

La última lección de Oíza

Hace poco, el 29 de enero, tuvimos oportunidad de escuchar la última lección de Oíza. Fue en su edificio del Banco de Bilbao, con motivo del ciclo «El arquitecto enseña su obra»* que el Colegio quiso inaugurar con él (¿cómo no agradecer ahora su presencia cuando la enfermedad ya había hecho presa cerrada, irremediable?).

Presidía el acto el Decano, flanqueaban en la mesa al maestro dos grandes nombres de la arquitectura -Pedro Casarego y Fisac-, el auditorio era un bulir de estudiantes y arquitectos -tantos antiguos alumnos suyos- y profesores y compañeros y gentes que no siendo de la profesión bien sabían lo que era Oíza en la cultura española.

Cuando, con voz callada, empezó a hablar se hizo un silencio raro; asistimos, sobrecogidos, a un discurso en que, leyendo y entrelazando textos y poesías de muy disímiles autores -Pound, Rilke, García Lorca, Joyce...- Oíza iba desentrañando lo que, a lo largo de sus días, había sido su idea de arquitectura, su riesgo y complejidad, sus intenciones, emociones, querencias... Había un fondo de despedida en sus palabras: la emoción que latía en la sala lo revelaba.

Oíza, diciendo la poesía -poesía de la arquitectura-, se iba creciendo; parecía que le volvían las fuerzas que le habían ido abandonando tiempo atrás, aquella vital y enorme energía que le caracterizara.

Recordé entonces sus lecciones memorables -utilizo ese adjetivo que él gustaba emplear- en la Escuela de Arquitectura. Tuve la suerte (que entonces ya supe inmensa pero que, con el transcurso del tiempo, voy sabiendo más inmensa aún) de haberle tenido de profesor de Proyectos durante mi último curso de carrera, cuando él era Director de la Escuela. Los que tuvimos ese privilegio -el lujo de disfrutar su magisterio cotidianamente, durante todo un curso- bien sabemos lo que supuso en nosotros tal experiencia, tal acontecimiento en nuestras vidas. Nunca olvidaremos lo que nos hizo ver, su loquiano enseñarnos «lo que es y lo que deja de ser Arquitectura», su nerviosa inteligencia y su nervosa mano al dibujar, el análisis a fondo de todas las variables que concurren en el proyecto, el modo apasionado en que imbricaba -como un todo, erudito- la arquitectura con la poesía, la ciencia, el arte... y que encendía también, indefectiblemente, la pasión del alumno (descubríamos con Oíza, día a día, una insospechada relación pasional con la arquitectura, en la que cabía todo menos el ser tibio).

Recordé también el énfasis con el que -desgranando la poética del espacio de Bachelard- pro-

nunciaba aquello de que la escalera que va al sótano se baja siempre, en tanto que la que va al desván siempre se sube... Recordé el fervor con que repetía las palabras del Walden de Thoreau: «Lente firme, ¡oh, mi casa!, frente a los avatares del mundo...», las del retrato del artista adolescente de Joyce: «El artista, como el dios de la creación, permanece dentro o detrás o más allá o por encima de su obra, invisible, evaporado de la existencia, indiferente, cortándose las uñas». Ahí residía Oíza, mi impresión de Oíza. Todo aquello volvía a mí, y estoy seguro que a tantos otros de los que estábamos en la sala y hablamos conocido la fortuna de ser alumnos suyos. Oíza, su magisterio, continuaba; siempre había estado con nosotros, seguiría aún... Intentábamos rechazar el pensamiento recurrente de que Oíza estaba pronunciando su última lección.

Cuando acabó Oíza esa lección última, conscientemente última, le pedimos que nos dejara las notas que había utilizado, para sacarlas en una pequeña publicación de la Comisión de Cultura; eran transcripciones mecanográficas que él mismo había hecho de esos elegidos escritores y poetas, recuadrando los párrafos que le parecían más intensos, los que era necesario leer -decir- en esa ocasión (selección de textos, selección dentro de cada texto, cuidadosamente estructurada por Oíza, que nos relata con vivo latir su trayectoria, su ser más escondido, más hondo). Nos las dejó con gusto y con un triste velo de despedida: «...os las dejo, por si alguien quiere saber algo de mí»; acompañaba a las notas una secuencia ordenada de fotografías suyas, personales, cargadas de significación: su casa y su estudio; visiones de Torres Blancas y el Banco de Bilbao, las dos obras que ese día tratábamos; su retrato, al inicio, y el de María Feixa, al final...

Estas notas y estas fotos son las que, como mínimo homenaje, a continuación reproducimos en este número de la revista Arquitectura. Pero nos falta su acento y su poesía, su gesto, su apasionada forma de hablar y de decir la arquitectura; nos queda esa honda, agradecida, emocionada orfandad.

Javier García-Gutiérrez Mosteiro
Presidente de la Comisión de Cultura del CCAM

*El ciclo, organizado por Rubén Picado para la Comisión de Cultura, pretende en sus diversas sesiones acercar las obras más emblemáticas de Madrid al público, con las visitas guiadas por cada autor a sus edificios.



GALICIA LORCA. POLITICA
(De viva voz a G (erardo) D (iego)

" Pero ¿que voy a decir yo de la poesia? ¿Que voy a decir de esas nubes, de ese cielo? mirar, mirar, miraras, mirarle, y nada más. Com- prenderás que un poeta no puede decir nada de la Poesia. Eso dejásele a los críticos y profesores. Pero ni tu ni yo ni ningún poe- ta sabemos lo que es la Poesia.

¿quién está; mira, yo tengo el fuego en mis manos. lo lo entiendo y trabajo con él perfec- tamente, pero no puedo hablar de él sin li- teratura. lo comprendo todas las poéticas; podría hablar de ellas si no cambiara de ellas cada cinco minutos. No se, puede que algún dia me guste la poesia mala muchísimo, como me gusta (nos gusta) hoy la música mala con locure. quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca.

En mis conferencias he hablado a veces de la poesia, pero de lo único que no puedo ha- blar es de mi poesia. i no porque sea un in- consciente de lo que hago. Al contrario, si es verdad que soy poeta por la gracia de Di- os- o del demonio - tambien lo es que lo soy por la gracia de la técnica, y del esfuer- zo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema. "

Federico Garcia Lorca.
Obras completas. Zúñer.
1955. pag.97



" Este es mi punto de vista actual sobre la poesía que cultivo. Actual porque es de hoy. No se mañana lo que pensaré. Como poeta auténtico que soy y seré hasta mi muerte, no cesaré de darme golpes con las disciplinas en espera de, chorro de sangre verde o amarillo que necesariamente y por fe habrá mi cuerpo de manar algún día. Todo menos quedarme quieto en la ventana mirando al mismo paisaje. La luz del poeta es la contradicción. Desde luego, no he pretendido vencer a nadie. Sería indigno de la poesía si adoptara esta posición. La poesía no quiere adeptos, sino amantes. Pone ramas de zarzamora y erizos de vidrio para que se hieran por su amor las manos que la busca. "

Federico Garcia
Lorca. " Imagination, inspiration, evasión. Conferencia. Madrid 1929

" La forma lírica es de hecho la más simple vestidura verbal de un instante de emoción, un grito rítmico como a uellos que en épocas remotas animaban al hombre primitivo que tiraba del remo o subía un peñasco por la ladera de una montaña. El que lo lanza tiene más conciencia del instante emocionado que de sí mismo como sujeto de la emoción. La forma más simple de la épica la vemos surgir de la literatura lírica cuando el artista se detiene y repasa sobre sí mismo como centro de un acontecimiento épico, y tal forma va progresando hasta que el centro de gravedad emocional llega a estar a una distancia igual del artista y de los demás. La forma narrativa ya no es puramente personal. La personalidad del artista se diluye en la narración misma, fluyendo en torno a los personajes y a la acción, como las ondas de un mar vital. Esta progresión la puedes ver fácilmente en aquella antigua balada inglesa *MURPIN HERO* que comienza en primera y acaba en tercera persona. Se llega a la forma dramática cuando la vitalidad que ha estado fluyendo y arremolinándose en torno a los personajes llena a cada uno de éstos de tal fuerza vital que los personajes mismos, hombres, mujeres, llegan a asumir una propia y ya intangible vida estética. La personalidad de artista, primero un grito, una canción, una humareda, más tarde una narración fluida y superficial, llega por fin a evaporarse fuera de la existencia, a impersonalizarse, por decirlo así. La imagen estética en la forma dramática es solo vida purificada y proyectada por la imaginación humana. El misterio de la estética, como el de la creación material, está ya consumado. El artista, como el Dios de la creación, permanece dentro o detrás o más allá o por encima de su obra, invisible, evaporado de la existencia, indiferente, cortándose las uñas. "

James Joyce
Retrato del artista
adolescente.
La Habana 1934
Editorial Nacional de Cuba.
1 y 226 y 227

PARTE II: O LO QUE PODRIA SER UNA INTRO-
DUCCION AL METODO

Después de haber indicado algunos estados contemporáneos de estupidez, mi primer artículo postulaba (por inducción moderada), que es tan importante para el pensamiento mantener la lengua en un estado de eficiencia, como lo es para la cirugía el suprimir los bacilos del tétanos en los vendajes.

Al iniciar a una persona en la literatura estaría bien hacerle examinar aquellas obras en las que la lengua es utilizada con eficiencia; crear un sistema que permita abordarlas directamente y con rapidez, a pesar de las pantallas de humo tendidas por los críticos medio-pensadores y medio-sabios. Llegar a este resultado, a pesar de la acumulación de materia muerta que estos tipos han amontonado en la proporción de un barril de serrín por cada medio racino de uvas.

La gran literatura no es más que lengua cargada de significado en el mas alto grado posible.

Cuando se procede a su examen, se descubre que esta "carga" ha sido efectuada por diferentes tipos de personas, claramente definibles, y por una periferia de especies menos determinadas.

(a) LOS INVENTORES, descubridores de un procedimiento particular, o de mas de algún modo o procedimiento.

A veces estas personas son conocidas o descubribles; sabemos, por ejemplo, con bastante certeza, que Arnaut Daniel introdujo métodos de rima y también sabemos que ciertas finezas de percepción aparecieron por primera vez en tal trovador o en Guido Cavalcanti. Lo que no sabemos, y probablemente seguiremos sin saberlo es nada definitivo sobre los precursores de Arnaut.

(b) LOS APLICADORES: es una clase muy reducida, y hay muy pocos maestros verdaderos.

El término este aplico de propiamente a los inventores que, aparte de sus propias invenciones, son capaces de casillar y de coordinar gran número de invenciones precedentes. Quiero decir que, o bien empiezan con un núcleo central propio y otros acumulados, o bien digieren una vasta masa de material, aplicándole un número de conocidos modos de expresión, y triunfan al impregnar el conjunto con una cualidad especial o con un propio carácter especial y llevan el resultado a un estado de plenitud homogénea.

(c) LOS "DILUIDORES", aquellos que siguen, bien a los inventores, bien a los "grandes escritores", y producen obras de menos intensidad, con variantes más flojas, algo que flota, difuso y tumefacto en la estela de lo válido.

(d) (Y a esta clase pertenecen la mayor parte de los escritores) los autores que producen obras más o menos buenas, en el estilo más o menos bueno de su época. De éstos están llenas las deliciosas antologías, los libros de canciones, y elegir entre ellos es cuestión de gusto, porque uno prefiere Wyatt a Donne, Donne a Herrick, Drummond de Hawthornden a Drowne, por ser lejo de una simpatía puramente individual. Estas personas solo aportan un ligero sabor personal, una variante menor de un modo, sin afectar en lo más mínimo el curso de la historia.

A lo mejor, "ILS N'EXISTENT PAS, LEUR ANGLAIS LEUR CONFÈRE UNE EXISTENCE". Cuando son muy prolíficos, nos producen ciertas dudas, como en el caso de Virgilio y de Petrarca, que son considerados, por los menos exigentes, como colosos.

(e) BELLES LETTRES. Longus, Prevôt, Benjamin Constant, que no son exactamente "grandes maestros" de los que no se podría decir, con propiedad, que hayan creado una forma original, però que, en cambio, han llevado cierto modo a un alto grado de desarrollo.

(f) Y después hay una clase suplementaria - una sexta clase - de escritores, los lanzadores de modas, los McPherson ossiánicos, los Gongora, cuya moda dura algunos siglos o algunas décadas, para desaparecer después, dejando las cosas tal como estaban.

Se puede constatar que las dos primeras clases son las más agudamente definidas; que la dificultad de clasificación, en lo que concierne a autores de menor envergadura, aumenta a medida que se avanza en la lista, tal vez cuando se llega a la última categoría, que es también bastante clara.

Se trata de que si un hombre conoce los hechos que concierne a los dos primeros categorías, puede evaluar, con un primer golpe de vista, cualquier obra, aunque no la conozca todavía bien. Puede decir que puede formular un juicio bastante justo de su valor, y ver dónde y cómo se ajusta a este esquema.

En cuanto a los criterios de medida, el número de posibles enfermedades en literatura no es, quizá, muy grande; las mismas afecciones nacen simultáneamente en varias países, sin que haya intercomunicación. El buen médico identifica una enfermedad conocida, aunque su manifestación sea superficialmente diferente.

El hecho de que seis críticos distintos tengan un distinto punto de vista, en lo que concierne a clasificar a un autor en una de las categorías aquí dadas, no invalida, en lo más mínimo, dichas categorías. Cuando un hombre está al corriente de los hechos, acerca de las dos primeras categorías, la lectura de obras de las otras categorías, no cambiará su opinión sobre las dos primeras.

Introducción a *THE POUND*
Berrall editores. Barcelona
1975 pag 97 a 100
Versiones de Carmen R. de
Velasco y Jaime Ferran.

TEXTO que copie íntegro, del número normal de 1961, antes de entregar a José Manuel López Peláez, sin dolor no habría entrega, en Octubre de 1979, con ocasión de una reunión en el Colegio Mayor San Juan Evangelista:

Copio:

Los Papeles de Son Armadans,
que acostumbran a dar trece por doce
- por aquello de que más vale tener que desear
y usted perdónese
le
desean
Muy Felices Pascuas
y un
Año 1962
en el que no salgamos todos por el aire
y en pedazos.
en muestra de paz y buenas intenciones,
le ofrecen ésta
silva de los viejos y nobles oficios
de la construcción.
(Porque del amor del hombre con la tierra nace la casa,
esa tierra ordenada en la que el hombre se guarece,
cuando pinta en bastos,
para seguir
amándola.)

Madrid-Palma de Mallorca - Avniad de 1961



Las cuatro paredes viejas
de mi pobre vida
ya se están cayendo
no hay nada que los detenga
y por un milagro se están sosteniendo
mis manos son ramas secas
que no tienen savia
que se están muriendo
mis ojos se quedaron ciegos
porque ya no tienen
ni por quien llorar
solo el viento que es mi único amigo
busca los rincones de mi soledad
y se queda las noches conmigo
para guiar mis pasos por la oscuridad
Las cuatro paredes viejas
de mi pobre vida
ya se están cayendo
no hay nada que las detenga
y por un milagro se están sosteniendo.
Las cuatro paredes viejas

PAREDES NEGRAS
De A. Valdez Herrera
por Chavela Vargas



"Apaga mis ojos, y podré verte,
cierra mis oídos, y podré oírte,
- y sin piés podré llegar hasta tí,
y aun sin boca podré conjurarte.
Córtame los brazos, te adoraré
con el corazón como con la mano;
detén el corazón, latirá el cerebro,
y si arrojaras fuego en mi cerebro,
aún te llevaría sobre mi sangre."

Werner Maria Rilke. An-
tología poética... el li-
bro de la peregrinación.
Austral 1946. pag 49



"La casa luchaba bravamente. Primero se quejó; los peores vendavales la atacaron por todas partes a la vez, con un odio bien claro y tales rugidos de rabia que, por momentos, el miedo me daba escalofríos. Pero ella se mantuvo. Desde el comienzo de la tempestad unos vientos gruñones la tomaron con el tejado. Intentaron de arrancarlo, de deslazarlo, de hacerlo pedazos, de aspirarlo, pero abombó la espalda y se adhirió al viejo armazón. Entonces llegaron otros vientos y precipitándose a ras del suelo embistieron las paredes. Todo se conmovió bajo el impetuoso choque, pero la casa flexible, doblegándose, resistió a la bestia. Estaba indudablemente adherida a la tierra de la isla por raíces inquebrantables que deban a sus delgadas paredes de caña enlucida y tablas una fuerza sobrenatural. Por mucho que insultaran las puertas y las contraventanas, que se pronunciaran terribles amenazas, trompeteando en la chisenea, el ser ya humano donde yo refugiaba mi cuerpo, no cedió ni un ápice a la tempestad.

La casa se estrechó contra mí como una lobá, y por momentos sentía su aroma descender maternalmente hasta mi corazón. Aquella noche fué verdaderamente mi madre.

"Solo la tuve a ella para guardarme y sostenerme. Estábamos solos"

Henry Bosco recuerda los dos versos enormes de Milosz: "yo digo madre y pienso en tí, ¡ oh Casa! casa de los bellos y oscuros estios de mi infancia"

Henry Bosco. "La Redousse"
Citado por Bachelard en "La
'oética del espacio" p.81-82

Fuó una maldición que el chico terminara la carrera de arquitecto. Antes sus padres vivían en una casa de payés encañada cuyas paredes durante dos siglos habían creído un interior profundo que olía a manzana. En el corral había una higuera y un limonero. Mientras el vástago de esta humilde familia de labriegos estudiaba en la ciudad las teorías de Mier(sic) van der Rohe, de Otto Wagner y de los vanguardistas mas audaces, en aquel corral florecían cada año los rosales junto al gallinero. Había sido un alumno aventajado, pero aún así no encontró trabajo al finalizar los estudios. Sus padres con gran sacrificio le dieron una salida y el hijo solo quiso rendirles un homenaje realizando para ellos un proyecto que fuera a la vez una prueba de amor y de audacia. La casa familiar fué derruida. Desaparecieron las frescas estancias por donde corría la brisa despés de inflar las cortinas de flores. También se ausentaron los antiguos perfumes que dormían en las arcas, los matices de luz que la cal arañada había dejado entre las vigas. Sobre este derribo creció un cubo de acero y cristal de tres alturas y allí donde antes maduraba la higuera y el limonero o en medio de gallinas, rosas y conejos, ahora velaba una proa muy áerea con un bauprés que luego sería el dormitorio principal. El nuevo arquitecto en aquel espacio tramó un ideal de volúmenes transparentes y colgados que se unían con una escalera de metacrilato sin pretíl y cuando la obra estuvo terminada los labriegos la habitaron con una mezcla de orgullo y terror. Han pasado ya algunos años. Vestidos de negro, él con boina, ella con pañuelo y delantal, ambos se hallan encaramados desde entonces en lo alto de un espigón de cristal que hace de mirador y todavía no han osado bajar de allí, aunque los bomberos se han prestado a ayudarles. Cosen de una espléndida panorámica. Sentados en sillas de Phillip Johnson, desde allí se divisa todo el campo de coles y berenjenas, pero este ya no les pertenece. Tuvo que venderlo para que el chico lograra realizar su único proyecto.

El proyecto. Manuel Vicent.
1 Fís, gosto 5, 1990



NIRE AITAREN ETXEA DEFENDITUCO DUT

- Defenderé la casa de mi padre

"Defenderé
la casa de mi padre.
Contra los lobos,
contra la sequía,
contra la justicia,
defenderé
la casa
de mi padre.
Perderé
los ganados,
los huertos,
los pinares;
perderé
los intereses,
las rentas,
los dividendos,
pero defenderé la casa de mi padre.
Me quitarán las armas
y con las manos defenderé
la casa de mi padre;
me cortarán las manos
y con los brazos defenderé
la casa de mi padre;
me dejarán
sin brazos
sin hombros
y sin pechos,
y con el alma defenderé
la casa de mi padre.
Memoriré,
se perderá mi alma,
se perderá mi prole,
pero la casa de mi padre
seguirá
en pie."

LAGRI ETA HERRI.PIEDIN Y TUEBLO
Gabriel re. ti. Editorial Icha-
ropena. Sarauz 1964. Pag 44-45

LA CASA TIENE (ES).
LA CASA NO TIENE. (NO ES)

La casa tiene un pavimento viscoso, como la miel, en el que los pies se nos quedan pegados con la intención de que no salgamos más. La casa es una enorme mochila, inflada sobre nuestras espaldas, que imposibilita todo movimiento. La casa es el refugio hipócrita para quienes tememos la intemperie de la vida. La casa es un cuerpo extraño que se sostiene sobre el cuerpo del que la habita. La casa es un círculo vicioso que no existe sino merced a un puñado de clavos. La casa es un almacén en el que se amontonan muebles y objetos inútiles. La casa es el diagrama que representa el estado de nuestro letargo. La casa es la ficción retórica de un idilio perdido, que ya no se repetirá. La casa es una caja de caudales en la que las personas acumulan su prestigio. La casa es una obtusa isla de herederos. La casa es un fortín habitado por cómplices y repartido entre enemigos. La casa es el reverso de un balcón en el que se marchitan anémicas hojas heridas por el sol o por el frío. La casa es hostil a la revolución de nuestro comportamiento. La casa se halla siempre un tanto alejada de otra casa que se llama hospital. La casa es un objeto que se defiende contra los ancianos. La casa siempre tiene al lado otra casa de la que llega con nostalgia una música. La casa es aquel templo inviolable que excluye los actos que tiene lugar en las otras casas.

La casa no es ágil como un abrigo, porque en lugar de bolsillos y botones tiene armarios y cerraduras. La casa no es cómoda como un vestido, porque en su interior, desnudos, no nos hallamos bien. La casa no es como esos zapatos que, día a día, caminan por territorios desconocidos. La casa no es, de ningún modo, un punto de partida; es tan sólo un punto de llegada, en cuya perspectiva hay una estampa de Cézanne. La casa no es, ciertamente un puerto en el que par entrar basta con traspasar el umbral. La casa no es un objeto relajante, porque tiene muchos aleros, terrazas, antenas y pilastras.

La casa no es aquel simple ajuar deseado, hecho para dormir, jugar, comer y pensar. La casa no es honesta, porque los ladrillos cuestan mucho dinero. La casa no es real porque hay siempre un desván presto a partir con su reloj. La casa no tiene fantasía porque carece de alas. La casa no es un lugar puro porque a través de



sus muchos conductos da salida a nuestros excrementos. La casa jamás tiene al frente un oasis desconocido. La casa no tiene una estancia tan acogedora como la sala de espera de una estación. La casa nunca tiene un corredor semejante a una dehesa desierta, en la que uno puede creerse un vagabundo. Jamás tiene la casa a su lado otra casa carente de timbre.

La casa tiene siempre el vicio de estar adornada. La casa tiene siempre un teléfono dispuesto a golpear nos el corazón. La casa es un lugar de orden porque tiene un lavadero, un basurero, una plancha y un cesto de papeles. La casa es un calendario superfluo para desojar el tiempo de cada día. La casa es un espía que va tomando cuenta y memoria de nuestros actos secretos. La casa es el inventario de nuestra tendencia a repetir gestos iguales. La casa es el catálogo de nuestro personal egoísmo. La casa es aquella escuela en la que se enseña la exclusión. La casa es un señor severo que reprende a los niños con su propia tradición. La casa está siempre hecha de estancias.

La casa tiene demasiados ángulos para las conversaciones concluidas, tiene demasiados accesos a la luz, tiene siempre un exceso de alcayatas. La casa tiene siempre enfrente otra casa.

Siempre tiene la casa un despacho harto afín a la gelidez de un depósito de cadáveres. La casa nunca tiene una bañera en la pared frontal al lecho. La casa tiene siempre un reloj despertador para enviarnos al trabajo. La casa nos permite ser holgazanes solamente el sábado por la mañana. La casa es como una alfombra en la que alguien ha dormido con anterioridad. La casa tiene pocos cojines y excesivos fantasmas. La casa tiene un montón de revocaduras que nos espantan susurrándonos la vida de los que murieron en su interior. La casa siempre tiene una dosis de recordamiento y una dosis de muerte. La casa es aquel cadáver del que nosotros mismos saldremos cadáveres.

La casa está quieta mientras la vida se mueve.

Esta versión castellana de un texto original, italiano, aparecida en la revista "099" nº 18 (Abril 1979) y debido a la pluma de su director, Lessandro Lencini



"No vive ya nadie en la casa -me dices-; todos se han ido. La sala, el dormitorio, el patio, yacen deshabitados. Nadie ya queda, pues, que todos han partido.

Y yo te digo: Cuando alguien se va, alguien queda. El punto por donde pasó un hombre, ya no está solo.

Únicamente está solo, de soledad humana, el lugar por donde ningún hombre ha pasado. Las casas nuevas están más muertas que las viejas, porque sus muros son de piedra o de acero, pero no de hombres. Una casa viene al mundo, no cuando la acaban de edificar, sino cuando empiezan a habitarla. Una casa vive únicamente de hombres, como una tumba. De aquí esa irresistible semejanza que hay entre una casa y una tumba. Solo que la casa se nutre de la muerte del hombre. Por eso la primera está de pie, mientras que la segunda está tendida.

Todos han partido de la casa, en realidad, pero todos se han quedado en verdad. Y no es el recuerdo de ellos lo que se queda, sino ellos mismos. ¡No es tampoco que ellos queden en la casa, sino que continúan por la casa... "

Cesar Vallejo. Obra
poética completa.
Alianza Ires. 1982.
Pag.191-192

MEDITACIÓN SOBRE EL YESERO

Homilía pronunciada con motivo de iniciarse las obras para la construcción de una casa.

Considerad, hermanos,
las pacientes virtudes
del yesero, su libre
esclavitud, el suave
trajinar de sus manos
en el encañizado,
firmes los pies
sobre el tablón aquel,
las canciones alegres
del almuerzo, el sudor,
la honesta mala leche
que le desborda el alma
cuando la regla indica
la tenaz resistencia
de la mrista, y, en fin,
su vida repetida,
lunes a lunes, bajo
la implacable mirada
del capataz, las horas
y los metros cuadrados
confundiendo la sangre
y el destajo. Pensad,
con ánimo contrito,
cómo inicia el trabajo
saliendo de las últimas
paredes de la noche,
y de qué modo cuida
su botella de vino,
cómo cambia de ropa,
con qué atención repasa
los viejos utensilios
del oficio, las reglas,
los ocrdeles, el balde,
qué bien mueve en el agua
el blanco polvo fino,
y después, cómo sube
hasta alcanzar los límites
del techo revocado,
mientras sus ojos miden
la comba del cañizo,
el enlucido tierno,
las cornisas, los ángulos.
—sí podreis, ahora,
meditar la importancia
de su oscuro trabajo,
y observaréis que siempre,
de recuerdo en recuerdo,
la gaviota persigue
los pasos del yesero,
y escucharéis los cantos,

las erusiones, el viento
que sopla en los dinteles,
y también por los patios,
cómo suenan los golpes
de los oicos y palas,
mientras el yeso cubre
los techos y tabiques
con su máscara ciega
tal un traje de olvido.
Así es, amigos míos,
la vida del yesero,
estas son las pequeñas
virtudes que le asisten
y que hemos meditado
para entender, tan solo,
la dimensión de un hombre
que vive de su oficio,
algo prosaico, es cierto,
creyente de grandeza,
que no saldrá en los libros
de historia, por supuesto,
mas que sumados a otra
vida, y a otra y a otra,
nos da la simple suma
de miles y millones
de hombres como éste, que
viven, odian, trabajan,
estudian y pasean,
llenan los cines, aman,
sueren oscuramente,
pero que son la fuerza,
la única fuerza, efímera,
que llegará, algún día,
a edificar un mundo
en libertad. Amén.

José Agustín Goytisolo

Antología poética de los oficios de la
construcción. Hojas de un madama.
Madrid - Palma de Mallorca. Diciembre MCMLXI. Pag 109-113



EL DEPOSITO DE CADÁVERES

A la puerta del depósito de cadáveres de la ciudad,
Cuando me alejaba de la algarabía de la multitud,
Me he detenido con curiosidad, pues traen el
- cadáver proscrito de una pobre prostituta,
Lo depositan, nadie lo reclama, allí yace sobre el
piso de húmedos ladrillos,
Mujer divina, su cuerpo, yo no contemplo sino su cuerpo,
Contemplo esa casa que albergó a la pasión y a la belleza;
del resto nada me importa;
Ni el silencio, ni el frío ni el agua que corre
de las espitas, ni las emanaciones morbificas;
¡ Solo esa casa - esa casa prodigiosa - esa casa
frágil y perfecta - esa ruina !
¡ Esta casa inmortal vale más que todas las mora-
das del mundo !
Más que el Capitolio de blanca cúpula con su estatua ma-
jestuosa, más que las viejas catedrales de altas torres
Esta pequeña casa vale más que todas ellas - ¡pobre
casa deshabitada!,
Ruinas hermosas y terribles - morada de un
alma - alma ellas mismas,
Casa vitanda, nadie te reclama - acepta el aliento
de mis labios trémolos,
Acepta la lágrima que brota de mis ojos mientras me
alejo pensando en tí
Casa muerta del amor - casa de locur y pecado, desmoro-
nada , destruida,
Casa de la vida, no ha mucho parlara y reidor a- pero,
¡ ay ! pobre casa, muerta ya aún entonces,
Casa atavinda y bulliciosa durante meses, durante
años- pero muerta, muerta, muerta.

Walt Whitman "OJA - DE TIERRA". El
depósito de cadáveres. M. Novaro.
Mexico. Pag 516 y 517

PENSAMIENTO LÓGICO, PENSAMIENTO ANALÓGICO

En la correspondencia entre Freud y Jung, éste define el concepto de analogía del siguiente modo :

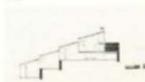
" He explicado que el pensamiento "lógico" es el pensamiento expresado en palabras, que se dirige al exterior como un discurso. El pensamiento "analógico" o fantástico y sensible, imaginado y mudo, no es un discurso sino una meditación sobre materiales del pasado, un acto volcado hacia dentro. El pensamiento lógico es "expresar con palabras". El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpresable ca palabras."

Citado por Aldo Rossi en "Construcción de la ciudad" Revista 2C número 2, pag.8

RACIONAL, NO RACIONAL

Colin Rowe en " The architecture of good intentions", al iniciar el capítulo sobre Epistemología, propone la siguiente cita de Karl Jaspers, pag.15 :

"The rational is not thinkable without its other, the non-rational, and it never appears in reality without it. The only question is in what form the other appears, how it remains in spite of all, and how it is to be grasped."



"Un símbolo más complejo, que se ha dado las mayores posibilidades de expresar la tensión entre racionalidad geométrica y maraña de las existencias humanas, es el de la ciudad. El libro en el que creo haber dicho más cosas sigue siendo LAS CIUDADES INVISIBLES, porque pude concentrar en un único símbolo todas mis reflexiones, mis experiencias, mis conjeturas y orque construí una estructura con facetas en la que cada breve texto linda con los otros en una sucesión que no implica una consecuencia o una jerarquía, sino una red dentro de la cual se pueden seguir múltiples recorridos y extraer conclusiones plurales y ramificadas.

En LAS CIUDADES INVISIBLES cada concepto y cada valor resulta ser doble: la exactitud también. En cierto momento subleí Kan personifica la tendencia racionalizadora, geometrizable o algebrizante del intelecto, y reduce el conocimiento de su imperio a la combinatoria de las piezas en el tablero de ajedrez; las ciudades que Marco Polo le describe con gran abundancia de detalles se las representa con una u otra disposición de torres, alfiles, caballos, reyes, reinas, peones, en sus casillas blancas y negras. La conclusión final a la que conduce esta operación es que el objeto de sus conquistas no es sino la tesela de madera en la que se posa cada pieza: un emblema de la nada... Pero en ese momento se produce un efecto teatral: Marco Polo invita al Gran Kan a observar mejor aquello que le parece la nada:

{....El Gran Kan trataba de ensimismarse en el juego, pero lo que se le escapaba ahora era el porqué del juego. El fin de cada partida es una ganancia o una pérdida, pero ¿de qué? ¿Cuál es la verdadera apuesta? En el jaque mate, bajo la base del rey destituido por la mano del vencedor, queda la nada: un cuadrado blanco o negro. ¿Fuerza de discernir sus conquistas para reducirlos a la esencia, subleí había llegado a la operación extrema: la conquista definitiva de la cual los multiformes tesoros del imperio no eran sino apariencias ilusorias, se reducía a una tesela de madera capillada.

Entonces Marco Polo habló: - Tu tablero, Kanjestán, es una taracea de madera: ébano y arce. La tesela sobre la cual se fija tu mundo lineal fue tallada a un estrato del tronco que creció un año de sequía. ¿Ves cómo disponen los fibrosos? ¿qui se distingue un nudo apenas insinual: una gran trébol de desman-



tar un día de primavera precoz, pero la helada de la noche la obligó a desistir - El Gran Kan no había notado hasta entonces que el extranjero supiera expresarse con tanta fluidez en su lengua, pero no era ésto lo que le pasaba. - qué hay un poro más grande: tal vez fué el nido de una corva, no de carcoma, porque apenas nacida hubiera seguido creciendo, sino de un brugo que royó las hojas y fué la causa de que se eligiera el árbol para talarlo... Este borde lo talló el sbanista con la gubia, pero que se admirara el cuadrado vecino, más saliente....

La cantidad de cosas que se podrían leer en un trocito de madera lisa y vieja abismaba a Ublai; Polo le estaba hablando ya de los bosques de ébano, de las balsas de troncos que descenden los ríos, de las mujeres en las ventanas.....)

A partir del momento en que escribí esa página vi claramente que mi búsqueda de la exactitud se bifurca en dos direcciones. Por una parte la reducción de los acontecimientos contingentes a esquemas abstractos con los que se pueden efectuar operaciones y demostrar teoremas; y por otra, el esfuerzo de las palabras por expresar con la mayor precisión posible el aspecto sensible de las cosas."

Italo Calvino
Seis propuestas para
el próximo milenio
Exactitud. Pág 86



"La Tour Eiffel" Roland Barthes. Delpire Editeur.

" Para satisfacer a esta gran función ensandadora, que la hace una especie de monumento total, es necesario que la Torre escape a la razón. La primera condición de esta fuga victoriosa, es que la Torre sea un monumento plenamente INUTIL. La inutilidad de la Torre que ha sido siempre oscuramente sentida como un escándalo....." "Las razones utilitarias, por ennoblecidas que fueren por el mito de la Ciencia, no son nada en comparación con su gran función imaginaria, que sirve a los hombres a realizarse propiamente humanos. Sin embargo, como siempre, el sentido gratuito de la obra jamás ha sido reconocido: se ha racionalizado su uso; Eiffel veía su Torre bajo la forma de un objeto serio, razonable, util. Los hombres la miran bajo la forma de un gran sueño barroco que alcanza naturalmente los bordes de lo irracional.

Este doble movimiento es profundo: la arquitectura es siempre sueño y función; expresión de una utopía y instrumento de un confort.

" Venimos nosotros, escritores, escultores, arquitectos, pintores, amantes apasionados de la belleza hasta aquí intacta de París, a protestar con todas nuestras fuerzas, con toda nuestra indignación, en el nombre del gusto fr ancés ignorado, en el nombre del arte y de la historia francesa amenazados, contra la erección, en pleno corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa Torre Eiffel.

¿ La orilla de París se ve a asociar para siempre a las barrocas, a las mercantiles imaginaciones de un constructor de máquinas, para deshonrarse y desfigurarse irreparablemente?

¡ Porque la Torre Eiffel, que la misma comersibilidad métrica no querría, es, no hay duda, el deshonor de París. Cualquiera lo siente, cualquiera lo dice, cualquiera se aflige profundamente y nosotros no somos más que un débil eco de la opinión universal, tan legitimamente alarmada. ¿ Y aún, cuando los extranjeros vengran a visitar nuestra exposición, exclamarán alábito: ¿ Qué es este horror lo que los Franceses han encontrado por dios un. ¿ Ser de su gusto tan alborado ? ¿ Serán razón de burla de nosotros, porque el París de los estilos sublimes, el París de Puget, de Garnier, de Violon, de Jean Coujon, de Barye, etc parece a ser el París de Monsieur Eiffel. " Le temps 14. " 16. " 1887. " atado de la "Protesta de artistas" signed: en particular con los nombres de Ernest Clesonier, Charles Cou-nod, Charles Garnier....et Guy de Maupassant.



RAISSA

No es feliz la vida en Raissa. Por las calles la gente camina torciéndose los brazos, incrustados a los niños que lloran, se arrojan en los parapetos al río con las sienes entre los puños, por la mañana despierta de un mal sueño y empieza otro. En los talleres donde uno se aprieta en todo momento los dedos con el martillo, o se pincha con la aguja, o en las columnas de numerosos torcidas de los negociantes y los banqueros o delante de las filas de vasos sobre el estajo de las tabernas, menos mal que las cabezas agachadas te ahorren miradas torvas. Dentro de las casas es peor, y no hay que entrar para saberlo: en verano las ventanas aturden con peles y platos rotos.

Y sin embargo en Raissa hay un momento un niño que desde una ventana ríe a un perro que ha saltado sobre un galpón para morder un pedazo de polenta que ha caído caer un albañil que desde lo alto del andamio exclama: - ¡Prenda mía, déjame probar! - a una joven poseñera que levanta un plato de estofado bajo la pérgola, contenta de servirlo al parguero que festeja un buen negocio, una sombrilla de encaje blanco comprada por una gran dama para pavonearse en las carreras, encorvada de un oficial que le ha sonreído al saltar el último seto, feliz él pero más feliz todavía su caballo que volaba sobre los obstáculos viendo volar en el cielo a un pocolín, pájaro feliz librado de la jaula por un pintor feliz de haberlo pintado plumoso por pluma salpicado de rojo y de amarillo en la miniatura de aquel libro en que el filósofo dice:

"También en Raissa, ciudad tirada, corre un hilo invisible que enloza por un instante un ser viviente a otro y se destruye, luego vuelve a tenderse entre puntos en movimiento dibujando curvas, rápidas figuras de moda que cada segundo la ciudad infeliz contiene una ciudad feliz que ni siquiera sabe que existe."

Italo Calvino
Las Ciudades Invisibles
Borrador de 1948
dit. Anotación



Cuando Italo Calvino al comentar un texto
de Eugenio Montale en "FORSE UN MATINO ANDANDO"
exclama

....."La desaparición del mundo la veo
como desaparición de la ciudad más que
como desaparición de la naturaleza....."

Italo Calvino
por que leer los clásicos. Tusquets. 1977-215

"Ser uno con todo, ése es la vida de la divinidad, ése es el ciclo del hombre.

Ser uno con todo lo viviente, volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, esta es la cima de los pensamientos y las alegrías, ésta es la sagradaumbre de la montaña, el lugar del reposo eterno donde el mediodía pierde su calor sofocante y el trueno su voz, y el hirviente mar se asemeja a los trigales ondulantes.

¡Ser uno con todo lo viviente! Con esta consigna, la virtud abandona su airada armadura y el espíritu del hombre su catre, y todos los pensamientos desaparecen ante la imagen del mundo eternamente uno, como las reglas del artista esforzado ante su Urania, y el ífereo destino abdica de su soberanía, y la muerte desaparece de la alianza de los seres, y lo imposible de la separación y la juventud eterna dan felicidad y embellecen al mundo.

A menudo alcanzo esa cumbre, Belarmino. Pero un momento de reflexión basta para despegarme de ella. Vuelvo, y me encuentro como estaba antes, solo, con todos los dolores propios de la condición mortal, y el exilio de mi corazón, el mundo eternamente uno, desaparece; la naturaleza se cruza de brazos, y yo me encuentro ante ella como un extraño, y no la comprendo.

¡Ojalá no hubiera ido nunca a vuestras escuelas! La ciencia, a la que perseguí a través de las sombras, de la que esperaba con la insensatez de la juventud, la confirmación de mis alegrías más puras, es la que me ha estropeado todo.

En vuestras escuelas es donde me volví tan razonable, donde aprendí a diferenciarme de manera fundamental de lo que me rodea; ahora estoy aislado entre la hermosura del mundo, he sido así expulsado del jardín de la naturaleza, donde crecía y florecía, y me agosto al sol del mediodía.

¡Oh, sí! El hombre es un dios cuando sueña y un mendigo cuando reflexiona, y cuando el entusiasmo desaparece, ahí se queda, como un hijo pródigo a quien el padre echó de casa, contemplando los miserables céntimos con que la compasión alivió su crimen."

Friedrich Schlegel
Ciprión . . . pg 26



"Que es la representación y no la afección misma, lo que también en los daños no fingidos desencadena el llanto me parece algo empíricamente evidente. Se diría que la representación proyecta el daño como imagen y, en alguna medida, expande su opresión; podría decirse que por medio de ella nos desdoblamos en imagen ante nuestros propios ojos. La representación presta ojos al que sufre y figura al sufrimiento; tal vez por eso son precisamente los elementos sensibles, o, más todavía que sensibles, expresivos, - y aun LÍBERA MIOS osaría decir- el agente provocador característico del llanto.

El poema sentimental más emotivo que conozco es un hai-ku que dice así:

"Al sol se están secando los kimonos:
¡Ay, las pequeñas mangas
del niño muerto!"

El poema está, como se ve, drásticamente truncado en dos mitades, hasta el punto de que podría decirse que todo su mecanismo formal se reduce a esa fractura, la cual, por lo demás, no podría pertenecer más completamente al contenido; el poema entero bascula sobre el "ay" que da comienzo al segundo verso. La imagen más aproximada que se me ocurre para representar la forma del poema es la de que el poeta se limita en el primer verso a presentarnos una caña, para troncharla acto seguido en el segundo y tercer versos. En la mañana de la muerte, un padre, al percibir de pronto la claridad del día, que ha crecido del todo sin que nadie la sintiese, alza los ojos, desvelados por una larga noche de agonía, y se vuelve a mirar por la ventana abierta hacia el jardín, donde se le presenta una visión perfectamente cotidiana: los kimonos, tendidos el día anterior, yacen o cuelgan desplegados al sol, componiendo, con esa singular capacidad de los vestidos para representar a las personas, una especie de retrato familiar; pero de pronto la aturdida mirada es asaltada por la imagen del kimono del niño que acaba de morir; los dos últimos versos no

podrán ya ser dichos en voz alta, ahogados por la ola arrolladora del sollozo - cuya irrupción es indicada por el "ay" - que sube por el pecho a romper en la garganta. Ningún poema, a mi entender, podría ilustrar mas acertadamente cómo surge el llanto, cómo es la representación reflexiva, posibilitada, mediada y sustentada por elementos sensibles y expresivos, su desencadenador característico. ¿ Por qué no el propio cuerpo muerto, que yace todavía sobre el lecho, y si, en cambio, el kimono que se ve por la ventana, puesto a secar al sol? El cuerpo ES el niño y es el lugar del hecho, el kimono SIGNIFICA el niño y es el lugar de la representación; siempre necesitamos un espacio, para saber lo que nos ha pasado. ¿ Cual es aquí, concretamente, el mecanismo de la reflexión? ¿ en qué consiste la desgarradora virtud expresiva del kimono? Hay, por así decirlo, dos series de elementos biunívocamente coordinadas: la que componen los propios miembros de la familia y la que componen sus kimonos desplegados al sol; ahora bien, en la primera de las dos series causa de pronto baja un elemento, sin que haya dado, entre tanto, tiempo de eliminar de la segunda serie el elemento correlativo; el pequeño kimono, tendido cuando el niño todavía estaba vivo, sigue allí todavía, entre los de los que todavía viven, como si el niño todavía viviera; la superposición de las dos series forma como un palimpsesto, en cuya repentina sensible y precisa discordancia cobra vivida una expresión todo el contraste entre el antes y el después, entre el todavía-y-siempre de la cotidianidad y el ya-no-y-nunca-jamás de la tragedia. El RITMO de las pequeñas mangas movidas por la brisa despliega por reflexión todo el abismo del YA NO de los pequeños brazos movidos por la vida. Hablar aquí de eficiencia literaria sería atribuir a este poema algún ardor retórico que enfatizase la naturaleza de los hechos mismos; no, el poema se limita a enunciar con la mayor precisión y austeridad, o mejor todavía, a reproducir literalmente, el propio acontecimiento psicológico; no hay en él ni una sola gota más de literatura de cuante no contenga ya de suyo la propia psique humana...odo llanto de com-



pasión es promovido a partir de representaciones y toda representación se constituye sobre elementos semánticos y expresivos y es siempre, por consiguiente, esencialmente literaria. La doble observación de que también el llanto ante los daños no fingidos fuese en sí mismo igualmente placentero y se viniese a provocar, como pretendo, en un desdoblamiento representativo y siempre por mediación de una explosión expresiva - sensible o verbal - es algo que, de ser cierto, nos podría ayudar notablemente a comprender el llanto en el teatro y la naturaleza psicológica de la participación en lo fingido; mas creo que, por ahora, no me hallo en condiciones de aventurarme más en este oscuro asunto."

M. FALLO SANCHEZ FERLOSIO. Las
semanas del jardín. Semana se-
gunda "splendet dum frangitur"
Editorial Nostrodomo. Primera
edición diciembre 1974. Pág.
13-15.



PAOLO UCELLO

PINTOR

Su verdadero nombre era Faolo di Dono; pero los florentinos lo llamaron Ucello, es decir, Pablo Pájaro, debido a la gran cantidad de figuras de pájaros y animales pintados que llenaban su casa; porque era muy pobre para alimentar animales o para conseguir aquellos que no conocía. Hasta se dice que pintó en Padua un fresco de los cuatro elementos en el cual dio como atributo del aire, la imagen del camaleón. Pero no había visto nunca ninguno, de modo que representó un camello panzón que tiene la trompa muy abierta. (Ahora bien; el camaleón, explica Vasari, es parecido a un pequeño lagarto seco, y el camello, en cambio, es un gran animal descoyuntado). Claro, a Ucello no le importaba nada la realidad de las cosas, sino su multiplicidad y lo infinito de las líneas; de modo que pintó campos azules y ciudades rojas y caballeros vestidos con armaduras negras en caballos de ébano que tienen llamas en la boca y lanzas dirigidas como rayos de luz hacia todos los puntos del cielo. Y acostumbraba dibujar OZOCCHI, que son círculos de madera, cubiertos por un paño, que se coloca en la cabeza, de manera que los pliegues de la tela que cuelga enmarquen todo el rostro. Ucello los pintó puntiagudos, otros cuadrados, otros con facetas con forma de pirámides y de conos, según todas las apariencias de la perspectiva, y tanto más cuanto que encontraba un mundo de combinaciones en los repliegues del OZOCCHIO. Y el escultor Donatello le decía: "¡ah, Faolo, desdeñas la sustancia por la sombra!"

Pero el pájaro continuaba su obra paciente y agrupaba los círculos y dividía los ángulos, y examinaba a todas las criaturas bajo todos sus aspectos, e iba a pedir la interpretación de los problemas de Euclides: su amigo el matemático Giovanni Sanetti; luego se encerraba y cubría sus pergaminos y sus tablas con puntos y curvas. Se consagró perpetuamente al estudio de la arquitectura, en la cual se hizo ayudar por Filippo Brunelleschi; pero no lo hacía con la intención de construir. Se limitaba a observar la dirección de las líneas, desde los cimientos hasta las cornisas, y la convergencia de los rectos en sus intersecciones, y como las bóvedas corrian



en sus claves, y la reducción en abanico de las vigas de techo que parecían unirse en la extremidad de las largas salas. Representaba también todos los animales y sus movimientos y los gestos de los hombres con el propósito de reducirlos a líneas simples.

Después, a semejanza del alquimista, que se inclinaba sobre las mezclas de metales y orgánicos y que escudriñaba su fusión en el hornillo en busca de oro, Uccello volcaba todas las formas en el crisol de las formas. Las reunía, las combinaba y las fundía, con el propósito de obtener su transmutación en la forma simple de la cual dependen todas las otras. Fue por esto que Paolo Uccello vivió como un alquimista en el fondo de su pequeña casa. Creyó que podría convertir todas las líneas en un solo ASPECTO ideal. Quiso concebir el universo creado tal como se reflejaba en el ojo de Dios, que ve surgir todas las figuras de un centro complejo. Alrededor de él vivían Ghiberti, della Robbia, Brunelleschi, Donatello, cada uno de ellos orgulloso y dueño de su arte, burlándose del pobre Uccello y de su locura por la perspectiva, apiedándose de su casa llena de arañas y vacía de provisiones. Pero Uccello estaba más orgulloso todavía. Con cada nueva combinación de líneas esperaba haber descubierto el modo de crear. La imitación no era la finalidad que se había fijado, sino el poder de desarrollar soberanamente todas las cosas, y la extraña serie de capuchas con pliegues le parecía más reveladora que las magníficas figuras de mármol del gran Donatello.

Así vivía el Pájaro y su cabeza pensativa estaba envuelta en su capucha y no se fijaba en lo que comía ni en lo que bebía y se parecía por entero a un ermitaño. Y sucedió que en un prado, junto a un círculo de viejas piedras húmedas entre la hierba, vio un día a una muchacha que reía, con la cabeza ceñida por una guirnalda. Llevaba un largo vestido delicado, sostenido en la cintura por una cinta descolorida, y sus movimientos eran elásticos como los tallos que doblaba. Su nombre era Selvaggia y le sonrió a Uccello. Él notó la inflexión de su sonrisa. Cuando ella lo miró, vio todas las pequeñas líneas de sus pestañas y los círculos de sus pupilas y la curva de sus párpados y los entrelazamientos sutiles de sus cabellos y en su mente hizo adoptar a la guirnalda que ceñía su frente una multitud de posiciones. Pero Selvaggia no supo nada de eso, porque tenía solamente trece años.

Ella tomó a Uccello de la mano y lo amó. Era la hija de un tintorero de Florencia y su madre había muerto. Otra mujer había ido a la casa y había pegado a Selvaggia. Uccello la llevó a la suya.

Selvaggia permanecía en cuclillas todo el día frente a la muralla en la cual Uccello trazaba las formas universales. Jamás comprendió por qué prefería contemplar líneas derechas y líneas arqueadas a mirar la tierra figura que se tendía hacia él. A la noche, cuando Brunelleschi o Donatelli iban a estudiar con Uccello, ella se dormía, después de medianoche, al pie de las rectas entrecruzadas, en el círculo de Sombra que se extendía bajo la lámpara. A la mañana, se despertaba antes que Uccello y se alegraba porque estaba rodeada por pájaros pintados y animales de color. Uccello dibujó sus labios y sus ojos y sus cabellos y sus manos y fijó todas las actitudes de su cuerpo; pero no hizo su retrato, como hacían los otros pintores que amaban a una mujer. Porque el pájaro no conocía la alegría de limitarse a un individuo; no permanecía nunca en un mismo lugar; quería planear, en su vuelo, por encima de todos los lugares. Las formas de las actitudes de Selvaggia fueron arrojadas al crisol de las formas, con todos los movimientos de los animales y las líneas de las plantas y de las piedras y los rayos de la luz y las ondulaciones de los vapores terrestres y de las olas del mar.

Y sin acordarse de Selvaggia, Uccello parecía permanecer eternamente inclinado sobre el crisol de las formas.

A todo esto no había nada que comer en la casa de Uccello. Selvaggia no se atrevía a decirse a Donatello ni a los otros. Calló y murió. Uccello representó la rigidez de su cuerpo y la unión de sus pequeñas manos flacas y la línea de sus pobres ojos cerrados. No supo que estaba muerta, así como no había sabido si estaba viva. Pero arrojó sus nuevas formas entre todas aquellas que había reunido.

El pájaro se hizo viejo y nadie comprendía más sus cuadros. No se veía en ellos sino una confusión de curvas. No se reconocía ni la tierra, ni las plantas, ni los animales, ni los hombres. Desde largos años que trabajaba en su obra suprema, que ocultaba a todos los ojos, debía abarcar todas sus búsquedas y ser, en su concepción, la imagen de ellas. Era ante él, como incrédulo, palpando la línea de Cristo. Uccello terminó su cuadro a los ochenta años. Llamó a Donatello y lo descubrió visiblemente ante él. Donatello exclamó: "¡Oh, Uccello, cubre tu cuadro!". El pájaro interrogó al gran escultor, pero éste no quiso decir nada más. Como que Uccello supo que he-



bia consumado el milagro. Pero Donatello no había visto sino una madeja de líneas. Y algunos años más tarde se encontró a Paolo Uccello muerto de agotamiento en su camastro. Su rostro estaba radiante de arrugas. Sus ojos estaban fijos en el misterio revelado. Venía en su mano, estrictamente cerrada, un pequeño rondel de pergamino lleno de entrelazamientos que iban del centro a la circunferencia, y que volvían de la circunferencia al centro.

Dr. CARL SCHNOB "Vidas imaginarias". Biblioteca personal de Jorge Luis Borges.
tomo 12. pag 81-86. 2ª Edi.



HISTORIA DEL GUERRERO Y DE LA CIUDAD

En la página 278 del libro LA POESÍA (Bari, 1942), Croce, abreviando un texto latino del historiador Pablo el Diácono, narra la suerte y cita el epitafio de Droctulft; estos me conmovieron muy singularmente, luego entendí por qué. Fue Droctulft un guerrero lombardo que en el asedio de Rávena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado. Los ravenenses le dieron sepultura en un templo y compusieron un epitafio en el que manifestaron su gratitud ("contempsit caros, dum nos amat ille, parents") y el peculiar contraste que se advertía entre la figura atroz de aquel bárbaro y su simplicidad y bondad:

terribilis visu facies, sed mente benignus, Longaque robusto peccatores barba fuit!

Tal es la historia del destino de Droctulft, bárbaro que murió defendiendo a Roma, o tal es el fragmento de su historia que pudo rescatar Pablo el Diácono. Si siquiera se en que tiempo ocurrió; si al promediar el siglo VI, cuando los longobardos desolaron las llanuras de Italia; si en el VIII, antes de la rendición de Rávena. Imaginemos (éste no es un trabajo histórico) lo primero.

Imaginemos, SUB SPECIE AETERNITATIS, a Droctulft no al individuo Droctulft, que sin duda fue único e insondable (todos los individuos lo son), sino al tipo genérico que él y de otros muchos como él ha hecho la tradición, que es obra del olvido y de la memoria. A través de una oscura geografía de selvas y de ciénagas, las guerras lo trajeron a Italia, desde las márgenes del Danubio y del Elba, y tal vez no sabía que iba al Sur y tal vez no sabía que guerreaba contra el nombre romano. Quizá profesaba el arrianismo, que mantiene que la gloria del Hijo es reflejo de la gloria del Padre, pero más congruente es imaginarlo devoto de la tierra, de Hertha, cuyo ídolo tapado iba de cabaña en cabaña en un carro tirado por vacas, o de los dioses de la guerra y del trueno, que eran torpes figuras de madera, envueltas en ropa tejida y recargadas de monedas y ajorcas. Venía de las selvas inextricables del Joball y del Uro; era blanco, anónimo, inocente, cruel, leal a su capitán y a su tribu, no al universo. Las guerras lo traen a Rávena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mural. Es un conjunto que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo



hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abierto. Ninguna de esas fábricas (lo se) lo impresionó por bella; lo tocó como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. quizá le bastó ver un solo arco, con una incomprendible inscripción en eternas letras rotundas. Bruscamente, lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad. Sabe que en ella será un perro, o un niño, y que no empezará siquiera a entenderla, pero sabe que ella vale más que a los dioses y que la fe jurada y que todas las ciénagas de Alemania; Proculfit abandona a los suyos y pelea por sí. Muere, y en la sepultura graban palabras que él no hubiera entendido:

Contempsit caros, dum nos amat
elle, parents, nanc patriam re-
putans esse, Ravenna, suas.

no fué un traidor (los traidores no suelen inspirar epitafios piadosos); fué un iluminado, un converso. El cabo de unas cuantas generaciones, los longobardos que culpaban al transfuga, procedieron como él; se hicieron italianos, lombardos y acaso alguno de su sangre-aldiger- pudo engendrar a quienes engendraron al alighieri... muchas conjeturas cabe aplicar al acto de Proculfit; la mía es la más económica; si no es verdadera como hecho, lo será con símbolo.

Cuando leí en el libro de Croce la historia del guerrero, esta me conmovió de manera insólita y tuve la impresión de recuperar, bajo forma diversa, algo que había sido mío. ruzamente pensé en los jinetes mongoles que querían hacer de la China un infinito campo de pastoreo y luego envejecieron en las ciudades que habían anhelado destruir; no era esa la memoria que yo buscaba. La encontré al fin; era un relato que le oí alguna vez a mi abuela inglesa, que ha muerto.

En 1872 mi abuelo Borges era jefe de las fronteras norte y oeste de Buenos Aires y sur de Monte Fú. La comandancia estaba en Junín, mas allá, a cuatro o cinco leguas un de otro, la cañada de los fortines; mas allá, lo que se denominaba entonces La Pampa, y también tierra adentro. Alguna vez, entre Maravillada y Burlana, mi abuelo comentó su destino de in lesa desterrado a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantos colorados e iba descalza; sus crencas eran rubias. Un soldado le

dijo que otra inglesa quería hablar con ella. La mujer asintió; entró en la comandancia sin temor, pero no sin recelo. En la cobriza cara, pintarrajeado de colores feroces, los ojos eran de ese azul desgarnado que los ingleses, llaman gris. El cuerpo era ligero, como de cierva; los brazos, fuertes y huesudas. Venía del desierto, de Tierra Adentro, y todo parecía quedarle chico: las puertas, las paredes, los muebles.

Quizá por un instante las dos mujeres se sintieron hermanas; estaban lejos de su isla querida y en un increíble país. Mi abuela enunció alguna pregunta; la otra le respondió con dificultad, buscando las palabras y repitiéndolas, como asombrada de un antiguo sabor. Haría quince años que no hablaba el idioma natal y no le era fácil recuperarlo. Dijo que era de York-shire, que sus padres emigraron a Buenos Aires, que los había perdido en un alba, que la habían llevado los indios y que ahora era mujer de un capitanejo, a quien ya había dado dos hijos y que era muy valiente. Eso lo fue diciendo en un inglés rústico, entreverado de araucano o de mapuche, y detrás del relato se vislumbraba una vida feral: los toldos de cuero de caballo, las hogueras de estiércol, los festines de carne chamacada o de vísceras crudas, las sigilosas marchas al alba; el asalto de los corrales, el alarido y el saqueo, la guerra, el caudaloso arreo por las haciendas por jinetes desnudos, la poligamia, la hediondez y la magia. A esa barbarie se había rebajado una inglesa. Movida por la lástima y el escándalo, mi abuela le exhortó a no volver: juró ampararla, juró rescatar a sus hijos. La otra le contestó que era feliz y volvió, esa noche, al desierto. Francisco Jorge moriría poco después, en la revolución del 74; quizá mi abuela, entonces, pudo percibir en la otra mujer, también arrebatada y transformada por este continente implacable, un espejo monstruoso de su destino...

Desde los años, la india rubia solía llegar a las pulperías de un día, o del fuerte Lavalle, en procura de baratijas y "vicios"; no apareció desde la conversación con mi abuela. Sin embargo, se vieron otra vez, mi abuela había venido a cazar; en un rancho, cerca de los Baños, un hombre degollaba una oveja. Como en un sueño, pasó la india a caballo. Se tiró al suelo y bebió la sangre caliente. No se si lo hizo porque ya no podía obrar de otro modo, o como un desafío y un signo.

... mil trescientos años y el mar medían entre el destino de la cautiva y el destino de...



tult. Los dos, ahora, son igualmente irrecuperables. La figura del bárbaro que abraza la causa de Avena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicas. In embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos aceptaron ese ímpetu que no hubieron sabido justificar. Enso las historias que he referido son una sola historia. Al anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales.

A ELLIQUE VOJ BOLEMAN

Jorge Luis Borges. "El Aleph." Historia del guerrero y de la cautiva.





