

## Cuatro referentes para una poética de la retracción y del límite

Manuel Fernández Casanova

A Manuel Fernández Castrillón, porque *en mis ojos se agolpa repentina la luz. Como si tú, de pronto, volvieras a la vida.*

En la estela del artículo de J. Á. Valente ‘Cuatro referentes para una estética contemporánea’, el presente ensayo se propone indagar en la naturaleza de una de las estéticas o poéticas más representativas de la modernidad. Planteado de acuerdo a un enfoque multidisciplinar centrado en el diálogo entre las obras de creación y los ensayos del mismo Valente, así como de A. Sánchez Robayna, A. Tàpies y E. Chillida, este artículo examina no sólo las que, según el propio autor, se perfilan como nociones claves en la definición de la propuesta a estudio (es decir, la retracción y el límite), sino otras cuestiones determinantes a la hora de caracterizarla, como son: la restitución del horizonte ontológico y gnoseológico del arte y de la poesía; el influjo de la nueva visión de la realidad y su plasmación en la obra; la reivindicación del papel expresivo fundamental de la materia; así como la adopción de un nuevo estatuto de la autoría, determinado por la actitud de radical despojamiento desde la que el creador afronta el proceso creativo.

El punto de partida para la reflexión que sigue es el artículo de José Ángel Valente ‘Cuatro referentes para una estética contemporánea’, recogido en su volumen de ensayos de arte *El elogio del calígrafo*. (2002) Como recordará el lector, en dicho artículo, el poeta, lejos de entregarse a una nueva discusión sobre lo bello, abría su reflexión a una perspectiva ontológica que le llevaba a establecer en la retracción (entendida como concisión, brevedad) el valor principal de su propuesta estética (materializada en lo que Valente denominaba lenguaje de la condensación). En el camino, el escritor determinaba las condiciones que conferían al objeto artístico su especificidad y lo alejaban del objeto común (su irrepitibilidad y su naturaleza ajena a finalidad instrumental alguna); establecía la misión de la palabra poética y, por ende, de la obra artística (“Llevar a los seres, en cuanto tales, por vez primera, a lo abierto” –Valente 2002: 105–); reivindicaba el papel del arte y la poesía como medios de conocimiento alternativos a la razón conceptual; y denunciaba algunas de las amenazas que se cernían

sobre el despliegue de dicha gnosis; todas ellas líneas maestras por las que transitará también el presente ensayo, ampliadas con algunas más en la estela de las mismas, en la pretensión de establecer los puntos cardinales de una forma de experimentar el arte y la poesía.

Una de las cosas que llama más poderosamente la atención de la lectura de ‘Cuatro referentes...’ es su enfoque multidisciplinar, que abarca reflexiones y formulaciones estéticas provenientes de campos tan diversos como el pensamiento, la arquitectura, la música, las artes plásticas o la propia literatura. El mismo Valente reconocía el notable influjo que en su propia obra habían ejercido autores como Tàpies o Webern, incluso por encima de buena parte de la gran literatura. Son razones que me han llevado a conservar en este trabajo dicho enfoque multidisciplinar, si bien el motivo principal para hacerlo ha sido mi propio convencimiento con el poeta de la existencia de ese sustrato creativo común a todas las artes (o, en las propias palabras de Valente: “la materia de todas las artes en el fondo es una sola”). (Valente 2002: 120) Aun así, me ha parecido conveniente circunscribir la cuestión dentro de nuestro ámbito cultural, lo que me ha llevado, aparte de la obvia elección de Valente, a apoyar mis reflexiones en las obras y escritos de Andrés Sánchez Robayna, Antoni Tàpies y Eduardo Chillida, creadores escogidos no sólo por su representatividad, sino también por la conexión existente entre todos ellos, que más allá de los intereses comunes, la mutua admiración y los poemas y escritos críticos que ambos poetas han dedicado a la obra de los dos artistas, abarca también diversas colaboraciones (sean bajo el formato de obra conjunta o de conversación estética), escenarios todos en los que resultan evidentes las analogías en la concepción del acto creativo.

\* \* \*

Una de las primeras citas que aporta ‘Cuatro referentes...’ proviene de uno de los más célebres escritos de Heidegger, *El origen de la obra de arte*, del cual quisiera resumir algunas ideas de las que también se hará eco este trabajo. Por ejemplo, aquella que afirma que la obra artística nos arranca de nuestra cotidianeidad, permitiéndonos así acercarnos al verdadero ser de las cosas, a la auténtica realidad que no podemos abrazar por los medios cognitivos habituales. O bien esa otra reflexión en la que el filósofo muestra su disenso con quienes establecen en la belleza y en la imitación de la realidad la esencia del arte.

Recordemos que para Heidegger, en la obra de arte, “el ente sale al estado de no ocultación de su ser” (Heidegger 1999: 63), es decir, a lo que, según él, los griegos llamaron *aletheia* y nosotros llamamos ‘verdad’; de ahí que, para el filósofo alemán, la obra no tenga entre sus prioridades la de reproducir los entes existentes, sino la de posibilitar que a través de ella acontezca esa verdad.

Especialmente oportuna para la aproximación que nos ocupa me parece esa otra idea que establece la consideración de la obra como lucha entre mundo y tierra, o dicho de otro modo, entre un movimiento de alumbramiento y otro de ocultación; pugna que Heidegger no entiende desde la destrucción, sino desde la necesaria interacción. Apertura de un mundo en el que estamos inmersos, y que la obra nos ilumina con una claridad inesperada. Retracción de una tierra cuya naturaleza autoocultante le empuja a rechazar todo intento de penetración en la intimidad de su misterio, y que, sin embargo, en la obra de arte, se entrega a su propia desocultación, en tanto que la obra le garantiza el hacerse visible en la inaccesibilidad de su ser.<sup>1</sup> Una lucha, finalmente, que supone la reivindicación del horizonte ontológico y el valor primordial de la materia (y por ende de la materialización de la obra) en la operación artística.

Por otra parte, tampoco podemos olvidar la afirmación que se hace en *El origen...* de que esta verdad como alumbramiento y ocultación del ente acontece en el poetizar. De ahí que, para Heidegger, todo arte sea, en esencia, Poesía. Poesía en tanto que *Dichtung* o *poiesis*, no *poesie*, literatura (un argumento, por supuesto, controvertible, pero con el que quiero justificar mi elección del término ‘poética’ –en detrimento del de ‘estética’– para el título del presente trabajo). Poesía encarada a la instauración del ser, de lo permanente, a través de la palabra. Palabra esencial, en tanto que no asume el lenguaje como un material ya existente, sino que es en ella donde renace la capacidad originaria de nominación del mismo. No en vano, al contrario de lo que pasa con el habla de naturaleza utilitaria, la palabra poética no busca fijar lo nombrado (es más, tal como afirma Sánchez Robayna, basa su eficacia en su ‘horror a la fijación’). Palabra creadora, por tanto, y por ello capacitada para llevar al ámbito de la manifestación, de lo decible, aquello que permanece oculto, indecible.

Si bien para que en la palabra poética se produzca la revelación, es necesario que al mismo tiempo brote la propia naturaleza de dicha palabra como decir originario, es decir, que no sólo muestre, sino que

se muestre, o lo que es lo mismo, que junto al movimiento de apertura se dé otro que nos conduzca a lo más íntimo de la palabra. Nadie tal vez como Valente para apoyar esta reflexión, que nos conducirá a la que él mismo designara como ‘palabra materia’. Vaya por delante que la concepción valentiana de la palabra poética descansa en el mito de la palabra del origen, “la palabra única, la que fue, no sabemos cuándo, nuestro origen” (Valente 2001: 22), también formulada como ‘antepalabra’ o ‘logos espermático’; el ‘nombre divino único’ génesis de todas las cosas, y por ello, ‘matriz de todas las significaciones posibles’. De acuerdo a esta meditación, Valente caracteriza el poema verdadero como aquel que nos restituye dicha palabra, cosa que sucede en tanto que en él, el lenguaje se somete a un proceso de reversión, de descenso a través de las infinitas capas de la memoria (que hace que Valente defina la poesía como “arte de la memoria” –Valente 2004: 89–), y en el que, como queda dicho, la palabra nos abre su interioridad.<sup>2</sup> Palabra del límite, en tanto que en ella fluyen y se suspenden las significaciones; que evoca, ausculta, medita el enigma sin cancelarlo, pues su naturaleza es el perpetuo recomenzar: “Volvemos una y otra vez a la palabra inicial, a la sola palabra poética, palabra de la germinación, que recita ininterrumpidamente el comienzo o el origen” (ibídem: 68); palabra materia, en definitiva, que surge de la oscuridad como un fulgor repentino que, al tiempo que resplandece, se consume y nos devuelve a lo impenetrable, dejándonos la vibración de lo inefable, lo irreductible, lo sagrado.

Precisamente al respecto de lo sagrado, y cara a introducir el siguiente punto de la reflexión, resulta interesante recuperar una meditación habitual en nuestros autores, aquella que describe nuestra época como un ‘tiempo de miseria’ (más heideggeriano que hölderliniano), un período en que el olvido de lo sagrado, condenado a la mudez (cuando no al descrédito) por el ruido de los lenguajes no poéticos, ha traído consigo la pérdida para la poesía de su función dentro de la empresa del conocimiento, una función gnoseológica que estos autores reivindican para sus ámbitos. Vaya por delante que no se trata tanto de negar el conocimiento de base racional o lógica, como de hacer patentes los límites del mismo. Se censura, eso sí, esa concepción del conocer orientada a la sola adquisición de una serie de habilidades de carácter técnico, y se propugna una práctica del arte y de la poesía como vía de acceso a un conocimiento de tipo hermenéutico. Así, por ejemplo, ya desde las páginas de *Las palabras de la tribu*,

Valente había consignado la presencia de un perfil de la realidad que quedaba oculto a la experiencia inmediata y que sólo resultaba accesible desde la práctica poética. Una reflexión que ampliaría en los años venideros y que le llevaría a enunciar la existencia de dos modos del conocer, uno de tipo científico, caracterizado por enunciar verdades predeterminadas; y otro, de naturaleza poética y raíz no positivista, encarado a la revelación de lo desconocido, y por ello capacitado para la expresión de lo inefable a través de lo que el escritor denomina como ‘formas de la intuición’. Especulación que tiene su paralelo en otra reflexión de Tàpies acerca de la existencia de dos caminos de acceso al conocimiento, la vía cientifista y la vía mística. Así, el artista identifica la primera con una concepción material de la conciencia (sensaciones, percepciones), y con “les formes de comportament racionalistes, analítiques, agressives, masculines...” (Tàpies 1985: 56) [las formas de comportamiento racionalistas, analíticas, agresivas, machistas]; mientras reserva para la segunda una concepción cósmica de la conciencia disponible a través de “formes intuïtives, sintètiques, flexibles, femenines” (ibídem) [formas intuitivas, sintéticas, flexibles, femeninas...], donde son fundamentales la meditación y la introspección, mecanismos también presentes en el proceso de creación artístico. En otros escritos, Tàpies apoya su reflexión en la psicología, opción que le ha permitido no sólo desvincular de lo teísta una experiencia mística que es vista como “una simple disposició psicològica oberta cap a tot el que encara ens és desconegut” (Tàpies 1982: 45) [una simple disposición psicológica abierta hacia todo lo que aún nos es desconocido]; sino ubicar la fuente de la que el arte y la poesía extraen su material (mitos, analogías, símbolos e imágenes que residen en los registros de la memoria o el inconsciente); e incluso atender a los últimos avances en el ámbito cognitivo, al respecto de la correspondencia de ambas vías con dos funciones superiores localizadas en los hemisferios cerebrales izquierdo (vía cientifista) y derecho (vía mística). El artista nos revela que es en este último hemisferio, donde se ubican nuestras potencialidades metafísicas y éticas; un hemisferio que ha sido descrito como un ‘pasajero silencioso’, debido a su incapacidad para

expressar-se per mitjà del llenguatge corrent [...]. Per aquest motiu les seves facultats es tenen més per una “experiència interior”, o per una “vivència”, que no pas per un “saber”. (Tàpies 1993: 77) [expresarse por medio del

lenguaje ordinario [...]. Por este motivo, sus facultades se toman más como una “experiencia interior”, o una “vivencia”, que como un “saber”.]

Pero conviene aclarar que para que esta vía mística o poética alcance un conocimiento verdadero, este debe acontecer, tal como afirma Valente, durante el proceso de creación de la obra, nunca previamente al mismo. Algo que el escritor quiso plasmar a través de las diversas formulaciones del poema como “movimiento de indagación y tanteo”, “sondeo en lo oscuro”, un “conocimiento haciéndose”, “forma *aparicional* del conocer”, etc. El mismo escritor nos plantea los dos requisitos ineludibles para que la poética sea una experiencia de conocimiento, y que son el descondicionamiento del lenguaje como instrumentalidad y la disolución de la intencionalidad.

Un ejemplo de desinstrumentalización (que plantea al mismo tiempo una recuperación de la dimensión de presencia en el sentido heideggeriano), es el que nos ofrece Tàpies a partir de la frecuente aparición en su obra de útiles viejos, gastados –sábanas, ropa sucia, muebles, representantes varios de aquella formulación tapiana del ‘nada es mezquino’–, en lo que, lejos de quedarse en el burdo culto a lo feo o en un inane *épater le bourgeois*, se postula no sólo como una reflexión sobre nuestra existencia y el drama de lo efímero, sino como una reivindicación moral de lo humilde e insignificante; una operación de resacralización de lo cotidiano, descrita por Tàpies en términos de:

poesia íntima, una lírica ‘existencial’, un desig de posar en evidència les coses senzilles i naturals, de fer veure que la bellesa l’hem de trobar en la vida quotidiana (Tàpies 1982: 175) [poesía íntima, una lírica ‘existencial’, un deseo de poner en evidencia las cosas sencillas y naturales, de hacer ver que la belleza la tenemos que encontrar en la vida cotidiana].

Es fácil comprender, dadas estas premisas, que el vínculo que las obras de estos autores establecen con la realidad va mucho más allá de una concepción de la verdad como solo reflejo de la realidad inmediata. No es que se niegue la existencia de ésta (“Poco sentido tendría para nosotros la aprehensión de lo puramente invisible sin conexión alguna con nuestras realidades y nuestros mundos concretos”, afirma Sánchez Robayna –2008: 354–), pero si se denuncia la estrechez de miras de quienes no escrutan más allá. Así, para Chillida, el arte, no es tanto representación (ya sea objetiva o subjetiva) de lo ya conocido, como presentación, profundización, “hacer luz donde estaba oscuro”.

(Chillida, E. 2005: 71) El escultor solía mencionar una frase de Kierkegaard (“No se trata sino de buscar el lugar desde el que hay que ver”) para justificar la importancia que en su obra tenía no tanto el objeto percibido como la propia percepción, que, gracias a su poder de perforación en la realidad, se constituía en una de las más valiosas vías por las que el escultor accedía a los ámbitos situados más allá de la razón. De ahí que para Chillida: “Sin percepción no se puede hacer nada en arte”. (Chillida, S. 2003: 182) El escultor cifraba en dos los puntos de vista desde los que se inicia nuestra percepción, uno físico y otro real, este último el más importante para el artista, en tanto que los condicionantes psíquicos que lo caracterizan condicionan la percepción en mayor medida que los físicos.

Aún así, tal vez sea Tàpies quien ponga el dedo en la llaga, cuando afirma categóricamente que ningún artista puede afrontar una auténtica indagación en la realidad manteniéndose al margen de las transformaciones (ya sea en la ciencia, el pensamiento o incluso la política) de la sociedad de su tiempo. El artista, que suele recurrir en su reflexión al corpus teórico de la física contemporánea, es consciente del cambio que las diversas teorías surgidas durante el pasado siglo han supuesto para nuestra concepción del mundo y de nuestro lugar en el mismo. ¿Tiene entonces sentido que el artista se aferre a formas y contenidos anclados en una visión de la realidad desfasada, como la que postula un arte ‘fotográfico’? Por supuesto que no para Tàpies, quien juzga fundamental la búsqueda de un nuevo lenguaje artístico capaz de tomar el pulso a esa nueva noción de la realidad y a las problemáticas que suscita, pues no en vano el artista tiene el deber de iluminarla, anticiparla, crearla e invitarnos a profundizar en ella a través de su obra, convirtiéndose así ésta en un acicate, un giro en nuestra mentalidad.<sup>3</sup>

Pero ejemplifiquemos todas estas cuestiones con algunas reflexiones aportadas por nuestros autores en sus propias obras, como las que atañen al espacio, al tiempo, a la materia y a la gravedad.

Sin duda una de las posibles definiciones de la obra de Chillida es aquella que ve ésta en clave de continuo diálogo entre el espacio y la materia. Si bien tenemos que tener en cuenta que, en el caso del escultor donostiarra, este diálogo no se desarrolla dentro de los cauces habituales, sino de acuerdo a una correlación nacida de una aparente paradoja: “La materia [es] un espacio lento y el espacio, una materia rápida” (Chillida, S. 2003: 53), y que sitúa el elemento diferencial no

en lo previsible, la densidad, sino en un elemento de raíz temporal, la velocidad. Una cuestión que se une, por otra parte, a la circunstancia de que, en las obras de Chillida, a diferencia de la escultura clásica, no existe una voluntad de ocupación de un espacio, sino que este (sea interior o exterior) es generado, abierto, por la materia; lo que hace que en dichas obras se conceda idéntica importancia a la construcción del espacio positivo (el volumen real de la obra) que a la del espacio negativo (el que envuelve a la obra, quede dentro o fuera de ella).

En cuanto al tiempo, estamos sin duda ante una dimensión en cierto modo 'redescubierta' por la física y el pensamiento del siglo pasado, el influjo de cuyas teorizaciones y reflexiones ha sido de tal calado que no sólo ha transformado toda nuestra noción de la realidad, sino que incluso, ya en lo estrictamente artístico, ha actuado sobre disciplinas hasta entonces tenidas por estáticas, como es el caso de la escultura. Así, por ejemplo, Chillida desarrolla la reflexión sobre el tiempo iniciada por Calder, aunque sin recurrir a las estructuras móviles, y optando por abordarla desde el tiempo de la mirada humana, es decir, centrándose en nuestra percepción del fenómeno. El escultor anota asimismo algo fundamental, que es la proximidad, los paralelismos existentes entre las variables de espacio y tiempo, en tanto que dimensiones impalpables e indefinibles; no en vano, para él: "El espacio es un hermano gemelo del tiempo" (Chillida, E. 2005: 53); formulación que debemos poner en relación con esa imagen de naturaleza sinestésica, 'los pulmones de Juan Sebastián Bach', con la que el escultor homenajea al compositor que, según él mismo afirma, le revelara "las sutiles relaciones entre el tiempo y el espacio, el poder expansivo del tiempo audible y su relación con el espacio conformador o conformado, positivo o negativo". (Chillida, E. 2005: 111) Tiempo que nunca es medida en Chillida, sino tempo, ritmo, de acuerdo a este origen musical de la concepción del mismo.

Con las pinturas matéricas, Tàpies no sólo obtiene una respuesta artística a la nueva visión de la realidad ofrecida por la ciencia, sino que se interna en una dimensión prácticamente inexplorada en la historia de la pintura (la textura), que le distanciará definitivamente no sólo del 'realismo naturalista de la pintura al óleo', sino de la abstracción y del surrealismo (en los que veía limitaciones). Así, los estudios científicos de nuevo cuño sobre los elementos constitutivos de la materia, al igual que la visión de ésta como 'tejido cósmico unificado' (que el artista identifica con la idea de la unidad fundamental de todas

las cosas), o los nuevos esquemas de comprensión del universo de raíz dialéctica y no mecanicista, encuentran su traslación artística en la obra tapiana no sólo a través de la dialéctica variedad-unidad que surge de la inserción de las imágenes en una composición concebida como *continuum* orgánico, sino también en la exploración expresiva de la textura, que más allá del gran hallazgo que supuso el polvo de mármol mezclado con la cola o el barniz sintéticos, nos llevará de las rugosidades, los grosores inhabituales o la inclusión de materiales (cuerdas, papeles, trozos de madera, etc.) hasta la definitiva exaltación de la tercera dimensión espacial que representan los ‘ensamblajes’.

También merece nuestra atención, al respecto de la materia, el desarrollo que la indagación en la interioridad de la misma alcanza en Chillida, pues no sólo contempla las circunstancias esenciales de la materia sino las leyes que actúan sobre ella, como por ejemplo, el peso y la gravedad. Es de resaltar que el escultor, al revés de cómo había sido abordada hasta entonces la cuestión, no esquivo el peso, sino al contrario, afronta el reto partiendo de los grandes volúmenes. Todavía más interesante resulta la evolución de dicha indagación, en tanto que Chillida la replantea desde la rebelión a ambas dimensiones que supone el concepto de ‘levitación’ y ello sin renunciar al peso, tal como podemos observar en la serie *Lugar de encuentros*, en la que tras esa introducción del espacio como base en lugar del suelo, me parece observar la introducción de la dimensión real de lo espiritual como modo de compensar la dimensión física de la gravedad.

Creo que queda expresado, a través de los desarrollos anteriores, la razón de que esta poética no pueda conformarse con una plasmación meramente epidérmica de la realidad. Es más, en ella, los elementos de la realidad circundante (sin por ello perder su propia especificidad) adquieren la plétora de sentidos en tanto que signos de la realidad total, o lo que es lo mismo, de acuerdo a que posibilitan el acceso a la realidad profunda; una circunstancia en la que, en mi opinión, se asienta esa consideración de la realidad, por parte de Sánchez Robayna, como ‘entramado’ de signos, en el que los significados se remiten mutuamente y nos impelen a su descodificación. Una formulación de estirpe simbolista que no se aleja de esa búsqueda de una ‘cifra del mundo’ desde la que poder abordar una realidad entrevista como enigma de lenguaje, planteamiento que resume asimismo gran parte gran parte de la indagación poética del escritor, y del cual tenemos un ejemplo palmario en la adopción del motivo del libro como metáfora

del mundo, alrededor de la cual se estructura *Tinta*, poemario donde el cielo y el mar son la página; las olas, los renglones; y los pájaros, los signos de puntuación. Un entramado sígnico en el que la realidad es leída como continua reescritura, ‘palimpsesto’.<sup>4</sup>

Dentro de esa realidad inmediata se sitúa asimismo el arte, de quien Tàpies también afirma su naturaleza sígnica: “L’art és un signe, un objecte, quelcom que ens suggereix la realitat en el nostre esperit” (Tàpies 1970: 31) [El arte es un signo, un objeto, algo que nos sugiere la realidad en nuestro espíritu]. Y es desde esta óptica desde la debemos abordar los elementos presentes en las composiciones del artista catalán, no sólo las cifras o los signos, sino las formas e incluso los materiales. Signos que convocan lo incognoscible y nos insinúan la sombra de lo sagrado, y tal vez por ello poseedores de una propiedad fundamental: su radical polisemia (para muestra un botón, la *x* tapianna: signo del misterio, de la incógnita; pero también símbolo de la intersección entre el yin y el yang, del Principio Único oriental; o bien signo de la supresión; cuando no forma del azar, del inconsciente o incluso simple ‘marca de la casa’; pero también los propios títulos de las obras, que el artista busca deliberadamente ambiguos como forma de ampliar el radio de su interpretación).

En resumen, nos encontramos frente a una propuesta que se auto-define como verdaderamente realista, en tanto que desecha, de acuerdo a esa gnosis de lo descondicionado, toda idea prefijada de la realidad (como, por supuesto, del modo de concebir el arte y la poesía), y que en su lugar privilegia una visión crítica del realismo en tanto que perpetua (re)creación como vía de aproximación al enigma de la realidad, o en otras palabras, de ‘hacer visible lo invisible’, de acuerdo a la conocida formulación de Klee. Y una propuesta, finalmente, que propugnaría un replanteamiento de nuestro papel dentro de la realidad, o dicho en términos heideggerianos, de nuestro ser-en-el-mundo. De ahí que, tal como nos recuerda Sánchez Robayna, la motivación de estas obras no sea tanto la de descifrar el enigma como la de residir en él sin domesticarlo. Argumentos, en definitiva, para la enunciación de una razón poética independiente de la conceptual, y desde la que nuestro acercamiento a las cosas sea desde un ‘entender no entendiendo, toda ciencia trascendiendo’, que pueda incluso finalmente llevarnos, tal como sucedió con Valente, a encarar la práctica artística y poética al ‘inconocimiento’ (o en las propias palabras del escritor:

“conocimiento de lo que consiste en un no conocer, en un no saber, en un más allá de todo conocimiento”. (Valente 2002a: 66)

Por supuesto, la predisposición del creador dentro de esta poética ha de ser diferente a la de aquel artista o escritor dueño de todas las claves. En una concepción de la creación como gnosis de lo oculto, y en la que el conocimiento no ha sido predeterminado, sino que surge del mismo acto creativo, es lógico que el artista deba asumir como paso previo ineludible el desconocimiento de las vías por las que transcurrirá dicha creación. Lo que no obsta para que no haya habido antes un trabajo de percepción, meditación, interiorización de los problemas y las preguntas, como resultado del cual surge esa intuición, ese ‘aroma’ (o preconocimiento “más allá de los cinco sentidos” (Ugalde 2002: 126) que guía al artista en lo desconocido) que menciona Chillida, quien introduce la figura de ese ‘artista desorientado’ que se acerca a la realidad interrogándola (“Todo mi trabajo es hijo de la pregunta” –Chillida, E. 2005: 77–), y que es capaz de cambiarse el lápiz a la mano torpe, con tal de seguir indagando desde la ajenidad a los caminos y a los saberes preestablecidos.

Una cuestión fundamental que se deduce de lo anterior es el acusado perfil moral y ético de esta poética, y que queda ejemplificado en la siguiente declaración de Tàpies:

L'artista s'ha de ficar al món, ha de contribuir no solament a il·luminar-lo sinó a perfeccionar-lo i a embellir-lo. (Tapiès 1982: 174) [El artista se ha de meter en el mundo, ha de contribuir no solamente a iluminarlo sino a perfeccionarlo y a embellecerlo.]

Aunque conviene recalcar que estos autores rechazan toda propuesta que no plantee el compromiso y la solidaridad con el hombre, con su dolor y sus ansias de libertad, desde la exigencia hacia la propia actividad artística y poética. No en vano, para ellos, no puede haber poesía ni arte verdadero donde el rigor ético o moral sea a costa del estético (o tal como nos advierte Tàpies: “malgrat respectar-les, hem de convenir que les bones intencions morals o polítiques no són pas cap garantia per a fer una bona pintura”) (Tàpies 1985: 65) [a pesar de respetarlas, hemos de convenir en que las buenas intenciones morales o políticas no son ninguna garantía para hacer una buena pintura]; ni tampoco crítica eficaz de las condiciones de la humanidad sin cuestionamiento del legado de la tradición ni compromiso en la renovación del mismo a través de un arte (son palabras de Tàpies) “inventor de

llenguatge i generador de consciència". (Tàpies 1982: 212) [inventor de lenguaje y generador de consciencia] Una exigencia que se quiere alejada de aquella vieja fórmula de 'arte de la minoría' (lo cual no quita para que en ocasiones se haga bandera de la soledad en tanto que postura ética y actitud de la independencia), si bien desde la reiterada invitación al lector y al contemplador a adquirir el mismo nivel de autoexigencia que ha acompañado al autor en la creación de la obra.

Rigor creativo que se traduce en auténticos procesos de purificación expresiva, y que frecuentemente se abordan como respuesta a la continua labor de corrupción de los lenguajes poético y artístico realizada por la 'habladuría', la ideología o la 'cultura populachera', y mediante la cual estas enmascaran y secuestran la realidad, condenando al ser humano a la alienación. Uno de los procesos de purificación de la palabra más prolíficos, tanto desde un punto de vista creativo como crítico fue aquel por el que la palabra valentiana fue llevada al punto cero, al punto de "la indeterminación infinita, de la infinita libertad". (Valente 2006: 65) Proceso de destrucción del sentido (que no del lenguaje, como certeramente apunta Sánchez Robayna) por el que se restaura la palabra verdadera y el poema sella su compromiso con la libertad, en tanto que incluso obliga al poeta, tal como apunta Valente, a decir aquello que no quiere decir.

No cabe duda de que esta verdadera vía purgativa sólo puede ser afrontada desde una determinada actitud del creador, que asimismo encuentra reflejo en la obra, y que podríamos definir con el término de despojamiento. Despojamiento que, en primer lugar, se traduce en lo formal en el desarrollo de una poética de lo conciso y lo fragmentario en tanto que signos de la totalidad, inscrita dentro de una concepción de la creación como plenitud generada desde el vacío, y que privilegia la insinuación y la condensación como modos de la infinitud interpretativa. Se trata de una circunstancia que observamos desde la misma estructuración de los poemarios (al respecto resultan paradigmáticos *Treinta y siete fragmentos* o la segunda sección de *No amanece el cantor*, 'Paisaje con pájaros amarillos' –ambos de Valente–; así como los primeros poemarios de Sánchez Robayna, en los que el esencialismo radical desde el que es retratado el paisaje canario corre en paralelo al estilo fragmentario escogido); pero también en la reflexión de un Chillida que entiende su oficio más cercano a la resta que a la suma, a quitar que a agregar, dentro de un anhelo de economía en los medios y los elementos que le conducirá a la consideración del tres

(“el número del espacio” –Chillida, E. 2005: 88–) como el número clave desde el que afrontar su indagación (eso sin contar con la misma naturaleza de las notas que el escultor fuera recopilando a lo largo de su vida, vivo ejemplo de poética de la retracción); o en el pensar de Tàpies, quien observa en el fragmento un modo privilegiado de la iluminación de la realidad, en tanto que invitación al espectador a experimentar en su interior la fuerza germinativa de la forma, de la obra y, por ende, del cosmos (pensemos que, para Tàpies, lo fragmentario y lo expansivo son las dos caras de un mismo fenómeno, de acuerdo a esa reflexión citada por el artista y según la cual en lo pequeño e insignificante puede contemplarse todo el universo).

Pero un despojamiento que también alcanza al estatuto del autor, a la relación que éste mantiene con la obra. Algo de ello se adelantaba arriba cuando se aludía a la disolución de la intencionalidad como requisito previo a la manifestación de la palabra, así como en la formulación del artista desorientado. Vaya por adelantado que el creador que nos ocupa no es aquel que impone la forma gastando la materia, sino el que, a través de un diálogo respetuoso con ésta, permite que sea ella la que genere la forma en su revelarse. Una reflexión de indudable aroma heideggeriano que está detrás de la concepción valentiana de la escritura no como acto o ‘hacer’, sino como “lenta formación natural” (Valente 2006: 423) (pensemos que, para Valente, “Crear lleva el signo de la feminidad. No es acto de penetración en la materia, sino pasión de ser penetrado por ella” (ibídem: 387); así como de aquella otra afirmación de Sánchez Robayna, según la cual: “No se posee una poética, sino que acaso se es poseído por ella”. (Palenzuela 1985: 5) Y una idea de la creación que ha llevado a estos creadores a propugnar indistintamente la disolución de toda referencia al autor (“Escribir es leer, borrar la identidad o diseminar la identidad en lo neutro, en lo que carece de nombre y es sólo *proceso*”, sostiene Sánchez Robayna –1985: 123–), quien, a través de sus poemarios, ha hecho de la mirada un indiscutible sello de lo impersonal), o bien, la consideración de dicho autor como místico o chamán, de acuerdo a su papel psicopompo.

De todo lo anterior se deduce que nos enfrentamos a un tipo de obra ‘abierta’, en tanto que más que originarse en la disposición de un yo fuerte, surge como consecuencia de una maniobra de desbordamiento de la conciencia del autor, encarada hacia la consecución de un estado de percepción máxima, que posibilita una iluminación de la

realidad superior y convierte el acto inventor en acto de conocimiento.<sup>5</sup> Ejercicio de naturaleza no volitiva para el que nuestros autores encuentran con frecuencia símiles extraídos de las diversas tradiciones místicas, con las que se sienten identificados. Uno de ellos, cardinal, el que nos habla de que el primer paso que debe seguir el creador consiste en la consecución de un estado de disponibilidad entendido como un vaciarse de sí, mediante el cual se revela al creador la nada esencial, “principio absoluto de toda creación”, según Valente (2006: 387), y “sustancia de todo conocimiento”, para Sánchez Robayna (1985: 84). Otro, complementario del anterior, el que nos describe la experiencia del chamán o el místico (y por extenso la del poeta) en términos de descenso hacia la interioridad no tanto de sí mismos como de la palabra: “Lugar, la palabra poética, de la absoluta interioridad; *interior íntimo meo*”, en palabras de Valente (2001: 16), quien identifica dicha interioridad con “un lugar del no lugar, del no dónde, en un espacio a la vez vacío y generador”. (Ibídem: 17) Una maniobra de anonadamiento, por tanto, que iniciada como un ejercicio de retirada (de retracción) del creador hacia el propio centro, se resolvería finalmente en un estado de radical transparencia (un autoborrarse), por el que el sujeto, una vez colmado su centro “con la plenitud de lo que no tiene forma ni imagen y encierra a la vez la potencialidad infinita de todas las formas de la creación” (Valente 2000: 91), adquiriría conciencia de su ser de lenguaje. Un abismarse en la interioridad que, en la obra de Tàpies se resuelve, por un lado, en una introspección presente desde los inicios de su trayectoria (el artista siempre ha reconocido el enorme peso que sobre él ha tenido la máxima delfica *gnōti seautón*), y que bebe tanto del psicoanálisis, como de la mística oriental y la consideración del vacío del uno como paso previo ineludible para la comprensión y la unión con el todo; y, por el otro, en el recurso a una paleta de la aniquilación basada en la austera utilización del gris y del marrón, y que se significa como fórmula representativa del ‘mundo interior’.

Cabe decir, por otra parte, que todos estos procesos no son ajenos a lo que se podría denominar como modos o actitudes de despojamiento y quietud: la contemplación, la escucha, el silencio y la espera. Conviene, antes que nada, avisar del error en que incurren aquellos que identifican tales modos con la estricta pasividad, pues no en vano quietud no equivale a inacción. Una experiencia como la descrita por Tàpies en ese texto capital, *Comunicación sobre el muro*, es una viva

muestra de cómo la experimentación febril y la lucha a vida o muerte con la materia sucumben como opción expresiva ante la serena contemplación, convertida así en la más alta forma de actividad, en tanto que gesto fundamental desde el que encarar el desvelamiento del lado oculto de la realidad. También vale la pena detenerse, al respecto, en un poema por el que siento especial devoción, 'La capilla', debido a Sánchez Robayna, vivo ejemplo no sólo de iluminación interior surgida de un ejercicio de contemplación, sino de armonía entre los ámbitos exterior e interior como correlato de la primigenia unidad del ser, recobrada siquiera por un instante a través del poema.

En cuanto al silencio y la escucha, no está de más recordar que, ya en *Ser y tiempo*, Heidegger había considerado ambos como elementos esenciales e igualmente originarios del discurso. En un texto algo posterior, 'Como cuando en día de fiesta', el filósofo alemán, ubica en la quietud del silencio la conmoción de lo sagrado, para luego proseguir afirmando que la resonancia de la palabra verdadera sólo puede brotar del silencio. No muy lejos anda Valente cuando formula la siguiente reflexión, por cierto, inspirada en *Comunicación sobre el muro*: "Poética: arte de la composición del silencio. Un poema no existe si no se oye, antes que su palabra, su silencio". (Valente 2006: 388) Por otra parte, en una especulación como la heideggeriana, en la que una de las ideas primordiales es la de que el ser nos habla a través del lenguaje, es obvio el papel que la escucha puede ejercer en la misma. Una escucha que, para Heidegger, se da cita principalmente en el poetizar, en tanto que modo en el que el decir se muestra más libre, abierto e insospechado, y por la que también aboga Chillida como forma privilegiada de disolución de la intencionalidad: "Estando bien a la escucha lo que quiere salir sale. No sale lo que yo quiero". (Chillida, E. 2005: 18) Una escucha que por supuesto es también máxima atención a la llamada de la materia, a aquello que ésta comunica al artista durante la creación y que, en el escultor vasco, es inseparable de su formulación del rumor. Y una llamada del ser, de la materia, que puede convocar a otro modo de la quietud no muy alejado de la escucha: la espera, que bajo el marbete de *inminencia* se postula asimismo como uno de los conceptos centrales de la poética de Sánchez Robayna.

Contemplación, escucha, silencio o espera, formas del discurso desde las que comparecemos ante la palabra, situándonos en ese ámbi-

to de la diferencia, el espacio entre el decir originario y la palabra dicha, y en el que finalmente se revela lo oculto.

De todo lo anterior surge como efecto otro fenómeno, perceptible en diversas reflexiones de los autores a estudio: la extrañeza, es decir, esa cierta perplejidad frente a las vicisitudes y el sentido de la propia obra. Un buen ejemplo de ello, así como de conocimiento adquirido durante el proceso de composición, lo tenemos en Sánchez Robayna, quien describe el proceso de creación de sus tres primeros poemarios en los siguientes términos:

Las asociaciones sonoras [...] se producían en el interior del verso y unían así campos de percepción y de sentido cuya misma imprevisión me seducía, pues el lenguaje revelaba no sólo lo no buscado, sino también, literalmente, lo no sabido, y que sólo en el proceso de escritura se ofrecía en todo su poder de sugestión, en su misteriosa potencialidad cognoscitiva. (Sánchez Robayna 1999: 200)

Otro, fundamental para el desarrollo de esta poética, lo tenemos en ese salto cualitativo descrito en *Comunicación sobre el muro*, cuyo fruto final, el muro, surge de “me'l vaig trobar a la tela, per sorpresa i sense proposar-m'ho”. (Tàpies 1970: 184) [“me lo encontré en la tela, por sorpresa y sin proponérmelo”] Una extrañeza, finalmente, en la que me parece hallar un correlato perfecto de ese principio del zen según el cual la iluminación sólo puede surgir de lo inesperado.

Por otra parte, no es de extrañar, de acuerdo a estas premisas, que más allá de estas maniobras de despojamiento, también la improvisación, la intuición, el inconsciente o el azar (incluso el de los accidentes y los errores), se muestren como vías idóneas para la exploración del enigma; algo que, en el caso de Chillida y Tàpies, además se ve acompañado por otro tipo de circunstancias, como el hecho de trabajar con materiales y técnicas que impiden el control intelectual del proceso de creación, o que obligan a una ejecución acelerada de la obra. Ambos creadores indagan en la materia más allá de las leyes de cada uno de los materiales empleados, lo que de hecho, en ocasiones (en un proceso que tiene bastante de alquímico, de infinita posibilidad de generación de la materia), les lleva a redefinirlos, tal como podemos observar en los constantes experimentos de transformación de la materia abordados por Tàpies o en los hormigones de Chillida (de composición y elasticidad diferentes al hormigón estándar).

Sirva el siguiente fragmento, de Sánchez Robayna, para introducir la parte final de esta reflexión, en la que intentaré aportar algunas de las razones que me han hecho definir esta poética no sólo como de la retracción sino también del límite:

Tal vez la palabra de la poesía no sea, en un sentido estricto, una palabra de conocimiento (pues también, y en no menor medida, lo es del no-conocimiento); ni su sentido venga dado, en gran parte, por el silencio; ni la defina únicamente ser expresión de interioridad. Conocimiento y no-conocimiento, palabra y silencio, interioridad y exterioridad: [...] La poesía tiende a situarse en medio de esos planos mediante un trabajo en el que los valores semánticos, nunca perdidos, restablecen la posibilidad de *descubrir* el mundo. (Sánchez Robayna 1995: 42)

Detrás de las anteriores palabras, me parece adivinar cierta voluntad de enunciar los horizontes de la palabra poética, sus límites, entendidos estos no tanto desde lo restrictivo, sino como un lugar en el que la poesía aspira a morar. Estancia que Sánchez Robayna nos ubica entre planos, en el espacio de la linde, de la contigüidad, en un intersitio. Como todo lector avisado recordará, en su artículo ‘Chillida o la transparencia’ (*Elogio del calígrafo*), Valente (2002: 155) establecía la centralidad de la noción de límite en la obra del escultor, así como una consideración del mismo como convocatoria de lo ilimitado.<sup>6</sup> Un argumento incuestionable, y que, de hecho, me parece extensible no sólo al resto de los creadores a estudio, sino también en cuanto a su mismo alcance, pues más allá de los límites recogidos por Valente en el artículo (espacio-materia, materia-espíritu) me parece ver no sólo los mencionados por Sánchez Robayna (conocimiento-inconocimiento, palabra-silencio, interioridad-exterioridad), sino otros también tratados por nuestros autores como visible-no visible, vacío-plenitud, humano-sagrado, etc.; una circunstancia, en definitiva, por la que he creído oportuno denominar ésta como poética del límite.

Un límite, así, concebido como lugar de la indeterminación y que, de acuerdo al principio hermético de la *coincidentia oppositorum*, debemos entender más como equilibrio dinámico de contrarios que no como mera abolición de límites. Una poética del límite que presenta afinidades con el pensamiento oriental (especialmente con la idea de ‘vacío perfecto’ y con esa consideración de la realidad como fluir y mutabilidad, y, al mismo tiempo, unidad esencial), y que de algún modo vendría a representar una visión orgánica, holística y dialéctica

de la realidad (y, por tanto, alejada de los dualismos antagónicos en los que ha tendido a apoyarse la tradición occidental) capaz de proporcionarnos una vivencia íntima de la realidad total, desde la que encarar –y este es el perfil ético de la propuesta– ese sentimiento de solidaridad no sólo con el otro sino con todos los elementos del universo (y que tal vez en ningún otro ‘lugar’ como en ese *Elogio del horizonte*, símbolo del encuentro entre el hombre y la inmensidad de la Naturaleza con el horizonte de testigo, encuentra una expresión más rotunda).

Sin duda, uno de los límites más representativos de esta poética es el que se ubica entre el espíritu y la materia. Vaya por adelantado que para los autores a estudio no existe conflicto alguno entre ambas realidades, tal como se deduce de la siguiente afirmación de Valente: “el espíritu es la metáfora de la infinitud de la materia”. (Valente 2002: 155) De tal modo que, con Tàpies podríamos afirmar la naturaleza espiritualista-materialista de esta poética, pues no en vano la indagación en la interioridad de la materia que se nos propone en ella es inseparable de esa otra aventura interior, la espiritual, tal como observamos en esa figura del padre calígrafo plasmada por Valente (verdadera ejemplificación de una escritura en la que cuerpo y espíritu se imbrican sin solución de continuidad) o en el símil que establece Tàpies entre el dibujo de su obra (encarnado como incisión en la materia) y un tatuaje. El mismo ánimo recorre la siguiente reflexión de Chillida: “¿No será el espíritu una materia tan rápida que deja a nuestros ojos de ser materia? Es posible que incluso la diferencia entre materia y espíritu no sea muy grande” (citado en Sánchez Robayna 2008: 249); que se completa con esta otra: “La materia es un espíritu lento y el espíritu, una materia rapidísima”. (Ugalde 2002: 102) Dos apuntes que tal vez encuentren su más alta expresión en esos alabastros en los que el límite surgido de la penetración de la luz en la materia se acaba erigiendo en verdadera revelación de la transparencia, de la radical espiritualidad de la materia.

Por otra parte, no cabe duda de que, para una poética del límite, y más si se reconoce perteneciente a una estirpe órfica, una de las experiencias ineludibles debe ser la que se consagra al límite por excelencia, aquel que nos otorga nuestra verdadera esencia: el que reúne a la vida y la muerte. Experiencia de nuestro ser-para-la-muerte, de nuestra temporalidad, a la que se aplican nuestros autores en tanto que en ella se forjan y se ponen a prueba los límites de la palabra y la forma,

y que se resuelve desde la adopción de unas tonalidades elegíacas ajenas a patetismo alguno; no en vano, para Valente, el arte y la poesía son “vía de la supervivencia, de la no extinción” (Valente 2004: 153), y en las que la nostalgia no atiende tanto a lo vivido como a ese vacío esencial (la perdida unidad originaria) al que, con nuestra muerte, regresamos, tal como se observa en el último poemario de Valente, *Fragmentos de un libro futuro*, o en varios de los poemas de Sánchez Robayna desde *Palmas sobre la losa fría*. Precisamente al respecto de este último es interesante anotar ese enfoque del mismo autor de la evolución de su poesía como “tránsito [...] del *espacio* al *tiempo*” (Sánchez Robayna 1996: 306) (un proceso en el cual la metáfora del mundo como libro dará paso a la metáfora de la memoria como libro, y que, por otro lado, vendrá acompañado de una circunstancia fundamental: la entrada del escritor en un género, el diario, hasta entonces inexplorado).

Una especulación de lo temporal que implica, como no podía ser de otro modo, un poderoso sentido moral y ético. Posiblemente, el ejemplo más palmario al respecto lo hallemos en la figura del muro, en el que Sánchez Robayna ha visto ‘la página del tiempo’, en tanto que testimonio del ansia de eternidad y de la impermanencia humanas. Pero muro también consagrado a la protesta, a la lucha clandestina, palabra e imagen de la libertad en medio de la opresión; y muro asimismo como imagen de la contemplación, del silencio, del saber de quietud; muro originario, muro magma, muro cosmos, incluso; plétora de sentidos de un signo de signos de la que la obra de Tàpies ha dado cumplida muestra.

\* \* \*

He querido dejar para el final una cuestión hasta cierto punto tangencial, pero que bebe de algunos de los aspectos hasta aquí tratados, como son el trasfondo hermenéutico en el que se inscribe esta propuesta, la consideración del poema como operación de la memoria o la misma naturaleza originaria de la palabra. Para esta última reflexión me apoyaré en algo que Heidegger apunta en su artículo ‘El habla en el poema’

Todo gran poeta poetiza sólo desde un único Poema. La grandeza se mide por la amplitud con que se afianza a este único Poema y por hasta qué punto es capaz de mantener puro en él su decir poético (Heidegger 2002: 29),

y que creo aplicable a nuestros creadores, en tanto que es de esta manera, como un todo, como han querido ver su propia obra. No cabe duda de que ello supone cierta negación de la periodización como forma de abordar el estudio de los respectivos corpus, pero tampoco parece que estos autores se hayan mostrado muy proclives a una consideración de su obra de acuerdo a la sucesión de etapas, sino más bien al contrario, a privilegiar una visión orgánica de la misma, y en la que siendo evidente la evolución, esta nunca es entendida como suma de períodos separados mediante cortes radicales con el pasado. Visión orgánica, por tanto, pero también originaria, en tanto que una sola obra puede servir de justificación seminal para el resto. Es el caso de los cartones y papeles de Tàpies; de *Ilarriak*, de Chillida; de ‘Serán ceniza...’, de Valente; o de *Día de Aire*, de Sánchez Robayna. Una hermenéutica de lo propio, finalmente, que no parece alejarse en exceso de la correspondencia entre microcosmos y macrocosmos, o de las consideraciones del fragmento como revelación de la totalidad o de lo seminal como eterna posibilidad de la creación.

### Notas

<sup>1</sup> No parece andar muy lejos de esta elucubración la expresión ‘respiración de la materia’, acertada formulación acuñada por Tàpies para referirse a esa dinámica de la creación basada en la sucesión de dos movimientos, el primero, de retracción y generación del vacío, y, el segundo, de expansión y apertura.

<sup>2</sup> No está de más, al respecto de la noción valentiana de memoria, advertir del error en el que incurriríamos si consideráramos la misma en clave de mera actualización al presente de hechos o circunstancias del pasado del autor. La rememoración valentiana guarda unas connotaciones más cercanas al concepto heideggeriano de *Andenken*.

<sup>3</sup> Nuevo lenguaje, por cierto, que supone el retorno a las calidades artísticas originarias, en tanto que una vez liberado el arte de su compromiso con las formas más epidérmicas de la realidad, puede volver hacia lo que le es más propio, a su ser esencial, a la magia, a su compromiso con lo sagrado. Así, Tàpies reclama para el arte el mismo carácter sacro que caracteriza a las religiones, si bien desde un horizonte de misticismo laico, un nuevo pacto por el que el hombre pueda religarse a la realidad mediante una fórmula en la que trascendencia e inmanencia se presenten sin solución de continuidad.

<sup>4</sup> En la misma línea me parece contemplar esa otra visión de la realidad que concibe el universo como una fórmula matemática tan misteriosa como insondable, y que puede ser ejemplificada con esa definición que Chillida hiciera de su *Peine de los vientos* como la solución a una ecuación que en lugar de números tiene elementos: el mar, el viento, los acantilados, el horizonte y la luz.

<sup>5</sup> Lo cual no quiere decir que el artista deba renunciar a labrarse una voz personal y original. Al respecto, resulta muy reveladora la lectura del artículo de Tàpies 'Personalidad, perennidad y juego' (*El arte contra la estética*), en el que el artista aclara los límites de la impersonalidad sin por ello renunciar al vaciamiento del yo y la fusión con el todo, al tiempo que reivindica la voz personal y la originalidad surgidas de la introspección como puntales de la operación cognoscitiva que propicia la obra de arte.

<sup>6</sup> "Todas las cosas se hacen importantes en los bordes, en los límites, fuera, cuando las cosas dejan de ser", afirma el propio Chillida (2003: 42), quien siempre mostró por los límites un interés aún mayor que por las formas: "Yo [...] casi no creo en la forma. [...] Lo que me importa es la aprehensión de los límites que configuran estas formas y lo que pasa entre las formas". (Ugalde 2002: 125) El escultor orienta frecuentemente sus reflexiones hacia conceptos como el presente, el punto y, especialmente el horizonte, "inalcanzable, necesario e inexistente" (Chillida 2003: 124), dimensiones a medio camino entre lo físico y lo real, en tanto que escapan a medición verdadera y que funcionan como intersección (es decir, límite) entre opuestos complementarios; razón por la cual se revelan como un escenario idóneo para plantear la problemática de los límites de la percepción.

### Bibliografía

- Chillida, Eduardo. 2005. *Escritos*. Madrid: La Fábrica.
- Chillida, Susana (ed.). 2003. *Elogio del horizonte*. Barcelona: Destino.
- Heidegger, Martin. 1999. *Arte y poesía*. Madrid: F.C.E.
- . 2002. *De camino al habla*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Palenzuela, Nilo. 1985. 'Conversación con Andrés Sánchez Robayna'. En: *Ínsula* 462: 5.
- Sánchez Robayna, Andrés. 1985. *La luz negra*. Madrid: Júcar.
- . 1996. *La inminencia*. Madrid: F.C.E.
- . 1999. *La sombra del mundo*. Valencia: Pre-textos.
- . 2008. *Deseo, imagen, lugar de la palabra*. Barcelona: Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- Tàpies, Antoni. 1970. *La práctica de l'art*. Barcelona: Ariel.
- . 1982. *La realitat com a art*. Barcelona: Laertes.
- . 1985. *Per un art modern i progressista*. Barcelona: Empúries.
- . 1993. *Valor de l'art*. Barcelona: Empúries.
- Ugalde, Martín de. 2002. *Hablando con Chillida*. San Sebastián: Txertoa.
- Valente, José Ángel. 2000. *Variaciones sobre el pájaro y la red precedido de La piedra y el centro*. Barcelona: Tusquets.
- . 2001. *La voz de José Ángel Valente*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- . 2002. *Elogio del calígrafo*. Barcelona: Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- . 2002a. *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- . 2004. *La experiencia abisal*. Barcelona, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.
- . 2006. *Obras completas I. Poesía y prosa*. Barcelona: Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores.