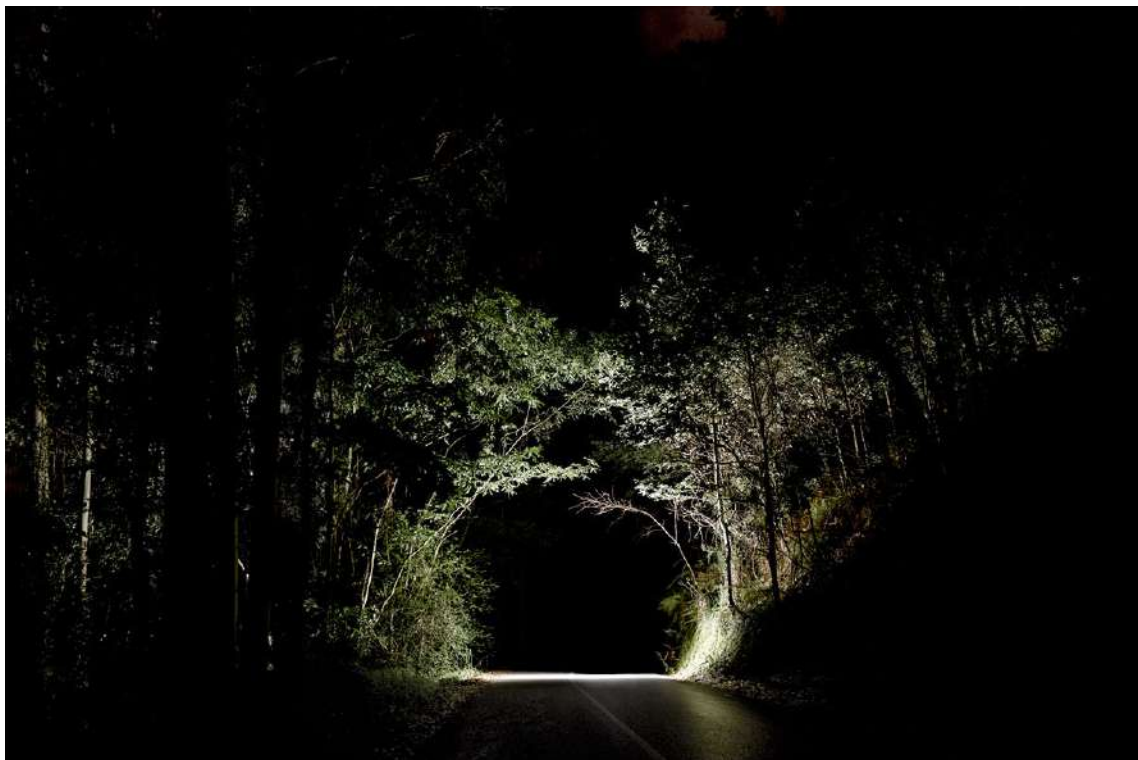
Terminaremos este breve recorrido con una pieza que sintetiza lo dicho a propósito de las otras tres. Se trata de una obra en papel (F.5), sin título, de 1991 del artista Joan Hernández Pijuan. La casualidad quiso que en el transcurso de mis estudios de arquitectura, se nos plantease proyectar en la casa del artista, ya fallecido, en Folquer (la Segarra). En la planicie de Lleida, desde la casa, rodeada de campos, se podía otear el horizonte en la lejanía, una fina línea interrumpida por la presencia del Montmagastre. El paisaje se fundía en una fina línea. Por otra parte, las líneas de los campos que había hecho la segadora aparcada en el almacén, junto a la casa. Las ventanas de la fachada principal de la casa se abrían a todo esto. En la posterior, las aberturas, mucho más pequeñas, dejaban entrever el paisaje de manera fragmentaria. Ahora esto, ahora aquello. Aquella parte de la casa daba a un jardín, delimitado, separado por un muro, del campo exterior. En la segunda visita a la casa, todo esto se había esfumado, pues una densa niebla lo había absorbido todo. El paisaje, en vez de una línea, era ahora una densa espesura blanca. En este caso la casa era un punto, una referencia, dentro de un espacio en blanco, un continuo, un todo. En las líneas del papel milimetrado se pueden entrever esos campos arados, medidos, delimitados y, a su vez, homogeneizados. De esa secuencia de líneas, una y otra y otra, se ha separado una de todas las demás, la cual ha pasado a ser el horizonte. Lo que la ha caracterizado como horizonte ha sido justamente eso que se ha superpuesto sobre el continuo uniforme del papel. No parece

*Voces en la oscuridad*



F.3

*Voces en la oscuridad*



F.4

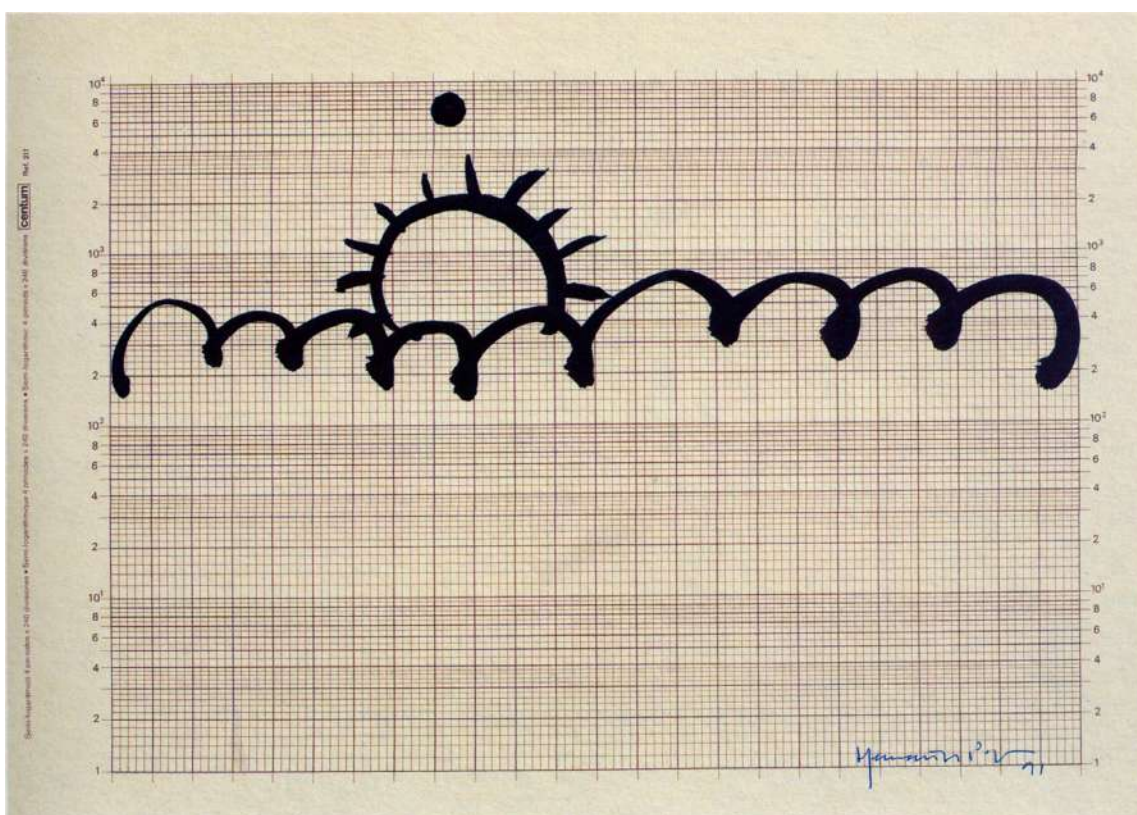
Ref. ►

casual que el sol aparezca emergiendo sobre las brumas que, por otra parte, también son reductivas y que sobre él, lo que aparezca sea no otra cosa que un punto.

En relación con estas experiencias artísticas se encuentra *A Tientas*, pues se trata precisamente de ver cómo es posible hacer relevante aquello en lo cual ya siempre estamos y, a la vez, de cómo en ese todo absorbente es posible todavía reconocer cosa, singularidad, alteridad. Nos encontramos en un lugar ya explorado en todas sus capas históricas, físicas y herbáceas. Un lugar conocido en el cual nos sentimos extraños. Un paisaje conocido el cual se ha esfumado, desvanecido y que, por ello, se ha vuelto relevante. El bosque en la noche se ha vuelto inhóspito, inasumible a la vista. Un bosque que, a diferencia de la selva navarra, igual no ha existido siempre, sino que ha sido plantado hace relativamente poco tiempo.

En la oscuridad, el mundo se ha reducido a la más absoluta nada y, a causa de ello, se ha vuelto él mismo relevante. Relevancia del mundo en su ausencia. Nada más. No hay ningún tercer paso que nos lleve a alguna otra parte, a la posibilidad de reconciliarlos o de situarnos junto-a o en-comunión-con. La naturaleza se ha perdido en el mundo y hay que asumir esa pérdida. Esas plantas insignificantes, malas hierbas, que aparecen ahora aquí y ahora allí, son voces calladas que nos recuerdan aquello que se ha perdido, que se ha disuelto en la nada, sin posibilidad de recuperarlo. No son sino el lamento de algo a lo cual no se puede volver y que, a su vez, nos permite reconocer aquello en lo que estamos, asumirlo, establecer una distancia interna con ello mismo. Y quizá sea justamente eso, el reconocimiento de aquello en que estamos, del suelo que pisamos y de la ruptura que él trae consigo, lo que nos permita que ello no pueda seguir siendo ya lo mismo.

*Voces en la oscuridad*



F.5

Ref. ►

## Bibliografía



- Bernhard, T. (1984). *Holzfällen. Eine Erregung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Blossfeldt, K. (1994). *Urformen der Kunst/ Wundergarten der Natur*. München: Schirmer/Mosel.
- Blossfeldt, K. (2017). *Karl Blossfeldt. The Complete Published Work*. Köln: Taschen.
- Büchner, G. (1967). *Lenz*. En G. Büchner, *Georg Büchner Sämtliche Werke und Briefe. Erster Band*. (págs. 77-101). Hamburg: Christian Wegner Verlag.
- Celan, P. (2016). *Obras Completas*. (J. L. Palazón, Trad.) Madrid: Trotta.
- Goethe, W. J. (1909). *Goethes Gespräche*. Leipzig: Biedermann.
- Gómez Espelosín, F. (1989). *Los riesgos de la distancia o algunas reflexiones sobre la irrecuperabilidad del mundo antiguo*. Cuadernos de Filología Clásica (23), 97-116.
- Heidegger, M.  
(1977). GA 02: *Sein und Zeit*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.  
(2000). GA 07: *Die Frage nach der Technik*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Hernandez Pijuan, J. (2003). *Obra sobre papel (1987-2002)*. Madrid: Rafael Pérez Hernando.
- Hölderlin, F. (2017). *Ensayos*. (F. M. Marzoa, Trad.) Madrid: Hiperión.
- Homer. (1919). *The Odyssey*. London: Cambridge, MA., Harvard University Press.
- Kant, I. (2015). *Crítica del juicio*. (M. G. Morente, Trad.) Madrid: Tecnos.

Kiefer, A. (2003). *The Secret Life of Plants*. München: Schirmer/Mosel.

Martínez Marzoa, F.

(1973). *Historia de la filosofía II*. Madrid: Istmo.

(2005). *El saber de la comedia*. Madrid: La balsa de la Medusa.

(2006). *El decir griego*. Madrid: La balsa de la Medusa.

(2010a). *Historia de la Filosofía Antigua*. Madrid: AKAL.

(2010b). *Historia de la Filosofía I*. Madrid: ISTMO.

(2014). *Polvo y Certeza*. Madrid: Abada.

(2016). *Penúltimos*. Madrid: Abada.

Míguez, A.

(2014). *La visión de la Odisea*. Madrid: La Oficina.

(2017a). *Cuándo los pájaros cantan en griego*. Madrid: Punto de Vista Editores.

(2017b). *Talar Madera*. Madrid: La Oficina.

Nietzsche, F. (1921). *Nietzsche's Werke. Erste Abteilung. Band V: Die fröhliche Wissenschaft*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Rousseau, J. (1831). *Oeuvres Complètes de J.-J. Rousseau. Rêveries et dialogues 1*. Paris: Chez Menard.

Szondi, P. (2005). *Estudios sobre Celan*. Madrid: Trotta.

Thoreau, H. (2004). *Walden*. New Haven: Yale University Press.

Villaverde, G. (2017). *Consideraciones en torno a la noción de estructura y la época moderna*. En VV.AA, *La historia y la nada. 14 ensayos a partir del pensamiento de Felipe Martínez Marzoa*. (págs. 109-134). Madrid: La Oficina.

## Índice de imágenes



Pág. 26 y 27

*Fragmento del diario de Tomás y fotografías tomadas por él en el huerto.* ◀

Pág. 28 y 29

*Fotoplanos, fotografías recientes del huerto y apuntes de jardinería.* DM. ◀

Pág. 31

*El claro en el bosque.* (2019) Tinta sobre papel (42 x 29,7 cm). DM. ◀

Pág. 42 y 43

Maquetas de estudio para la pieza *Después me subí al huerto.* DM. ◀

Pág. 44 y 45

*Pro-yecto.* (2019) Tinta sobre papel (medidas variables). DM. ◀

Pág. 46-47

*Panorámica actual del huerto.* DM. ◀

Pág. 60

*Lichtung.* (2019) Grabado calcográfico sobre papel Hahnemüle, 28 x 40 cm. DM. ◀

Pág. 61

*Estudios en torno a la relación de las plantas con el vacío* (2020) Polvo de grafito sobre papel (21 x 14,8 cm) y Escaneado digital. DM. ◀

Pág. 62 y 63

*En la noche* (2020). Fotografía digital. DM. ◀

Pág. 68

Karl Bloßfeldt. *Asclepias speciosa*. 3<sup>x</sup>

Publicada en: Bloßfeldt, K. (1928). *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder*. Berlin: Wasmuth. ◀

Pág. 69

Detalle del libro de artista *the secret life of plants* de Anselm Kiefer.

Kiefer, A. (2003). *The secret life of plants*. München: Schirmer/Mosel Verlag. ◀

Pág. 72 y 73

Imágenes de las obras *twilight* (2007) e *inertia* (2011) de Carlos Irijalba.

Extraídas de: <https://www.carlosirijalba.com/> ◀

Pág. 75

Joan Hernández Pijuan. *Sin título* (1991). Gouache sobre papel milimetrado (22,4 x 31,3 cm).

Publicada en: Hernández Pijuan, J. (2003). *Obra sobre papel. (1987-2002)*. Madrid: Rafael Pérez Hernando. ◀

## Epílogo



Nos encontramos ahora en la tesitura de cerrar algo que quizá no se encuentra del todo cerrado. *A Tientas* se ha desarrollado durante unos meses en los que no siempre ha sido posible internarse en la noche o, en los que el hecho de no poder salir ha vuelto relevante el hecho mismo de estar fuera. En cualquier caso, ha sido un tiempo en el que la experimentación no se ha interrumpido. Incluso en aquellos momentos en los que salir era imposible, se ha podido seguir trabajando con aquello que se encontraba a mano. Quizá sea irrelevante saber que algunas de las imágenes que componen el presente proyecto no son fotografías reales de plantas y ni siquiera se han hecho utilizando una cámara, sino que se trata de imágenes virtuales producidas por ordenador. Sin tener la necesidad de identificar cuales sí y cuales no, lo cierto es que si se encuentran dentro de la *serie* de imágenes que a continuación se exponen, es porque forman parte de un tiempo determinado, de un *desde aquí hasta aquí* en el que de esas circunstancias accidentales se ha intentado producir una obra.

Es necesario además apuntar que el presente trabajo no se encuentra todavía concluido, si bien es cierto que las imágenes que se encuentran después de este epílogo, pueden hacer pensar lo contrario. En ambas propuestas se ha intentado conservar y transmitir todo aquello que ha surgido en las reflexiones que nos han traído hasta aquí. Para ello, se ha pensado en formatos que permitiesen conservar esa idea de la pérdida

## *Epílogo*

en la oscuridad y el encontrarse, dentro de una secuencia temporal, con esas plantas que hablan en medio del negro. Por un lado, el libro de artista permite ese vagar, a la vez que imposibilita ver todas las plantas en un golpe de vista. Se trata de un todo en el que uno se va deteniendo en las partes. Por otro lado, encontramos una propuesta instalativa que incluye diversos materiales que acercan a esta narrativa. Un audiovisual en el que una luz va vagando y descubriendo, o pintando, cada planta en la noche, sitúa al espectador en contexto, dando un sentido al parterre de plantas, arrancadas del lugar e iluminadas con una luz puntual, que se encuentra en el suelo de la sala. Finalmente, una pared agujereada, con puntos de 1 cm de diámetro, esconde la secuencia de plantas, las cuales se tienen que ir descubriendo una a una. El diámetro del agujero requiere encontrarlo con las manos, a tientas, en la oscuridad. Al mirar por el agujero no solamente se descubre aquello que esconde, sino que al interponerse este hueco, vacío, entre el ojo y la imagen se apuntar al ojo mismo, aquello que ve.

Sirva esto de algún modo de conclusión de algo que no se encuentra aún concluido, pues estas formalizaciones requerirán de una serie de pruebas y experimentaciones con formatos, materiales y espacios en los cuales, debido a las circunstancias, todavía no se ha podido trabajar.

Queda simplemente añadir que lo que en estas páginas se ha expuesto no pretende ser, de ningún modo, algo que explique, o a través de lo cual se pueda o deba entender una obra. Se han dicho muchas cosas y se podrían añadir muchas más, no solamente por parte de quien escribe, sino también del que quiera mirar y pensar. Todo aquello que se pueda decir, lo cual seguramente sea infinito, quizá no pueda llegar nunca a dar cuenta o expresar la obra en su totalidad (de otro modo el texto supliría la obra, volviéndola prescindible) y, sin embargo, no se puede abandonar el intento de decirlo.



**a tientas**

## a tientas & 🍷

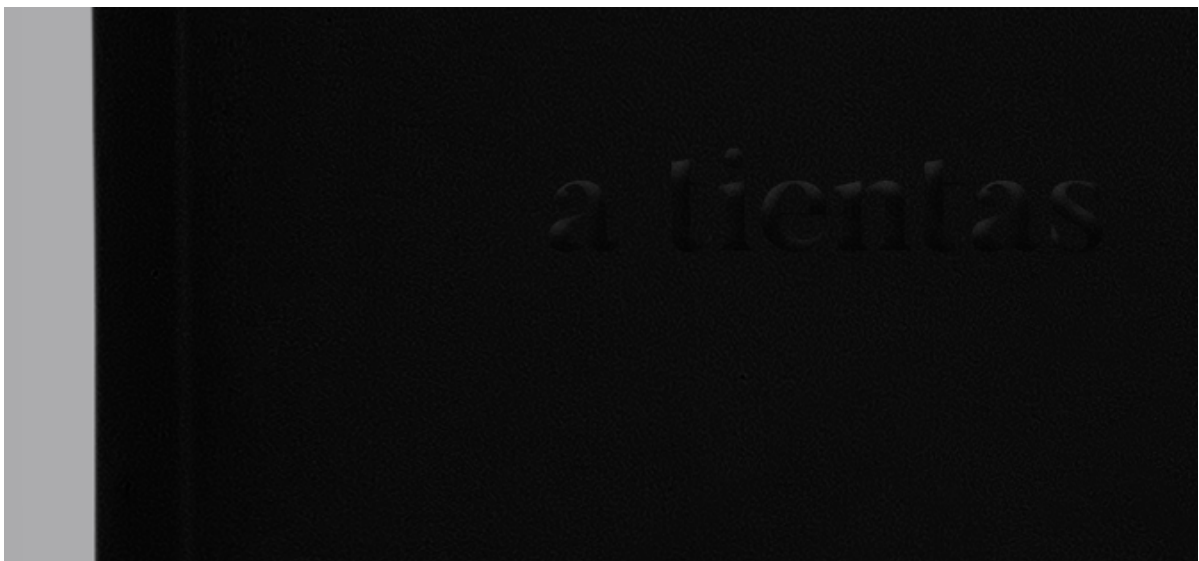
Técnica: Libro de artista

Medidas: 17 x 24 cm

Fecha: 2020

Descripción:

Se trata de un libro de artista en el cual cada pliego, en negro, contiene una imagen, tomada en la noche, de una planta, la cual se ubica, en cada caso, en una posición de la página en relación con su forma. Los pliegos se encuadernan mediante un cosido lateral visto. Se añade una sobrecubierta lisa, en color negro, de un papel de gramaje grueso, con solapas interiores. La sobrecubierta incluye el título *a tientas* mediante gofrado.







## a tientas 🧐

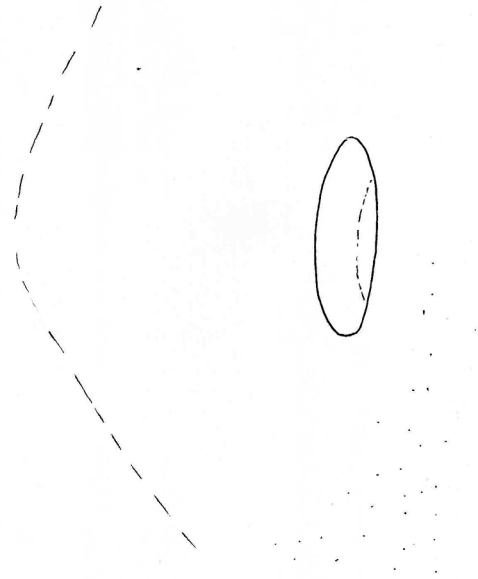
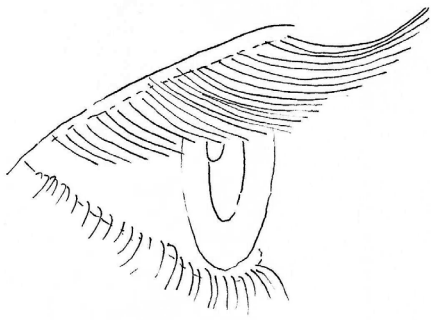
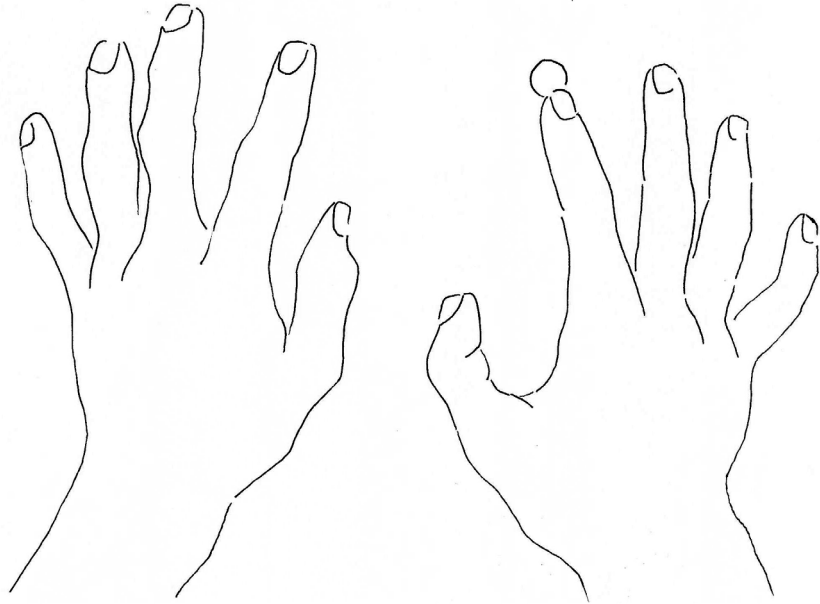
Técnica: Instalación

Medidas: Variables

Fecha: 2020

Descripción:

Se trata de una instalación que se sitúa dentro de una caja, esta vez, negra. Su interior acoge una pieza audiovisual (una linterna deriva sobre un fondo negro en el que se van revelando unas plantas. Sus medidas coinciden con las de un parterre de plantas naturales, extraídas de la localización en la que se ha grabado el video, situado en el suelo. Éstas se iluminan con un pequeño foco, puntual, que enfoca una parte de las mismas. Por último, una doble pared, con agujeros de 1 cm de diámetro, esconde una serie de imágenes de plantas, tomadas por la noche, en el mismo lugar que las demás piezas, las cuales se descubren palpando los agujeros y observando a través de ellos.





▶ <http://vimeo.com/425878456>









**a tientas**

Schliere

Schliere im Aug:  
von den Blicken auf halbem  
Weg erschautes Verloren.  
Wirklichgesponnenes Niemals,  
wiedergekehrt.

Wege, halb – und die längsten.

Seelenbeschriftete Fäden,  
Glasspur,  
rückwärtsgerollt  
und nun  
vom Augen-Du auf dem steten  
Stern über dir  
weiß überschleiert.

Schliere im Aug :  
daß bewahrt sei  
ein durchs Dunkel getragenes Zeichen ,  
vom Sand (oder Eis?) einer fremden  
Zeit für ein fremderes Immer  
belebt und als stumm  
vibrierender Mitlaut gestimmt.

Paul Celan

Schliere

*Schliere* en el ojo:  
por las miradas a medio  
camino avistada condición de perdido.  
Nunca -hilado en real-,  
retornado.

Caminos, a medio – y los más largos.

Hilos pisados de alma,  
huella de vidrio,  
retroarrollado [o: arrollado hacia atrás]  
y ahora  
sobrevelado en blanco  
por el tú ojo en la constante  
estrella sobre ti.

*Schliere* en el ojo:  
que sea preservado  
un signo portado a través de lo oscuro,  
por la arena (¿o hielo?) de un tiempo  
extraño vivificado (ello) para un siempre  
más extraño, y atemperado (ello) como  
co-sonante que vibra mudo.

Paul Celan

































