



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO
ORIENTACIÓN: ESCULTURA

EL CUERPO IMPREGNADO:
EXPLORACIÓN ESCULTÓRICA DESDE UNA MAGIA INTUIDA

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN ARTES Y DISEÑO
PRESENTA:

MIGUEL ÁNGEL PEDROZA OCHOA

DIRECTOR DE TESIS:

MTRO. IGNACIO GRANADOS VALDEZ (FAD)

SINODALES:

DR. PABLO JOAQUÍN ESTÉVEZ KUBLI
(FAD)

DR. HORACIO CASTREJÓN GALVÁN
(FAD)

DR. JUAN MANUEL MARENTES CRUZ
(FAD)

DR. DARÍO ALBERTO MELÉNDEZ MANZANO
(FAD)

MTRO. IGNACIO GRANADOS VALDEZ
(FAD)

CIUDAD DE MÉXICO NOVIEMBRE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

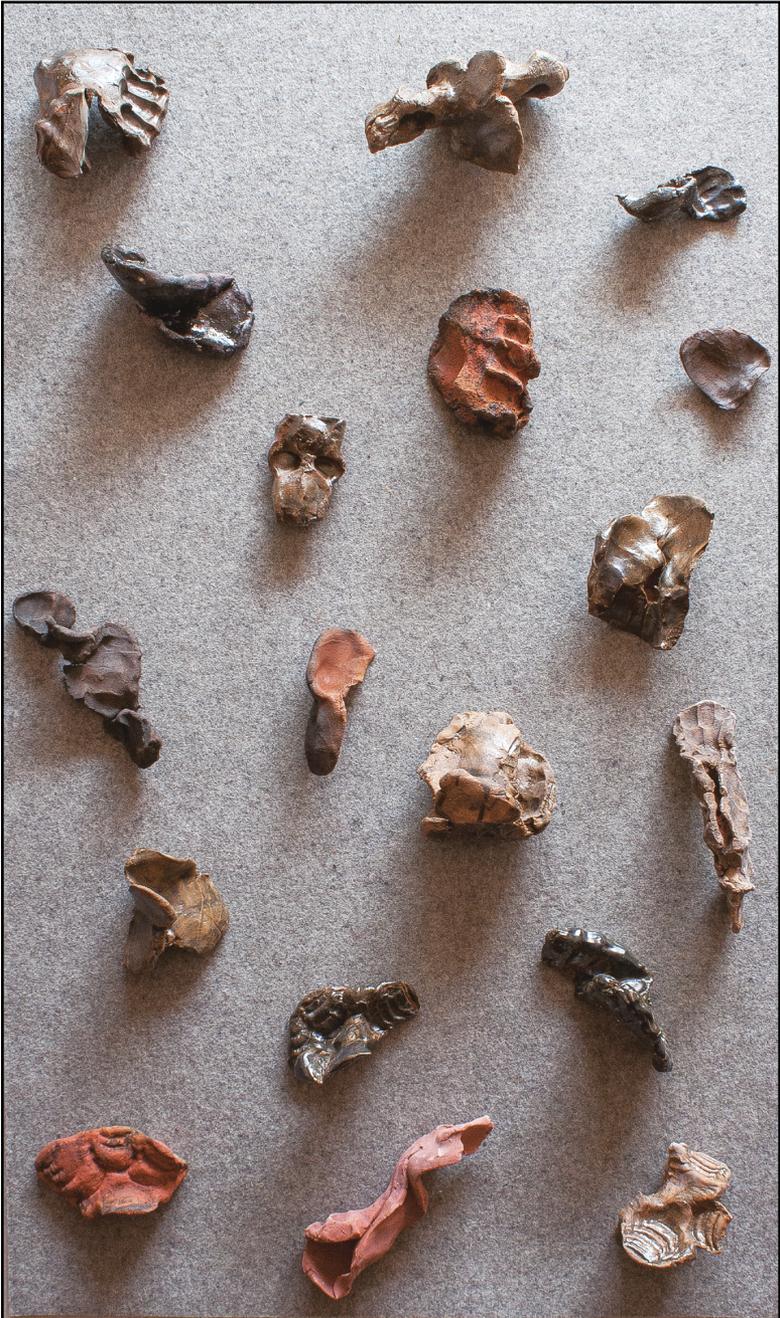


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

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.



Sin título. Cerámica. Medidas variables. 2019

Introducción

En esta exploración abordo la posibilidad que tiene la escultura de convertirse en un transmisor de misterio, entendido éste como una intensidad sutil, capaz de transformar tanto al creador como al espectador. Concienzudamente se activó un aparente impedimento, para orillar tales supuestos a una crisis. La intención desde la cual el trabajo se ha modulado es que la escultura tiene la capacidad de impregnarse del cuerpo del creador, al tiempo que, tanto el creador como el espectador, se impregnan de misterio: aquello que sobrepasa el entendimiento.

La finalidad de esta exploración: bocetar la creación de obra escultórica¹ con las características y preocupaciones mencionadas; indagar acerca del problema de la transmisión de misterio mediante la *impregnatio*; además, desarrollar un modelo particular para aquello, llamado investigación en arte.

Acotar un tema de esta índole en un estricto sentido historicista (antecedentes, causa-consecuencia) resulta contradictorio en lo problemático. Aludir como se hace aquí al *inconsciente transhistórico*², insinúa la existencia en la sombra de una tradición *otra*,

¹ Puede verse obra anterior en <http://www.miguelpedroza.com> y en <https://vimeo.com/user39875583>

² En contraposición a la obsesión materialista del sentido de la historia, veremos como Henri Corbin señala una historia del acontecimiento interior que corre independiente del tiempo lineal. Parafraseándolo, dice que la filosofía comparada estudia las Formas transhistóricas. Puede verse Jambet, C. (1984). *La Lógica de los Orientales*. FCE: México.

que persiste y respira en momentos de crisis, donde nuevamente se estigmatiza a la Historia. La atemporalidad no es una reducción, o código, sino la fehaciente evidencia de la universalidad y del poder del símbolo, que jamás resulta anacrónico. Esta urdimbre permite concebir los acontecimientos del arte entremezclados, y luego actualizarlos sin revisar fechas. La *impregnatio* y la magia conforman parte del proceso para la creación, pero no se ilustran; tampoco se pretende aquí llevar el ritual al ámbito artístico.

Este documento, se desarrolló en el tipo de investigación artística señalada por James Elkins como *investigación es creación, creación es investigación*. (Elkins, 2005, pág. 16). La indagatoria se enmarca entre dos estructuras o modelos de pensamiento, los cuales permiten el abordaje integral, tanto del fenómeno de la creación escultórica y la redacción de este escrito, como del cuerpo del sujeto (así del creador como del espectador). Por un lado se aborda el acomodo de los mundos que señala Henri Corbin³ en el marco del pensamiento mazdeísta y sufí, y por otro, los modos de acometer de la poesía. Ambos mundos entremezclados para organizar y comunicar una preocupación originalmente intuida y desordenada.

Encontrarme con Corbin significó descubrirme en el espacio-tiempo sagrado, el cual ha sido estimulante para la revaloración del acto poético; en su pensamiento se encuentra el corazón de la inteligencia creadora. Al mismo tiempo, como reflejo

³ París, 1903, islamólogo y filósofo. Círculo de Eranos. Rescató y tradujo del persa y del árabe documentos sobre el islam iranio y la mística chií.

natural, el escrito exigió un despliegue creador; es decir, no sólo se requirió de una disertación sobre la ontología sufista, sino que constantemente surgió el anhelo por la poesía. Presentados estos dos en constante diálogo, el pensamiento poético aconteció, y fue un motor emotivo que espejeaba y enganchaba las disertaciones subsiguientes. Aquello que aparece como inefable no puede más que comunicarse, transmitirse por medio de métodos otros.

Paralelamente utilizo referentes que en una dinámica comparativa enriquecen el conjunto de saberes desarrollados, que al contrastarse aclaran sus diferencias. El pensamiento de Corbin aparece como medular; esto no excluyó a pensadores como Jaques Lacan, James Hillman⁴, Ángel Bados y Juan Luis Moraza⁵ (ver cuadro en la página 46).

El cuerpo del texto aquí congregado, comenzó a fraguarse luego de una primera etapa en la creación escultórica, dentro y fuera del taller. Es una valoración en la pausa del quehacer plástico, y un pretexto para perfeccionar los engranajes que esperan ser puestos de nuevo en marcha. Es decir, que hasta este punto, no hay obra concluida, más bien está latente y en espera de ser terminada con la mirada del que se alejó para contemplar.

En *Método de la indagatoria y semblante de investigación* se aclaran el posicionamiento de la locución, y la dinámica para abordar el tema. Se distinguen con-

⁴ Discípulo y adepto de Carl Jung, Joseph Campbell y Henri Corbin

⁵ Ambos de la Nueva Escultura Vasca.

ceptos clave para un acercamiento más prolijo hacia la lectura.

En *Procesos*, se describe una línea experiencial que da sentido a la problemática y a las intenciones de esta disertación, así como a las elaboraciones recientes del trabajo en el taller, que se presenta ligado al recogimiento de lo que se elabora en el apartado posterior, así como su ponderación para suscepción o suspensión de recursos: hallazgos o virutas. También se muestra un primer esbozo de resultados para el inicio de la fase de producción. En el trascurso de la lectura se comprenderán las razones para hacer una retrospectiva tan lejana con respecto al trabajo que se presenta ahora.

Escultura: ritual e impregnatio, el apartado que le da el título a la tesis, es la parte en la cual se desarrolla la síntesis del proceso. En este se presentan los resultados alcanzados, previos a la fase de producción para una exposición. Relaciono los conceptos de las preocupaciones e intenciones iniciales con los procesos y las piezas. A la mitad del trabajo de esta fase me incorporé al curso de sufismo⁶, por lo que también funciona como puente para los siguientes apartados, presentados como encuentro con una ontología completa que modificó, acogiendo, mi mirada inicial.

El Mundo Imaginal es el lugar de trabajo, es el apartado en el que se desarrolla la contemplación del mundo intermedio descrito por Corbin a través de los filósofos orientales, valorado para fines de esta disertación dentro del campo poético. Este lo pre-

⁶ Impartido en la Escuela de Escritores de México por Juan Galván Paulín; agosto- diciembre del 2018.

sento como un descubrimiento posterior al trabajo de taller, el cual redondea el sentido que en un inicio se describe como una magia intuita. Manifestar que la filosofía sufí se presenta como descubrimiento y encuentro de esta investigación, implica dar de frente con la correspondencia clara en la que se resuelven la necesidad y la preocupación iniciales. Es un espejo y una respuesta con otra forma.

Los *Apéndices y las Notas al final* (se remite con números romanos: I,II,III...) fueron apareciendo de manera natural, debido a una necesidad para integrar la digresión... Intermisión como modelo para una procesualidad inusitada.

Método y semblante de investigación

Yo creía que el arte era representación de una idea o de un tema, y que si la cosa no salía era por falta de habilidad para ello. (...) supe que no era una cuestión de representación sino de estructura, es decir, de autonomía del artefacto respecto de las intenciones del autor(...) el anhelo de sentido es una ilusión imaginaria que por mucho que duela está abocada a fallar estructuralmente, tal vez porque la intención de significación la carga el deseo, por eso las obras se concluyen al límite de la satisfacción. (Bados, 2018)¹

A mediados del siglo XX, en el ámbito de la crítica literaria surgió la teoría de la recepción⁷, en la cual, la figura del lector se distingue en su calidad de sujeto que experimenta y vive el texto. Esta teoría se vuelve relevante para este documento debido a las diversas fuentes que se presentan. Los autores mencionados pertenecen a distintos ámbitos disciplinares (escultores, psicólogos, filósofos, teólogos, poetas) y a distintos momentos. Está circunstancia, añadida a que el campo del arte es por naturaleza interdisciplinar, se puede inscribir dentro de este método, para hacer una valoración integral —por correlación de ideas— sin recurrir al modelo historicista. Dicho método, permite acudir no sólo a

⁷ Pueden revisarse las teorías de Hans Robert Jauss, Wolfgang Iser y David Bleich. También Adolfo Sánchez Vázquez. *De la Estética de la Recepción a una estética de la participación*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005.

distintos ámbitos y tiempos, sino a un método “sentido”, es decir, intuitivo, vivencial.

Este escrito fue apareciendo a través del deseo y la necesidad. Escribir por placer modifica totalmente la dimensión metodológica. Escribir es un acto poético, en el sentido de crear algo nuevo. El acercamiento a la indagatoria fue mediante la duda, y mediante un impulso hacia la poesía escrita⁸. Esa dinámica aporta intensidad, emocionalidad, pensamiento paradójico y una voluntad de forma: de bloque complejo que altera y rompe el sentido discursivo para abrir a nuevos sistemas de dudas sensibles.

La naturaleza procesual de la investigación, en tanto creación, es la misma que la que se da en el taller escultórico. Literatura y escultura comparten el mismo campo: la poesía; por lo que difícilmente se podría consonar el pensamiento, escindiendo el recurso mismo. Las ideas planteadas fueron las mismas que exigieron el camino y su forma: si la intuición para llevar a cabo lo propuesto se inclina hacia *Habitar la Poesía*, consecuentemente se transitará por ahí. Esta estructura comparte el modo en que las experiencias fueron vinculadas durante el proceso: implicada la vivencia, la verdad lleva su compartimiento en la intensidad.

Me conduje retomando uno de los modelos que propone Elkins: Arte e investigación son indiscernibles: Investigación como arte, arte como investigación. Así también tomé ideas de Moraza, en las

⁸ Puede verse *Entréme donde no supe*: San Juan de la Cruz. *Este saber no sabiendo/es de tan alto poder/que los sabios arguyendo/jamás le pueden vencer...*

cuales distingue el conocimiento (científico) del saber (humanístico).

Pensar, indagar, conocer “artísticamente”, implica sumergirse en esa noción integral de saber. Así, debemos referirnos a un “arte como pensamiento” (Hanneke Grootenbørg), a un “pensar a través del arte” (Jones), a la obra de arte como un rico depósito de saber integral que excede la aplicabilidad y la mermada funcionalidad del funcionalismo. (Moraza, 2008, pág. 57)

SABER	CONOCIMIENTO
experiencia	experimento (finalista)
transmite emoción	transfiere conocimiento
todo el mundo siente el poema	sólo el científico entiende la fórmula
relación inmediata con las cosas	conocimiento de las cosas
representacional	descriptivo
implicado	neutral
(observación personal)	(observación sin observador)
“verdad para con”	“verdad acerca de”
(intensificación y vínculo con un sujeto operatorio, como incluido en la formulación)	(reducción de variables, incluido el sujeto operatorio, excluido de la operación)
metodologías β -operatorias	metodologías α -operatorias

(Moraza, 2008, pág. 52)

Si la investigación es indiscernible de la creación, entonces se puede suponer que el mismo texto, tal como lo hace la obra de arte, arroja de vuelta a un *sujeto inédito*⁹. Y si pensamos artísticamente, el resultado no será un *informar sobre* sino un *transmitir desde*.

⁹ Utilizando una frase de Lacan, J. en sus *Escritos*.

Cuando hay plasticidad en el sentido, el discurso se estira, y se estira al punto de su quiebre. Así entra el investigador a un terreno llamado por la incertidumbre, como una cosquilla, en ese juego entre emoción y saber, en el cual se descubre y se comparte el estilo, definido por Lacan como *el sujeto en su singularidad*.

El ensayo como forma literaria admite avanzar con dudas, dirigir un balbuceo. Está abierto a plantear relaciones: mitos, sueños, poesía, paradojas, koans, con conceptos, ideas y concepciones. El artista nunca ha sido ignorante: modela, moldea con el conocimiento de otras disciplinas su propio saber, su obra. Además, el ensayo puede operar por intuición y criterio, por solaz y rigor. En ese avanzar a tientas se descubre una postura y una sensibilidad frente al fenómeno artístico, reconociéndose como interlocutor comprometido e íntimo de otros artistas.

Bajo el planteamiento de Moraza, en el cual se distingue al arte como un sabor y un saber, un “saborear el saber y un saberse saboreando” (Moraza, 2000, pág. 3), no se pretende confundir al lector con términos que se han tomado prestados para una reelaboración personal, por ejemplo del sufismo, del psicoanálisis de la alquimia... Esto quiere decir que la dimensión plástica (transformada/transformante) del pensamiento, impera como lógica sobre el modelo de comunicación de un conocimiento, al que sólo atendería un experto. El pensamiento es materia y acto, modelable, vivo. El que escribe trata de hacerlo desde la curiosidad del que experimenta por primera vez la forma de la Voz que escucha.

Las imágenes fotográficas que presento tienen relevancia de puro apunte personal. Algunas son fotos de procedimientos, otras son fotos de residuos de rituales, bocetos y registros de bitácora.

Las diferencias y conceptos de los que me sirvo para abordar el problema son:

pensamiento = materia

saber ≠ conocimiento

(Moraza, 2000, pág. 12)

proceso (en medio de la crisis) ≠ proyecto (solución) (Moraza, 2008, pág. 43)

creación ≠ producción

campo (fenómeno artístico) ≠ ámbito (entorno: museo, galería, mercado, crítica, etc.)

(Moraza, 2000, pág. 45)

contemplación ≠ concepción

Entre los apartados se pueden percibir rupturas inexplicables al momento de la lectura; paciencia estimado lector, todo está hilado, habrás de avanzar para reconocer el modo en que están interconectados.

Entro, con el permiso que puede pedir
un profano que no sabe aún,
a este espacio por el cual se cuele un haz plateado
que vibra, que avanza, lo sigo, y lo tomo de su cola.
Entro con la necesidad de buscar la variable que arroja
lo desconocido.

Aparece el hilo brillante,
lo envuelvo, pero de regreso a casa se funde.

La maniobra de la verbalización reclama una reversa que presente
al menos atisbos.

Ante esto se ha de ir esquivo atendiendo a lo que cruza por el rabillo
del ojo.

De otro modo, ante una mirada directa, frontal, se podría destruir
aquello que se intuía. Mirar en oblicuo lo abstruso.

Maniobra delicada.

Hay algo de Medusa en la obra de arte.

No se termina de asimilar sino hasta el lapsus, la duermevela,
o durante la conciencia de algo que es su reflejo o su proyección.

El poeta se salva, si trata con la opacidad enceguedora
de su escrito, de lado, con reservas.

Ha de moverse de perfil y a tientas de lo conocido a lo desconocido.

Se pide permiso.

Aquello a lo que apunto,

llámese ruptura, desequilibrio, opacidad, fisura, inconsciente,
misterio, o continente de lo desconocido,
exige la no intrusión.

Hay acuerdo.

Parece que puede haber cierta concesión a un acercamiento;
se podrá avizorar pues, sin pretensión a deshilar el acontecimiento
de esto que en un descuido, tendría la facilidad de tomarme preso,
pues en tales territorios no me es dado acechar:

emprendo inerme.

Procesos: Materia física / materia espiritual trasegadas

Una intuición de magia: invocación del cuerpo sutil

Vació la arena
para colmar el reloj con azogue:
reposa un soplo en su reducto.

Sobre lo hecho dentro y fuera del taller, puedo decir que hubo un proceso ritual: se generaron acontecimientos para invocar la magia al momento de la creación; la partida iniciaba con un desconocimiento casi total del destino en el cual se iba a recalar. Proceso no es obra sino camino. Intuir la magia significó la experiencia, sin la adscripción a la ortodoxia de una doctrina. Planear por estos territorios, en un inicio de manera marginal, representaba desprenderme de la relación con una autoridad y una normativa –dogmática y hermética– (si la magia nace de una intuición es, en definitiva, porque estamos sumergidos en ella). Posteriormente, de manera ecuménica, pude reconocer aspectos de lo que llamo *magia intuitiva*, en tradiciones populares y ontologías nacidas en el margen de lo religioso.

Esto inició con un trabajo diez años atrás, en técnicas de meditación y métodos para lograr sueños lúcidos; seguido de un escaqueo necesario en el que se presentó una obsesión por *pneumatizar*/aventar cosas; derivando en la toma de decisión en un momento crucial, para aceptar un llamado.

Contemplación del proceso que aborda lo aún sin conocer

Con el afán de no enredarme con un proyecto, es decir, con hacer lo que ya sé y con un objetivo preconcebido listo para ser producido, inicié desde la nada sin saber en lo que depararía. Proyecto no es contrario a creación sino su última parte, a veces más a veces menos pretendido. Mi deseo es de hacer arte, no de ser artista.¹⁰

Con una “fe de acertar en lo que ignoro” (Bodet, 1992) continué sobre los pasos perdidos que llevan al descubrimiento, a la invención para desembocar con el encuentro. Ese verso de *Continuidad* de Jaime Torres puede ser una descripción exacta del trabajo del artista. Quisiera siempre colocarme en la duda, sospechando que el que hace desabiendo, refuerza, en la ausencia de control, la garantía de lo vital. Un andarse a tientas en la oscuridad sin camino. Andar a tientas de lo conocido a lo desconocido, lo aún sin conocerse. Balbuceos, como en estos mismos ensayos, balbuceos dirigidos, abiertos ante el derecho y la libertad de impresión.

¹⁰ Puede verse Moraza, J. L. (2010). *El deseo del artista*. Madrid, España.

Meditación y sueños lúcidos

Estamos obsesionados con mantener el estatuto de la particular determinación de nuestra creencia, (...) en lugar de recibir la gracia incesante de la apertura a la diversidad. (Beneito, 2015, min. 54)

Mundus imaginalis había sido posiblemente visitado mucho tiempo atrás, cuando comencé a practicar con *El yoga de los sueños* (Rímpoche, 2005): manual que transmite enseñanzas provenientes del antiguo Tíbet, para tomar consciencia en el sueño. La práctica consiste en concebir distintas visualizaciones de geometría volumétrica en movimiento, coordinadas con diversos patrones de respiración. El ejercicio se lleva a cabo antes de dormir; consiste en pasar de la vigilia al sueño de manera consciente. Es una preparación para el tránsito consciente hacia la muerte.

La práctica conlleva mucha concentración y una percepción profunda del cuerpo. El obstáculo más potente es no quedarse dormido para poder despertar en el sueño, asistir al sueño. Si somos conscientes durante el sueño, la vigilia puede ser más lúcida¹¹. Una vez que se logra esto, según el manual, existen distintos tipos de sueño lúcido: –los sueños donde el deseo manda (de ilusión o samsáricos), –sueños de luz pura y –sueños de luz blanca. Los sueños de ilusión han sido tratados en occidente como terapéuticos, pues dentro de ellos, además del poder para realizar cualquier acto, también se pueden hacer preguntas, resolver problemas (artísticos, matemáticos...), o encontrarse con la figura de personas ya muertas.

¹¹ Puede verse Varela, F. (2006). *Dormir, soñar y morir*. México: Océano.

Según los maestros del yoga de los sueños, las experiencias siempre varían, por lo que el narrar las vivencias personales puede contaminar al alumno. Es comprensible y curioso que una enseñanza se dé en términos que en un inicio son abstractos, y que sólo empíricamente, de manera individual, se pueden reconocer, e ir asumiendo. Hasta ahora, con esa práctica no he tenido sueños conscientes de ilusión; asumo que lo que encontré tiene relación con lo que se describe como sueños de luz.

Por lo que comprendo hasta ahora, lo que me sucedió en las jornadas del kundalini¹², fue un acercamiento potente a la meditación. Al comentarle la experiencia a Marco Antonio Albarrán (alumno de Swami¹³), interpretó mi experiencia como meditación profunda. Esto no sólo implica tomar consciencia durante el sueño sino también apartar la materia corporal pesada: tal vez eso sea cercano a vaciar la mente. Cercano porque aún podía articular los mecanismos necesarios para invocar calma, oración: palabra-símbolo.

Conservar la calma... Visualizaba un par de triángulos interconectados, estos los aceleraba hasta convertirlos en una esfera luminosa. Esa aceleración dota de una vibración extraña a la esfera: la primera vez que reconocí, durante la práctica, un cambio en el cuerpo, tuve una sensación de levedad hasta la ingravidez; poco después un cambio drástico en el modo de percibir el tiempo y el espacio. Advertí, además de los cambios de sensa-

¹² En el budismo tibetano y en el hinduismo, energía corporal intangible o sutil, representada por una serpiente que asciende del perineo al bregma.

¹³ Maestro espiritual del hinduismo.

ción corporal, una transformación de los sentidos, para devenir en algo que por desconocido, a pesar de las instrucciones de Wangyal, fue insoportable. ¿Era eso una faz del Vacío? Pude reconocer en ello un lugar sagrado, traté de calmarme evocando símbolos de paz; aún así, sentí que no podría contener la turbación mezclada con la maravilla.

Comprendí por qué habría que disponerse y prepararse ante tal ámbito; se pide permiso y se permanece con respeto, como indica el manual. Días después logré estabilizarme y sentir, con un ruido de amplitud modulada de fondo, ruido gris, variación de frecuencia, un regocijo profundo en aquel ¿cómo decirlo? entorno, estado, ámbito, ambiente.

Meses después de comenzar con estas prácticas me fui a vivir al País Vasco. Por el cambio en los hábitos y en la velocidad del cotidiano, me deshice de los lastres que se cargan al vivir en una megalópolis. Dolores, tensiones y miedos se disolvieron en el aire de la costa. Las prácticas se intensificaron. Me encontraba de manera frecuente rompiendo el miedo con distintos métodos, para lograr acudir a ese ámbito de regocijo. El miedo es el umbral de ese “sitio”, uno le da forma si se le admite...

Un día decidí retomar las oraciones que aprendí de niño: un fuego mercurial circuló por mi espina dorsal, cada oración iba destapando orificios en mi cuerpo, dando al fuego libertad de recorridos; ocupaba así la medida de la habitación en la que estaba: el Padre Nuestro rompería en el plexo solar, el Ave María en la frente; en el corazón, una nueva mezcla intuida de invocación, y una más en el bregma.



Muhammad envuelto por las llamas doradas que emana su cuerpo en el cielo.

Tomado de Arabi, I. (2004)

El esplendor de los frutos del viaje. Barcelona: Siruela. (p.6)

Pneuma

Pneuma fue la pauta para poner en marcha mis intenciones de trabajar con esa *magia intuitiva*. Problematicé en el campo de lo escultórico a partir de la idea *pneuma* (del gr. aire, espíritu). La *pneuma* junto a la *psyché* (soplo, alma), se relacionan con la Creación: hálito que insufla vitalidad a la materia.

El planteamiento consistió en la elaboración de esculturas en las que se hiciera evidente la *pneuma* como concepto, técnica, y materia... Esculpir con aire, esculpir el aire, sería, en contraposición a la tradición de las artes, un modo no tan común. El contacto sólido sobre sólido (digamos, cincel/piedra) se cambiaría por el contacto gas sobre sólido, ¿gas sobre líquido? ¿gas sobre gas?!

Aire, soplo contundente que modela:

dar forma, erosionar, hacer
flotar, mover, acelerar con aire
las intensidades propias de la materia,
de las cosas,
en un bloque específico de espacio-tiempo.

Como ejercicios de calistenia hice exploraciones a las que llamé:

Pneumatizaciones:

Jugar/complejizar conceptual y plásticamente con la idea aire-espíritu, soplo-alma/ Acelerar y hacer estremecer las cosas con aire, mantenerlas en movimiento o suspendidas en el aire/ Modelar, modificar la materia con aire: caliente, frío, a presión/ Formas hápticas, invisibles pero perceptibles al tacto. Escultura no para los ojos sino para la piel/ Si la letra es vibración en el aire ¿cómo se materializaría? (Sentido religioso: el Om hinduista, el Verbo judeocristiano)



Pella cruda perforada con compresora.

De manera obsesiva comencé a tirar aire a presión a distintos materiales, barro fresco, yeso durante su fragua, alginato durante su gelatinizado; tratando de trazar en ellos el paso del soplo. Hice vaciados en el yeso y en el alginato, zamac para el primero y cemento para el segundo. Los resultados los estimaba flacos, con un interés simplemente formal.

Se comenzaba a abrir la posibilidad para continuar con la dinámica de creación.

Aire modelado en yeso en el lapso de su fragua. La *pneuma* como negativo del instante congelado.

<https://youtu.be/jvOb2oyNNI>



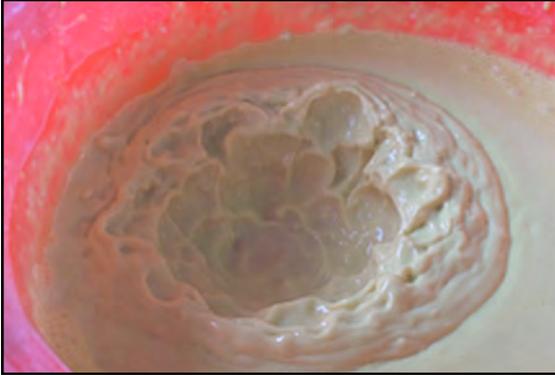
Vaciado en zamak del molde de yeso. 22x18-x10 cm. 2018.

<https://youtu.be/vpYE0YNbMFY>



Paralelamente apareció un inter dancístico y poético. Quería reunir las acciones neumáticas con la danza y la palabra. En esas fechas viajé a Yucatán para presenciar el espectáculo de un bailar; Israel Galván, con su Compañía, presentaron *Fla-Co-Men*. La pulsión, la potencia poética, la rara alegría, el

dislate y el duende¹⁴ de ese flamenco me llevaron a un asunto que sólo con la danza podría resolver, como amateur, en la intimidad; por otro lado, lo que quedaba de lo dancístico era el movimiento.



Alginato aventado con compresora.
<https://youtu.be/DF9r-ySxerM>



Vaciado en cemento del molde de alginato: otro escarceo necesario. 28x12 cm. 2018.

Aceleraba un par de balines soldados, un giroscopio con la pistola de la compresora, embelesándome en las revoluciones por segundo alcanzadas, en su levitar; hacía rodar un oloide maravillándome con su andar; tiraba viento a presión sobre libros,

¹⁴ Puede verse la Conferencia de García Lorca, F. (1933) *Juego y teoría del duende*.

Par de balines acelerados furiosamente con aire de compresora
https://youtu.be/RIg_hLuwEtw



Libro de Francisco Hernández sometido a violentas sacudidas neumáticas.
<https://youtu.be/ts5i9eKYkKM>



Marcha del oloide de cerámica con compresora.
<https://youtu.be/ZOIGH1EvKrI>

desplazándolos y modelándolos hasta destruirlos.

El ritual tuvo una función a pesar de dar resultados aparentemente frívolos. Hay un carácter repetitivo pero grácil en su simpleza. La aceleración y la desaceleración con o sin aire, remitirá siempre a un tiempo otro. A pesar de que en estas acciones ejecutaba con aire mecánico y distante, como quien da cuerda a un reloj, sospecho que me colocó en la duda, no de que esto implique lo contrario a un sopro divino, si no de que el mecanismo pertenezca a un orden que en su relación con el mundo, pueda establecer algo más profundo. Fue en este punto que se me atravesó una gira de vuelta al País Vasco. Corte.

Llamado y ritual de autoinvocación

Te reuniste en el centro del crómlech
cantaste hacia dentro
fijaste el árbol a las piedras: ¡harri!,
bajó una parte de ti en el ascensor lapidante
la mente se bifurcó allá entre la tierra y el polvo
viste la cabeza del padre y el mango del hacha
olfateaste mi vientre
corriste de nuevo hacia arriba
creció el paisaje en la fugacidad de su centro
se abrió una mano en la paloma
intentaste meditar con un pie al aire
tu voz, comenzó a resonar en los balidos
delineaste tu pie con los dedos,
entonces, la hierba abrió sus oídos.



Soplo de autoinvocación en cera suspendida en bolsa de aire.
Aire suspendido en el aire. Destruído.

El llamado¹⁵ sucede cuando la carga simbólica de los acontecimientos cotidianos se proyecta en una superestructura compleja en donde el misterio es medular. Así pues, la frase de Yolanda Gutiérrez (una de mis tutoras) “busca a tu maestro” lo relacioné con el Maestro de la tradición celta; así comenzó a operar una red analógica de aspectos implicados. Interpretación de por medio, hubo mucha encrucijada. (Aún no hallo la identidad del Maestro¹⁶, como se verá en el apartado *Símbolo indiscifrable*, esto no supone un impedimento para continuar). Ese mismo día conocí a Sara Pinedo,

¹⁵ Si se juzga el proceso con la mirada de Joseph Campbell, coincidiría con varios puntos de las jornadas del *Héroe de las mil caras*: hay un llamado, un encuentro con su mentor, una entrada al mundo mágico, pruebas, entrada al vientre de la ballena, crisis, recompensa, vuelta al mundo ordinario, etc...

¹⁶ Ahora mismo recuerdo que una bruja wikka mencionaba a un Carnabubus: no existe, encuentro a Cernunnos, dios relacionado con la vida, la muerte, la lujuria, la fertilidad, la magia, el bosque. Muy parecido a Baphomet: cuernudo, sentado en flor de loto, meditativo. Simboliza también el poder, la fuerza y la perennidad.



Fotografía enviada por la wikka Gabriela Solís Ortiz en la noche de Quemada (ritual al Maestro), Whatsapp, Morelos, 22 abril 2018, (el mismo día en que visité las cuevas aquelárricas de Zugarramurdi).

una compañera dramaturga; entrados en cervezas le explicaba las conexiones que empezaba a hacer... le pedí que se girara para ver el tatuaje en su brazo –del cual sólo alcanzaba a ver la mano–: el mago del tarot.

Comencé a tener sincronicidades¹⁷ con brujas, masones: adi-

Cueva de Zugarramurdi en Navarra, España. Antiguo escenario de aquelarres. Abril 2018



vino algún contacto con ancestros. Los lugares de los rituales de magia intuitiva, fueron fotografiados por mí y por conocidos, y luego impresos para

¹⁷ La sincronicidad es un término desarrollado por Jung, el cual se podría definir como la simultaneidad de acontecimientos vinculados por su contenido; de tal vínculo, mágico y causal, nace su dimensión simbólica.



En el complejo de crómlech y *Homenaje a Aita Donostia* (Oteiza, J. y Vallet, L.). En Agiña, Navarra España. Abril 2018
<https://www.youtube.com/watch?v=MfpOPVfswE&t=85s>



Retrato con soplo en cera. Destruído.



Intervención ritual a retrato. Cera, y retrato sumergido en yeso. Destruído.

acercarlos a retratos, y dinamizarles algo ¿el qué? Algo. Los sitios que aparecieron fotografiados en las mismas fechas y en distintos lugares los considero umbrales y puntos de interés imaginal. Antiguos crómlechs en la sierra vasca, cuevas habitadas por sabios en Zugarramurdi, quemadas hechas en aquelarres (foto enviada desde Morelos en el momento de mi visita a Zugarramurdi), son imágenes que utilicé para hacer lo que ahora reconozco como invocación: afuera; autoinvocación: adentro; cera derramada sobre las imágenes, soplo directo en la cera fundida, inmersión de mis retratos en cera roja de sirios, inmersión en yeso de los paisajes y los retratos.

Aunado a ello hice ejercicios durante episodios de descompensación horaria, insomnio y desequilibrios energéticos, en los que fluctuaba intensamente entre la desconcentración y una libido acentuada por viajes largos. Estos ejercicios funcionan con visualizaciones de la energía corporal (en la cual dinamizaba la energía generada en la pelvis hacia la frente) ligadas a una circulación respiratoria monótona y consciente. Concentrarme en esa imagen derivó en la ensoñación de una aguja dorada, larga y curvada que se elevaba desde los testículos hasta el bregma. Al día siguiente me apareció en la mente el nombre de una deidad que nunca había relacionado con su imagen: Baphomet. Como en el kundalini, y como en técnicas supuestamente toltecas de meditación, aparece ahí representado el movimiento de un fuego que circula desde los genitales hacia la cabeza.

Al comentar esta experiencia a un radioestesiólogo vasco, me sugirió que muy posiblemente esta ima-

gen haya sido satanizada por la Iglesia debido a que simboliza también a la consciencia. A partir de esta experiencia de ensoñación, empecé a ver a esa columna vertebral dorada, como una de las formas primordiales para mis posteriores elaboraciones escultóricas.

Los versos que encabezan este apartado, fueron imaginados durante la visita a los crómlech de Agiña, en Lesaka Navarra, un lugar más al que llegué por sincronicidad (pocos vascos conocen el lugar). En el sitio hay una intervención de Jorge Oteiza y el arquitecto Luis Vallet: *Homenaje a Aita Donostia* (1958). Ahí hice un par de meditaciones y un video en el que vinculo el poema contemplado con el momento de la visita. Este video, puede ser una síntesis dentro de la cual, indudablemente culmina –con la sensación subterránea del nadir aún fija– el proceso de invocación.



Impronta de mano en yeso contenido en un condón, y retrato sumergido en cera de cirio. Destruído.

Escultura, ritual e *impregnatio*

Abordo la escultura como un fenómeno que requiere contundencia física, intensidad afectiva y complejidad simbólica, para devenir en una presencia que propicie un correlato con el otro (en tanto sujeto pasible de miedos, deseos y sueños). Como ideal, apunto a la construcción de una ventura intangible, mediante el indicio de lo perceptible. En el ideal está siempre el otro, se pretende comulgar con él.

Entonces la diosa Aruru concibió en su propio espíritu una imagen de Anu, luego tomó arcilla, la arrojó a la estepa y con sus manos modeló al valiente Enkidu.
(Poema de Gilgamesh pronunciado por Galván J. en sesión, 2019)

(...) la obra afrenta la abstracción verbal, las sustituciones lógicas y las técnicas mentales de reducción que las operaciones de sólo pensamiento suponen. No exige ni deja ser trascendido mediante un discurso.
(Moraza, 2006, pág. 24)

Los rituales intuitivos devinieron en la invocación del momento creativo. Luego de los primeros escauceos jugando con el aire, teniendo claridad sobre el sentido que buscaba al pneumatizar la materia, y de hacer ese viaje ritual, me hallé de vuelta urdiendo en el taller en una circunstancia que se borra de mi memoria. Sé lo que hice, está documentado, pero no sé por qué y cómo se me ocurrió. De pronto tenía una bolsa de plástico llena de yeso fraguando sobre mis rodillas. El tiempo que duró la fragua fue el tiempo que medité en una sola cosa, que en definitiva tenía que ver con la experiencia iniciática del viaje; había una sensación

extraña de poesía, de fe y de acogida a mi propio regazo. Esto fue el inicio para resolver de alguna manera el lío en el que me quería meter.

Unas semanas antes, estando en Bilbao, enuncié el emprendimiento de mis intenciones escultóricas:

La escultura tiene la capacidad inherente de impregnarse del cuerpo del creador, al tiempo que impregna tanto al creador como al espectador. Se impregna de intención y de deseo, de cuerpo físico y de cuerpo sutil. A pesar de que esa capacidad es inherente, es raro que se enuncie. La obra no sólo es la proyección del cuerpo físico que habita el creador, sino un límite en el que se funde con la afectividad (deseo, emoción) y el espíritu, en un grado de existencia simbólico, de manera natural.

Los primeros términos tenían relación con: contaminación por cercanía, aromas, olores, sudor y evanescencia. Me acercaba con mucha inquietud a la posibilidad de que eso sutil, que comparte semánticamente campo con misterio (secreto, fisura, inconsciente, continente de lo desconocido, opacidad, ausencia, incompletud, ¿disparate?¹⁸, irrepresentabilidad), se efectuara en el otro y en lo otro.

Ausencia, fuerza petrificada, dinámica, viva; testimonio del acto transformador de la materia, del que toca y del que será tocado.



¹⁸ Puede verse Oteiza, J. (1997) *Goya Mañana*. Pamplona: Pamiela.

De manera natural, dicho como si fuera poca cosa. Es esta la frase que a mí entender ofrece un sentido por encima del discurso. Porque podría continuar por aquí: durante el proceso se imbrica la complejidad simbólica del cuerpo, la relación entre sus partes y la idea del hálito que insufla vida a la creación (pneuma); ritual que pretende hacerse efectivo mediante asociaciones sentidas, intuitas. Así, los cuerpos, el del escultor y el de la obra son mutuamente estremecidos, modificados. Aún hay claridad y búsqueda de complejidad, pero posiblemente eso ya no se elabora en términos de sosa representación; aquí permito de nuevo que la magia haga lo suyo, que se impregne.

Desde casi el inicio de la exploración, asumí que bajo las condiciones del accionar, obtendría respuestas con una lógica correspondiente, es decir, en los términos que sólo la magia puede suscitar. En las sesiones de sufismo comentaba que bajo la mirada de esa ontología, el cotidiano es sorprendente: sufismo, magia y poesía comparten mucho. En términos de poesía escrita podía comprender su acontecer, pero en términos de escultura me costaba trabajo. Fue cuando Galván Paulín recitó de memoria la creación de Enkidu, agregando que en ambos casos sucedía lo mismo. Es por ello que regreso: de manera natural, la *impregnatio* acontece toda vez que se concibe en el propio espíritu una imagen.

Hasta este punto el problema ya no era de procedimientos, sino de recapitulación de obsesiones: –la ensoñación de la aguja dorada como un símbolo medular de lo vivido, –la impronta del cuerpo al que está vinculada esa columna, aguja, haz; –ade-

más del indicio de la boca, de las manos, las rodillas.



Mordiscos en cerámica ahumada.

10x14x13 cm y 12x6x5 cm.

2018

Estando en el taller de cerámica, me daba cuenta de que al momento de hacer, el ego estaba descolocado¹⁹. La atención hacia el ego, mis intenciones, se desplazaban, la voluntad se movía de otra manera: me di cuenta luego de haber formado un par de decenas de piezas. Las que tenían forma alargada, de columna vertebral, se rompían después de secarse, requerían ser pegadas y repetir la operación.

Adosaba algunas piezas de cerámica a las piezas de yeso. Quemaba y ahogaba en humo otras tantas piezas de cerámica para obtener acabados ahumados.

Regresaba al juego de los materiales: utilicé en la

cerámica pigmentos y esmaltes, horneados caseros en cubetas de fierro, a las piezas de yeso una vez

¹⁹ Ese desplazamiento lo identifiqué una vez que entré a las sesiones de sufismo (desarrollado en el siguiente apartado). Estas sesiones ocurrieron a la mitad de esta etapa. La entrada a ese curso arrojaba un haz sobre los procesos y los acontecimientos relacionados con esta creación. Cada vez me acercaba más a ese hilo con el que vincularía la totalidad de esta exploración, al grado que a partir de allí, no volveré a mirar igual.

secas les quemaba la bolsa envolviéndolas en periódicos. Siempre consciente de que toda técnica es ritual.

Impregnar es trasegar, se recibe de la materia algo, se da otro algo. Se trasiega un ardor que se conserva al depositarse y se hace duradero. Un continuo impregnado, escultor-materia vuelta escultura-espacio-espectador. Se impregna por contacto; el intersticio aquel en el que se co-funde: el límite sin frontera: la imagen ¿la luz que nunca se verá al oponer los espejos? Azogue detenido en su flujo y liberado. Azogue: yeso en fragua. ¿Desfraguará y liquidificará en un proceso retroactivo la escayola, si se hace lo contrario? Hasta el momento petrifica. ¿Qué petrifica? Lo que se conserva.



Impronta de la palma de la mano en cerámica ahogada en humo.

8x6x2 cm y 9x7x8 cm 2018

Apareció una oportunidad para exponer estas piezas y me enfrenté al problema del montaje. Decidí colocarlas sobre pedestales rústicos, piedras encontradas. A nivel formal hacía sentido el pedestal, a nivel de contenidos faltó elaborar, fallaba. Antes de volver a exponerlas, creo que requieren otro tipo de pedestales o colocarlas colgadas, posiblemente

con una referencia fotográfica del momento del fraguado.



Los gestos y las posturas que hacía al momento de abordar la materia coincidían en una expresión maternal: cargando y amamantando a un bebé, o yo siendo amamantado, posiciones fetales.



Prueba de montaje brancusiano del conjunto

Hinojos-mano-barbilla/mano-pie.

50x40x25 cm. 2018



Al conjunto espalda-cuello-nuca encajó durante el fraguado una pieza de cerámica ahumada que se asemeja a la aguja ensoñada.
48x31x15 cm. 2018.



Fuerza petrificada en materia impregnada de transformación: frío/húmedo/ blando-caliente/húmedo/ duro- frío/seco/duro.
45x30x22 cm. 2018.



Mano-ventre-piedra,
mano que ase yeso, que
ase piedra,
40x14x17 cm 2018.



En la puerta un espejo:
abatíase para mostrar que yo era su recorrido...

El futuro es olfativo, el pasado táctil,
el presente sonido puro.

El nadir del tiempo es un corazón nimbado de
anémonas celestes
palpitando en sábanas mercuriales.

Boca-manos
Yeso y piedra.
16x15x14 cm. 2018.



Hinojos-mano-barbilla
Yeso. 25x23x15 cm. 2018.



Manos-ventre-mesa.
Yeso. 35x12x20 cm.
2018



El mundo imaginal es el lugar de trabajo

La poesía nació de la magia; creció con la religión; vivió durante la era de la razón; ¿habrá de morir en el siglo de la propaganda? Quizá no llegue a la muerte, sino a un trance cataléptico de autodefensa.

(Lewis, 1966, pág. 66)

Henry Corbin, en su libro *Cuerpo espiritual Tierra celeste*, apunta como un lugar, y no como una mera idea, un mundo entre el sensible y el inteligible: el *mundo imaginal: Mundus Imaginalis, Octavo Clima o Malakut* II. Al ser un mundo intermedio, el vínculo con él no es ni con los sentidos fisiológicos ni con la elaboración de un concepto. Lo describe como “el mundo donde `tienen lugar` los acontecimientos espirituales reales, pero reales de una realidad que no es la del mundo físico, ni la que cuentan las crónicas y con la que se `hace la historia`” (Corbin, 2006, pág. 33). Este mundo es sutil, intangible y perceptible; requiere el desarrollo de un órgano receptor integral: la *imaginatio vera*, tal como la nombran los alquimistas.

Aquel que acude al mundo imaginal es inmerso y a veces arrojado misteriosamente en aquello que Corbin describe como *símbolo indescifrable*. Frente a esto, surge como asimilación tanto la creación poética y la religión, o por otro lado, la locura. Se podría decir que aquel símbolo se descifra bajo un contexto y lo que aparece no es, como ha dictado

la opinión general, alegoría o fantasía²⁰, sino *fiel reflejo visto de cabeza* (Corbin, 2006, pág. 24) desde el mundo intelectual.

Los ojos ardientes que no son ni los carnales, ni el intelecto, se convierten en ese órgano pluridimensional que hace de puente: uno mismo es el puente. De este modo, integrándose al orden mítico que dicha transmutación concede, la vivencia del cotidiano es paradisíaca. ¿Cómo se construye uno en el paisaje, en el acto creativo frente a la materia? ¿Qué se asume y qué se interpreta cuando esto ahora se devela?

En su curso sobre sufismo el maestro Juan Galván Paulín mencionó tres tipos de lecturas en el ámbito de las escrituras sagradas, las cuales se podrían aplicar por extensión a cualquier evento: –la literal, normativa o legalista; –la intelectual o filosófica; –y la mística, la cual trasciende los esquemas de los primeros dos. Cada cosa tiene su correspondencia en un orden Otro.

Símbolo indescifrable inscrito en el mundo imaginal

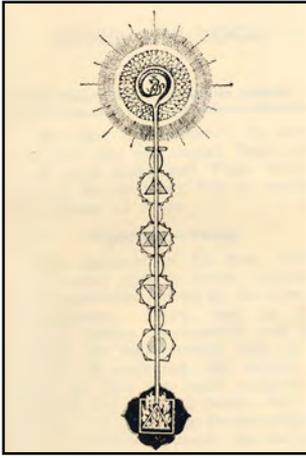
El interés por encontrar un símbolo absoluto en el campo poético, tiene un origen a no dudar, místico. El mundo imaginal es un aspecto, que por existir, ha reflejado en el hombre la necesidad de ser expresado. Porque existe se expresa: aquello en apariencia inaccesible, no es producto de psiquismos, sino que somos la elaboración más exquisita

²⁰ Corbin distingue la imaginación verdadera de la fantasía, “la simple sierva reproductiva de la percepción, la mera dispersión de la fantasía”.

de aquello que pide ser puesto auténticamente en evidencia. Los indicios de que el símbolo indescifrable ha sido intuido por artistas, magos y profetas se puede constatar en el campo semántico del imaginario que alude a lo innombrable, lo inefable; campo que se ha relacionado con un idealismo poético. ¿Por qué?

¿Cuál es la relación del campo poético con aquel fuego secreto? Posiblemente sea el de salvar y ser salvado en la asimilación del golpe de lo desconocido. Como mencionaba antes, si no se hace cultura, en forma de arte, de religión o de ciencia la otra vía es la muerte o la locura. Efectivamente, daremos siempre de frente con ese golpe constitutivo: *Mundus Imaginalis*, porque es natural a nuestra dimensión. De ese símbolo que es elemento primario de todos los existentes y que Corbin define indescifrable, nacen las interpretaciones, tan pronto accede alguien, de forma impersonal, mítica.

Por intuición podría decirse que las zarzas ardientes de la tradición islámica, mística Baphomet, las representaciones que del kundalini se hacen, Quetzalcóatl, las lenguas de fuego de los apóstoles: tienen un mismo referente: uno de los símbolos indescifrables más potentes cuya interpretación ha librado batallas en el mundo religioso. Baphomet ha sido satanizado en el mundo cristiano, por dar un ejemplo. Es por ello que cualquier símbolo mal interpretado puede resultar mortal. Mandorlas, halos, aureolas, son otros ejemplos de repetición de una forma en distintas culturas, lo que sugiere que nacen de una experiencia del mundo imaginal, y no



Ascenso del Kundalini, tomada de:
http://shuan-esvida.blogspot.com/2010/03/ciega_27.html
[recuperada el 25 de febrero de 2019]

arriba *Baphomet* por Eliphas Levi, tomada de: <https://en.wikipedia.org/wiki/Baphomet>
[recuperada el 25 de febrero de 2019]

a la izquierda *El triunfo hermético; o la victoria de la piedra filosofal*. Alexandre-Toussaint Limojon de Saint-Didier. Londres, 1745 tomada de <http://barberist.blogspot.com/2011/05/hermeticaltriumph.html> [recuperada el 2 de septiembre de 2019]

de una metáfora simple que alude a las formas solares.

Los tibetanos sugieren entrar a aquel espacio indescifrable con respeto, sin miedo. ¿Qué sucede ahí? En la tradición del Kundalini, sueño lúcido y meditación profunda comparten un lugar sagrado

al que se llega metódicamente. Las disposiciones emocionales son vertebrales para la experiencia tanto del cuerpo sutil, como del mundo onírico, relacionados por compartir la censura temporal de los sentidos, que propician la ilusión.

El miedo llama a la sensación de ansiedad, la ansiedad modela un reflejo ominoso: una pesadilla o la sensación de una presencia que toma control del cuerpo (se sube el muerto). El miedo en un inicio es natural porque hay una confrontación con un espacio desconocido, y según la experiencia, el modo de entregarse a él puede ir construyéndose desde la eliminación del miedo en un reacomodo interpretativo.

“El ángel precede al sentimiento que produce. Los sentimientos son secundarios, son recibidos”. (Hillman, 2017, pág. 38) Cada emoción y cada sentimiento, podría decirse que tiene su reflejo en una divinidad. Las imágenes de divinidades y las oraciones tienen su correspondiente en la imaginación activa: son instrumentos cargados para el posicionamiento dentro del mundo imaginal. Esta correspondencia da sentido al significado de símbolo: arrojar juntos, frente a diablo: arrojar separados. Es ahí donde el diablo se puede traducir como confusión.

Habitar el mundo imaginal

El sujeto integrado en la contemplación sagrada del mundo

Todo es sueño y habrá que morir para despertar dentro de otro sueño. Siendo objetivos nos extra-

viamos; siendo subjetivos habitamos íntegros: comentaba mi compañero de curso Nicolo Cesareo, que el día que visitó la mezquita de San Petesburgo sintió vértigo al borde de la arcada. Mencioné que en esos días había revisado el estudio de Al-Hazen sobre la geometría y la óptica, concordamos en que hay una deformación de la mirada en la perspectiva del ojo ciclópeo. Perspectiva y punto de vista (frío centro), significa colocarse afuera viendo hacia un objetivo (separado), mientras que Geometría como un orden sagrado (una matemática otra) concibe contemplar de modo hologramático²¹ la Unidad: El lugar que ocupa la geometría para el sufí, da el indicio de como éste dimensiona lo sagrado : cuando el occidental entra a la mezquita, se marea, cuando lo hace el sufí, religa con Aquello a lo que pertenece. El Absoluto extraviado acá en Occidente²² da vértigo y hace pensar en el miedo al vacío, en Oriente es un símbolo vívido, es lo que se habita.

El punto plano y fijo euclidiano nos mira Objeto, la geometría móvil, volumétrica no Euclidiana, nos mira Sujeto. ¿Por qué? El que la construye por un lado, se considera punto excéntrico del mundo, mientras que el otro, se considera dentro del mundo y se asume sujeto simbólico. No es coincidencia que el lugar histórico (lineal, con fines y causas –hegeliano–) que toma el hombre en el renacimiento sea central. Se hace geometría al tiempo que repercute en nosotros el ideal que sobre ella

²¹ El todo inscrito en la parte. Término acuñado por Edgar Morin

²² Occidente: occiso, muerte, oscuridad. Oriente: nacimiento, luz.

depositamos²³. Así, Geometría anuncia misterio porque en su contemplación se acepta. No habitamos Geometría, sino es con el misterio que ella comprende^{III}. Geometría es un ejemplo; en realidad de lo que da cuenta esto, es el modo en que habitamos el mundo y él cómo nos habita.

El semblante del paraíso se modifica según su forma de ser contemplado (no concebido). El cristiano por ejemplo, lo visita después de muerto, eso convierte al cuerpo y a la vida en sólo carne, culpa y sacrificio. Desde la verdad científica y comprobable, asistimos al simulacro de la persecución de Dios en la partícula: Mercurius, el dios que se escapa. Para otros, artistas, psicólogos, fenomenólogos, el lugar común de la nostalgia por el paraíso radica en los recuerdos y evocaciones de la infancia.

La configuración del Cuadro a, está sometido a un sesgo; el aspecto de lo imaginario en Lacan cubre lo emotivo y lo vivencial, y lo simbólico, como aquello que nos une en convención con el otro. Entre esos dos hay una falta (posiblemente aquello, que dice él, siempre se escapa): aquello podría interpretarse como una discontinuidad estructural y como misterio, la dimensión de lo sagrado. Mundo imaginal no es lo imaginario, sin embargo lo imaginario sí se funde en el imaginal al que le pertenece, así podría comprenderse a Hillman.

²³ Sucede lo mismo con lo demás, Historia, Tiempo, Poesía, Antropología, etc.

Según Lacan	Real	Imaginario	Simbólico
Según Corbin Corbin, 2006)	Mundo físico	Mundo Imaginal (acontecimientos espirituales)	Mundo intelectual
Según Deleuze y Guattari (Deleuze & Guattari, 1993)	Perceptos	Afectos	Conceptos
Según Juan Luis Moraza (Moraza, Arte y Sa- ber, 2000)	Factor sensible Lo que se ve	Factor vital Lo que se siente	Factor intelectual Lo que se piensa
Jorge Oteiza (Oteiza, 1952, págs. 53, 54)	Seres reales	Seres vitales	Seres ideales
George L. Engel (Engel, 1977, págs. 129-136)	Biofísico	Psicológico	Social

Cuadro adaptado de (Moraza, 2000, pág. 37)

Habitar el mundo imaginal, habitar la poesía

Habitar el mundo imaginal de cierta manera, implica integrar sus correspondencias con el mundo terrenal, éstas saltan a la mirada del que devela. *Mundus imaginalis* es el lugar por el cual el espíritu se sabe; es el espacio sagrado, donde acontece lo sutil. Las relaciones se reflejan en el mundo sensible de manera mítica, ahistórica; la contemplación de esta relación es simbólica.

Habitarlo requiere que el ego sea puesto en otro lugar, pues sólo se accede de manera impersonal. El sujeto, para completarse como Hombre Perfecto, (encuentro con su doble Celestial, diría Sohravardi), requiere “de la anihilación del ego” (Bárceña, 2012, pág. 32); las cosas que vive el yo personalista, suceden, parafraseando a Hillman, en una persona que no es ni primera ni singular.²⁴ “El corazón que habita en tu pecho no es sólo tu corazón: es un sol microcósmico, un cosmos formado por todas las experiencias posibles, que nadie puede poseer.” (Hillman, 2017, pág. 39) Ese corazón nos convierte en sujetos pertenecientes a un Todo; conocer el corazón como microcosmos nos reinserta en el mito, conocemos así la naturaleza humana. Este corazón que mora en nosotros, es distinto del que bombea sangre. Habitar ese mundo entraña poesía, opera en ella, con ella. Habitar poé-

²⁴Este es uno de los quiebres con la construcción inicial del pensamiento psicoanalítico lacaniano, del cual ha quedado parte, para su comparación; este se centra en el sujeto (histórico) que se considera un ser singular; fuera de un orden sagrado, donde el aspecto de lo imaginario contempla sueños, vivencias, recuerdos, pero no termina de ser completado por el mundo imaginal, por el aspecto sagrado, por la abstracción del misterio.

ticamente implica que todo lo creado en esa atmósfera tiene sustancia de la Poesía^{IV}.

Deseo no dar tumbos
regresar al ritmo olvidado

En la oscuridad fluctúo aún
entre la repetición de un golpeteo, su fragor

No hay paredes siquiera que escurran
no palpo el silencio como un mueble.

Vacíé la arena
para colmar el reloj con azogue:
un soplo reposa en su reducto.

“El sufi es aquel que cuando cierra los ojos ve algo más que hombre(...)” (Bárcena, 2012, pág. 32). ¿Qué ojos hay que abrir al cerrar los carnales? Algo más que humano, puede ser: algo más allá del deseo y el miedo que nos da identidad. Posiblemente un miedo y un deseo más significativos, los que acuden al entrar a un espacio que en apariencia es oscuro y silente. Cuando Stalker (Strugatski, 1979) junto con el escritor y el científico, llegan al fin al pozo de los deseos, Stalker les cuestiona si de verdad desean lo que desean: así les hace ver la banalidad de sus motivos y el papel del miedo y del deseo. Frente a lo abismal/vertiginoso, visto con Miedo, frente a lo infinito, visto con Deseo, (puestos en mayúsculas porque se redimensiona el lugar que sobrecoge, en el que estamos sumergidos) el inconsciente se puede configurar:

Pozo: Espelunca: Útero: antes del Big Bang: Vacío:
cerrar los ojos

No son metáforas una de otra, sino que imaginamente están conectadas. Una vez trascendido el miedo y el deseo se penetra en la *divinal esencia* (De la Cruz). Frente al pozo se renace. Se incorpora el misterio.

Mundus imaginalis debe ser habitado con atención y respeto
lo desconocido en un inicio es perturbador
caigo hacia la izquierda
suena a ruido gris de amplitud modulada
el mundo sutil es también un sonido
es el sonido convertido en luz
atmósfera integrada en un solo templo
lo perturbador es lo desconocido
interpretar es equívoco
el maestro pide respeto y atención
miedo es interpretación
el miedo tiene sus símbolos
la pesadilla es la forma del miedo que interpreta el estado
de nuestra mente
la pesadilla es un monstruo invocado
más allá es más acá
no hay distancia.

Disertaciones finales

Proceso no es obra, y el discurso para elaborar las piezas de interés escultórico, es una estructura que genera la ilusión de correspondencia y articulación. ¿Qué función tiene esa estructura y esa ilusión? La de abrir, al momento de dejar la obra en su adis-cursividad, las posibilidades de nuevas correspondencias en el espectador, desmontar el encofrado no es desmontar la obra.

En los procesos que originalmente no tienen fines escultóricos, (ritual de invocación, sueño lúcido y meditación) es comprensible que se condicione una entrada respetuosa, es un respeto hacia el propio cuerpo, no una solemnidad hacia una autoridad externa que concede un poder cuestionable. Problemática que para mí ha dejado de ser tabú (si hay manuales publicados, la figura del elegido cambia por ¿la figura del que elige ese camino?). Lo peligroso y más usual es confundir la riqueza de la experiencia con un discurso amo del artífice: estos ensayos en un contexto de exposición estorbarían porque se volverían ilustrativos e impondrían esa figura del maestro-magister-mago.

Lo relevante del proceso no es que haya alcanzado ciertas metas aún abstractas (egolatría), lo relevante es el reconocimiento de un origen de los símbolos que se puede descubrir atemporal y transculturalmente. La decisión de escribir algo que se relaciona con misterios antiguos implica compartir y no adoctrinar; como menciono en la introducción, no es un asunto sectario, el yoga de los sueños, por ejemplo, es un secreto por fin publicado... Toda

mística tiene su técnica, el boom del *new age* fue su mercantilización. Entenderlo de manera ecuménica (Eliade, Campbell, Corbin, Hillman) es una clave para no banalizar esos campos de saber (reconozco lo que puede representar cada imagen tibetana, pero no le rezaría, menos en su idioma).

El descubrimiento del *Mundus Imaginalis*, lo veo como un surtidor de símbolos al que se podría llegar intuitivamente: surtidor de creación inagotable (guiño). Pienso en artistas y filósofos que no son herméticos: Borges, Nietzsche Harpur, Rothko. Y también pienso en el daño hermenéutico, involuntario tal vez, hecho a los modos de lectura. Identifico dominante la lectura materialista en mi trayectoria. Ahora creo que una lectura metafísica, por ejemplo de Marx, Nietzsche y hasta de Descartes modificaría mucho su potencia discursiva. A una ontología materialista le corresponde una mirada pragmática, tan profunda y tan integrada que el sufí tampoco descarta, al contrario, se maravilla ante tal posibilidad; a una mística, una mirada profunda, poética. Elección: sumergirse en un mundo espiritual sagrado: Belleza, Majestad. Encontrar el libro de Corbin y descubrir ese espacio sagrado, ha sido estimulante para la reinterpretación personal del acto creativo.

El saber es híbrido, y quien lo ame, cuidará de esa falta de pureza. El saber no es claro y distinto, pero tampoco oscuro y continuo; no es discreto, ni tampoco indiscernible. El saber es exacto y por ello borroso. Saber no es conocer pero tampoco desconocer. El conocimiento es un caso particular y restringido de saber. El desconocimiento es un fondo latente e irreductible del saber. (Moraza, 2001, pág. 5)

Defiendo que cualquier saber es digno de ser colocado al mismo nivel con que se lee –y con naturalidad– a Benjamin, Lipovetsky, Gombrich, Adjinkolau, Barthes, etc. La maravilla de esta filosofía religiosa, junto al hinduismo, al taoísmo, es que son una propuesta ontológica/práctica que las filosofías-del-mundo-moderno perdieron... Decía Nicolo Cesarano "un buen verso puede sintetizar el pensamiento completo de Husserl". Defendería también los saberes que permean el campo del circo, los deportes, los juegos, los oficios, como un saber cotidiano. Estos generalmente ocupan el lugar de lo que no sabemos que sabemos. Hasta este momento, me doy cuenta que una de las formas de la sensibilidad aquí regada, viene de mi experiencia con la natación como actividad rutinaria y con la fosa en la que lo hago: las sensaciones integradoras o de totalidad, el peso de una alberca de mercurio, las sábanas mercuriales, las ideas de la cuadratura del círculo y su relación con el efecto Doppler no aparecerían transformando las disquisiciones.

Regresar a la escritura, a la poesía, es uno de los grandes hallazgos de este documento, en los que desconozco la utilidad del corsé metodológico tomado de otras disciplinas. Y es en el modelo de James Elkins, en el que comprendería que la investigación como creación –y viceversa– es un modelo cuya intensidad puede desbordar la visión inicial. Estos escritos los pongo a la par de los descubrimientos y ejercicios escultóricos.

Si el proceder del escultor es la duda, no hay estado de la cuestión válido, pues se podría sugerir que hay dudas aún sin literalizar, que posiblemente han horadado o saltado liminarmente los auges del

tiempo en tiempo estático. Las posibles aportaciones también se pueden enfocar en la ruptura del paradigma revisionista y lineal de las investigaciones en arte. Por otro lado, el abordaje intuido del proceso puede mostrar nuevamente los numerosos caminos para recalcar en un acontecimiento de creación: inventado o descubierto.

Con respecto al tema, —y sigo hesitando— posiblemente haya encontrado un modo peculiar y personal de resolverme en el escollo que me asigné, la *impregnatio* como proceso. Quedan por explorar otros modos de acercamiento al problema, no me quedo conforme. Podría abordarlo no sólo desde una dimensión intangible, sino desde una química, por ejemplo, en donde la magia se haga en la perturbación de las cosas por cercanía y diferencia de cualidades químicas: cercanía y discordia. O no. La continuidad de la ruta muy probablemente sea otra, la soslayada, muy cerca de estos ajustes que trazo. Si la escritura prolifera mediante campos semánticos, familias de palabras, asociaciones con temas centrales..., el ejercicio escultórico opera de manera similar en las convergencias y dislates de las formas, en sus hendiduras simbólicas: fallas que estructuran la ficción de cada obra.

Es cierto que el esfuerzo de muchos artistas por representar se vuelve vano puesto que el arte es un campo en donde la falla estructural es innata, siempre se cuele lo irrepresentable. Es por ello que el escrito se puede desligar del registro del proceso y de las piezas mismas. Donde trasciende el deseo sobra la explicación. El proceso continúa en el taller, con estos logros alcanzados, ahora desde una dinámica otra, el Mundo Otro.

Apéndices

Técnicas (Diciembre 2017)

T ¹ REAL	obstáculo	(real)	Transformar físicamente cierto material
T ² IMAGINARIA	identificación	(vital)	Resignificar afectivamente cierto material
T ³ SIMBÓLICA	Falta	(ideal)	Establecer correspondencias de sentido

(Moraza, 2000, pág. 85)

Cuando se habla del problema técnico del arte, habría que aclarar que aquello está conformado, siguiendo el razonamiento de Moraza, por estas tres técnicas que representan distintos tipos de transformación. Los retoma tanto del pensamiento de Jorge Oteiza (seres reales + seres vitales + seres ideales = ser estético), como del de Jaques Lacan (el nudo Borromeo integrado por lo simbólico, lo imaginario y lo real: SIR), haciéndolos coincidir.

La manera de abordar cada material en el orden de lo real, su posibilidad y su limitación, así como la destreza al uso, es el obstáculo que históricamente se ha identificado como la técnica: problema perceptivo y de procedimientos. La destreza frente al obstáculo físico hace al maestro artesano.

En un repaso superficial de la historia de las imágenes, el problema de la técnica de los materiales, suele no ser el problema central del arte. El modo en que se resuelve un escorzo, la buena manufactura de la creta o el uso de una interfaz para la construcción de una imagen, es procedimiento que opera en lo real. La refinación, el acabado de ensueño, la interfaz para la interactividad, es técnica que incide en lo real. Sin embargo, la coordinación de lo real con el orden imaginario y simbólico se ha tratado fuera de las implicaciones técnicas.

Relata Belting en su libro *Antropología de la imagen*, que en una sola dinastía egipcia fueron capaces de alcanzar una autenticidad vital y un grado de veracidad fisonómica en las imágenes de los difuntos; sin embargo reconocieron que esa autenticidad no tenía sentido para sus fines simbólicos y funcionales, pues el cuerpo del cadáver no era similar al ideal del alma en el mundo de los muertos. Este aparente retroceso fue en detrimento del naturalismo para conferir correspondencias de sentido místico. Lo que vieron en el mundo tangible no es lo que les fue revelado en su mirada imaginal.

A pesar de la relación tan próxima que se pueda tener con la tecnología, el problema de esta ecuación sigue quedando inconclusa. El amasijo que intensifica y conforma la obra requiere también de afectos, conceptos, concepciones, emociones y deseos que para efecto del creador, implica poner en marcha hacia lo desconocido su singularidad: en la latencia de lo inconsciente; en la aventura por el encuentro, el descubrimiento y la invención²⁵.

²⁵ Puede verse (Moraza, 2000, pág. 80)

La técnica integral está viva, sigue curiosa frente a aquello que no deja asimilarse sólo mediante el verbo y el discurso (conceptualismo), sólo mediante el sentimiento y la emoción (expresionista), o sólo mediante la percepción ciega (naturalismo, hiper/foto-realismo). Yérgase la estatua...
/

Acto, deseo, cuerpo y huella (Diciembre 2017)

El deseo frente a la materia vibrante invita al recorrido del cuerpo por sus inabarcabilidades que se oscurecen.

El cuerpo del escultor es rodeado por la aporía de un abordaje hacia la materia. Es poseído por la vibración misma de la masa y su hueco natural al golpear, de su volumen y de su natural masa al quebrar, de su posible imperfección: rebaba.

El deseo bordea, bordea las comisuras de su objeto en el que latirá la ausencia del movimiento: el movimiento leve para lograr un gesto dulce, o el movimiento veloz para lograr uno violento. Como un paladeo sellará la necesidad con plazo.

La densidad del gesto es proporcional a la coordinación del cuerpo con algo esencial a la materia en la duración inmarcesible de una ventura por conocer. La relación del cuerpo con lo gestado espejea el borde de aquel momento. El momento Aquel. “*La trampa del pasado tendida en el porvenir*” (Quignard, 2016).

¿A qué latido atañe lo que aún no se conoce, lo que se tendrá como impronta en la materia? ¿Qué

necesidad volcada sobre lo otro se corresponde con la mano inquieta?

Mirada actualizante y actualizada al tiempo del contacto. La burbuja del contacto, el masaje de la burbuja hecha de sonido. ¿Qué contacto? ¿Qué mano sugiere la vibración en...?

No existe el verbo encarnado en pureza, no existe la acción simple, cerrada, en infinitivo, que vivifique a la pella. Con el verbo puro no hay vitalidad. En escultura hay algo más que verbo: la acción de la carne, del deseo, del cuerpo. Hendir el dedo en la masa no define dimensión, fuerza, velocidad, humedad, inconsciente: ¡la dirección del inconsciente! ¡Ája!

La temperatura de lo vital, el verbo encarnado y la carne del verbo... la verbalización del cuerpo, el verbo corpóreo, el verbo hecho sustancia, requieren sustantivo para arribar a la materia condensada.

Es el cuerpo deseante el que vibra frente a la materia. Es la materia deseante la que vibra y nos hace encarnarla. Es la vibración la que une cuerpo-materia-deseo el deseo cosa-cuerpo-carne.

Intuición de estructura del fenómeno artístico (Abril 2014)

El artista atiende, modela, afina para construir una correspondencia con movimientos peculiares del cuerpo y la mente. Atiende una incertidumbre deseosa de sentido. Modela mientras es modelado; es afinado desde el intento inicial porque ya el intento conlleva intimidad.

La obra presentada, mueve al espectador²⁶ en una serie de reflejos que le hacen reconocer un algo intuido con antelación. El espectador es movido por la huella, por el gesto, por la diferencia; movimiento primario del espectador que intenta acoplar y ser acoplado, en el lapso que dura la ilusión de que él y la obra están separados.

La obra es cosa que conecta singularidades, es el modo intersubjetivo que opera sin

lenguaje, que por ser compatible es manifestación viva y feliz de que eso no es una

locura. La obra transmite sugiriendo, evocando; desencaja, fisura e incomoda al

espectador: sujeto implicado en un orden previo a dicho encuentro: hay algo

desfasado que lo desarticula, lo hace volver e involucrarse de otra manera. Si el

espectador recusa, es porque el artista organizó dudando.

La obra sólo existe en presencia. Hay alguien a ambos lados de la obra. Y ambos son seres afectuosos, impresionados por una intensidad que los muta. La presencia es insustituible. Incluso en la era de la reproductibilidad técnica, la cuestión es qué hay de irreproducible en ciertas obras, en lo vivo. Si en lo vivo es reproducción su desarrollo...
(Moraza, 2001, pág. 8)

²⁶ Agustín de Hipona en sus Confesiones explica mediante las antítesis sonoras cómo es que opera el alma. Esa relación se puede hacer porque la música es producto de ella. La explica con el binomio *intentio distentio animi*: tensión y distensión. ¡Muévase alma! ¡muévase átomo, química, músculo, muévase!

El tiempo al que remite el hecho artístico es un tiempo construido y paralelo al de la convención. Es construido por artista y espectador en su encuentro a través de la obra. La obra se asimila en ese tiempo porque ese tiempo está depositado en ella. Es un tiempo que desestabiliza al entorno. Si la obra permite plantear un tiempo, permite entonces desacelerar el convencional, es decir, desacelerar al perceptor que participa en convenciones. “(...) lo inmóvil hace visible y las artes plásticas serían una inmovilización del movimiento que daría la ilusión de ver, de tener el tiempo de ver.” (Virilio, 2003, pág. 79)

¿Cómo se constituye el tiempo del hecho artístico? El artista es artífice, forja el tiempo con su mano, con un gesto, con su mirada. Parte del dolor que implica la creación, radica en el cambio de velocidades para alcanzar la simplicidad²⁷, ralentizar el momento del cual va a surgir ese algo; el artista debe prevalecer frente a la aceleración, con calma. El artista debe mantener la calma. A pesar suyo, lleva por voluntad un ánimo de giróvago.

El tiempo de la obra. El derviche giróvago como energía en el plexo solar. El ave para la mente. El tiempo en el que se crea puede dar una idea del tiempo que se va a contener; sin embargo, para ralentizar el tiempo del hecho artístico no se requiere crear de manera lenta. No hay necesidad de sobar de más a la materia con la que se trabaja. No se trata de eso.

²⁷Andrey Tarkovski (simplicidad, calma), Simone Weil (gracia, gravedad), Ítalo Calvino (levedad), referentes que coinciden en esa dirección .

Artista	Acto creativo	Obra	Encuentro fundacional	Perceptor/ Espectador
<ul style="list-style-type: none"> · Sujeto: ser singular insertado en una cultura · Parte de una intención · Opera en dinámicas recursivas (Quesada, Francisco²⁸) · Opera dudando, intentando · Falla, yerra, para reelaborar, para modular · Inventa un camino o método por cada pieza (Quesada, F.) · Modela, afina la materia, haciéndola corresponder con movimientos peculiares del alma²⁹ · Parte de la vivencia para crear 	<p>Relación entre artista y obra</p> <p>Implica voluntad, honestidad e intensidad (Moraza, 2008)</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Construcción sensible para la construcción de sensibilidad · Bloque de sensaciones (Deleuze & Guattari, 1993) · Cargada de sentido · Generadora de posibilidad · Abierta · Evoca medianamente relaciones · Implica duda, desestabilización y ruptura · Transmite mas no comunica · Saber que transforma · Motiva en el espectador consecuentemente la invención · El arte como proceso recursivo generador de complejidad (Moraza, 2000) 	<p>Relación entre perceptor y obra</p> <p>Implica intimidad y conciencia efectiva (Quesada, F.)</p>	<ul style="list-style-type: none"> · Sujeto, ser singular insertado en una cultura · Acepta o no la invitación de la obra (Quesada, F.) · Asimila, completa desde su experiencia y sentir · Duda y recusa frente a la desestabilización que implica la obra · Se desarticula para reordenarse con respecto a la obra y a sí · Extiende la vivencia de la obra: red cultural · Lleva esa duda a lo cotidiano

²⁸ Apuntes de las clases de escultura tomadas en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. 2010.

²⁹ Parfraseando a Agustín de Hipona

Epílogo

Nosotros, Arquímedes:

Todas las piscinas están conectadas en el fondo.

Nítida la capa; fuera de ella, la atravieso con la mirada aguzada, reflejante; la atravieso entre una ola y otra para poder ver el fondo. Fondo azul turbio. Flexiono la rodilla derecha y penetra una parte de mi cuerpo la delgada sábana líquida, tensa si se acerca uno, como una telaraña. Luego rompe y se abre; cuando se abre, se eleva el nivel del agua imperceptiblemente, pues no es la tina de Arquímedes.

Llamo al fondo gritando, el sonido es todo vibración, y si en el aire los cuerpos sólidos son masas y golpes, aquí, el tacto del agua contra uno avisa una blusa que recubre cada pliegue del cuerpo, llega como el tiempo. Íntima unión. El tacto confunde ese momento con una capilla, y es la ola que va hacia mi izquierda la que dirige mi cuerpo hacia allá, hasta chocar con una de las paredes que me devuelven el empujón de Doppler, en dirección opuesta.

No molesten mis círculos.

No se muevan, quiero barrer la capilla antes de empezar.

La tierra, los ovillos de cabello, se alzan; si no se van hacia el remolino, es imposible barrerlos porque el agua los ralentiza.

No se muevan.

En aquel mar de medio oriente floté con otros muertos. El movimiento debía ser mínimo; estábamos muertos, por eso flotábamos. Por eso no salpicábamos. ¡Ora, no salpiquen! El agua verde tornasol era vidrio fundido, fluido, en frío. Hacía mi instinto una ecuación armónica para equilibrar los cálculos de mi ojo con los cálculos de mi tacto. La sensación dominó hasta después de unos minutos flotando en el cristal salado. Sé valiente, que no es más que agua tibia. No, es vidrio. Un hombre de imaginación teme ante la verdad de los sentidos, aquello era vidrio fundido.

Los pensamientos se acendran aquí en la piscina, tanto que no molesta que se mezclen. La confusión flota afuera. El peso de la gracia entra aquí arriba y no duerme.

Siempre he preferido que la brazada que me sigue sea femenina; me alcanza su caricia a distancia, sin sentir su piel: así me agito menos, así no me canso. ¿Hasta dónde llega el cuerpo? O, ¿hasta dónde llega la presencia de un cuerpo?

La bocanada de aire deja espacio a una pequeña invasión. El pulmón no quiere profanar, se contrae, al pulmón no le gusta la altura, hace mala cara, no le gusta la profundidad, aquello mezclado lo contraría más; el izquierdo más que el derecho. Abro los oídos al medio acuático y los dejo como un recipiente hundido. Quiero oír con él lo que hay en él. Y sí, los sonidos se modifican. Las burbujas traen vocales atrapadas. ¿Cómo es que se puede mezclar el sonido de las marimbas inconscientes con los glifos efímeros que trazan los bra-

zos estirados? ¿Cómo se transita en un camino subacuático con la sensación siempre presente de traer el corazón dorado, la mollera abierta y el centro de la frente arrojando al otro una flama templada? Soy un nadador tolteca ultraplatónico con la fontanela cenital abierta al sol. Verde colibrí.

Hundo un cirio, lo enciendo en la profundidad y se enciende porque le he quitado la memoria; se enciende por fe, que es la fe de todos los que nadan ahora. La alberca son los ojos, después de impulsarme me veo en el espejo turquesa formado en la superficie. Pandeo la superficie con mi corona y ese movimiento llega hasta acá. Puedo andar y nadar con los ojos cerrados como un murciélago. Nada es dejado a la inercia; hay un fondo de fondo admonitorio que nos lleva y llevamos con cautela. Somos marismas en comunión.

Aquí hay un umbral hundido; un aleteo lapizlázuli suspendido. Una armonía creada por el preinstante; un texto que es diamante. Sábana traslúcida, espejo hijo de la belleza ¿cuál es el misterio?,

gracias: yo cardumen,
ellos yo.

Desde aquí la sustancia está en la fosa, el desierto es fósil y semilla, escoria que llega a su fin. Se rompe la tensión superficial. Alguien arroja un vaso y una hoja de periódico. El vaso flota...

comienza a hundirse.

Bajo a la profundidad de una laguna, en el vientre de un caimán, a buscar los consejos del salmón ¿Por qué he perdido el miedo a respirar debajo del agua?

Mi empresa álmica no parece cuando salgo de la alberca, pues es cuando empieza a llover.

¿En dónde está mi madre?

¿En dónde está la diosa de cantera blanca virgen que dejé aquí?

Julio 2015

*la cultura es la regla y el arte la
excepción*³⁰: Godard

Rulfo: *—es el silencio—, —qué es qué—, —eso—: —es el silencio, duérmete—*³¹

(es Él que se cuela por donde sólo Él sabe, CONFUNDIDO EN SU ECO como un aleteo de murciélago)

habita el arte desde la poesía

desde la adiscursividad del misterio.

El misterio del trabajo: Brancusi

el misterio del chamán: “ ”

el misterio de la duda: ...

lo misterioso del sonido que vuelve al gran caudal del Silencio: Arvo Pärt

el misterio de bailar por soleá: Israel Galván

el misterio de los demonios de Schumann: dedos en calambre siluetando el rostro de Francisco Hernández

el misterio del drama del actor: David Mamet

el encofrado quemado de las capillas de Zumthor

³⁰ (...) *la regla desea la muerte de la excepción, así es que la regla de la cultura europea está organizando la muerte del arte de vivir, el cual aún se mantiene floreciente.* (Godard, 1993)

³¹ Fragmento deformado de *Luvina* en *El Llano en llamas* de Juan Rulfo

habita la creación, desde la Ciudad de Esmeralda

Ángel Bados: el misterio de conversar con la Es-
cultura

Habitar y no traicionar, desfasar la regla

El discurso es tangencial a la poética, el discurso
no supera su propia estructura con la que está apa-
labrada, en su sentido práctico, teórico de voluntad
de verdad. Después del Orden del Discurso no
habría más Foucault porque ese es el Foucault que
le escribe a los poetas. Así, nos alejamos del simu-
lacro de la regla

Habitar la comprensión del propio deseo, com-
prender la necesidad del deseo

El misterio de la conciencia del instante: Lispector

la excepción es el silencio, el silencio de la normala
mística de la corporalidad acelestando: Giacometti

la mística de la palabra experimentada y vuelta
sinestesia cruda: Jesús Gardea

¡Rulfo, chingáos, Rulfo!

el humor del misterio, el misterio del humor, la
mística del humor...

ahí el arte de la vida que la regla pretende eliminar:
Yugoslavia

¿habrá un filósofo plástico? Sí, acá con vos, en
Oriente.

en el misterio no hay norma, es flexible, se interpreta desde nuestra ciudad de esmeralda, no hay hipótesis

estamos a la que ora salta, a la que ora se yergue: las erecciones de la figura, las erecciones celestiales, las erecciones celestiales de Giacometti son tiradas desde el cielo o aspiran su gravedad a lo celeste...

el salto del poeta subacuático se inflama en el aire por encima de las cosas: gran Mercurio, no se pueden descifrar lingüísticamente

La lengua y el chicle, la lengua y la plastilina, la lengua y el barro

Marzo 2019

Bibliografía

Bados, Á. (2017). *Para ambos lados de la frontera*. Recuperado el 28 de 02 de 2019, de Galería Carreras Mugica: <https://carrerasmugica.com/pdf/Angel-Bados-2017-Para-ambos-lados-de-la-frontera-es.pdf>

Bados, Á. (07 de diciembre de 2018). *Una manera de estar en la escultura*. Recuperado el 04 de febrero de 2019, de El cultural: <http://www.elcultural.com>

Bárcena, H. *Sufismo*. (2012). Barcelona: Fragmenta Editorial.

Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz editores.

Beneito, P. [Casa Árabe]. (2015, febrero 11) *La morada de la no-morada: el legado vivo de Ibn Arabi en su 850 aniversario* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=ktD7H-VRBwAk&t=2007s>

Bodet, J. T. (1992). *Poesía completa*. México: Fondo de Cultura Económica.

Corbin, H. (2006). *Cuerpo espiritual, tierra celeste*. Madrid: Siruela.

Deleuze, G., Guattari, F. (1993). *¿Qué es la Filosofía?* Barcelona: Anagrama.

De la Cruz, S. J. *Entréme donde no supe*.

Elkins, J. (2005). *The three configurations of Practice-Based PHDs*. En: The new PhD in studio art, Printed Project, 4. Dublín: Sculptors Society of Ireland

Godard, J. L. (Guión), Godard, J. L. (Dirección). (1993). *Je vous salue, Sarajevo* [Película].

González, M. (2008). *Paisajes del Limbo*. México: Tusquets.

Hillman, J. (2017). *El pensamiento del corazón*. Girona: Atalanta.

Lewis, C. D. (1966). *El credo artístico*. Madrid: Norte y sur.

Moraza, J. L. (2008). *Aporías de la investigación artística*. Vigo: Universidad de Vigo.

Moraza, J. L. (2000). *Arte y Sabær*. Madrid, España. Recuperado el 25 de 12 de 2018, de Universidad de Vigo: <http://escultura.uvigo.es/web/index.php?d=Juan%20Luis%20Moraza>

Moraza, J. L. (2010). *El deseo del artista*. Madrid, España.

Moraza, J. L. (2006). *Formas del límite*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.

Moraza, J. L. (2001). *Sinestética*. Recuperado el 6 de abril de 2018, de Universidad de Vigo: <http://escultura.uvigo.es/web/index.php?d=Juan%20Luis%20Moraza>

Oteiza, J. (1952). *Interpretación Estética de la Estatuaría Megalítica Americana*. Madrid: Pamiela.

Quignard, P. (2016). *La imagen que hoy nos falta*. Valladolid: Cuatro. Ediciones.

Rímpeche, T. W. (2005). *El yoga de los sueños: Manual práctico para realizarnos mientras dormimos*. México: Bodhi.

Strugatski, H. (Guión), Tarkovski, A. (Dirección). (1979). *Stalker* [Película]. Moscú.

Varela, F. (2006). *Dormir, soñar y morir*. México: Océano.

Virilio, P. (2003). *El arte del motor*. Buenos Aires: Manantial.

Notas

¹ “En cierta ocasión (creo recordar que la tarea que llevaba entre manos se acercaba al caos absoluto), la escultura se levantó frente a mí para declarar:— ‘Soy lo que soy y tengo mi propia ley. (...) Podéis bajarme del pedestal al que me alzasteis o intercambiarne con otros objetos, llenarme de color como a las mejores imágenes sagradas o si preferís hacer de mí un puro esquema, pero bien sabéis que, antes y después de vuestras aventuras—a las que me entrego confiada—, sólo yo puedo hacer de ese material carne enamorada, para así dar cuerpo al tiempo de la duración. Y bien estaría que al ser estos los atributos simbólicos de la cualidad espacial que me adjudicáis, los cuidarais con esmero.’” (Bados, 2017)

“La percepción no es un lenguaje. El lenguaje es un sistema coperceptivo, coceptivo. La mayoría de las formas de transmisión y comunicación existen fuera de cualquier lógica de sentido y significación. La aplicación de los modelos lingüísticos al arte no puede dar cuenta de su complejidad. Al contrario, el arte aplicado a la comprensión de los lenguajes puede resultar fructífera. La pregunta por la comunicabilidad no es sólo, o no tanto, una pregunta sobre la posibilidad o capacidad de poner palabras a lo irrepresentable, a lo que no tiene imagen posible, a lo que está fuera de toda significación, sino una pregunta sobre una comunicación plástica, analfabeta. Y en un contexto en el que la preponderancia de una epistemología lógico-discursiva, tiende a generar la impresión de que la plasticidad no existe como articulación.” (Moraza, 2001, pág.6)

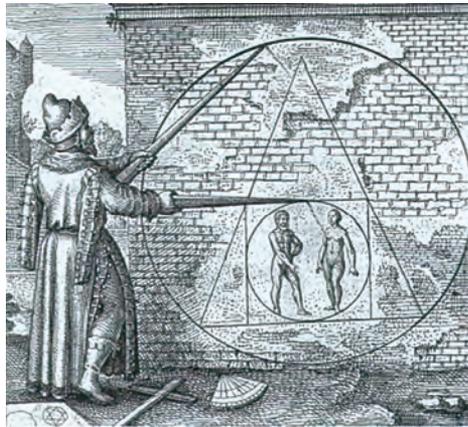
II El mundo imaginal lo encuentro por ejemplo en la obra de August Strindberg: en sus *Celestografías*; en la obra de Jorge Luis Borges en sus *Ficciones* como *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*; en la *Fotografía del Pensamiento* de Armando Salas Portugal; en la obra completa de Patrick Harpur, en el pensamiento de Sohrevardi; en la poesía de Rumi y en la de Clara Janés: *Clarita*. En la filosofía de Ibn Arabi, de Al-Hazen, de William Blake y de Henri Corbin. En Juan Rulfo. En la obra de Andrei Tarkovski. En *La iglesia de Aránzazu* y en el *Homenaje al Padre Donostia* (Oteiza, Chillida, Sáenz de Oiza, Basterretxea y Vallet). En el Lars Von Trier de *Epidemia*, en Herman Nitsch, Albert Dürer y en la obra de Giuseppe Penone. En todos los libros de Jesús Gardea. En la obra y las clases de Ángel Bados. En las enseñanzas de Tenzin Wangyal Rímpoche. En Antonin Artaud, Osvaldo Lamborghini: *Tadeys*, en la danza por soleá de Israel Galván, en el *Río subterráneo* de Inés Arredondo, qué grande Inés. En la capilla del hermano Klaus de Peter Zumthor...

En situaciones... Robert Schumann amarrándose los dedos anulares a unas poleas para *entrenarlos al piano*. Efrén Hernández reconociendo en un burócrata a una promesa de la literatura: Rulfo. Mendelsson recuperando de manos de su carnicero partituras de Bach usadas como envolturas de animales destazados —*tendrá más de estos papeles, mae?*—...

En las obras enteras de Francisco, Efrén y Felisberto Hernández; en la de Humberto Rivas. En *Op oloop* y *Caterva* de Juan Filloy. En *Adán Buenos Ayres* y *El Banquete de Severo Arcángelo* de Leopoldo Mare-

chal. En *Las Bodas Alquímicas de Christian Rosacruz* de Jean Valentin Andreas. En el *soplo de vida* de la Clarice Lispector. En el arte prehistórico y en el arte de las civilizaciones antiguas.

III Además de escribir el Tratado de Óptica, Al-Hazen fue precursor del método inductivo experimental, seguido de otro musulmán visionario: Avicena y luego un par de reconocidos alquimistas: Francis y Roger Bacon (¡Qué pasó?). Una de las sorpresas que me dio éste amigo, fue que resolvió teóricamente la cuadratura del círculo mediante su teorema de las Lunas (retomadas de Hipócrates): en la práctica no se resuelve pero se considera un teorema válido. Curiosamente encontré una lámina de los alquimistas en donde aparece el mismo problema planteado desde otro lugar.



Maier, M.(1618) Emblema XXI de los secretos de la naturaleza.

En ambos casos, se reconoce que por un lado, el problema implica movimiento y volumen y por otro, ese resto mínimo que se le escurre al teorema

al operar con Pi, es el mismo que le da sentido a que el triángulo en el grabado no alcance a tocar al círculo con su tercera punta. Precisamente por ese vacío se cuele el Absoluto. Es así que se soluciona la cuadratura del círculo para geómetras y alquimistas.

IV Hago una apnea en la profundidad de la poza, experimento ansiedad: en un segundo modifico el miedo a la falta de aire y el deseo de respirar... aún no es necesario... viene la tranquilidad, entonces la apnea se prolonga. La apnea es maestra y comienzo a dimensionar la profundidad. Alguna vez soñé que respiraba dentro del agua: más calma. Vienen a mi mente las lunas de Al-Hazen, las lúnulas y las mashrabiya ¿Cómo se corresponde ese instante con las lógicas del arte? ¿Por qué —allá abajo, arriba, me pregunto— es necesario romper constantemente el discurso? ¿por qué si operamos simbólicamente entraríamos en enredo? La apnea y la poesía; la apnea genera la fuga. Fuga de Bach, de Atalanta. Sinestesiemos el símbolo en el cuerpo y en sus acciones... El símbolo puede cubrir íntegramente una ontología completa ¿por qué la puede cubrir por encima de la interpretación? ¿Por qué escuchar las implicaciones simbólicas del deseo más acendrado? ¿Por qué soñar?, ¿por qué despertar del sueño para encontrarnos soñando?... En el suelo, ya sin aire, hago contacto con los glifos involuntarios organizados por residuos... saco lo que resta de aire, antes de emerger me dejo hundir más: soy la plomada en la poza, ombligo estremecido desde dentro. Cada vez que bajo, vuelvo a reconocer ese hilo de mercurio que conecta con ellos. Ellos nosotros; el más reciente fue Arvo Pärt tocando sus Tintinabullis.

La alberca me acerca a la Ciudad de Esmeralda descrita por Corbin, comprendo por qué el tacto y el olfato pueden superar la hegemonía de la vista. Deseo sentir, como siento el agua en mi apnea, la inmersión en la Ciudad de Esmeralda: la ciudad sentida como un gran *telebaticón*: cada signo de movimiento en el punto más lejano lo percibo en continuo contacto: Mensaje del doble imaginal de Doppler. Nueva imagen: la cuadratura del círculo resuelta por Doppler: cae una piedra en una alberca cuadrada.

Doble fondo en el fondo, negro mate macizo, entremezclado en uno nítido, pulimentado y viscoso, intercalado con otro, aéreo, ambiental... y así, en extensiones aparentemente discordantes. Me precipito impasible hacia mi izquierda horizontal.

Mi cama es el cosmos.



El Caldero de Gundestrup (en danés, Gundestrupkarret), panel interior A, tomada de: <https://commons.m.wikimedia.org/wiki/File:Gundestrupkdlen-00054.jpg> [recuperada el 25 de febrero de 2019]

ÍNDICE

Introducción	1
Método y semblante de investigación.....	7
Procesos: Materia física / materia espiritual trasegadas....	13
Una intuición de magia: invocación del cuerpo sutil	13
Contemplación del proceso que aborda lo aún sin conocer.....	14
Meditación y sueños lúcidos	15
Pneuma	18
Llamado y ritual de autoinvocación.....	23
Escultura, ritual e impregnatio.....	29
El mundo imaginal es el lugar de trabajo.....	39
Símbolo indescifrable inscrito en el mundo imaginal....	40
Habitar el mundo imaginal	43
El sujeto integrado en la contemplación sagrada del mundo	43
Habitar el mundo imaginal, habitar la poesía.....	47
Disertaciones finales	51
Apéndices.....	55
Técnicas (Diciembre 2017).....	55
Acto, deseo, cuerpo y huella (Diciembre 2017)	57
Intuición de estructura del fenómeno artístico (Abril 2014)	58
Epílogo.....	63
Nosotros, Arquímedes:.....	63
la cultura es la regla y el arte la excepción: Godard	67
().....	70
Bibliografía	71
Notas.....	73



Sin título. Cerámica. Medidas variables. 2019