CONCATENACIONES ORACULARES

FORNS BADA

CONCATENACIONES ORACULARES

Carlos Forns Bada

ESTAMPA EDICIONES

El presente texto muestra una breve y primera selección de fragmentos extraídos de mis diarios del período que media entre 1994 y 2017. En éstos he ido registrando, además de algunos recuerdos, parte de mis lecturas y relecturas; párrafos y citas que provocaron mi interés, acompañados de los comentarios que suscitaron en mí. De todo ello emergen temas recurrentes -devenir e individuación, naturaleza, ciencia y arte, ríos y viajes- entre los que, en el transcurso del tiempo, han ido estableciéndose espontáneas redes de conexión, entrelazamientos antes inadvertidos, que llegan paulatinamente a evocar la aparición espectral de un relato de ficción que va tomando cuerpo hasta dominar la totalidad del texto, haciendo de él un viaje de iniciación, una alegoría de la práctica pictórica como expedición.

FRAGMENTOS DE UN CUADERNO DE VIAJE

I
1994

Es una preocupación constante para el pensamiento de la religión india posvédica que el verdadero «sí mismo» pueda permanecer desconocido; para que éste sea verdadero se le exige el alejamiento de la naturaleza, que es puro devenir carente de toda sacralidad y que podría arrastrarlo dispersándolo en sus continuas y dolorosas transformaciones. Lo sagrado solo concierne a lo inmutable, a lo que permanece cristalizado fuera del tiempo y de los estragos de la transitoriedad. No se concibe un devenir sacralizado, indica Mircea Elíade. Los ríos de lo vivo, con sus imprevisibles meandros y afluentes, con sus desbordamientos portadores de fecundidad, traen también con sus aguas el desbaratamiento del orden cósmico. El mismo universo es visto como un entramado de mutaciones, de cambios, desprovisto de realidad.

Frente a todo esto remontar los grandes ríos constituye un ritual de sacralización del devenir con el que el explorador, a contracorriente, intempestivo, acepta la estructura orográfica y la realidad sagrada de su vivir, persiguiendo el nacimiento de las corrientes que, como canales aislados del resto de las aguas, trazan una línea sinuosa, un hilo líquido rojo, que ensarta los hallazgos y sucesos que jalonan la travesía expedicionaria.

El continuo intercambio de opuestos que genera el devenir está regido por un principio que puede ser designado con la palabra Tao. El pensamiento chino invita al ser humano a alcanzar el conocimiento de las leyes que rigen el devenir y a gobernarse conforme a los aspectos invariables e insospechados del azar. Invariantes que se encadenan unos a otros formando redes, estructuras por las que fluye el devenir haciendo posibles las transformaciones de la materia y la creación de nuevas formas.

También para el pensamiento islámico permanecer es algo que atañe exclusivamente a Dios. La irrealidad del mundo y su caótica apariencia son necesarias para manifestar, por contraste, la inmutabilidad divina. Abandonarse a la melancolía ante el espectáculo del deterioro continuo de todas las cosas es la condena que sufre Satán. De Grecia retoma el Islam la idea atomista de que la realidad está compuesta de las infinitas combinaciones

de unas mismas unidades básicas. Es un milagro que las cosas aparezcan más o menos estables y se repitan ante nuestros ojos en lugar de estallar en torbellinos de átomos enloquecidos. La labor del artista musulmán, al igual que la de la naturaleza, es componer con las unidades básicas naturales formas de una arbitrariedad ejemplar y mostrar el surgimiento aleatorio de las cosas (una aleatoriedad matemática y caleidoscópica), el milagro de su esfuerzo por llegar a ser.

Los arabescos que trazan los ríos y sus innumerables afluentes son alegorías de los secretos de la materia y de la vida, enigmas con los que la lenta erosión de las aguas cartografía la vida de quien las remonta. El río sometido al orden, imagen del devenir, es para Friedrich von Hardenberg un símil del cuerpo humano: «nuestro cuerpo es un río organizado».

El rechazo de la ilusión de los proyectos cerrados, de las verdades inamovibles y de las formas acabadas y eternas, junto al deseo de hacer posible que el caos originario se exprese libremente en su proceso de creación de formas y de transfiguración del mundo, en el juego de la diversidad y de la pluralidad, constituyen la base del pensamiento de Schlegel y su imagen emblemática, esencialmente inacabada y fragmentaria, es la forma del arabesco.

Escribe Goethe: «No hallamos en ningún lugar formas permanentes, es decir, formas detenidas por haber alcanzado ya su perfección; al contrario, todas fluctúan en un continuo devenir. Lo ya formado pronto se encuentra nuevamente transformado, y si buscamos una intuición viva de la naturaleza, debemos mantenernos flexibles y en movimiento, siguiendo el ejemplo que ella nos da». A esto, añade Diderot: «todos los seres circulan unos en otros; todo está en flujo perpetuo. Todo animal es más o menos hombre; todo mineral, más o menos planta; toda planta, más o menos animal. En la naturaleza nada está totalmente precisado. Toda cosa es más o menos cualquier otra cosa: más o menos tierra, agua, aire o fuego; más o menos de un reino o del otro. Nada le pertenece a la esencia de un ser particular». Todo está en todo, dice Anaxágoras; e insistiendo en parecidos pensamientos, Pico della Mirandola describe su teoría de las posibilidades germinales: «el hombre es un animal de naturaleza multiforme y mudadiza. Hechura de una forma indefinida; en su nacimiento se le infundieron toda clase de semillas, gérmenes de todo género de vida. Lo que cada cual cultive, será lo que florezca y dé su fruto en él». En el cosmos panpsiquista de Pico el hombre es el único ser incompleto, y por ello posee la libertad de devenir lo que quiera, dentro de sus posibilidades; y la naturaleza es lo fijo, lo atado a leyes inmutables. Esta condición humana la resume Merleau-Ponty diciendo que

lo propio del cuerpo humano es no tener naturaleza, y que el espesor de ese cuerpo «lejos de rivalizar con el mundo, es, por el contrario, la única forma que tenemos para ir hasta el corazón de las cosas, convirtiéndonos en mundo y convirtiéndolas a ellas en carne. Es prestando su cuerpo al mundo que el pintor cambia el mundo en pintura. Por estar en el mundo estamos condenados al sentido: no podemos hacer nada, no podemos decir nada que no tome un nombre en la historia».

Deleuze, con su habitual retórica chamanista, parece comentar a Merleau-Ponty cuando afirma, junto con Guattari, que no se está en el mundo, sino que se deviene con él mientras se contempla, siendo todo pura visión y devenir. Únicamente el arte alcanza en su actividad de co-creación, las zonas de indeterminación en las que todas las cosas, plantas, animales y personas acceden al estado que precede a su diferenciación natural, donde las formas disuelven sus diferencias, recreando las «marismas primitivas de la vida». Actualmente, nos dice, prosperan esas zonas ecuatoriales o glaciares que eluden las distinciones impuestas por los órdenes, los reinos, los géneros, los sexos o cualquier otra acotación. Se regresa, pues, a los humedales calientes donde Empédocles sitúa las primeras germinaciones, el pulular de plantas y animales incompletos e indiferenciados, los seres bifrontes, los ojos errantes en busca de frente (pura visión y devenir), y todos los organismos que la fantasía pueda imaginar.

En la época en que el mundo estaba anegado por aguas estancadas, el Emperador Yu decide derribar los diques con que su padre había querido dominarlas. Cavó la tierra construyendo canales por los que las aguas y sus criaturas oscuras se avalanzaron, perdiéndose en los mares y marismas. Para vencer las aguas hay que hacerlas fluir.

II
2000-2003

Contemplaba las estrellas y, sobre la arena, dibujaba su posición y su trayectoria. Observaba sin cesar en los océanos del aire; no se cansaba de admirar su diafanidad, sus movimientos, sus nubes y luces. Recolectaba piedras, flores, insectos de toda especie, y las colocaba ante él, alineándolos de mil diversas maneras. Examinaba a los hombres y a los animales. Se sentaba a la orilla del mar y buscaba pequeñas conchas. Escuchaba con atención la voz de su pensamiento y de su corazón. No sabía hacia dónde le impulsaba su deseo. Con el paso de los años, erró por el mundo, visitó otras tierras, otros mares y cielos. Vio rocas nuevas,

plantas desconocidas, animales, hombres. Penetró en grutas y supo por cuántos estratos diversos estaba formada la construcción del Universo. Modeló la arcilla, formando extrañas figuras de rocas. Poco a poco, encontró en todas partes, objetos que ya conocía, pero que estaban mezclados y ensamblados de manera insólita; y de ese modo, muy a menudo, cosas extraordinarias se ordenaban por sí mismas en él. Pronto advirtió las diferentes combinaciones que unían todas las cosas, las semejanzas, las coincidencias. A poco, ya no veía nada aisladamente. Las percepciones de sus sentidos se agolpaban en amplias y variadas imágenes. Oía, veía, palpaba y pensaba al mismo tiempo. Se complacía en unir cosas dispares: ora las estrellas le parecían hombres, ora los hombres le parecían estrellas; las piedras, animales; y las nubes, plantas. Jugaba con las fuerzas y con los fenómenos. Sabía dónde y cómo esto y aquello podían juntarse y hacer su aparición; y así, pulsando las cuerdas más profundas, buscaba y se acercaba a sonidos y ritmos más puros.

Lo que más ha ejercido su influjo sobre mí, ha sido siempre, sin duda, la naturaleza viviente, los ropajes cambiantes del paisaje. De forma muy especial han sido las plantas las que han despertado mi interés; nunca me he cansado de observar atentamente sus distintas especies. Las plantas son el lenguaje más directo de la tierra. Cada nueva hoja, cada flor, en lo que tiene de única y de especial, es un misterio que emerge hacia la luz, algo que, inflamado de amor y gozo como se halla, sin movimiento ni voz, se transforma en una planta silenciosa y serena.

> ¿No es cierto que si en la soledad encuentras una de estas flores, parece como si todo lo que la rodea quedara transfigurado, y como si los tenues rumores que vagan por el aire se reunieran en torno a ella? Uno desearía llorar de alegría, desearía apartarse del mundo y no hacer sino hundir sus manos y sus pies en la tierra, para que allí enraizaran, y no abandonar nunca tan feliz compañía.

Estos textos de Novalis extraídos de *Los discípulos en Sais,* y de *Enrique de Ofterdingen,* fueron incluidos respectivamente en catálogos míos publicados en los años 2003 y 2000.

III
2005

Si escribo con lápiz, el paso de los años hará que el roce de las hojas emborrone el grafito, y manchas de un gris plateado oscuro invadirán las páginas de este cuaderno; parecerá como si mariposas nocturnas, atraídas por el resplandor de las páginas blancas, debatiéndose por no quedar atrapadas entre ellas, se hubiesen desprendido del polvillo escamoso de sus alas. Ojeando un libro, he visto imágenes ampliadas de mariposas que parecen

estar cubiertas de lentejuelas y mechones de piel de armiño. En una de ellas he reconocido un esfíngido que era frecuente ver al atardecer en el jardín de la casa sevillana donde viví mi infancia. Conservo aún la fascinación por estas criaturas tan cercanas al reino de las aves. Mi abuela materna me describió en aquellos años los diminutos colibríes que había visto brillar como esmeraldas en Panamá, cuando era niña, y las enormes mariposas que se prendían vivas en el cabello ella y sus amigas. También me contó cómo a un antepasado se le apareció, estando en el salón de su casa, el Sagrado Corazón de Jesús, tan solo el corazón, flotando a la altura que ocuparía en el pecho de una persona erguida, resplandeciente y recubierto de escamas verdes. Como un colibrí palpitante atravesó la estancia aureolado de una luz esmeraldina.

IV
2006

Una diminuta polilla blanca de alas plumosas (Tinea argentea), que frecuenta los jardines alimentándose de savia vegetal, es descrita por Robert Hooke en su observación número XLVI. Ante la belleza de su imagen ampliada por el microscopio, el científico no puede menos que describirla como «una criatura absolutamente encantadora». Un grabado acompaña al texto en su *Micrografía,* editada en 1663. En este libro se lee: «la sabiduría y providencia del omnisapiente Creador no se manifiesta menos en estas minúsculas criaturas despreciables, moscas y polillas, que hemos marcado con el estigma de la ignominia al denominarlas plagas, que en los cuerpos más grandes y notables de las aves». A continuación, tras estudiar el complicado diseño de sus alas, la contemplación de esta pequeña polilla exalta su imaginación: «nada falta para que un hombre logre volar que no pueda suplirlo holgadamente la mecánica hasta ahora conocida, salvo quizá la fuerza necesaria de la que él parece claramente incapaz debido a su pequeñez y su textura». Es ahora el ser humano el que parece ser estudiado por Hooke bajo la lente del microscopio.

Muchos años después, el médico Jacob Scheuchzer presenta en el grabado DXLIX de su *Physica Sacra* (1728), una naturaleza muerta, una vanitas, que ilustra el salmo 39: «Tinea, pulvis et umbra». Sobre un ara romana se extiende un pergamino con un árbol genealógico dibujado; sobre él se ven los habituales objetos alegóricos: el cráneo humano, los libros, un instrumento musical, una vela cuya llama se apaga, un jarrón con flores y un tazón lleno de agua jabonosa con la que un angelote infla pompas que se elevan

perdiéndose en el paisaje montañoso que hace de fondo. La escena está enmarcada por una complicada moldura adornada con despojos animales y telarañas. En su parte superior y clavada a ella se extiende un gran pergamino —que parece quemado en parte— con los bordes rasgados; ocupa casi la mitad de la composición total y en él aparece la mariposa plumosa, copiada con detalle de la representada en la *Micrografía* de Hooke, pero cargada aquí de valores simbólicos negativos. Ya en pleno período barroco, la imagen que fue fruto de una mirada maravillada se transforma en un memento admonitorio, en una polilla fuera de escala que se cierne hambrienta sobre los emblemas de la vanidad humana.

V
2006

John Ellis, irlandés, naturalista aficionado y comerciante de lino, recibe en 1751 una colección de «plantas» marinas: algas y corales blandos procedentes de las costas del norte de Gales y de Dublín. Entusiasmado por su colorido, decide secarlas tras haber extendido cuidadosamente sus ramificaciones entre grandes hojas de papel, de la misma manera en que los botánicos preparan sus herbarios. Terminado el proceso, comienza a crear con ellas una serie de composiciones paisajísticas, contrastando sus colores como lo haría un pintor. Con las algas da forma a rocas y bancales de arena, disponiendo los corales como delicados arbolillos. El resultado final es un grupo de cuadros en los que el «amasijo vegetal» que recibió de las costas ha cristalizado en formas que muestran cada una sus características propias. Tras enseñar estas producciones a su amigo el reverendo Stephen Hales, éste le anima a regalar algunos de los paisajes a la Princesa Viuda de Gales, pues piensa que sus jóvenes hijas, las princesas, disfrutarán haciendo cuadros con la misma técnica, como así efectivamente sucede. Esto conduce a John Ellis a solicitar nuevos envíos de plantas marinas para su posterior secado. Tantas recibe, que considera necesario ordenarlas por especies, y para ello comienza a observarlas a través de un microscopio para su mejor clasificación; advierte pronto que las texturas que descubre en muchas de ellas son más propias de animales que de vegetales. Inicia así un estudio sistemático de estas criaturas, consideradas hasta entonces como plantas, al que dedica por completo los meses sucesivos. Tras crear otros nuevos cuadros, presenta cuatro de ellos a la Royal Society en junio de 1752; allí expone sus descubrimientos, que reciben el apoyo de los científicos. En agosto de ese mismo año viaja a las costas de Kent, acompañado de Brookling, pintor célebre por sus representaciones de criaturas marinas, y comienza a realizar observaciones con la ayuda de un gran microscopio adaptado para poder ver los organismos aún vivos mantenidos en agua. Algunos de ellos le resultan muy parecidos al «pólipo-insecto» de agua dulce cuyo estudio había publicado en 1744 el abate Abraham Trembley. Con los minuciosos dibujos de Brookling, manda hacer los grabados para ilustrar lo que será la primera gran monografía sobre el tema; el *Ensayo sobre Historia Natural de los corales y otras producciones marinas de Gran Bretaña e Irlanda,* publicado en 1755. Para algunas de las últimas observaciones microscópicas realizadas en la costa de Brigthelmstone, en Sussex, Ellis contó con la ayuda del prestigioso pintor alemán de flores Dionysius Ehret, quien contribuye con algunos dibujos de esas diminutas criaturas de engañoso aspecto de flor. Seguramente es a través de él como Linneo conoce la publicación, proclamando públicamente su enorme admiración hacia Ellis.

Para las guardas de mi ejemplar del ensayo sobre los corales, perteneciente a la edición en francés, se utilizó un papel de aguas ocupado en toda su extensión por remolinos de color contiguos los unos a los otros, que recuerda la imagen diagramática con que Descartes quiso explicar el funcionamiento del Universo como un conjunto interminable de vórtices. Éste, en el inicio de su tratado *Los meteoros* deja bien claro que todo su esfuerzo está dirigido a dar una explicación de los fenómenos naturales «de modo tal que ya no exista motivo alguno para admirarnos ante nada» En ese mundo que él imagina se puede permanecer ya tranquilamente indiferente, sin asombro alguno ante una naturaleza desacralizada, sin misterio, que pronto iniciará su imparable declive.

VI
2006

De las palabras balbuceantes que Diderot pone en boca de un D'Alembert dormido, se deduce que éste ve la naturaleza como un invento humano que ordenamos en conformidad a como creemos ser; el gran teatro de la filosofía natural —de las ciencias— representa ante sus ojos cerrados un drama autobiográfico en el que el inconsciente de los científicos se expresa como en sueños, pareciendo estar poseídos por dioses que les hacen hablar en trance. Hace falta, añade Diderot después de concluir *El sueño de D'Alembert,* un «toque de locura» para abrir ventanas en el conocimiento; para hacerlo accesible.

La imaginación es el origen de todo lo valioso en nuestras vidas; la razón es sólo una de las formas en que aquella se expresa.

Innumerables son los sinónimos de la palabra naturaleza, sin embargo sólo existen dos antónimos: nada y caos. Puede deducirse de esto que la naturaleza es todo, y que lo es de una forma ordenada; pero la astronomía nos ofrece con frecuencia sucesos que son imágenes emblemáticas del caos. La palabra cosmos, paradójicamente, ya no es sinónimo de un orden absoluto; ha adquirido la ambigüedad y ductilidad amenazantes de lo viviente.

VII
2007

Transitoriedad: Al sentimiento de pérdida del paraíso de la infancia (para todos aquellos que no han iniciado su vida en un entorno ya decididamente apocalíptico) se va sumando el que produce la contemplación del deterioro de aquellos otros lugares privilegiados que vinieron a reemplazarlo. Adán y Eva, expulsados del recinto virgen e inalterable, son condenados a habitar sucesivos jardines con la conciencia, cada vez más lúcida, de la progresiva ruina de éstos y de sus propios cuerpos. La naturaleza expresa su fuerza creativa a través de violentas transformaciones y ciclos que resultan catastróficos sólo para el hombre que se sume en el duelo.

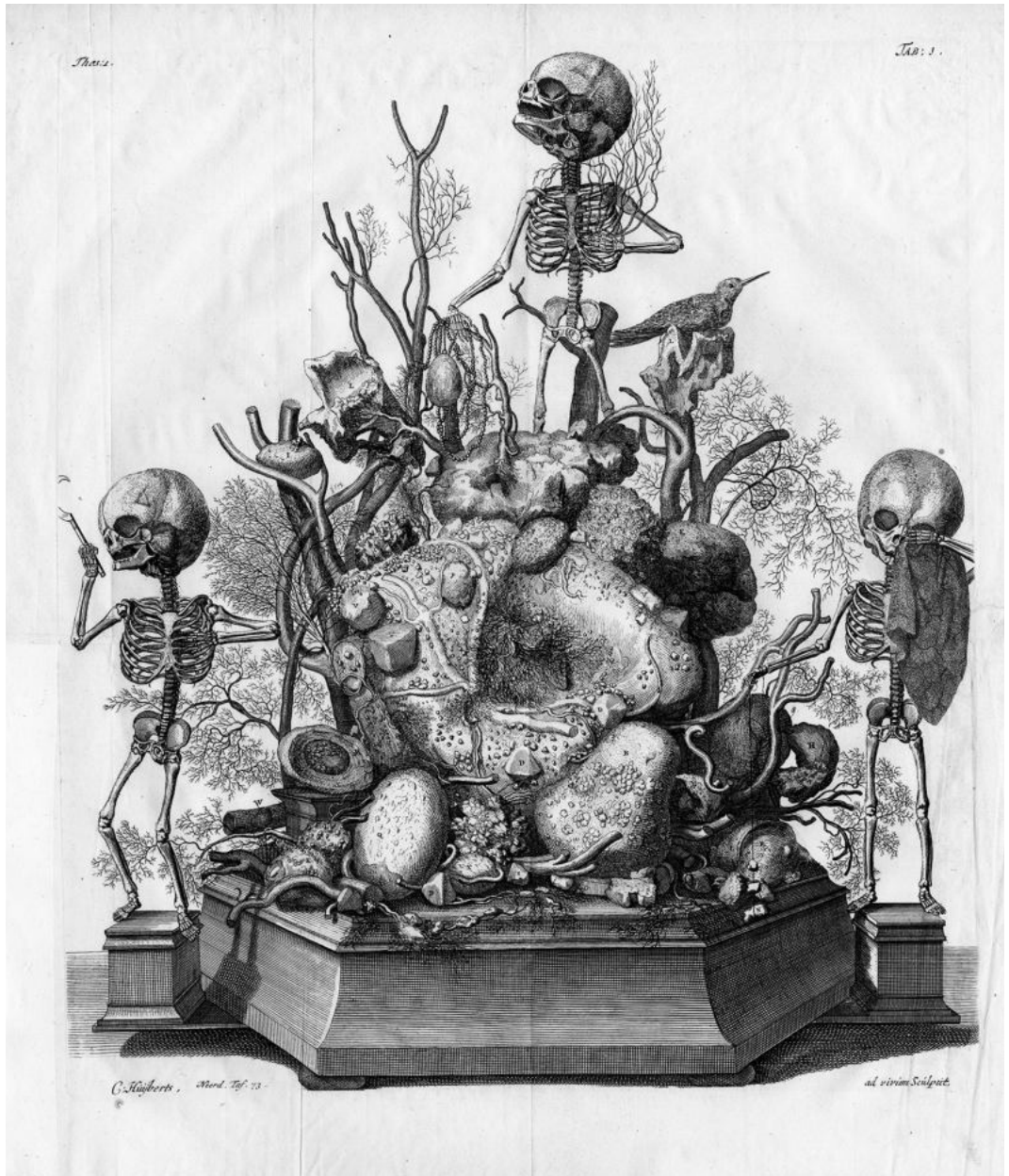
En pleno huracán, el tiempo dispersa las imágenes con las que la araña intenta tejer su red de analogías, hilar la continuidad de su pensar. Ráfagas de luz dispersan los objetos al atardecer. El ojo, como una araña, los ve brillar como gemas bajo la luz crepuscular e intenta atraparlos de nuevo.

Para Rilke, Múnich no es ciudad «donde todo transcurre en lo portentoso», como escribe refiriéndose a Toledo y Ronda, de donde acaba de regresar. En un paseo por los alrededores de la ciudad alemana, en septiembre de 1913, le acompañan un anónimo amigo «taciturno» y Sigmund Freud. El poeta, que inicia su etapa de madurez, siente ya que todas las cosas que ve —las flores, los árboles, toda la belleza del paisaje— buscan refugio en él, deseando ser transfiguradas a través de la memoria y la poesía: «¡cómo desean todas ser salvadas y revivir en ese más allá que guardamos en nosotros mismos, para hacerlas más profundas! ¿Y cómo tratar de esas cosas que permanecen mudas, si no es convirtiéndolas en canto apasionadamente, sin ninguna ilusión de hacerse entender?», anota años más tarde, en 1925. La auténtica belleza de todas las cosas se manifiesta al ser transformadas por medio del arte. Proust, en *Le temps retrouvé,* afirma que los verdaderos paraísos, para serlo, primero han de perderse; y mucho después, Pavese añade que lo que permanece de las cosas en el recuerdo es lo que permite

contemplarlas realmente por vez primera: sólo las cosas recordadas son verdaderas; lo auténticamente asombroso lo construye la memoria, no las novedades.

Freud, que no entiende a Rilke, piensa que éste deja pasar inútilmente toda impresión, incapaz de disfrutar de las bellezas inmediatas que ofrece la naturaleza, porque se lo impide la consciencia de la fugacidad de tal esplendor, sin adivinar que lo que intuye el poeta en las flores trasciende la apreciación de su prosaica y efímera hermosura. Tras este paseo por Múnich, Freud inicia la redacción de su ensayo *Sobre la transitoriedad:* una celebración de la fugacidad de todas las cosas, en la que considera que la fragilidad de aquéllas aumenta el valor de su belleza. El valor de todo lo bello lo determina su significación para la vida sensitiva del que observa, no siendo necesario que las cosas sobrevivan eternamente a nuestra atención. Creyendo que sus ideas se oponen tajantemente a las de Rilke —a quien, en realidad le interesa muy poco todo lo que pueda suceder en Múnich, concentrado como está en su experiencia española— el Doctor, con un optimismo insólito en él, se siente afortunado por saber disfrutar del esplendor fugaz de las bellezas terrestres y, en 1915, ya en medio de la hecatombe, finaliza exultante su breve texto: «lo construiremos todo de nuevo, todo lo que la guerra destruye, sobre fundamentos más sólidos y duraderos que los anteriores». Sobre este encuentro en Múnich escribe Antonio Pau en su *Vida de Rilke.*

Lo que más sorprende de la contemplación de este grabado de hacia 1700 —que conocí en 1983— es que el aspecto festivo de lo que se está viendo sea lo primero que se nos impone: en un jardín mágico que semeja un arrecife coralino, unos niños recién nacidos juegan a componer un *tableau vivant* cuyo tema es la transitoriedad, mostrando guadañas, fingiendo que enjugan sus lágrimas con extraños pañuelos cómicamente grandes o clamando al cielo mientras a duras penas contienen sus risas. Podría tratarse incluso de un teatrillo de autómatas musicales del que se ha perdido la cuerda que activa su funcionamiento. Pero en realidad esta composición —estos arbolillos sobre complicados montículos de «rocaille» simulando gorgonas, anémonas y corales, cuyo modelo debió lucir en su día elegantes tonos rosados, granates o rojo bermellón contrastados con negro brillante y blancos de marfil— no es sino un pequeño túmulo construido con bezoares y cálculos renales, con ramilletes de arterias y venas y con todo tipo de residuos anatómicos humanos espeluznantes, hábilmente conservados y dispuestos como vegetación y adorno. De los niños, lo único que se nos muestra son sus esqueletos gesticulantes, la sonrisa eterna de sus mandíbulas aún sin dientes. Quienes pudieron ver estas composiciones anatómicas en su lugar



Preparación anatómica de Frederik Ruysch. Cornelius Huyberts, h. 1700. Aguafuerte, 42,8 x 36 cm.

de origen (entre ellos Maria Sibylla Merian) en las estancias de la vivienda de Amsterdam en las que su autor, el prestigioso médico Frederik Ruysch, las mostraba orgulloso, afirmaron que producían una sensación estética muy elevada y que resultaban asombrosas, permitiendo acceder a las maravillas que el Creador ha realizado en el interior de nuestro cuerpo. De estos dioramas sólo nos han llegado tres imágenes espléndidas incluídas en el catálogo del gabinete de Ruysch *(Thesaurus Anatomicus)* grabadas del natural, «ad vivum sculpsit», por Cornelius Huyberts. La primera de ellas nos permite descubrir, en la sumidad de uno de los arbolillos compuestos por arterias, un colibrí que, engañado como las aves que acudían a picotear las uvas pintadas por Zeuxis, ha venido a construir su nido en este jardín ficticio, pagando el error con su vida.

VIII
2007

Con sus pequeños tentáculos traslúcidos, las imágenes abisales que habitan nuestra memoria, buscan entrelazarse, haciéndose señales luminosas, fosfénicas. Sólo un roce, y ese punto de contacto, como una gota incandescente de soldadura, absorbe el recuerdo en el entramado de las sinapsis.

Hay que esforzar la imaginación para oponer diques a la avalancha de lo insignificante, al tedio adormecedor del azar fluyente. Una mirada atenta puede bastar para colmar de sentido todo lo existente. Entonces, la materia visible es la que nos redime, la que nos atrapa para la vida; es el sol, su luz, como pensaba Goethe, quien crea en nosotros el órgano de la visión. Establecemos relaciones de implicación significativa con las cosas, hacemos de ellas símbolos, componemos alegorías para aferrarnos al mundo, para mantenernos vivos participando en él.

Odilon Redon, habiendo perdido ya a su primer hijo, dedica a su hijo Arï, de 11 años, una de las litografías con que ilustra *Un coup de des,* de su amigo Mallarmé. Quiere representar el pacto que el azar parece haber establecido entre el mundo invisible y letal de los microbios y la supervivencia de Arï. La cabeza de éste aparece bajo un arco que es tanto fragmento de rueda del zodiaco, con extraños signos inscritos, como arcoíris que establece la alianza con que se protege la vida del niño, separándolo de la parte superior de la composición, en la que seres microscópicos y amorfos acompañan a una cabeza bestial que recuerda la de un minotauro. Ésta es una de las cuatro litografías de la serie que quedaría interrumpida

y sin publicar por la inesperada muerte de Mallarmé; otro duro golpe del destino tras el cual Redon no quiere saber más de estos juegos del azar para un libro que, en realidad, no admitía ilustraciones.

John Dewey, en *El arte como experiencia,* explica que vivimos rodeados de cosas que no sólo son indiferentes a la vida, sino que se muestran incluso claramente hostiles a ella. Nuestro entorno no siente la menor empatía por la vida pero, aun así, ésta se expande y fortalece en la confrontación. Resulta milagrosa la aparición de cualquier estructura ordenada en un universo caótico en el que la vida avanza aprendiendo a aprovechar las ventajas de cada uno de esos ordenamientos.

IX
2008

Para el budismo, la mariposa que muere y resucita, es una imagen del alma; al llegar al auténtico conocimiento de sí misma, ésta se disuelve en una llamarada resplandeciente: es el destino del héroe furioso imaginado por Giordano Bruno. Mariposas y colibríes comparten esencia con la llama. Los aztecas imaginaban al dios del fuego como una mariposa de obsidiana. Las almas de los héroes ascienden al paraíso de la luz, situado en el sol; allí viven libando flores para, más tarde, regresar a la tierra convertidos en colibrís. La mariposa representa al sol en su ascensión, y el colibrí al sol en su trayecto desde el crepúsculo al alba.

Ernst Jünger relata sus experiencias como entomólogo apasionado en su libro *Cacerías sutiles.* En él se nos advierte que la belleza, cuando es extrema, deviene amenazante: el placer de su contemplación lleva unido el temor de que se nos prive de nuestro más preciado bien: el tiempo. El palpitar de las alas de la mariposa se ajusta al de nuestro corazón asustado; nuestros ojos quedan presos en esos otros ojos que baten, acompasados, sus pestañas en vuelo. El tesoro que Séneca nos insta a no malgastar, nuestro tiempo, nuestra única pertenencia real, se pierde entre los rayos deslumbrantes de la belleza extrema, entre los colores cambiantes del escarabajo o la mariposa. Caparazones de insectos, gemas, frutos dorados, conchas y vidrios iridiscentes son emblemas que nos hablan del límite de nuestra entrega. Jünger muestra cómo el mundo se enamora de nosotros y tiende sus celadas; anzuelos suspendidos como frágiles esculturas móviles accionadas por veletas y engranajes propios de la diosa Fortuna.

Estudiando «la tendencia al mal de los posesos del positivismo», de los nihilistas que se complacen ante la humillación y la destrucción de lo bueno y de lo bello, Robert Musil se pregunta en *El hombre sin atributos* quién no ha sentido alguna vez, al contemplar una espléndida vasija de vidrio iridiscente —tan admiradas por Adolf Loos y producidas en torno a 1900 cerca de Praga en los talleres Loetz—, la «tentación de hacerla añicos de un bastonazo», poniendo fin drásticamente al encantamiento de esta belleza extrema.

Alguna vez, siendo un niño, atrapé grillos para llevárselos a mi abuela, que los alimentaba en pequeñas jaulas que me fascinaban. El canto del grillo señala el paso del tiempo; su jaula es un pequeño reloj de arena; su madriguera, el estrecho túnel por el que aquella se desliza. El tiempo que transcurre sin angustia: un tiempo, un deslizarse que sosiega y acompaña tanto durante el sueño como en la actividad del estudioso en su gabinete. Esas arenas son las arenas movedizas de los procesos de asociación de ideas, en las que hay que dejarse atrapar, y que marcan un tiempo de creación visionario en que nos encontramos con nuestras raíces, uniéndonos con la materia del existir, con la tierra sacralizada.

La caza de mariposas constituye un ritual en el que cazador y víctima intercambian sus papeles. Walter Benjamin describe, en su *Infancia en Berlín,* su capacidad para disolverse en la luz y el aire atrapado en el hechizo del batir de alas del insecto, tras el que él mismo se siente deslizar por el aire mientras comprueba cómo las acciones de aquél toman el color de las decisiones humanas. El niño Walter no recupera su identidad hasta ver finalmente a su víctima atrapada en la red. Durante el laborioso sacrificio posterior, el espíritu de la condenada a muerte se introduce en el cazador, que adquiere el don de entrever las leyes que rigen el extraño lenguaje con que la mariposa dialoga con las flores.

Los insectos y las plantas muestran a través del arte su capacidad para representar, de forma mucho más eficaz que la figura humana, los dramas en los que los hombres se consumen, tal vez a causa del abismo que los separa.

X
2009

La imagen CXIV del *Thesaurus* de Albertus Seba parece mostrar los elementos ordenados de un sistema planetario. En ella se ven alineamientos de formas más o menos esféricas que asemejan planetas, satélites y asteroi-

des. Los hay pulidos y veteados como ágatas, o bien rugosos, pero también peludos; algunos muestran continentes rodeados de océanos; varios han sido seccionados para mostrar su interior, sus estratos concéntricos. Este conjunto se encuentra iluminado por una estrella que no vemos. El texto que acompaña a esta lámina indica que, en realidad, se trata de un grupo de bezoares y de otros objetos encontrados en el estómago de diversos animales. Este cosmos mecanicista parece ser el producto de una mala digestión, pero entre los remedios más eficaces recomendados por Robert Burton contra la melancolía —las perlas, los corales, las piedras preciosas— brillaban por su efectividad los bezoares, de los que se pensaba que conseguían «refrescar el corazón, vigorizar el cuerpo y alejar la tristeza». La infinitud de los proyectos que intentan alcanzar la comprensión del porqué del universo y su funcionamiento, así como la construcción de complicados artefactos imaginados como modelos del cosmos (entre los cuales la maqueta platónica del sistema solar presentada por Kepler en su *Misterium cosmographicus* en 1596 es la más asombrosa y decepcionante), constituyen una fuente de sentimientos de impotencia, que agudiza la melancolía de los astrónomos. Por el contrario, Albertus Seba propone con esta imagen un ordenado y bello sistema planetario de remedios con el que ahuyentar la depresión que desde hace siglos acompaña a los científicos.

Gastón Bachelard, persiguiendo intuiciones animistas en la *Encyclopédie* y en los textos científicos franceses del Siglo de las Luces, descubre innumerables metáforas biocentristas sobre la digestión utilizadas como base de un pensamiento objetivo que explica todo fenómeno físico a través de la biología. En algunas cosmogonías precientíficas la Tierra se interpreta como un gran aparato digestivo. Las plantas utilizan la tierra como estómago externo donde se cocinan y digieren, al calor del sol, los alimentos minerales que crecen y se reproducen en las matrices terrestres. Satélites y planetas giran como ruedas de molino que trituran y muelen el aire que, a su vez, a través de la presión que ejerce sobre las aguas, actúa en las entrañas de la tierra, facilitando las digestiones minerales. El miedo y la soledad empujan al hombre a encontrar por doquier vida en la que reconocerse, con la que poder fundirse en un todo. La Tierra se transforma, bajo la idea de Tierra maternal y nutricia, en un calco del cuerpo humano «con sus entrañas, sus vísceras, sus filtros y coladores. Hasta diría su hígado, su bazo, sus pulmones y las demás partes destinadas a la preparación de los jugos alimenticios. Tiene también sus huesos, como un esqueleto formado regularmente». El misterio de esta vida, el «espíritu formador», es siempre subterráneo. En su ensayo *La formación del espíritu científico* Bachelard transcribe un texto de 1766 de Robinet: «por el interior del globo circulan los líquidos, cargándose de porciones terrosas, aceitosas, sulfurosas, que

son transportadas a las minas y canteras para alimentarlas, apresurando su crecimiento. Esas sustancias se convierten allí en mármol, en plomo, en plata, de la misma forma en que en el estómago del animal el alimento se transforma en su propia carne». La naturaleza se devora a sí misma, su mantenimiento se hace a sus propias expensas. Todas las cosas sirven mutuamente de alimento, en un ciclo de glotonería eternamente sostenido. Las imágenes de la Tierra que bullen en los cerebros de estos científicos enciclopedistas parecen derivar de los increíbles grabados que acompañan al *Mundus subterraneus* de Athanasius Kircher, donde el globo terráqueo aparece seccionado y surcado por conductos radiales por los que circulan las aguas y los fuegos subterráneos; o aquellos otros con los que Robert Fludd desarrolla la cosmogonía en su *Macrocosmos.*

XI
2009

Todas las pequeñas criaturas con las que Hoefnagel hijo compone en 1592 los sofisticados acertijos *(Aenigma)* de la serie de grabados a la que titula *Archetypa Studiaque Patris,* celebran la imaginación sin límites del Creador, pero mostrando simultáneamente la transitoriedad de su belleza y el dolor que acompaña inevitablemente a toda dicha terrenal. Las imágenes de coleópteros, lagartijas o abejorros realizadas con la precisión miniaturística del naturalismo científico, van acompañadas de breves citas extraídas de los salmos bíblicos, de versos escritos por su padre Jacob Hoefnagel, reconocido poeta además de pintor y, sobre todo, de algunos de los *Adagios* de Erasmo entresacados de los clásicos grecolatinos.

En una de las paredes de mi estudio cuelga el grabado número XI de la primera de las cuatro secciones de que constan los *Archetypa.* Se trata de un emblema de la violencia que reina en el mundo, incluso entre las pequeñas bestias. En su parte superior se lee: «la colorida serpiente devora ranas y desdichadas lagartijas; en los bosques, las bestias salvajes más fuertes despedazan a las que son más pequeñas», y en la parte inferior del grabado uno de los adagios de Erasmo: «Evita golpear un nido de avispones». Se ve representada una lagartija rodeada de insectos, de orugas, de flores y de frutos, símbolos de resurrección o de caducidad.

En la *Teología de los insectos o demostración de las divinas perfecciones en todo aquello referido a los insectos* (1740) de Christian Lesser se puede leer:

> No hay cosa alguna en la Naturaleza, por insignificante que parezca, que no sea una maravilla para los ojos de quien se aplica a examinarlas. El más despreciable de los insectos es cosa digna de admiración pues está dotado de tales prerrogativas que ni el más poderoso de los monarcas ni el más excelente de los artistas alcanzaría jamás a formar uno semejante. Los mejores artífices han llegado, lo confieso, a realizar obras en las que brilla un arte y una delicadeza maravillosos; pero cuando se examinan éstas con el microscopio y se comparan con los insectos, se encuentra una extremada diferencia. Los ejemplares de insectos aparecen elaborados y acabados con el máximo arte concebible; mientras que cuando se trata de obras de arte humanas, éstas aparecen bastas y ordinarias bajo el microscopio. Agréguese que el mecanismo de un insecto se sitúa en un punto que lo pone por encima de cualquier comparación, haciendo imposible su imitación por parte del hombre.

Los prodigiosos logros de la orfebrería basada en moldes de plantas y animales vivos de Wenzel Jamnitzer, las miniaturas de Georg y Jacob Hoefnagel, de Maria Sibylla Merian, de Jan Brueghel o de Georg Flegel, los diminutos mecanismos de relojería de Jeremías Metzker, los más endiablados ejercicios de miniaturización que llenan las wunderkammern, todas estas obras de arte, sometidas a un juicio desconcertante en el que su perfección se juzga observándolas a través de un microscopio, resultan sorprendentemente toscas comparadas con el élitro o la antena de un insecto real, apareciendo estos últimos como realizaciones de una precisión y limpieza de líneas insuperable, que no desaparece al ir subiendo el número de aumentos del microscopio utilizado. Es ésta una apreciación que antes de Lesser había ya realizado el inglés Robert Hooke. Nada se sabía entonces, sin embargo, de la manipulación directa de los átomos por parte de la nanotecnología, capaz de crear estructuras tan perfectas como el ala de una mosca. Tan solo los óleos de Otto Marseus Van Schrieck podrían superar la prueba del microscopio. En la penumbra de sus paisajes de sotobosque, en los que la naturaleza es observada a ras de tierra, y en los que se representa el teatro microcósmico del violento encuentro entre el bien y el mal, algunas de las mariposas que representan el papel de alma humana, exhiben alas que son en realidad auténticas alas de mariposa, disimuladas bajo la capa de barniz. Por otra parte, la imagen de los musgos y líquenes es conseguida imprimiendo contra el lienzo ejemplares vivos empapados en pintura. Tal vez estos engaños sean celadas tendidas a la mirada inquisidora del microscopista.

Gaston Bachelard, en el capítulo dedicado a la miniatura de su libro *La poética del espacio,* describe cómo gracias a la lente de aumento el hombre puede recuperar la mirada amplificadora del niño, y con ella, los jardines donde se le manifestaron por vez primera las formas de la naturaleza. La

observación del detalle no solo agranda los objetos; lo minúsculo es una puerta que abre el mundo. La miniatura alberga una grandeza que puede, como se ha dicho, superar a la de los más poderosos monarcas. Pero en las *Confesiones* de San Agustín se lee:

> «Y, sin embargo, en medio del enjambre y zumbido de tantas impresiones como rodean por todas partes nuestra vida cotidiana, ¿cuándo me atreveré a decir, sí, cuándo me atreveré a decir que ninguno de estos espectáculos retiene mi atención ni mis miradas, ni capta mis vanas curiosidades? ¿Y qué diré yo de las veces que, sentado en mi casa, acaparaba mi atención la lagartija cazando moscas, o la araña atrapándolas en su red? ¿Acaso porque estos animales son pequeños la curiosidad con que nos entregamos a observarlos es menos reprobable? Pero, también es cierto que a continuación me veo obligado a admiraros, Creador asombroso y legislador de todas las cosas; pero no fue con este fin que me dejé distraer por la curiosidad. Una cosa es levantarse rápidamente, y otra, saber no caer.»

En 1996 escribí para el número 46 de la revista de arte *Cimal,* en respuesta a la pregunta ¿Cuál es para ti, en particular en tu obra, el sentido del paisaje?:

> Es curioso que un fragmento de naturaleza pueda ser considerado como paisaje o como naturaleza muerta solo en función de la distancia que media entre aquél y el observador; ¿cuándo una vista marina pasa a ser un bodegón de olas? Por ejemplo, los cuadros de Otto Marseus Van Schrieck logran situarse en ese límite que anula una clasificación específica; no son ni paisajes de bosques ni bodegones compuestos de plantas, insectos y reptiles. Pero si uno se aproxima aún más a la superficie de la pintura, sumergiéndose en su microcosmos, se vuelven a encontrar paisajes en la piel de los reptiles, o en la estructura de las hojas de los cardos. El límite en el que se instaló Van Schrieck cuestiona la diferencia entre exterior e interior, entre lo natural y lo artificial, entre la mirada del artista y la del científico instalado en su gabinete (él poseía uno con herbarios y animales embalsamados, pero también con terrarios donde mantenía vivos reptiles y plantas exóticas). Este aspecto de «confusión de los géneros» de los pintores nórdicos e italianos del siglo XVII siempre me ha atraído muchísimo. Además están todos esos paisajes y bodegones antropomorfos (Arcimboldo, Momper o Jacques de Gheyn), o los retratos en interiores de personas que nos dan la espalda o que aparecen dormidos, que es una forma de ausentarse, de bodegonizarse, como sucede en la *Muchacha dormida* de Vermeer del Metropolitan. Si mi exposición en las Salas del Banco Zaragozano de 1992 se centraba en las ambigüedades de la mirada más próxima a lo observado —tras estudiar en muestras anteriores la producida por una naturaleza fosilizada—, la exposición en la galería Columela de Madrid en 1993 continuaba mi interés por la morfología, por los elementos

singulares, las formas que componen eso que llamamos paisajes, bodegones o mundo, mostrando parte de mi herbario personal, de mi enciclopedia o alfabeto morfológico.

XII
2009

Las cigarras, que ignoran la soledad, dialogan entre sí sin cesar, en su eterno ayuno, y observan a los hombres a mediodía por si la pereza, el calor o el murmullo de su canto los lleva a adormecerse, o si sorteando a estas sirenas diminutas entablan conversación entre sí. Esta vigilancia la cumplen las cigarras por mandato de las musas, a quienes informan puntualmente. Las cigarras pueden conceder a los que velan el don de no necesitar alimento alguno y así poder entregarse al filosofar sin distracción. Pero también otorgan el don de la persuasión, de saber jugar con las palabras y con los oyentes, tan propio de estas «sirenas de mediodía» o démones que son las cigarras. La filosofía, se nos dice en el *Fedón,* constituye la más alta música, refiriéndose tal vez al canto de estos insectos.

¿Qué hace Sócrates dedicando los últimos días de su vida a componer poesías sobre fábulas de Esopo? ¿intenta llamar la atención sobre el aspecto poético, «mítico», de su filosofía? Poemas versificando fábulas de Esopo y un proemio a Apolo, compuestos según dice en el *Fedón* «por experimentar qué significaban ciertos sueños, y por purificarme, por si acaso ésa era la música que muchas veces se me ordenó componer». Sócrates utiliza la palabra mito para fábula. Él es un creador de mitos, el del origen de las cigarras, por ejemplo. La nave enviada a Delos en honor al dios Apolo, que retrasa la muerte de Sócrates, justifica la composición del proemio; pero también resulta idónea la elección de Esopo, autor de una fabula sobre las cigarras, protegidas de Apolo e imagen de los poetas, que en dicha narración siguen claramente la conducta de los filósofos al no preocuparse por los placeres del cuerpo, entregándose exclusivamente a sus cantos melodiosos bajo el cuidado de las musas y de Apolo. Sócrates, que conoce la fábula esópica, la poetiza en el *Fedro,* haciendo del defecto virtud; de la negligencia de la cigarra, ascetismo. A partir de entonces, se considera que las cigarras realmente no se alimentan, o a lo sumo, lo hacen de gotas de rocío, y que carecen tanto de aparato bucal como excretor; así la describen Aristóteles y Plinio. Quizá la presencia de las cigarras en el *Fedro* sea un eco de las poetizaciones perdidas de Sócrates.

Ocho sirenas con forma de ave con cabeza humana ocupan cada una de las ocho esferas celestes. Su canto puede representar en algunos casos las trampas tendidas por las pasiones a los humanos, pero para Plutarco sus armonías acompañan a las almas de los hombres en su ascenso hacia las regiones supracelestes. Para Ficino, la palabra sirena significa etimológicamente «canto de alabanza a Dios».

XIII
2009

En 1981, gracias al botánico Félix Muñoz Garmendia, tuve la fortuna de poder examinar entre mis manos, sacadas de sus cajas de zinc originales, algunas de las innumerables láminas realizadas bajo la dirección de Celestino Mutis en su estancia en el Nuevo Reino de Granada, y que se conservan en la biblioteca del Real Jardín Botánico de Madrid. La creatividad y rotundidad de sus composiciones enigmáticas, la precisión demencial de su técnica miniaturista y el brillo de los colores utilizados me causaron una enorme impresión.

El mundo de las «wunderkammern» había comenzado a obsesionarme un par de años antes tras visitar el *Studiolo* de Francesco I de Medici en Florencia, y estudiar las colecciones de Manfredo Settala en Milán, de Fernando Cospi y Ulisse Aldovrandi en Bolonia, del archiduque Ferdinando del Tirol y de Rodolfo II de Praga. Dediqué varias obras a este tema, especialmente algunas de las ilustraciones realizadas en tinta negra que acompañan mi libro de aguafuertes al que Ignacio Gómez de Liaño puso por título *Regreso del Abismo* y que se presentó en dos exposiciones en 1980 en Madrid y en Barcelona, acompañadas en ambos casos de instalaciones en vitrinas que reproducían gabinetes de maravillas. A este mundo de curiosidades naturales y artificiales vino a sumarse un interés por la ilustración científica o naturalista, que no ha hecho sino acrecentarse con el paso de los años. Pude encontrar rápidamente varios estudios específicos sobre el tema en *L'Antirrinascimento* de Eugenio Battisti, y en los catálogos de las exposiciones *Immagine e Natura* (Módena, 1984) y *La Scienza a Corte* (Mantua, 1975). La presencia de este interés por la ilustración naturalista se refleja en mi obra sobre todo a partir de 1989. La extensa serie de miniaturas titulada *Invariantes* (1990-1995) es un claro ejemplo. Mucho más adelante, en el año 2001, incluí un retrato imaginario de Celestino Mutis en un grupo de retratos-miniatura dedicado a pintores naturalistas y científicos, siguiendo mi interés por las obras que, por su pequeño formato o por su técnica,

pasan desapercibidas a la mirada apresurada y superflua: una forma de autodefensa basada en el camuflaje. También conocí hacia 1995 las criaturas microscópicas, los invertebrados marinos y los prodigiosos herbarios de vidrio de Leopold y Rudolf Blaschka, así como los modelos botánicos de Robert y Reinhold Brendel, de quienes encontré un bello ejemplar en el rastro de Ciudad de México. Los dibujos histológicos de Ramón y Cajal (sus «mariposas del alma») pude contemplarlos en torno a 1970 en una visita escolar al CSIC de Madrid. De Cajal se hablaba frecuentemente en mi familia, pues había mantenido una gran amistad con su profesor José de Letamendi, de quien era ahijada mi bisabuela paterna. También mi bisabuelo (el pintor y médico Rafael María Forns y Romans) lo frecuentó, y él mismo creó una extraordinaria serie de imágenes científicas donadas a la antigua Facultad de Medicina de San Carlos y destruida durante la Guerra Civil.

Finalmente, en el año 2004 decidí abrir en Valencia, durante sólo unos meses, un espacio expositivo al que llamé *Wunder-K, Gabinete de Curiosidades,* en el que realicé entre otras una muestra dedicada a las cámaras de maravillas, combinando obras antiguas con otras de artistas contemporáneos.

La idea de la práctica de la pintura como expedición se consolida imaginando el mundo, todo lo existente, como un continente absolutamente desconocido. El viaje de exploración remonta los grandes ríos recolectando especímenes del pasado que, entrelazados, tejen el tapiz del presente.

Giorgio Colli nos dice en *Después de Nietzsche* que las obras de arte no se asemejan a nada de este mundo conocido; no imitan nada, pero no son algo creado de la nada: proceden de un pasado en el que han sido halladas. El arte invierte el curso del tiempo y descubre de qué pasado remoto ha nacido este presente; lo hace reaparecer. Recupera las representaciones originarias, en proceso de formación, y aglutinándolas provoca la aparición del individuo, sin necesidad de aprehensiones discursivas. Estas cosas sensibles reencontradas, estos especímenes, estas «gemas» extraidas del más profundo entramado de lo existente, llegan desde un mundo desconocido, traídas por canales igualmente desconocidos. Las formas que retornan a nosotros gracias al arte desde lo más lejano no son el comienzo de un proceso de conocimiento de lo que cotidianamente nos rodea; constituyen por sí mismas un punto de llegada que permanece siempre como enigma: las cosas en su acaecer en un ámbito en el que no se dan las solicitudes de la necesidad, de lo útil, y en el que reina el furor inspirado, la manía divina, la denostada inspiración que escapa a los dominios de la voluntad y las manipulaciones del poder, que persiguen con violencia transformar el arte en prédica moralizante.

XIV
2010

La naturaleza, para Goethe, está poblada de ideas, como para Tales lo está de dioses. Ideas y dioses zumban en enjambres compactos a la luz crepuscular. Lo que se encuentra en tal abundancia en la naturaleza se ha de buscar igualmente en el arte, pues el artista no es sino un medio a través del cual se expresa aquélla. Para el poeta y científico alemán, la mirada inquisidora del hombre logra que los objetos y fenómenos de la naturaleza, como atemorizados, se conecten unos con otros, mostrando su organización interior, que se visibiliza en un arabesco caleidoscópico de formas y colores, en una escritura natural poética que conduce hacia los orígenes de toda formación.

Einstein asegura que en la base de la investigación científica se encuentra la fe en que el mundo pueda ser una entidad ordenable, es decir, comprensible. Esto constituye lo que él llama su «emoción religiosa»: que pueda manifestársenos como cosmos la pequeña parcela de realidad que corresponde a nuestro débil cerebro. Si para Goethe, como para el Kant de la *Crítica del juicio,* las grandes obras de arte son simultáneamente las grandes creaciones de la naturaleza, el artista habrá de cuidar que la continua evolución de lo vivo y sus ramificaciones imprevisibles, pueda manifestarse libremente en sus obras, evitando todo sometimiento de éstas a un discurso unívoco, petrificante y didáctico. Es la fecunda actividad creadora de la naturaleza lo que ha de manifestarse en el arte, no las ideologías siempre pasajeras y utilitarias.

Hay una contradicción luminosa en el *Fedro:* el aparente rechazo de las bellezas que la naturaleza ofrece en el idílico rincón campestre donde tiene lugar el diálogo. Sócrates dice preferir la ciudad, cuyos muros ha dejado atrás para dar un paseo, pero al mismo tiempo se describe con placer ese canto armónico de cigarras y de filósofos; esa locura divina del poetizar inducida por las ninfas que habitan esos lugares.

La actitud admirativa ante las maravillas del microcosmos y del macrocosmos de los abundantes micrógrafos aficionados surgidos de la moda de la Filosofía Natural a finales del siglo XVIII, conduce por lo general a la alabanza del Demiurgo a través de sus criaturas. A Kant (como narra Alexander Gode von Aesch en *El romanticismo y las ciencias naturales*), la inquietante observación de una gota de agua a través del microscopio —en la que cree ver las artimañas de innumerables «animales de rapiña con instrumentos de destrucción» que en su persecución de otros más débiles,

son «vencidos por tiranos aún más poderosos»— y la sucesiva contemplación en el firmamento inconmensurable de «enjambres de mundos como granos de polvo dispersos», le lleva a considerar este espectáculo como superior al más sutil análisis metafísico en su sublimidad y dignidad. Una observación similar aparece en su *Crítica de la razón pura,* cuando describe la admiración y veneración que inunda su alma al contemplar el firmamento estrellado sobre su cabeza y la ley moral en el interior de su corazón. Ley moral que tal vez permitiría a los humanos no imitar la frenética actividad de rapiña y depredación de las microscópicas bestias observadas en la gota de agua.

XV
2010

Lo que resulta irremplazable de la obra de arte, escribe Merleau-Ponty, es que su contenido está constituido más que por ideas por matrices de ideas; nos muestra emblemas cuyo sentido nunca acabamos de definir; el arte nos conduce a un mundo cuya clave desconocemos, enseñando a ver y motivando el acto de pensar como ningún análisis puede hacerlo, pues éste tan solo nos permite descubrir en los objetos lo que nosotros hayamos querido poner en él. La obra de arte, como un oráculo, siempre se impone al observador una vez que ha atrapado su atención, guiando todo lo que sobre ella se pueda decir. Se debe añadir a estas reflexiones lo que Foucault escribe al inicio de *Las palabras y las cosas:* la relación que se establece entre el lenguaje y la pintura es inacabable, infinita, ya que la palabra y lo visible son irreductibles uno a otra; por muy meticulosamente que se describa lo que se ha visto, o lo que se quiere hacer ver, lo visto nunca reside en lo que se dice. La vista y la palabra habitan espacios diferentes, pero que pueden vibrar al unísono por resonancia.

Respecto al supuesto ilusionismo de lo que el ojo ve y de las imágenes pictóricas, se debe recordar la cita de Gorgias transmitida por Plutarco y referida al arte de la Tragedia: «produce un engaño de tal naturaleza que quien engaña es más justo que quien dice no engañar, y quien es engañado resulta más sabio que quien no se deja engañar». Los enigmas visuales que plantea la pintura por medio de un ilusionismo teñido de melancolía aportan más conocimiento que cualquier interpretación última que de ellos se extraiga o que cualquier otra obra de arte que pretenda una autorreferencialidad imposible, tras la que se esconde la «correcta» y empobrecedora explicación del autor.

Heráclito elogia claramente los sentidos —la vista por encima del oído— pero advierte que todo intento de utilización de los datos sensoriales para componer un mundo de cosas permanentes es una ilusión. No nos dice, sin embargo, que el puro devenir, el fluir eterno de todas las cosas, sea más real que el ser. Así lo interpreta Giorgio Colli.

Son los sentidos, las imágenes por encima de cualquier palabra, los que permiten conocer el significado a esa respuesta oracular que Heráclito buscó primero dentro de sí. La estructura interna de todos los fenómenos puede verse en su naturaleza externa, por intuición de la inteligencia, pero antes hay que buscarla en el interior de uno mismo. La realidad, como el propio ser humano, constituye una respuesta oracular cuyo enigma debemos resolver una y otra vez:

> Dirigí mis pensamientos hacia mi interior e intenté descubrir mi yo real; me hice preguntas sobre mí mismo; y consideré las respuestas como si se tratase de las del Oráculo en Delfos, que aluden de forma enigmática a la verdad que se esconde tras ellas, intentando descubrir el significado real de mi individualidad, dándome cuenta de que con ese conocimiento captaría el *logos* que es igualmente el elemento constitutivo o real de todo lo demás.

Hay un conocido párrafo de Hugo von Hoffmannsthal en el que habla de las deficiencias del lenguaje:

> Siento en mí y a mi alrededor una arrobadora, una simple e infinita correspondencia, y no hay ni una sola entre las materias contrapuestas en la que yo no sea capaz de trasvasarme. Es como si pudiéramos establecer una nueva relación, llena de presentimientos, con todos los seres, como si comenzásemos a pensar con el corazón. El lenguaje en el que quizá me fuera dado, no solo escribir, sino incluso pensar, es un lenguaje del que no conozco una sola palabra, un lenguaje en el que me hablan las cosas mudas y en el que, tal vez, tras mi muerte me justificaré ante un juez desconocido.

Invirtiendo los términos de una frase de Novalis («el hombre es la metáfora del universo»), Ralph Waldo Emerson escribe que la naturaleza, en su conjunto, es una metáfora de la mente humana, y que el sentido de toda la historia natural es facilitar la comprensión de la historia sobrenatural. Algo parecido quiere expresar Octavio Paz respecto al arte cuando dice que el espectáculo que ofrece la pintura es «una representación del mundo sobrenatural en el teatro del mundo natural».

La pupila a través de la que nos llegan las imágenes del mundo es denominada Core y descrita como «la zona ocular en la cual la persona que mira ve su imagen reflejada, al igual que la luz del sol es percibida en la luna». Lo cuenta Plutarco en su obra *Sobre la cara visible de la Luna.* Psique, el alma, abandona el cuerpo a través de los ojos, pero sólo las almas más nobles logran llegar a la luna, reino de Core, donde son transformadas en démones benéficos. Desde allí regresan a la tierra para encargarse de los oráculos. Con el paso del tiempo estas almas se separan del intelecto, disolviéndose en la materia de la Luna, de la que se generarán nuevas almas. El intelecto, por su parte, inicia su viaje hacia el sol, al que se reintegra.

XVI
2010

PESCA CON COMETA

Los hombres viven sin saberlo en el fondo de un mar turbio, alimentándose de las visiones opalescente que hasta allí descienden, confundiendo el cielo con las aguas. Sus almas emergen burbujeantes desde las más recónditas hendiduras de los arrecifes coralinos como esferas ígneas y estallan más allá de la superficie que limita su mundo, liberando imágenes tenuemente antropomorfas parecidas a insectos alados pequeños y luminosos.

Protegido como por la membrana del interior de un huevo, el mundo, según Demócrito, queda recubierto por una red de átomos en forma de anzuelo entrelazados. Ángeles, sirenas aladas y cigarras socráticas, expertos pescadores del Mediterráneo, lanzan a la hora de la siesta anzuelos con cebos de belleza incandescente para ayudar a las almas en su ascenso a través de los círculos celestes, tensos y vibrantes a su paso como las cuerdas de un arpa, permitiendo a aquéllas olvidar todo recuerdo superfluo que sea lastre que las ancle a su vida subacuática, preservando sólo las imágenes inapreciables de su infancia.

Llegadas al campo florido de las galaxias, las almas, que viven una vida eterna sin saberlo, se entregan felices a juegos pueriles, persiguiendo mariposas y buscando flores en los márgenes exuberantes de los bosques sagrados. Adentrándose en grutas mágicas descubren en su interior pequeñas casas de barro en las que reconocen aquellas en las que vivieron sus primeros años, con sus jardines sembrados de asfódelos y de granados. Transcurrida una década, hostigadas por la búsqueda de presas aún más

bellas, se pierden inconscientemente en la espesura de los bosques. Allí, enormes ángeles guardianes les conducirán pacientes hacia puentecillos vacilantes de tablas que ceden; hacia barrancos ocultos tras macizos de flores; hacia serpientes tutelares que acechan enroscadas en descomunales varas floridas de digitales purpúreas. Tras el encuentro ritual, el suelo se abre bajo sus pies, ese suelo supraceleste hecho de jaspes, cornalinas y rubíes, y las almas, siempre proclives al asombro, comienzan un largo deslizarse por una red neuronal de túneles de luz que hará de ellas crisálidas, asteroides, semillas de mundos insólitos. Finalmente, depositadas sobre el limo fértil y piranesiano de nuevos arrecifes, encarnadas ya, iniciarán juegos de imaginación de cuya eternidad son cómplices cigarras y sirenas sabias y benévolas, entonando cantos anfibios a la belleza del cosmos y a las visiones que un más allá cotidiano les ofrece.

XVII
2011

El hombre, impulsado por su sed de conocimiento, devastado por una curiosidad que merma sus fuerzas, emprende innumerables peregrinaciones en el trascurso de las cuales su cuerpo agotado se reduce progresivamente hasta adoptar una apariencia infantil. Atolondrado, camina por un paisaje renovadamente extraño, bajo un cielo al que el sol ha privado, abrasándolos, de sus cortinajes celestes, anegándolo de esmalte denso y negro, despojándolo de amaneceres y crepúsculos, contrastando dolorosamente el desfile cegador de todas las cosas. Descienden los ángeles custodios cayendo como pesado fardo sobre las espaldas doloridas de los peregrinos, iniciando en la tierra la búsqueda de fragmentos desprendidos de los paraísos supracelestes: gemas, piedras preciosas y corales. Ciegos a la luz terrenal, necesitan de los peregrinos-niños, para ser guiados. Artista y explorador, arrastrado por el asombro en un eterno viaje, el peregrino es, a partir de ese momento, lazarillo del alado invidente en su ansiosa búsqueda de tesoros.

En el trascurso de toda expedición hay que concatenar, establecer relaciones entre todos los especímenes, registrarlos meticulosamente en imágenes miniaturizadas, con la seguridad que otorga oír el chisporroteo de la aparición súbita de un sentido que se renueva sin cesar.

Los paraísos transmundanos están hechos a la medida de la codicia humana. Desde Mesopotamia a Platón, el oro, la plata, las gemas y las piedras semipreciosas son anzuelos que, lanzados desde el más allá, distraen nuestra

atención. La construcción del imaginario paradisíaco, ese ámbito en el que la fantasía debe disponer de la más absoluta libertad, está estrictamente reglamentado, está vedado a la imaginación individual y sus derivas.

Los kaigang de Brasil, creen que la vida después de la muerte existe sólo para que en ella se puedan realizar los deseos que han quedado incumplidos durante la existencia terrenal. Tras esa segunda vida el ser humano se reencarna en un pequeño insecto que, apurada su breve existencia, se diluye en la nada. Los insectos son, pues, seres humanos que han realizado todos sus sueños. La estancia en el paraíso, la felicidad plenamente alcanzada, les condena a su disolución total en la nada. Tal y como enseñó Heráclito, «no es conveniente para el hombre que se cumplan todos sus deseos».

XVIII
2012

ESTRATEGIAS EXPEDICIONARIAS

Las expediciones de correcta apariencia científica en las que he participado durante el transcurso de las últimas décadas pueden distribuirse en tres apartados sucesivos. Primero tienen lugar aquellos viajes cuyos objetivos son la recuperación, la apropiación y la descripción natural de los paraísos selváticos de la infancia vivida, empresa en la que la memoria constituye el instrumento de investigación idóneo; tanto la memoria del estado de vigilia como aquella que a través de los sueños aporta una especial carga simbólica y emotiva a los recuerdos, activándolos como mecanismos de vibración perpetua.

Posteriormente, el descubrimiento de un vasto continente, cuya realidad insospechada se revela como una tercera dimensión superpuesta a los territorios áridos de la experiencia cotidiana y sus apremios de supervivencia, impulsa la organización de nuevos viajes para la exploración de estas tierras, mucho más próximas e inaccesibles que los escenarios de la infancia, de los que en esta fase se dispone ya de conocimientos sólidos; de elaborados herbarios y de colecciones entomológicas o de minerales. Éstos, junto con la capacidad de observación, instigada por la curiosidad y la admiración que la contemplación del universo produce, son ahora los medios adecuados para percibir los frágiles paraísos del presente.

El tercer apartado lo constituyen las expediciones emprendidas ante la posibilidad de existencia de otros mundos, menos transitorios y más con-

sistentes que los del presente o del pasado. De ellos llegan anticipándose imágenes, noticias, que parecen vibrar al unísono con las que proceden de nuestra infancia y con las cosechadas en el presente. La imaginación es la herramienta imprescindible para lograr un detallado inventario de la fauna y de la flora de estos paraísos posibles trasmundanos.

Resultado de la participación en los tres posibles tipos de expedición enumerados es el poder acceder a una visión singular de las imágenes naturales de nuestro mundo, capaz de conectarlas tanto con las de nuestra infancia como con las que nos llegan de los paraísos supracelestes. Este entretejer de datos, este tránsito de imágenes de uno a otro universo, conforma un motivo final en el que cada espécimen recolectado parece entrar en resonancia con otros de muy lejana procedencia, pudiendo alcanzar esta vibración común una súbita incandescencia que alumbra por un instante la apariencia de un sentido, inesperado, iridiscente y fugaz.

XIX
2012

Frente al *Libro de la naturaleza* Proust sitúa el *Libro interior* de signos desconocidos: «Signos en relieve que mi atención, explorando mi inconsciente, buscaba chocando con ellos, esquivándolos, como un buzo, y cuya lectura es un acto de creación en el que nadie puede sustituirnos, ni siquiera colaborar con nosotros». Mil disculpas se inventan para no descifrar este libro a causa de su dificultad, «pero las excusas no figuran en el arte, pues en el arte no cuentan las intenciones: el artista tiene que escuchar en todo momento a su instinto, es por esto que el arte es lo más real que existe, la escuela más austera de la vida y el verdadero juicio final. Ese libro, el más penoso de todos de descifrar, es también el único dictado por la realidad, el único cuya impresión la ha hecho en nosotros la realidad misma […] No somos de ninguna manera libres ante la obra de arte, no la hacemos a nuestro capricho, sino que, preexistiendo en nosotros, tenemos que descubrirla, porque es necesaria y oculta a la vez, y de la misma forma que lo haríamos tratándose de una ley de la naturaleza. Hay que hacer oídos sordos a las teorías artísticas que tienden a hacer salir al artista de su torre de marfil y a obligarle a tratar de temas considerados como no frívolos ni sentimentales: pintar grandes movimientos obreros y, a falta de multitudes, por lo menos nada de insignificantes ociosos, sino nobles, intelectuales o héroes». Pero, concluye Proust en *Le temps retrouvé,* «el verdadero arte no tiene nada que hacer con tantas proclamas y se realiza en silencio. Es una gro-

sera tentación para el artista hacer obras intelectuales; una falta de delicadeza. Una obra en la que hay teorías es como un objeto en el que se ha dejado la etiqueta con el precio. Teorizar sobre el arte hasta el infinito es algo que cualquiera puede hacer sin necesidad de tener el menor sentido artístico».

XX
2012

Los grandes exploradores aficionados a ascender volcanes —Spallanzani, Kircher, Humboldt o Haeckel— buscan, desde los bordes inestables del cráter, y en la sobreexcitación de los sentidos, acceder a una visión distanciada del mundo en la que se evidencien las interconexiones entre los distintos fenómenos naturales, expuestos en una composición de precisión miniaturísitica que abarca un horizonte sin límites. La atmósfera cristalina, orlada de jirones de humaredas sulfurosas, actúa como una prodigiosa lente de aumento que hace posible la aparición de la delicada red coralina de canales por cuyos meandros fluyen las fuerzas creativas que dirigen la formación de las imágenes y experiencias que han conformado la vida de quien, desde las alturas, las contempla. Instalados en la cima temblorosa de los volcanes, a través de la atmósfera diáfana que permite escudriñar hasta el más mínimo detalle de las escenas más lejanas, imágenes impensables se hacen visibles por vez primera, con nitidez opuesta a la de los ondulantes espejismos contemplados en la ardiente región de los llanos. «El que ve sobremanera», el que tiene la capacidad de «mirar a lo lejos», dirigiendo su mirada al pasado, al futuro y al presente, es quien mira las cosas por dentro, y al que San Isidoro califica de prudente. El peregrino naturalista, descendiendo las laderas volcánicas, aparece ya como un Jano bifronte, con su cuerpo infantil cubierto de ocelos, agarrando de la mano a un ángel enorme al que guía haciendo de lazarillo.

XXI
2013

Al explorador le resulta imposible mostrar interés por los conocimientos que permiten el saber nombrar correctamente plantas o insectos: la taxonomía que cubre con su venda los ojos. Lo que se quiere es abarcar sólo con la mirada la interminable información que transmite cualquier pequeña

forma en su crecimiento, en sus transformaciones. Tratar de entenderla en su ansia de poder manifestarse y en relación con las demás formas; en su manera de incidir en nuestro interior, y hacerlo sin perder detalle.

En la región en que los afluentes del Orinoco y del Amazonas se entrecruzan en la imaginación del explorador, éstos llegan a ser tan numerosos que dejan de distinguirse unos de otros, formando una sola e inmensa extensión de aguas que, al no parecer dirigirse hacia ningún lugar concreto, semejan estar estancadas. Lo que antes fue un laberinto de canales, es ahora un oscuro espejo interminable por el que navegan las nubes. Llegados a esta planicie acuática desolada, cada uno de los exploradores advierte cómo se ha desarrollado inconscientemente en él una decisión que indica la dirección por la que ha de discurrir el resto del caudal su vida.

XXII
2013

La ciencia basada exclusivamente en las matemáticas, en el aspecto cuantitativo de los fenómenos naturales, no ha hecho sino distanciar de la naturaleza a las personas no especializadas, menospreciando todo acercamiento directo y sensorial, toda posible experiencia personal como fuente de conocimiento. Goethe ya denunció que la ciencia no es sino un producto cultural, sujeto como tal a los cambios de la historia, y que sus verdades no se libran de los cambios impuestos por el devenir. Para él la naturaleza puede ser accesible directamente a través de los sentidos, y las cualidades que vemos en sus objetos son tan fundamentales como cualquier otro dato. Los movimientos de las fuerzas formativas se muestran en los fenómenos, afloran en la apariencia sensible de las cosas. Sólo la mirada atenta, contemplativa, puede captarlos y, elaborándolos, llegar a deducir los fenómenos originarios de los que derivan. Como el joven Werther, tumbado entre la crecida hierba de un claro en el bosque, hay que observar a ras de suelo la infinita variedad de pequeñas plantas e insectos voladores, y desear ser un abejorro para revolotear por ese mar de aromas y encontrar en él todo sustento. Todas las cosas que componen el mundo que nos circunda solicitan con desesperación nuestra atención, para que nosotros —pura transitoriedad— las hagamos habitar en nuestro interior, concediéndoles un sentido, haciéndolas momentáneamente eternas. Para Rilke esta es la función del artista: la total identificación con lo observado, la anulación de la diferencia entre sujeto y objeto a través de la contemplación extática, reinventando sin cesar el sentido de cada experiencia. El artista, poseído por el entusias-

mo, muestra asombrado el esfuerzo por llegar a ser de las cosas, su fuerza generativa, sus transformaciones, enfrentándolas a la mirada ajena y a la propia como un enigma retador. El mundo visto no ya desde el hombre sino en su Ángel. Esa experiencia epifánica que Rilke denomina «pasar al otro lado de la naturaleza» y que él, como una Alicia atravesando el espejo, experimentó en 1912, apoyado contra un árbol y sintiéndose absorbido por éste, transformado en brote: «el hombre situado entre las cosas, como una cosa, infinitamente solo, con toda la comunidad de hombres y cosas se retira a la profundidad común en la que beben las raíces de todo lo que crece». Henry Corbin, en sus estudios sobre el pensamiento místico iraní, describe cómo la imaginación activa logra la transmutación de los datos sensibles en símbolos que aguardan su desciframiento: la Tierra y todos los seres y cosas que la pueblan, llevados a un estado de incandescencia epifánica, dejan entrever sus ángeles de luz. Con la geografía de la Tierra así transfigurada, se elabora una cartografía visionaria en la que los ríos, las montañas y las plantas resplandecen en su pureza paradisíaca.

XXIII
2014

Coleccionar, recoger plantas y animales; hacer estudios atmosféricos, de su temperatura y de su contenido magnético y eléctrico; determinar longitudes y latitudes geográficas; medir las más altas cumbres. La finalidad del viaje es entretejer con las distintas fuerzas de la naturaleza un gran tapiz que narre la vida del explorador, del naturalista viajero en los distintos lugares recorridos.

Si, como los primeros románticos alemanes pensaban, los movimientos de nuestro espíritu se rigen por las mismas leyes que conducen los sistemas planetarios, si la vida de los humanos y la de la naturaleza son idénticas, la bondad de los hombres —cuando existe— representaría una autocrítica de la naturaleza, del universo; un intento de contrarrestar su abrumadora violencia, su aparente falta de empatía hacia la vida. También la capacidad destructora de la humanidad sería un pálido reflejo de lo que sucede a escala macrocósmica. Para Giordano Bruno, la infinitud y homogeneidad del universo permiten al ser humano, a través de su hermandad mística con todo lo existente, con quien comparte una misma Alma universal, el poder utilizar plantas, animales o estrellas con fines mágicos y ser administrador y partícipe de la naturaleza, de su fuerza formativa (Ignacio Gómez de Liaño, *Mundo, Magia y Memoria*).

Naufragar, pero naufragar en el alto Orinoco, entre los inmensos troncos de los árboles arrancados por la tempestad que cubren el agua cerca de las oscuras orillas, allí donde se sabe con toda seguridad que nadie encontrará jamás el menor resto de la embarcación. El explorador detiene su respiración ante este pensamiento cargado de la máxima soledad. Pero al instante comprueba cómo su enorme canoa navega a contracorriente con facilidad, repleta de animales exóticos, de plantas floridas, como un fragmento luminoso y sonoro desprendido de la selva. Sobre su hombro juegan los titís, y los tucanes comen frutas anaranjadas; los nativos reman y parlotean sin cesar, y Bonplandt está junto a él, acompañándole, siempre de buen humor.

Humboldt convertiría su aventura en un asunto literario —magnífico narrador— obsesionado por la publicación de sus libros, por sus conferencias, por su reconocimiento público —que fue desmesurado—, por intereses que le llevarían a privar a los botánicos españoles del herbario, con más de seis mil especies reunidas durante su expedición, prometido al rey Carlos IV pero entregado al Museo del *Jardin des Plantes* de París a cambio de prebendas, como narra Philippe Foucault en su biografía de Bonplandt, quien por su parte, no cesaría hasta poder regresar desde Europa a su amada selva, en la que disolvió feliz su existencia, ajeno a un reconocimiento que le resultaba indiferente, arriesgando continuamente su vida en reconstruir un edén que la violencia sin sentido de las revoluciones humanas —de las que fue irresponsable alentador y víctima—y la voracidad de la selva, ahora en llamas, arrasaron una y otra vez.

El explorador, más allá de los grandes ríos, busca los parajes remotos donde resplandecen las hierofanías, donde un mar sin olas propicia las apariciones, donde una luz crepuscular que no cesa ahuyenta la noche.

XXIV
2014

Para todas las cosas el sentido lo establece su concatenación, y es ese sentido el que se persigue al enlazar unos con otros los hechos acaecidos, las cosas encontradas o creadas, que son también unidades de tiempo, eslabones, períodos de actividad pictórica que van depositando sus frutos uno tras otro. Sin embargo, no es el sentido lo que finalmente hace su aparición tras todas esas concatenaciones oraculares, sino las obras acabadas, los cuadros, dibujos y esculturas que se enfrentan como enigma a su creador, y a quien los contempla.

Pero Giorgio Colli da también una segunda interpretación a la frase obsesiva y reveladora de Heráclito: «para todas las cosas el sentido lo constituye su concatenación»; pero también: «el sentimiento es la realidad en la que todas las cosas aparecen conectadas entre sí»; luego el sentido de todas las cosas es un sentimiento que logra relacionarlas entre sí, creando una realidad para el individuo que establece estos enlaces. La realidad la construimos y reconstruimos continuamente con nuestras cadenas de asociaciones. Reelaboramos nuestras percepciones originarias de las cosas estableciendo relaciones entre ellas, fundando sentido sobre el abismo. Utilizamos todo lo que nos rodea como piezas ensamblables, formando una compleja estructura efímera y viviente a la que consideramos como un modelo posible de realidad.

XXV
2014

Tras el aplaudido hundimiento de la concepción antropocéntrica del universo, tras la constatación de que el hombre no es el eslabón central de la gran cadena del ser, y de que es incapaz de controlar con su ciencia una naturaleza cuyas fuerzas pueden borrar en un instante su presencia del cosmos, el ser humano se dispone, aliviado, a presenciar el final de la era del biocentrismo: la vida no es el centro de un universo al que parece resultar indiferente, a pesar de propiciar su existencia. Pueden darse otras formas más complejas del ser que eludan el impedimento de las manifestaciones biológicas de la materia; energías imposibles todavía de registrar. Así automarginado, ajeno por completo al desfile atronador de los sucesos moleculares y astronómicos, el hombre prosigue la construcción prodigiosa de su mundo espectral; destilación de una memoria y una imaginación que no pueden referirse a nada que no sea esencialmente humano, no escapando de esta condición ni las más abstractas cristalizaciones de las matemáticas, cuyos números y cálculos no residen en un ámbito distinto al del hombre. Ya instalado en este único universo cognoscible, ¿qué le impide situar su conciencia en el centro de una creación que, además de poseer infinitos centros, permite el entregarse a la resolución de sus múltiples y excitantes problemas en la alternancia de conocimiento y enigma?, ¿y por qué no realizar el intento de trascender las limitaciones a través del arte y lo sagrado?

La naturaleza, despojada del valor oracular que el hombre le ha concedido, permanece muda bajo el hechizo de los modelos matemáticos con el que la ciencia cuantitativa la petrifica como pura mercancía. Rousseau, en sus *Ensoñaciones del paseante solitario,* se queja de cómo los hombres se

acercan al mundo de las plantas guiados por un interés de boticario que les ciega ante la belleza silenciosa de las flores, en las que sólo ven drogas y remedios: «esa forma de comportamiento que siempre refiere todo al interés material, que busca por doquier beneficios o remedios, y que obligaría a mirar con absoluta indiferencia toda la naturaleza si no se necesitara nada útil de ella». El requisito imprescindible para las ensoñaciones rousseaunianas es el olvido de sí mismo; la identificación con la naturaleza. Sus herborizaciones las realiza «sintiéndose tan botánico como necesita serlo quien sólo desea estudiar la naturaleza para encontrar sin cesar nuevas razones para amarla». No busca tampoco instruirse, pues piensa que el exceso de ciencia nunca contribuye a la felicidad; se trata más bien, para él, de entregarse «al encanto de la admiración reconocida para con la mano que me hace gozar de todo esto. [...] Tan pronto como se le mezcla un motivo de interés o vanidad, sea para conseguir cargos o para hacer libros, sea que se hagan las herborizaciones sólo para convertirse en autor o en profesor, todo ese dulce encanto desaparece; ya no se ve en las plantas más que instrumentos de nuestras ambiciones, no se encuentra ningún placer verdadero en su estudio; ya no se desea saber, sino mostrar lo que uno sabe, y cuando se pasea por el bosque, se está sobre el teatro del mundo, cuidándose sólo de hacerse admirar o bien, a lo sumo, se dedica uno a la botánica de gabinete y jardín; en lugar de observar las plantas en su naturaleza, uno se ocupa exclusivamente de sistemas y de métodos». En el trascurso de uno de sus paseos, se pierde en los bosques. Olvidada ya incluso la botánica, Rousseau sueña ser uno de esos exploradores que descubren islas desiertas, ignoradas por toda la humanidad; pero ese refugio del que piensa ser el primer morador revela súbitamente su proximidad a la civilización: a tan solo veinte metros, en el fondo de una cañada, comienzan a rugir los mecanismos de una fábrica de medias.

Del libro en el que releo estas conocidísimas aventuras melancólicas del filósofo suizo, caen ya una a una, desencoladas, todas sus páginas centrales; tras casi cuarenta años de acompañarme observo estas hojas oscurecidas yacer sobre la mesa, como desprendidas de un antiguo herbario.

XXVI
2015

Hecha la luz en el cielo empíreo, antes de la creación de todas las criaturas que pueblan la tierra y las aguas, la necesidad primordial del Demiurgo es dar vida a determinadas plantas, de las que obtiene las fibras con que

tejer lienzos y los pigmentos y aceites que le permiten pintar el resto de su Creación. El tema del Dios-pintor es una idea que, en el periodo barroco, lejos ya del Zeus-pintor de Dosso Dossi, concibe el mundo y todo lo que en él hay como representaciones pictóricas. Todo lo visible es un interminable conjunto de cuadros, de ilustraciones naturalísticas, que muestran la variedad de un universo que sólo existe en la imaginación del Creador: autorretratos en los que Dios busca inútilmente una imagen satisfactoria de su propio rostro en la que poder reconocerse. Tras milenios de frustración, llegado el momento del Apocalipsis, arrojados con rabia los pinceles y rota en pedazos la paleta, reconoce Dios su incapacidad para lograr su objetivo, y los hombres contemplan atónitos cómo todo lo visible —océanos y ríos, bosques, montañas, cielo y estrellas— se tambalea y oscila, recorrido por ondas y sacudidas, para finalmente desaparecer recogido y enrollado como un inmenso telón pintado que es desechado en los desvanes del olvido. Otro impulso destructor del Demiurgo contra sus obras —igualmente estudiado por Vives Ferrándiz en su ensayo sobre las *vanitas*— tiene lugar mucho antes, cuando constatado el fracaso de su primer período pictórico, en el que utiliza como técnica el temple, decide borrar sus creaciones utilizando chorros de agua, para lo que provoca el Diluvio Universal.

La pintura es, por su constitución, una de las actividades creativas que más ahondan en el desvelamiento del carácter ilusorio y enigmático de la existencia, en la futilidad de toda explicación unívoca de ésta; aportando una visión del mundo como una gran vanitas festiva y enriquecedora. El arte pictórico, cuya materia la constituyen precisamente las apariencias, señala como ningún otro la necesidad de cuestionar lo que vemos y cómo lo vemos, y de aprovechar sus paradójicas enseñanzas, fuente inagotable de sabiduría.

Una misma frustración siente el Demiurgo entrevisto por Jacob Böhme, al no poder reconocerse plenamente en ninguna de las formas sensibles por él producidas, y el artista ideador de imágenes alegóricas. Las criaturas son enigmas para su creador, para la «inquietud surgida del abismo». Todo lo existente, toda manifestación del Demiurgo, proviene de su deseo de conocerse. La insatisfacción del hombre que busca el conocimiento es, para Giordano Bruno, la misma mostrada por la naturaleza, por la materia, en su búsqueda continua de nuevas formas. La obra poética o pictórica se ofrece incluso a su propio autor como un enigma cuyo sentido final queda siempre aplazado.

La desacralización de la naturaleza que tanto deseaba Nietszche no implicó, como éste creía, la consecuente naturalización del hombre ni la liberación

de la naturaleza, sino la disminución de ambos y el reforzamiento de un ilusorio y letal dualismo. Clément Rosset, profeta lucreciano de un materialismo radical en un universo unidimensional, insignificante y caótico, apunta en su ensayo *La anti naturaleza* (1973) que la idea de naturaleza nunca es sincera, ya que establece una frontera entre lo que es natural y lo que no lo es. La naturaleza es tan solo un deseo, una nada supuestamente aureolada de inocencia, a partir de la cual logran prosperar las ideologías naturalistas de la culpabilidad humana: la vieja dicotomía moral de lo puro y lo impuro. La experiencia poética que aspira a «ver todo como por vez primera» exige el olvido de la naturaleza; de todo aquello que no sea azar. La desnaturalización del mundo, su pérdida de significado, produce la sensación de extrañamiento y la recuperación de la mirada ingenua. Las cadenas infinitas de casualidades que producen cada una de las cosas que vemos son lo que, según Rosset, permiten el éxtasis poético, no restando ya nada que sea producto de la necesidad, de la naturaleza: absolutamente todo es pura facticidad. Pero se puede objetar que la física actual difícilmente permite esa interpretación tan unívoca del «conjunto de los sucesos que tienen lugar» (la realidad). Las interminables series de combinaciones moleculares que se esconden detrás del «venir a ser» de cada cosa resultan tan misteriosas como la idea de la intervención de una mente divina en lucha con el azar.

El azar no es sino la dosis de espontaneidad necesaria (el elemento puramente intuitivo) para que se cumpla la existencia de las cosas en su infinita variedad.

Cuando los hombres, ya indiferentes al problema de la existencia o no existencia de algo llamado naturaleza, claman por la salvación de ésta, por lo general sólo están refiriéndose a su deseo de asegurar el mantenimiento de las condiciones mínimas, imprescindibles, para la continuidad de sus vidas.

Escribe Pessoa: «el mundo no se hizo para pensar en él (pensar es estar enfermo de los ojos), sino para verlo y estar de acuerdo». Nos dice también, por boca de Caeiro, que «no hay que tener filosofía, sino sentidos. Si hablamos de naturaleza no es porque sepamos lo que es, sino porque la amamos. Quien ama nunca sabe lo que ama, ni porqué ama, ni lo que es amar: el amor es eterna inocencia, y la única inocencia es no pensar».

XXVII
2016

«En el transcurso de mis numerosos viajes, me dediqué a verificar si existiese en el cuerpo de la Tierra una simetría de las partes que la componen. Pensaba que la masa que contiene tantos cuerpos organizados, animados o inanimados, pudiese estar tan organizada como aquéllos» (Luigi Ferdinando Marsili, 1725). Se cartografían las nuevas tierras y se descubren los ríos de la misma forma que la ciencia anatómica aísla y dibuja por vez primera los nervios que conectan los órganos de la vista con el cerebro (*Ut anatomia geographia*). Marsili fundó en 1711 el Instituto de las Ciencias en el Palazzo Poggi de Bolonia; laboratorio y museo enciclopédico del saber, donde irían a parar las colecciones de Ulisse Aldrovandi y Ferdinando Cospi formadas con las curiosidades naturales y artificiales que comienzan a llegar a Europa a partir de la primera y más extraordinaria expedición científica: la de Francisco Hernández de Toledo al Nuevo Mundo, organizada por Felipe II.

Walter Benjamin, rendido al sueño, decide participar en una expedición científica que, tras atravesar las selvas vírgenes de México, le conduce a las enormes grutas rematadas de bóvedas góticas donde se celebran los oficios divinos durante los que tiene lugar la triple negación por parte del Dios Padre ante los fetiches aztecas que se le muestran *(Dirección única)*.

XXVIII
2016

Uno de los elementos fundamentales, junto a la inmortalidad, por el que se reconoce el mito del paraíso primordial es la convivencia amistosa del hombre con los animales, de los que conoce sus distintos lenguajes y con los que conversa. Este lenguaje secreto es el que utiliza el chamán para propiciar el estado de trance, al que sólo accede tras recuperar la inocencia que los animales le transmiten; un estado de beatitud y espontaneidad al que no se llega por ninguna otra vía. Son los cantos de las distintas aves y los sonidos de los pequeños mamíferos los que con mayor frecuencia imita. Gracias a su familiaridad con los animales, de los que es su señor, el chamán, según Mircea Elíade, disfruta de una vida mucho más rica que la de los simples humanos.

Atravesando la Tierra del Fuego, o en las Islas Galápagos, se suceden episodios —constatados ya con anterioridad por Bougainville durante sus travesías— en los que Darwin y sus compañeros de expedición comprueban la absoluta inocencia de los animales que, no habiendo visto nunca seres humanos, se acercan intrigados a ellos; los pájaros se posan sobre las manos o en los tazones en los que se está bebiendo; ejemplares de zorros desconocidos permanecen inmóviles, maravillados ante la novedad de lo que ven. Los exploradores, nos cuenta Darwin en su *Diario de viaje,* no desperdician ocasión para, rápidamente, torcer el cuello a los pájaros y aumentar así sus provisiones; el mismo Darwin celebra poder sumar nuevos ejemplares a su colección taxidérmica, clavando certeramente su pico para extraer minerales en la nuca de los pequeños mamíferos embobados. En todo caso la curiosidad científica parece estar hermanada con una conveniente ausencia de empatía hacia esas criaturas que aún conservan hábitos del paraíso terrenal, demostrando una total ignorancia de los numerosos textos que en defensa de los animales escribió Plutarco hace ya casi dos milenos.

Uno se pregunta si para la correcta descripción de la circulación de la sangre es necesario el furor viviseccionante al que se entrega su descubridor, William Harvey, quien siempre llevaba encima un cuchillo afilado para poder improvisar anatomizaciones durante sus paseos por los bosques reales en busca de perros, ciervos, cuervos o cualquier otro animal, con el permiso del rey Carlos I de Inglaterra. En su propio hogar, como narra Thomas Wright en su biografía del científico, Harvey mantiene un anfiteatro anatómico privado, siguiendo el diseño del conservado en la Universidad de Padua, y un zoológico para sus sacrificios diarios. Tan solo cierto tipo de quisquillas incoloras y transparentes, pescadas en el Támesis, pueden conservar la vida y ofrecer el espectáculo de sus diminutos órganos internos en movimiento. Finalmente es la aparición inesperada de un curioso caso médico lo que le permite examinar el corazón palpitante de un hombre vivo que mantenía en su costado una abertura, producto de una herida sufrida en su infancia, a través de la cual incluso el rey Carlos pudo, regocijado, introducir sus dedos para comprobar que el corazón humano, que se pensaba sede de los sentimientos, está desprovisto de toda sensación, pues el súbdito no advirtió los toqueteos reales.

La historia natural, que no es más que la denominación de lo visible, hace posible sus avances, según Foucault, gracias a una restricción de los sentimientos y del campo de observación de la mirada, y no porque se haya comenzado a ver las cosas «mejor y más cerca». Sin embargo, la exclusión de los principales datos cualitativos (olor, sabor, color), de todo

aquello cuya experimentación varía de un individuo a otro, reduciendo las formas naturales a esquemas lineales incoloros, puede estar en realidad motivada, salvo casos excepcionales, por la deficiencia en la reproducción de las imágenes naturalísticas a través de la imprenta en sus primeros tiempos. La diferencia entre los dibujos de Ligozzi y su imagen xilografiada es considerable. Son los límites de las primeras técnicas de reproducción los que harían necesaria la proliferación de textos explicativos acompañando a los grabados. La lenta elaboración de estos textos retrasa la publicación de investigaciones novedosísimas, como es el caso de las realizadas por Federico Cesi entre 1600 y 1630, quien con la ayuda del pintor Vincenzo Leonardi logra reunir centenares de dibujos extraordinarios en los que plantas, insectos, hongos o algas son minuciosamente analizados mostrando sus disecciones, detalles aumentados con el microscopio, imágenes del lugar en el que se ha encontrado el espécimen, y sus órganos sexuales, a los que, en el caso de las plantas, se presta una atención específica como posible medio para su clasificación. La publicación de estos insólitos hallazgos (estudiados por David Freedberg en *The Eye of the Lynx*) que se adelantan a los de Hooke o Linneo, no llegó a realizarse por la prematura muerte de Cesi. Foucault no pudo conocer estas láminas parlantes y policromas, pues permanecen ocultas hasta 20 años después de la publicación en 1966 de *Las palabras y las cosas.* La nueva historia natural se desarrolla inicialmente, como escribe el filósofo francés, a partir de la creación de colecciones de objetos naturales, herbarios y jardines botánicos, pero también de grandes carpetas de dibujos minuciosos de brillante colorido, que demuestran una fe absoluta en las imágenes como medio de interpretación de las cosas que nos rodean. Foucault asevera que «el naturalista es el hombre de lo visible estructurado y de la denominación característica» sin relación alguna con la elaboración de una filosofía de la vida. Habrá que esperar a la recuperación de la obra científica de Goethe para reconocer en los objetos de la naturaleza contenidos mucho más expresivos, que den cuenta de la formación de los seres, de sus continuas transformaciones, de su vida: un regreso a la unificación entre el observador y lo observado, entre ciencia, poesía y filosofía que ya predicó la sabiduría presocrática.

Entre los dibujos de Cesi existen innumerables estudios de ejemplares anómalos, infrecuentes, monstruosos, a través de los cuales se intenta una ciencia de lo insólito; la clasificación de las cosas irrepetibles. La definición del universo como aquello que es excepción de sí mismo la pone Alfred Jarry en boca del extraordinario Doctor Faustroll: se llega a dudar del consenso universal como posible prejuicio injustificable. La ciencia de lo particular busca la normalización de lo sobrenatural; la capacidad para ver todos los

acontecimientos del universo como únicos, como prodigiosos. Las leyes canónicas del universo describen en realidad correlaciones entre sucesos excepcionales, aunque más frecuentes de lo normal. El verdadero orden de la naturaleza es aquél que incluye toda anomalía.

XXIX
2017

El explorador, en el transcurso de su «navigatio vitae», quiere ver y palpar los caracteres vivos con los que están escritos el *Libro de la Naturaleza* y su propio *Libro Interior*: esas extrañas criaturas abisales que rehuyen la luz de las operaciones taxonómicas. Tras recorrer canales cada vez más estrechos, adentrándose en los bosques más exuberantes, abandona finalmente su embarcación y continúa el camino hasta los límites de lo posible. Bañado en exudaciones vegetales, inmerso en un resplandor clorofílico intenso que como una luz negra guía sus pasos en la oscuridad deslumbrante, ensaya sonidos con los que tantea la lengua desconocida de las plantas y los animales. La ciencia en que se apoya su avance, carente ya de proyecto alguno, no es sino una expresión más de su imaginación cargada de posibles significados, un destilado de los jugos de su memoria. Finalmente permanece en silencio, avanzando hacia una nueva luz entrevista entre la silueta de los innumerables árboles.

La experiencia interior, el viaje hasta el límite de lo posible, responde a una necesidad de ponerlo todo en cuestión, de negar la autoridad de los valores existentes. Son éstas reflexiones que Georges Bataille escribe a mediados del siglo pasado. Un viaje hacia el sinsentido de un ver místico que escapa al entendimiento; que conduce a lo desconocido, a la unión íntima con la inefable luz de la que hablan los místicos. Toda pretensión discursiva, toda idea de proyecto queda excluida. Proyectos: celadas, subterfugios con que el poder busca hacer de la experiencia interior algo rentable, útil, inteligible y absolutamente controlable.

XXX
2017

Un resplandor crepuscular de intensidad anómala llega desde el límite de la foresta. Columnas de luz se filtran casi a ras de suelo, caídas entre la vegetación oscura, de las que se desprenden racimos de flores blancas. Las sombras se alargan en un estiramiento anamórfico, huyen por el camino dejado atrás entre abetos y abedules. El explorador avanza por un túnel de luz, por una atmósfera poblada de diminutas partículas vibrantes como plancton luminiscente, que gira en torno a él con movimiento helicoidal. Arrastrado por este torbellino lumínico emerge súbitamente de la espesura, y ante él se define la inmensidad de un mar de aguas inmóviles sobre cuya superficie el sol, detenido en el horizonte sobre una línea negra marcada por bosques lejanos, traza con buril estructuras cambiantes de moaré. Un giro brusco en el camino permite contemplar la bahía, en la que una gran lengua de mercurio parece levitar sobre la arena rosada. En un extremo de la bahía, ante un muro de árboles de basalto, se vislumbran al fin las altas torres y pináculos del templo oracular, blancas y profusamente caladas, como esqueletos de radiolarios.

La luna llena, incrustada en un cielo de turquesas, exhibe su filigrana de cráteres. Todas las cosas visibles, rocas, arbustos, árboles, la misma piel del explorador, se consumen en un fuego interior azafranado, luciendo colores cuya saturación, llevada al extremo, los hace parecer indiferenciados, cobrizos y aureolados por sombras de un violeta intenso.

El peregrino prosigue su caminar lento por este paisaje que es puro presentimiento. Cercanas ya las gradas de acceso al templo, ve surgir de las aguas de este mar septentrional dos cisnes blancos, solitarios. La fuerza de la aparición es tan intensa como ensordecedor es el silencio que la acompaña. Las aves se sitúan, cada una, a un lado del pórtico.
La edificación de un templo oracular como éste requiere de un tiempo ilimitado y se realiza por etapas establecidas canónicamente por Pausanias en su *Descripción de la Fócide.* En su primer estado consiste en una cabaña construida con ramas y madera de laurel, en la que se establece el oráculo bajo la protección de Dafne, cuyas sacerdotisas, en Tempe, acceden al trance masticando hojas de laurel. Más tarde esta cabaña es sustituida por una edificación en la que se utiliza cera de abejas —símbolo de la adivinación y la elocuencia sagradas— mezclada con plumas de ave. Este segundo templo es regalado por Apolo a sus adoradores hiperbóreos. Para el tercer templo se utiliza el bronce y sus acróteras representan sirenas doradas. Una sentencia pitagórica reza: «¿Qué es el oráculo de Delfos? La tetraktys, que es también la armonía de las sirenas». El triángulo, que enmarca tanto

la tetraktys como el frontón del templo, aparece asociado en ambos casos con las sirenas. Finalmente, tras sucesivas destrucciones, se erige el templo que, modificado innumerables veces hasta lo irreconocible, aún se mantiene en pie, mostrándose a la mirada absorta del explorador. Su pórtico de ingreso semeja la inmensa boca de una caverna de cuya parte parte superior cuelgan largos líquenes empapados de agua y entrelazados en densas madejas que el peregrino aparta para acceder al recinto sagrado.

El interior del oráculo aún conserva algunas columnas dóricas, pero predominan las altas palmeras pétreas, las bóvedas nervadas e innumerables vitrales góticos en los que arden colores puros dando forma a motivos vegetales entre los que vibran las imágenes de distintas criaturas: pequeños simios que cabalgan sobre caracoles gigantes, cigarras verdes como esmeraldas, camaleones y ofidios al acecho de enormes mariposas; pero también infinitud de corales blancos, negros y rojos zigzagueantes como relámpagos, ríos o arterias, rodeados de anémonas y criaturas marinas irreconocibles. La nave central está invadida por una vegetación densa y variada: bambús gigantes y helechos arborescentes, palmeras filiformes y enredaderas que trepan por las columnas góticas estrangulándolas, confundiéndose con sus capiteles tallados, elevándose hasta las bóvedas. Bajo la luz filtrada a través de los vidrios de color todo lo conocido resulta aquí novedoso; este jardín salvaje y las criaturas que lo pueblan, las aves del paraíso temblorosas, los élitros irisados y la variedad de pieles moteadas y cambiantes son exhibidos como el resultado de un esfuerzo titánico: la voluntad creativa que ha sido capaz de concentrar tanta energía en estas formas vivas y en la misma luz bajo la que resplandecen, se hace evidente de manera tan insistente que todo es percibido por el explorador como traído expresamente ante sus ojos desde un remoto taller, donde ha sido perfeccionado durante millones de años, y como solicitando ahora su juicio. La mirada accede a capacidades de observación antes ignoradas, consciente del proceso real de interiorización que se cumple en la absorción de imágenes, bajo el que quedan anuladas las distancias, registrando las cosas como desde fuera de sí, pues ha sido vertida en su interior la infinitud de todo lo existente.

A ambos lados de la nave, junto a los muros, entrevistas entre lianas y troncos de árboles, se deslizan grandes criaturas blanquecinas sobre las que incide la luz de los alargados ventanales. Bajo cada uno de éstos, un enorme acuario de aguas turbias aloja monstruosas medusas urticantes, sifonóforos que arrastran sus rosarios de zooides como intestinos iridiscentes y asterias gigantes agitando sus gruesos brazos entre remolinos multicolores de detritus.

La última reforma de este interior sagrado se acometió hacia 1899 siguiendo las instrucciones dadas por el profesor Ernst Haeckel, en su obra *Los enigmas del universo,* para la rehabilitación de los templos cristianos como lugares de culto de la nueva Iglesia monista (que predica la unidad de materia y espíritu, y la existencia de átomos con voluntad y alma):

> El servicio divino del domingo sufrirá en la Iglesia monista un perfeccionamiento esencial. En vez de la fe mística en milagros sobrenaturales, intervendrá la ciencia clara de las verdaderas maravillas de la naturaleza. Las iglesias consideradas como lugar de devoción no estarán adornadas con imágenes de santos y crucifijos. Entre las altas columnas de las cúpulas góticas, roídas de enredaderas, las esbeltas palmeras y los helechos arborescentes, los gráciles plátanos y los bambús recordarán la fuerza creadora de los trópicos. En grandes acuarios, situados bajo los ventanales, las graciosas medusas y los sifonóforos, los corales y las asterias nos harán conocer las formas artísticas de la vida marina. Sustituyendo al altar mayor habrá una Urania que enseñe en los movimientos de los cuerpos celestes la omnipotencia de la ley de la sustancia (la conservación de la materia y de la energía).

El explorador avanza hacia el gran artefacto uránico, en el que reconoce la maqueta planetaria construida por Kepler en 1596 siguiendo la hipótesis de los poliedros regulares platónicos. Los movimientos lentos y penosos de sus engranajes lígneos producen un rumor constante compuesto de mil quejumbrosos roces y crujidos, rumor en el que parecen oírse palabras versificadas, oráculos inciertos, lamentos. Ante la maquinaria, sobre un facistol tallado en asta de reno y recubierto de lacerías biomórficas, se abre un libro enorme cuyas páginas de pergamino humedecido, plagadas de hongos, se mecen como algas en las corrientes de aire exhaladas con cada movimiento circular de la Urania. Las entrecortadas frases oídas se mezclan inextricablemente con los caracteres entrevistos en el libro, gruesos como plantas marinas prensadas o filiformes como zancudas neuronas entrelazadas, todos difícilmente descifrables.

Nada más necesita el explorador.

Salir a la luz epifánica del alargado crepúsculo que aguarda incólume, ahuyentada la noche; atravesar las arenas donde ahora juegan algunos niños con grupos de ánades extraños, de largos cuellos; tomar el camino de regreso hacia la embarcación entre los árboles que señalan con la maraña fluyente de sus sombras la nostalgia de la lejanía; recuperar los ejemplares recolectados a lo largo de la travesía y llevarlos río abajo hasta donde, entretejidos, concatenados, puedan ofrecer sus enigmas a quien los solicite.

Vuelo mágico, 1994. Técnica mixta sobre papel, 15 x 11,5cm

Galaxia, 1997. Bronce, h: 35,5 cm.

Micrografía, 1989. Óleo sobre lienzo, 73 x 60 cm. *(Colección Fundación ARCO, Madrid)*

Semilla de estrella, 1997. Bronce, h: 30 cm.
Luciérnaga, 1999. Bronce, h: 20,5 cm.
Ondina, 1997. Broce, h: 44 cm.

Neptuno, 1997. Bronce, h: 15 cm.

Surcos II, 1990. Óleo sobre lienzo, 130 x 97 cm.

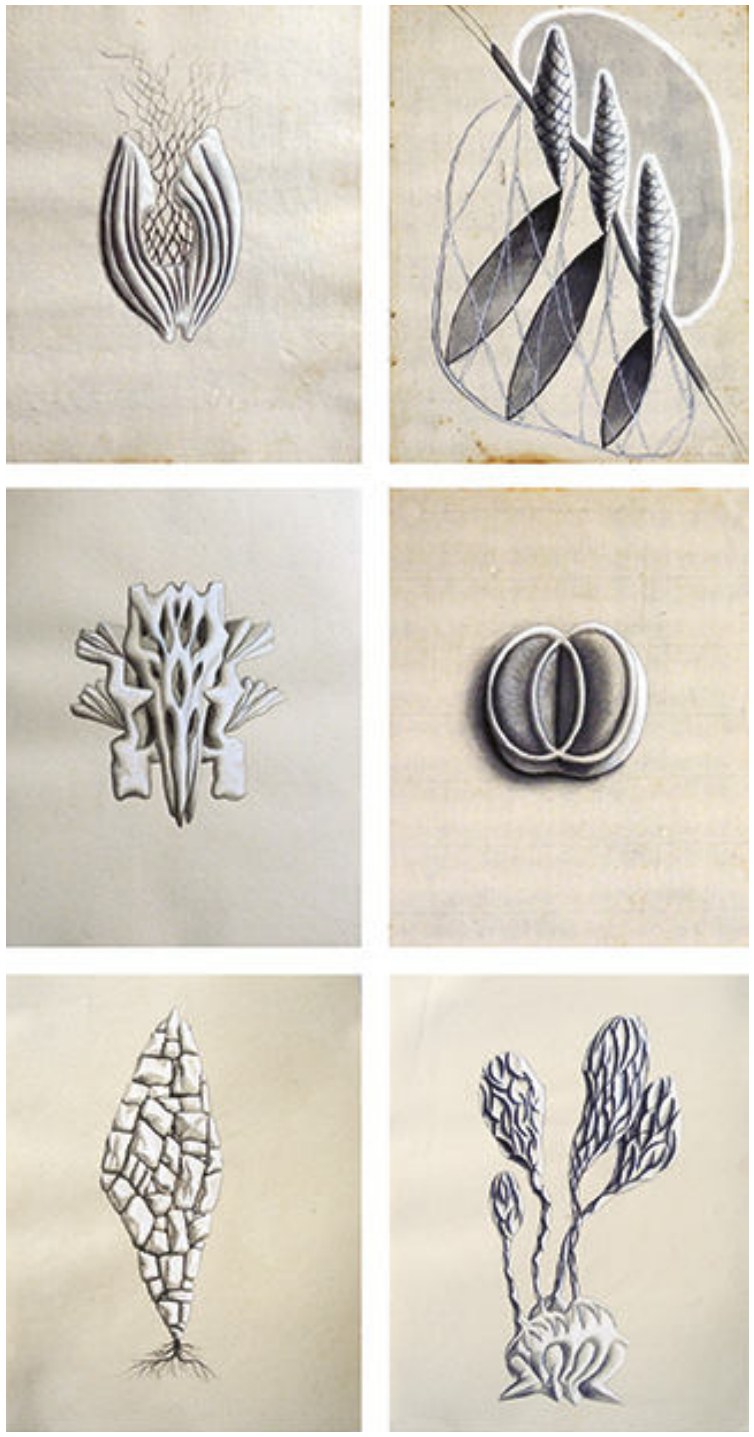
Escala gris, 1990. Óleo sobre lienzo, 146 x 97 cm.

Semillas, 1992. Acrílico sobre papel, 78,5 x 104 cm.

Brotes, 1992. Acrílico sobre papel, 78,5 x 104 cm.

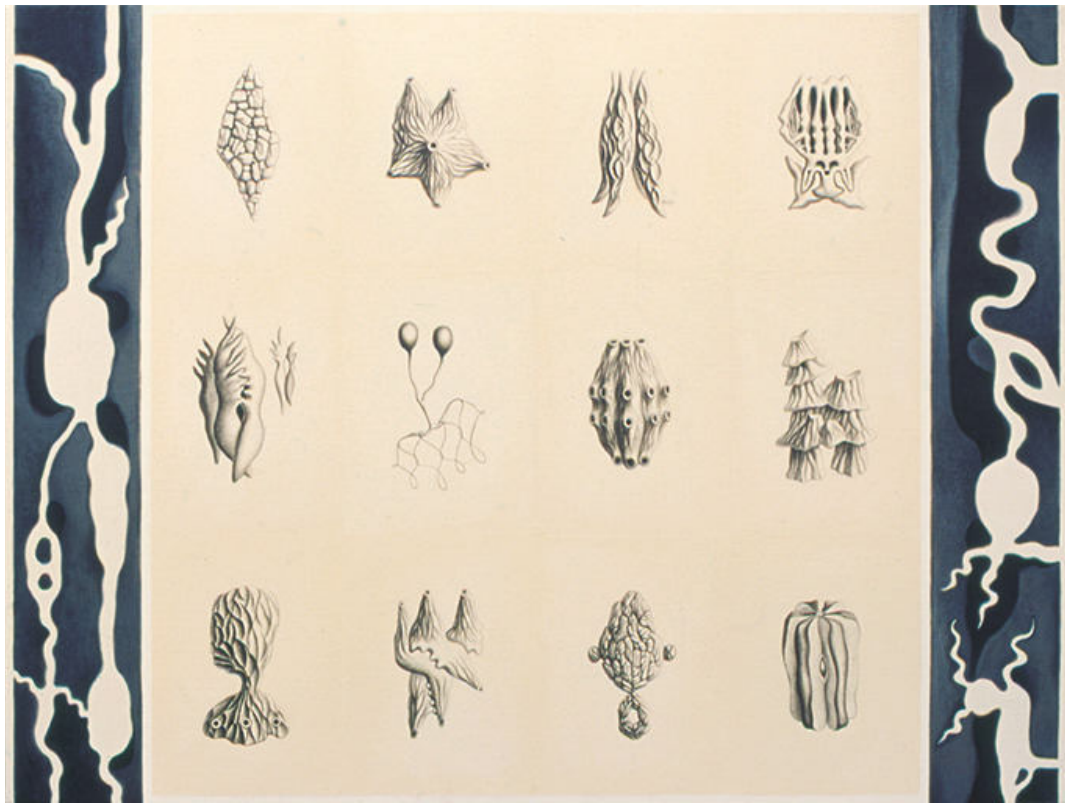
Eclosión, 1992. Acrílico sobre papel, 78,5 x 104 cm.

Invariantes, 1991-1995. Técnica mixta sobre papel, 21 x 17 cm.



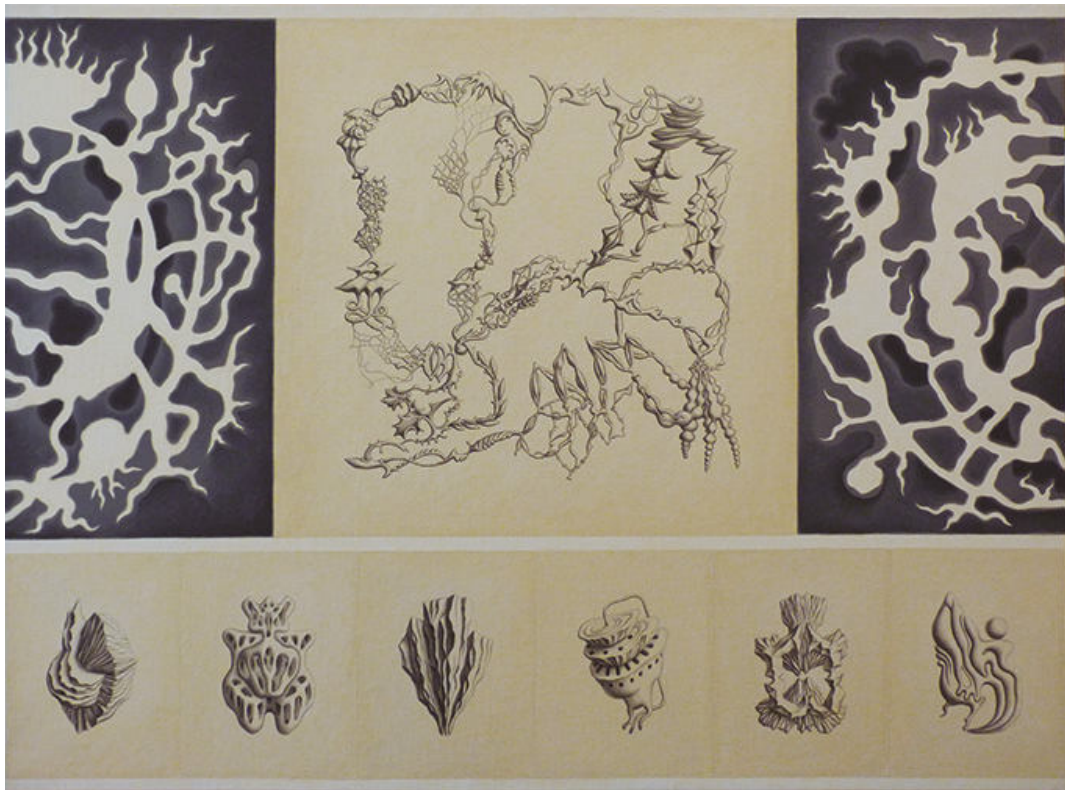
Invariantes, 1991-1995. Técnica mixta sobre papel, 21 x 17 cm.

Invariantes, 1991-1995. Técnica mixta sobre papel, 21 x 17 cm.

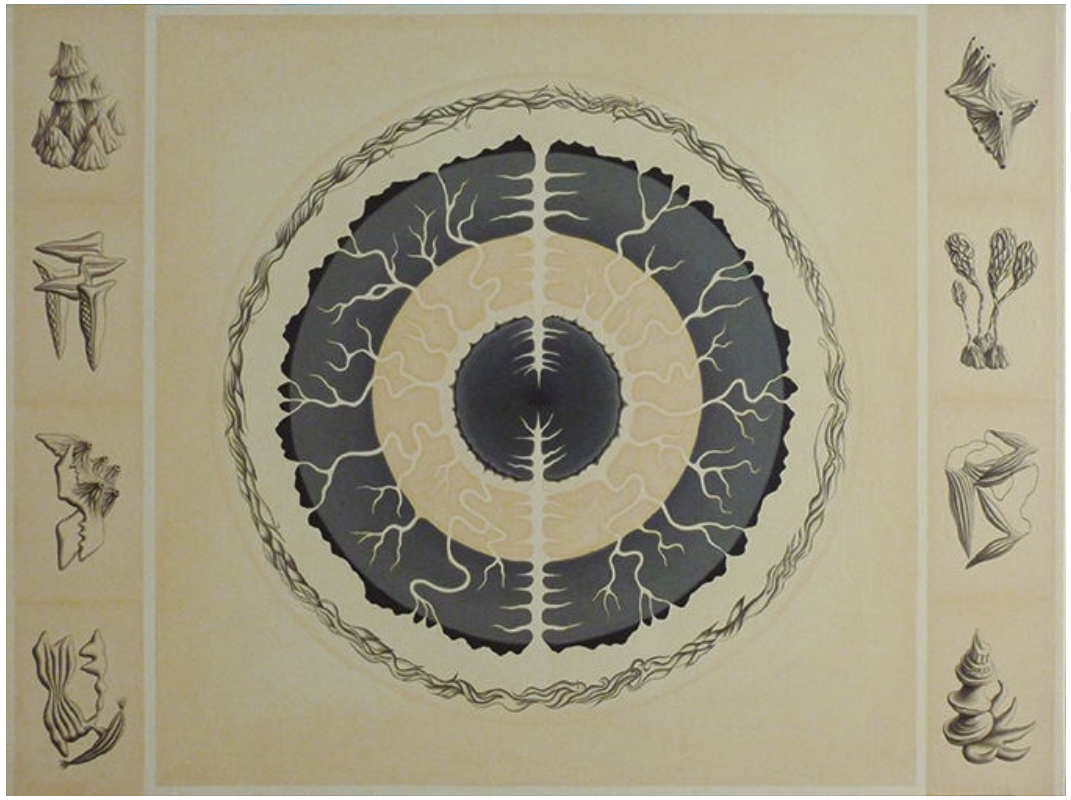


Navegación de la luz, 1993. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.

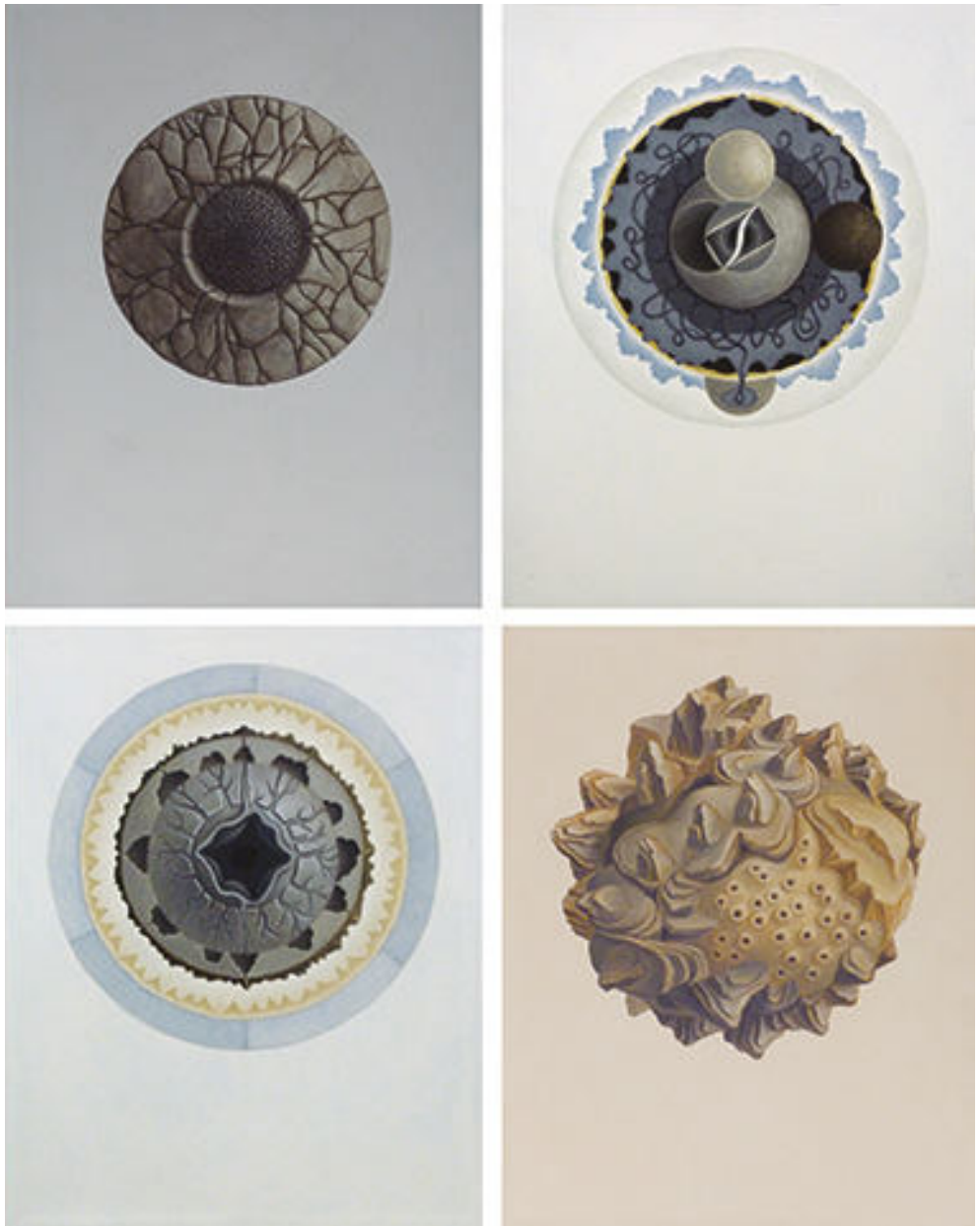
La danza, 1993. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.



Devenir e individuación, 1993. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.

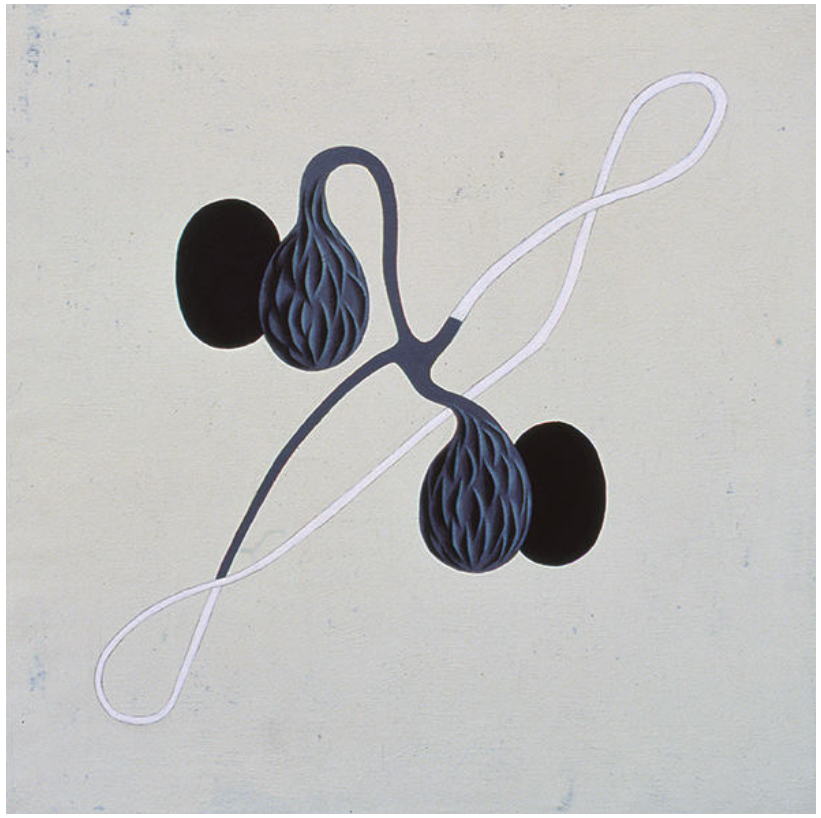


Decepción luminosa, 1993. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.

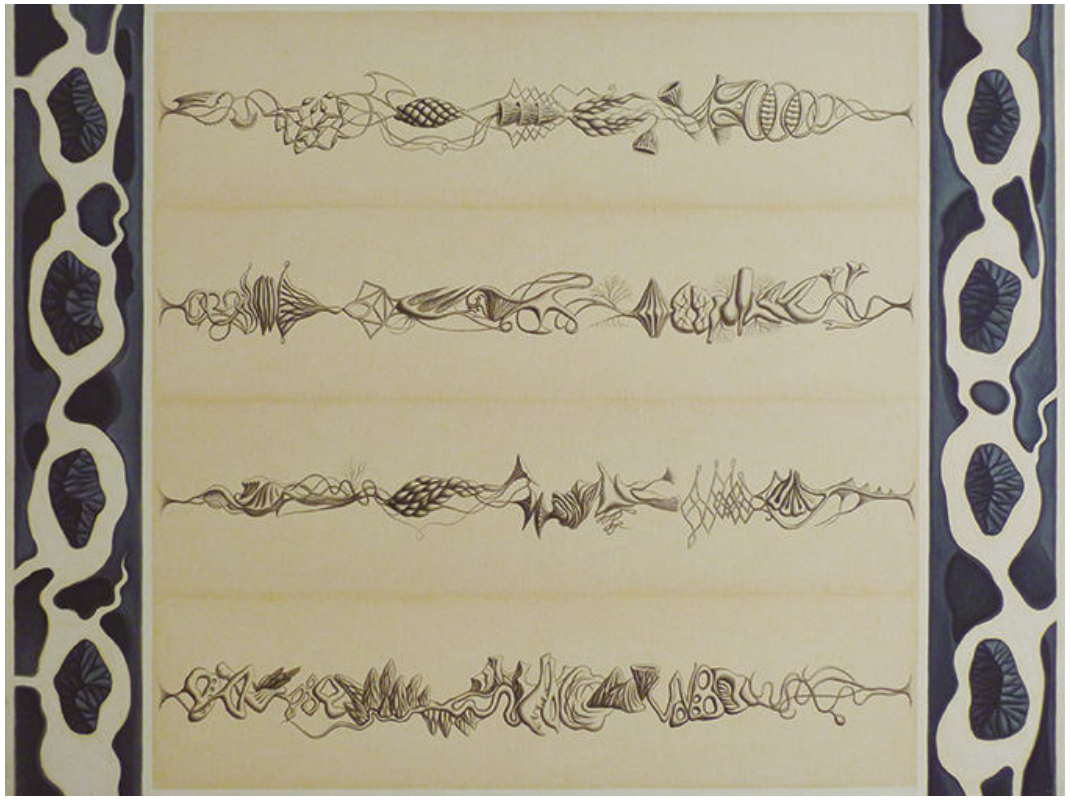


Cosmogénesis (serie Planetas), 1994-1995. Acrílico y óleo sobre tabla, 48 x 38 cm.

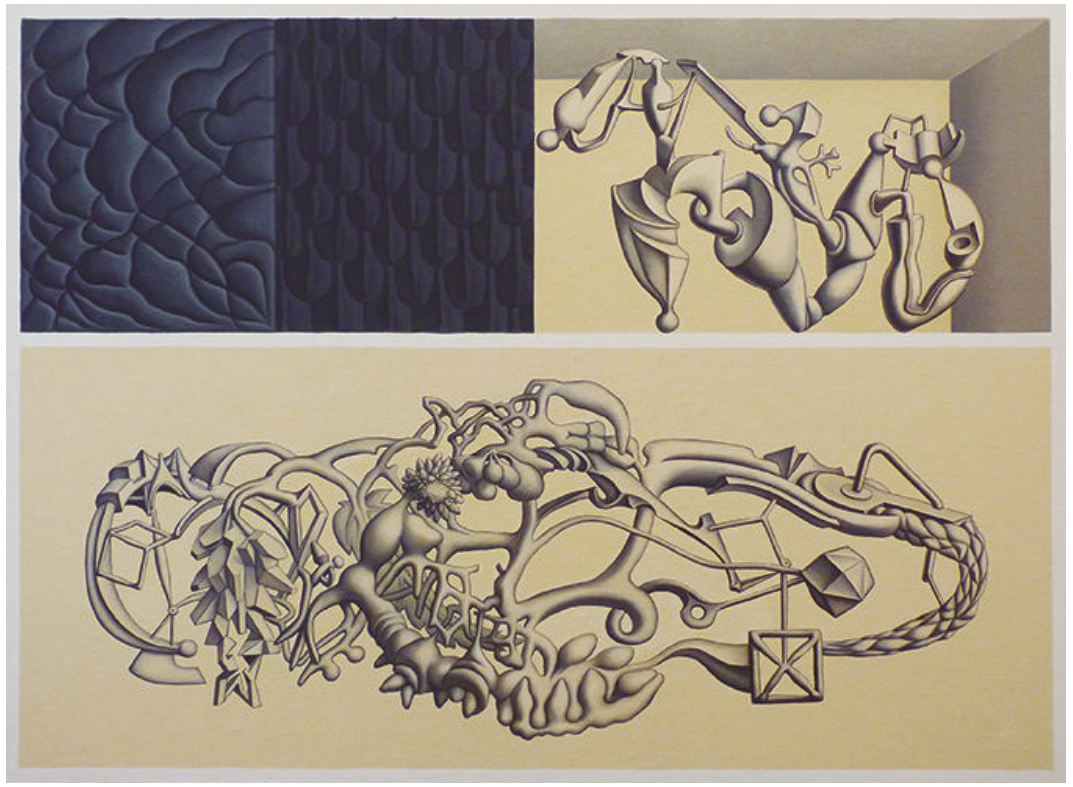
Navigatio vitae, 1993-1994. Acrílico sobe lienzo, 89 x 162 cm.



Eclipse, 1992. Acrílico sobre lienzo, 61 x 61 cm.



Caligrafía germinativa, 1993. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.



Gabinete botánico, 1994. Acrílico sobre lienzo, 97 x 130 cm.

Fortificaciones y **Eclipses,** 1993. Acrílico sobre lienzo, 61 x 61 cm.

Eclipses, 1992. Acrílico sobre fotograbado y madera, 133,5 x 11,5 cm.

Escritura vegetal, 1994. Acrílico sobre cartón, 11 x 9 cm.

Los signos naturales, 1993.
Técnica mixta sobre papel, medidas variables.

Asteroide, 1995. Óleo sobre tabla, 28 x 23 cm.

La virtud coronada, 1995. Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm.

Microciliado reticulante, 1994. Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm.

Anatomía alquímica, 1994. Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm.

Arrecife melancólico, 1992. Técnica mixta sobre lienzo, 16,3 x 12,6 cm.

Raíces, 1995. Óleo sobre lienzo, 61 x 46 cm.

La belle jardinière. 1996. Óleo sobre lienzo, 38 x 52 cm.

Microfetiche, 1997. Materiales diversos, h: 11,5 cm.

Ocellata, 1998. Materiales diversos, h:16 cm.

Pánico, 1998. Materiales diversos, 9,5 x 26 cm.

Mya arenaria, 1997. Materiales diversos, 8 x 19,5 cm.

Histrio, 1997. Materiales diversos, h: 16 cm.

Argus, 1997. Materiales diversos, h: 17 cm.

Naturaleza cruel, 1996. Técnica mixta sobre papel, 34 x 50 cm.

Le Sacré du Printemps, 1999. Óleo sobre lienzo, 160 x 200 cm.

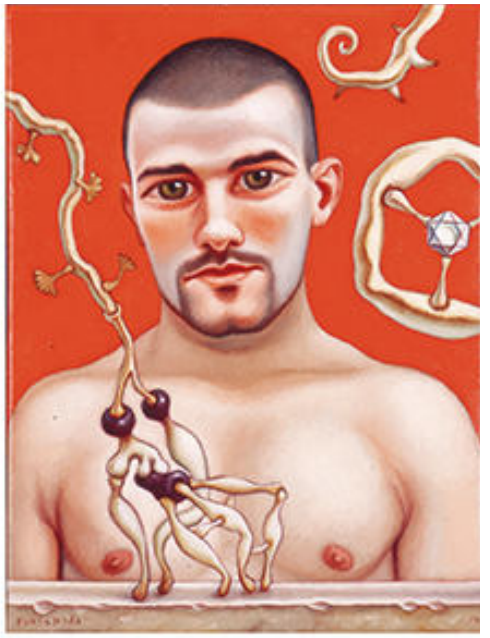
Jardín iridiscente, 1999/2000. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

Ceremonial, 1997. Óleo sobre lienzo, 162 x 130 cm.

Jardín de los camaleones, 2002. Óleo sobre lienzo, 81 x 130 cm.

Naturalia Park, 2000. Óleo sobre lienzo, 116 x 89 cm.

Celestino Mutis, 2001. Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm



Francesco Bonafede, 2004
Andrea Amadio, 2004
Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm.

El joven Freud, 2004.
Manfredo Settala, 2004.

Surinam, 2006. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

The Song of the Earth, 2004. Óleo sobre lienzo, 80 x 140 cm. *(Colección Bulgari S.p.A.)*

Selva neurale e spirituale, 2007. Óleo sobe lienzo, 125 x 105 cm.

Hilvanando el pensar, 2007. Óleo sobe lienzo, 125 x 105 cm.

Espejo de espinas, 1998. Materiales diversos, 16 x 37 cm.

Mundos errantes, 2008. Óleo sobre lienzo, 125 x 105 cm.

Tempestad de arena (el Amor, el Tiempo y la Fortuna), 2009. Óleo sobe lienzo, 90 x 180 cm.

El daímon de Sócrates entre Empédocles como arbusto y Demócrito como arácnido, 2012
Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm.

Crisálida sibilina, 2013-14. Óleo sobre lienzo, 73 x 73 cm.

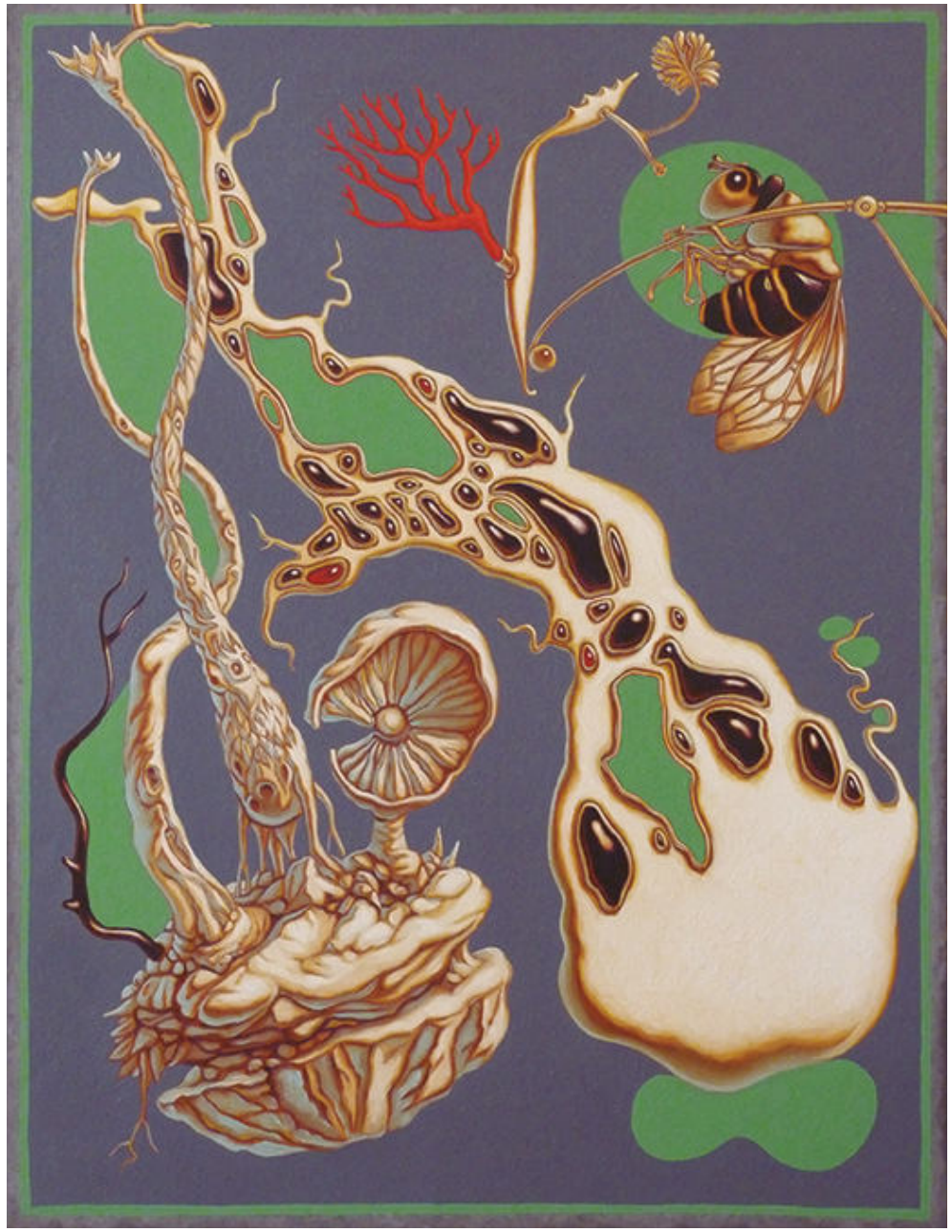
Peregrino y su Ángel, 2014. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.

Hidrografía sentimental, 2012-14. Óleo sobre lienzo, 125 x 105 cm.

Biomecánica IV, 2013. Técnica mixta sobre papel, 40 x 20 cm.

Botánica abisal, 2013. Técnica mixta sobre papel, 30 x 40 cm.

Desembocadura del Orinoco, 2015. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.



Desembocadura del Amazonas, 2016. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Anatomía coralina, 2016. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Anatomía mántica, 2016. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Se las lleva el viento, 2012. Óleo sobre lienzo, 60 x 60 cm.

Arrecife neuronal, 2016. Óleo sobre lienzo, 50 cm.

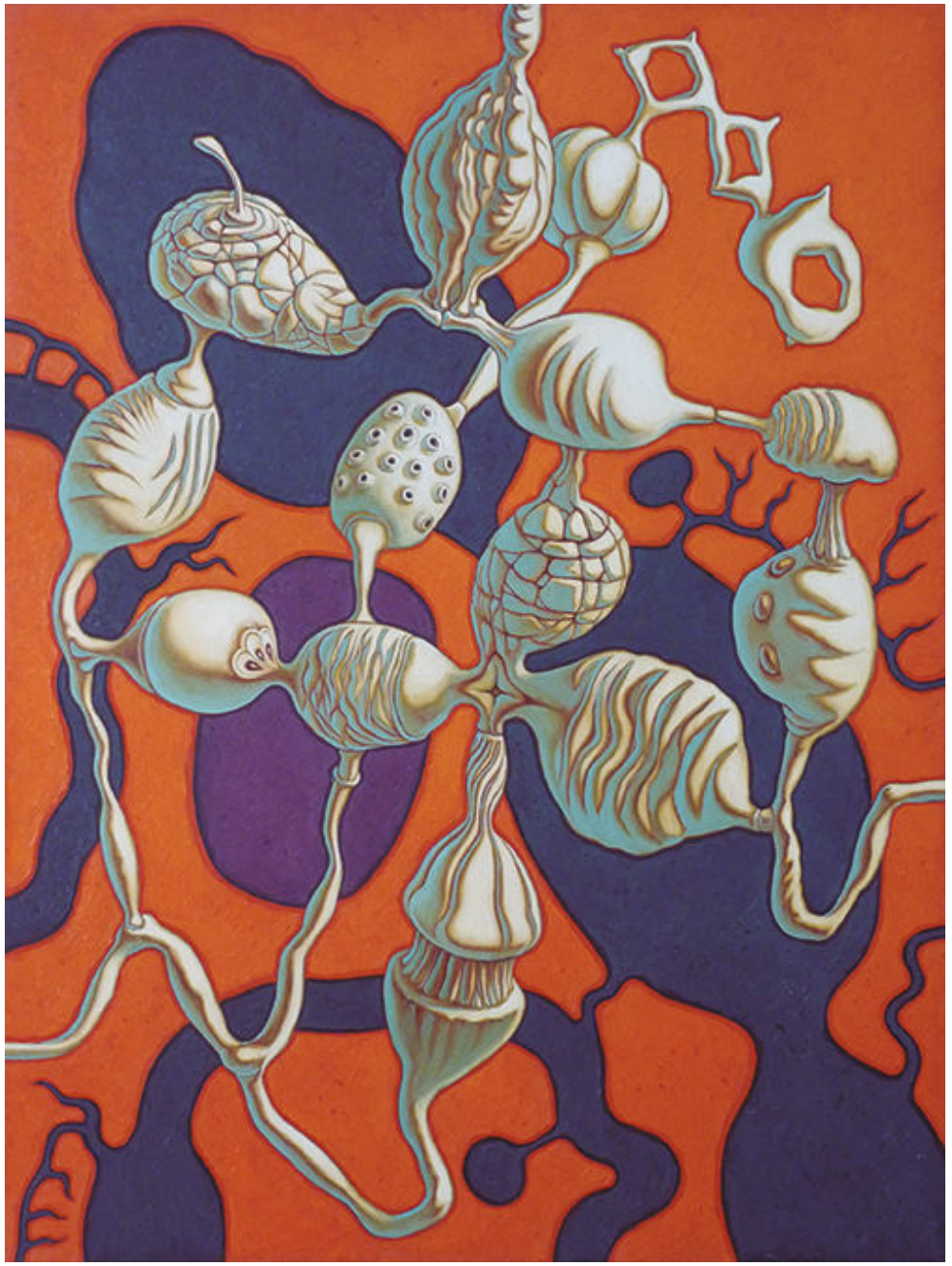
Paseo por los pantanos, 2016-2017. Óleo sobre lienzo, 50 cm.

Hidrografía del Amazonas, 2016. Óleo sobre lienzo, 50 cm.

Los frutos de la conciencia crítica, 2017. Óleo sobre lienzo, 50 cm.

Fragmento de arrecife (Festina lente), 2016. Óleo sobre lienzo, 50 cm.

Anatomía fluvial, 2016. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.



Conexiones oraculares, 2016. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Exploración fluvial, 2016-17. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Delta del Po, 2016. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Lección de botánica, 2017. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.

Furores botánicos, 2016-17. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.

Vucanología III, 2016. Acrílico sobre papel, 46 x 34 cm.

Concatenaciones oraculares, 2017. Óleo sobre lienzo, 35 x 27 cm.

Coral (Arrecife de secano), 2017. Técnica mixta, h: 27,5 cm.

Concatenaciones al vuelo, 2017. Óleo sobre lienzo, 130 x 130 cm.

Crisálida sibilina II, 2017. Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm.

Crisálida seducida, 2017. Óleo sobre lienzo, 85 x 46 cm.

Neurona crítica, 2018. Materiales diversos, h. 10 cm.

Clorofilia, 2017. Óleo sobre lienzo, 61 x 38 cm.

Celentéreos en flor, 2017. Acrílico sobre papel, 40 x 30 cm.

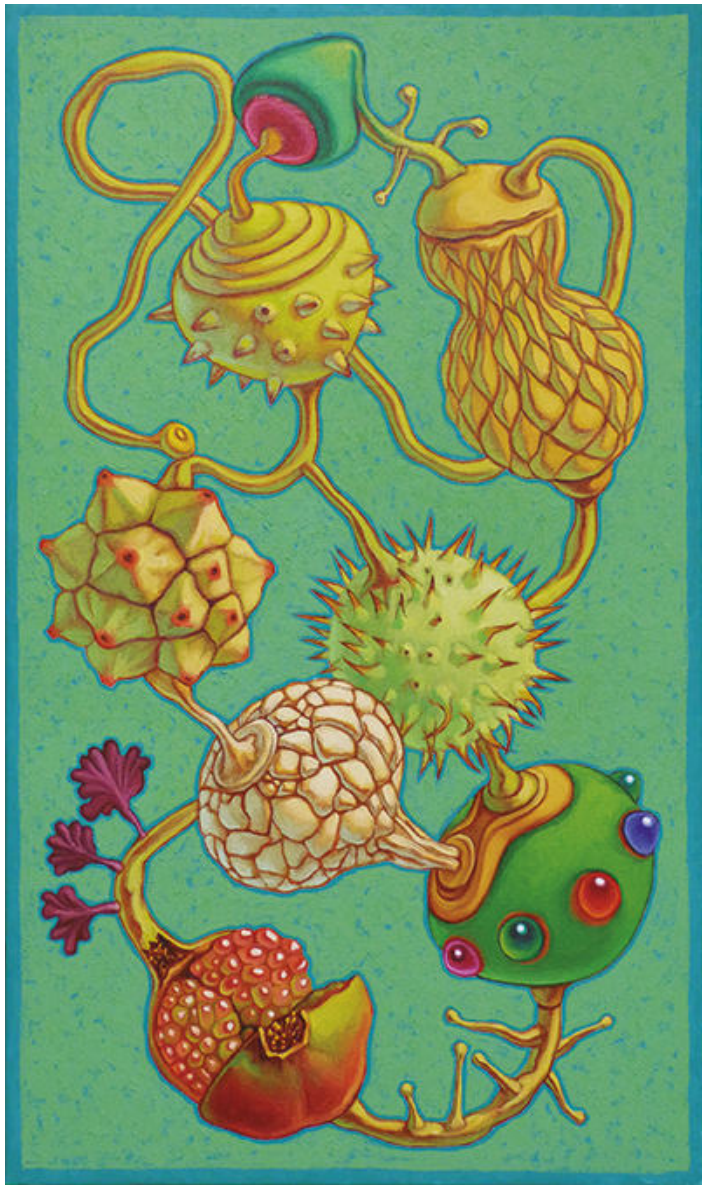
Flora expansiva, 2017. Acrílico sobre papel, 40 x 30 cm.

Fungus septalianum, 2017. Técnica mixta, h: 22,5 cm

Fille menteur née sans loyauté, 2017. Óleo sobre lienzo, 85 x 46 cm.

Rafflesia crestata, 2017. Técnica mixta, h: 26,5 cm.

Máquina oracular, 2018. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm.



Enlaces afectivos, 2017. Óleo sobre lienzo, 46 x 27 cm.

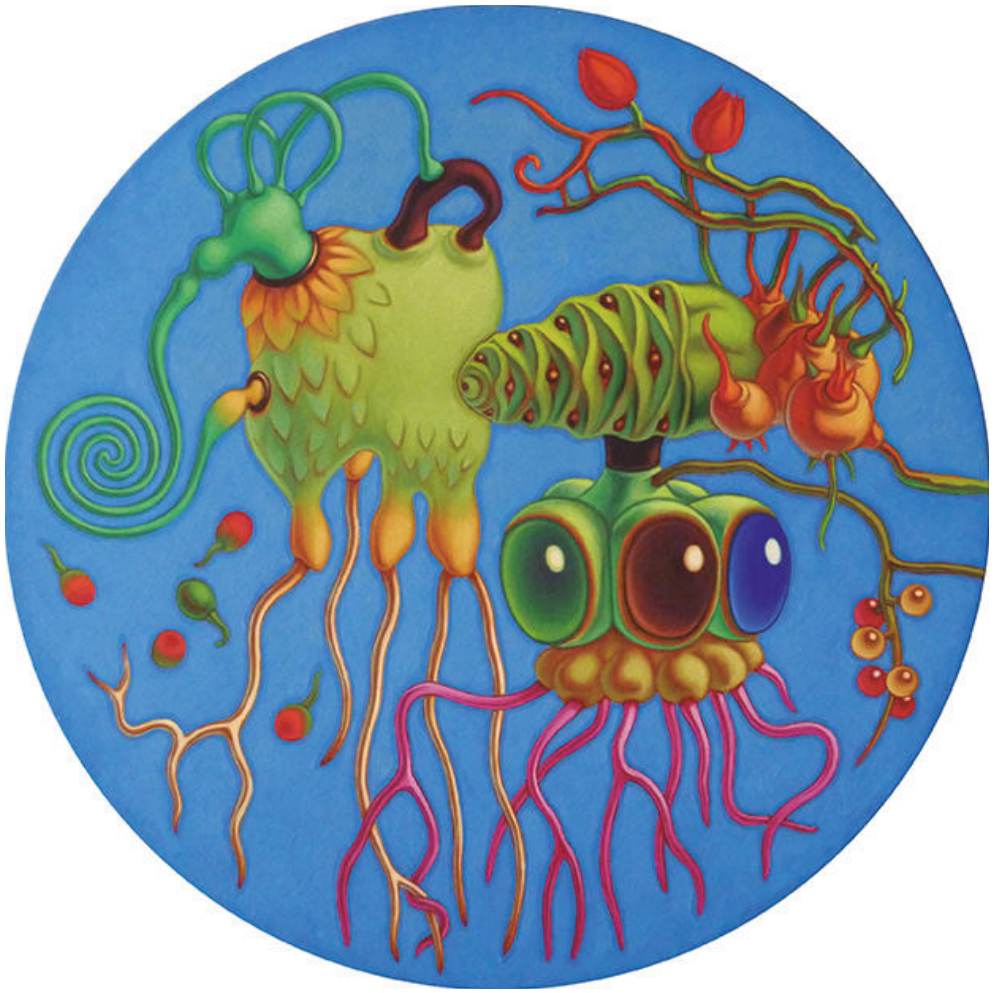
Fruto cardiaco, 2017. Técnica mixta, h: 24 cm

Delta del Po (Po morto di Primaro), 2015. Acrílico sobre cartón, 46 x 62 cm.

Anémona crustácea (Nebulosa), 2016. Técnica mixta, h: 27 cm.

Vida primigenia, 2017. Materiales diversos, h: 14 cm.

Triunfo estromatolítico, 2018. M. diversos, h: 13 cm. **Amuleto,** 1998. Materiales diversos, h: 15 cm.



Nematodinium y compañía, 2017. Óleo sobre lienzo, 50 cm.

Fucácea dionisíaca, 2018. Técnica mixta, h: 27,5 cm.

Foraminíferos en flor, 2017. Acrílico sobre papel, 40 x 20 cm.

Fucácea pitagórica, 2018. Técnica mixta, h: 27,5 cm.

CUBIERTA: **Anatomía coralina,** 2016. Óleo sobre lienzo, 85 x 65 cm., detalle.
TRASERA: **Fulgor,** 2015. Acrílico sobre cartón, 46 x 62 cm.,
SOLAPAS: Parte de la colección de conchas y corales del autor.

Concatemaciones oraculares
© texto e imágenes, Carlos Forns Bada, 2018

Fotografía: Carlos Forns Bada
Edición y maquetación: Carlos Forns Bada, Alejandro Mena Soto

ESTAMPA EDICIONES
Justiniano, 6, 28004 Madrd
www.galeriaestampa.es

ISBN: 978-84-xxxxxxxx

Impreso en Madrid por Campillo Nevado S.A.

ESTAMPA EDICIONES