

00263  
1  
24.



Universidad Nacional Autónoma de México  
Escuela Nacional de Artes Plásticas  
División de Estudios de Posgrado

# Las Máscaras de la Ciudad

## Cazadores Urbanos

TESIS

Para obtener el grado de :  
**MAESTRIA EN ARTES VISUALES**  
**ORIENTACION ESCULTURA**  
Presenta:

**ARNULFO MEDINA CARREÑO**

Director: Mtro. Francisco Moyao

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN.**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# ATLAS ESCOLAR

POR

EDUARDO NORIEGA



LIBRERÍA DE LA V<sup>PA</sup> DE C. BOURET

PARÍS.

MEXICO

23, RUE VISCONTI, 23

45, CINCO DE MAYO, 45

Atlas Escolar

---

**Las Máscaras de la Ciudad**  
Cazadores Urbanos

ARNULFO MEDINA CARREÑO

**Atlas Escolar**  
**CONTENIDO**

---

<b>INTRODUCCION</b>	<b>4</b>
<b>A</b> scesis	8
<b>B</b> orrar	9
<b>C</b> rueldad	10
<b>C</b> hapultepec	11
<b>D</b> escentramiento	12
<b>E</b> ternos	13
<b>F</b> uentes	14
<b>G</b> anancia	15
<b>H</b> eteronomía	16
<b>I</b> Ching	17
<b>J</b> uego	18
<b>K</b> in Bor	19
<b>L</b> agarto	20
<b>L</b> lenura	21
<b>M</b> ultiplicación	22
<b>N</b> o hacer	23
<b>P</b> ero-a	24
<b>P</b> ttavia	25
<b>P</b> recisión	26
<b>Q</b> uesadilla	27
<b>R</b> egla	28
<b>S</b> edución	29
<b>T</b> ravesti	30
<b>U</b> xmal	31
<b>V</b> olkswagen	32
<b>W</b> ilhelm, Richard	33
<b>X</b> xx. Pornografía	34
<b>Y</b> o-yo	35
<b>Z</b> en	36
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>37</b>
<b>Anexo Ensayo</b>	

## INTRODUCCION

*“ No es en la escena donde hay que buscar hoy la verdad sino en la calle; y si a la multitud callejera se le ofrece una ocasión de mostrar su dignidad humana nunca dejará de hacerlo”.*

A. Artaud.

El reclamo que constantemente Antonin Artaud manifiesta en sus textos, pone en evidencia la común dualidad que comúnmente separa el pensamiento del cuerpo. La imagen de la máscara puede pensarse como sinónimo de transformación, de metamorfosis.

Desde tiempos remotos las funciones que ha desempeñado la máscara se refieren a los aspectos mágicos, funerarios, rituales y ornamentales. Georges Bataille considera que dos acontecimientos han marcado el curso del mundo: el descubrimiento del útil y el descubrimiento del juego. El útil condujo al trabajo y por consiguiente al homo faber. El juego, por el contrario pertenece por entero al homo sapiens. La máscara será en todo caso parte de ese juego ritual. La máscara como arte o el arte como pensamiento lúdico. Esta no es exactamente un disfraz, no pretende representar nada. En ella no se simula; en ella se actualiza, se presenta.

Así como Deleuze presiente “...un lenguaje que habla antes que las palabras, gestos que se elaboran antes que los cuerpos organizados, máscaras antes que los rostros...”<sup>1</sup>, también nuestros cuerpos sienten la decadencia de un lenguaje que se apoya en la seguridad de lo hablado, en la seguridad de una ciencia o mundo determinista siempre acrecentando la idea de lo propio, de lo individual. Nietzsche a través de Dioniso nos invita alegre y dulcemente a destensar los límites de la propia individualidad. Aburridos y graves son los rostros de una sola expresión entregados a la voz monótona de la razón, entregados a una imagen de sí mismos bajo el yugo de una fuerte personalidad.

La idea de la metamorfosis hace confluír múltiples voces, diversas voces

que nos hablan desde el teatro de la crueldad de Artaud, la multiplicidad de Deleuze, el descentramiento de Derrida, los heterónimos de Pessoa, etc. Diversos puntos de vista, miradas antihumanistas siempre en cuestionamiento de ese arrogante sujeto “autónomo” que nada le afecta. Desde estas otras voces se le está dando forma a este texto. No podría ser de otro modo si no fuese callando o dejando espacio.

La ciudad de México es el espacio que estamos viviendo, aquí existe un gran potencial para este trabajo. La vitalidad de sus calles, nos aleccionan respecto al juego, la metamorfosis, la máscara.

“Las máscaras de la ciudad” no es un título en el sentido cabal del término, ya que en lugar de nombrar y aclarar, funciona como indicador, pista o boceto de algo por hacer. Cada paso o página- máscara de este trabajo se construye a partir de una estratégica idea matriz. El énfasis recae en la necesidad de reconocer y actualizar el potencial de fluidez que todos llevamos dentro. El arte es cuestión blanda, así como el artista muta por una suerte de despersonalización. Fluidez tanto del cuerpo como de la obra; o a caso será más preciso decir fluidez solamente, ya que en el mejor de los casos no hay distinción entre el cuerpo y la obra. Antonin Artaud describe a los actores del teatro balinés como grandes mutantes que ante todo han olvidado la imagen de ellos mismos. “Todo es en ello regulado, impersonal; no hay un movimiento de músculos ni de ojos que no parezca corresponder a una especie de matemática reflexiva, que todo lo sostiene y por la que todo ocurre. Y curiosamente en esta despersonalización sistemática, en estas expresiones puramente musculares que son como máscaras sobre los rostros, todo tiene su significado, todo produce el máximo efecto”.<sup>2</sup>

Después de escrito y revisado este trabajo, tengo que aceptar que esta no es una investigación del tipo “Humberto Eco”. Aquí no se rinde culto al conocimiento y al saber académico. Este escrito sospecha de los metalenguajes, de los lenguajes que hablan de otros lenguajes, de los libros que hablan de otros libros. El matiz de este trabajo no es de gran objetividad ni gran claridad, ya que existe poco interés por justificarse o dar a entender lo que en este mismo desarrollo, se hace el esfuerzo por comprender.

Parto del riesgoso punto de vista que me implica a mí mismo, con el peligro de caer en un proceso tan desgastador como narciso. Simplemente confío en que exista un lector que acepte la sentencia del Tao Te King, que dice que si se habla es porque no se sabe. Mejor dicho, no he desarrollado una

técnica o vida que me permita formular sin contradicción lo que a continuación se expone. Este trabajo implica un desafío para mí. Deseoso, claro está de que todo no se disuelva en deseos.

Vale la pena destacar el proceso de construcción de este escrito. Se ha decidido priorizar formalmente esta experiencia. Existen algunas reglas que son responsables de este resultado. Se plantea la regla como mecanismo de despersonalización, ya que las obligaciones adquiridas poco tienen que ver con gustos personales. Para este caso se asumieron los siguientes requisitos:

1. Escribir fragmentariamente, hoja por hoja, tamaño carta. Quedando prohibido buscar enlaces o conexiones de hoja a hoja.
2. Cada fragmento-hoja deberá iniciar con una palabra-máscara que comenzará con una letra del alfabeto, hasta completar las 29.
3. El énfasis en cada hoja será el de la despersonalización como vía artística, y cada tema se ventilará a partir de una determinada palabra-máscara.

Roland Barthes plantea un orden alfabético en su texto “Fragmentos para un discurso amoroso”. De igual forma comparto el sentimiento del autor por elegir un orden realmente insignificante, ya que importa muy poco lo que se tiene que decir cuando el interés debe recaer en la forma de lo dicho. Lo que nos seduce no son las caras ni los nombres; lo que nos atrapa tiene poco que ver con las verdades cargadas de sentido. En todo caso preferimos una máscara sonriente a un inquisidor rostro ansioso de claras exposiciones.

Así como la música nos enseña a disfrutar de los tonos mientras olvidamos su sentido, la ciudad nos enseña a disfrutar de sus esquinas mientras olvidamos la nomenclatura.

**NOTA:** Para asegurar una mayor arbitrariedad, se recomienda leer en un orden no lineal. Plantee usted mismo su propio orden. Por ejemplo, si usted se llama Vicente Ortiz, puede iniciar leyendo la letra V, y así sucesivamente.

1. Gilles Deleuze, Teatrum Philosophicum. Repetición y diferencia. Barcelona, Anagrama, 1995, p. 69.
2. Antonin Artaud, El teatro y su doble. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelanda. México, Editorial Hermes, 1987, p. 65.



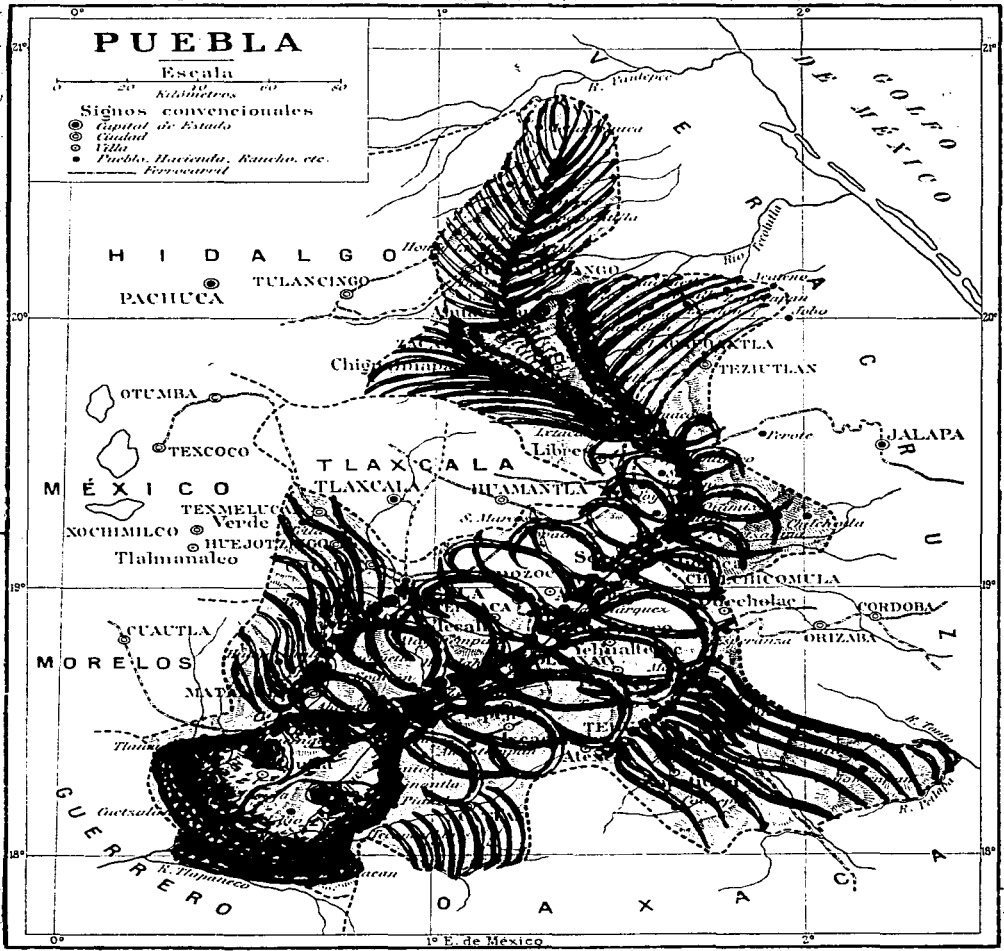
# PUEBLA

Escala

0 20 40 Kilómetros

Signos convencionales

- Capital de Estado
- Ciudad
- Villa
- Pueblo, Hacienda, Rancho, etc.
- Ferrocarril



HIDALGO

TULANCINGO  
PACHUCA

OTUMBA

MÉXICO  
TENCOCO  
SUCHIMILCO  
TEXMELUCÁN  
HUEJOTZIN  
Tlaxmalteco

TLAXCALA

TLAXCALA  
HUAMANTLA

MORELOS  
CUACTLA  
MAPICHÁN

GUERRERO

LIBERTAD  
S. MARCO  
S. ANDRÉS  
S. JUAN  
S. PABLO  
S. ANTONIO  
S. FRANCISCO  
S. AGUSTÍN  
S. MARTÍN  
S. ROSALBA  
S. ANTONIO  
S. JUAN  
S. PABLO  
S. ANTONIO  
S. FRANCISCO  
S. AGUSTÍN  
S. MARTÍN  
S. ROSALBA

CHICHOMULA

ORIZABA

CORDOBA

TEHUACÁN

TEHUACÁN

TEHUACÁN

TEHUACÁN

TEHUACÁN

TEHUACÁN

TEHUACÁN

1° E. de México

**A**scesis sí, pero no en su sentido romántico de ascensión o altura. No se pretende enfatizar la común dualidad que contrapone la altura a la profundidad. El ideal y la pureza platónicas no interesan aquí.

Se quiere manejar el término ascesis en su aspecto más frío, en su sentido casi quirúrgico. Interesa ascesis como sustracción, como lo poco. Grotowski plantea la vía del teatro pobre como "una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos".<sup>1</sup>

Destilar, eliminar, no añadir. Creo que lo más difícil es abstenernos de seguir sumando cosas a todo lo que se hace. Que quede claro que no se está defendiendo el ideal moderno que dice que la economía es belleza, no es bueno confundir intensificar con hartar. La intensidad obedece a la composición; el hartazgo a el entusiasmo. Esta vía del contenerse no se esfuerza por fascinar al público, ya que exige sobre todas las cosas al ejecutante mismo.

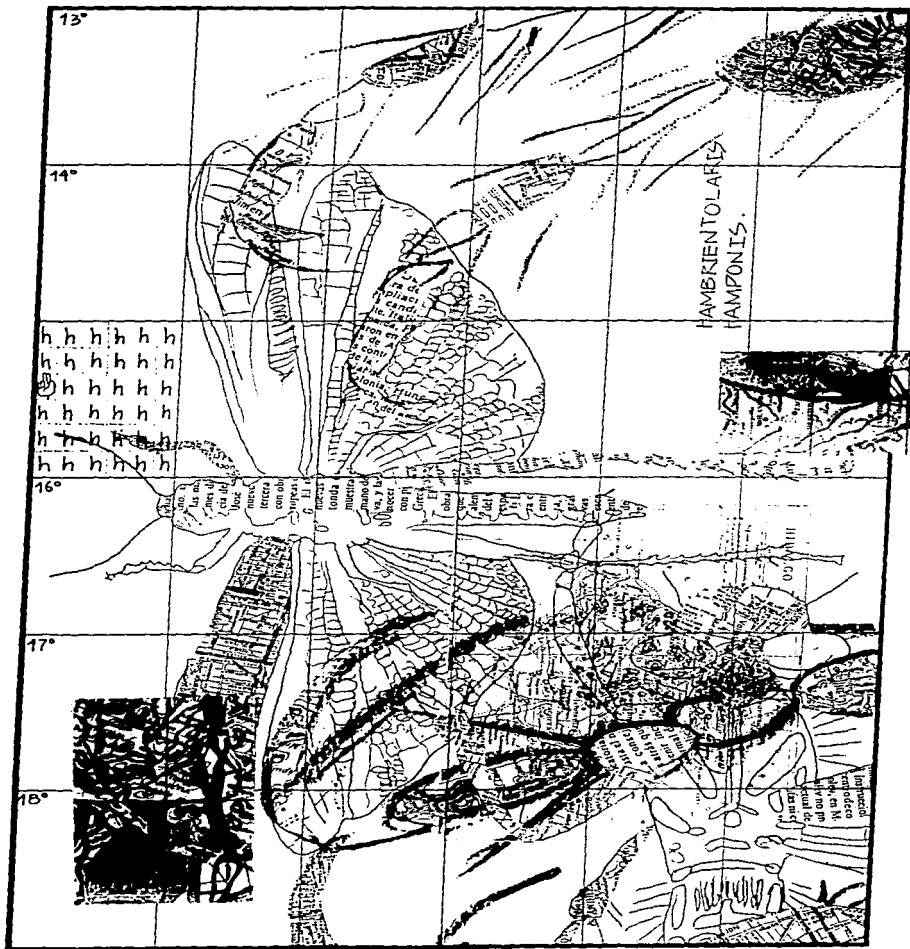
Es necesaria una actitud seductora que toque lo menos posible, que evite el exceso imprudente. Duchamp comprendía el amor de la manera más graciosa, con el mayor desenfado: "El amor, una ascesis. Su supresión: otra ascesis (...) Hay que evitar vivir mucho tiempo juntos. Es preciso saber abandonarse para poderse reencontrar. Hay que evitar devorar al otro o desear ser devorado".<sup>2</sup>

Probablemente, existan "cosas" no muy fáciles de eliminar, aunque se puede hacer un alentador cambio de posición, donde lo antes importante ya no lo sea tanto.

Es muy difícil ocultar el matiz personal en todo lo que hacemos; pero por ejemplo, en el caso de la escritura, es bueno no dar prioridad a la primera persona.

1. Jerzy Grotowski. Hacia un teatro pobre. Traducción de Margo Glantz. México, Editorial Siglo XXI, 1978, p. 11.

2. Juan Antonio Ramírez. Duchamp. El Amor y la Muerte incluso. Madrid, Ediciones Siruela, 1994, p. 16.



**B**orrar: acción de suprimir, eliminar, limpiar. Borrar connota liberar o aligerar cargas. Casi siempre se está borrando lo que se presenta como obstáculo o lastre. Las máscaras pueden considerarse como excelentes borradores que suprimen la pesada imagen de nosotros mismos.

Los teóricos del juego no cesan de decirnos que el ritual actúa como un borrador, nos arroba, nos desaparece para protegernos de nosotros mismos.

El trabajo de todo actor se desarrolla desde la idea de borrar toda huella personal y por tanto psicológica. Artaud ha anunciado el carácter mediático del artista. El buen actor funciona como canal entre las primitivas fuerzas vitales y el mundo. Con esto no se niega la experiencia personal que decididamente enriquece el trabajo. Lo que sucede, es que eso vivido se expresa tan nueva e intensamente que deja de ser personal para pasar a influir en el mundo del otro.

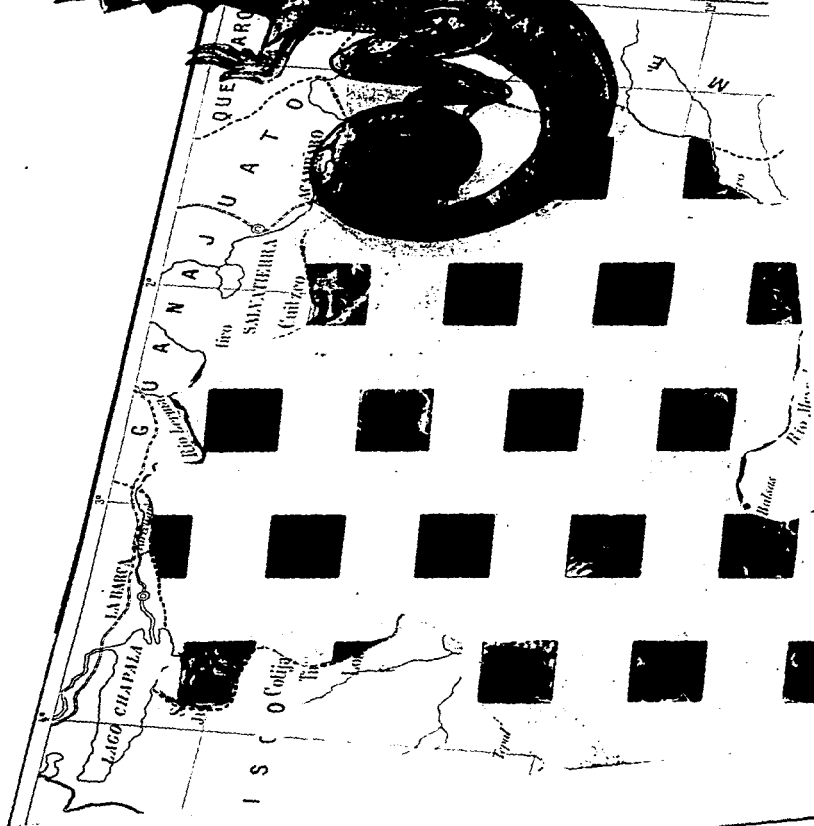
No pretendemos hacer referencia a un carácter moral que aboga por lo puro o lo inmaculado.

En el mejor de los casos optamos por una familiarización con los obstáculos, para así poderles sacar un mayor provecho. No se trata de no pecar, se trata de saber pecar.

Las máscaras borran, pero en la misma medida que eliminan, también permiten que fluyan fuerzas hasta ahora desconocidas.

Borrar: Acción del juego.

**ESPACIO EN BLANCO  
ESPACIO VACIO...  
ESPACIO BORRADO**



I S C O G U I J A



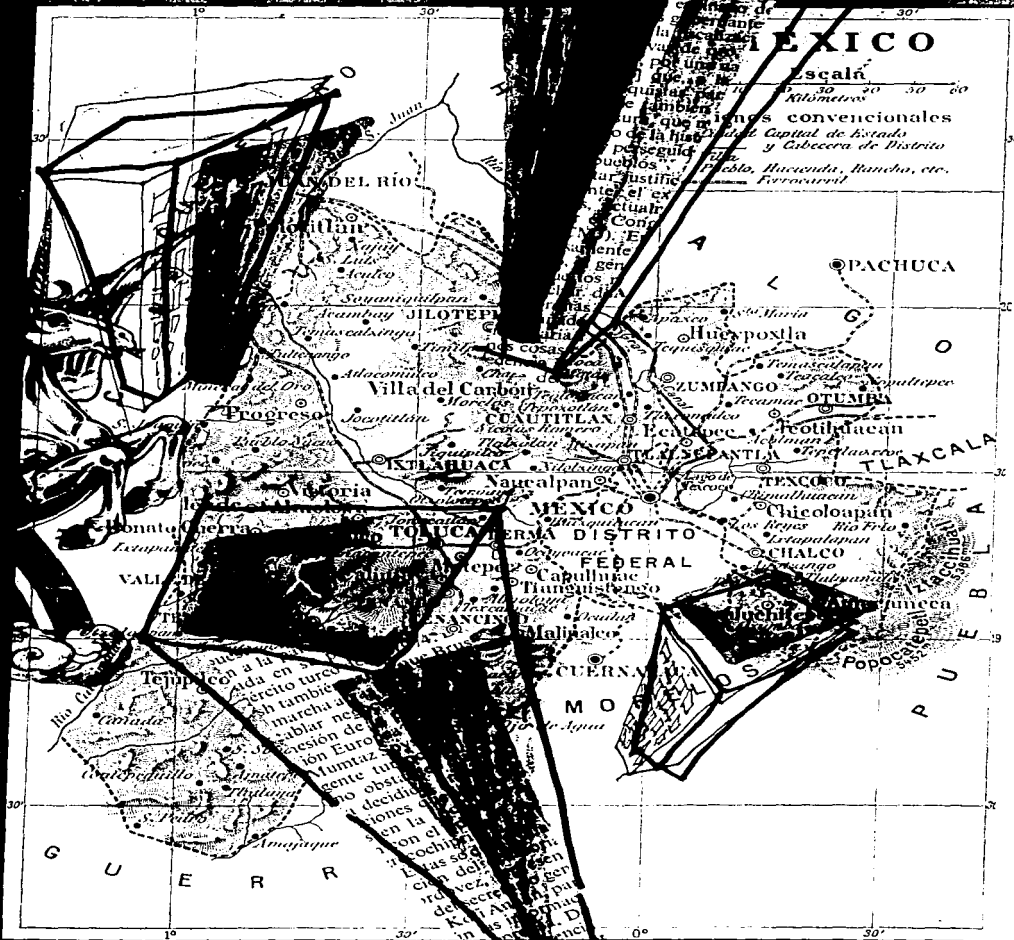
rueldad. No puede dejar de ser cruel lo que tiene forma o cuerpo, decía Artaud. Cuanto más lejos de la lógica y el sentido, más cerca del rigor y del gesto. No privilegiar la lógica del sentido no implica falta de rigor, o ausencia de comunicabilidad. Tener conciencia de, o saberse en, es dar cabida al lenguaje de las emanaciones sensibles. Signos que poco tienen que ver con el lenguaje de las palabras, lo personal o lo psicológico. Signos cuyo aspecto objetivo nos afectan de un modo inmediato.

Para Antonin Artaud "la creación y la vida misma sólo se definen por una especie de rigor, y por lo tanto de crueldad fundamental, que lleva las cosas a su final ineluctable, a cualquier precio"<sup>1</sup>. El rigor de acatar con precisión una regla, el rigor de dejarse llevar, donde lo intenso es jugar bajo las condiciones o reglas de lo que nos llega de fuera.

La crueldad se experimenta al percatar la despersonalización frente a la imposibilidad de detenerse cuando se ha decidido entrar en juego.

Crueldad nada tiene que ver con violencia o sangre; cruel en todo caso será el percatarse de la limitación de nuestro tiempo, por tanto los actos emprendidos son irreversibles. Cuando se ha iniciado una tarea no hay lugar para el retroceso. Lo importante es llevar las cosas a su fin, para así sin más ni más, y con el mayor olvido, sencillamente iniciar otra.

1. Antonin Artaud, El Teatro y su Doble. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelanda. México, Editorial Hermes, 1987. p. 117.



**Ch**apultepec. Pensar en el Bosque de Chapultepec es como pensar en la calle. La riqueza de una ciudad reside en sus calles; todo lo que hay que aprender está en la esquina.

Hay una radical diferencia entre el artista de Chapultepec y el "artista" de los museos aledaños. Quien vende elotes, naranjas, cachuchas, llaveros, etc, no está convencido de la trascendencia de su actividad. Este común ciudadano no quiere transformar el mundo y sobre todo no se cree especialmente artista. Es aquí, en esta pretensión que no va más allá de un peso, en donde se ve una especial riqueza en todo lo que hacen. Cabe destacar que es impresionante su capacidad de adaptación; flexiblemente montan y desmontan con rapidez. Sin ser actores saben ofrecer su producto. La velocidad de su afectación es rápida, influyendo directamente sobre los sentidos; sin ser instaladores se apropian del espacio intuitiva y plásticamente. En fin, la calle y el espacio público nos dicen más que el museo.

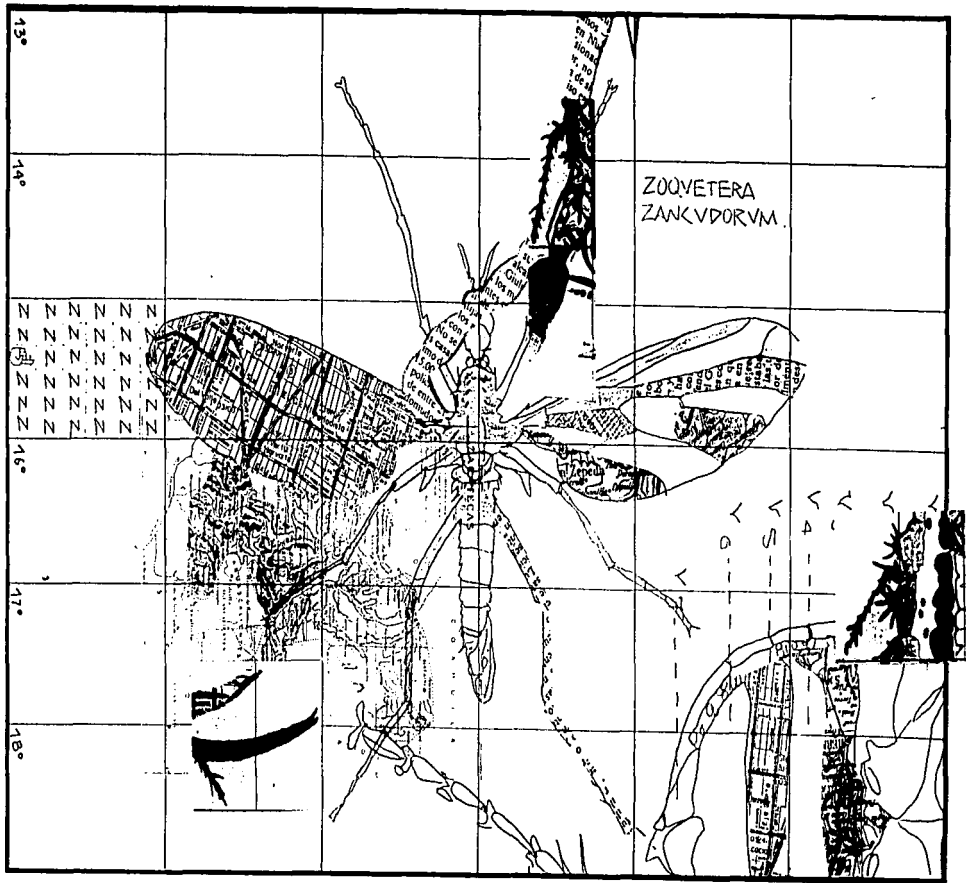
En la calle, que es nuestro único exterior, tiende uno a

olvidarse de sí mismo; en el museo en cambio es muy difícil dejar de compararse. La calle, por el contrario, tiene sonidos que atrapan, imágenes que hipnotizan, personas que admiramos y odiamos. Los carros, aunque bulliciosos, distraen. Hay mucho ruido, mucha contaminación; pero es preferible esto al ruido o bulla personal. El interior de nuestro espacio es precioso cuando no se acompaña de melancolía.

Un día decidí ejecutar una acción en el bosque de Chapultepec. Se llamó; "A PESSO PESSOA". Obviamente la idea de heteronomía del poeta me dio suficiente impulso para raparme la cabeza. Y con la apariencia de un Krishna ofrecí calladamente unos billetes que aludían a la multiplicación. El billete sentenciaba "Multiplicaos". "Multiplicaos" no se refería a una multiplicación monetaria, sino a una invitación a asumir otras apariencias, otras máscaras,

Ese día la gente me regaló cuatro pesos.







escentramiento. Ver más allá de nuestra familiaridad implica conducirse en forma no acostumbrada; para Jaques Derrida cuestionar el fonologocentrismo es lo más inesperado o desacostumbrado que puede hacer el clásico pensamiento occidental.

Una mañana en el bosque de Chapultepec asumí que las ardillas son animales descentrados, sin imagen de sí; seres no metafísicos o trascendentales.

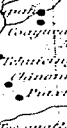
Al igual que nosotros, las ardillas parecen distinguir y moverse en dos mundos perfectamente diferenciados. Sus mundos serían espacialmente hablando: el subtronco y el supratronco, lo que a nosotros haré equivaler a : sublunar-supralunar, sensible-inteligible, mente-cuerpo. Si preferencialmente habitan todo el árbol, optando casi siempre por las ramas, el piso, el tronco, es porque gozan de lo más superficial del árbol mismo, es decir, su corteza, su follaje y sus frutos. Esta preferencia por lo que se ha querido llamar superficial, contrario a lo profundo, o corpórea opuesta al alma, hace enfatizar aquí la tradicional y ahora cuestionada

dualidad, significante-significado.

En consecuencia, se puede afirmar que los animales moradores de las profundidades, serían los más metafísicos del bosque, ya que éstos con su lerdo y pesado movimiento (en comparación con la ardilla), nos recuerdan la melancólica tradición de occidente, preocupada por el logos, el habla, la verdad, o mejor aún: lo metafísico. La habilidad de sus movimientos, emite un particular silencio. Su existir no se acompaña de la emisión de sonidos, en cierto modo no hablan, no son retóricas. La ardilla es silenciosa porque no es metafísica; es huella de su propio movimiento. Su escritura de rama en rama es como un gozoso juego que como tal se juega a sí mismo; sin referentes, puro devenir.

Poco sería parece cuando en su constante transcurrir se define, y apoyada en sus patas traseras lleva sus manos a la boca, como riéndose de nosotros, seres que observamos, seres metafísicos que pretendemos gozar del juego que otros juegan.

ARDILLA: Animal no metafísico, silencioso, ágil y en cierto modo pequeño ser que nos recuerda las recalzitantes denuncias contra el fonologocentrismo occidental, dentro de lo que Jaques Derrida llama la deconstrucción.





ternos. La ciencia usualmente se desenvuelve en planos de eternidad. Los científicos se creen eternos porque manipulan sus objetos de estudio. Cuando el manipulador y lo manipulado se consideran fijos, sin ninguna conexión, entonces surge la ciencia. El objeto de estudio raras veces dice algo al sujeto investigador, ya que es el estudioso quien hace decir a lo otro lo que quiere escuchar. La ciencia se considera eterna porque ha separado bruscamente al sujeto del objeto. Hombre y mundo se hacen eternamente duros, sin posibilidad de fluir. Las vitaminas y las aspirinas, nos hacen creer que se tiene mucho tiempo. Es como si una vacuna ofreciese la eternidad.

No sentirse eterno, es optar por lo blando. Blando es nuestro cuerpo, por tanto espacio moldeable, espacio para la experimentación. Experimentar no implica manipular. Quien manipula ajusta lo otro a su rígido punto de vista; quien experimenta se mezcla con lo otro en una particular entrega controlada.

Experimentar el día de muertos mexicano recuerda que

quien no tiene cuenta a la muerte, es del todo ordinario y trivial. La calaca presenta la capacidad de transformación incluso después de muertos. La muerte del dos de noviembre se ríe y burla porque sabe que nunca se la ha aceptado como lo que es; como el gran desafío que representa. Ofrendar a la muerte es pedir su consejo, pedir su amistad.

La calaca dice que nuestra "original" naturaleza no es ni aburrida ni pesada. Su sequedad muestra que detrás de la propia cara se esconde una gran sonrisa.

Los investigadores no consideran a la muerte, porque el dos de noviembre creen tener miles de objetos de estudio.



**F**uentes. Se hace referencia a la fuente como origen, a la fuente como punto de donde fluye todo. Es muy usual que los "estudiosos" pregunten por las fuentes. ¿Quién ha dicho todo esto? ¿La cita dónde está?

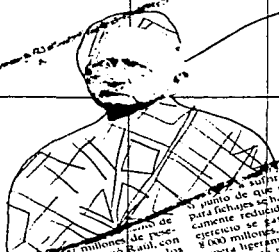
A decir verdad es un buen vicio el relacionar todo con todo (sin justificar por esto las analogías laxas); sencillamente, no sólo se ha expresado Artaud, también lo han hecho el vecino o el vendedor ambulante. En otras palabras, a todos les ha tocado o nos está tocando vivir. Lo que se dice siempre va a ser prestado; la contradicción es inseparable de la expresión. Antes que nada se expresan los deseos, las dificultades y los sueños. Evidenciar esto no nos debe asustar, pues ésta es una condición difícil de evitar.

Quando se construye un discurso, es común buscar referencias, siempre se quiere hacer responsable al otro. No tenemos por qué justificar el decir por ejemplo: ¡Qué bueno es este día! cuando en una bella mañana se siente la plenitud del sol. No hay por qué pensar en el primer hombre que dijo: ¡Qué bueno este día!

Inevitable contradicción es abrir la boca. Lo máspreciado no está en la palabras mismas, lo importante es atender a lo que se hace antes o después de escribir, leer o hablar.

Estas preguntas por los orígenes de las palabras, hacen recordar ciertas normas académicas a lo Umberto Eco. Rigor soso éste que habla de lenguajes que hablan de otros lenguajes. Metalenguajes. Cuesta compartir con Umberto Eco cuando dice que quien hace una tesis sobre chamanismo por ejemplo, no tiene porqué sentirse un chamán.

Si lo que se piensa cuando se escribe o se habla, no nos ayuda a cruzar una calle, la verdad es que no se puede dejar de llamar basura al arrume de citas, testigo de nuestro esfuerzo. Alguien dirá que escribir cualquier cosa no es lo mismo que hacer una tesis; necesitamos responder que escribir desde una carta hasta un libro, tiene como única tarea hacernos parecer a lo dicho en el momento, antes o después. Quizás mañana se escriban otras cosas, es decir, quizás mañana crucemos la calle de otra forma. No olvidemos que quien no escribe, piensa o habla, no tiene problemas. Este no es el caso.



En la renovación de la cláusula de la elevación de los precios en 55,700 millones de pesos. Con esta cifra, el precio de los jugadores casi se ha triplicado.

En la presentación del año pasado, la novedad de las adquisiciones atrajo a una multitud de más de 150,000 simpatizantes que rebasaron el estadio. Este año, Jupp Heynckes, técnico alemán, y Fabín, técnico técnico milanés, se han mudado a ahora las caras de los jugadores.

Cabe señalar que los futbolistas serán los que más ganen. Solo las caras, por lo que en el mundo se han alcanzado cifras históricas, como la de Diego Maradona, que con una cláusula de

para el club lo ha sufrido en sus ganancias para fichajes se ha visto drásticamente reducido. El pasado ejercicio se pagaron cerca de 8,000 millones, este año se espera ligeramente más de 20,000 millones.

Madrid se ha planteado dificultades para conseguir los recursos necesarios para hacer un préstamo y los de centro-avanzado, el club ha conseguido para hacer un préstamo de 10 millones de dólares.

En la presentación del año pasado, la novedad de las adquisiciones atrajo a una multitud de más de 150,000 simpatizantes que rebasaron el estadio. Este año, Jupp Heynckes, técnico alemán, y Fabín, técnico técnico milanés, se han mudado a ahora las caras de los jugadores.

El club lo ha sufrido en sus ganancias para fichajes se ha visto drásticamente reducido. El pasado ejercicio se pagaron cerca de 8,000 millones, este año se espera ligeramente más de 20,000 millones.

Madrid se ha planteado dificultades para conseguir los recursos necesarios para hacer un préstamo y los de centro-avanzado, el club ha conseguido para hacer un préstamo de 10 millones de dólares.

En la presentación del año pasado, la novedad de las adquisiciones atrajo a una multitud de más de 150,000 simpatizantes que rebasaron el estadio. Este año, Jupp Heynckes, técnico alemán, y Fabín, técnico técnico milanés, se han mudado a ahora las caras de los jugadores.

PUEBLA

FAFAN PEATO





anancia. ¡Invierta y gane! No hay mejor expresión que esta para dar cuenta de las aspiraciones y deseos de nuestra sociedad. La lógica medios-fines rige el mundo. La pregunta ¿para qué sirve esto? determina nuestros pasos. La ciencia nos señala la relación causa-efecto, la industria la relación inversión-producción, los museos, difusión-reconocimiento. En estos medios del "arte" no se está liberado de la aplanada lógica medios-fines. La verdad es que los profesionales del arte abundan.

¡Qué difícil es actuar sin pedir nada a cambio! Actuar sin esperar recompensa, actuar sólo por actuar. Admiro a los artistas de la ciudad, de la calle. Ellos esperan tan poco que yo diría que no es nada a cambio. Un peso no enriquece ni recompensa a nadie, por el contrario un peso es cosa que reta a nuestro común sentido. Alguien puede objetar que cuarenta pesos al día no son cosa sin sentido; tendremos que responder que lo importante en todo caso es el origen de esta acción, ya que el joven que lanza fuego por su boca lo hace por tener algo en la boca que vaciar. Lo hace por necesidad. Este artista está

libre de la ansiedad de ser reconocido. Sencillamente hace su trabajo y nada más, aunque estén o no de acuerdo con él. Recibir un peso no es un fin, es un milagro. ¿Qué ganancia o provecho personal (en el sentido en que se asume ganancia como reconocimiento) puede sacar un callejero como éste? Actúa para todo el mundo, espera todo y nada del público. Confía tanto en la máscara como en la esquina-encuentro. No se prostituye porque no depende exclusivamente del espectador para trabajar. No nos confundamos, un peso no puede ser pensado como pago a una prostituta, mas sí para un artista de la ciudad.

Lo admirable de esta gente es que nunca se desilusionan por el rechazo del policía; en cambio es muy común el desespero por el rechazo del crítico. Se debería aprender la flexibilidad de ellos, ya que cuando reciben golpes del crítico policía, simplemente pasan a la otra esquina con la esperanza de no llamar la atención.



1.2.2.6

Momuncato - Monce - Lammoc  
Danzan - Danzani - Puzos -  
Lyon - Capon - Puzos  
Manc - Manc - Manc  
Manc - Manc - Manc  
Manc - Manc - Manc  
Manc - Manc - Manc  
Manc - Manc - Manc  
Manc - Manc - Manc  
Manc - Manc - Manc  
Manc - Manc - Manc





**H**eteronomía es constante muda. Ortonomía por el contrario es la característica de ese arrogante sujeto autónomo escudado en una raquítica racionalidad o imagen de sí.

Quien se hace flexible, se presenta como una amenaza para los sistemas productivos. Tal es el caso del "...artista y la ciudad. Pues el artista, a diferencia del artesano concebido por Platón, no orienta su trabajo en un área acotada y definida, según el principio inflexible de la división del trabajo y del especialismo intransigente que inspira la ciudad ideal. Sino que, sejante en eso a Proteo, muda constantemente de hacer, inclusive de ser, hasta el punto que puede definirse como un individuo que pretende ser y hacer todas las cosas. En razón de esa pretensión sugiere el filósofo (Sócrates) su expulsión de la ciudad, ya que constituye un núcleo permanente de subversión en una urbe en la que cada individuo se halla sometido al imperio de una sola actividad, de un sólo papel social, sin que le sea posible bajo ningún concepto modificar esa fatalidad o condena".<sup>1</sup>

Asumir la vida como vida de muchos fue la principal actividad del poeta Fernando Pessoa. Sus heterónimos no nos hablan de engaños o laxitud. Sus heterónimos reflejan la difícilísima tarea de borrar la imagen de sí. Fernando Pessoa es el poeta antirromántico por excelencia, tanto así que su obra nos habla de otros, más no de él mismo; o mejor aún de los otros que son él mismo.

*" El poeta es un fingidor  
finge tan completamente  
que llega a fingir que es dolor  
el dolor que de veras siente."*

1. Eugenio Trías, El Artista y la Ciudad. Barcelona, Editorial Anagrama, 1983. p. 22.
2. Fernando Pessoa, Pessoa Obra Poética. Tomo I. Traducción de Miguel Angel Viqueira. Barcelona, Ediciones 29, 1981. p. 99.



**I** Ching o libro de las Mutaciones es el nombre dado al antiguo libro chino, destinado tanto a la adivinación como a la enseñanza para el buen vivir; cuya base son ocho imágenes en forma de trigramas.

"Lo inmutable es la mutación"<sup>1</sup>

El I Ching enseña a adaptarse activa o pasivamente a los cambios del acontecer, según lo dicte el tiempo dado. Richard Wilhelm (traductor del chino al alemán), señala que los ocho trigramas son imágenes de lo que sucede en el cielo y la tierra. Imágenes en constante transformación. "La mira no estaba puesta en el ser de las cosas - como era esencial en occidente- sino en los movimientos cambiantes de las cosas. De este modo los ocho signos no constituyen reproducciones o representaciones de las cosas, sino de sus tendencias de movilidad"<sup>2</sup>.

El oriental nunca se preocupó por repetir las cosas, ya que su interés se centró en captar,- por decirlo de algún modo- las funciones de las cosas.

El carácter condicional de este misterioso libro es lo que más

llama la atención. Al acercarse (y en consecuencia verse atraído a hacer una pregunta) es necesario cumplir con unos pasos a seguir. El I Ching se presenta como un sistema perfectamente operante que a diferencia de otros libros condiciona desde que se toma hasta que se deja. Sus conocedores dicen que el oráculo refleja la encrucijada y suele ofrecer una salida, pero una salida condicional.

Como ningún otro, este maravilloso texto, le da especial importancia al azar. Occidente confía en la causalidad, tanto como oriente en la casualidad. Lo azaroso implica esperar respuestas de una instancia externa, situada fuera de uno mismo. Lo casual sólo se puede reconocer dentro de unos límites. La muerte sólo se reconoce en la vida.

Para terminar vale la pena destacar que originalmente el I Ching fue un libro sin palabras; una sucesión finita de signos nos recuerda que las palabras tienen poco o nada que ver con la vida.

1. Richard Wilhelm. I Ching. Libro de las Mutaciones. México, Hermes Sudamericana, 1983, p. 14.

2. Idem. p. 62.

PERFECTAS CONDICIONES, 4 PAPELES EN REGIA. INTELIGENTE 529.500.000

BLANCA PERFECTAS CON 5 GENERAL'S. TEL. 428.000.000

4 puertas, dos puertas, excelentes. \$29.700.000. 1 Uge.

2 puertas. Intra agencia no 13.300. TEL 397.0476

4 puertas, estándar, aire va. original. \$36.500.000. 2.4281.373.60.20

ARENA, ESTERIL, ALARMA. TADO. 682.47.92

1, cuatro puertas, estándar, hoy \$31.500.000. Aproveche

31, dos puertas, excelentes. Segundo propietario. Teléfono 545.84.32. Kote

4, Eclipe, cuatro puertas, excelente. plata, aire ventilado. 600.676.63.7

31, edición especial. Impresor. equipamiento. Gij. Oportunidad 0-782.02.69

31, excelente estado, roja. Veh. unidad. Gustara 517.46.47

992, \$45.800. Navetto, 4 x 42.000 kilometros, única dueña. 2.4281.373.60.20

92, color salina metálico. Falso Automático. Santa Cecilia. Cel. 242.81.373.60.20

992, seminuevo, completamente. Se. Segundo dueño. factura original. 601.24.14

992 FBU, excelentes condiciones. 8 año, a una casa del Metro. 242.81.373.60.20

993, \$56.000, urge, todo pago. 40.08.74. Blanca, estándar. 242.81.373.60.20

993, GLS, ESTANDBY MOTOR 2 CUATRO PUERTAS, QUERASO. CALCOMANIA CERRO, LLANTAS. MIA, EXCELENTE ESTADO. URGE. 090 TELEFONO 398.90.10

993 GL, 4 puertas, estándar, en 31, perfectas condiciones. RDO-572.05.05

1993 GLS, 54.000 kilometros, 0r 406 litros, calcomania cero. 600.000. 735.37.36

Color plata, perfectas condiciones, 4 puertas, 242.81.373.60.20

992 FBU, excelente estado, completamente original. Sr. Acos. 352.13.95

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

992 FBU, excelente estado, 4 puertas, excelente estado. \$31.500.000

POB INVENTARIO. Existencias de autos usados.

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

ATA ATLANTA STD, STERO '97. GOLFO 4 P.TS. '95

EDIFICIO... AL ESC... PEQUE... 1,440... Informa...

Direct... Informa...

Direct... Informa...

Direct... Informa...

Direct... Informa...

Direct... Informa...

Direct... Informa...

Direct... Informa...

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

VENTA AUTOMOVILES... OTRAS MARCAS

Aviso Oportuno

Aviso Oportuno

Aviso Oportuno

**J**uego. Hace poco tiempo un trabajador de la cultura se quejaba diciendo que siempre se estaba hablando de la relación entre el juego y el arte, y que él casi nunca había visto siquiera un resultado consecuente con esta preocupación. Creo que si se relaciona frívolamente la idea de juego con la imagen del juguete, será inevitable el sentirse de igual manera tan decepcionados como incapaces. Aunque particularmente me interese por la imagen del juguete, ésta tiene poco o nada que ver con lo esencial en el juego. Jugar no es manipular imágenes infantiles; jugar un juego implica la aceptación incondicional de reglas. Puede pensarse que las reglas coartan generando movimientos estériles; cuando lo cierto es que la única motivación real viene de la regla misma, del desafío que nos plantea. El juego reta cuando a cada instancia nos dice: "quiero ver si eres capaz de ser jugado", "quiero ver si eres capaz de perderte en el juego".

Los juegos no son aburridos porque no se pueden determinar. "Prever todas las jugadas... hace imposible que haya algo en juego".

Los juegos no agobian porque con ellos no se mata el tiempo; sencillamente el tiempo parece no contar.

Todo juego es un riesgo porque no tiene un fin, porque no es funcional. El sentimiento de inseguridad nace cuando se percibe que la gracia infinita del juego, nada tiene que ver con premios o recompensas; gran desconcierto para la acostumbrada inversión-ganancia.

Importa el juego por el proceso, más no por el resultado mismo. Es el proceso lo que atrae precisamente, es la disciplina que se impone uno mismo. En lo más íntimo estamos cansados de actuar laxamente; añoramos cierto rigor, cierta disciplina en nuestros pasos.

1. Jean Baudrillard. De la seducción. Traducción de Elena Benarroch, Barcelona, Editorial Planeta Agostini, 1989, p.149.





in Bor. Si ustedes van a la selva de Chiapas, probablemente encuentren un indio lacandón de nombre Kin Bor. La primera extraña impresión que se llevarán, tiene que ver con el modo de vida de este particular indio. Kin Bor tiene una camioneta todoterreno, posee videocasetera, televisión y un equipo estéreo. No es de sorprender esto, ya nos lo ha advertido García Canclini desde su libro *Culturas Híbridas*. Una cosa es leer un libro y otra es ver a Kin Bor con blue jeans tomando coca-cola. En verdad que no hay nada que más asuste que confrontar las ideas asumidas con lo que se tiene enfrente. Nuestras ideas e imágenes son profundamente rígidas y en cierto modo románticas. Constantemente buscamos lo auténtico y lo verdadero, aunque a cada paso que damos la vida no se cansa de confrontarnos. Somos románticos porque todavía pensamos en la pureza, la identidad o lo propio. Cuando uno va a la selva lacandona, espera saciar la sed turística, encontrándose una comunidad indígena que nos presente el mundo maya como en una película; como si ellos y

nosotros no existiésemos.

Hay diversos puntos de apreciación de esta misma situación. Para alguien inclinado por los asuntos sociales y políticos, probablemente el problema estribe en el consumo y los medios de comunicación. Pero este punto no es lo que se quiere destacar aquí. Lo importante es la flexibilidad de Kin Bor, su adaptación a un mundo hostil, su hibridez. El indio nos enseña que ni él mismo se arraiga a sus costumbres; él que ha sido el conejillo de indias para los estudiosos y demás.

Todo esto recuerda el susto de Carlos Castaneda cuando tuvo enfrente a un indio yaqui perfectamente vestido de saco y corbata, como todo un inglés. El miedo de Castaneda refleja el miedo al cambio, refleja cuan duro es aceptar que se puede optar por lo otro; que el cuerpo no es el bloque sólido y duro al que nos hemos acostumbrado.

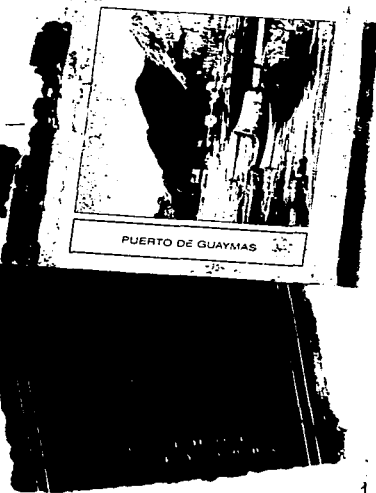
La vieja melancolía hace que a la rutina se le llame gusto, al gusto belleza y a la belleza, arte.



7.12.0  
1  
2  
3  
4  
5  
6  
7  
8  
9  
10  
11  
12  
13  
14  
15  
16  
17  
18  
19  
20  
21  
22  
23  
24  
25  
26  
27  
28  
29  
30  
31  
32  
33  
34  
35  
36  
37  
38  
39  
40  
41  
42  
43  
44  
45  
46  
47  
48  
49  
50  
51  
52  
53  
54  
55  
56  
57  
58  
59  
60  
61  
62  
63  
64  
65  
66  
67  
68  
69  
70  
71  
72  
73  
74  
75  
76  
77  
78  
79  
80  
81  
82  
83  
84  
85  
86  
87  
88  
89  
90  
91  
92  
93  
94  
95  
96  
97  
98  
99  
100



127  
128  
129  
130  
131  
132  
133  
134  
135  
136  
137  
138  
139  
140  
141  
142  
143  
144  
145  
146  
147  
148  
149  
150





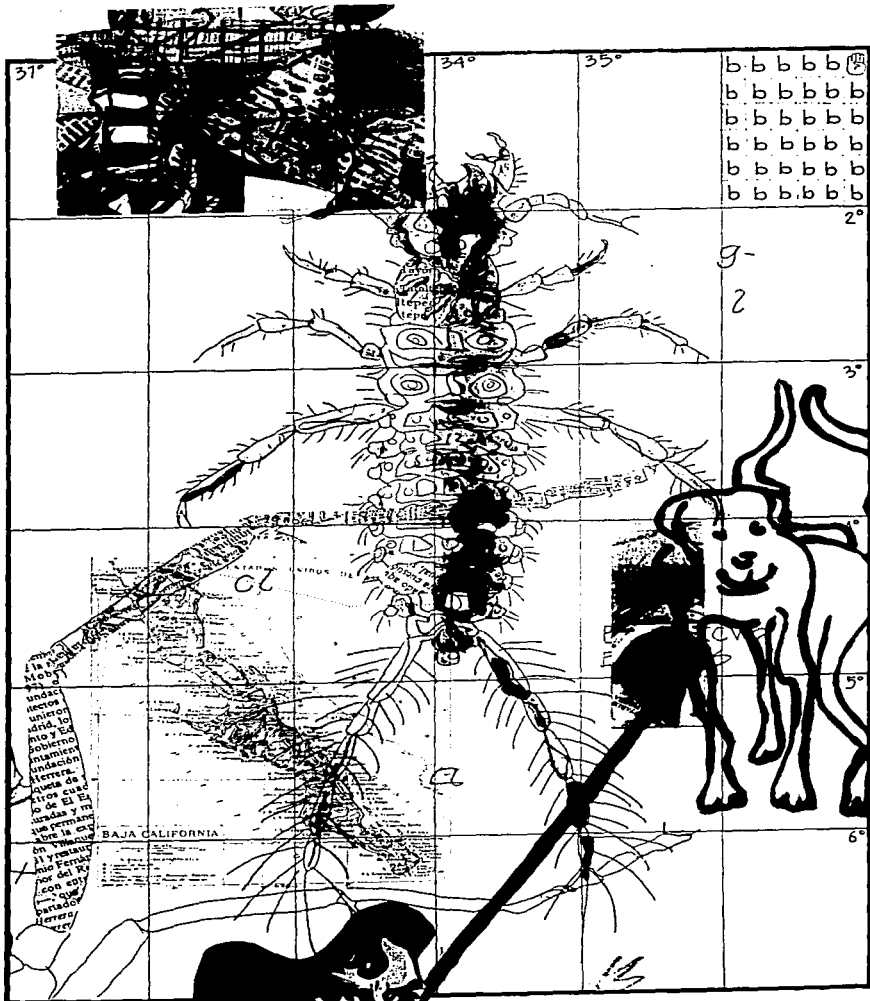
agarto. El lagarto es un animal al cual se debe prestar atención. Su particularidad radica en la capacidad de adaptación a varios medios o mundos. El lagarto conoce dos mundos, pero opta por un tercero; a las diez de la mañana los he visto tomar el sol en una cálida playa arenosa, se exponen al día aceptando el calor que los hace claros, racionales y somnolientos. Contrariamente, cuando se lanzan a las profundidades del río, su comportamiento es impredecible; aquí son peligrosos, irracionales e inaprensibles. Estos dos mundos (el de las profundidades y el de las riveras), se funden o desaparecen cuando el lagarto opta por un superficialtercer medio. Cuando estos seres flotan por el río, apenas insinuando la trompa, apenas mostrando medio ojo, parecen sabios. En la superficie son discretos, se protegen, se camuflan o disfrazan, simulando un tronco que pacientemente flota dejándose llevar por el río.

Los lagartos me hacen pensar en las personas que habitamos la ciudad. Cuando estamos en la rivera de la urbe, ocupamos los edificios,

las instituciones, creyendo siempre que las ideas y las cosas son tan claras como lo que se ve a través de los cristales o el televisor. La playa es a un lagarto lo que la institución al hombre; un tibio colchón para somnolientos. Muy distinto es bajo tierra, cuando el metro nos hace rápidos, inaprensibles, violentos e irracionales; basta pensar en un vagón atestado de gente.

También para los ciudadanos optar por un tercer mundo como la calle, es bastante alentador y emocionante. En la superficial calle flotamos como lagartos por el río; aquí cierta sabiduría crece en nosotros, sencillamente nos protegemos adaptándonos con facilidad. En la calle, el mundo no es ni tan claro ni tan oscuro; miles de formas, miles de apariencias se topan con nosotros. Así como el lagarto, cuando flotemos en las calles, debemos llevar los ojos a medio cerrar, como quien quiere y no quiere ver; como reconociendo que la clave es percibir.

Lo admirable de la calle es que en ella todos somos nadie y nadie es todos.



**L**lenura. Operación aritmética que se hace evidente por acumulación de unidades. En este caso se hará referencia a la llenura por acumulación de libros y de información.

Imaginemos que un libro es como una moneda. Por un lado ofrece unos caminos por seguir; muy alentadores, por cierto. En la otra cara se encuentra ese espejismo que convierte los caminos en palabras, las pistas en nombres y los libros en cultura; es el lado arimético, el lado de la llenura.

El problema radica en que esa cara-espejismo la mayoría de las veces es la de mayor influencia en nosotros. Después de leer un libro se tiene la impresión segura de verlo todo claro, de poseer un arsenal de ideas. Nadie se convierte en Ulises por el simple hecho de leer al clásico. Seguramente la mayoría de los Ulises que navegan por ahí, no han oído jamás de la Odisea. Sentirse parte de los contenidos sólo por poseerlos, con la ansiedad de llenar estanterías, es el síntoma del lado anómalo del libro-llenura.

Cuando se habla, los discursos parecen emanar de terceras personas. Las palabras nos salen tan fácilmente porque a decir verdad nos son ajenas por completo. Se tiende a nombrar indiscriminadamente a través de los vocablos que presta un libro. Aquello que en realidad se experimenta, es imposible nombrarlo plenamente. Nombramos lo incompleto, lo prestado.

Normalmente las bibliotecas son como enormes camas donde se especula y retoza de tanta comodidad, de tanta llenura.

El énfasis hecho ha sido el anómalo o peligroso del libro: porque como se sabe, los libros también tienen un lado opuesto a la llenura. Esta cara vacía impulsa a reescribir el libro en los cuerpos y caminos. Cuando se reescribe lo leído tienden a desaparecer las palabras, los libros y las bibliotecas.



**M**

e multipliqué para sentirme, para sentirme necesité sentirlo todo, me salí de mí mismo, no hice sino extravasarme, me desnudé, me entregué, y hay en cada rincón de mi alma un altar a un dios diferente"<sup>1</sup>

La máscara multiplica; un anhelo de multiplicidad enjendra máscaras. Este nada romántico camino cuestiona la expresión directa de la personalidad, ya que por unívoca descuida todo aquello que implica forma, elaboración constructiva o apariencia. Multiplicarse no es cuestión de emotividad; asumir la máscara exige disciplina y orden.

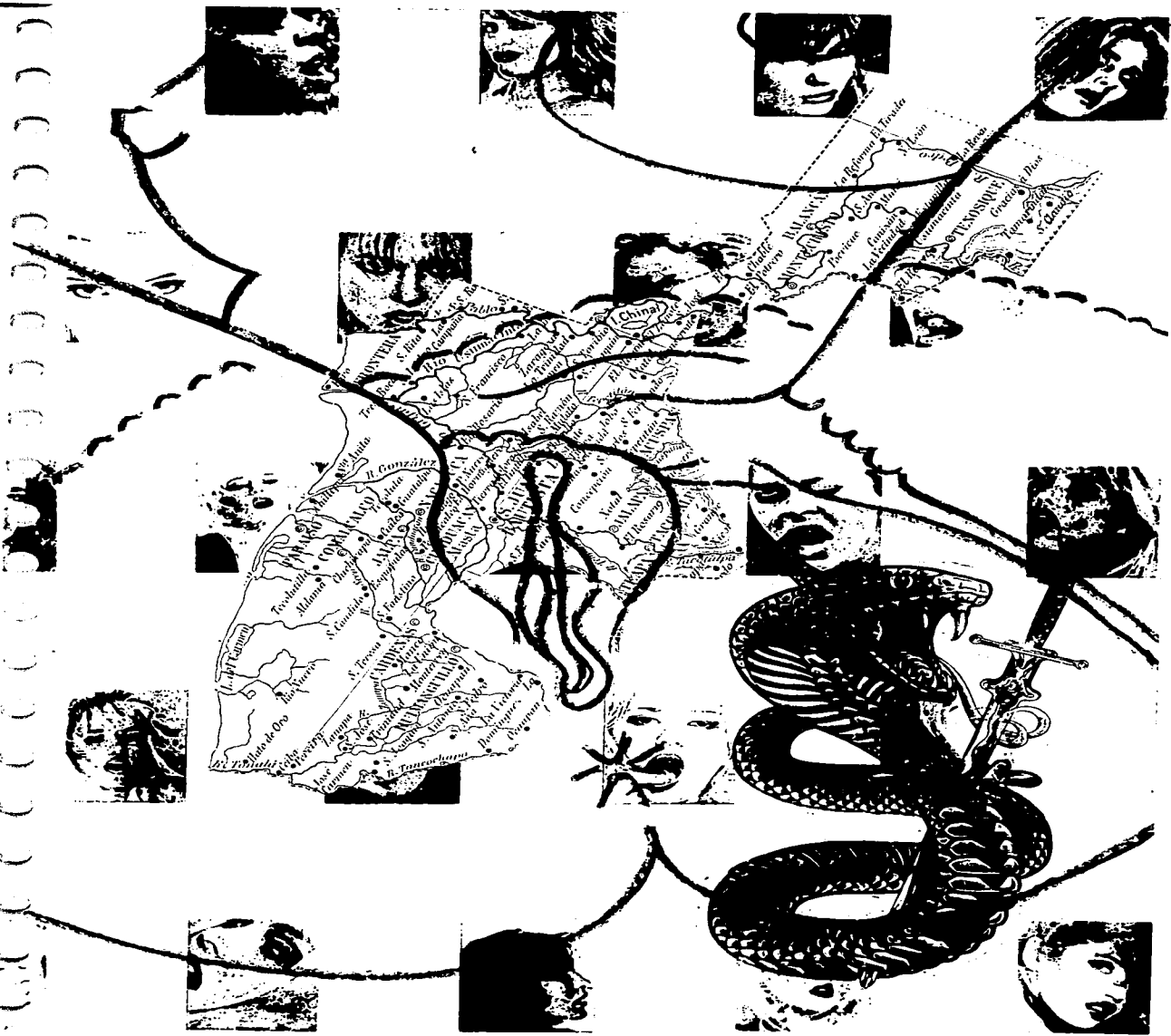
Si la inmanencia es característica de oriente, y la trascendencia de occidente, la máscara tiene entonces un aire, podríamos decir, profundamente oriental. En ella no se simula, en ella se actualiza, se presenta. La máscara no es exactamente un disfraz, ya que no pretende trascendentalmente representar nada. Detener el mundo es su única función, porque al introducirse como elemento disonante interrumpe el fluir de

acontecimientos comunes. La máscara es un intersticio, un oasis dador de magia.

Cuando Dios nos dijo "Sed fecundos y multiplicaos", no se refería a poblar la Tierra. Como divinidad nos estaba ofreciendo las llaves que abrirían el más preciado tesoro de la existencia misma.

La multiplicación se ejerce desde esas primeras voces al estilo de las tablas de multiplicar. La multiplicación se ha referido siempre a las cosas, a acumular. Históricamente hemos visto que este mandato lo han acatado cabalmente unos pocos. Una cosa es desear obedecer ese mandato; otra cosa muy diferente es cumplirlo. Afortunadamente como testimonio de esa enseñanza, aún nos encontramos en el metro a ese que canta sin ser cantante, a ese que miente sin ser mentiroso.

1. Fernando Pessoa. Pessoa Obra Poética. Tomo II. Traducción de Miguel Angel Viqueira. Barcelona, Ediciones 29, 1981, p. 165.





o hacer. " No hacer, juego perceptual que consiste en enfocar la atención en partes del mundo comúnmente pasadas por alto, como las sombras de las cosas."<sup>1</sup>

Optar por la plástica de uno mismo, necesariamente exige reconstruir nuestro enfoque o atención. Históricamente, el arte nos ha ofrecido un renovado perspectivismo, un cierto no hacer que nos presenta un mundo, que por no familiar, nos es extraño e intrigante.

El mundo que creemos ver, es sólo una visión, una descripción. El cliché llamado realidad, es el consenso al que todos hemos llegado a través del nombrar, a través del hablar.

En voz de Carlos Castaneda se nos dice que el no hacer es cosa del cuerpo, por tanto no es cosa de entender, sino del dominar. De igual modo el arte no sólo es asunto de la mente. En el mejor de los casos compromete más el respirar y el caminar.

No hacer no indica quietud o inmovilidad, no hacer hace grande

lo pequeño, oscuro lo claro, feo lo bello.

Desde las calles de Ciudad de México, no hacer hace artista al vendedor de elotes y farsante al personaje de turno en la institución.

Las máscaras han sido el no hacer de los pueblos primitivos. Cuando un chamán se apropiaba de la máscara del venado, dejaba de ser sacerdote para enteramente pasar al reino animal. Extraña flexibilidad ésta de ser lo que no se es.

1. Carlos Castaneda. Relatos de Poder. México, Fondo de Cultura Económica, 1994. p. 326.



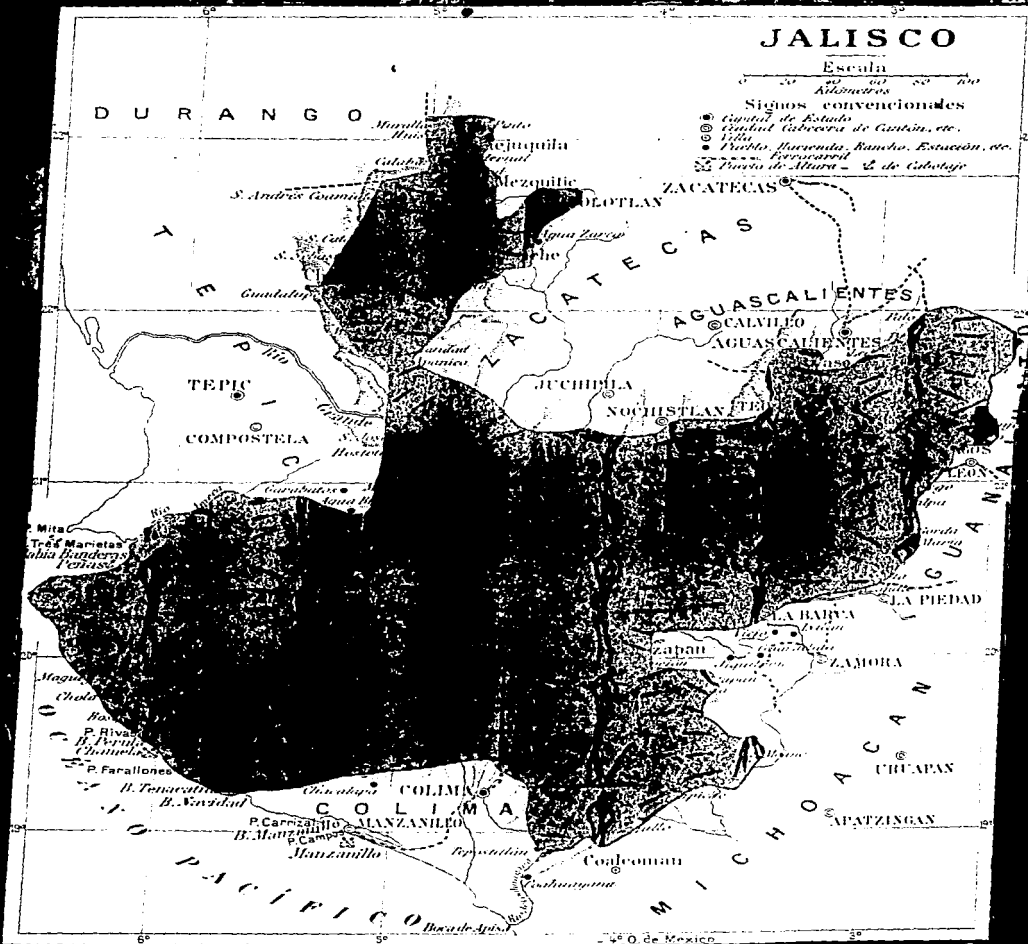
# JALISCO

Escala

0 50 100  
Kilómetros

Signos convencionales

- Capital de Estado
- ⊙ Ciudad Cabecera de Cantón, etc.
- Villa
- Pueblo, Hacienda, Rancho, Estación, etc.
- ⊙ P. de M. (Pueblo de Misioneros)
- ⊙ P. de A. (Pueblo de Alcazar) - L. de Colchagua





ero-a: en el argot c a l l e j e r o colombiano, persona que vive en la calle, normalmente en grupo. La mayoría de ellos carecen de educación o instrucción. Duermen debajo de los puentes, aspiran y comen pegamentos para olvidarse del hambre y del frío.

Se ha optado por la expresión ñero, porque es una palabra-máscara inusual e inexistente en nuestro "culto vocabulario". Por tanto esta actitud es inculta, más aún cuando el término hace referencia a la incultura también.

Tradicionalmente relacionamos gran vocabulario con gran cultura. Culto es quien usa o emplea mayor vocabulario extraído de los libros. Esta visión tan achatada de la cultura (que desliga la mente del cuerpo), fue contra lo que decididamente Antonin Artaud luchó a lo largo de su vida. Para éste, un hombre culto es igual a la tierra cultivada, cuyo cuerpo son sus propios frutos. "El hombre verdaderamente cultivado lleva su espíritu en el cuerpo y obra sobre el cuerpo por la cultura, lo cual equivale a repetir que obra al mismo tiempo sobre el espíritu"<sup>1</sup>.

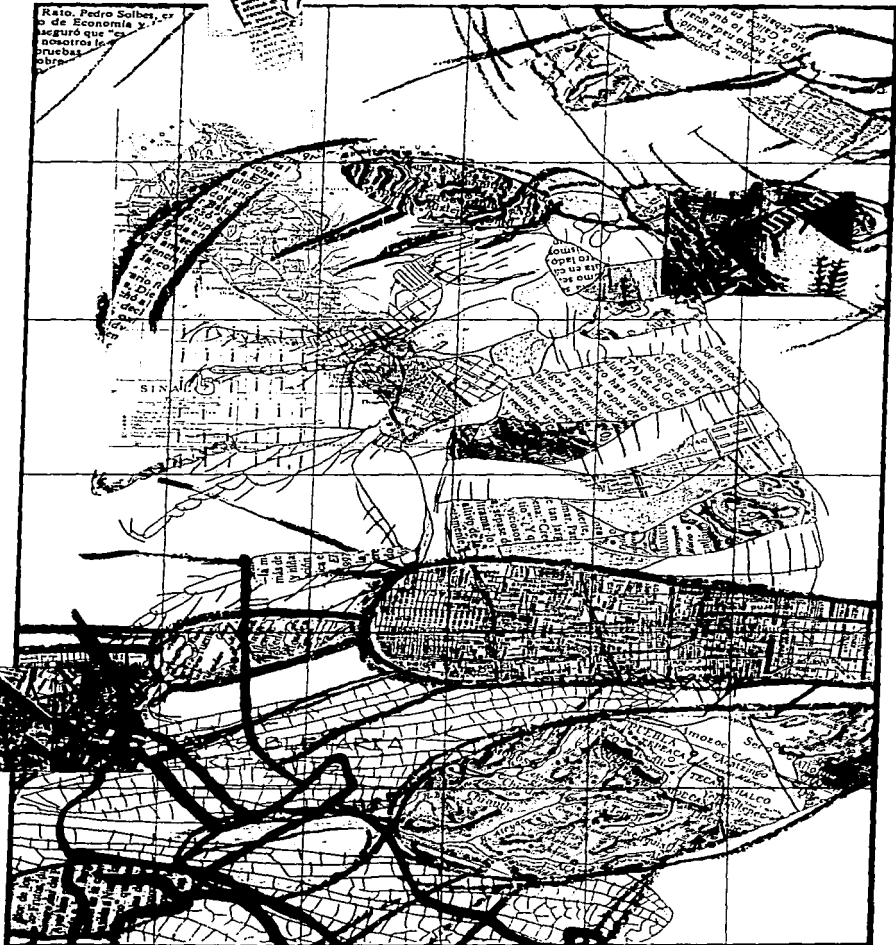
En el mejor de los casos, culto es quien no separa su cuerpo del pensamiento. En el caso de Cristina, ñera colombiana juzguen ustedes su incultura:

"LA RISA..Perdí la capacidad de reírme, mis comisuras escasamente responden pero no llegan lejos La risa no se produce. El pegante entra en mí como un tubo helado cargado de tóxico violento. Se parece a la creolina. El olor entra y se coloca en los pulmones, invade todo. Se reparte por la garganta, por los oídos y luego llega al corazón y lo tranquiliza. Suaviza sus latidos. Se acaba el hambre, y uno queda allí flotando sobre la perra vida.

El olor a éter te sale por los poros, por las cobijas de lana. Ese olor lo inunda todo. El mundo entero huele a pegante. Soy una pegajosa, ya que no siento la herida. Milagrosamente el dolor del puntazo desapareció. Soy como una nube con un tubo que me traspasa y exhala chorros de boxer sobre la ciudad. Los pitos de los carros se ensordecen poco a poco.

Mientras tanto ustedes pasan y nos miran con repugnancia. Nosotros continuamos entrelazados dormitando. Somos una gallada a la intemperie, sumergida en medio de la noche. Llueve y a lo mejor hace frío. Probablemente ese sonido como de pájaros sea de mujeres a la madrugada que pasan riéndose a carcajadas".

1. Antonin Artaud. México y viaje al país de los tarahumaras. México, Fondo de Cultura Económica, 1995. p136.



Rato. Pedro Solbes, ex o de Economía y aseguró que "nosotros le pruebas obra"

SINA

había el acuerdo...  
para que...  
debe...

que...  
de...  
de...

que...  
de...  
de...

que...  
de...  
de...



Ottavia es el nombre de una ciudad soñada por Italo Calvino, donde el vértigo es parte de su condición de existencia; esta urbe pende en el vacío. En esta ciudad se destaca su configuración de telaraña. Las ciudades son en principio maraña de senderos que se cruzan; toda esquina posibilita un encuentro. De Ottavia se deberá aprender que las urbes son estructuras delicadas e impredecibles. Lo indeterminado del crecimiento hace que todo asentamiento sea tan incierto como una ciudad que pende de una telaraña en medio de dos montañas.

"Si queréis creerme, bien. Ahora diré cómo es Ottavia, ciudad-telaraña. Hay un precipicio entre dos montañas abruptas: la ciudad está en el vacío, atada a las dos crestas con cuerdas y cadenas y pasarelas. Se camina sobre los travesaños de madera, cuidando de no poner el pie en los intervalos, o uno se aferra a las mallas de cáñamo. Abajo no hay nada en cientos y cientos de metros: pasa alguna nube; se entrevé más abajo el fondo del despeñadero.

Esta es la base de la ciudad: un red que sirve de pasaje y de sostén. Todo lo demás, en vez de elevarse encima, cuelga hacia abajo: escalas de cuerda, hamacas, casas hechas en forma de saco, percheros, terrazas con navecillas, odres de agua, picos de gas, asadores, cestos suspendidos de cordeles, montacargas, duchas, trapecios y anillas para juegos, teleféricos, lámparas de luces, macetas con plantas de follaje colgante.

Suspendida en el abismo, la vida de los habitantes de Ottavia es menos incierta que en otras ciudades. Sabes que la red no sostiene más que eso".

1. Italo Calvino. Las ciudades Invisibles. México, Ediciones Minotauro, 1983, p.87.





**precisión.** Metamorfosearse no es sólo cuestión de deseo. Se precisa una

matemática.

La precisión alude más al proceso (estrategia) que al efecto trascendental y significativo de las cosas. Lo informe, casual o impreciso, se deben a la necesidad que le hemos impuesto de dar significado a todo lo que hacemos.

En cierto modo, todo buen trabajo se debe autogenerar. Sólo se requiere un preciso diseño, una precisa máquina, donde el sujeto apenas introduce unas variables como alimento. Muy cierto es que no es nada fácil construir una composición tan maquiéfica y artificiosa, como la planteada por Deleuze y Guattari en su texto *Rizoma*.

Siempre me ha atraído el título de la fascinante obra "Las Mil y Una Noches". Hay cierto rigor matemático en él. Este no sería tan preciso si fuese "Las Mil Noches". Esta última noche le da el toque de rigor, de límite. En fin, no es casual que "Las Mil y Una Noches" sea de origen oriental.

Si pensamos desde la ciudad

misma tenemos que asumir que en la calle, nada importa lo que el pirope quiere decir; lo que seduce es la forma o la manera en que se dice. ¿Qué importa al aludido si la indicación es obscena, morbosa o seria? Si hay algo que atender, será el lugar y la hora precisas, distancia y velocidad adecuada, tono o musicalidad apropiada. Matemática.

Después de esto, y atendiendo a las palabras de Artaud, sólo se espera que los defensores de la libertad y lo espontáneo no señalen las matemáticas como sinónimo de frivolidad, uniformidad o flojera.

1.1.2

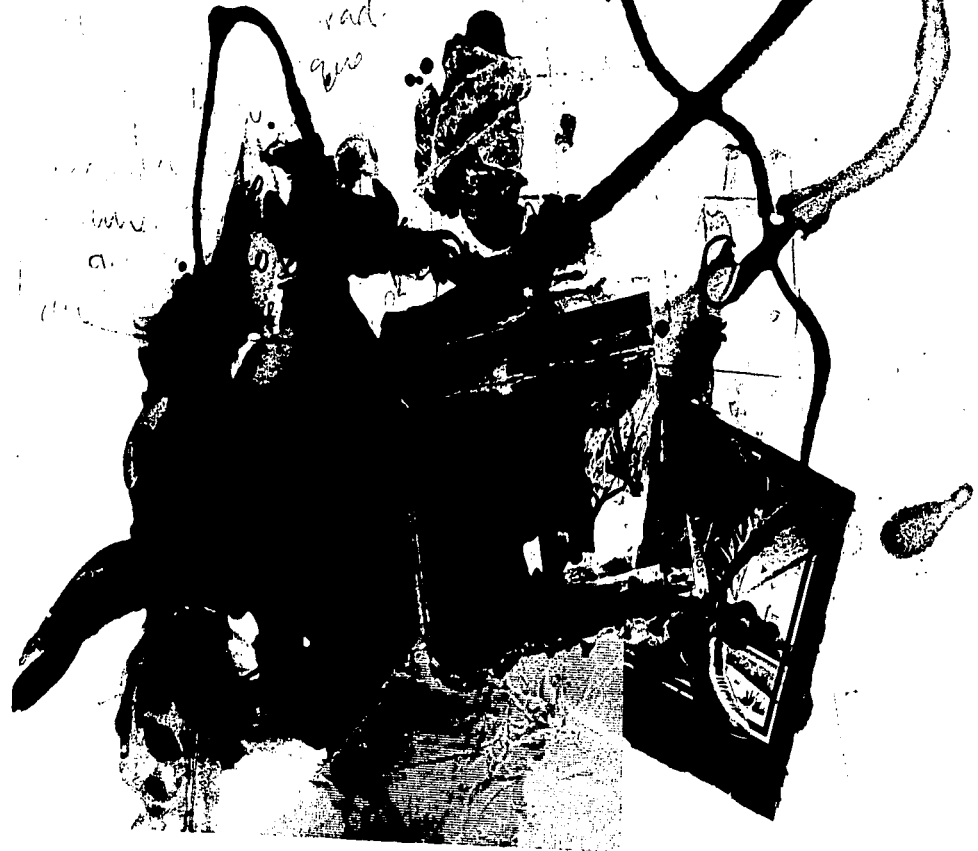


1.1.2.a

#

de sica  
te  
rad.  
que

1.1.2.b





esadilla. Se pueden hacer algunas apreciaciones a partir de la comida mexicana, que entre otras cosas es especialmente callejera. En primer lugar llama la atención el nombre de quesadilla, que no indica lo que quiere decir; en otras palabras la mayoría de las quesadillas no se suponen que lleven queso; es más, hay quesadillas de queso. Parece ser que lo único importante es vender algo con apariencia de quesadilla.

Estar en México obliga a pensar en su comida. Hay que destacar la importancia que el mexicano da a la forma de lo que come. La base de la comida callejera mexicana es la misma: tortilla de maíz y un guiso. Es la formalidad la que determina el tipo de comida que se va a querer; por mínima que sea la diferencia el tipo de comida cambia inmediatamente. La forma hace que cambie su sabor, su nombre y todo. Con esto se quiere decir que no hay diferencias sustanciales entre una quesadilla, un taco, una gordita, unas flautas, unos huaraches, una tostada, etc. La apariencia influye decididamente. Es lo mismo pero distinto.

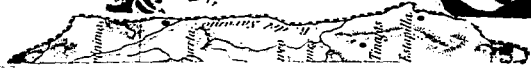
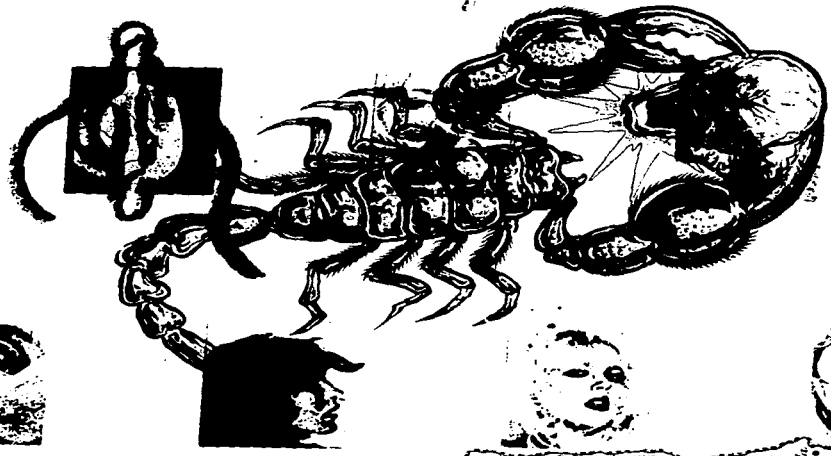
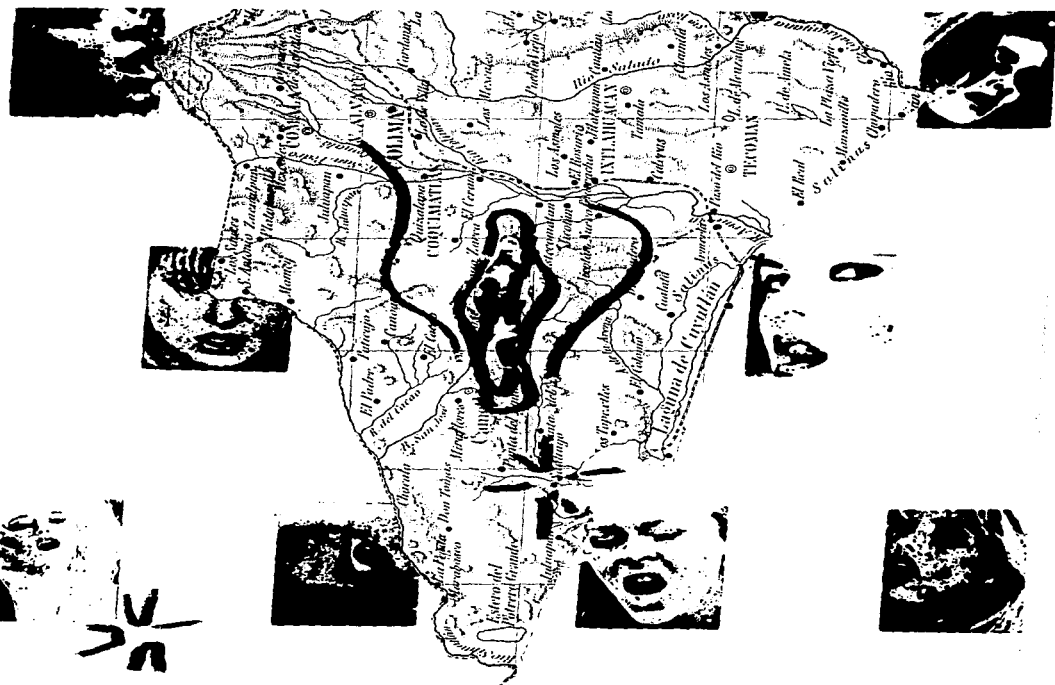
Ciudad de México huele a comida, por esto aquí hay que hablar de comida, ya que como se sabe no existe ninguna distancia entre la nariz y el cerebro.

Otro punto a destacar es la idea del picar. El que pica no se llena; el que se come tres tacos de pollo, no se come un pollo. Comer en la calle es comer picando, y quien come picando, no come unidad, come fragmento. Los fragmentos no hartan, no producen plenura o indigestión. Creo que tiene su gracia el comer en una misma ocasión, un poco de cerdo, un poco de pollo, un poco de carnero, un poco de res, etc. Esto es como una buena pintura, que nunca pinta unidades porque siempre está ofreciendo diversos espacios encontrados o descontrados entre sí. Ojalá en una pintura se viera un poquito de todo, no implicando esto poner de más o saturar.

Comer-picar, difiere de consumir. En la calle no se consume la ciudad, se degusta la esquina; en cambio en la institución, se consume el mundo y la vida, desde el restaurante de la "razón y el orden".



CCCCCCCCCCCCCCCCCCCC





Regla o límites son expresiones que siempre se relacionan con un estado de cosas coercitivo o alienante.

Nuestro exaltado espíritu constantemente aboga por una raquílica idea de libertad. Tradicionalmente, emanciparse es hacer lo que no obliga una regla. Si se atienden las magníficas apreciaciones de Jean Baudrillard sobre la regla y el juego, no dejará de sorprendernos el carácter seductor y pasional de la misma. Contrariamente a lo que se piensa, la libertad es la ruina de quien no observa una regla. Debemos seguir ciertos pasos, porque es allí donde el hombre y sus actos toman fuerza.

La regla, como indispensable condición del juego, se presenta como pura inmanencia. Sencillamente está ahí para ser acatada o no. Se juega o no se juega.

El juego nada tiene que ver con el trascendental sentido o fin que se les da a las cosas. La regla no produce, seduce.

**Regla: pasos a seguir sabiendo que hallamos fuerza en estos límites.**

Aclaremos que esta regla nada tiene que ver con la norma (sobre todo la norma académica). Las normas son extrañas porque se agotan en su cumplimiento. Como bien lo apunta Baudrillard, la ley es consumo. La norma hace que el estado de cosas se mantenga, y en aras de una presunta comunicación y funcionalidad, frivolicemos y nos anulemos a nosotros mismos. Querámoslo o no, en lo más recóndito siempre nos emocionará cierta transgresión de la norma.

Norma de personas normales

Normal

Anormal





educación, superficie, apariencias, tienen en común evadir a la trascendental y moral idea de "verdad". Comúnmente relacionamos superficie, apariencia con la mentira. Un hombre cabal sería en todo caso verdadero, profundo, directo; mientras que un hombre vulgar será falso, superficial y seductor. Estas dualidades morales deben importar poco cuando el principal propósito apunte a la renovación de las ideas que se tienen del mundo y de los puntos de vista.

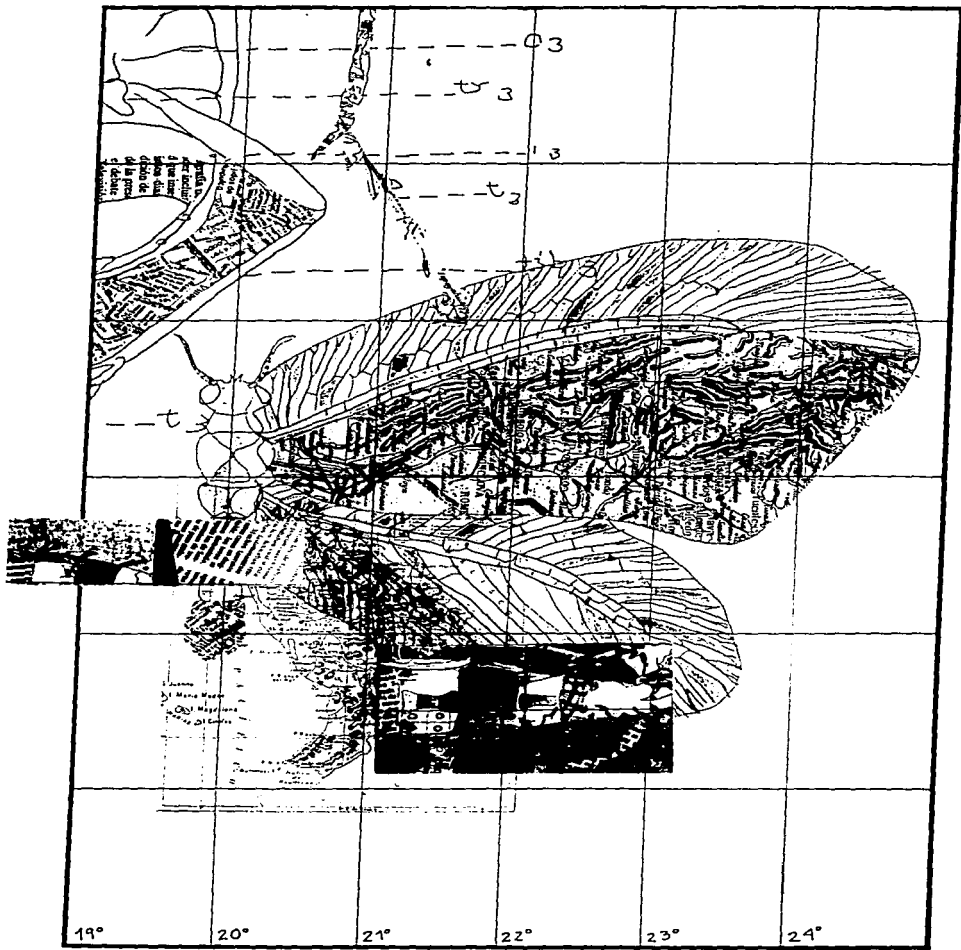
Carlos Castaneda nos ofrece desde el "mundo de la brujería" la idea del acecho. Acechar es aquella seductora, superficial y estratégica acción que corroe lo rutinario o esperado. Proponernos por ejemplo ,(para aquellos que somos diestros) la tarea de escribir con la mano izquierda, puede pensarse como un gran sinsentido. Es cierto que con esta acción no se está ejecutando nada productivo, ni siquiera bueno. Tan sólo despierta en nosotros la ilusión de que sería menos aburrido si también escribiésemos con la mano izquierda, lo que

seguramente nos podría ofrecer otro mundo.

Creo que el arte es el juego de acechar y acecharse. Ser artista es es escribir con la mano izquierda siendo diestros. Es propio del arte seducir. Aunque sea cuestionándonos, siempre nos seducirá.

Para Deleuze el arte no busca ni las alturas ni las profundidades; el arte, en todo caso, tendría más relación con la seductora y graciosa apariencia. "El humor es el arte de la superficie, contra la vieja ironía, arte de las profundidades o alturas".<sup>1</sup>

1. Guilles Deleuze. La lógica del sentido. Traducción de Miguel Morey. Barcelona, Paidós Studio, 1989. p. 32.



**T**

travesti. El travesti no es ni se hace mujer. En realidad lo que realiza es un acto análogo; su actuación

no es ilustrativa porque efectúa un acto completo, artístico. Los travestis, así como los actores o artistas, exteriorizan las contradicciones más arraigadas. Estos, al aceptar la complejidad del ser humano, se permiten emerger fuera de sí, ya sea en su propio cuerpo como los actores, o en su obra plástica como los pintores.

Grotowski advierte que quien busca no encuentra; de igual modo el travesti no persigue ser mujer, porque su opción no es cerebral. Su inclinación obedece a su propia vida o experiencia. No es la voluntad la que determina la transformación.

Las voces del teatro nos dicen que el contacto es lo que permite la mutación, por tanto un travesti no se prostituye para su público; en el contacto con las miradas su cuerpo adopta las maneras más inesperadas que jamás pensó.

Existen muchos lenguajes que poco tienen que ver con el lenguaje de la mente o razón; el lenguaje del

cuerpo y la ropa, para el travesti; el lenguaje del metal, para el escultor; el lenguaje de la tierra, para el campesino.

Hay algo maravilloso que puede ocurrir fuera de nuestra obtusa razón, más no por una falsa idea de libertad. Toda expresión puede llegar a ser artística mientras nazca dentro de unos límites. Así como el travesti juega a ser mujer y no cualquier cosa, el artista no se expresa en la anarquía, si no que elige un camino lejos de la gastada idea de libertad.

# ZACATECAS

Escala

0 20 40 60 80 100  
Kilómetros

## Signos convencionales

- ◎ Ciudad y Capital de Estado
- Cabecera de Distrito
- Villa
- Pueblo, Hacenda, Rancho, etc.
- - - - - Ferrocarril



**U**xmal, Teotihuacan Palenque, Chichen Itza, Tikal. Estos centros ceremoniales independientemente de sus pueblos y sus edades, son reflejo de la sintonía entre el hombre y el cosmos. Recorriendo sus espacios se puede escuchar la música que nace de una particular conjunción de diversos lenguajes. Los graves encuentros de las piedras, el agudo sol, la misteriosa niebla. Una voz no se hace escuchar para acallar a la otra. Recordando a Heidegger, el paisaje de fondo hace más arquitectura a la arquitectura. La arquitectura hace más paisaje al paisaje.

No hay violencia, no hay heridas graves; estas formas obedecen a una materializada ritualidad. ¿A qué se hace referencia cuando se habla de ritualidad? Creo que confundimos sus prácticas ceremoniales (danzas, cantos) con la ritualidad misma. En palabras de Artaud, lo ritual nace cuando se le da cuerpo al pensamiento, es decir cuando la pirámide hace al sol, o el sol hace a la pirámide.

Estos pueblos pedían permiso a la naturaleza para construir sus

mundos. No buscaban ansiosamente un lugar; sencillamente escuchando otras voces, dejaban que los signos y las señales determinarían el lugar de emplazamiento. Sabia matemática que poco a poco se ha olvidado. El fin utilitario opaca todo.

No es de extrañar que las huellas que han sido indelebles al paso del tiempo, fueron concebidas no como respuesta a una burda necesidad. Lejos de las mezquinas construcciones utilitarias, éstas se erigieron como las ciudades invisibles de Italo Calvino, al igual que Tecla, ciudad llena de andamios, edificios altísimos, que suben y suben con la esperanza de topar algún día con su único sueño. Las estrellas.







olkswagen. Decir que Volkswagen es el nombre de una obra de Joan Brossa no es correcto, ya que Volkswagen es la totalidad de la obra en sí. La materia que utiliza el artista catalán en este caso es del todo incorporal; el lenguaje y la palabra como materias. Hay en este trabajo un toque de irreverente humor que sólo el juego con el lenguaje puede ofrecer. Es cierto que esta obra puede ser catalogada como conceptual, aunque este juego no le está rindiendo culto a la inteligencia; entre otras cosas el humor es la burla de la inteligencia. Quien utiliza de este modo el lenguaje, parece que hiciese magia con las palabras. Las palabras nos hablan, hablamos las palabras, somos hablados por ellas. Cualquier combinación puede ser posible, pero siempre teniendo en cuenta que en las palabras continuamente nos perdemos, nos enredamos. En todo caso no se debería otorgar tanta trascendencia a las palabras. Joan Brossa nos indica un modo de jugar con ellas, como si fueran palabras-máscara, en constante mutación. Cuando se experimenta cierto horror por la limpieza (pureza de sentido o de significado), surge la necesidad de

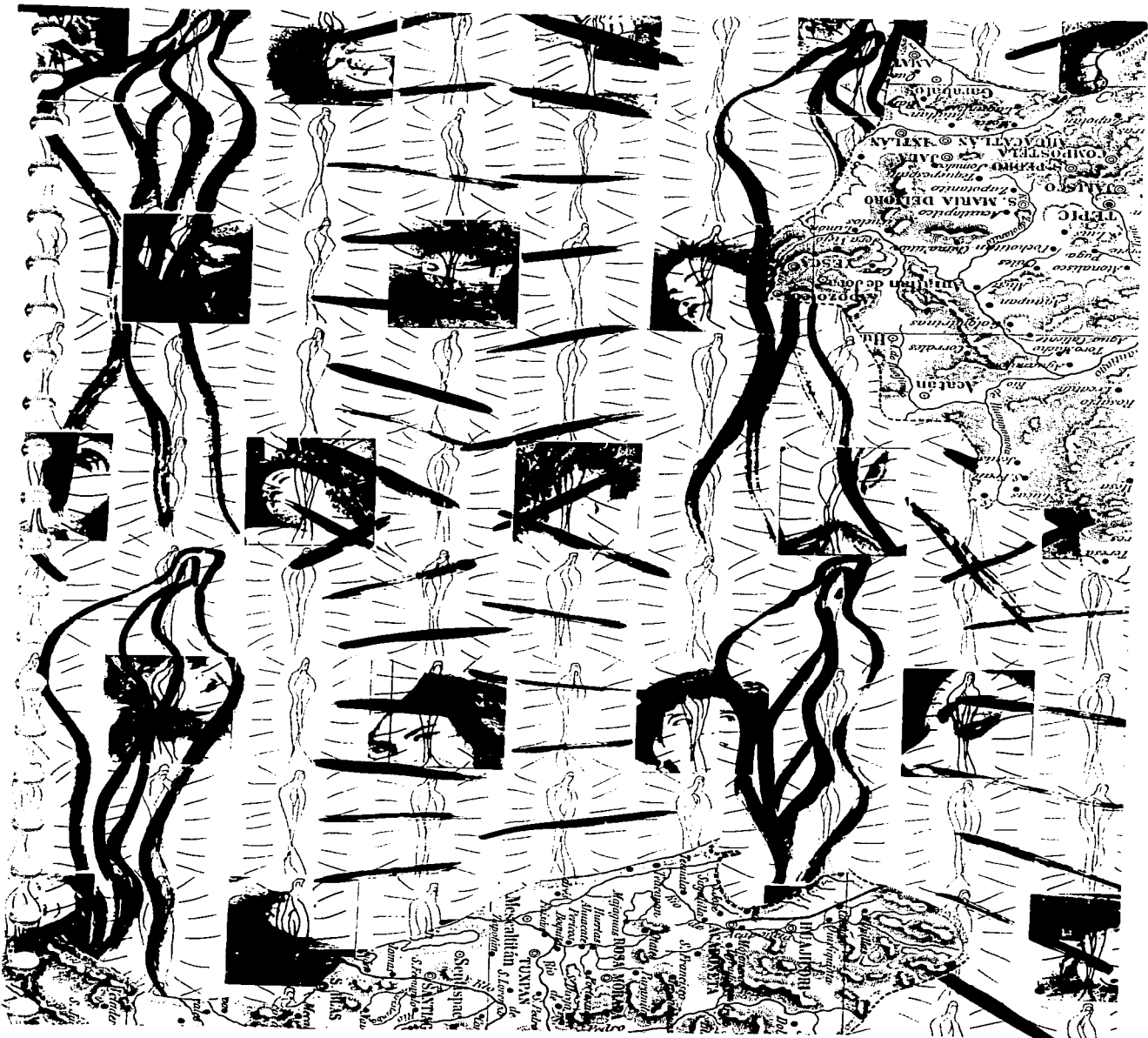
combinar o mezclarlo todo. Así la cotidianidad se asume como un desafío, como un intrascendente juego. ¿Hay acaso algo más cotidiano que las palabras o el lenguaje mismo?.

En este siglo muchos artistas nos enseñan a construir las más humorísticas combinaciones. Duchamp con su descontextualización de signos codificados nos ofrece objetos con una nueva significación.

La labor siempre ha sido la misma, metamorfosear, jugar, combinar, enmascarar; y los materiales, desde los objetos encontrados, hasta el lenguaje. Impresionante mutación de todo.

La combinación brossiana de Volkswagen no debe considerarse puramente conceptual, ya que se ríe de los fundamentos de la fría razón al desmitificar la clave del hombre moderno: la lógica y el sentido.

Gracioso sinsentido el del encuentro entre la Volkswagen y Richard Wagner. Humor, desconcierto, en fin, juego.





ilhelm, Richard<sup>1</sup> representa el gran esfuerzo por un acercamiento armónico entre oriente y occidente. Siempre nos hemos preguntado por la razón de la fascinación que oriente ejerce sobre occidente. Una buena señal la puede brindar el lenguaje del cine. Películas como "Adios a mi concubina", y el "Perfume de la Papaya verde", evidencian la verborrea, el carácter discursivo y explicativo del cine occidental. Occidente rinde culto a la palabra y a las construcciones lógicas; siempre se ha tenido miedo al vacío, de allí la necesidad de llenar y saturarlo todo. Jamás había visto una película en la que existiese tal economía de la palabra, como en el caso del film vietnamita "El perfume de la papaya verde".

Otro aspecto destacable de esta película es el manejo de un tema nada trascendental, sin pretensiones de explicar nada. Por esta razón el film es una verdadera lección para occidente. El oriental eleva lo más mínimo a la experiencia artística; una pequeña hormiga por ejemplo o el aroma de un rico fruto.

Esta economía de la palabra la pone en evidencia Richard Wilhelm, ya que el Libro de las Mutaciones no se caracteriza por explicar nada; su lenguaje es florido, poético. De igual forma las imágenes que maneja son extraídas de la sencillez de la vida misma.; la lluvia, el trueno, el lago. Después de leer parte del I Ching siempre queda un silencio, hay algo obscuro, algo que aún no entendemos del todo. He aquí la gracia de oriente surtiendo su efecto. Calladamente nos dice que hay muy poco que entender, más sí mucho que cantar.

NOTA: Es interesante que en este escrito no se destaque la labor de un autor sino de un traductor. En otras palabras ¿Qué otra cosa somos sino traductores? ¿Qué otra cosa hacemos sino traducir?

1. Richard Wilhelm hizo la traducción más seria que se conozca hasta ahora, del chino al alemán, del magnífico I Ching, Libro de las Mutaciones, así como de otros clásicos de oriente.





## XX. Pornografía.

Para Jean  
Baudrillard<sup>1</sup>  
pornográfico es el  
acto de ver muy de

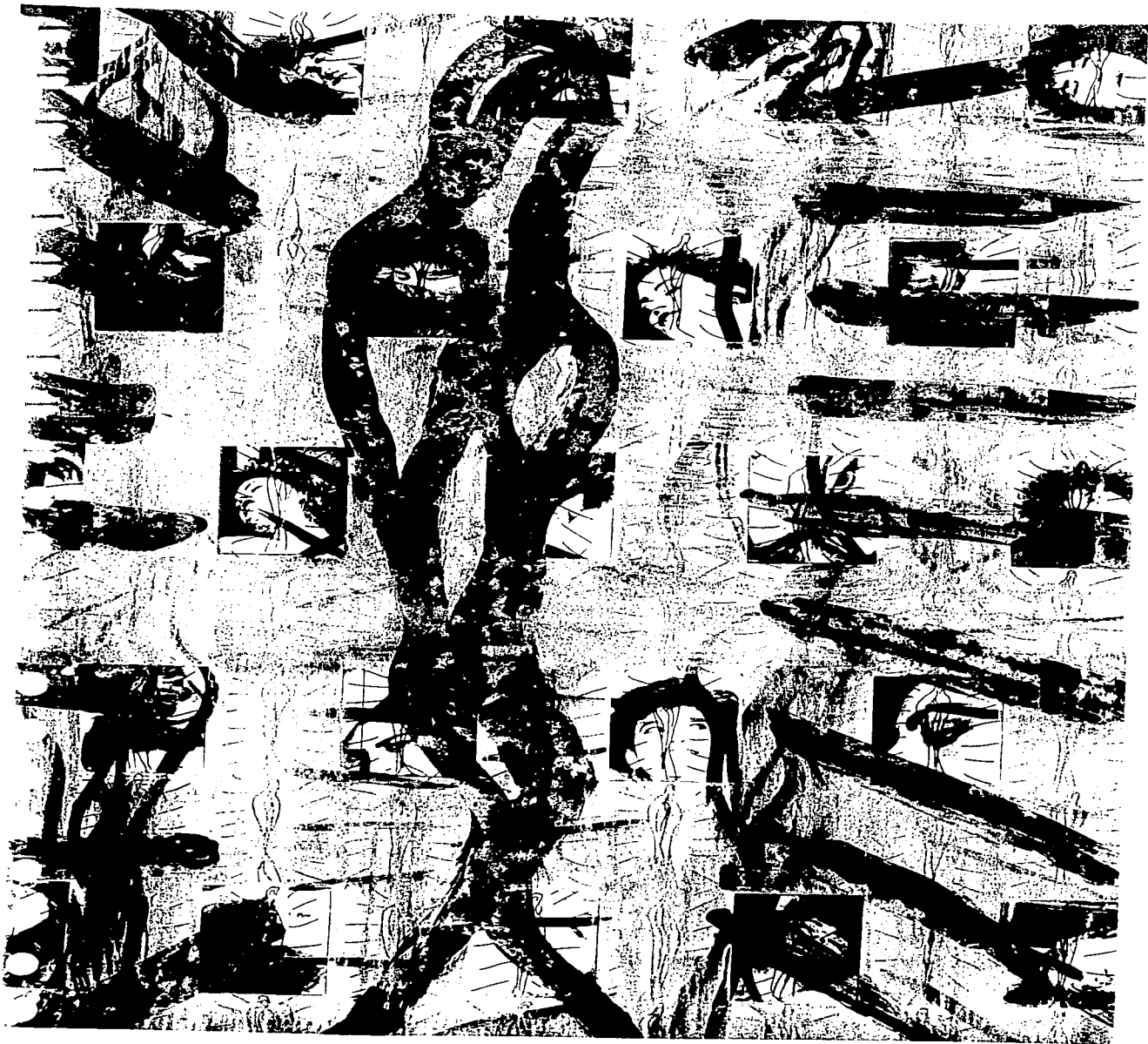
cerca, tan cerca, que es demasiado real lo visto, por tanto saturado de significación. La pornografía sobreañade; por exceso se llega al hartazgo. Cuando no existe espacio perspectivo, no hay vacío para la imaginación, no hay lugar para construir otras realidades. Cuando no se da un espacio al misterio, cuando creemos tener todo muy claro, estamos acogiendo querámoslo o no a la pornografía. Una excesiva racionalidad o certeza, son pornográficas. Tener muy claro lo que uno es abole todo misterio, abole todo vacío. En nuestra cotidianidad muchas manifestaciones son porno; un libro demasiado cierto o claro, una obra plástica evidente u obvia, un discurso muy seguro. Hemos crecido en una sociedad pornográfica. Se nos ha dicho "esto es un árbol, el cual tiene una verdad escondida, verdad que nuestra ciencia nos revelará. ¿Qué misterio puede tener un árbol? La clorofila y todo eso son el árbol mismo". Vulgar apreciación ésta que deja al árbol sin magia alguna.

Nuestro interés o inclinación por lo porno no indica del todo aspectos lujuriosos o problemas psíquicos; por el contrario nuestra inclinación es científica, ya que a decir verdad no hay mayor diferencia entre una sala de operaciones y una sala de cine porno.

¿Qué se puede hacer frente a todo este adoctrinamiento pseudocientífico? Creo que el arte nos ofrece día a día lecturas más abiertas, espacios vacíos por imaginar; a través de sus velos lo sublime se manifiesta. El arte nos incita a confiar en las apariencias del mundo, nos enseña que una buena manera de vivir resultaría de no enfocar tanto las cosas. En otras palabras, las implicaciones del arte no son pornográficas.

Para conocer un árbol nunca nos hablaron de su misteriosa sombra, aunque siempre en su frescor nos olvidamos de la escuela, de las guerras, del país, de todo.

1. Véase De la seducción. Editorial Planeta Agostini, Barcelona, 1993.



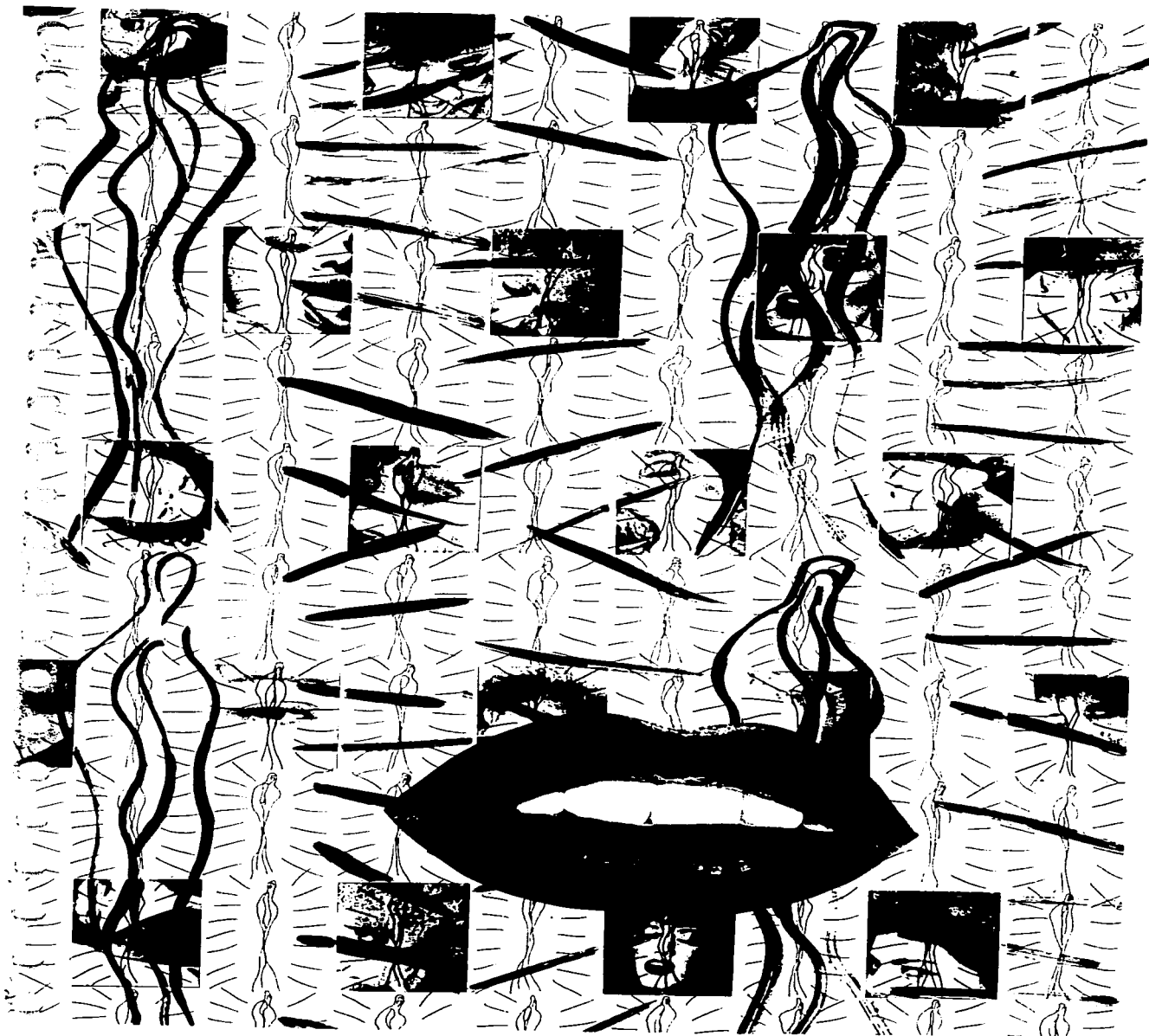
**D**o-yo. Enunciar tan insistentemente la necesidad de despersonalizarse, es como estar jugando al yo-yo. Todos hemos jugado al yo-yo alguna vez. Recordemos aquel manipulable juguete que va y viene sin cesar. Lo aburrido de este juego es que se puede hablar mientras se juega.

Siempre se ha hablado de la importancia de la reflexión, de mirarse y conocerse así mismo. Reflexionar; estamos cansados de la tremenda fatiga que produce este karma. Incluso los sabios de nuestro tiempo nos acosan sin tregua. José Krishnamúrti, invita a la auto-observación. Dice que si vigilamos la mente, se logrará acallarla desde una perspectiva libre de condenas y justificaciones. La tarea de acallar la mente es inmensamente noble, pero hay que decir que auto-observarse en cada momento, es darse demasiada importancia, es tomarse demasiado en serio. Hay un camino menos desgastante y en cierto modo menos narciso. Escuchar el mundo, observar, olvidarse de sí. Jean Dubuffet dice que le sacaríamos más provecho a la sentencia socrática, si en lugar de asumirla como "Conócete a ti

mismo", la acogiéramos como un "olvídate de ti mismo".

Escribir o hablar es quíerarse o no jugar al yo-yo. Aunque escribir o hablar también sea entre otras cosas el aburrido hábito de decir lo que otro dijo.







en. Traer a cuento la idea del Zen obedece a que los fundamentos de estas prácticas del espíritu nos hacen reflexionar en el quehacer de la plástica. Zen puede pensarse como arte. Experiencia Zen como experiencia artística. El Zen dice que es ante todo una vivencia, de ningún modo una filosofía o un dogma; igualmente no por mucho desarrollo intelectual la experiencia del arte se hace más posible. De ahí que todos los postulados de cualquier escuela o ismo no generen sino militantes que remiten a instituciones, escuelas o creencias; inclusive las de mayor tinte vanguardista-irreverente. El Zen formula conceptos después de la experiencia, jamás con anterioridad. El arte no puede convertirse en tema de exposición lógica, el Zen tampoco.

Lo más destacable de la experiencia zen en relación con el artista es el carácter personal o íntimo de tal vivencia. Los santos, los místicos, los artistas, abordan los hechos sin intermediarios, sin libros, sin instituciones, sin nacionalidad, sin dios. Es realmente increíble que el Zen sea una

religión sin dios, con una mística sin oración, sin libros sagrados o devoción.

El Zen, como el arte, no tiene nada que explicar, aunque mucho que indicar. Nos señala que si no rompemos la ilusión del yo con sus deseos y aspiraciones, jamás podremos llegar a la verdadera experiencia; a la del olvido de nosotros mismos y el contacto con el todo.

Espero no parecer tan trascendental o metafísico con esto del Zen, ya que no tenía muchas opciones para esto de la Zeta. Pensé en El Zorro, Zancudo, Zib, Zuperman, etc.

## Atlas Escolar

---

### BIBLIOGRAFIA

ARTAUD, Antonin.

El teatro y su doble. Traducción de Enrique Alonso y Francisco Abelanda. Editorial Hermes, México, 1987.

Viaje al país de los tarahumaras. Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Carta a la vidente. Traducción de Héctor Manjarrez. Tusquets Editores, Barcelona, 1980.

Heliogábalo. Traducción de Carlos Manzano. Editorial Fundamentos, Madrid, 1972.

BAUDRILLARD, Jean.

De la Seducción. Traducción de Elena Benarroch. Editorial Planeta Agostini, Barcelona, 1993.

BRIGGS, J y F.D. Peat.

Espejo y reflejo. Traducción de Carlos Gardini. Editorial Gedisa, Barcelona, 1994.

CALVINO, Italo.

Las Ciudades invisibles. Editorial Minotauro, México, 1991.

CASTANEDA, Carlos.

Relatos de Poder. Fondo de Cultura Económica, México, 1994.

- DELEUZE, Gilles. La lógica del sentido. Traducción de Miguel Morey. Editorial Paidós Studio, Barcelona, 1989.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari. Rizoma. Traducción de C. Casillas y V. Navarro. Editorial Pre-textos, Valencia, 1977.
- DELEUZE, Gilles y Michel Foucault. Theatrum Philosophicum. Repetición y Diferencia. Traducción de Francisco Monje. Editorial Anagrama, Barcelona, 1995.
- DOMOULIE, Camile. Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad. Traducción de Stella Mastrángelo. Editorial Siglo XXI, Madrid, 1992.
- GROTOWSKI, Jerzy. Hacia un teatro pobre. Traducción de Margo Glantz. Editorial Siglo XXI, México, 1978.
- PERETTI, Cristina de. Jaques Derrida. Texto y Deconstrucción. Editorial Anthropos, Barcelona, 1989.
- PESSOA, Fernando. Pessoa Obra Poética. Traducción de Miguel Angel Viqueira. Ediciones 29, Barcelona, 1981.

RAMIREZ, Juan Antonio.

Duchamp. El Amor y la Muerte incluso.  
Ediciones Siruela, Madrid, 1994.

TRIAS, Eugenio.

El Artista y la Ciudad. Editorial Anagrama,  
Barcelona, 1983. ..

WILHELM, Richard.

I Ching. Libro de la Mutaciones.  
Traducción de D.J. Vogelmann. Editorial  
Hermes Sudamericana, México, 1983.

ESTA TESIS NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

## **DEL ORDEN Y EL LIBRO OBJETO EN DOS PARTES**

Es preciso destacar que lo expuesto en las siguientes líneas crece a partir de la concreción de un texto-libro objeto, el cual es tomado como experiencia de la que se pueden plantear las motivaciones teóricas que de una u otra forma marcan o influyen sobre los propios resultados . El desarrollo de este escrito enfatiza dos temas básicos; el primero hace alusión a las interrelaciones entre las manifestaciones culturales de nuestra época (destacando los puntos de encuentro arte-ciencia). El segundo pretende explicar, con algunos prejuicios asumidos, las consideraciones que justifican la construcción del libro-objeto, que como concreción ha dado pie a este ensayo.

### **Del orden. Primera parte.**

Para Jean Dubuffet "...el movimiento del pensamiento es más importante que el contenido"<sup>1</sup>, de aquí que los desplazamientos que suscita este trabajo sean lo máspreciado. Lo destacable de esta experiencia no es lo que dice sino lo que hace decir. En este sentido se prioriza el carácter relacional de toda acción. Los productos no son resultado de la experiencia aislada, por tanto la atención recae sobre los procesos que, como en este caso, a modo de retroalimentación, marcan este camino.

La palabra retroalimentación sugiere ya muchas cosas. Actualmente, no sólo desde el lenguaje de la ciencia, sino desde planos no especializados, podemos encontrar expresiones como: caos, fractales, desconstrucción, no linealidad, etc.

Estas viejas y “nuevas palabras”, como obra del pensamiento, decididamente señalan la atmósfera contemporánea. Si “toda la cultura de una época se expresa en mayor o menor cantidad y de un modo más o menos profundo, en la obra de cualquiera”<sup>2</sup>, entonces se podrá decir que en el “inocente” uso de la palabra retroalimentación (como obra o producto cultural), se trasluce la atmósfera que Omar Calabresse califica como era neobarroca. Éste señala que la estética neobarroca opta por estrategias descentralizadoras, asumiendo sistemas policéntricos de gran combinatoria. Para Calabresse lo que tiende a desaparecer es la gran importancia tradicionalmente dada al contenido, de aquí la inclinación contemporánea por las superficies y los aspectos formales. Por otra parte Katherine Hayles<sup>3</sup> emplea expresiones como “ecología de ideas”, aludiendo a las relaciones entre la desconstrucción Derrideana y la dinámica no lineal. Señala que “el discurso científico y literario están siendo claramente moldeados por una revaluación del caos”<sup>4</sup>, evidenciándose claramente la episteme contemporánea a diferencia de la moderna. Hayles afirma que los nuevos discursos científicos y filosóficos, al compartir expresiones como la iteración y el plegamiento, señalan a los sistemas deterministas como posibles caóticos, más aún cuando estas dos disciplinas coinciden en destacar la idea de la imposibilidad de especificar exactamente las condiciones originales de un sistema. Las recientes ciencia y filosofía no padecen la nostalgia por lo original.

El aire que respiramos en este fin de siglo es realmente complejo. Complejo tanto por su aroma caótico como por las múltiples relaciones o asociaciones que está suscitando. Aunque el ambiente general se manifieste confuso, la ciencia al parecer está “maravillada” contemplando una paradoja que años atrás era insostenible: “el caos es una manera sutil de orden”. Ahora es frecuente toparnos con afirmaciones como “un orden violento es desorden, y un gran desorden es orden”. Creemos que la ciencia comienza a considerar aspectos que no se circunscriben específicamente al

campo cuantitativo y objetivo, ya que afirmar que “orden es desorden”, a decir verdad parece poco científico. La ciencia se muestra atractiva cuando habla de desequilibrios inherentes a lo ordenado y cuando decididamente cuestiona al determinismo desde su base causa-efecto. El clásico optimismo por lo predictivo pierde fuerza ante las probabilidades fruto de una indeterminación asumida. La ciencia contemporánea presenta un hombre al 2000 cuyo entusiasmo se ve diezmado al considerar sus rígidas y limitadas abstracciones frente a un mundo flexible y del todo móvil.

A pesar de esta “apertura científica”, la ciencia siempre reclamará implacablemente al orden como dominio exclusivo, y desde su lente objetiva consecuentemente buscará organizaciones unificadas, continuas y demás. En otras palabras el discurso científico está sacando orden incluso del caos, razón por la cual ésta se presenta y se presentará como conservadora y preservadora de un útil y claro orden. Muy contrariamente, en otro ámbito de la cultura, la desconstrucción rompe enfáticamente con el pasado, de aquí que los postestructuralistas compartan el “deseo de incrementar la ambigüedad del mensaje tanto como sea posible”<sup>5</sup>, es decir, al subvertir el orden mismo liberan al caos del orden posibilitando múltiples interpretaciones. Esta situación deja entrever claramente una de las distancias que separa la ciencia del arte. El papel clásico de la ciencia ha sido reducir lo mucho a lo poco, mientras que el arte siempre ha querido expandir lo poco a lo mucho. Un científico dice poco con muchas palabras, un artista dice mucho prescindiendo de éstas. No por estas diferencias sino por lo que puede haber en común, es que se está hablando de la ciencia.

Es bueno destacar el importante concepto de *iteración* actualmente divulgado. La iteración es “una realimentación que implica la continua reabsorción de lo que ocurrió antes”<sup>6</sup>, manifestándose como una repetición o función sobre sí misma.



Cuando se dice que iterar implica autorreferencia, no dejamos de pensar en el arte como un campo inevitable de cierta iteración, de cierta subjetividad. No estamos defendiendo la actitud de un artista ensimismado en su propia imagen, por el contrario del modo más sentido se considera que el trabajo del artista es sobre sí mismo, independientemente de que éste utilice ordenadores, su cuerpo, o piedras. Es verdad que el espectador no tiene por qué enterarse de este trabajo, aunque también es verdad que el singular trabajo iterativo es lo que da origen al sustento de lo que se ve. Lo creativo implica la ambigüedad, la retroalimentación y el caos.

Espero que no se deje entrever gran banalidad en la relación arte-iteración, aunque alienta mucho saber que un pensador como Wittgenstein considera que, tanto el trabajo en filosofía como en la arquitectura, es en gran medida el trabajo en uno mismo. El esfuerzo radica en la propia comprensión, o en la particular manera de ver el mundo.

Siguiendo este orden de ideas, podemos también considerar el concepto de *fractal*, que al igual que la iteración, forma parte del repertorio de las dinámicas no lineales. Lo fractal cuestiona fuertemente la actitud reduccionista que asume la totalidad como suma de las partes. Lo no lineal arremete contra el sentido aritmético y simple. Lo fractal plantea un interesante concepto de escala donde la parte es el todo y el todo es la parte, es decir, la idea de fragmento prioriza a lo más diminuto, ya que la acción sobre cualquier parte puede desembocar en un cambio transformador del todo. Una obra de arte jamás se podrá considerar como la sumatoria de partes, de igual forma es sabido que el artista no puede descuidar dentro de su composición una mínima parte, como posible germen trastocador del todo mismo. Extraña relación ésta de la parte y el todo, lo local y lo global, fresca desmitificación de un concepto como subjetividad, el cual es a un tiempo tan personal como global, tan propio como convencional. La geometría fractal ofrece un

movimiento entre el todo y la parte, donde lo cualitativo se coloca por encima de lo cuantitativo, la forma sobre los contenidos, el cambio sobre lo fijo.

Los puntos de encuentro entre el arte, la ciencia y la filosofía (como acciones del intelecto), tienen en común la imperiosa búsqueda de dar forma al caos envolvente. Históricamente el orden en todo caso ha sido el camino a seguir, aunque como sucede la mayoría de las veces en el arte, ésta no sea la imagen en apariencia brindada. Para Umberto Eco la poética hace referencia al programa operativo que una y otra vez se preopone el artista, señalando que “el meollo no es tanto cómo se resuelven los problemas artísticos, como su manera de plantearlos”<sup>7</sup>, el meollo es el orden que de una u otra forma se ha impuesto el artista. La manera en que una obra está hecha cobra una gran importancia, cuando toda acción del hombre pretende en gran medida poner orden al caos del mundo. Gústenos o no siempre estamos buscando un punto justo para todos nuestros constructos. Desde éstos por demás frágiles órdenes, constantemente se estará juzgando, evaluando y atestiguando al mundo. Estructuramos el caos a partir de sistemas de relaciones aprendidas, generando y construyendo (como en el arte) a su vez nuevas relaciones. Toda estrategia, toda manera de componer, cobra gran interés cuando se reconoce que incluso el mismo caos es un concepto dado al mundo que se niega a ser medido por las ordinarias reglas racionales. Para el pensamiento oriental “la naturaleza es caótica en el sentido de que es una reserva de posibilidades infinitas”<sup>8</sup>, y por más que se quiera medir y remedir, el misterio siempre se presentará como refrescante fuente inagotable.

Toda estrategia presume orden. Creemos que el arte comienza cuando un extremo orden supera a la estrategia, es decir al orden mismo. El arte no es cuestión de orden o desorden, aunque todo artista considere de vital importancia los modos de estructurar, aunque incluso nosotros en el uso de la palabra *des-orden*, estemos

sugiriendo entre otras cosas, el orden mismo.

Políticamente hablando, las cosas no se presentan tan desinteresadas, ya que lo ordenado propicia precisamente un obsesivo manejo de lo conocido, cuyo único resultado es la intolerancia y la violencia misma. Katherine Hayles señala que “El tiempo es la más inmediata y simple proyección de la estructura ordenada. Con el tiempo, la estética está en orden; y los que tienen el poder político, complacidos. Los espacios son reprimidos porque posiblemente -o mejor aún ciertamente- son desordenados. La razón y los poderes políticos prefieren el orden al desorden, el tiempo al espacio, la historia a las multiplicidades.”<sup>9</sup> En algunos países en desarrollo, la paradoja del caos-orden, cobra vigencia día a día. Contradictoriamente los gobiernos anuncian o disimulan un profundo caos, fruto precisamente de unos grupos “al margen de la ley” perfectamente organizados. Cabe también preguntarse si en los países ejemplo de organización no se debatirá una maraña de complejas redes cuya imagen publicitada sea la del orden mismo.

Así como hasta ahora hemos dicho que el campo exclusivo de acción de la ciencia es el del orden o la lógica, podemos también afirmar que en el plano del arte, la razón y el orden no son un fin en sí mismos. El arte no privilegia las construcciones lógicas, en todo caso, si hay una opción, ésta sería la del propio silencio, la del propio misterio. En el arte no se operan las dicotomías, ya que la mayoría de las veces su propio lenguaje es el “absurdo” mismo, tratado a su vez como fuente de muchas lecturas o significados. Se dice que los maestros Zen retan a sus discípulos con una “adivinanza-problema” koan<sup>10</sup>, desafío para la razón, reto para la lógica. El koan es una construcción del todo “absurda”, aunque de igual forma portadora de muchos significados. Lo único revelable en los koan son los límites de las construcciones lógicas. También el koan, como estructura inútil, demuestra el carácter utilitario del intelecto. D. T. Susuky aclara que la manera de

agarrar o atrapar el koan es con las manos, con el propio cuerpo. “En todo caso, el koan no puede resolverse con la cabeza; es decir, intelectualmente o filosóficamente. Cualquiera que sea el método lógico que pueda parecer deseable o posible en principio, el koan está destinado a ser resuelto con las partes abdominales.”<sup>11</sup>

Muy seguramente una de las grandes alegrías que el artista nos quiere brindar, radique en su propio asombro, frente a una razón que por maravillosa que sea sólo pudo cubrir pequeñas zonas. De aquí este silencio, este vacío del arte, que nada tiene que ver con el silencio místico. Por el contrario, es un elocuente silencio que muchas palabras jamás podrían reemplazar. Al parecer, en toda buena obra se asoma cierto caos, algunos callados remolinos señalan la idea de que muchas cosas están ocurriendo a un mismo tiempo. Lo complejo del arte estriba en su dinámica de ofrecernos todo a un tiempo. Lo complejo del arte es su propia alinealidad.

Creemos entonces que una buena experiencia no solo se atestigua con la razón. Las palabras, los nombres y las descripciones descubren sus límites. cuando el propio cuerpo, (manejando unidades completas de sentimiento. con todas las implicaciones de significado que se suelen asociar al pensamiento) nos recuerda que no hay mayor distancia entre el estómago y el cerebro, ya que sospechar de las dicotomías como cuerpo-mente, genera un gracioso movimiento donde el pensamiento reposa en el abdomen y lo abdominal reposa a su vez en lo mental. Muy seguros hemos estado de una mente como centro de control, pasando por alto que cotidianamente algunas partes de nuestro cuerpo funcionan como unidades independientes. Es decir, nunca hemos razonado las llamadas de un estómago a comer, ni los bostezos de un cansado cuerpo a dormir. Seguramente tengamos mentalizadas muchas de nuestras actividades, seguramente esta hegemonía de lo mental, represente la esquizofrenia de nuestro tiempo.

El arte se manifiesta como un elocuente silencio, cuyos callados torbellinos

nos remiten a los sistemas dinámicos no lineales, donde sus elementos no están relacionados o estructurados de una manera proporcional, donde lo negro no sigue necesariamente a lo blanco, ni lo alto a lo bajo. La no linealidad restaura las fuerzas, la energía. La retroalimentación es la constante de las no linealidades, donde se acoplan las grandes perturbaciones y se impiden las disipaciones. Una suerte de entropía hace que la obra de arte se conserve a sí misma, se mantenga en pie. Cotidianamente muchas manifestaciones producen una benéfica retroalimentación, por ejemplo la risa puede tomarse como una irrupción de la linealidad rutinaria, ya que a decir verdad una intensa carcajada revitaliza o restaura como nada hasta ahora conocido. La no linealidad engendra magia. Borges señala que la identidad depende de la memoria, y ésta a su vez del tiempo como progresión lineal y continua. Dice que si despojamos al tiempo de esta secuencialidad, todo hombre que por ejemplo lee a Shakespeare, se transforma en ese momento en Shakespeare.

Katherine Hayles equipara abiertamente el desconcierto de la desconstrucción con los sistemas dinámicos no lineales, al señalar que “el vértigo característico de la desconstrucción aparece cuando nos damos cuenta de que los textos están siempre ya abiertos a la infinita diseminación. Lejos de ser series ordenadas de palabras contenidas por la cubierta del libro, los textos son reservorios de caos.”<sup>12</sup> Además de esto aplica la iteración (como parte del lenguaje no lineal) para hacer referencia a un caos o alinealidad propio de la escritura. “Debido a que todos los textos son necesariamente contruidos a través de la iteración (es decir, por medio de la gradual repetición de las palabras en contextos levemente dislocados), la indeterminación es inherente a la esencia de la escritura.”<sup>13</sup> La indeterminación, sin temor a ser trascendentales, es inherente a la vida misma.

El ambiente posmoderno (de la mano de Lyotard, con sus posturas antirrománticas y su constante cuestionamiento de los metadiscursos), también se ve

favorecido por las relaciones que hace en un contexto cultural amplio. Lo posmoderno armoniza con las nuevas teorías científicas en el sentido de su oposición frente a las ideas de totalidad, ya que conceptos como la fragmentación, ayudan a invalidar la idea de la globalidad, y así de este modo poder celebrar la opción por cierta localidad o fragmentariedad. Hayles<sup>14</sup> cree que lo posmoderno se puede definir por una suerte de desnaturalización de la experiencia. A partir de esta idea de lo no natural analiza conceptos como el contexto, el tiempo y lo humano, planteando que tanto el contexto, el tiempo y lo humano son constructos, o artificios factibles de una desconstrucción. Nos detendremos en la parte del contexto ya que éste hace referencia al espacio, por tanto al cuerpo.

Para Hayles lo original depende de su asociación con un contexto único, de aquí que el simulacro esté ligado a la pérdida de un contexto fijo. Es como si se abogara por una liberación de la dependencia de los contextos. Simular implica revisar críticamente lo original, el propio espacio, el propio cuerpo. Considerar por ejemplo, que tanto la escultura como la arquitectura, se refieren específica y exclusivamente a esa conocida tridimensionalidad, sería ser en cierto modo románticos. Los lugares o cuerpos actualmente son tomados como espacio para la experimentación, donde la descontextualización es tomada como lo deseado. Diariamente la televisión o la radio nos ofrecen textos liberados de esa referencialidad a un contexto único. Recibimos información donde cualquier texto es introducido dentro de cualquier contexto. Considerar la espacialidad significa considerar la corporeidad. En estos momentos es extraño y por demás anacrónico el reducir la arquitectura a la casa y la escultura al volumen-pedestal. Lo espacial no es algo que ocurra fuera de nosotros mismos, lo espacial parte decididamente de nuestro propio cuerpo. Somos un cuerpo-espacio construido. Fernando Pessoa más que nadie asumió esta premisa, haciendo de su propio contexto-cuerpo, espacio para la experimentación. Sus heterónimos nos hablan de desconstrucción. También los

teóricos del lenguaje nos dicen que la significación es una construcción, que el lenguaje es autorreferencial e infundado. Si la mayoría de cuanto experimentamos es tan sólo una construcción, entonces no será descabellado afirmar que todo cuanto creemos ver es tan sólo una descripción, una construcción también. Consideramos de fundamental interés estas ideas que reafirman la gran importancia del aprendizaje en el desarrollo del hombre. Si hemos aprendido tantas cosas, seguramente se pueden desaprender otras tantas, generándose una interesante dinámica entre lo continuo y lo discontinuo, entre el caos y el orden, entre lo racional y lo irracional. Éste es un buen pretexto para traer a cuento la monumental tarea impuesta por un indio Yaqui a Carlos Castaneda, pues no es nada fácil comprender que “el mundo no existe por sí, y que aquello que atestiguamos es sólo una descripción del mundo, la cual aprendemos a visualizar y a dar por sentado.”<sup>15</sup> Esta tarea es realmente monumental, aunque ya Husserl nos ha alertado respecto de las otras posibilidades de la percepción, indicando que si dirigiéramos la mirada hacia otra dirección, tal vez veríamos ese algo más que hay que ver, ya que el mundo al presentarse como “cubierto”, sugiere siempre ese algo más. A este respecto Umberto Eco destaca que “las expresiones lingüísticas no interpretan el hecho y tampoco lo explican: lo “muestran”, indican, reproducen reflexivamente sus conexiones. Una proposición reproduce la realidad como una particular proyección suya, pero nada puede decirse acerca del acuerdo entre los dos planos: éste puede sólo mostrarse.”<sup>16</sup> El lenguaje y las investigaciones básicamente atestiguan algo que está sucediendo: la razón es en cierto modo ese espejo que usamos para reflejar un orden externo, pero a decir verdad no se sabe mucho de ese orden. De aquí que nuestro descuido consista en creer que la única percepción digna es la que cruza por nuestra razón, nuestra falta crece cuando restamos misterio tanto al propio mundo como a la razón misma. En cierta medida, el método científico se ha encargado de deificar a la razón, a través de su operatividad, que abstrae del objeto una serie de datos que luego, analíticamente formulados, damos por el objeto mismo. El orden, la razón y la lógica pueden

tomarse como misterio aunque por su falta de funcionalidad ésta sea una empresa ya fracasada. Todo lo que atestiguamos es ese indescriptible y misterioso lleno de orden, que la razón jamás podrá explicar del todo.

La tarea del arte (si es que tiene alguna tarea) siempre ha sido el tratar de convencernos de la existencia de otros mundos, no queriendo relacionar escuetamente al artista con la irracionalidad misma. Por el contrario, la invitación alegremente será a preservar cierta fluidez que nos permita a través del asombro, atisbar siquiera esos otros mundos. Por más que la ciencia se esfuerce por aclararlo todo, nunca opacará al asombro. "Para asombrarse el hombre debe despertar. La ciencia es un medio para adormecerlo de nuevo."<sup>17</sup> Nadie está abogando aquí por una renuncia a la razón o a la lógica, llanamente lo que se cuestiona es considerar al entendimiento como realidad última. Umberto Eco sostiene que aunque para Wittgenstein las proposiciones lógicas, (al describir la estructura del mundo) no digan absolutamente nada acerca del conocimiento efectivo del mundo, éstas no necesariamente contrastan con el mundo, es decir, las proposiciones lógicas no niegan los hechos. Aunque no estemos peleando con el mundo, éste no es ni lo uno ni lo otro, presentándose nos como un misterio insondable que se ajusta y reajusta a sí mismo. Lo interesante de la situación estriba en que el artista siempre ha considerado este misterio como fuente de su asombro; de igual forma lo importante es que la ciencia y todo un ambiente cultural contemporáneo, paracen también (en la medida de sus propio límites) asumir esa ambigüedad e impredecibilidad de lo estudiado. No es pequeño ni de poca monta el reconocer que lo visto lo hemos aprendido, pues esta familiaridad aprendida motiva a preguntarnos constantemente por otros mundos posibles.

Históricamente se ha asumido al orden lineal como valor en sí, gran razón ésta para definitivamente cuestionar a la autocomplaciente y lineal costumbre.



Quizás la mínima y gran diferencia entre un científico y un artista estriba en el hecho de que el primero actúe directamente sobre un mundo asumido, mientras que para el segundo la actuación sobre el misterioso mundo es reflejo del trabajo sobre su propio e insondable mundo. Lo artístico no se contrapone a lo científico. No es lo mismo arte-ciencia aunque en su constante transcurrir existan puntos de encuentro.

Lo anteriormente expuesto espera no banalizar la relación arte - no linealidad, que a primera vista podría tomarse como una analogía un tanto forzada, especialmente cuando lo no lineal se sustenta desde la ciencia. Con esta presunción se puede dar inicio a la segunda parte de este ensayo, que girará en torno al concepto de libro-objeto, como acontecimiento particular, donde se agudizan algunos aspectos que hacen referencia al libro como espacio que prioriza el orden, más aún cuando tradicionalmente se le ha asignado al libro la gran tarea de preservar significados y contenidos.

### **Del libro objeto. Segunda parte.**

En 1934 Marcel Duchamp presenta su libro-caja como anticipo del gran interés que posteriormente se dará al libro-objeto. Artistas como Dieter Roth, Tápies y Motherwell, se ven atraídos por el manejo lúdico y exorcisante de la tradicional y clásica fórmula libro=conocimiento. Ya los cubistas en el momento de incorporar materiales reales a sus trabajos, estaban dando cierta autonomía al objeto en general insertado, de aquí que el material recobraría vital importancia como sustancia. La agrupación de los materiales encontrados o contruidos, hacen que decididamente cambien de sentido, es decir, el objeto fragmentado en sus nuevas relaciones pierde su sentido unívoco en favor de un abanico de nuevos significados. Tanto algunos artistas como algunos pensadores contemporáneos<sup>18</sup> consideran al libro como

agrupación o composición donde se pueden destacar sus históricamente subestimados aspectos formales. La herencia de Duchamp es increíblemente grande; al liberar los objetos de su utilidad y consumo, les devuelve su apariencia formal. El despliegue de significados y significantes es consecuencia de la lúdica y reflexiva descontextualización a la que son sometidos los objetos. La alinealidad o descentralización propicia la desaparición de la importancia dada al contenido.

Las múltiples interpretaciones subvierten el orden mismo, generando una metamorfosis del objeto acostumbrado por una suerte de gran combinatoria, que incrementa la ambigüedad del mensaje y afirma la conciencia de las posibilidades al ampliar las relaciones. Articulaciones, conjugaciones y asociaciones provocadas, presumen que los libros en general y los libros-objeto en particular, son espacios propicios para el caos. Simón Marchan Fiz considera que dos momentos determinan al arte objetual: “la extracción del contexto habitual y la manera de presentación, lo que supone a su vez un reconocimiento de la expansión específica del objeto cotidiano y de su virtualidad semántica polivalente, en sí mismo y en el marco de su realidad sociológica,”<sup>19</sup> en otras palabras los objetos aislados o encerrados en sí mismos pierden aquí todo interés. El romántico libro es cuestionado al ser confrontado por un libro-objeto que intrascendentemente revela la gran metafísica del libro tradicional.

Para Gilles Deleuze y Felix Guattari “no hay diferencia entre aquello de lo que un libro habla y la manera como está hecho”<sup>20</sup>, considerando que de un libro no hay nada que comprender aunque mucho que aprovechar. Si acaso, hay que atender al funcionamiento, a las conexiones y a la convergencias con otras composiciones; así pues un libro no tiene objeto. En consecuencia, el libro no debe ser tomado como representación del mundo, afirman. En palabras de los filósofos el libro no debe ser calco que redunde con lo representado, por el contrario el libro debe ser mapa como

experimentación derivada de la realidad. "Un mapa es abierto es conectable en todas sus dimensiones, reversible susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, invertido, adaptarse a una montaña de cualquier naturaleza, ser comenzada su relación por un individuo, grupo, o formación social."<sup>21</sup> El mapa con sus múltiples entradas no se presenta como el calco que retorna siempre a lo mismo. El mapa, para estos filósofos, es cuestión por hacerse, cuestión de ejecución, mientras que un calco es cuestión de competencia. El libro-mapa presenta ante todo entradas múltiples, cuyos límites esencialmente móviles, manifiestan una apertura que permite conectar una composición con determinadas multiplicidades. El libro como una composición maquiavélica y por ende abierta, se presenta como una amenaza contra los poderes. "En el curso de una larga historia el estado ha sido el modelo del libro y del pensamiento: el logos, el filósofo rey, la trascendencia de la idea, la interioridad del concepto, la república de los espíritus, el tribunal de la razón, los funcionarios del, pensamiento, el hombre legislador y sujeto. Pretensión del estado de ser la imagen interiorizada del orden del mundo, y de enraizar al hombre."<sup>22</sup>

La nostalgia por esa "lineal naturalidad", donde todo nace crece y muere, no tiene cabida aquí, las vías del conocimiento no tienen porque suponer al orden lineal como condición fundamental.

Para estar a tono podemos decir que los libros-mapa son esencialmente abiertos, donde una imposibilidad de concluir nos pone en movimiento en conexiones siempre nuevas con otras significaciones. Umberto Eco considera paradójicamente que las obras de arte son esencialmente abiertas, porque al ser movimientos conclusos exigen amplia movilidad. "La obra de arte... es una forma, un movimiento concluso, que es como decir un infinito recogido en una concreción... exigiendo que se la considere no como el hermetismo de una realidad

estática e inmóvil, sino como la apertura de un infinito que se ha completado recogién dose en una forma.”<sup>23</sup> Las obras abiertas promueven una intervención activa por parte del espectador. Son no lineales porque no tienen un centro de orientación, y porque sus múltiples perspectivas designan sentidos inciertos que, como Umberto Eco señala, son sólo reflejos de esa evasión de sentido único.

Los libros-caja de Duchamp, los libros-mapa de Deleuze y Guattari y las obras abiertas de Umberto Eco, tienen en común el brindar esa infinita posibilidad de conexiones, gracias precisamente a un cierto orden o composición no siempre evidente, que la mayoría de las veces se manifiesta como un algo indefinido, complejo o caótico. Según Umberto Eco, “es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe,”<sup>24</sup> por esta razón toda composición ofrece un halo indefinido, abierto a muchas sugerencias. Cuando el artista emplea una estrategia que conjuga vacíos, silencios y juegos, no se insinúa más que la manera de componer, que éste se impone. La composición que la mayoría de las veces no obedece a un orden lineal, es la que en últimas da vida a la obra de arte. Una intensa composición conserva; cierta entropía nace en un sistema concluso.

Para concluir nos permitimos citar ampliamente a Gilles Deleuze, ya que él mejor que nadie condensa en unas cuantas líneas la gran necesidad que el hombre tiene de afrontar el caos, afirmando que particularmente el artista utiliza la composición como el modo de conformar ese misterioso desorden, y sobre todo sentenciando que lo que no está compuesto jamás podrá presumir de arte.

“Lo que define el pensamiento, las tres grandes formas del pensamiento, el arte, la ciencia y la filosofía, es afrontar siempre el caos. Pero la filosofía pretende salvar lo infinito dándole consistencia: traza un plano de inmanencia, que lleva a lo infinito acontecimientos o conceptos consistentes, por efecto de la acción de

personajes conceptuales. La ciencia, por el contrario, renuncia a lo infinito para conquistar la referencia: establece un plano de coordenadas únicamente indefinidas, que define cada vez unos estados de cosas, unas funciones o unas proposiciones referenciales, por efecto de la acción de unos observadores parciales. El arte se propone crear un finito que devuelva lo infinito: traza un plano de composición, que a su vez es portador de los monumentos o de las sensaciones compuestas, por efecto de unas figuras estéticas.”<sup>25</sup>

## Citas y Notas

1. Jean Dubuffet. El hombre de la calle ante la obra de arte. Traducción de Cari Baena, carta dirigida a Jacques Berne, del 16 de Diciembre de 1946. Madrid, Editorial Debate, 1992. p. 213.
2. Omar Calabresse. La era neobarroca. Traducción de Anna Giordano. Madrid, Ediciones Cátedra, 1989. p. 12.
3. Katherine Hayles hace un amplio análisis buscando los puntos de encuentro entre las manifestaciones culturales de nuestra época. En su libro *La evolución del caos* afirma que tanto la teoría del caos como la desconstrucción cuestionan los sistemas clásicos, optando por un general entusiasmo por lo desordenado.
4. N. Katherine Hayles. La evolución del caos, el orden dentro del desorden en las ciencias contemporáneas. Traducción de Ofelia Castillo. Barcelona, Editorial Gedisa, 1993. p. 225.
5. *Ibid.* p. 236.
6. J. Briggs y F. D. Peat. Espejo y reflejo, del caos al orden. Traducción de Carlos Gardini. Barcelona, Editorial Gedisa, 1994. p. 66.
7. Umberto Eco. Obra abierta. Traducción de Roser Berdagué. México, Editorial Planeta- Agostini. 1992. p. 38.
8. D.T. Susuki y Erich Fromm. Budismo Zen y psicoanálisis. Traducción de Julieta Campos. México, Fondo de Cultura Económica. 1960. p. 23.
9. Hayles. La evolución del caos. Op. cit. p. 250.
10. Véase *Budismo Zen y psicoanálisis*. D.T. Susuki y Erich Fromm.
11. Susuki. Budismo Zen y psicoanálisis. Op. cit. p. 63.
12. Hayles. La evolución del caos. Op. cit. p. 229.

13. Ibid. p. 229.

14. Revisar capítulo 10 "conclusión: caos y cultura: posmodernismo(s) y desnaturalización de la experiencia." En su libro *La evolución del caos*.

15. Carlos Castaneda. Relatos de poder. Traducción de Juan Tovar. México, Fondo de Cultura Económica, 1974. p. 164.

16. Umberto Eco. Obra Abierta. Op. cit. p. 265.

17. Ludwig Wittgenstein. Observaciones Wittgenstein. Edición preparada por Georg Henrik Von Wright. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México, Ediciones siglo XXI, 1986. p. 38.

18. Hacemos referencia a los filósofos franceses Gilles Deleuze y Felix Guattari, que consideran al libro como una composición maquina en conexión con otras composiciones. Véase *Rizoma*. Editorial Pretextos.

19. Simón Marchan Fiz. Del arte objetual al arte de concepto. Madrid, Ediciones Akal Arte y Estética, 1994. p. 168.

20. Gilles Deleuze y Felix Guattari. Rizoma. Traducción de C. Casillas y V. Navarro. Valencia, Editorial Pre-textos, 1997. p. 10.

21. Ibid. p. 31.

22. Ibid. p. 58-59.

23. Eco. Obra abierta. Op cit. p. 99.

24. Ibid. p. 79.

25. Gilles Deleuze y Felix Guattari. *Qué es la filosofía*. Barcelona, Ediciones Paidós Estudio, 1989. p. 199.