



BILBAO LARRONDO, Luis; RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio (dirs.)

Paisajes - (de) - ficción. Miradas divergentes de convergencias estéticas: arquitectura, artes plásticas, escénicas, cine y pensamiento para la ciudad y el espacio trans-urbano

Cáceres: Universidad de Extremadura (UEX). Departamento de Psicología y Antropología. Área de Antropología, 2018. 388 p.; 23.5 cm. ISBN: 978-84-09-07609-3.

BRISEMENT. RESEÑA PARA UN LIBRO QUE SON TAMBIÉN TRAZOS, PAISAJES-(DE)-FICCIÓN

Quizás ahora, más que nunca, sea necesaria la apología del reposo en la cuartilla, del hogar dentro de ella, del *dios de papel*¹. *PAISAJES-(de)-FICCIÓN* es un encuentro entre miradas divergentes de convergencias estéticas, donde las

diferentes ramas académicas se unen en el encuentro de la escritura-pensamiento, en el calor de las Humanidades.

PAISAJES-(de)-FICCIÓN es un volumen de estudios, un ejemplar dirigido por Luis Bilbao Larrondo y Juan Antonio Rubio-Ardanaz donde participan autores/as de diferentes prismas: Ainhoa Akutain, Ana Arnaiz, Luis Bilbao, António R. Delgado, Imanol Esperesate, Olga Fernández. Vicente, Juan Carlos González, Amaia Lekerikabeaskoa, José Ignacio Lorente, Felipe Loza, Jon Macareno, Olivia Muñoz-Rojas, David Pavo, Iker Pérez, Iskandar Rementería, Juan Antonio Rubio-Ardanaz, Asier Santas, Isusko Vivas y Juan Zapater.

El encuentro dentro de la investigación en Arte Contemporáneo es más que necesario, es vital. La *vida-arte*, una sola e indivisible en el ser humano, ha sido relegada a las últimas hojas desoladas de nuestro paisaje sensible. Lucio Fontana advertía ya en 1947 en el *Primer manifiesto del espacialismo*, "nos negamos a pensar que ciencia y arte sean dos hechos distintos, es decir, que los gestos realizados por cada una de las dos actividades no puedan pertenecer a la otra. Los artistas anticipan a los científicos, los gestos científicos provocan siempre gestos artísticos". Este compendio de gestos es ante todo una exploración de los trazos de la mirada investigadora.

En el *baserrí*² Udarregi, en Usurbil (País Vasco), el *bertsolari*³ Udarregi, que debía su nombre, como otros *bertsolaris*, al lugar donde vivió desde temprana edad, rayó las vigas de madera que estructuraban la arquitectura de su hogar, unas incisiones sencillas grabadas sobre los travesaños. Se trataba de una combinatoria de líneas, rayas orgánicas, en un orden visual gráfico-personal, críptico e íntimo que él mismo había creado. Udarregi era un *bertsolari* que no sabía ni leer ni escribir, incidía en la madera rasgando este código gráfico privado donde plasmaba sus *bertsos*⁴ orales, traduciendo sus palabras, que guardaba en su memoria, al dibujo de su memoria oral. Gracias a estas marcas Udarregi podría recordar sus *bertsos* y dictárselas así a "Jose Txiki", el organista del pueblo, que a su vez las escribía en papel. La misma técnica resistente del campesino desorientado de Enrique Vila-Matas, que menta Ainhoa Akutain:

"Hace unos años comenzaron a aparecer unos *graffiti* misteriosos en los muros de la ciudad nueva de Fez, en Marruecos. Se descubrió que los trazaba un vagabundo, un campesino

1. Término al que Jorge Oteiza se refiere en sus entrevistas.

2. "Caserío" en euskera.

3. Según Joxerra Garzia "hoy en día se considera bertsolari sólo a quien es capaz de improvisar bertsos ante un auditorio. A quien escribe bertsos, o canta bertsos previamente creados y memorizados, no se le reconoce ese estatus de bertsolari, por más que sus bertsos sean de extraordinaria calidad"; véase GARZIA, Joxerra, *Bertsolaritza*. Donostia: <https://www.etxepare.eus>. 2012. Euskal Kultura Sailaren editorea, extraído de: <https://www.etxepare.eus/media/uploads/publicaciones/bertsolaritza.pdf> (consulta en marzo de 2019).

4. "*Bertso*, a diferencia de *verso* o *verse*, no es una línea de una estrofa, sino la estrofa entera". En GARZIA, J. *Idem*.

emigrado que no se había integrado en la vida urbana y que para orientarse debía marcarse itinerarios de su propio mapa secreto, superponiéndolos a la topografía de la ciudad moderna que le era extraña y hostil⁵.

Un campesino dibujando un nuevo orden en la ciudad es un contar oculto, que es orden desplazado, disruptivo, como una *excursión Dadá por París*⁶ que busca y recorre en todo lo que carece de un interés acordado y declarado, fuera de lo pintoresco, lo histórico y lo afectivo.

Es como la técnica del *bertsolari* “que está delante de todos y desaparece en su realidad interior”⁷. Es en el mundo íntimo, sumergido dentro, desde donde trabaja el *bertsolari*, como diría Oteiza, *estilo de descongelación de la intraconciencia*⁸. Su memoria-recorrido es tan importante como la realidad presente del canto. Por esa misma razón me fascinan las reveladoras ficciones de los niños, porque su contar, su sed de transitar a brincos, responde en ocasiones a un cosmos íntimo hecho público, que muchas veces poco tiene que ver con lo esperado y lo comúnmente establecido. Su hablar esconde un fracaso fácil de prever, una caída de Ícaro, que sirve como proyector de ficciones de una realidad móvil e intangible. Intangibilidad que resulta mediante el orden del relato, mediante la disposición desorganizada (orden desorganizado o desorganización ordenada) del niño, que se muestra desmembrando a través de su imaginación la disposición y el corte de imágenes. Walter Benjamin describe al niño como un *bárbaro* “que experimenta un placer destructivo, pero añade que también se comporta como un *bricoleur*, coleccionista de fragmentos y basura, inventor que construye un mundo a partir de fragmentos”⁹.

Los relatos pueden ser fragmentos, pedazos de consecuencias de un placer destructivo o constructivo, coleccionados a partir de la observación exterior e interior. Se crean nexos y uniones, porque no miramos las cosas en su estado pétreo y aislado, sino vivo y relacionado, asociado a otros objetos y vinculado con nosotros mismos, estamos constantemente en movimiento, los objetos se mueven en la retina de la memoria.

Por ejemplo, una niña apoya su cabeza y sus manos en uno de los expositores de cristal del mercado del barrio de Santutxu, en Bilbao, mientras le dice a su *amama*¹⁰ sorprendida: *¡Han vendido todo amama!* – ilusionada al ver el puesto sin comida, sin productos. La abuela le explica que el comercio ha tenido que cerrar. Los mercados de Santutxu, como muchos mercados de barrio están clausurando sus comercios, precisamente por lo contrario de lo que había reparado la niña; por no vender nada, devorados por un nuevo modelo de ciudad impuesto. Definitivamente “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas”¹¹, por esa razón la lectura de la abuela y la mirada de la niña reaccionan ante el espacio de manera diferente, su compleja vivencia con el mercado afecta su transitar por el pasillo de los comercios. Aunque parezcan dos mundos dispares, dos maneras de andar contrapuestas, los brincos de la niña junto con los pasos lentos de la abuela comparten un encuentro entre ellas, comparten el espacio: el mercado del barrio. Lejos de cualquier relato melancólico la desaparición de este espacio es también la desaparición de cruces de miradas divergentes, la pérdida de un microcosmos increíblemente rico. Se confronta el mercado de barrio con el modelo de rapidez, eficacia, rendimiento, utilidad y optimización del ser, la nueva cultura del individuo en la sociedad del rendimiento y el hiperconsumo globalizado. Una modificación urbanística y arquitectónica taxidérmica, una alteración, donde los cines se han convertido en centros deportivos o hipermercados. Todavía puedes sentir un palpito del pasado cercano de ese espacio. Observas la estructura arquitectónica, ahora tensada a su nueva piel, amoldada y estirada para que entren máquinas aeróbicas, ropa deportiva en masa o productos alimenticios

5. Texto de VILA-MATA, Enrique, *Suicidios ejemplares*, Barcelona: Penguin Random, 2015, p. 9, en AKUTAIN, Ainhoa. “Mal habitante”, BILBAO LARRONDO, Luis; RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio (dirs.), *Paisajes-(de)-ficción*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2018, p. 53.

6. Excursiones y visitas Dadá. Primera visita: Iglesia Saint-Julien-le-Pauvre, París, 1921. Extraído del catálogo del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (30 de abril de 2014, 22 de septiembre de 2014) en VV.AA., *Playgrounds, reinventar la plaza*, Madrid: Siruela y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, p. 110.

7. Extraído del extracto 22-el estilo del *bertsolari* en OTEIZA, Jorge. *Quousque tandem...!*, Iruña: Pamiela, 2009.

8. *Ibidem*.

9. Texto de BENJAMIN, Walter, en COLOMINA, Beatriz, “Guerra y juego”, en VV. AA, *Playgrounds, reinventar la plaza*, Madrid: Siruela y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014, p. 101.

10. “Abuela” en euskera.

11. BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 13.

con aditivos añadidos para su conserva. Más que un cambio de piel Bilbao está sufriendo una taxidermización, se presenta fagocitado en una calle globalizada, disecada.

Se disponen las diferencias, así se muestra la realidad, entre la observación de la niña junto a la nuestra –los que estábamos cerca– los choques, los conflictos; se muestra el suceso cubierto, como en un mito, que significa lo que esconde, no lo que dice. Por ello la llave a la persistencia al tiempo es lo oculto. Contra la debacle de la hiperinformación, la infoxicación permanente y continuo maltrato de la comunicación sesgada, tenemos las imaginaciones para contar escondiendo. Conservar así mediante la forma el contenido, enmudecer las bocas y sumergir las manos en el pigmento, rasgar las vigas, pintar las superficies. Son estas situaciones las que considero tremendamente sugerentes en la aparente cotidianidad del día-día, “los momentos comúnmente considerados pequeños, aunque al mismo tiempo increíblemente trascendentes”¹², desde donde sustraemos el hecho camuflado. Por esa razón las mejores armas del resistente son, como diría Josep Marisol Esquirol, “la memoria y la imaginación (el trabajo de las ideas)”¹³. Estas no parecen interesantes solamente por su coyuntura en la forma de mirar, sino por lo que te llevarán a seguir viendo.

El reconocimiento de lo ausente o la intuición del todo son necesarias para identificar lo que falta, es una necesidad para la crítica y el conocimiento. La revelación de la observación y la espera en la contemplación interior resplandecen en epifanías que sirven para despertar al ser humano. Eulàlia Bosch afirma que “la realidad se hace visible al ser percibida y que una vez atrapada, tal vez no pueda renunciar jamás a esa forma de existencia que adquiere en la conciencia de aquel que ha reparado en ella. [...] Lo visible puede permanecer alternativamente iluminado u oculto”¹⁴. El *bertsolari* trabaja entre esos dos márgenes, entrelaza sus retazos de líneas hasta realizar su estrofa, el *bertso*. Se embadurna en sus adentros, se dispersa. Es gracias a la expansión que encuentra su forma, tanto el *bertso* como el *bertsolari*, ambos a la vez. El improvisador oral vasco empieza desde el final a construir su *bertso*, estructura al revés, a la contra, es disruptivo. Su pensar se hace visible delante del mundo. Se nos presenta pensando el *bertsolari* antes de empezar su canto improvisado, señal de ese pensamiento es su silencio, un silencio que da vida delante de un público que lo contempla y lo acompaña en su mudéz, lo espera. Un mutismo primigenio como la pieza performática titulada *Flamenco primitivo*¹⁵ del cantaor flamenco El Niño de Elche donde se reafirma que el cantaor sin sonido es cantaor, donde el guitarrista flamenco sin guitarra sigue siendo guitarrista, porque se trata de la transformación que produce el flamenco, el objeto de arte en nosotros, como podemos entender dentro de las investigaciones de Jorge Oteiza. La obra como sedimento de ese cambio que se despierta dentro del ser humano, donde la obra objeto sufre una serie de cambios, variantes, en ese proceso. En definitiva, “la experimentación sobre la obra objeto de arte hasta que el objeto se queda vacío, la experimentación concluida”¹⁶. La obra, al construirse, transforma a aquel que construye, una vez iniciada la construcción, lo construido es quien construye”¹⁷.

Oteiza repara bien en diferir una segunda experimentación; el cual es directamente con el ser humano, donde se trata de “incomodar al hombre para despertarlo”¹⁸.

El *bertsolari* es modelado por el *bertso*, y a su vez utiliza su técnica de profundidades para despertar, para irrumpir en la cabeza del oyente. Puede que el estilo del *bertsolari* y el *bertso*, su “idioma”, en la amplitud de sus acepciones, tengan relación con la mano negativa de la cueva prehistórica. Por este motivo repara bien el antropólogo Joseba Zulaika cuando afirma

12. PÉREZ, Iker, “Destellos del Paraíso en Nueva York. Los glimpses de Jonas Mekas como realidades imaginables desde la ciudad” en BILBAO LARRONDO, Luis; RUBIO-ARDANAZ, Juan Antonio (dirs.), *Paisajes-(de)-ficción*, Cáceres: Universidad de Extremadura, 2018, p. 200.

13. ESQUIROL, Josep Maria, *La resistencia íntima, ensayo de una filosofía de la proximidad*, Barcelona: Acantilado, 2015, p. 15.

14. BOSCH, Eulàlia, “El presente está solo”, en BERGER, John, *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 7.

15. Extraído de una cita de DE ELCHE, EL NIÑO, en MARIBLANCA CORRALES, Pedro José, *El golpe que necesitábamos*, Madrid: Brumaria, 2019, p. 49.

16. Oteiza explica su obra. *Oteizak bere obra azaltzen du*. Extraído de YouTube, Museo Oteiza: <https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHJE>, publicado el 3 de abril de 2017, minuto 14:31.

17. MAILLARD, Chantal. “Prólogo, pasaje titulado *Infinito no merecido. Miserable milagro*”, en MICHAUX, Henri, *Escritos sobre pintura*, Murcia: Colección de Arquitectura.40, 2007, p. 53.

18. Oteiza explica su obra. *Oteizak bere obra azaltzen du*. Extraído de YouTube, Museo Oteiza: <https://www.youtube.com/watch?v=bnwmMqkUHJE>, publicado el 3 de abril de 2017, minuto 15:03.

que en el *bertso* “es tan importante lo que no se dice como lo que se dice”¹⁹, se refiere a las ausencias, las elipsis, los vacíos y las interrupciones, “el *bertsolari* encadena una imagen con otra sin emplear un nexo, sea gramatical o retórico, con lo que descarta crea el infinito, y es lo que realmente aporta fuerza al *bertso*”. La *bertsolari* Maialen Lujanbio²⁰ afirmó, además, que su proceso más importante de preparación para la improvisación lo hace andando, explicó que tiene que ver mucho más con la decisión de la actitud, con la forma de mirar. Se pregunta qué tipo de *bertso* quiere hacer y dónde quiere colocarse respecto al *bertso* y a través del *bertso* respecto al mundo y a los demás temas. Andoni Egaña²¹ añade que el *bertsolari* es esponja, porque absorbe todo lo que le rodea, y también ave de rapiña, porque también coge ideas de los demás. “Y dentro de estas generalidades, cada *bertsolari* tiene su método particular. Pero cualquier método consiste en estar muy atento”. Atentos a lo que sucede, a los cambios, atentos a las marcas, como el pintor que traza su visión en el lienzo se observa la huella de las manos que se ha dibujado contra el expositor de cristal, producidas por el vaho en la superficie. Como escupiendo pigmento, la niña utiliza su hálito para trazar sus palmas, inconsciente *artemisa, arteme, cazadora del ser, la hacedora de trampas*, diría Oteiza.

Observamos de adentro hacia afuera y viceversa. John Berger²², junto toda la técnica que poseía como dibujante para pintar a su padre recién fallecido, relata que a menudo la técnica no se expresa como tal, sino que se convierte en el estilo, la “manera” peculiar del artista, y entonces su aplicación a lo que se dibuja pasa a ser indirecta, no directa. Es decir, delante del cuerpo recién fallecido de su padre John Berger utilizaba su técnica directa para preservar una apariencia, dice “del mismo modo que un socorrista utiliza la suya como nadador, [...] para salvar una vida”. Berger afirma que las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia del algo ausente. La leyenda fundacional del invento de la pintura recogida por Plinio el Viejo en su *Historia natural* lo demuestra, donde una doncella de Corinto trazó sobre la pared la silueta de su amado, que partía. Mediante la sombra proyectada la doncella pudo trazar su contorno para poder recordarlo en su ausencia, para tener su presencia. No es de extrañar que la palabra latín *imago* se utilice para designar sombra, imagen y alma²³.

Las marcas, la impronta de las manos, se desvanecen. Pierde su fuerza, suda el cristal en agua de saliva, como en el latido de la cueva prehistórica suda manganeso. Y *el ayer que es Todavía* de Machado nos habla de nuestro pasado que está presente, pero perdido y dormido. Se desvanecen los dedos primero.

La salvación que nos llevó al primer cine primigenio, con el fuego y el dibujo, dibujo en movimiento que crecía por la superficie rocosa de la cueva, moviendo las sombras, rasgando, pintando con mineral molido. La cueva membrana espiritual y el cristal del comercio superficie porosa de paisaje, ambas hablan de una realidad oculta, penumbra.

Irremediablemente los frágiles surcos de vapor han desaparecido por la causa del tiempo. Han marchado. El artista cazador del ser, hacedor de trampas, en la prehistoria “para cazar el animal, pero también protecciones, dios”²⁴, parece ahora desorientado pidiendo vez en la carnicería, moribundo o muerto ante un *arte dormido*²⁵.

Cada autor/autora ha rasgado el papel creando un compendio increíblemente rico de materias y conocimiento. Este libro es el pasillo del mercado, donde se cruzan ideas, maneras

19. Extracto de una entrevista a ZULAICA, Joseba, en el largometraje de ALTUNA, Asier, *Bertsolari*, Trintxerpe: Txintxua Films, 2011, minuto 8:27. <https://www.youtube.com/watch?v=fKkNGcEQdY0> publicado en YouTube por Poetry Slam Aviles.

20. Extracto de una entrevista a LUJANBIO, Maialen, en el largometraje de ALTUNA, Asier, *Bertsolari*, Trintxerpe: Txintxua Films, 2011, minuto 1:06:00. Publicado en YouTube por Poetry Slam Aviles el 4 de agosto de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=fKkNGcEQdY0>.

21. Extracto de una entrevista a EGAÑA, Andoni, en el largometraje de ALTUNA, Asier, *Bertsolari*, Trintxerpe: Txintxua Films, 2011, minuto 1:06:44. Publicado en YouTube por Poetry Slam Aviles el 4 agosto de 2018. <https://www.youtube.com/watch?v=fKkNGcEQdY0>.

22. BERGER, John, *Sobre el dibujo*, Barcelona: Gustavo Gili, 2013, p. 52.

23. GUBERN, Román, *Del bisonte a la realidad virtual, la escena y el laberinto*, Barcelona: Anagrama Colección Argumentos, 1996, p. 9.

24. Extraído de una entrevista a OTEIZA, Jorge, del vídeo titulado *Jorge Oteiza (1908-2003)*. Publicado en YouTube por La Cueva Boreal el 16 de septiembre de 2012, minuto 11:07.

<https://www.youtube.com/watch?v=PPvklyoNqol>.

25. Término al que Jorge Oteiza se refiere en sus entrevistas.

de caminar, formas de ver y entender, hipótesis, dudas y preguntas. El libro es memoria del pasado y presente. Es forma y es contenido. El libro puede ser ruptura, interrupción. En las estrofas del verso de *Rhapsody on a windy night* de T. S. Eliot, nos recuerda:

*"The memory throws up high and dry / A crowd of twisted things; / A twisted branch upon the beach / Eaten smooth, and polished / As if the world gave up / The secret of its skeleton, / Stiff and white. / A broken spring in a factory yard, / Rust that clings to the form that the strength has left / Hard and curled and ready to snap"*²⁶.

La lectura de *PAISAJES-(de)-FICCIÓN* es también una posición resistente, es colocarse frente al mundo en lucha, posicionarse en el saber y encontrar cobijo en una simple hoja, cuartilla trazada. Nos construye el libro interrumpiendo con rupturas, despertando el pensamiento, como las marcas de Udarregi en las vigas sujetando el mundo. Escrito-gesto para un libro de trazo. La lectura requiere observación y atención. Es un mapa disruptivo, donde cada uno dibuja su itinerario personal, se orienta y por consiguiente se sitúa ante la palabra.

“Con la palabra ‘*brisement*’, Michaux se ha referido tanto a los quiebrros del trazo, en el dibujo, como a las interrupciones del pensar, en cuyos intervalos puede instalarse, involuntariamente, una paz bien distinta explica Chantail Maillard²⁷, y añade, “ciertamente, la paz es cuando el narrador se calla...” y mediante el quiebro del trazado la interrupción del pensar comienza.

Beñat Romera del Cerro (Beñat Krolem)

26. ELIOT, T. S., *La Tierra Baldía*, Barcelona: Lumen, 2015, poema “Rhapsody on a windy night”, pp 56-57. Traducción del texto original en inglés al español. Traductor: Andreu Jaume. Título del poema: “Rapsodia de una noche de viento”. Extracto traducido al español: “*La memoria vomita con seca violencia / un montón de cosas retorcidas; / una rama torcida en la playa, / bien pelada y pulida / como si el mundo mostrara / el secreto de su esqueleto, / rígido y blanco. / Un muelle roto en un patio de fábrica, / óxido que se aferra a la forma que la fuerza ha dejado / dura y rizada y a punto de botar*”.

27. Entrevista realizada a Chantal Maillard el 2 de julio de 2018. Extraído de: <http://www.solidaridaddigital.es/noticias/cultura/la-mancha-es-un-punto-de-desamparo-que-pide-expandirse-0>.