

El espacio original

EL ESPACIO ORIGINAL

*Escrito y compuesto
por*

Diego Berjón

Primera y única edición.

© Diego Berjón, 2021.

Primera y única edición: octubre de 2021.

Reservados todos los derechos.
Queda prohibida cualquier forma
de reproducción total o parcial,
distribución, tratamiento informático,
almacenamiento, alquiler o cesión
de esta obra sin la autorización
por escrito del autor.

ISBN: 978-84-09-34532-8

Escrito y compuesto en Sydney.
Impreso en Barcelona.

diegoberjon.com

(edición digital s/n)

índice

ORIGEN 17

51 ORDEN

COMPOSICIÓN 81

151 IMPERIO

FIN 211

(del espacio.)

índice extendido

Prólogo	13
ORIGEN DEL ESPACIO	
Principio espacial	19
El vacío	21
El primer lugar	31
La primera línea	35
Blanco y negro	47
ORDEN DEL ESPACIO	
Orden natural	53
Orden cultural	63
COMPOSICIÓN DEL ESPACIO	
La línea	83
La palabra	97
La obra	119
IMPERIO DEL ESPACIO	
Imperio de la lengua	153
Imperio de la razón	191
FIN DEL ESPACIO	
El último artista	213
El último espacio	221
Epílogo	225

PRÓLOGO

Me parece oportuno aclarar, antes que nada, que este primer libro que he conseguido publicar no es la obra de un escritor, sino la de un compositor, que es lo que me considero.

Durante muchos años fui diseñador y desde hace unos cuantos se podría decir que soy pintor, sin embargo, la principal constante en mi trabajo siempre ha sido el ejercicio compositivo que conlleva cualquier tipo de creación. Y como el universo visual es amplísimo y no se ciñe únicamente a la imagen pictórica, así como en muchas ocasiones he querido componer alguna obra con líneas dibujadas, otras, como en este caso, me he atrevido a escribirlas.

Diré, por tanto, que lo que el lector tiene entre sus manos es sólo otro ejercicio de composición; un intento de asimilar la realidad llevado a cabo por alguien que aprendió a pensar pintando; y una obra dedicada a un asunto que me apasiona tanto como me preocupa: el espacio que utilizamos al crear.

En este sentido, por ser una reflexión como otra más, quizás habrá a quien pueda parecerle que lo que aquí dejo escrito es un recuento de obviedades o un compendio de nociones repetidas, mas para mí era necesario explicarme todas y cada una de ellas si quería seguir avanzando con mi trabajo de compositor. Y si me he expresado correctamente se verá que es tan esencial como ineludible que cada persona comprenda por su propia cuenta lo que observa en el mundo y en su

interior, aun si al final llega a una conclusión que alguien más haya formulado con anterioridad.

Con respecto al contenido del libro, si fuera posible diría que se trata de un ensayo sobre la labor de creación y sobre el espacio que ocupan las obras humanas, pero ya notará el lector que ni la estructura ni el lenguaje que le dan forma se ajustan a tal género literario. En todo caso, me parece más honesto admitir que aunque la forma es asunto primordial en esta obra, su forma no es ortodoxa; y que, además, ésta no es la única contradicción que se descubrirá en ella.

Por tales motivos, ya advierto desde ahora al académico empedernido que no concibe la incongruencia más que como algo que debe evitarse a toda costa, así como al necio que se aferra con las uñas al monolito de la coherencia, que en el interior de este volumen no hallará el rigor que tanto le enardece. Y que si no se ve capaz de asumir lo irreconciliables que son la naturaleza humana y las teorías exactas que le gusta escuchar, mejor cierre este libro y vuelva al aula de su preferencia para continuar con la rígida búsqueda de su satisfacción.

Por mi parte, he abandonado ya ese método de investigar. Hace tiempo que me cansé de luchar contra mí mismo persiguiendo no sé qué principios de solidez argumental, constancia ideológica y uniformidad en el actuar que, sencillamente, son insostenibles en el tiempo que dura una vida; y al escribir este libro me propuse no hacerlo más.

La contradicción desborda los textos que aquí quiero prologar justamente por eso, porque en su mayoría son intuiciones y comentarios originados de la sensibilidad visual y, como tales, no son aplicables de principio a fin a cualquier escenario, sino que se plantean tan sólo en el momento y el lugar que les corresponden. De manera que a lo largo del libro, capítulo tras capítulo, digo y me desdigo con toda naturalidad. Ya se comprobará. Y en verdad me parece bien, pues así es más legítimo razonar.

Entre otras muchas contradicciones podrá verse, por ejemplo, que denuncio el exceso de producción cultural a la vez que publico un libro para tal efecto; que acuso la futilidad del progreso humano basado en la renovación de las formas y no en la solución de los problemas, al tiempo que defiendo la importancia de esas formas; que critico el ansia

de novedad que ahoga al mundo desde el siglo xx mientras exijo, para éste y los que vienen, una nueva clase de ímpetu creador; que así como pido que no se utilice el espacio para crear imperios, digo también que al ser humano le resulta imposible no extenderse y no ocupar; que si argumento que toda palabra tiene el innoble propósito de influenciar, espero que este libro haga lo propio y llegue a convencer a una persona más; que si explico los motivos por los que busco deshacerme de un idioma, valiéndome de dicho idioma, es para llevarme una derrota que dé paso a la victoria; y que por más que me propuse escribir un texto de carácter universal para reclamar un uso más justo del espacio, que permita a cada individuo y cada pueblo ocupar plácidamente su lugar, en el epílogo me dirijo a México y a los mexicanos con la única intención de alentarnos a crear, a invadir y a dominar.

Así pues, para quien le interese desacreditar lo que leerá a continuación he servido la mejor de las excusas: la parcialidad. Pero si esa persona es medianamente perceptiva, estoy seguro de que, tarde o temprano, se dará cuenta de que el antónimo de dicho término tampoco existe en su vida, en su obra o en su historia particular, y entonces, tal vez, le concederá a este libro una oportunidad.

Mientras tanto, sólo me queda reiterar que esta obra trata sobre la creación de obras, sobre su razón de ser y sobre el lugar que ocupan en el mundo. Y que su intención no es más que servir como un pequeño ejemplo de lo que sucede cuando, al momento de crear, nos dedicamos a sopesar cada motivo y cada espacio, cada línea y cada letra, cada altura, anchura y dimensión.

Pienso que si cada persona se tomara el tiempo de crear alguna cosa —la que fuere— con paciencia y cuidado, comprendería mejor la relación que hay entre espacio y bienestar, así como la importancia de componer con atención para hacer de este mundo, en el tiempo que nos toque vivir, un lugar por el que valga la pena pasar.

D. BERJÓN

Sydney, febrero de 2021

ORIGEN DEL ESPACIO

PRINCIPIO ESPACIAL

No se manifestaba la faz de la tierra. Sólo estaban el mar en calma y el cielo en toda su extensión. No había nada junto, que hiciera ruido, ni cosa alguna que se moviera, ni se agitara, ni hiciera ruido en el cielo. No había nada que estuviera en pie; sólo el agua en reposo, el mar apacible, solo y tranquilo. No había nada dotado de existencia. Solamente había inmovilidad y silencio en la oscuridad, en la noche.

Setenta y ocho palabras demuestran así ser suficientes para describir el momento del origen y dar forma al primer vacío, al primer silencio y al primer lugar con sus aguas en calma.

Componer con tal acierto y sencillez no es tarea fácil, pero si la creación puede dar comienzo con seis frases, ¿para qué pronunciar más? Si desde un principio es posible construir el mundo entero con tan poco, ¿para qué excedernos y saturar el espacio que hay en él? Y si esto ya lo sabemos, ¿por qué no actuar con más mesura al momento de crear? ¿Por qué no escribir en una página un capítulo inicial o hacer del primer libro también la edición final? ¿Por qué no sólo componer las obras necesarias que utilicen el espacio justo de manera original? Y cuando no haga falta, detenernos antes de ocupar.

EL VACÍO

La palabra acabó con el silencio. Dijo y hubo ruido; dijo «nada» y hubo *ene, a, de y a*. Por decir se contradijo. Su *silencio* fue sonido, decir «espacio» fue ocupar. *Antagonismo* fue el protagonista de la historia a comenzar: lo primero que se niega y lo primero que aparece al relatar. *Contradicción* fue la palabra, ella empezó con la creación. «Nada», dijo entonces, y así hubo *a, ele, ge y o*.

El espacio y la palabra no se pueden separar. Ambos están atados por unas leyes de creación que los obligan a coexistir en composición para alcanzar su sentido más completo y servir al hombre en su búsqueda de significación. De ahí que la mayoría de intentos por explicar el origen del mundo se compongan de una narración y un manto negro como telón de fondo, pues juntos, en una composición, el espacio desconocido adquiere forma y la palabra una ubicación; y así es como el ser humano puede visualizar el vacío y explicar una realidad antes carente de razón.

Los antiguos mayas del Quiché, por ejemplo, abrieron paso a esa realidad con los relatos contenidos en el *Popol Vuh* o *Libro del Consejo*. En sus páginas dejaron dicha la forma en que veían, soñaban y creían; con palabras empezaron por componer un

lugar en la oscuridad original y llenaron el vacío con las aguas de un mar primordial en el cual podrían flotar, a partir de entonces, junto con todas las construcciones de su imaginación.

Los mayas contaron los inicios de su andar a través de sus dioses, de sus héroes gemelos, Hunahpú e Ixbalanqué, y de sus propias razones para creer que las cosas fueran como las cosas eran, porque sabían que las palabras son el sustento del ser humano; un *sustento* no en el sentido de *alimentar*, sino de *sostener*, de *afianzar*. Sabían que sin palabras su pueblo no podría pertenecer a un lugar ni conseguir ubicarse en el universo, y por ello no tardaron en crear las propias. Organizaron entonces sus sonidos y pronunciaron *kan*, *kaab*, *ka'an*, *k'áanab*; nombraron *kaan*, *ts'ono'ot*, *xi'im*, *báalam*; hicieron luz, *juul*, *óok'iin*; dijeron *t'aan* al pronunciar, *tsool xikin* al terminar*. Recitaron, transmitieron su relato y dieron vida a sus palabras. Y cuando todo estuvo bien descrito, cuando el vacío ya no lo fue más, pudieron ver el sitio en donde estaban y comenzar así la historia de una cultura que habría de ser reconocida en todo el mundo y resonar a través de esas mismas palabras durante muchos siglos más.

Ciertamente, los habitantes del Quiché no fueron los únicos en preocuparse por dar una forma visible al sobrecogedor vacío del inicio de los tiempos. Al igual que los mayas, muchos pueblos de todo el mundo, con más o menos lírica, produjeron sus propios relatos para llenar ese mismo espacio y comenzar a comprender su particular realidad. Así han llegado hasta nuestros días diversas narraciones, como la *Leyenda de los Soles azteca*, el *Völuspá* de los nórdicos, el Libro del Génesis, la *Teogonía* de Hesíodo, etc., en las cuales puede atestigüarse la necesidad

* [...] pronunciaron *cuatro*, *tierra*, *cielo*, *mar*; nombraron *serpiente*, *ce-note*, *maíz*, *jaguar*; hicieron luz, *rayo de luz*, *en la noche*; dijeron *palabra* al pronunciar, *consejo* al terminar.

humana universal de dar forma a los motivos de la existencia. Pero más allá de que entre los relatos dedicados a dar una explicación al paso del caos al orden en el universo puedan señalarse varias constantes narrativas —por ejemplo, que la creación se lleve a cabo por órdenes, que la nada se haga llenar de agua o que los cielos surjan en contraposición al mar—, todos esos esfuerzos literarios, antes que compartir las formas, comparten una misma intención: dominar el espacio.

Para alcanzar tal objetivo y componer un entorno en el cual nos sea posible existir con algo de certeza, los seres humanos recurrimos por naturaleza al *logos*, al «discurso que da razón a las cosas». A través de las palabras y los relatos damos armonía y movimiento a la forma, comenzamos a diferenciarnos unos de otros, a cercar el espacio al que pertenecemos y a convencernos de que nos pertenece, con resultados tan variados como infinitos son el pensamiento y la imaginación. Así, unos pueblos pueden contar que los seres humanos surgimos de la masa del maíz, otros relatar que fue Prometeo quien nos moldeó con lluvia y arcilla, y otros decir que aparecimos en la tierra al sexto día de la creación. Las respuestas, es decir, las soluciones formales, abundan. Sin embargo, lo cierto es que en todos los casos el espacio cobra forma con lo dicho y el mundo aparece al pronunciarlo, pues mentando las cosas las visualizamos mejor, las reconocemos, las acercamos, y cuando están a una distancia suficientemente próxima para poder sujetarlas, nos apropiamos de ellas.

Nombrando seres, objetos y lugares los señalamos con palabras, y repitiendo esas palabras los hacemos cada vez más nuestros. Hablando avanzamos por rincones de habitaciones oscuras que desconocemos y, como a tientas, vamos encendiendo los interruptores que hay a nuestro paso, iluminando el mundo ante nuestros ojos. Narrando describimos lugares que jamás hemos visto y acabamos con las incógnitas sobre sus dimensiones.

Pronunciando los detallamos con la máxima precisión. Palabra por palabra descubrimos si nos encontramos ante un agujero profundo o de pie bajo una bóveda; si caminamos por un pasillo angosto e infinito o si nos hemos adentrado en un laberinto; si flotamos en las aguas de algún mar o si existimos en una estancia definida por la geometría. Letra por letra medimos el espacio y lo trazamos como pensamos que debe medirse y trazarse. Escribiendo, dibujando y construyendo componemos con palabras, líneas y materia en una, dos y tres dimensiones, de manera que, cuando hemos terminado, aparece ante nosotros el mundo que dijimos, el mundo que quisimos. Un mundo en el que nos reconocemos y del que sentimos formar parte porque hemos sido nosotros los autores de su composición.

El ser humano, desde que es ser y humano, es compositor del espacio que hay en el mundo. Desde los tiempos más remotos se ha valido del vacío y del silencio originales del lugar donde nace para llenarlos con su definición y declarar con sus palabras lo que ya existe o lo que él mismo creará, y la manera en que lo hará. Así los mayas describieron la noche, los cenotes y el bosque tropical, y dieron sus propios nombres a las ceibas, el quetzal y el huracán. E igualmente los demás pueblos del pasado reconocieron su espacio y las cosas que había en él, y dieron a todo cuanto había a su alrededor una primera definición.

Cada persona y cada comunidad tiene la prerrogativa de detallar su espacio particular; cada creador elige cómo definir su mundo, su historia y a sí mismo a partir del vacío que existe a su alrededor o el que solamente él puede sentir en su interior; y cada autor decide qué letras llenarán mejor ese vacío, qué palabras lo harán más comprensible y qué expresiones lo acotarán.

El hombre goza de plena libertad para nombrar desde lo más mundano hasta el apelativo de una deidad. Puede decidir si lo mejor es comenzar con una erre su *razón*, o si escribir el discurso

de su *logos* con otras cinco letras le parece mejor. Para llenar el vacío puede reordenar las formas, ajustar las líneas y las letras, pronunciar nuevas palabras o callar; y si al hacerlo consigue describir el sentimiento de un lugar, entonces habrá creado algo valioso y original, pues la palabra y el espacio se habrán mezclado con naturalidad, la forma habrá conquistado al vacío y ese autor hablará con la seguridad de pertenecer a un lugar.

Surgir en el mundo a raíz de lo que se observa, de lo que se dice y de cómo se dice es un derecho que garantiza al ser humano su pertenencia a un sitio y, por encima de todo, su autenticidad. Sin embargo, esto significa al mismo tiempo que un creador debería ser siempre respetuoso con el espacio y jamás atreverse a definir el que no le corresponde o en el que su voz pudiera resultar extraña. Primero, porque las motivaciones para invadir el espacio ajeno suelen venir de sitios recónditos del ego que no son precisamente los más halagadores de la condición humana; y segundo, porque lo único que conseguirá irrumpiendo en un espacio que no es el suyo es que las definiciones que establezca y los nombres que ahí pronuncie reverberen y no terminen nunca de fijarse a las cosas propias de ese lugar. La derrota para esa clase de composiciones mal orientadas está garantizada, y la historia ya ha dejado incontables ejemplos de la inútil causa que es la usurpación del espacio y de cómo el necio que intenta imponer en él su voluntad termina replegándose y volviendo derrotado por donde vino. Pero de todo esto ya se hablará más adelante y no cabe contarle aquí.

Así pues, en principio, la composición del espacio debería ser siempre una tarea apegada a la naturaleza de cada creador y, de preferencia, alejada del exceso de ocupación; una tarea que, además, no debería comenzar sin antes haber respondido a la pregunta de si realmente es necesario llenar un vacío y traer una obra al mundo a ocupar un lugar. Cuestión que aparenta ser de

lo más fácil de responder, pero que por ser la primera a la que se enfrenta un autor resulta, en cambio, la más complicada. Cuando el ser humano se encuentra por primera vez ante el vacío, no tiene ninguna referencia que le ayude a tomar la decisión inicial que dé comienzo a su composición. Si, por ejemplo, se encuentra ante una página en blanco, le resulta difícil saber con exactitud dónde colocar la letra capitular, la palabra introductoria o la primera línea de texto, o incluso si debería dejar la página tal como está y pasar de hoja. Un compositor se planta en medio del espacio armado únicamente con su criterio, y son muy pocos los que ante ese panorama desolador logran controlar el impulso de saturarlo y consiguen crear con serenidad.

En lo que respecta a la composición del espacio, los buenos autores son aquellos que comprenden la dimensión del vacío antes de crear. Son moderados en sus decisiones, pronuncian lo mínimo, respetan el silencio, aciertan en no ocupar demasiado con sus obras y en colocar sólo lo justo y necesario. Crean, sí, mas nunca imponen. Entienden que el espacio es un lugar que, sin ser materia, es materia prima de la creación y que, por tanto, el mundo no está hecho para ser atiborrado con todo lo que ha habido y lo que habrá, así como tampoco para materializar todas las ideas susceptibles de ser concebidas, ni mucho menos para apilar en él, como en un vil trastero, la infinita cantidad de creaciones que nunca servirán a nadie.

Los creadores y los pueblos con una consciencia espacial bien formada saben lo preciado que es el espacio y lo toman por más sabio que ellos, pues reconocen en él la facultad de exhibir los aciertos y los errores que puedan cometer creando. Tienen comprobado que el espacio, una vez que ha sido intervenido, exalta al experto y delata al *amateur*, dejando a ambos igual de expuestos en su hacer. Tienen también la certeza de que el lugar que ocupa cada cosa termina inevitablemente por representar la sensatez

o la frivolidad con la que una obra fue pensada y por hacer que ésta se aprecie tan plena o tan vacía como la motivación original de su creador. Además, anticipan mejor que nadie el hecho de que cualquier obra que se crea puede existir durante mucho tiempo, incluso para siempre, en beneficio de las personas, o bien ser un estorbo para la humanidad desde el primer día de su aparición. En definitiva, reconocen que una obra ubicada en un lugar que no le corresponde no tiene nada de auténtica; y que de un compositor negligente con el espacio no se considera obra alguna como original. Por eso nunca se toman el vacío a la ligera ni lo intervienen con temeridad, y por eso también llegan a adquirir maestría y hasta a alcanzar la genialidad.

La medida en que un ser humano llega a ser *humano* y también un gran creador depende de su consciencia sobre el vacío y de la habilidad que tenga para componer el espacio a partir de la contradicción fundamental que indica que, aunque el vacío original es un sitio inmejorable, es también el lugar que el hombre debe aprender a llenar si quiere existir.

Desde el principio del tiempo las creaciones humanas amenazan con interrumpir la perfecta calma en la que se dan el silencio, la oscuridad, la incógnita y demás vacíos primordiales, ya que en el espacio donde nada existe, nada está mal puesto o mal visto, pues ninguna cosa se ha visto ni se ha compuesto todavía. Y el riesgo de arruinar ese estado inicial se presenta desde la primera vez que a una persona le surgen las ganas de hablar o le invade el impulso de crear. Pero es lo que tiene que ocurrir.

Decía el poeta Lucrecio que todo lo que existe en la naturaleza es cuerpo mezclado con vacío, y el mismo principio aplica a la creación humana, puesto que toda obra interviene algún lugar y hasta la palabra que se pronuncia termina por ocupar. No obstante, esa creación no debe ser una amalgama del azar —como se da a veces en el mundo natural—, sino una coincidencia entre

el espacio y una intención bien clara, bien pensada y bien ejecutada. Las mejores creaciones humanas lo demuestran y por eso son las más admiradas, porque su composición intencional se mezcla con el vacío para engendrar algo nuevo; algo quizás no tan prístino como el espacio oscuro primordial, pero sí original en el sentido de hacerse visible por primera vez.

Ahí están los relatos mitológicos como muestra. En ellos el vacío de nuestra ignorancia acerca del origen del mundo se llenó con la primera de las mentiras, con el más clásico de los engaños, de la forma más poética en que jamás se ha confesado el desconocimiento de la realidad. Ahí están también los mayas, autores de gran sensibilidad espacial, que con sus propias palabras supieron llenar un instante impensable y un lugar tan inmenso como el original, de manera tan bella y sucinta, además, que su respeto por el vacío y su consciencia sobre la palabra innecesaria continúan sirviendo de lección hasta nuestros días. Y aunque no todas las obras humanas alcancen las mismas cotas de excelencia o de belleza, puede decirse que con cada una de ellas el ser humano busca, a su manera, llenar una osquedad particular y transformar el espacio en algo original.

Sirva como ejemplo este mismo libro, que para dar forma a las páginas que lo componen comienza con unas palabras que ni siquiera le pertenecen, sino que tomó prestadas del *Libro del Consejo* de los mayas*. Difícilmente podría haber introducción menos auténtica o más contradictoria para una obra que desde su título se dice original y, sin embargo, la creación lo permite, porque *espacio* es un lugar para un comienzo y *original* puede ser la obra, la palabra o la intención. Y la manera en que esos

* El primer párrafo de este libro (p. 19) es una transcripción del texto maya tal como aparece en *Popol Vuh: Las antiguas historias del Quiché*, trad., introd. y notas de A. Recinos, México, FCE, 1960, p. 23.

dos términos construyan un sentido es justamente la tarea de un autor. Él es quien decide si lo mejor para su obra es mentir fantásticamente o hablar con la verdad; en sus manos está la decisión de colocar unas comillas o evitarlas sin avisar; y sólo él sabrá si le conviene empezar la obra con sus palabras, plagiar descaradamente o explorar las posibilidades que ofrece la creación hasta dar con un estilo que acompañe su razón.

El vacío simplemente está a la espera de lo que dicte nuestra voluntad, listo para mezclarse con el cuerpo de una obra que amerite ocupar un lugar. Su espacio nos ofrece un puesto vacante y nos brinda la oportunidad de componerlo con moderación, sabiduría y, en el mejor de los casos, también con algo de poesía. Y por su parte, la palabra nos deja sus letras, nos permite dar con ellas un discurso y nos concede el beneficio de la duda cuando, en la composición de nuestra vida y nuestra obra, nos valemos de la contradicción.

El espacio y la palabra han estado desde el principio a nuestra disposición, pero siempre han ido de la mano y no se pueden separar. Ambos hacen falta para crear y para que el ser humano se pueda situar, así se trate del más hermoso poema épico o de un capítulo como éste, que se acompaña de poesía sólo al inicio y al final.

La palabra acabó con el silencio, su *vacío* se llenó de cinco letras y una tilde al pronunciar. Por decir se contradijo. Cambió de género y de número para dar forma al hablar. Dijo «nada» para algo, dijo estar sin ocupar; dijo aquello que hacía falta y en la oscuridad iba a comenzar. Lo primero ante el vacío fue tomarle la palabra y decir «nuestro lugar».

EL PRIMER LUGAR

El mar estaba entre nosotros, por arriba y por abajo. Alrededor todo era agua, sin medida o dimensión. Sacamos la cabeza para ver el cielo, el mar y la línea que jamás los atraviesa. Tan sólo la inestabilidad del agua nos soportaba, y flotando, ya despiertos, la orientación y el sentido nos faltaban. El mundo no tenía montañas, no había playas, tierras planas ni barcos frente al límite del mar. Sin rocas a la vista o una balsa, tampoco había qué sujetar. Al girar sobre nosotros y mirar, el horizonte daba vueltas como en un círculo recto que no parecía terminar; en una secuencia invariable, uniforme y regular. La línea entre el agua y el espacio era inmutable y nuestra vista, al avanzar, no sabía dar caza a su principio y su final. No importaba lo veloces que fuéramos al mirar, la ilusión de la recta era infinita e imposible de derrotar; era demasiado astuta, de longitud tajante, abrumadora y mortal. Debajo de ella, mientras tanto, no había donde pisar ni sitio en donde estar, y sin más ayuda visual debimos comprender que en un mundo con *arriba* y con *abajo* no lo hay todo, pero sí lo suficiente para empezar: un cielo, un mar y el reflejo de la luz para observar que el espacio es lo vacío y el océano es un lugar. Hubo entonces una forma definida, una imagen sugerida que se pudo asimilar

y así muy pronto nos sentamos a escribir, a pintar las aguas y a decir cómo es que la vida comenzó por ocurrir. Hicimos arte del misterio hasta que la ciencia lo pudo concluir: el mar es el sitio primordial. Pero esto ya lo intuíamos antes de escribir, de pintar o de decir, porque todos nadamos en sus aguas una vez, cuando sólo podíamos sentir. El mar fue siempre el foso natural a partir del cual empezar a construir. El mar separó el cielo de lo incierto que hay debajo, entre sus aguas, y encargó al hombre poner todo lo demás al descubierto. Para ello el ser humano tuvo que nacer y tuvo que nadar por el medio sin camino donde no queda rastro al pasar. Hubo de aprender a componer, a usar el horizonte, la oquedad del cielo y la línea que podía ver. Se fabricó una barca para flotar y levantó la vertical de un mástil para cortar la vista y no perder la cabeza en altamar siguiendo aquella línea sin final. Usó su talento para componer, en realidad y en apariencia, una historia de verdad. Con la ficción y el cuento, aplicando la razón, explicó los elementos, las dimensiones, y adquirió el sentido de la orientación. El mar le dio la herramienta para hacer todo esto, el esquema mínimo del espacio original: una línea divisoria horizontal. No hacían falta dos ni tres, una era suficiente para hablar de lo que hubo, lo que viene y lo que es. Una línea hizo la letra, el verso y la poesía que condujo al hombre por el mar hasta la orilla, como la tinta irrefrenable del texto que no salta renglón, o la novela corregida hasta estimarse maravilla. Sus tumultos interiores dejaron el centro de la tierra, la fosa submarina, y se abrieron paso hasta la riba, donde mejor se asientan, se acomodan o retiran. Así decía Longino que el joven Homero se desbordaba en *Iliada*, mientras que en *Odisea*, ya más viejo, se replegaba en sí mismo con menos intensidad pero mayor grandeza, como dejando que todo acabara. Y así también decía Gorostiza que «la orilla del mar no es agua ni arena», porque la orilla no es forma, es poema. La orilla es palabra que se transforma a causa

de una fuerza líquida que no se contiene. El verdadero ingenio está en ese ajuste constante y sereno de la naturaleza que no se detiene. Y la calma, la paz, la vida consumada se consiguen por haber agitado el agua; por buscar tierra y nadar hasta alcanzar la orilla imaginada; por explorar hasta pisar el sitio más lejano, donde nacen el *aquí* y el *allá* de los límites humanos que descubre el hombre, estando solo, al hacerse a la mar sin que nadie lo pidiera, sin que nadie lo supiera. La orilla es ese lugar al que se llega retirándose en soledad sincera; es el confín de una obra que se avista cuando nadie a uno observa y que termina, de una vez, con la opinión cerril de quien pasó toda su vida en tierra y no sabía del mar siquiera. Crear significa hacer al mundo a un lado, levantar el horizonte como una valla hecha de alambre, y pasar de largo buscando la verdad que no interesa al ignorante. Crear es matar el dogma del axioma de la ley del abogado. Crear es traer la vertical cargando de un costado para clavarla donde duele, donde mata, donde marcará el final de la idea obsoleta del imbécil que no se aparta. Es lucha cruenta, mas ese necio va siempre un paso atrás de la Natura, intentando darle caza con soluciones finitas tan miopes como inmaduras; colocando diques en la playa que se sostienen poco tiempo, hasta la siguiente embestida de una realidad que los salpica con premura; temiendo constantemente lo que pueda cambiar, lo que pueda venir y salir del mar; y trayendo de su propia arena hasta la orilla para que el agua deje de llegar. Pero al mar y al genio humano, por más que se quiera insistir, no se les puede confinar. El mar es lugar sin tierra firme; el poeta, voluntad firme temperamental. Ambos discurren por inercia natural. Y aunque las aguas carezcan de un cometido existencial, el ser humano, para componer y para crear, solamente hace lo que aprendió del mar: ajustar su obra entera a las orillas, pintar el cuadro llegando hasta las esquinas, o terminar un texto en página derecha, en la última posible línea.

LA PRIMERA LÍNEA

Un fino margen contiene al mar. Lejano e inalcanzable, aplasta el agua y por arriba deja al cielo, lo vacío e inmaterial. Sube y baja con el agua, pero no se sobrepasa. Se mira, se recorre y se transforma en la primera de las líneas. Debajo de ella se da la vida y por encima, en el espacio, todo cuanto el ser humano se imagina y se dispone a crear.

Las aguas del mar son un lugar de transición, un medio ambiente cómodo y sutil que la naturaleza nos ofreció para absorber mejor el impacto de haber surgido a la vida. Su imagen nos enseña a orientarnos en un mundo de varias dimensiones y a considerar las reglas de la Naturaleza. El mar nos presenta la primera composición, dividida en *arriba* y en *abajo* por un eje longitudinal. Con sus aguas crea el paisaje plano más básico para que entrenemos nuestra vista y, con el tiempo, logremos dominar nuestro espacio físico, artístico y espiritual.

Imaginar el mar y pensar que flotamos en él nos permite comprender nociones básicas sobre nuestra condición corpórea, además de principios fundamentales del espacio como la existencia de un arriba y un abajo, la diferencia entre el vacío y la materia, o el significado de *alrededor*. El mar es naturalmente un

caldo de cultivo para la vida, pero también para la comprensión de la vida. El ejercicio que hacemos cuando nos aventuramos a nadar por las aguas de nuestra consciencia fortalece la percepción y agudiza la sensibilidad. Ese viaje desde el fondo de nuestro mar interior hasta la superficie, y de ahí hasta alguna orilla, es transición del pensamiento, es evolución retórica. Pues cuando por fin salimos del agua, llevamos bien aprendido el elemento básico de toda composición, capaz de transformarse en cualquier objeto natural o concepto artificial. Ese elemento es la línea y su primera aparición se da en el horizonte, sobre el mar.

Si flotáramos solos en mitad del océano veríamos que la línea que pasa por encima del agua es todo cuanto hay y, al mismo tiempo, que esa división entre agua y aire sólo existe porque estamos para observarla. La línea del horizonte no está trazada o dibujada sobre ningún soporte, no podemos acercarnos a ella ni tocarla, así como tampoco se tocan entre sí la materia y el espacio que la hacen visible. Su trazo se da en una secuencia aparentemente infinita y circular, porque su función espacial es delimitar la realidad por todos los ángulos y servir de cimiento a lo que habrá de colocarse en la superficie del mundo.

Por encima o por debajo de ese horizonte, paralela o perpendicularmente a él, se sitúan después todas las líneas físicas con las que la naturaleza y los seres humanos configuran el espacio vital. Los troncos de los árboles se cuentan entre esta clase de líneas; también las líneas fugadas de los senderos y los perfiles quebrados de las montañas, espontáneos e impredecibles, que revientan la continuidad horizontal al abrirse paso hacia las alturas; así como las líneas que traza el hombre para crear sus obras o construir lugares concretos como las ciudades. Y por otro lado, además de estas líneas duras y tangibles, también las imaginarias y más abstractas se fundamentan en la horizontal original: las líneas que configuran las ideas y nociones humanas,

las que trazan la geografía de los países o las franjas horarias, las que marcan límites éticos y morales y, por supuesto, las que dibujan las formas gramaticales con las que comunicamos todo aquello que vemos y tenemos en mente. Pero se trate de un asunto físico o inmaterial, basta el prototipo de la simple línea horizontal para traer al mundo cualquier cosa que la naturaleza pueda crear o que el ser humano pueda llegar a concebir.

Una línea, como bien decía Kandinsky, es suficiente para crear; con ella puede construirse un alfabeto entero y todas las palabras de cualquier lengua original. Una línea horizontal es tan versátil que puede adoptar la longitud de un guión (–) o de una raya (—); puede servirnos para restar (–), para dividir si la giramos (/) y también para multiplicar si la duplicamos y giramos otra vez (×). La misma línea puede incluso dejar de ser recta y curvarse como consonante (C), o completar la vuelta y cerrarse en forma de vocal (O); y puede rematar caracteres ortogonales (T, H) o cerrar los de trazo diagonal (A, Z). Como medio conductor de la creación, la horizontal es tan indispensable que sin ella no podríamos escribir siquiera la palabra *Línea*, porque la *e* inicial no sería más que una *I*. Y al igual que pasa con las letras, cualquier idea que toma una forma visible se ayuda de la línea en algún momento.

Por tal motivo es que el horizonte debía ser una línea inmaterial, un concepto vacío en un trazo sin contenido: para que la creación pudiera ser tan inagotable como las sorpresas que nos da la Naturaleza y como la imaginación del ser humano.

Si su línea es a propósito un espacio abierto es porque así resulta infinitamente adaptable y es capaz de contener cualquier forma surgida del pensamiento sin importar su nivel de abstracción. Esa inmaterialidad es la que hace que una línea pueda reinterpretarse para contener una idea de una vez, o bien combinarse con otras para construir más significados. El horizonte es

pues un trazo insustancial para que todas las formas artificiales pudieran imitarlo y surgieran fácilmente de nuevos contornos; y también porque sólo una estructura como la suya, hecha de espacio vacío, podría soportar la masa entera del mundo y la totalidad de las creaciones humanas.

El hecho de «no existir», de ser únicamente una ilusión, es lo que da su fuerza de atracción conceptual ilimitada. Por eso la línea horizontal es, visual y efectivamente, la base de toda composición. Y por eso la evolución, tan consecuente como es siempre en sus métodos, diseñó nuestra mirada para que pudiéramos seguir esa línea natural y así luego supiéramos reproducirla en bocetos, pinturas, escritos, esculturas, etc.

Gracias a que el corte de la superficie del mar fue visualmente identificable, desde un principio aprendimos a separar el fondo de la forma y a identificar los contornos del mundo. A partir de su referencia, tan presente y tan potente, comenzamos a imaginar otras líneas rectas, curvas, cortas, largas, lisas, extendidas, arrugadas, enrolladas, gestuales o quebradas; líneas que iban de arriba a abajo y de izquierda a derecha; líneas que corrían de un punto a otro sin atajos; e incluso otras que sin prisa dibujaban meandros hasta llegar a algún final.

Mediante la repetición de la línea primordial asimilamos, además, el concepto de *silueta*, tanto del horizonte como de todos los objetos y sujetos que comenzamos a estudiar formalmente y a plasmar. No es accidental que los dibujos más antiguos que se han encontrado sean representaciones a base de simples contornos; por el contrario, es el comienzo lógico y natural. Las líneas nos acompañan en nuestro recorrido intelectual desde el primer día en que empezamos a proyectar nuestras ideas; desde la primera marca hasta la más perfecta representación; y también en el sentido opuesto, cuando lo figurativo deja de ser viable y se hace necesario volver a la abstracción.

Durante el tiempo que estamos vivos, los seres humanos vamos dejando un rastro retórico según las líneas que trazamos avanzan en su recorrido pictórico. Ellas son prueba de nuestro aprendizaje. Son marcas de evolución cognitiva tanto de individuos como de civilizaciones. Desde las pinturas rupestres hasta las modernas, desde los apuntes de un profesor hasta los garabatos de un niño, todas son ejemplos de un mismo recorrido vital: los seres humanos partimos de una línea —por lo general negra— que es una primera apropiación del horizonte, y de ella continuamos hacia composiciones cada vez más complejas, hasta que un día, tras mucha práctica y reflexión, damos con los trazos que se corresponden con una cultura plena, ya sea colectiva o personal.

Este método de iniciación pictórica es universal y atemporal porque tenemos interiorizada la línea desde el tiempo más remoto en el que por primera vez observamos el horizonte, las grietas de una roca, las ramas de los árboles o algún otro trazo fabricado por la Naturaleza con arte y paciencia. De manera que así como una fisura en una piedra cuenta el drama natural, las líneas dibujadas por una persona narran su vida como proceso cultural, pues todo individuo creador aprende a trazar sus propias líneas a partir de algún ejemplo que toma prestado del mundo exterior y que luego convierte en arquetipo de su consciencia creativa.

Por suerte para el hombre, la línea natural posee una habitabilidad espiritual, una desocupación interior, que le concede el don de cambiar de forma y contradecirse visualmente tantas veces como sean necesarias, lo que a su vez le permite adoptar el temperamento de cada autor que la dibuja. Y por esto se trata del instrumento más valioso que tiene el ser humano en su cajón, pues la línea siempre está a disposición de las demandas de su ánimo para representar, en el plano de las imágenes, cualquier impulso que le venga del universo de las emociones.

Esto se debe, en última instancia, a que el objetivo visual de una línea es ser observada y dejar que la mirada recorra su trayectoria de la manera más concisa, desde el principio hasta el final, para que cualquiera pueda comprender lo que lleva en su interior.

Mas la connotación no forma parte de la naturaleza de una línea ni es asunto de su ocupación, pues su significado le viene de su autor. Las líneas son construcciones literales que existen para hacer de la observación un proceso consciente y dirigir nuestra atención. En otras palabras, están para ayudarnos a percibir la percepción, y mientras tengamos sentido de la vista, la línea original del horizonte y todas las demás que existen nos guiarán sin más pretensión. Sólo hay que verlas y luego, claro, atender a la intención de su autor. Pero en principio, como se ha dicho, toda línea está a nuestra entera disposición, y hasta el mismo horizonte puede reproducirse con la belleza de una fotografía de Hiroshi Sugimoto, o simplemente dibujarse en la doble página de un libro con palabras y espacio en blanco por encima.

Las posibilidades de la línea son incontables, pero encontrar un trazo propio para crear algo con ella es una responsabilidad individual. Hay que darse a la tarea de buscar ese trazo y para

ello es imprescindible la consciencia sobre el mar y su división original, así como saber que el horizonte, aunque no se vea, está siempre a lo lejos, en el mismo lugar. Solamente creando a partir de la certidumbre reconfortante que nos hace sentir la línea más firme de la naturaleza se hace posible organizar el mundo con obras, modelos y esquemas igualmente vivificantes.

Mar-horizonte-línea es el camino a seguir por el creador, y siempre lo será. Sólo el pintor que logra interiorizar la imagen del mar puede llegar a dibujar con éxito su propia línea; sólo el escultor que ha experimentado el espejismo ineludible del horizonte sabe contrarrestar la fuerza aplastante de la horizontal con su propia vertical. Por el contrario, una persona que no ha vuelto del mar tendrá muy poco que contar en tierra firme; difícilmente sabrá cuál es la raíz del mareo existencial o conocerá el vértigo ingrátido que provoca flotar entre el azul marino; no podrá describir el horizonte con la misma demencia que produce un límite inalcanzable; nunca comprenderá el naufragio en solitario que exige la creación honesta; y no sabrá expresar la angustia que implica abrirse paso por el agua, donde no hay senderos ni se deja rastro al pasar. Aquel que nunca ha visto el

mar de su interior no sabrá narrar lo que acontezca fuera y será un hombre sin obra, condenado a una vida sin historia.

En este sentido, el ejemplo más gráficamente literal de cómo se origina el relato vital del ser humano por la coincidencia entre la línea natural y la línea dibujada quizás sea el *Bisonte de la Sala de los Policromos*, en la Cueva de Altamira. La silueta del animal se define en un extremo por la línea de una grieta física sobre la roca, y esa línea se continúa después con pigmento negro para completar el contorno del bisonte desde la cola hasta la cabeza. Piedra y pigmento se perciben así como una sola imagen rodeada de un trazo oscuro en lo que resulta ser una magnífica representación gráfica de la linealidad con la que se da la creación humana: ahí donde un trazo acaba otro nuevo puede comenzar, y lo mismo las ideas que expresamos con ellos.

Algunas veces, para crear, pedimos prestada la primera línea de nuestra composición a la Naturaleza, como en Altamira; y otras veces tomamos líneas de alguien más, líneas antiguas, de personas que nos han inspirado o de ideas que queremos comentar, completar o celebrar. Estos trueques, préstamos y robos son inherentes a la creación y pueden advertirse en composiciones pictóricas, literarias, escultóricas y muchas otras que observamos todos los días, pues la actividad creativa funciona con la flexibilidad de una línea que puede recorrerse de adelante hacia atrás, cerrarse en círculo o girar en espiral hasta el infinito. El método de la creación es un constante ir y venir; es prestar y pedir prestado; es continuar la obra del pasado añadiendo lo necesario para vivir mejor en el presente. De eso se trata la creación, de tomar el horizonte, reinterpretarlo, dibujar otras líneas y construir con ellas el espacio mejor pensado y más adecuado para habitar.

Porque el horizonte es la línea primordial, pero si fuera la única viviríamos una locura dimensional. Emerson decía que la salud del ojo parece siempre reclamar un horizonte, pues nunca

nos cansamos de mirar mientras vemos a lo lejos; y aunque es verdad que la mirada exige una línea donde posarse, ese margen no puede estar eternamente ininterrumpido. La vista se trastornaría por completo si tuviera que seguir la línea del horizonte indefinidamente, por lo que es más correcto decir que el bienestar visual se produce cuando el horizonte se encuentra con otras líneas que al atravesarlo, marcarlo, seccionarlo o sostenerlo alivian la mirada.

El sentido de la vista está en funcionamiento durante largos periodos de tiempo y por eso requiere descansos que hagan más llevadero el acto de mirar. Y ahí es donde intervienen la acción creadora del ser humano y esa magnífica actividad que es la composición. El ojo demanda árboles en los claros, montes en los llanos y rocas en la arena; reclama muros, puertas y columnas para nuestro hogar; exige proporción para las imágenes y que se compongan por tercios o mitad. La mirada aprecia, sobre todo, lo que no se sirve de corrido: los poemas en estrofas, las palabras entre espacios, los finales poco obvios, los argumentos con lagunas, las teorías más discutibles o una respuesta impredecible. La vista sabe relacionar todas estas líneas con historias y gusta de una vida dividida, que durante el día tenga sus momentos clave, por las tardes esté en calma y por las noches sufra lo más grave.

El placer de observar —y de vivir— viene de esa cadencia por distribuir las cosas sobre la guía lineal de la realidad. No basta únicamente con la sola horizontal para realizarnos como seres humanos, sino que hacen falta espacios calculados de separación, fijados por nosotros, porque sin esa división no puede haber nada maravilloso en ninguna obra de nuestra creación.

La armonía, la proporción y el estilo en la composición son beneficiarios directos del plano discontinuo; y lo que es más, sin líneas divisorias dentro de una secuencia no existirían siquiera secciones en la proporción o intervalos en la armonía.

La interrupción espacial es la clave para la organización de la realidad. La Naturaleza lo sabe bien y lleva millones de años poniendo en práctica este principio con el más alto grado de exquisitez. Sin embargo, el ser humano debe aprender a dominar el difícil arte de ordenar durante el poco tiempo que tiene de vida. En unos cuantos años tiene que desarrollar plenamente su capacidad de observación y averiguar cómo utilizar el concepto de la línea para construir sus pausas, lo cual es mucho más complicado de lo que se piensa, pues en comparación con simplemente ocupar el espacio, la acción de componerlo, de dividirlo, de darle sus respiros o de dejarlo estar requiere de mucha pericia y de saber mirar.

El espejismo entre cielo y mar es lo primero que miramos, lo primero que comprendemos como línea y percibimos como tal. Sobre esa línea existimos como humanos y apoyándonos en ella dibujamos, componemos y creamos obras que sobrepasan su límite original. Mirando líneas es como ejercitamos el entendimiento del mundo, así como la habilidad para diseñar y construir estructuras físicas o intelectuales que lo puedan mejorar, ajustándose a nuestras dimensiones y haciendo que la existencia sea más sencilla y también más fácil de disfrutar. El mástil de un barco, por ejemplo, sirve para colgar las velas, pero también para cortar visualmente el horizonte en altamar y así navegar con mayor tranquilidad; la estructura vertical de un faro nos señala, en cambio, el fin del viaje; y la silueta de un árbol que se ve a lo lejos, un lugar para llegar a descansar. Y así, cada línea que miramos o creamos nos ubica un poco más y nos aporta certidumbre en este mundo que debemos ocupar.

Nuestra única tarea al imitar la horizontal o al dibujar una nueva recta, vertical, diagonal, paralela, perpendicular, cuerda, tangente, secante o curva irregular es crear algo bello, justo y útil que, además, nos haga emocionar.

Podemos trazar líneas con grafito, óleo o carbón para comprender mejor nuestra situación; podemos fijar con ellas nuevos límites visuales, tejer hilos narrativos e incluso representar la última frontera intelectual; y con cada una continuar la lógica lineal de la historia de la humanidad. Niños, poetas, genios de la creación y habitantes del mundo en el pasado ya lo han demostrado: la línea es arquetipo universal y en su interior hay espacio suficiente para lo que vemos, lo que no sabemos y lo que podemos imaginar.

Una simple línea de horizonte, que ni siquiera existe, es la forma inalcanzable más cercana al ser humano y el límite ficticio que da origen a la realidad. Sobre su espejismo se levanta lo concreto, de su ilusión surge la dimensión, y en ella se apoyan el hombre, el mundo entero y toda composición.

BLANCO y NEGRO

Por un lado de la *y* hay un espacio, por el otro, oscuridad. La batalla da comienzo en el horizonte, sin final. La profundidad del agua empuja al cielo y el vacío detiene al mar. Los dos se aplastan queriendo avanzar y tomar cada uno su lugar; y la línea que está en medio se ajusta y se acomoda según su fuerza al ocupar. Es tan dura la pelea que hasta en su misma abreviatura blanco y negro se dividen por la inicial. Escribimos *b/n* con *be*, *ene* y una barra en diagonal. Es el conflicto primordial traducido a nuestro hablar: materia contra espacio, tinta negra en el papel. Igual que la naturaleza al dividir, buscamos la medida favorable al componer, al escribir. En *blanco/n* no hay balance, con *b/negro* no habría equidad; componemos valorando la palabra *superficie* y el espacio por llenar. En un texto de corrido pasa igual, el negro de las frases se lanza a conquistar sin pedir permiso a nadie para recitar. Aprisiona al blanco y sus renglones van ganando, a la derecha y hacia abajo, lo que antes era espacio original. Pero el combate sólo acaba de empezar. El blanco es estrategia, se divide y se repliega; se cuela entre las letras para alterar el ritmo, dejar a una palabra huérfana y arrinconarla con disimulo para que no se lea.

Luego el negro, tan experto, roba más candor al blanco; y el alba, en respuesta, enjuaga la penumbra de lo incierto. *Componer* es este ciclo intermitente de dominio. Cuanto más puro es el blanco es más mordiente, corrosivo e incisivo; cuanto más absorbe el negro, más asusta la garganta que desciende hasta el abismo. Uno gana igual que pierde otro mañana. El blanco muerde, el negro traga; uno habla por la boca, el otro absorbe cuanto toca. Nada hay noble en su cruzada. Van de frente y no se apartan. Empujan por su lado el horizonte, la pintura o la palabra, escribiendo a mano alzada. Sus dos valores sin color son preámbulo visual de un espíritu bestial. Blanco y negro, en el papel, protagonizan lo que en realidad estábamos por ver: la conquista del espacio. Lucha eterna, existencial, de lo humano con su igual. Acción de ocupación, «legítimo derecho», excusa de suplicio y afán de posesión, pues ya en la oscuridad del mero inicio algo hay que arde, algo hay que llama; algo invita a presumir lo que pasó, a responder con la palabra «Así empezó...» e importunar la calma. La razón original así nos concedimos y, sin más, nos perdonamos por futuros exterminios. Desde entonces se reparten por el mundo las ideas como las tierras; con las formas de las letras se construyen las creencias del origen, las teorías sobre la muerte, la verdad, *filosofía* y nuestras maneras; y rara vez sus líneas negras consideran como aliado al vacío que las rodea. Discutimos blanco y negro, ¿be o ene?, y dónde va la diagonal que separa la invasión de «lo que es mío», cuando el blanco no es divino ni el espacio negativo es maldición. Lo maldito es la intención con que creamos, la frialdad del artificio, el cinismo de palabra y sacrificio, la ignominia al declarar que una cosa es tiranía y otra, diferente, libertad. Existimos en el blanco o en el negro; separamos *b* de *n* sin piedad. Aquí se ve con claridad. El espacio que llenamos por un lado deja al otro desolado, reducido a línea viuda, sin futuro y separada de su historia; y a nosotros, sus creadores, retratados

como somos: animales fabulosos componiendo «humanidad».

ORDEN DEL ESPACIO

ORDEN NATURAL

«Cualidad de natural, espontaneidad y sencillez en el trato y modo de proceder». También «conformidad de las cosas con las leyes ordinarias y comunes». Eso significa *naturalidad*: la lógica más simple, más directa, que no se deja tentar por la complejidad del método o del intelecto.

Naturalidad es sinónimo de moderación y «actuar con naturalidad» es desplegarse con una honestidad majestuosa que se percibe sin necesidad de explicación, así como hace la Naturaleza, que, aun siendo muda, nunca deja de asombrarnos con su obra.

El orden natural es claro y firme en su proceder: lo que funciona se mantiene, lo que no sirve se descarta. La Naturaleza no tiene lugar para el espacio mal aprovechado; sólo sus mejores diseños pasan a la siguiente generación y en cada nueva versión los perfecciona un poco más. Tampoco gasta energía ni destina recursos a las creaciones que no prueban ser una ventaja para la vida. Produce lo estrictamente necesario, domina con absoluta precisión los principios de la producción en cadena y elabora su obra sin ninguna prisa, confiando en que el tiempo está de su lado. Sabe que crear con esa paciencia le permite administrarse mejor a largo plazo, no perder de vista ningún detalle y corregir

sobre la marcha los errores que pueda cometer, disminuyendo así el impacto de cualquier imprevisto durante su proceso.

El conjunto de la obra natural está en constante reorganización, pero con la mira siempre puesta en darle su justo equilibrio a la vida. Todo lo que la Naturaleza se propone tiene un fin práctico. Hace las cosas con gusto, mas nunca por el simple gusto. No tiene sitio para el ocio o el desperdicio; no sabe fabricar lujos ni solapar el despilfarro. La tasa de éxito en sus creaciones es más alta que la del ser humano justamente porque carece de los defectos de la personalidad que demeritan la obra del hombre, como la holgazanería, la conformidad o inconformidad, la impaciencia, la ambición, la desmesura... y porque se rige, en cambio, por la perseverancia y la sensatez.

A diferencia del ser humano, la Naturaleza desconoce los meandros del ánimo y la sinuosidad del humor, y avanza con ecuanimidad y aplomo de la manera más lineal posible. De su método lógico y cuidadosamente planeado surgieron, a su debido tiempo y en el debido orden, el mar y el horizonte, la materia y el espacio, el blanco y el negro, la luz que se refleja o absorbe en ellos, el sentido de la vista para poder percibirla y la facultad del lenguaje, necesaria para hablar de todo lo que es posible observar. Cada cosa en la naturaleza está compuesta en relación con las demás, para provecho de todas y para el deleite general. De manera que en la gran obra del mundo todos los engranes giran con suavidad y en perfecta sincronía. Es decir, con plena naturalidad.

Por su parte, en el ser humano la naturalidad se da como una fuerza que, sin rendir cuentas a nadie, despliega las características más auténticas de la personalidad y del espíritu. Pero su manifestación debe ser forzosamente un acto inconsciente, y es en este sentido que la naturaleza de la naturalidad es un juego de contradicción, pues sabemos cuál es su significado, conocemos

la sensación que provoca, somos capaces de reconocerla en la vida cotidiana, disfrutamos enormemente cuando nos encontramos con ella y, sin embargo, mientras más reflexionamos para poseerla, más fácilmente se desvanece su esencia y nos esquivo su definición. Lo más acertado que puede decirse de ella es que el rastro de dignidad que deja a su paso es tan palpable como enigmático; que su energía brota sutilmente; y que, no obstante, produce una onda expansiva fortísima que hace vibrar los sentidos de quien se encuentre a su alcance, sin que nadie pueda decir con exactitud qué cosa lo ha golpeado.

Desplegar naturalidad es un talento únicamente al alcance de individuos sanos y realizados en su autoestima, ya que requiere haber asimilado con gracia y con gozo la condición más evidente de uno mismo, que es la mortalidad, la Biología, el patetismo del cuerpo, la fragilidad de la mente, la insignificancia individual o como se le prefiera nombrar, y pasear por la vida con esos defectos mundanos colgando del pecho como si fueran medallas de honor, a la vez que deslumbrando con gracia y encanto a todos los presentes al entrar en cualquier habitación.

Dicho eso, la cualidad de ser natural puede darse, potencialmente, en cualquier persona, objeto o lugar; y además, colmarnos de admiración una y otra vez. No importa en cuántas ocasiones nos encontremos con alguien que la posea o cuánto tiempo miremos una obra que también la exhiba, su efecto no tiene caducidad ni se agota como puede acabarse el agua de un pozo. Al contrario, las personas que llevan consigo un aura natural exhiben su franca impronta hasta el día de su muerte, y las creaciones que dejan tras de sí quedan abastecidas con la suficiente carga mágica para satisfacernos por siempre.

Por eso, cuando se dice que una obra de arte o de cualquier otro tipo es «atemporal», lo que significa realmente es que fue creada con naturalidad. La noción de «eternidad» que decimos

percibir en una obra u objeto no es más que la sensación de familiaridad que experimentamos al observar en el exterior lo mismo que llevamos en nuestro interior: humanidad.

El tiempo no degrada la impronta de las obras honestas porque ese contenido etéreo, irónicamente, funciona conforme a la ley de conservación de la materia: no se crea ni se destruye, tan sólo se transforma. Pasa de contenedor en contenedor a través de la historia, saltando de una pintura rupestre a un fresco, a un lienzo, a una fotografía, al cine, al dispositivo móvil... con todas sus cualidades más admirables en perfecto estado, intactas y reconocibles. Pero sólo cuando eso que es verdaderamente humano ocupa el interior de una obra, la obra rebasa el tiempo. Y por ello la labor de un creador radica, en gran medida, en lograr que su obra muestre sensiblemente, intuitivamente, la autenticidad que tanto esquivo a lo que se hace por algún motivo artificial.

Además de esto, la espontaneidad debe también estar presente en una obra que aspire a la naturalidad. Esto no quiere decir que su autor deba componerla de forma impulsiva o con descuido, sino que debe permitir a su intención salir al exterior a través de los gestos más honestamente repentinos. Crear con naturalidad es, en última instancia, la prueba indiscutible del éxito de un artista que ha sabido vencer a su intelecto y desarrollar un método desenvuelto y genuino, igual de espléndido que el de la Naturaleza; un método que ya no le exija detenerse a reflexionar a cada instante, sino que le permita llevar a cabo su obra con el mínimo esfuerzo de racionalización, ya que, precisamente, la naturalidad tiene por costumbre eludir lo maquinado por la consciencia y no dejarse invocar por ella, por más perspicaz que ésta sea en sus intentos.

La cualidad de «ser natural» únicamente nos dota de encanto cuando abandonamos todo esfuerzo mental, todo intento de discernimiento y, sin pensar, nos distendemos, nos dejamos

escurrir por el mundo totalmente libres, nos esparcimos como organismos vivos y lo invadimos con la misma soltura con que se cubren oportuna y preciosamente los arrecifes con coral, los bosques con helechos, las orillas de los ríos con musgo verde o las montañas más altas con metros de nieve. El orden natural se traduce en eso, en composición agraciada y lozana a la vez que sutil, que se construye escondiendo con ingenio la geometría, la proporción, la línea recta, la perspectiva o cualquier tipo de cálculo, para dejar que sea la emoción la que envuelva una obra y la presente con gran ilusión o, incluso, como una gran ilusión.

Para una persona, alcanzar el nivel de pericia compositiva que exhibe la Naturaleza significa, por tanto, saber adaptar las fórmulas humanas de creación al esquema natural, desatando así la misma emoción primordial. Cuestión nada sencilla, ya que esto implica que quien desee convertirse en un verdadero compositor deberá primero haber interiorizado su propia técnica hasta verla transformada en pura sensibilidad. Todo artista que pretenda alguna vez crear con la misma maestría que la Naturaleza deberá haberla estudiado durante tanto tiempo y con tal concentración que pueda encender su talento igual que se le dispara su reflejo rotuliano, o echar a andar su estilo de forma tan automática como su memoria muscular. Y es que dominar el orden natural no es simplemente apropiarse de la geometría, dominar la abstracción, perfeccionar la representación o trabajar los materiales. Para implementar correctamente el *savoir faire* más natural lo primero es saber mirar; lo primero es ser un experto en la contemplación. Y la naturaleza es el mejor panorama del cual podemos aprender a crear nuestra propia obra original. En ella se encuentran las pautas, reglas y directrices que hay que seguir para convertirnos en cocreadores del mundo sensible; y la única manera de desenmarañar ese patrón y obtener el título de artista, creador o compositor es observándola con atención.

Muchos de los más grandes creadores de la historia, antes de ser tal cosa, han sido por eso observadores profesionales. Se dice de Picasso, por ejemplo, que al haber estudiado tantísimos rostros para realizar sus retratos, alguna vez llegó a identificar a una persona enferma antes de que mostrara síntoma alguno. Y esto es porque los observadores ávidos, como es el caso de los pintores, estudian hasta las más ínfimas señales del orden natural para luego aprovecharse de ese conocimiento en su tarea de creación. Mas únicamente habiendo adquirido dicho saber es como el ser humano puede comenzar esa otra clase de actividad compositiva con la que intenta complementar, imitar y hasta reemplazar el método de la Naturaleza: la creación cultural.

La profunda consciencia sobre las maneras de la Naturaleza es lo único que le garantiza a un autor el pleno entendimiento de esa otra naturaleza que es solamente suya: la humana; y, por ende, de su obra. Un pintor que no ha llegado a comprender cómo se tiñen de color el cielo y el mar difícilmente podría dar personalidad a su trazo o a sus pinceladas, así como tampoco un escultor tímido acertaría en levantar una estatua y llamarla *Coloso de Rodas*. En cambio, si la persona creadora conoce el método natural, lo contrasta con su ánimo y sabe coordinar ambos en su labor, impregnará su creación de naturalidad. Porque la obra que es igual a su autor, en resumidas cuentas, no es expresión fingida, sino autenticidad bellamente acompasada con la vida. Su creación tendrá entonces la misma lógica de una sombra que se proyecta sobre el suelo según el ángulo del sol y tanto sentido como el hecho de que las especies desarrollen características ventajosas a causa de la evolución.

Ahora bien, aunque todo lo dicho hasta aquí suene de maravilla, es urgente hacer notar que desde hace tiempo venimos arrastrando un «defecto de fábrica» en todo lo que es creación humana, que no solamente impide que las cosas que producimos

tengan un impacto positivo en nuestras vidas, sino que, además, es causa directa de que estemos acabando a un ritmo indecente con el universo natural. Sucede que así como en la naturaleza siempre hay un motivo para transformar el espacio o la materia, los seres humanos muchas veces prescindimos de uno al momento de crear. Parece que hemos confundido lo que significa crear sin permitir que la razón obstruya nuestra autenticidad con crear sin ningún motivo, razón o necesidad. Y ésa es la indulgencia que nos está arruinando física, biológica, existencialmente; ésa la permisividad que nunca debimos permitirnos, pues así se han despilfarrado ya infinidad de recursos y de espacio con cuantas ideas hemos considerado oportuno crear. Es por ello que hoy estamos sentados sobre una descomunal pila de desechos de obras y productos nefastos e inservibles, y por lo que también, en nombre de la posteridad, debemos empezar a exigirle una razón de peso a todo lo que traigamos a existir a este mundo.

Es más que urgente que implementemos el pragmatismo de la Naturaleza y su naturalidad en todo cuanto sea obra humana y cultural, para así aliviar la escandalosa saturación del espacio que hemos permitido en las últimas décadas. El orden natural es el que tendrá que encausar el progreso cultural del mañana. Así de simple. La cultura del hombre del siglo XXI deberá venir de la inspiración natural y sus obras fundarse según la disponibilidad de la Tierra si es que pretende disfrutar del siglo XXII.

El creador que venga a partir de ahora deberá ser el más consciente y responsable para con el espacio que jamás haya vivido. Habrá de preguntarse cuánto crear, cuántas obras fabricar y cuánto espacio ocupar. Porque un creador ya no puede darse el lujo que antaño le permitía producir obras incesantemente y dejar miles de ellas terminadas antes de morir, ya que de continuar ignorando la condición finita de nuestro espacio físico y el hecho de que la producción intelectual termina irremediabilmente por

materializarse y ocupar un lugar, no tardaremos mucho tiempo más en asfixiarnos dentro de los límites de este planeta.

Debemos asimilar cuanto antes el hecho de que la naturaleza es el producto último del gran orden natural y la única garantía para la supervivencia de lo humano y lo cultural. Es inaplazable que comprendamos que si la Naturaleza es madre de la creación es porque ha perfeccionado su método con paciencia milenaria bajo la premisa de la máxima simplicidad: saber cuándo crear y saber cuándo parar. Y que eso, en resumen, significa *naturalidad*: dar a una obra su justa medida.

Quedarse corto es un error en la actividad de la creación y, en este tiempo en que vivimos, extenderse sin control lo es todavía más. Ya no es posible seguir obviando la cantidad, la longitud, el peso, el volumen o la extensión de las obras que fabricamos, porque todas ocupan un lugar en el espacio. Todos los objetos y pensamientos ocupan espacio; la filosofía y la opinión ocupan espacio; las pinturas, películas y fotografías; las esculturas, templos y edificios; nosotros mismos ocupamos espacio; e incluso las letras, las palabras y figuras de dicción se asientan en algún lugar. No olvidemos que la contradicción espacial está al acecho durante la producción de cualquier creación, siempre lista para despojar de todo su mérito a la obra que se extienda más allá de lo que se merece. Incluso aquí, en este mismo texto, cada palabra que se va sumando demerita su naturalidad, pues a mayor explicación menos genuina parece su intención. Y hay que saber parar. Hay que tomar la decisión de no seguir adelante si ya no hay necesidad.

Cuando la voluntad ha quedado clara; cuando ya hemos vivido, pensado, creado y opinado; cuando el espacio ha sido suficientemente generoso y nos ha concedido un lugar para nuestra exposición, aunque la siguiente página haya de quedar en blanco, terminar es lo único justo y lo más natural.

ORDEN CULTURAL

Culto, *cultivo* y *cultura* son el individuo, la acción o efecto, y la manifestación. Las tres palabras indican el proceso de la creación humana en la raíz de su composición. Son respectivamente el autor, la obra y el conocimiento, y en ese orden de aparición dan forma al orden cultural.

El orden cultural es dependiente del orden natural y ya desde la etimología viene indicado el turno que le corresponde a cada cual: *cultura* viene de *cultivo* y, por tanto, lo primero debe ser la tierra, el terreno para producir, el ambiente natural, para que lo artificial pueda entonces tener lugar. Sólo así es posible crear.

Idealmente, un creador comienza su obra por instinto natural: la fabrica, la trae al mundo y a su debido tiempo la obra pasa a formar parte de una consciencia colectiva y a considerarse como manifestación cultural. Sin ese impulso vital, la labor de un creador no puede empezar; sin autor no puede existir la obra; y sin obras, el conocimiento, que es cultura, no se puede propagar.

Hasta aquí todo es simple lógica gramatical y, a primera vista, parece difícil que alguien pueda equivocarse en el método para crear. No obstante, el problema de la cultura —y de cualquier materia del conocimiento— radica en el error humano de obviar

o de ignorar la definición de lo que se pretende tratar, y utilizar negligentemente una serie de palabras que deberían ser fundamentales para la comprensión.

En las artes y las ciencias, cualquier término que no se plantea ni se asimila correctamente desde el principio del aprendizaje o la investigación sólo irá arrastrando el error por el camino de la teoría o la práctica, causando más y más confusión conforme el pensamiento y la labor se vuelven más extensos y complejos. Y la cultura, desde hace tiempo, arrastra consigo un fallo de este tipo; una confusión etimológica, gramatical, que ha resultado ser extremadamente perjudicial para su propio desarrollo y que, sin duda, ha tenido consecuencias nefastas en el espacio que habitamos las personas.

Si revisamos las definiciones de las tres palabras al inicio de este capítulo veremos que *culto* es un adjetivo; *cultivar*, un verbo transitivo que, entre otras cosas, significa fomentar o poner los medios para mantener alguna cosa; y *cultura*, un sustantivo que a su vez es sinónimo de *cultivo*. Infinidad de expresiones semánticamente correctas podrían construirse con esos términos en favor de una definición provechosa de cultura y en apoyo a todo lo cultural; pero el lenguaje, en colusión con nuestro descuido, ha conducido a una expresión equivocada, mal compuesta y totalmente antinatural: «fomentar la cultura». Una premisa tan desatinada en su intención como desafortunada en su elección de palabras, que ha reconfigurado el orden cultural de la humanidad y provocado que ésta se dedique a crear sin pensar y sin cesar.

Y es que si algo puede ser más confuso que una palabra es una oración, y si hay algo más dañino que una palabra equivocada es una premisa mal fundada, pues el lenguaje ejerce una influencia tremenda en nuestro pensamiento desde el primer momento en que escuchamos una frase y, más aún, cuando la repetimos. Y por ese refuerzo verbal que influye directamente

en nuestra convicción podemos llegar a creer que todo lo que decimos, por ser semánticamente correcto, será también acertado al aplicarse en la realidad.

Sin embargo, en el caso de «fomentar la cultura» lo que se está diciendo es que se «cultivará la cultura». Es decir, se trata de un pleonasma que, como tal, también arrastra su propia definición: «redundancia viciosa de las palabras». Por tanto, la premisa cultural predominante en nuestros días plantea ya de entrada serias cuestiones. Para empezar, si *cultura* ya es hacer *cultivo*, ¿cuál es la necesidad de llamar a cultivarla? Además, ¿cómo puede la actividad cultural, que en teoría debe ser virtuosa, definirse como un vicio? O bien, ¿cómo puede la cultura llegar a convertirse en fuente de todo lo original y susceptible de emanar del espíritu humano si nosotros mismos le otorgamos un significado redundante desde su mismo planteamiento? Descuidar de esta manera el uso de la palabra no hace más que cultivar la confusión, y por ello hay que empezar a cuestionar la validez de la premisa y denunciar su equivocación.

«Fomentar la cultura» es, en efecto, una frase gramaticalmente correcta, mas no por ello apropiada para servir de estandarte del impulso a la creación alrededor del mundo. Esta idea lleva ya largo tiempo en lo alto de la lista de reclamos más fundamentalmente ignorantes y repetidos a través de los altavoces políticos y de la sociedad en general, y ha hecho un daño terrible tanto a la cultura misma como al espacio que ésta ocupa en nuestras vidas. Porque lo que sugiere textualmente «fomentar la cultura» es orientar todos los esfuerzos a producir un resultado, que será la cultura, y no prestar ninguna atención a desarrollar aquello que es esencial para que dicha cultura llegue a tener lugar: seres humanos cultos y espacio natural que inspire ganas de crear y que, de hecho, se pueda cultivar. En otras palabras, se pone la mira, única y exclusivamente, en la producción de

obras sin preocuparse por la conservación del medio ambiente natural, por la inspiración espiritual que de éste le viene al ser humano, ni por la figura del artista o creador.

El pleonasma de fomentar la cultura se vuelve así una invitación generalizada a cultivar lo cultivado, a producir lo producido, a construir lo construido, a fabricar lo fabricado... a crear lo creado. El mundo entero se llena de obras, se desborda de creaciones que se llevan a cabo por el simple afán de crear porque sí, mientras que el espacio natural se reduce cada vez más y los seres humanos nos educamos cada vez menos en nuestra sensibilidad para crear.

Por eso puede que «fomentar la cultura» sea el eslogan más inepto, envuelto en buena intención, que jamás se haya incluido en el discurso político y social. Y aunque se agradece el interés de los dirigentes de la sociedad por la causa, hay que decir que los planes de fomento cultural que esos entusiastas ministeriales y presupuestarios, esos mecenas, activistas y emprendedores deciden poner en marcha año tras año están, esencialmente, mal encaminados. La cultura, por definición, no es y nunca ha debido ser asunto de cultivo. Mencionala, pensarla, envolverla en semejante pleonasma ha sido un error garrafal, puesto que lo que se ha de cultivar es el espacio para la observación y la sensación. Lo que realmente merece todo nuestro apoyo y el mejor de los cuidados no es la cultura en sí misma, sino el terreno en donde nace la cultura: la tierra, el agua y el espacio abierto y lleno de aire libre que insufla al ser humano creador.

Si se cultiva el espacio, el arte viene luego y, además, con toda naturalidad. Sólo es necesario replantear el enfoque cultural, cambiar la selección de palabras y atacar la congestión existencial que afecta al mundo desde su origen semántico. En lugar de un pleonasma podríamos usar el oxímoron que da origen a nuevos significados; en vez de redundancia, hablar con elocuencia; en

lugar de fomentar, ¿por qué no?, sosegar; y a la cultura en general, empezando por la dicción, definirla otra vez por lo natural.

Si no hay más remedio que caer en la obviedad, hagámoslo pues, y dejemos por escrito el eslogan correcto para que lo pueda entender el público en general: ¡fomentar la natura! De manera que esas palabras vuelvan a encauzar el fomento hacia el espacio vacío, no hacia la producción y la saturación; y así también nos recuerden, a toda hora, que allá donde no hay espacio la cultura no comienza, el ser humano no trasciende.

Al grito de «¡fomentar la cultura!» lo único que se ha venido haciendo es precisamente impedir nuestra propia transcendencia como creadores originales. Hemos incrementado el ritmo de una producción considerada erróneamente como *creativa* y hemos colmado el espacio con toda clase de obras, sin percatarnos de que ello va en detrimento de la originalidad de las mismas. Efectivamente producimos más, pero de lo mismo. Nos inundan las copias, las imitaciones y los fraudes. Todo a nuestro alrededor es una reproducción parcial o total. Se imitan el estilo, la técnica y la composición. Nosotros mismos salimos todos los días a la calle vestidos de pies a cabeza con copias de zapatos, calcetines, pantalones, camisas, relojes y sombreros. Y puesto que de todo objeto hay más de uno, de cada uno compramos más de dos. Así llenamos las repisas, los cajones, las habitaciones y las casas; así se saturan las calles, los barrios, los distritos, las ciudades; así desaparecen los ecosistemas y las zonas rurales; así crecen las regiones urbanas hasta tocarse unas con otras; así los países parecen encogerse día tras día, e incluso algún continente empieza a verse en serios aprietos espaciales. Europa, por ejemplo, está doliente por la asfixia y cada vez más cerca de sucumbir ante la presión de su propia producción cultural. Cualquiera diría que el Viejo Mundo no tiene consciencia del significado de *continente* ni de ser el segundo más pequeño de la Tierra. Todo lo que produce

es cultura, como si no supiera hacer otra cosa. Lleva siglos con la misma empresa y no para de fabricar objetos y bienes, cada vez más compactos, que ya debe apilar unos encima de otros porque casi no le queda espacio para colocar «a un lado de». No se da cuenta de que su celebrada libertad social está totalmente oprimida por la falta de disponibilidad espacial, porque se ha encargado de cubrir por completo su hábitat de infraestructura y urbanización, de industria e innovación, de filosofía y de pensamiento, de estándares y homologación, de libros y manuales, de productos del bienestar, de servicios, de marcas... de pura artificialidad. En Estados Unidos sucede lo mismo, sólo que en grado todavía más preocupante y ridículo. Y ni qué decir de China, ejemplo del problema espacial por antonomasia, aunque no por exceso de libertad, sino por todo lo contrario. Pero al final del día todos se contentan llamándose orgullosamente «desarrollados», para a la mañana siguiente volver a encender las máquinas y apagar de nuevo su sentido de la moderación.

La humanidad parece estar empecinada en librar una guerra con la Naturaleza y cada nación estar decidida a vencerla con su cultura. Como especie, insistimos en que lograr dominar lo natural es definición de *progreso*; pensamos en la Naturaleza como el enemigo y medimos el éxito humano en términos de control y desafío de las leyes físicas, a las cuales nos sentimos desgraciadamente sometidos. Pero, irónicamente, vivimos más temerosos que nunca de los fenómenos y cambios naturales, y nos repetimos sin cesar la desgastada excusa de que el progreso no tiene límites. Así nos permitimos llevar a cabo cualquier empresa y arrasar con cualquier recurso natural sin remordimientos; así pregonamos descaradamente que el aumento exponencial de la producción de tecnología es necesario para asegurar la supervivencia de la especie; y ya pensamos incluso en Marte y otros posibles refugios para la raza humana e invertimos esfuerzos

sin precedentes —que bien podríamos destinar a mejorar las condiciones del espacio original de nuestro planeta— en la búsqueda del próximo lugar habitable al que podamos huir cuando la Naturaleza nos haya «echado» de la Tierra.

La realidad es que somos unos desgraciados. Nos falta honestidad para aceptar públicamente que, aunque es cierto que la vida conlleva el riesgo de la muerte y que hay una lucha que todo ser vivo debe librar después de haber nacido, la Naturaleza nunca nos ha declarado la guerra. Al contrario, nos ha ofrecido una tregua absoluta para vivir aquí y vivir de ella, todos los días de nuestra vida. Y aún así no hemos sido capaces de agradecer este espacio, hecho a la medida perfecta, que nos fue concedido de buena voluntad.

Por una u otra razón la humanidad se ha centrado en la producción cultural y despreocupado por completo de resguardar el espacio vital de la Naturaleza. El discurso sobre la cultura parece incentivar así la creación por la creación y querer transformar a toda costa hasta el último rincón de espacio original en algo artificial, sin tomar en cuenta la profundidad de la intención con que esto se hace, el valor humano que pueda tener la modificación, su valor práctico o su grado de necesidad. Todas estas cuestiones que deberían ponerse sobre la mesa desde el primer momento en que se lleva a cabo cualquier obra o creación. Pero nada de esto parece importar. Fomentando la cultura, democratizando su ejercicio y devaluando al verdadero creador entre el trabajo de miles de falsos artistas y autores que se escudan en la «subjetividad de la creatividad» para dar validez a cualquier despropósito que se les ocurre producir, hemos conseguido saturar el espacio casi al punto de no haber nosotros mismos dentro en él.

«Fomentar la cultura», piensa hoy la mayoría, es construir otro museo, organizar otra feria, convertir otra antigua fábrica en taller artístico, inaugurar otra exposición o, sencillamente,

continuar inflando el estado de bienestar con tal de que cualquier indolente acomodado y aburrido por su comodidad tenga subvencionados un pincel, un lienzo, un bote de pintura y un lugar donde pintar, y nos haga el favor de expresar plásticamente su apatía existencial para que así todos tengamos la fortuna de verla materializada. Porque si el objetivo es fomentar la cultura a como dé lugar, entonces hay que poner a crear hasta al último inútil para sacarle todo el rendimiento a la humanidad. Y son por lo general éstos, los más inútiles y de espíritu más anodino, los que se benefician de las subvenciones de fomento a la cultura, puesto que el creador serio no necesita de una feria de arte para inspirarse, ni después de visitar un nuevo museo sale de él agitado e insuflado de creatividad. A quien le suceda esto ya puede quedarse tranquilo, que la creación seguramente no es su profesión. Porque al creador auténtico no le hacen falta estímulos o espacios subvencionados, y antes de que se anuncie financiamiento alguno él ya se encuentra en su estudio, creando concentrado y sin que nadie lo haya tenido que incitar, así se trate de un lugar tan modesto y minúsculo como el inmueble parisino en el que trabajaba Giacometti.

Lo que un creador realmente necesita es novedad natural, por lo que, en todo caso, sale indiferente de un museo debido a no encontrar en él más que inquietudes vitales ya resueltas. Y es que los museos son perfectos ejemplos de lo que se consigue materializar en pos del fomento exclusivamente cultural, pues sus paredes se levantan con la sola intención de contener y exhibir cultura. Nada más y nada menos. Nunca han sido recintos para impulsar el espíritu creador y desde un principio han estado dedicados a acumular lo que ya se ha hecho —lo que ya se ha cultivado—, porque, justamente, en materia de creación, un museo no es el terreno natural que se siembra, sino el granero a espaldas de la granja donde se guarda la cosecha.

Para impulsar la cultura en la dirección correcta se debe, por tanto, poner todo el énfasis en la natura, que es la fuente de cualquier impulso creativo. Si seguimos empeñados en el fomento del fomento —y, además, con este ritmo desproporcionado que llevamos hoy—, ¿qué pensamos que sucederá con el espacio? ¿Acaso no lo podemos adivinar ya? ¿Y qué futuro pensamos que le esperará al individuo creador? ¿Qué le quedará al ser humano cuando no haya lugar ya no para crear, sino en general, lugar para estar? ¿A dónde irá entonces el artista, el autor, el compositor en busca del impulso natural? ¿Qué rincón le quedará y qué se supone que deberá hacer con esas migajas de espacio, si es que quedan, para crear? ¿Deberá olvidar a la naturaleza y al monte, y contentarse con un *roof garden* para descansar? ¿Deberá cambiar el mar por una alberca con fondo de cristal? ¿Tendrá que dejar de mirar por su ventana y conformarse con una pantalla diminuta que pueda llevar a cualquier lugar? ¿Cómo podrá encontrar en esas condiciones la naturalidad mínima y suficiente para diseñar y fabricar obras con novedad? Y sobre todo, ¿cómo progresará aún más en el futuro si el progreso, a día de hoy, ya está empeñado en ser enemigo de todo cuanto es natural?

Un orden cultural beneficioso para la humanidad debería mantener al margen nuestra ansia desmedida de artificialidad y dejar a la Naturaleza seguir su curso, no impedirlo ni controlarlo. Y para eso no hace falta cultivar la cultura, sino la vida. Hay que dejar al viento soplar, al incendio quemar, a la inundación anegar y al huracán devastar. Hay que dejar que la vida tenga efecto sobre el mundo y sobre el hombre; que empuje, inunde y haga arder su conciencia para que después del temporal mire el cielo, mire el bosque, el río y el mar, y se pregunte honestamente qué hace falta crear. Ésa es la manera de garantizar que cada obra humana que traigamos a existir trabaje en beneficio de la vida

y devuelva algo a la Naturaleza. Si, por el contrario, vamos por ahí creando cultura a partir de más cultura, llegará el día en que nos encontremos en un mundo totalmente artificial y repleto de obras absurdas, existiendo en él anestesiados de cuerpo y mente, sin pulso, sin latido y sin ningún otro signo vital que pueda reanimarse en nuestro interior.

Proust ya advertía acerca de este peligro cuando decía que la lectura se vuelve dañina si en lugar de despertarnos a la vida tiende a reemplazarla y a convertirse en la vida misma, es decir, en el origen de los estímulos que animan el pensamiento y la imaginación. Y su razonamiento aplica igualmente a cualquier forma que pueda adoptar la cultura y que por extenderse demasiado llegue a suplantar por completo al universo natural. Porque, cuando esto ocurre, dejamos de volver a la naturaleza para buscar en ella lo que anhela el corazón y nos conformamos con lo que ya está en los libros o con lo que ya se ha pintado, esculpido o construido para abastecernos de conocimiento, placer o inspiración.

Sucede que en el momento en que la acumulación de cultura puramente artificial sobrepasa un cierto nivel, las obras humanas empiezan a perder sentido de manera paulatina y, por increíble que parezca, esa degradación puede comenzar por un simple eslogan publicitario mal redactado. De ahí la importancia de construir el mundo bajo un orden cultural semánticamente bien planteado y bajo la vigilancia de la palabra bien dicha, que primero exprese la significación, luego coordine la intención y entonces, sólo entonces, dé paso a la creación.

En lo que respecta al orden cultural, la palabra *orden* debería señalar exactamente el momento y el lugar que le corresponden a cada creación humana, además del turno para que cada persona pueda crear; y *cultural* debería indicarnos la manera de pensar, hablar y crear, para que con nuestras obras intervengamos

oportunamente el mundo y realmente colaboremos en mejorar la vida colectiva e individual.

Esto significa, en otras palabras, que debe haber una normativa que vaya más allá del «crear por crear» y gracias a la cual pueda establecerse acertadamente cuándo y cómo se ocupará el espacio natural, a qué autor se le concederá el privilegio de traer una obra a ocupar un lugar y por qué motivos válidos. Y también, en sentido opuesto, un criterio para descartar los despropósitos de todo incompetente que insista en ponerse a crear.

El escultor Jorge Oteiza pensaba que el arte no es más que «el compromiso que tenemos con la naturaleza para imaginarla con nuestra propia y original angustia», pero no puede darse por sentado que todas las personas tienen lo necesario para cumplir con la responsabilidad que conlleva la creación, del mismo modo en que no todo el mundo está hecho para sobrellevar la angustia que puede causar un compromiso contractual, paternal, matrimonial, etc. No hemos sabido marcar los límites mínimos de la aptitud creativa y debido a ello el orden cultural se ha pervertido, haciendo que el orden natural se encuentre cada vez más damnificado. Así que, aunque pueda sonar a autoritarismo y ser difícil de aceptar, deberíamos adoptar una política de control cuanto antes, ya que el mundo que habitamos es finito y también lo son el tiempo que vivimos y el que tenemos para crear.

Es urgente impedir que el espacio y la naturaleza que hay en el mundo se sigan atiborrando con los pininos de pseudo-creatividad de cualquier enfermo nervioso, angustiado y sin talento al que le surja una necesidad momentánea de expresión. Algún límite tiene que ponerse a la creación humana; algún estándar de calidad; alguna distinción o medida que justifique la existencia de una obra; algún parámetro que vaya más allá de la acreditación académica, de un mísero diploma o de la fama que pueda tener un creador.

La situación actual es tan crítica que ya deberíamos estar pensando seriamente en esto y en cómo controlar el gasto desmedido de materia que se traduce en ocupación espacial; en cómo evitar que toneladas y toneladas de materiales sean desperdiciadas por millones de aficionados en todo el mundo para llevar a cabo las empresas más absurdas e intrascendentes. Y no sólo por aficionados, también por los creadores más laureados que, a consecuencia de su éxito, llegan a sentirse con pleno derecho a ocupar todo el espacio que se les antoje y a consumir cantidades ingentes de material con cada nuevo proyecto que se les ocurre o se les encarga, como demostró Christo, el artista búlgaro, con cada una de las colosales abominaciones que creó.

El orden cultural carece de una normativa firme y por ello el tipo de creador que se pregunta *a priori* si el lugar que ocupará su obra amerita ser ocupado es una especie en extinción. Ya casi nadie se detiene a pensar, ni por un segundo, si la propia obra merece lucir en un lugar público, privado o en ninguno en absoluto. La noción que impera es la de actuar sobre el espacio a toda costa y nadie se cuestiona la validez de lo que se va a crear ni el derecho de uno mismo, como autor, a ocupar sitio con sus creaciones. Si se presenta la oportunidad de modificar un lugar, se considera retrógrado no hacerlo, cuando lo verdaderamente arrogante es no preguntarnos por qué deberíamos ser nosotros los encargados de intervenir cualquier espacio original. Ésa es la petulancia que lleva, por ejemplo, a un artista novel a imprimir cientos de copias de sus grabados, aun cuando sólo será capaz de vender un par de ellas; o bien a un escritor famoso a pensar que el mundo necesita desesperadamente un libro suyo cada año y un millón de ejemplares de cada nueva edición. Por eso es que hoy, allá donde miremos, el espacio se encuentra ocupado y, en gran parte, repleto de copias, reproducciones injustificadas e inutilidad. Porque si a alguien se le pide una obra, del tipo que sea,

la respuesta al encargo es siempre un «sí», pues automáticamente pensamos que toda petición, por estar dirigida a nosotros, está bien fundada, y que si alguien decide encomendarnos una obra es porque valemos como autores y el mundo merece nuestra creación. Pero es por esa errónea disposición que cientos de miles de supuestos individuos creativos terminan exhibiendo abiertamente su mediocridad en forma de obras de toda índole: artísticas, arquitectónicas, ingenieriles, tecnológicas, mercantiles, publicitarias, etc.

Ante tal panorama, actuar contundentemente para «ordenar el orden cultural» es más necesario que nunca. Porque aunque no podamos arrebatarse a nadie su derecho creativo, sí tenemos plena autoridad para exigir que el espacio, que es de todos, no se ocupe insensatamente. Y la cuestión no pasa por formular nuevas imposiciones gubernamentales, nuevos decretos o leyes que acoten la producción cultural o la creatividad en los mismos términos en que se regula la práctica de la Medicina o del Derecho. No es de esto de lo que se trata. Lo que hay que hacer es echar a andar el mecanismo más eficiente de contención que existe y que no tiene nada que ver con la coerción externa, sino con la honestidad de la intención original: la voluntad humana.

La solución al problema espacial que hoy destruye el orden cultural sólo puede venir de nuestra propia convicción, individual y comunitaria, de actuar con respeto sobre el espacio. Para ello debemos apreciar el valor de la naturaleza y de nuestra propia capacidad creadora, con todas nuestras virtudes y deficiencias. Debemos identificar cuál es nuestra intención al crear, qué razón nos mueve y cuál es su justificación; debemos reconocer si es el conflicto o si es verdaderamente la armonía lo que buscamos; y debemos también ser sinceros con nosotros mismos en cuanto a la cantidad de conocimiento y talento que poseemos para crear. Esto significa, en conjunto, ser conscientes de nuestra

calidad humana y, en base a ello, tener la humildad suficiente para reconocer cuando una tarea creativa está a nuestro alcance y cuando nos supera, por la razón que sea (dimensiones físicas, complejidad técnica, falta de conocimientos, etc.).

Sólo a través de la voluntad honrada de cada persona, de cada creador, se fabricarán obras nuevas realmente necesarias y se descartarán las movidas por la necesidad del ego o las estimuladas por el bombardeo incesante del mensaje de fomento cultural. Sólo así a la naturaleza se le contrapondrá apropiadamente lo cultural, que es arte, artificio y artificialidad creada por la mano del hombre para echarle una mano, con modestia y acierto, a la Madre de lo natural.

En este mundo hay un orden para todo, para la geografía, la política, la economía, el comercio y hasta para hacer fila en el supermercado. Ya va siendo hora de imponer también un orden a la producción cultural y a la ocupación del espacio. Ya viene siendo el momento de establecer una jerarquía firme y de dejar bien claro que el orden natural va siempre en primer lugar porque ha de garantizar que haya espacio suficiente en donde el espíritu humano pueda manifestarse; y que el orden cultural sólo puede sucederle porque ha de vigilar atentamente que toda manifestación humana sea cuidadosa con el espacio y resulte así provechosa, revitalizadora y digna de ocupar un lugar.

La escasez de espacio y la vorágine de producción cultural que hoy sufrimos es resultado de habernos dado el permiso verbal, la licencia textual, para crear y ocupar sin límites. Esa excesiva permisividad es la calamidad de nuestro tiempo, que se ha dado por una noción mal concebida de lo que significan *espacio y libertad*. Porque para que haya libertad es requisito indispensable que haya también espacio. La libertad va de la mano de la cantidad de superficie que tenemos a nuestra disposición, por eso se relaciona con lugares abiertos por los que el aire puede

correr y la luz se deja ver. Y esa cantidad de espacio es lo que representa un privilegio, el verdadero privilegio de la libertad.

Dar por sentado que somos absolutamente libres de crear es ser tan idiotas como para creer que el mundo nunca podrá saturarse, volverse estéril o quedar desierto para siempre. Por eso, desde que la meta es expresarnos y nada más, estamos perdidos.

Expresarse y solamente expresarse es el fin más miope y autocomplaciente que jamás haya servido de incitación al ser humano, al arte, a la creación, a la vida ni a nada. Es la meta del individuo común y corriente, lleno de sentimientos de derecho y legitimidad, pero sin ninguna idea concreta ni provechosa con la cual ocupar el espacio o darle forma. La *natura* está por eso desapareciendo al tiempo que la *cultura* se malinterpreta y se degrada cada vez más, porque las nociones y principios creativos están mal planteados desde su construcción verbal. Y debemos corregirnos. La comprensión y el orden gramatical deben ser restablecidos y cuanto antes lo hagamos, mejor.

Si continuamos fabricando cultura desde la definición equivocada, acabaremos con el espacio, ésa es la realidad. Y esa realidad será la de un mundo saturado por interpretaciones de obras originales de antaño, cada una más fugaz, sublimada e intrascendente que la anterior. Será incluso peor que lo que ya se ve en estos tiempos en que *crear* se entiende como grabarse a uno mismo opinando acerca del comentario que alguien hizo sobre la reacción que otra persona publicó luego de haber visto por primera vez alguna obra del pasado. Será una existencia construida por imágenes digitales de fotografías tomadas a pinturas que mostraban paisajes que fueron observados por alguien una vez, pero que ya nadie habrá visto más que en sus dispositivos móviles. Todas ellas, además, creaciones tan fácilmente olvidables y reemplazables como lo es deslizar un dedo sobre una pantalla táctil para hacer *scroll*. De manera que todo fruto de la

creatividad terminará siendo un producto destilado que, como tal, obedecerá la máxima que indica que a mayor degradación (de ideas, imágenes, objetos, tecnologías, etc.) más grados de separación hay entre el original y su copia. Lo que significará que, en el futuro, la distancia entre un ser humano y cualquier obra verdaderamente *única* que se haya podido producir será más grande que nunca.

En cambio, adoptar un método que empiece por la natura, para luego manifestarse en la cultura, pondrá en contacto a la creación con la creatividad, a la paciencia con el creador y a la humanidad con su humanidad.

Natura, cultura y de vuelta a la natura es el orden correcto de un ciclo sostenible que no enajena, sino que refresca y hace renacer la imaginación y el espíritu con cada giro que completa. La cultura debe estar íntimamente ligada al sustrato natural, surgir del trabajo de campo del creador y volver a ese mismo campo. Si un autor se aleja de la tierra que cultiva es muy difícil que produzca algo, ya que es poco lo que se puede cultivar desde la distancia; a menos, claro, que lo haga de manera mecánica, asistida o artificial, con lo cual estaría volviendo precisamente al origen del problema que hoy sufrimos.

La actividad creadora debería pues reconsiderarse inmediatamente y por mandato cultural, venido de la máxima autoridad que confiere la buena voluntad, las obras humanas deberían comenzar a colocarse en el lugar que les corresponde, para así garantizar de nuevo la mayor cantidad de espacio natural en el que se pueda seguir creando.

La palabra *cultura*, por su parte, debería aclararse y pronunciarse a partir de ahora dentro de oraciones bien compuestas, destinadas a motivar creaciones dignas y respetuosas con los espacios públicos físicos e intelectuales. Su correcta definición tendría que dar cabida al universo natural tal como lo contemplan

la Biología, la Astronomía, la Geología, la Física o la Química, y considerarlo su lugar de origen; y al mismo tiempo, cerrarle la puerta a la redundancia y ceñirse a la Semántica para que *cultura* coincida de nuevo con su significación y sea verdaderamente un cultivo de lo natural.

Está visto que en lo concerniente al orden cultural todo comienza por la dicción. El *culto*, el *cultivo* y la *cultura* llevan en su pronunciación el papel que representan en la composición espacial. El primero hace la obra; el segundo, la naturalidad; y la cultura, como portavoz, la declaración de una intención.

Esas tres palabras, unidas por sinonimia, no pueden negar su relación. Si una de ellas es pleonismo, las tres redundarán ocupando cada vez más nuestra mente y nuestra realidad. Pero si juntas se proponen hacer del significado correcto su prioridad, entonces conseguirán ser obra nueva en un espacio original.

COMPOSICIÓN DEL ESPACIO

LA LÍNEA

Según decía Aristóteles, una persona puede ser culta de tres maneras distintas de acuerdo a la actitud pasiva o activa con la que aborde el conocimiento. Primero, se puede ser culto simplemente por poseer la facultad de saber; en segundo lugar, por dominar la gramática, es decir, por haber asimilado la lengua propia a la perfección; y en tercer lugar, un individuo puede ser sabio por ejercer esa primera facultad mental, poner en práctica la gramática y así saber, efectivamente, que esto es una A.

El primer nivel hace referencia a un estadio totalmente pasivo en el que la capacidad de saber es exactamente igual a la de caminar o correr. Cualquier individuo, por el mero hecho de haber nacido persona, puede levantarse sobre sus dos piernas y andar lenta o apresuradamente, mas ello no implica forzosamente que se decida a hacerlo. En esta primera instancia todo es capacidad en potencia, pero la maquinaria creativa aún está sin encender.

El segundo nivel de sabiduría requiere de un esfuerzo de las facultades; es el momento del aprendizaje, del ejercicio de asimilación que implica una cierta cantidad de interés y voluntad.

Y el tercer nivel, que abarca necesariamente los dos anteriores, es el de la puesta en práctica, cuando la persona se aplica o,

más bien dicho, se dedica a la aplicación. Es en este momento cuando la facultad, el aprendizaje y el conocimiento confluyen en la acción que es creación y cuando puede surgir, por obra humana, algún tipo de composición.

Un individuo, para poder considerarse compositor, debe por tanto cumplir con todos los requisitos que hacen a una persona culta: primero, debe ser *humano* más allá de la definición y la mera condición biológica; luego, debe saber cuál es su lenguaje original y dominarlo; y por último, al estar frente a una *A* debe entender que, antes que una letra, esa *A* es una composición de líneas. Aquel que pretenda ganarse el título de *autor* debe tener perfectamente asimilado que *Articulación* comienza por un signo mayúsculo constituido por tres trazos (/–\), y que si no se ha colocado el primero de ellos, la palabra no puede comenzar y ningún significado puede tomar forma.

Todo hombre de letras debe ser primero un hombre de líneas, pues la línea, no la palabra, es la primera manifestación cultural que surge con verdadera significación e intención creadora. Si bien hay quien considera al punto como el componente básico de la composición visual, al ser éste un elemento sin dimensión existe la posibilidad de que se presente por accidente sobre la superficie a componer; y además, generalmente se requieren dos o más puntos para poder demostrar cuál es la razón de ser de una obra. En la línea, sin embargo, hay dimensión y hay medida; en su forma existe un espacio interior bien delimitado y por eso en ella caben tanto la intención como la primera decisión con la cual puede dar comienzo la composición de un espacio.

De una u otra manera, un creador inicia su obra con una línea que despliega, repite, curva, gira, cierra, dobla, extiende, recorta... hasta que con ella encuentra un primer signo con el cual poder continuar. Si se trata de la obra de un escritor, el autor mezclará en ella líneas en forma de letras y, con talento

y vehemencia, las organizará en palabras que formarán nuevas líneas a manera de renglones que, a su vez, adquirirán un nuevo sentido al ser leídas por los demás.

El hombre de letras sabe que de la línea se parte y en la línea se acaba, lo mismo que el creador de imágenes, el compositor de sonidos y el arquitecto de espacios. Ninguno de ellos puede obviar la línea o perderla de vista al componer, pues de hacerlo se encontraría a sí mismo dibujando trazos sin motivo, escribiendo historias sin misión o dividiendo el mundo sin razón.

En lo que concierne a su actividad, el compositor, además de ser un experto en la anatomía lineal, debe serlo también en la organización de cada línea dentro del espacio compositivo. Ya decía Lucrecio que hasta en nuestros propios versos es importante el orden en que todo se coloque pues, efectivamente, unas cuantas líneas hechas letra designan a todas las cosas, y es gracias a su posición como discrepan en significado. Por ello es indispensable el estudio minucioso del orden espacial para cualquier creador que realmente quiere llegar a dominar la línea como elemento de composición visual, y la línea hecha palabra como base de la construcción mental. Y también lo es aprender a valorar una serie de aspectos que intervienen en su articulación, tales como su dirección, su peso, su materialidad, su orientación, su movimiento o su carácter estático, su capacidad de ser percibida, su inferencia en el observador, su manera de combinarse con otras líneas, su punto de origen, su destino final... pues en los aciertos o errores que se cometen al fijar esos parámetros recae todo el peso de una obra, y sólo a través de este aprendizaje un creador comprueba, de primera mano, que *articulación* es sinónimo de *composición*.

La línea, aunque no siempre resulte obvia, está presente desde los primeros bocetos, diagramas, retículas y cimientos de todo cuanto creamos los seres humanos. Como elemento compositivo

es quizás más notoria en las artes visuales como la Pintura, la Fotografía o el Cine, y no tanto en otras disciplinas; pero la línea tiene la capacidad de trabajar el espectro completo de la forma y el universo entero de las emociones en cualquier actividad creadora y, por su versatilidad, es para cada uno de los campos del arte, la ciencia o el pensamiento el principio creador, arquetípico, sobre el cual toman forma las composiciones del hombre.

En el terreno visual, por ejemplo, la línea puede pasar, sin ningún problema, de la sinuosidad del *art nouveau* a la ortogonalidad extrema de la Bauhaus, y ser tan diferente como identificable es la K inicial de las firmas de Kandinsky, Kahlo o Klimt. Sobre un papel una línea puede convertirse en pentagrama y soportar con sus paralelas una nueva composición musical. Y en el campo literario tiene la capacidad de convertirse en letra para dar forma a todos los nombres, de todas lenguas, de todos los hombres. El coeficiente de flexibilidad de la línea no tiene límites y, una vez que el ser humano consigue hacerla mutar a discreción y voluntad, sus posibilidades de aplicación se multiplican exponencialmente.

Las imágenes, la representación de sonidos, las palabras, etc., están a nuestro alcance y entera disposición gracias a la línea. Con ella, los objetos que pintamos pueden tomar la forma que queramos y las palabras seguir el ritmo que mejor se adapte a nuestros relatos. En la narrativa los títulos se vuelven infinitos y los personajes tan eternos como inagotables son las combinaciones de líneas que existen para nombrarlos. De tal manera podemos referirnos a *Odiseo* con sus seis letras y, si en algún momento nos cansamos de leerlas, tenemos libertad para cambiarlas por otras seis y llamarlo *Ulises*; y del mismo modo referirnos a dos ideas tan poderosas como el mal y la venganza con las mismas líneas que construyen el título de *Conde*, según si a continuación las acompañamos de *Drácula* o *Montecristo*.

La forma que adoptan las líneas para ser palabras —o cualquier otra cosa— es reconfigurable y, como elemento constituyente de estructuras más complejas que ella misma, es siempre intercambiable. Y sin embargo, una línea resulta siempre concreta y perfectamente identificable, no importa lo arbitraria que sea su construcción, posición o asignación dentro de un mismo código de significación. Así es como puede haber, dentro de un mismo sistema, una *A* mayúscula y una *a* minúscula cuya relación visual y lógica formal sean inexistentes y, no obstante, representen el mismo fonema; o, igualmente, que sea posible otorgar nombres a las mismas cosas con códigos (alfabetos) hechos de diferentes trazos. Dos líneas pueden tener la misma forma y sus significados ser diferentes, y también un significado puede relacionarse con dos líneas completamente dispares, porque el contenido semiótico es prerrogativa del ser humano, que es su creador. La verdadera diferencia que subyace en las líneas de uno u otro código visual o intelectual concebido por el hombre tiene que ver con la idiosincrasia de la persona que las dibuja, y esto es justamente lo que se ve reflejado en la forma de la marca que deja cada línea de cada ser humano.

La línea, como elemento primordial de composición, es tan universal en su aplicación como específica en la forma que le viene dada por la naturaleza humana de su dibujante. La forma que adopta una línea surge de la manifestación de una personalidad individual, de un espíritu particular, que decide trazarla para luego otorgarle un sentido también específico; y esa naturaleza humana que la dibuja se manifiesta en ella descaradamente, con total transparencia y honestidad. Una línea no sabe mentir sobre la forma que traza y esto se puede comprobar incluso en la palabra *forma*, pues al traducirse como *form*, *forme*, *shape*, *vorm*, *φорма*, *μορφή*, *لکش*, *הַצָּלָה*, *形状*, *आकार*, etc., cambia de longitud, de caracteres y hasta de contornos, y deja pistas

sobre su autor. Para una persona de habla hispana, por ejemplo, sería un problema insertar el término francés *forme* en lugar de *forma* en un texto suyo, porque hasta el último contorno de cualquier palabra coincide naturalmente con su creador, y los seres humanos tenemos la vista entrenada para identificar al instante hasta la más mínima incongruencia formal de una expresión, así se trate únicamente de la diferencia entre una *e* y una *a*.

No obstante lo anterior, es la habilidad de transliteración que posee la línea lo que hace posible, primero, que todo lenguaje concebido y concebible se pueda representar; segundo, que cualquier concepto se pueda expresar; y tercero, que la lengua y las ideas que carga con ella puedan evolucionar. En ello radica el inconmensurable valor de la línea en el ejercicio de la creación.

Gracias a la línea los códigos y sistemas de la creación no están limitados por la forma y han podido transformarse tantas veces como ha sido necesario a lo largo de la historia en favor de las culturas humanas. La línea hace posible que los significados sean como un suministro inagotable de prendas con las que cubrirse, y que esos mismos significados viajen por el tiempo y el espacio, bien adaptados a las condiciones de cada época, para que puedan retomarse o descartarse en beneficio de cualquier autor, en cualquier momento determinado.

Las líneas (gráficas e intelectuales) son los hilos que con su recorrido van uniendo la historia humana de atrás hacia adelante y, a veces, también del presente hasta los inicios del tiempo, atándose unas a otras por medio de pequeños nudos de coincidencia, pues en no pocas ocasiones las líneas humanas se adelantan a su propio tiempo y, siendo antiguas, consiguen encerrar ideas que las líneas más actuales aún buscan definir.

La facilidad de la línea para desafiar los límites temporales y espaciales de la Física es indiscutible, y quien dude de esto, porque le parezca una apreciación muy forzada o pura subjetividad

artística, necesita aprender a observar con más cuidado. Existen ejemplos de sobra que demuestran que un trazo dibujado o un renglón escrito se pueden conectar con los de otras obras compuestas en lugares lejanos y tiempos remotos. Véanse, por ejemplo, los grabados que los primeros pobladores de Australia dejaron inscritos en piedra.

Los dibujos que de aquellos habitantes originarios del Sur se conservan a día de hoy en la ciudad de Sydney y alrededores muestran siluetas de figuras humanas, de animales vertebrados como peces, ballenas y canguros, y de objetos de uso cotidiano entre los que se cuentan los famosos *boomerangs*. Y aunque a simple vista puede parecer que esas representaciones se corresponden perfectamente con su antigüedad (de hasta 5000 años), la manera en que fueron realizadas tiene mucho que compartir con la obra y el pensamiento de autores más actuales e históricamente relevantes.

Se dice que los creadores de dichos grabados trazaban sus figuras perforando primero una serie de puntos en la roca para indicar con ellos el contorno de lo que querían dibujar. Y una vez que esas marcas de referencia habían sido dispuestas, la silueta del objeto, persona o animal se completaba uniendo los puntos con líneas talladas a manera de surcos. Ya solamente por esto, por su mero proceso de creación, la obra de aquellos artistas tiene un mérito intelectual innegable; pero es que, además, resulta imposible obviar que su concepción de la línea como indicación del movimiento de un punto, y del punto como terminación de la línea en cada uno de sus extremos, es muy parecida —si no es que idéntica— a otros discursos más recientes.

Por el método con el que fueron producidas esas imágenes da la impresión de que existe una clase de saber que, más que acumularse con el tiempo, reside dentro de cada persona sin importar su tiempo. Y es que al verse frente a esos tesoros

arqueológicos, uno no puede evitar sentir que en lugar de estar observando unas marcas sobre la piedra está pasando la mirada por los renglones del tratado aristotélico *Sobre las líneas indivisibles*; o paseando por las diferentes dimensiones que se narran en *Flatland*; o siguiendo las mismas líneas punteadas del único diagrama que Charles Darwin incluyó en *El origen de las especies* años después de pasar por Australia con motivo de sus investigaciones como naturalista; o, simple y llanamente, entreteniéndose como en la infancia con algún cuadernillo de unir con puntos. De alguna extraña pero maravillosa manera, esos grabados dan la sensación de que los primeros australianos conocían el tratado del filósofo griego cuando éste no había siquiera empezado a teorizar sobre la línea; o que tallaron en roca *Un romance en varias dimensiones* siglos antes de que Edwin A. Abbott publicara su novela en papel. Y demuestran, también, cómo sus creadores alcanzaron la misma concreción gráfica e intelectual que el pedante de Darwin —que tan infinitamente superior se sentía a los aborígenes australianos— cuando dibujó el esquema central para su teoría sobre la evolución de las especies.

Experimentar a simple vista una «coincidencia» formal de tal magnitud entre líneas del presente y del pasado, y ser testigo de cómo comparten trayectorias, provoca en el ánimo un sentimiento de revelación que hasta al escéptico más firme le resultaría imposible negar que existe tal conexión. Y así como las de los antiguos grabados australianos, muchas otras líneas que se pueden observar en la actualidad nos demuestran que todo el conocimiento que se transporta por sus conductos no se pierde en el tiempo, sino que se conecta con el inicio de otro trazo, permitiéndole al saber saltar de la roca en una cueva a las páginas de una novela; del papel de esa edición a un nuevo lienzo; y de la imagen sobre la tela de vuelta, quizás, a un mural plasmado otra vez en piedra.

La línea, la que está bien pensada y bien trazada, es efectivamente un hilo que atraviesa el tiempo y el espacio llevando consigo teoría, conocimiento y filosofía, e intercambiando la mercancía del saber humano por una red inmensa que parece nunca quedarse sin carrete.

Gracias a la línea la creación humana no se da en una única forma que pueda volverse obsoleta en un momento dado, sino que ocurre y se manifiesta según las infinitas posibilidades en que se pueden ordenar, combinar y orientar las líneas que llegan a componer una obra entera. Y el conjunto de consideraciones al disponer de una o más líneas, por recaer en cada autor, hace también que cada obra se vuelva un producto del ánimo, la naturaleza y la cultura particulares de esa persona. De ahí que el ejercicio intrincado y complejo de la composición sea el verdadero arte que conduce a las mejores y más auténticas obras del ser humano, y no una palabra aislada o una sola imagen que puedan escapársele a algún incauto y aterrizar, por suerte, en el lugar acertado del libro o del cuadro.

La composición de una obra es un proceso complejo y por ello difícil de falsificar, pues al igual que cuando se usan palabras ajenas para hablar, los golpes de suerte se hacen notar en cualquier creación, así como también las intenciones deshonestas o los atajos que un autor impaciente pueda tomar para llegar antes de tiempo a completar su obra. Por eso, idealmente, además de que el creador haya certificado los tres niveles por los que una persona llega a ser culta, su obra ha de pasar con honestidad y naturalidad la prueba de la línea dibujada. A partir de ahí, con esa línea, deberá buscar la poesía de su lenguaje convirtiéndolo en versos libres de palabras frescas, ingeniosamente compuestos y alejados del tedio semántico. Y finalmente, con el pensamiento bien trazado y a la vista, habrá de construir obras originales soportándolas sobre su propia idea de orden cultural.

Dentro de ese proceso visual-intelectual que se da de forma cíclica a lo largo de la historia y de la vida de una persona en particular, la línea es el soporte para la reencarnación lingüística, retórica, pictórica... sobre el que se funda una y otra vez la composición del espacio físico y también imaginable. Dibujar una línea es tan necesario para refrescar las nociones artísticas —colectivas o de uno mismo— como abrir las ventanas de una habitación para dejar que corra el aire y se renueve el que había en el interior. Dibujar una línea es comenzar con lo mismo de siempre para crear algo original, y terminar su trazo es completar la forma de un nuevo significado tal como una horizontal cierra el trazo de la A.

Cada línea se presenta como un contenedor de dimensiones interiores infinitas en el que un autor puede guardar lo que ya conoce y sabe expresar, y también todo aquello que está en proceso de articular, porque la línea es a la vez espacio independiente y pieza de composición. La línea es trazo, palabra, obra y, antes que todo eso, una visión interior. Las líneas de un poema, además de versos, son al mismo tiempo imagen recreada y tinta negra reordenada; y las de un cuadro son las pinceladas sobre el lienzo, pero también las letras de su título y su narración. Y lo que es más, si así se quiere, una sola línea puede cargar con todo el peso de una creación, ser ella la obra entera y hasta lo único que figure dentro de una composición.

La línea, durante la creación, es la materia prima y la manipulación; es el arquetipo por vestir; es la imagen inmortal que se ha de actualizar o el eterno personaje que se habrá de renombrar, como hicieran Homero con *Ulises*, Virgilio con *Eneas* o Apolonio con *Jasón*. Y es que la misión del creador es hacer de la línea una obra de su propia construcción, de su propia invención, aprovechando la habitabilidad interior que concede su molde universal. Esto significa partir de la línea más vacía y neutral, cuya forma

primordial no haya sido contaminada o contenga *a priori* nada que pueda influenciar el golpe de la brocha al instante de pintar, el *ethos* del protagonista cuyas andaduras se van a relatar o el poema épico que se va a declamar, y entonces manipular su trazo de tal manera que consiga hacer del cuadro, el personaje o el relato algo original en su contenido y su representación; algo gratamente identificable, comprensible y singular.

Al final, una obra sólo podrá ser percibida como bien haya sido articulada por su autor, del mismo modo que una línea sólo es tan clara como decididamente sigue su trayecto en una dirección. La maleabilidad de la línea, en combinación con el talento del creador, se traduce pues en el extraordinario poder de composición con el que cada ser humano puede pintar, esculpir, dibujar o escribir cualquier obra imaginable, y hasta inventar un nuevo verbo para otro arte que aún esté por descubrir.

La línea es límite y, sin embargo, en ella no hay límite alguno para la creación. Está únicamente en nuestras manos —verdaderamente en el trazo que surge de la mano— utilizar su fecundidad en nuestro beneficio y lograr que nuestras creaciones carguen en su interior la poesía de nuestra palabra y la originalidad de nuestra razón.

Es responsabilidad de cada creador, antes de empezar la composición del espacio que hay en su obra, haber completado sus estudios sobre la línea y saber responder a las cuestiones básicas acerca de lo que ocurre dentro de ella, de lo que lleva en su interior y de cómo su contenido puede fluir de principio a fin por el recorrido de un trazo. De manera que, llegado el momento de hacer su primera marca sobre el espacio en blanco, ese creador tenga ya listas sus líneas, bien cargadas de cultura e intención personal, con la proporción exacta de ánimo y conocimientos, para que en cada una de ellas se aprecien el tono exacto y el volumen preciso de su voz.

¿Cuánto pesa una línea? ¿Cuánto mide un verso? ¿Cuánta memoria ocupa una idea o un pensamiento? ¿Cuánto dicen las palabras y cuánto una imagen? Y si las palabras se vuelven imagen y una imagen dice lo que las palabras, ¿qué forma ha de adoptar cada línea, qué lugar y posición, para que lo visto sea leído, lo escrito sea observado y todo cuanto aparece ante nosotros sea igualmente asimilado?

Estas y muchas otras cuestiones son las que debe enfrentar el compositor durante el proceso de creación. Estando de pie frente al espacio en blanco, empuñando la herramienta de su elección, debe buscar el orden en su manera de ser, no en la manera de hacer, pues lo que tanto ansía encontrar no está sobre la obra vacía o terminada, sino en sí mismo y en la línea que dejará salir a través de sus manos. Su interés creativo debe estar por eso enfocado hacia dentro, situado en la fuente original de sus líneas y palabras, que solamente pueden alcanzar el exterior por orden directa de una intención original sobre el cuerpo y sus extremidades.

El buen compositor, para empezar a formarse, debe concentrarse en su línea y en ninguna otra. No debe medir con el trazo de alguien más, sino aprender por la extensión de sus brazos cuál es la línea más larga que puede pintar o la línea más alta que llega a trazar desde el suelo. Con la línea, antes que proponerse encontrar su obra, debe buscar su existencia, sus manos, su altura y envergadura; igual que para escribir debe componer su alfabeto, sus rimas y su poesía. Tan sólo deben interesarle la línea que es límite de su propio cuerpo y el método correcto para desplegarla en el mundo real de acuerdo con las dimensiones físicas y psíquicas que lo definen como autor. Esa definición métrica, lineal, corpórea, intrínseca y vital es la única que debe importarle al inicio de su labor como creador. En el mundo exterior se encontrará después con otras líneas que igualmente

tendrá que dominar para prosperar, pero lo primero que debe hacer es aprender a dibujar, a mover codos y muñecas, a extender los brazos para pintar, a sentir los dedos y las manos con toda su destreza, y a escribir la letra A. Y luego repetir el ejercicio, las veces que haga falta, hasta que tenga perfectamente afinada la motricidad del ánimo por conocer al milímetro las distancias más íntimas y las medidas más personales que alcanza su cuerpo con cada una de sus partes y que, en conjunto, le marcarán los límites naturales de cualquier línea que intente trazar.

Únicamente desde tal concentración en la individualidad, que nos revela la inmensidad del mundo por hacernos plenamente conscientes de nuestra dimensión, la línea de nuestra autoría se vuelve única, auténtica, real y útil para crear. Solamente desde el egocentrismo, el ensimismamiento absoluto y la inmersión más profunda en la constitución personal, el compositor consigue producir el trazo propio y original que conduce a la universalidad del gesto.

Es entonces cuando su línea triunfa y su palabra toma forma; es entonces cuando puede empezar a hablar de componer.

LA PALABRA

Qué sencillo es hablar con uno mismo, pensar sin pronunciar palabra y elaborar los discursos más elocuentes en la mente. Ahí dentro las ideas se ven claras, la razón está presente, la lógica es por demás aparente y no se hace difícil narrar para uno mismo, con gran cadencia, una serie de pensamientos en su correcto orden o secuencia.

Sin embargo, ese monólogo mudo se construye con falsa simplicidad, por una ilusión mental. Nos creemos que el discurso que se expone y la palabra que se declama son tan sencillos de componer como la idea callada que, sin asomarse al exterior, pasea serena y confiada por los pasillos de la mente. Y qué sorpresa nos llevamos cuando nos sentamos, decididos a escribir, pensando que ése será el día en que diremos todo lo que se nos haya podido ocurrir sin tardar demasiado, pues seguramente componer sea cosa de un momento y fácil de conseguir.

Súbitamente, las manos comienzan a temblar, sin saber qué hacer, frente a una inofensiva hoja de papel. Los dedos se entumecen, dudan y no logran decidir cuál es la tecla que hay que presionar o cuál es la mejor letra para empezar a hablar. Al mismo tiempo, las palabras en la mente parecen escasear

y, por momentos, lo que con total seguridad nos afirmábamos por dentro languidece y se esfuma, dejando papel y mente en el mismo estado blanco, esperando a ver si hay suerte y alguna letra, por sí sola, decide aparecer.

Así recibe el primer golpe de realidad el compositor que recién empieza a construir su obra, y es debido a que el monólogo interno con el que nos relatamos nuestras futuras intenciones creativas, lamentablemente, no es más que el paso preliminar a la creación. Pero esto, claro, nadie lo sabe hasta que no toma la decisión de actuar para crear. Sólo en ese momento la persona creadora (creativa) comprueba empíricamente que la composición es algo más que pura actividad intelectual y que las palabras no funcionan por el simple hecho de pensar, sino que deben trabajarse formalmente, físicamente, por escrito o de manera verbal, cada vez que algo se intenta crear.

En su estado puramente intelectual las palabras carecen de dimensión, no poseen signo ni sonido, no presentan aspecto ni forma, no sabemos cómo suenan o a qué nos suenan, su ritmo resulta imposible de medir y, más importante aún, imposible de sentir. Las palabras que viven en nosotros no están completamente desarrolladas, pues todavía no se han dejado ver en el mundo exterior, que es donde se hace posible escucharlas, leerlas, pronunciarlas y comprobar su grado de articulación. Por eso, aunque en nuestra mente creamos manejarlas a la perfección, llegado el momento de crear algo con ellas siempre se nos presenta el reto de darles un cuerpo, de construirles un contenedor identificable, susceptible de ser ordenado, compuesto, percibido y bien comprendido en el exterior.

Lo que la palabra tiene que hacer para dejar atrás su condición intangible y comenzar a actuar en favor de nuestra composición es ocupar la línea y convertirse en una forma perceptible por los sentidos; una forma lo suficientemente versátil para,

además de poder decirse al oído, reproducirse también con la mano o seguirse con la mirada, siendo igualmente inteligible.

Por tanto, para exteriorizar las palabras y comenzar a crear una obra hay que presentarlas apropiadamente, no basta simplemente con visualizarlas al pensar. A las palabras hay que dibujarlas, escribirlas y decirlas; hay que vestirlas con el atuendo visual o acústico más adecuado para la ocasión; hay que asignarles líneas impresas de tinta negra o sonidos producidos por el movimiento de la lengua. Con las palabras hay que practicar —y practicar mucho— para que una vez estén bien engalanadas y ataviadas por nuestra dicción, pasen de ser un mero recurso intelectual a asentarse articuladamente en la obra de nuestra composición. Hasta que esto no ocurre ninguna obra puede jactarse de estar llena de pensamiento y ningún autor adjudicarse el mérito de su creación, porque cuando la mente está repleta de palabras la obra todavía no contiene ideas.

Un corpus completo de palabras originales (hechas a base de líneas) debe haberse definido formalmente y estructurado en un lenguaje coherente para que un autor pueda comenzar su obra. Por ejemplo, en un libro, que es todo composición escrita, una primera línea vertical ha de considerarse inequívocamente como *I* mayúscula y otra línea circular tomarse por la vocal *o* para que el *Inicio* de su historia pueda tener lugar. Ya desde esa primera palabra, desde la *I* hasta la *o*, todos sus fonemas deben tener también sus propios sonidos, y la *n* y la *c* deben estar al tanto de su consonancia y saber intercalarse con cada *i* minúscula si aquello a lo que darán paso y pretenden contar ha de leerse sin que la vista corra peligro de tropezar.

Habiendo consenso en el uso de las formas y en la aplicación de las normas que dan sentido al código formal que se utilizará para la creación, la palabra puede entonces apoyar la composición de un autor, ya sea en una obra escrita o en cualquier otra

en la que la palabra pueda estar más escondida y la forma de sus líneas no ser tan literal, como en una composición musical, una escultura, una obra pictórica, etc.

Ahora bien, si en una composición la línea contiene a la palabra de incontables formas y maneras, sólo la palabra puede darle un orden a las líneas y componerlas de verdad. Sólo ella sabe dictar el estilo de cada línea y acompasar el ritmo con cada trazo, así como sugerir el tono correcto para que se miren en su totalidad y se perciban con la elocuencia del pensamiento mudo que ya sonaba alguna vez a la más alta poesía dentro de la cabeza de un autor.

Gracias a la línea hay letras y palabras; y a su vez, por la palabra, cada letra y cada línea llegan a ordenarse hasta constituir *Gramática, Retórica o Poesía*. Gracias a la palabra el pensamiento, la lógica, el sentido o la vehemencia viajan desde el intelecto hasta el espacio físico y muestran lo que verdaderamente son la Pintura, Escultura, Arquitectura, Literatura, etc. Y por ella es que, finalmente, una obra y su cadencia se perciben públicamente y nuestros sentidos agradecen estar ante su presencia. Por eso suele decirse de las mejores obras del ser humano que están «bien articuladas», pues son aquellas que por su correcta composición logran comulgar en espacio y pensamiento, esto es, aquellas que encuentran la manera de hacer coincidir la obra terminada con la expresión lingüística de la cual se originó.

La carga poética de toda creación humana o la emotividad que puede llegar a producir una obra —si se quiere ver desde la perspectiva del observador— dependen completamente de esa relación verbal-formal o verbal-espacial. A cada compositor le corresponde decidir qué camino es el mejor para lograr dicha coincidencia entre el espacio que ocupará la obra y lo que se quiere decir con ella; y, por supuesto, conocer bien todas las líneas que cuelgan de su cinturón de herramientas, ya sea para

construir una obra con palabras conocidas o bien para deconstruir los términos más gastados, reconfigurarlos y armar con ellos nuevos signos y significados.

En cualquier caso, con la absoluta libertad que otorgan la línea y la palabra, un autor puede empezar a componer desde una simple horizontal (—), añadirle dos diagonales a los lados (/—\), unir las formando una A y así dar inicio a la *Articulación* de su obra. Esas mismas tres líneas pueden también ayudarle a decidir si la figura que articularán será la de un *Aforismo*, una *Alegoría* o, quizás, una *Analogía*. Y una vez que la composición esté terminada, el autor podrá mostrar su obra con claridad y aquellos quienes la observen podrán reconocer si consigue alcanzar la denominación de *Arquetipo*, o si merece incluso llamarse la obra por *Antonomasia* del género al que pertenece.

La palabra bien articulada puede hacer todo eso y más. Si desde el principio se compone correctamente con todas sus líneas, puede hacerse tan larga y enrevesada como complicado sea el pensamiento que la obra quiera definir, o también tan corta como pocas sean las ganas que tenga su autor de confundir. No existen límites en ninguno de los dos sentidos. Las obras humanas pueden extenderse en el espacio tanto como un discurso si así lo requieren; o si, por el contrario, el pensamiento que encierran es muy conciso, la obra puede simplificarse en sus dimensiones dejando que su definición sea tan sucinta como una sola sílaba, una simple letra o un único trazo. Lo que significa que así como es posible comenzar la creación por la letra A, también es posible descartar su línea media y usar solamente las dos diagonales a sus lados (/ \), cambiarlas de posición (\ /) y empezar por componer un *Vacío*, un espacio *Vacuo* o un lugar *Vacante*. Y si aún quisiéramos ir más lejos —más lejos incluso que el vacío— y acercarnos hasta los rincones más desconocidos y susceptibles de ser ocupados por la creación, podríamos darle

completa libertad al pensamiento, quedarnos con una sola de las diagonales de la A, enderezarla hasta la vertical y dejar a la *Imaginación* ascender por su primer trazo mayúsculo, para que sea ella la encargada de darle un sentido más fantástico a nuestra obra.

Articular y desarticular son métodos igualmente efectivos en la creación, ya que, en un sentido u otro, la palabra siempre nos ofrece una solución compositiva y nos concede la suficiente flexibilidad semiótica para hablar con prosa o con poesía, para hablar con la verdad o la mentira, y para llenar cualquier obra de coherencia, de contradicción y hasta de ironía. Y es sin duda maravilloso que un lienzo pueda titularse con una sola palabra y llamarse *Pintura*, como algún cuadro de Soulages; que un libro pueda llenarse con argumentos que defiendan el vacío; o que para elogiar el silencio, inevitablemente, haya que pronunciar.

La palabra es elemento fundamental de la creación y está unida a la composición por un conjuro casi mágico del que la lengua no puede escapar, pues cada idea, cada intención, cada obra conlleva una denominación y no hay manera de que existan si no van acompañadas de nombres que las definan. Incluso si una obra entera se compone de una sola línea, esa línea no deja de ser palabra ni deja de llamarse *línea*; o si un lienzo se pinta de oscuro y se titula solamente *Negro* para no dar más explicación, seguirá diciendo que esa obra es negra y no lo podrá evitar.

Obra y palabra comparten obligatoriamente unas letras que pueden ser tantas o tan pocas como prefiera su autor, y tan escuetas o expresivas como sea necesario para que una obra muestre ligereza, pesadez, superficialidad, profundidad, pasión, seriedad, sensatez, irracionalidad o cuantas sensaciones haga falta expresar. Del compositor depende que esas letras sean las adecuadas para crear y que su expresión rime con el espacio donde sus obras se vayan a erigir, a colocar o a imprimir.

Con esto en mente, lo mejor que puede hacer un autor que se dispone a crear su obra es componer sus palabras iniciales, es decir, la frase por la cual todo empezará o el título que esa obra llevará, con un poco de prosa y otro poco de verso. Esto es, dar a la obra la carga justa de coherencia e intelecto, pero dejando también que su ánimo participe con honestidad y naturalidad en la creación. Y la razón por la que le conviene hacerlo así es porque un título compuesto con eufonía sabrá colocarse siempre a la misma altura que la obra a la cual acompaña y transmitir claramente el motivo de su creación.

El título de una obra es un elemento muchas veces ignorado dentro de la totalidad de una pieza de creación, mas no hay que olvidar que en su enunciado yacen la idea principal y el motivo de la obra hechos palabra. Siempre existe una diferencia palpable entre un título que posee un ritmo único, bien cuidado y original, y otro menos entusiasta que, por desinterés lingüístico, cae de lleno en la neutralidad de la denominación genérica, pues ya desde esas primeras palabras que aparecen en la cubierta del libro o en la ficha a un lado del lienzo es posible empezar a valorar la relación que pueda haber entre la intención del autor y la composición final de su obra.

Por ejemplo, en el cuadro de Joan Miró titulado *Mujer, pájaro, estrella* puede apreciarse el acierto del pintor al recurrir al asíndeton, pues esta figura retórica separa verbalmente a los tres actores de la obra con la misma firmeza y claridad con que él los representó en su lienzo. Si, por el contrario, la obra hubiera llevado por nombre *Mujer, pájaro y estrella* la relación del título con la imagen no sería igual de acertada, ya que entre las palabras habría dos clases de división: una bien marcada por la coma y otra más suave y más fluida debido a la conjunción. En ese caso, las tres figuras que en el cuadro aparecen bien delimitadas en cuanto a espacio, forma y significación, se ubicarían a

distancias gramaticalmente desiguales, lo que provocaría una clara disonancia entre el nombre de la obra y la imagen que éste debe presentar.

Otro ejemplo del propio Miró sobre la importancia de la composición de las palabras iniciales de una obra, pero en sentido equivocado, podemos verlo en la pintura que lleva por título *El ala de la alondra aureolada de azul de oro llega al corazón de la amapola adormilada sobre el prado engalanado de diamantes* que, por haberse titulado con tantas palabras y con tal pretensión, hace que uno se pregunte cuánto hay de verdad en la supuesta intención —expresada así por el propio autor— de «lograr la máxima intensidad con el mínimo de medios» en el cuadro. Sin duda la economía de medios queda de manifiesto en la actuación sobre el lienzo, aunque en este caso particular, en lo que concierne a la composición verbal, las palabras del pintor parecen haberse quedado muy atrás del argumento pictórico que debían y decían apoyar.

Son descuidos como éste los que pueden poner en evidencia al autor que se concentra exclusivamente en el campo de acción que concierne a su labor o disciplina artística y, en un momento determinado, olvida que su obra merece ser cuidada desde todos los ángulos retóricos y compositivos. Pero más allá de la falta de coherencia que puede llegar a haber entre las formas de una misma obra, más allá del hecho de que ésta no llegue a alcanzar cierto nivel poético con su estilo, o que no sea capaz de causar tal o cual emoción a quien observa su composición, el cuidado de la palabra es una tarea imperativa en la actividad de la creación por la sencilla razón de que en ella se manifiesta la honestidad de la obra con mayor literalidad que en ningún otro de sus elementos constitutivos y, por lo tanto, un autor se juega su credibilidad en las palabras que elige para su creación y en el uso que hace de ellas al componer.

Es por eso que, idealmente, cada nueva obra debería estar soportada en palabras que vengan de un lugar honesto de nuestro interior y que comuniquen una intención y un origen sinceros. El título de una obra, el nombre del sitio en donde se desarrolla una historia de ficción, los personajes que protagonizan el relato y hasta el nombre de los dioses que se mencionan dentro de una narración deben brotar del pensamiento de cada autor como flora *autóctona*, que si se denomina así es por nacer en el lugar que le corresponde, por desarrollarse conforme a su entorno, y por tomar de él una forma exclusiva, auténtica y particular.

La palabra es una expresión cultural de origen natural que está ligada al espacio del mismo modo que cualquier ser vivo está arraigado a su lugar en la Tierra, de manera que los sonidos y las formas con los que las palabras se [re]presentan sólo pueden llegar a ser como dictan las características de ese lugar en particular. En consecuencia, las creaciones sólo pueden llegar a ser honestas y pertinentes si se valen de dichas formas y sonidos específicos que les corresponden. Los huracanes, por dar un ejemplo, han sido desde siempre eventos cíclicos reformadores de la existencia de los pobladores del sureste mexicano y el Caribe, por lo que el dios Huracán*, por pertinencia y pertenencia natural, no podía haber sido una invención europea, ya que en Europa no se da el fenómeno meteorológico del cual tomó su nombre. Y bajo esa misma lógica, la voz taína *huracán*, luego de castellanizarse, tampoco podía sonar igual de bien en un cuento en español que en lengua maya rimar con *jujub kan*‡, ni parecerse fonéticamente a *serpiente* tanto como a *Kukulcán*§, por el mero hecho

* Dios maya del viento y las tormentas.

‡ «*Jujub kan*» = *cuento* en maya.

§ Del maya *k'u'uk'um* 'pluma' y *kaan* 'serpiente'. Dios de la mitología maya representado por una serpiente emplumada.

físico, climatológico, de que los huracanes no llegan cada año a la Península Ibérica, sino a la Península de *Yucatán*. Sólo hace falta escuchar con un poco de atención para apreciar esta clase de coincidencias que se encuentran por doquier en el lenguaje y para comprender que una palabra original es justamente eso: coincidencia. Mas no por ser algo fortuito, sino al contrario, por ser la expresión auténtica en la que concurren el espíritu de una persona y su entorno natural.

La belleza y la honestidad de la palabra se acentúan cuando ésta se pronuncia en el lugar que le corresponde, porque esa pertinencia la vuelve única y hermosa de escuchar. Todos los seres humanos identificamos la sensación que se produce cuando una palabra se nos revela con sorpresa y claridad al presenciar una obra desconocida y, de un momento a otro, somos capaces de entender un idioma extraño o una intención ajena. Hay quienes llaman *arte* a esa sensación y no es exagerado, pues realmente es algo conmovedor y maravilloso de experimentar. Personalmente, he tenido la fortuna de encontrarme con obras de semejante virtud en más de una ocasión, y cada una de ellas ha dejado una impronta muy profunda en mi consciencia. Recuerdo, por ejemplo, la primera vez que pude presenciar una de las grandes esculturas de Eduardo Chillida, ubicada en los jardines de su antiguo caserío en el País Vasco. Aquella obra inmensa, hecha de acero corten bellamente oxidado, era una especie de columna formada por secciones verticales que en su parte más alta se torcían sobre sí mismas y se apretaban, como queriendo formar un nudo metálico eterno, imposible de soltar. Tras un rato de observarla, miré alrededor con la esperanza de encontrar alguna placa con el título de la obra, pero al pie de la escultura sólo estaba escrita la palabra *Besarkada*. No había ninguna traducción ni más información que ésa, por lo que me vi obligado a preguntar cuál era el significado de ese término que

yo desconocía. «*Besarkada* —me dijeron al momento— quiere decir *Abrazo* en euskera», y recuerdo perfectamente cómo en el instante en que escuché el título traducido la imagen de la obra cambió por completo ante mis ojos. Su palabra se reveló de pronto ante mí con un sentido comprensible, haciendo que los brazos de la estructura metálica se desenredaran en mi cabeza; su forma se volvió extraordinaria y su intención se hizo tan clara que casi pude escuchar la voz del propio escultor explicándome al oído lo que él había decidido levantar en aquel lugar. Y es más, cuando la poesía del título se hizo manifiesta quise incluso olvidar la traducción y quedarme únicamente con la otra palabra, la que para mí era nueva, extraña y original, y sonaba a poema terminado. *Abrazo*, que era la palabra que yo conocía y entendía como propia, de repente me pareció demasiado aburrida, exageradamente conocida y tristemente familiar como para poder llenarse de la misma emoción que *besarkada* había producido en mí gracias a la extravagancia de su sonido y a un orden gramatical diferente, en el que nueve letras provenientes del mismo alfabeto que yo uso se organizaban con increíble frescura y novedad.

La gran virtud que encierra esa escultura de Chillida está en haber sido titulada con una honestidad ya no moral, sino meramente lingüística, en la lengua que el escultor seguramente sentía más suya. Al haber hecho esto, el observador que está de pie ante la escultura no necesita creer en su título o tener fe en la palabra del autor que la bautizó, le basta simplemente con escuchar el nombre para confirmar la autenticidad de la obra entera. Y conseguir mostrarse con tal sinceridad es, quizás, la mayor victoria que puede reclamar para sí cualquier creación humana.

La palabra o palabras que conforman un título deberían por eso seleccionarse siempre con cariño y con el mayor cuidado, pues innegablemente son parte trascendental de cualquier obra.

Un título funciona como una orden o un primer estímulo que activa el proceso de cognición de la pieza entera a la que acompaña; es el gatillo que activa la explosión dentro del arma de la percepción y dispara nuestra atención. Por ejemplo, observar una pintura habiendo leído ya su título provoca una revelación instantánea de la imagen. De pronto su contenido pictórico se asimila intelectualmente, los puntos que su autor quería subrayar se conectan claramente entre sí y la intención de la obra se comprende en toda su complejidad o sencillez. Sucede lo mismo cuando terminamos de leer un libro, lo cerramos, le damos la vuelta y volvemos a leer su título en la cubierta. En ese momento nos invade la satisfacción que buscábamos con la lectura y, sentados en nuestro sillón con el libro consumido sobre las piernas, una ligera sonrisa nos arruga la boca por un lado y en completa soledad comenzamos a asentir con la cabeza, como diciéndole al autor que no está presente: «Ahora entiendo».

Con la palabra acertada de un título un compositor puede acortar cualquier distancia que separe a su obra de una persona, un pueblo o un país entero, y hacer que ésta alcance a tocar los estratos interiores del ser humano. Los títulos bien compuestos tienen esa capacidad porque pueden levantar la obra hasta las cotas más elevadas del arte y la creación. Pero también a causa de ese poder inherente al título, por una sola palabra negligente, presuntuosa o equivocada, una obra que podría haber hecho mucho por el espacio, el sentimiento, la historia o la razón humanas puede, en cambio, despertar sospechas, levantar dudas y llegar incluso a desilusionar.

Y es que una palabra no tiene manera de escapar de sí misma; lo quiera o no, al pronunciarse, escribirse o decirse, en ella queda alguna evidencia de su naturaleza. Si de entrada una palabra significa algo sincero, lo más probable es que se muestre así, totalmente abierta; pero si presenta la menor disonancia en su

tono o expresión será poco probable que los oyentes no se percaten de ello y no cuestionen su veracidad. Y con toda razón deberían hacerlo, además, pues ninguna palabra sospechosa debería estar exenta de pasar por algún tipo de verificación, sobre todo cuando la intención de una obra pretende sostenerse con expresiones de difícil comprobación, tales como los sentimientos, las sensaciones o la intuición. Palabras como *alegría, culpa, piedad, fe, satisfacción, lamento, compasión...* deben considerarse con especial cuidado cuando se exponen a través de una obra. Y para permitirse usar términos de esta clase, un artista debe estar completamente seguro ya no solamente de su sentir, sino de que su vida y su experiencia personal le hayan concedido el derecho y la autenticidad necesarios para soportar sobre ellos el peso de la obra que se proponga crear.

En este sentido, y en contraste con la obra de Chillida, la serie de lienzos de Robert Motherwell que comprenden la *Elegía a la República Española* son un buen ejemplo del riesgo que puede correr cualquier creador debido a las palabras que seleccione para llevar a cabo o presentar su obra.

Según decía el propio Motherwell, el título de dicha serie surgió del profundo dolor que le había causado la derrota del bando republicano en la guerra civil española. Y aunque una afirmación como ésta no tendría por qué parecer extraña, ya que evidentemente toda guerra causa algún tipo de pena, sí resulta sorprendente la desmedida sensibilidad del pintor que, por lo que cuenta en sus *Escritos*, durante su vida no viajó más que un par de veces a España, muchos años después de la guerra. Cuestión que hace a uno preguntarse hasta qué punto un autor puede realmente construirse una impresión fuera de tiempo y de lugar, en tan sólo unos días, para luego darse a la tarea de representar sus sensaciones de turista como algo más que eso y dar por válido el nombre de su obra.

Y por si eso fuera poco para poner en tela de juicio el título que escogió para rendir homenaje y llorar a la República Española, Motherwell declaró además haber nombrado sus lienzos *a posteriori*, cuando una primera versión ya había sido terminada. Es decir, como si lo primero fuera la obra y después viniera la empatía. Lo que de nuevo resulta cuestionable.

Durante el proceso de creación de dichas pinturas, por lo que parece, su autor confundió en más de una ocasión el significado de *elegía* e ignoró el ingrediente básico de cualquier lamento: la autenticidad. Esa autenticidad que no se justifica únicamente en la sensibilidad individual, sino que se gana por la experiencia directa que la propia vida le concede a una persona. Y al no haber más base para fundamentar su dolor que una impresión distante, la semántica y la historia de los lienzos de Motherwell se muestran, como poco, dudosas. Lo que provoca que una persona que contemple la *Elegía* tenga escasas posibilidades de certificar la veracidad que existe en las palabras y la intención del pintor, y deba enfrentarse al dilema de desacreditar su obra o bien creer ciegamente en su pena y aceptar sus cuadros como una lamentación sincera.

En lo que se refiere específicamente al contenido literario, el *Abrazo* de Chillida y la *Elegía* de Motherwell se diferencian pues por el hecho de que el primero se ciñe a decir lo que hay en su obra —o lo que la obra es—, mientras que el segundo invita a creer en un sentimiento difícilmente comprobable y deja al espectador sin más opción que la de tener fe en sus palabras y en su palabra. Es muy diferente decir «te abrazo» y abrazar, que decir «lamento lo sucedido» y esperar que ese sentimiento sea automáticamente creíble. Un abrazo se da y se recibe como una palabra honesta que no requiere de mayor explicación: el sentimiento se comparte en el mero gesto de abrazar, por el contacto directo, y no hace falta decir más. Pero un «lo lamento mucho»

necesita de cierta comprobación, de algún tipo de certificación o de evidencia que no puede ser fabricada por la misma persona que dice estar afligida.

En cualquier caso, lo que sí comparten esas dos obras es la reafirmación de la importancia del título y de la palabra en la composición. Ambas dejan claro que un título que se escribe con sinceridad de espíritu y, luego, de palabra, con toda seguridad hará que la obra a la que da nombre se eleve junto con él; y en sentido opuesto, que un título se vuelva mucho más auténtico cuando la obra que lo acompaña se produce con la misma honestidad.

Obra y título están ligados por la palabra de su respectiva poesía (escultórica, pictórica, fotográfica, etc.) y ese potente vínculo hace de cada uno la inseparable garantía del otro. Pero, por encima de todo, lo que esta relación consigue es que una obra que se presenta a través de una palabra clara y sincera evite caer en el mundo de las interpretaciones y terminar siendo un objeto productor de fe. Y ése es el gran favor que el lenguaje le hace al lenguaje del arte: alejar a la obra de cualquier clase de misticismo y acercarla lo más posible a la naturaleza de su razón y, con ello, a la verdad; pues una obra —y sobre todo una obra de arte— puede ser muchas cosas, pero nunca una cuestión de fe. Si ésa fuera su misión, el artista no tendría necesidad de extraer sus pensamientos y darles forma material, visible y comprobable, sino que podría decir simplemente que ha tenido una idea maravillosa y dejarnos a los demás ante la obligación de creer que eso es verdad. Por eso la palabra debe hacerse sentir de alguna manera a través de la obra. Si la obra «no dice nada» es que el autor no ha pensado o, por lo menos, no ha demostrado haberlo hecho; y si una obra «dice algo» pero se esconde detrás de un discurso vago o mezquino, obra y pensamiento causarán sospecha por igual y estarán destinados al olvido.

Ahora bien, esto no quiere decir que para que una obra sea considerada una creación válida su argumento deba ser excepcionalmente brillante, ni mucho menos. Cualquier palabra, por humilde que sea, tiene la capacidad de alcanzar lo sublime dependiendo del estilo que tenga el autor para crear. Pero lo que debe quedar claro es que la creación humana y el arte que pueda haber en ella —tal y como sucede con la creación de la naturaleza— no pueden ser una producción que ocurra tras bambalinas, cubierta por el telón de la mente, sino que han de ser la representación de un guión bien pensado, bien escrito y bien actuado sobre un escenario real, frente a un público presente.

El arte y la palabra que carga consigo no deberían ser por eso generadoras de humo y fantasmas. El arte, por medio de la palabra bien articulada, debe ser transformadora del pensamiento y del sentimiento en formas visibles, sensibles, que ocupen el espacio haciéndolo más placentero para la vida. Esto significa que su objetivo ha de ser manifestarse y conseguir que el espacio cambie de forma; que las figuras abstractas que habitan la mente y animan el espíritu se abran paso hacia la realidad y encuentren la mejor manera y el lugar más adecuado para existir. Esa organización del espacio puede llevarse a cabo con métodos tan diferentes como corrientes estilísticas o del pensamiento puedan existir a lo largo de la historia, pero, al margen de los estilos, la filosofía de las épocas o las tendencias, la actividad creadora —el ejercicio de hacer composición— siempre debería definirse como «la acción de llenar o de vaciar el espacio acertadamente».

Un compositor tiene, básicamente, esas dos opciones: ordenar con su propio estilo la materia que ya existe o desecharla para liberar el espacio. Las dos técnicas son igual de efectivas, pues en la creación la palabra *ausencia* es tan importante como la *presencia*. En el caso de una pintura es igualmente meritorio el espacio que no se pinta que el que se decide cubrir; y en

cualquier narración las palabras de las que se prescinde pueden ser tan acertadas como las que aparecen impresas. Ya decía Italo Calvino que lo que hacía preciosas las noticias que Marco Polo traía consigo de *Las Ciudades Invisibles* era el espacio vacío, no colmado de palabras, que el viajero dejaba en torno a sus relatos; y es porque el espacio que se prefiere no tocar, o el sonido del que se prescinde en favor de callar, puede ser tan poderoso como la obra más elocuente cargada de contenido.

Aunque el vacío en la creación suela entenderse como una falta de intención en la obra, como una falta de expresión o de pericia en la planificación del espacio, ésta no es más que la interpretación del mal observador, puesto que *espacio* no es lo mismo que *vacío*. El espacio puede estar o no vacante; el vacío, sin embargo, es una cualidad del espacio que indica que no ha sido intervenido o que ha sido desocupado, y eso ya implica una decisión de composición. Nunca es igual, por eso, un silencio que se coloca intencionalmente al final de una palabra (punto y seguido, punto y coma, puntos suspensivos, etc.) que el silencio de una idea que todavía no ha invadido el blanco de una página ni se ha hecho escuchar por no haber sabido encontrar el camino para salir al mundo. Y ésta es la diferencia que hay entre un gran artista que ya ha construido su obra y aquella persona que sólo para sus adentros dice ser un genio.

El proceso de la creación es muy simple, y se reduce a actuar o no actuar, a colocar o quitar, a decir o callar, al blanco o al negro, pero siempre partiendo del deseo de manifestar un propósito a través de la acción o la omisión. El pensamiento seguido de inacción no sirve en absoluto. La creación es decisión de actuación. Y lo que hace a un buen compositor es saber cuándo ocupar el espacio o cuándo dejarlo estar, y comprender que todo lo que viene después son consideraciones secundarias para terminar de vestir la obra o definir un estilo más superficial.

El verdadero estilo de un creador, en su nivel más fundamental, se encuentra en su manera de organizar el código binario del espacio negro y el espacio blanco que comprenden su obra; y en decidir cuál de los dos espacios se considerará lleno y cuál vacío, es decir, si para el observador la luz deberá ser forma o interpretarse como oscuridad, y si el negro deberá ser oscuridad o materia que ocupa un lugar. De nuevo, lo único que se hace con una obra a partir de ahí es vestirla de acuerdo con el criterio fijado y articularla hasta que complete el relato del autor.

Estas mismas páginas constituyen una prueba de dicha metodología de creación: a simple vista cada hoja parece estar llena de palabras, pero lo único que el papel lleva verdaderamente consigo es decisión: decisión en forma de líneas negras y en formas de líneas negras. Unas seguidas de otras. Unas rectas y otras curvas; unas como letras altas y otras bajas; unas ascendentes y otras que descienden; unas que se detienen a mitad de la página y otras que corren hacia el final tanto como pueden. Líneas es todo lo que hay en esta y las demás páginas. No hay dibujos ni color, no hay fotografías o imágenes que pretendan distraer al lector. Lo único impreso son formas lineales que dan a la lectura una dirección para que éste, sosteniendo el libro abierto, no tenga más que recorrerlas y dejarse guiar dentro del espacio que componen.

Quien observa una pintura, quien se para al pie de una escultura, quien escucha una canción o quien decide leer un texto no tiene por qué hacer otra cosa que percibir la obra. El trabajo de quien tiene un libro entre las manos no es averiguar lo que el autor intenta decir, sino leer lo que la obra dice. Nada más. Y mucho menos debería el observador verse forzado a recurrir a la fe para creer en las palabras que tiene delante, pues es precisamente para evitar eso que un autor se ocupa de darles una forma visible y comprensible; para eso se encarga de redactar

un título; para ello decide lo que deberá ser letra negra y lo que será fondo blanco; y por eso se toma la molestia de seleccionar, una a una, las palabras que irán en cada página, y también el tiempo de contar cada renglón.

En un libro, como en cualquier obra, todo debe estar expuesto para que el lector sólo deba decir si está de acuerdo con lo que lee o si no lo está. Si esto no fuera un libro y se tratara de una pintura, habría de hacerse lo propio en el plano de la imagen: deberían definirse el tamaño del lienzo, su orientación, el pigmento a aplicar, el tipo de brocha a utilizar, la anchura de esa brocha con respecto a las medidas del cuadro, la composición visual, el contenido poético y literario de esa composición, y un título que al pronunciarse se escuchara en comunión con todo lo anterior. También así la palabra tomaría forma y se dejaría ver para confesar abiertamente lo que esa pintura habría querido decir; y conseguiría, además, que los debates subsiguientes en cuanto a ella no se dieran nunca por la interpretación de su significado, sino únicamente por la opinión sobre su significado, que es toda la controversia que una obra debería llegar a provocar.

En resumen, ninguna obra humana debería fabricarse para confundir, ni la palabra utilizarse para hacer a esa obra retroceder hacia la oscuridad donde se esconde lo no verificable, pues no tiene caso que un pensamiento se transforme en obra material sólo para desaparecer en medio de las dudas que luego pueda generar por ser una creación difícilmente comprensible o sin base comprobable alguna.

Las obras y las palabras que las definen están para existir y dejar claras su intención y su forma. La palabra que no consigue una forma clara y honesta para salir a hablar ante el mundo, o que levanta sospechas al intentar convencer de algo, no es más que un llamado a la fe. Y como ya se ha mostrado con algunos ejemplos, las creaciones creíbles no pueden escudarse en el

principio de la presunción, sino que deben hablar por sí mismas a través de su exposición.

Las obras que producimos los seres humanos, en especial aquellas que colocamos bajo el paraguas de «obras de arte», deberían ser siempre pruebas sensibles de palabras como *certeza*, *afirmación*, *franqueza* o *veracidad*, pues para vender humo y manipular nuestros deseos ya están los productos mercantiles; para crear espectros, falsas visiones y promesas ya tenemos la obra de la religión; para soportar al mundo sobre arbitrariedades tan modificables como la voluntad del hombre más miserable y oportunista ya existen las obras políticas; y para fabricar una realidad virtual, desconectada de toda verdad natural, ya contamos también con las plataformas digitales. El arte, en tanto que obra de la palabra, no puede cometer el error de incluirse también como firmante de un contrato con el que unos seres humanos intenten obligar a otros a creer. Por el contrario, el arte y la palabra deben colaborar para convertirse en la manifestación comprobable de una intención que deje constancia material del genio y la sensibilidad humanos, y así todos podamos contemplar y disfrutar las creaciones de nuestra imaginación en el mundo real.

Toda obra se origina en el universo mudo de nuestra mente y con el debido trabajo de composición logra salir al exterior y mostrar nuestras palabras, no importa si se trata de libros o pinturas, esculturas o películas, construcciones arquitectónicas, canciones, fotografías, etc. Crear es extraer palabras de uno mismo y acomodarlas en algún formato, eso es todo. Una obra, un objeto o cualquier lugar diseñado por el hombre son representaciones de ideas pronunciadas por un autor que se ha tomado la molestia de traducirlas materialmente al mundo físico. Para hacer esto, el compositor debe primero escuchar con atención las palabras que lleva dentro de sí mismo, luego ser capaz de pronunciarlas

con todas sus letras y con la naturalidad de su propia lengua y, por último, saber hacer coincidir los sonidos que producen y la intensidad con que reverberan en el mundo con la voz que escuchaba dentro de su cabeza. Sólo entonces un compositor puede realmente componer con sus palabras, acomodarlas en renglones, trazarlas sobre un plano, pintarlas sobre un lienzo y dejarlas a la vista para que el resto del mundo las siga de vuelta hasta el lugar donde nacieron.

La poesía de la obra humana se comprueba así, empíricamente. No existe otra manera. La palabra bien dicha debe haberse dicho, el verso haberse visto y la obra escrita haberse escrito. El pensador más brillante pero que no sabe dar forma a sus palabras se queda a medio camino de la creación, atascado en el limbo de la creencia y de la elocuencia que únicamente ronda por su cabeza; en cambio, el poeta que ya ha pensado y además ha dicho, está más cerca de alcanzar su obra. Una con la que demostrará que una idea por sí sola no da forma a la existencia, sino que es la forma que toma el pensamiento la que acaba por definir la composición del espacio en que existimos. Una obra que, al convertirse en poesía, mostrará claramente cuál es la instrucción que ha de seguirse día tras día en la creación: «... mañana / habrá que trazar unos signos, / dibujar un paisaje, tejer una trama, / sobre la doble página / del papel y del día. / Mañana habrá que inventar, / de nuevo, / la realidad de este mundo»*.

* OCTAVIO PAZ, «Primero de enero» (fragmento).

LA OBRA

¿Sería mucho pedir, como reclamaba el poeta, que las partes de una composición sean todas armoniosas y que la composición, en su conjunto, resulte al final un poema?

¿Es tan absurdo esperar que la línea, la palabra y la obra se unan gracias a la intención humana para que cada cosa que traigamos al mundo a existir realmente lo merezca y valga la pena el esfuerzo de crear, más aún cuando todos saldríamos beneficiados de vivir en un mundo bien compuesto y bien pensado? 8

¿Es en verdad tanto pedir?

En este comienzo de siglo en el que la saturación del espacio es máxima —y viendo que el resto de sus cien años se antojan todavía más preocupantes en ese aspecto— no debería hacer falta pedir un poco de consciencia, pues ya deberíamos estar más ocupados que nunca haciendo el mínimo de cosas con la mayor prudencia posible.

El desarrollo de una consciencia espacial, individual y colectiva se ha hecho más que urgente. A estas alturas ya deberíamos tener bien claro que el espacio es, nada más y nada menos, el lugar donde los seres humanos existimos y fabricamos nuestro propio bienestar; y que, por tanto, es también el sitio donde nuestro 16

desorden puede llegar al punto de arruinarnos la existencia. Y es que si hay algo que el tiempo nos ha dejado perfectamente claro es que, según las obras que colocamos en el espacio, podemos darnos una vida más placentera y una mejor oportunidad para seguir existiendo en armonía como seres vivos, como humanos, como creadores y guardianes de la obra de la Naturaleza; o bien, que por tomar malas decisiones e incurrir en un uso negligente del espacio, podemos hacernos mucho daño en el presente y todavía más en el futuro.

Tal evidencia debería ser ya suficiente para habernos convencido de la importancia que tiene el espacio para la vida y la creación, y para dejar bien sentado que su cuidado y su correcta composición no deberían ser nunca un asunto de debate, petición o súplica, porque los seres humanos debemos al espacio lo que somos y lo que tenemos.

Todos y cada uno de nosotros, sin excepción, vivimos entre composición y vivimos de hacer composición. Estamos constantemente, ininterrumpidamente ocupados en concretar y acotar lugares físicos o abstractos con nuestras obras. Así funciona nuestra naturaleza. Pasamos nuestras vidas decidiendo qué hacer con el espacio libre, cómo ordenarlo y cómo utilizarlo para que a través de él nos podamos expresar. Componer es nuestra labor diaria, a eso nos dedicamos y eso es lo que nos hace humanos.

Nacemos por composición, vivimos componiendo y al morir dejamos de componer espacio, es decir, dejamos de ocupar. El espacio está en nosotros y nosotros aparecemos en mitad de él para crear. El espacio es lo sensible, nosotros la sensibilidad. Y por esa relación lingüística que hay entre una cosa y su facultad —por ser el espacio un lugar visual, auditivo, tangible, cognitivo, y el ser humano su agente compositor—, el espacio debería ser materia de estudio, de dominio y de cuidado universal; y, al mismo tiempo, *componer* debería considerarse como lo que en

realidad es: la acción primordial del hombre basada en el arte de mirar, la voluntad de sentir y la sabiduría para hablar. Atributos sin los cuales el ser humano no puede construirse un mundo placentero y mucho menos disfrutar de él.

56

La evolución concedió al hombre las habilidades adecuadas para ordenar el mundo y para hacerlo en grado igualmente útil y bello que la Naturaleza; pero ése es solamente el punto de partida. Aprender a aplicar los principios de la creación, las combinaciones de la armonía o los fundamentos de la composición en una obra de autoría propia es un proceso que requiere de muchas horas de estudio, de mucha práctica y, más que cualquier otra cosa, de un fuerte sentido de responsabilidad y obligación para 64 con el espacio. Y hoy día es más necesaria que nunca la firme convicción de que, sin una educación de la sensibilidad, el espacio que es de todos corre peligro con cada decisión individual que tomamos al crear.

Al respecto de dicha formación en la sensibilidad que toda persona debería completar antes de llevar a cabo cualquiera de sus ideas, otro poeta —que además era escultor— decía que una obra humana comienza con un poco de geometría y otro 72 tanto de especulación abstracta, en un lugar que se ocupa y se interrumpe geométricamente según nuestro actuar, y que tal conocimiento abstracto, necesario para la creación, se refiere a la estructura de las cosas y las imágenes, a su colocación y montaje. Lo que quería decir, en otras palabras, es que toda obra surge de la sensibilidad para componer, y para eso es que toda persona debe prepararse observando, percibiendo, sintiendo: para aprender a «hacer composición». No importa su actividad ni su 80 profesión, si alguien tiene intención de llevar a cabo su obra en el mundo está obligado a desarrollar el tacto suficiente y necesario para abordar el espacio en tanto que abstracción intelectual y lugar sensible. Y, sin duda, el lugar ideal para comenzar con esa

educación de los sentidos es el plano bidimensional, pues ahí puede proyectarse el espacio de la manera más simple y esquemática posible. Y además, por tratarse del plano de la imagen y
88 no de la realidad física, los errores que puedan cometerse durante el proceso de aprendizaje no son asunto trágico, sino que pueden borrarse o enmendarse rápidamente y el estudio reanudarse en un nuevo pedazo de papel. La práctica de nuestra sensibilidad espacial a través de la composición sobre una superficie plana (papel, lienzo, película, fotografía...) es el ejercicio perfecto para aprender a dominar el espacio tridimensional, que es el lugar donde verdaderamente nos jugamos el bienestar individual y
96 colectivo de la humanidad.

Ejercitando la sensibilidad espacial en dos dimensiones conseguimos entender lo que observamos fuera de nosotros; también así aprendemos a dibujarlo, a escribirlo, a leerlo y, a su debido tiempo, a componer imágenes nuevas provenientes de nuestro interior. Sin este valioso entrenamiento visual, que nos abre los ojos a la relación que hay entre líneas, formas, palabras y realidad, una persona se abre paso por la vida con bases insu-
104 ficientes para realizar obras y planear espacios útiles, cómodos, funcionales y vivificantes para sí misma y las demás. Sin sensibilidad espacial las creaciones humanas carecen de la perspectiva necesaria para encajar útil y funcionalmente en el mundo, por lo que las obras que así creamos rara vez construyen algún sentido o llegan a ser capaces de unir el espíritu humano y la materia de la obra en cuestión con una misma intención.

Lo que sucede cuando de entrada desestimamos el espacio
112 visual o las valiosas lecciones provenientes de la simple observación, y nos lanzamos a crear confiando en que la educación de los sentidos es sólo «cosa de artistas», es que al trasladar nuestros pensamientos al papel u otros formatos materiales éstos resultan irrelevantes, ordinarios, inservibles y, en el peor de los escenarios,

arruinan de forma irreparable el espacio y provocan que tenga un efecto negativo en la vida de los demás.

Salir al mundo a trabajar en tres o más dimensiones cuando aún no tenemos aprendidas las dos primeras se vuelve una tarea 120 extremadamente complicada, y es por esto que se cometen tantas equivocaciones al explotar el espacio natural, al urbanizar, al organizar el espacio público, al considerar el sitio para la vivienda, al trazar vías de comunicación y transporte, al establecer fronteras, al definir límites y valores morales y, en general, al intentar que cualquier obra supere lo mundano y se exprese con un mínimo de poesía. Los ejemplos sobran para demostrar que por falta de una educación de la sensibilidad —especialmente de 128 los individuos y autoridades a quienes encargamos la gestión del espacio— hemos llegado a la situación de emergencia mundial en la que nos encontramos hoy, cuyas repercusiones ya rebasan claramente los límites de la Estética y tienen a la Ecología, a la Estadística y a la Economía en graves aprietos.

Ahora bien, si la mayoría de la población mundial desconoce o infravalora la importancia de la sensibilidad espacial, esto se debe en gran medida a que muchos inocentes han sido víctimas 136 de modelos socioculturales deficientes, y por eso la responsabilidad de los errores que hayan podido cometer recae sobre el conjunto de la sociedad y no solamente sobre ellos. Pero los hay también indolentes por gusto y éstos, que son los más peligrosos, no merecen ningún respeto o consideración. A los primeros hay que encauzarlos y mostrarles los beneficios del espacio bien compuesto con la prueba innegable que constituyen las obras más bellas que la humanidad ha traído al mundo; a los segundos 144 hay que encausarlos para impedir que sigan creando. Hay que dejar de aceptar y de consumir sus obras, hay que despreciarlas de una vez y calificarlas abiertamente de atentados contra el interés general. Y aquí entiéndanse por igual las malas obras

de políticos y gobernantes que de comerciantes y empresarios, agricultores y granjeros, ingenieros y arquitectos, científicos y artistas, economistas y juristas, filósofos y escritores, periodistas, 152 diseñadores, artesanos, urbanistas, etc.

A cualquier nivel, los creadores de lo antiestético por convicción deben ser denunciados. Y además son muy fáciles de identificar, pues suelen rodearse de fealdad material y espiritual, y prefieren vivir entre la porquería antes que admitir los beneficios de lo que es bello o poner en práctica el ejercicio de su sensibilidad para fabricarse una vida más armoniosa. Trabajar la consciencia espacial es para ellos una sandez o bien una pretensión 160 propia de artistas y otros «hipersensibles» a quienes consideran poco menos que una lacra, cuando la realidad es que estos individuos viven una existencia más plana que la de un mísero punto, pues si observan el mundo, no alcanzan a comprenderlo como una esfera; si miran una imagen, su capacidad de observación no traspasa el soporte en el que fue impresa; y al abrir un libro su imaginación no va más allá de lo que se cuenta por escrito. No encuentran nada entre renglones porque nunca aprendieron 168 a interpretar el significado de la distancia entre las palabras, o a escuchar lo que el espacio en blanco tiene que decir acerca del texto negro que se posa sobre él. La sutileza proveniente de universos más profundos y escondidos, a los que sólo se puede viajar con el pasaporte de la sensibilidad, los rebasa. Y eso les molesta. Mientras más intuyen que puede haber una realidad alterna, hermosa y conmovedora, con mayor rigidez se encierran en la suya. Y si la humanidad tan sólo tuviera que observar a estos 176 desgraciados replegarse amargados a sus respectivas pocilgas, no habría mucho de qué preocuparse, pero el problema está en que muchos de ellos, no contentos con atestar su propio espacio de basura, se dan a la tarea de hacer insufrible la existencia de los demás con bodrios y adefesios de su propia autoría que terminan

ocupando el espacio que es de todos. Y tal es, nada menos, la tragedia espacial que arrastramos del siglo xx y que ya nos asfixia en el xxi: la producción desmedida e imprudente de cuanta idea inútil se permite concebir cualquier imbécil.

184

El mundo está plagado de pseudoautores, amputados de criterio, que nos están arruinando. Esta gente abunda como nunca antes y la libertad que les hemos otorgado para crear —la libertad que nos hemos concedido en sociedad— se ha vuelto un gran problema. Así es como hemos conseguido saturar nuestra existencia y por eso mismo es que la educación de la sensibilidad debe pasar a ser prioridad, para que a partir de ahora cada persona sea un filtro de calidad que garantice el equilibrio espacial.

192

El ser humano necesita de una sensibilidad en plena forma para fabricar sus obras con acierto y sabiduría; para componer con paciencia y crear con armonía; para saber valorar lo prístino y reconocer la importancia de dejarlo intacto; para respetar los espacios naturales y experimentar con gusto los lugares vacíos. Si una persona no es debidamente educada en su sensibilidad, tendrá serios problemas para definir su propio espacio, difícilmente sabrá encontrar paz en el silencio o placer en los métodos de la naturaleza, y mucho menos conseguirá apreciar con gusto las diferentes maneras en que otras personas organizan su particular universo, ya sea físico o cultural. Todas ellas carencias que conducen directamente a la máxima calamidad que puede aquejar al mundo: la insatisfacción humana.

200

La insatisfacción produce un caldo de cultivo perfecto para la intolerancia y sirve de combustible para iniciar conflictos entre individuos, grupos y naciones. Y lo más delicado de la cuestión radica en que una sola persona es suficiente para llevarse por delante al planeta entero con una proposición (artística, urbanística, ideológica, política, etc.) mal pensada o intencionalmente mal resuelta. Un solo insensible basta para llevarnos a todos

208

consigo a habitar en un lugar grotesco, y la única manera de evitarlo es hacer comprender a la humanidad en conjunto que toda obra, toda creación y toda composición deben estar cargadas de sentido y proporción.

No se quedaba corto aquel poeta que decía que la armonía es para el hombre no solamente un medio natural de persuasión y placer, sino también un instrumento de la grandeza y de la emoción, que a través de la buena composición nos dispone a la dignidad, a lo sublime y a todo lo bueno que encierra dentro de sí.

Es pues urgente que la sensibilidad espacial se convierta en asignatura obligatoria de nuestra educación, para que así tengamos muy presente, en todo momento, que sólo las obras originales bien consideradas y bien dispuestas ameritan ser traídas al mundo a ocupar un lugar.

La saturación espacial que hoy vivimos tendría fácil solución si tan sólo atendiéramos a tres sencillas cuestiones antes de comenzar una nueva obra: dónde vamos a actuar, qué vamos a colocar en ese lugar y cómo lo vamos a ordenar.

Espacio, elemento y edición son las tres constantes universales de la creación en las que se resume todo lo que hay de método en la labor de composición. En otras palabras, se trata de definir a) el formato de la obra y el lugar que ésta ocupará, b) el material que se colocará entre esas medidas que delimitarán la composición y c) la manera con la cual se ordenará la materia en el espacio elegido. La selección y el manejo de esos tres componentes dan como resultado una obra acertada, al tiempo que se manifiesta el estilo de su creador.

Tanto el espacio como el elemento y la edición pueden seleccionarse y llevarse a cabo como cada autor considere más adecuado. Así pues, el espacio puede ser una parcela para construir, una hoja de papel, un escenario, un momento de silencio o lo

que alcanza a encuadrar el objetivo de una cámara; la materia a trabajar puede ser una pintura, una palabra o el sonido de una nota musical; y la edición correr a cargo de quienquiera que esté en la silla del director ordenándolo todo a discreción. 248

La libertad para crear es absoluta, no hay prerequisites ni limitaciones. Todo vale para completar nuestra composición: equilibrar la forma y el fondo, quitarle blanco al negro o aniquilarlo con color, articular una palabra nueva expresándola con convicción, o dejar todo en silencio y retirarnos del espacio sin haber dejado nada más que la omisión. La decisión está en nosotros, los autores, y en las combinaciones que hagamos con un espacio, unos cuantos elementos y su edición. 256

Al final no hay más que eso: una buena composición para acabar con la saturación y el dominio incorrecto del espacio, pues *componer* es la manera de hacer, la manera de tejer, con ideas y palabras, un lugar a nuestro parecer. Componer es lo que nos hace singulares, lo que nos vuelve originales. Es lo que hace de nuestro puño y letra una palabra, luego un verso, una estrofa, un poema y, junto con muchos otros, al poeta.

La composición es un conjunto de decisiones que se define y nos define; que se compone y nos compone. Un pintor no lo es sin sus pinturas, el escultor no es nadie sin estatua, ni el poeta se conoce si no escribe. En toda composición se ve la mano de su autor, y esa mano muestra quiénes somos, pues coloca a la obra en una categoría y nos confiere un título a nosotros. 264

La «obra maestra» hace al maestro del espacio, lo mismo por abrir sus puertas que por prohibir el paso. En ella se definen *cantidad, dimensión, abundancia, austeridad* y lo más apropiado para cada ocasión de crear. Ahí se exponen la pasión, la ignorancia o sensatez y el corazón de una persona, una comunidad o toda la sociedad. Porque el orden espacial es humanidad en conjunción; es naturaleza y cultura en la misma proporción. 272

Porque hacer composición significa ordenar, concertar o reparar; adornar y engalanar; formar de varias cosas una, ajustar y concordar; poner en paz a enemistados; cortar el daño que se teme; moderar, templar, corregir o arreglar; reforzar, restaurar, restablecer; formar las líneas, las palabras o las planas; reemplazar en proporción el antecedente por la suma de éste con su consecuente; aderezar o preparar con varios ingredientes; concertar a los discordes; crear obras musicales; restituir a su lugar los huesos dislocados; constituir por varias partes o bien juntar y colocar con cierto modo y algún orden. No existe más definición. *Composición* es casi un adverbio hecho por la decisión de colocar primeramente, últimamente, anterior o posteriormente lo que irá primero, segundo y tercero; haciéndolo de modo ordenado, en un orden modelado, trabajado y bien pensado; garantizando que haya espacio para la creación; dejando a la vida sitio, dando a cada obra una razón.

El motivo por el que una obra es creada da forma a esa obra desde el instante en que se toman las medidas del espacio que ocupará, se fijan las dimensiones del soporte físico que la contendrán o se define el medio a través del cual se expresará. Algunas veces la razón por la que llevamos a cabo una creación puede requerir la asistencia de la Pintura por haber algo que es necesario visualizar; otras de la Música, si es que hay un silencio con el que se quiera acabar; y así debe juzgarse lo que sea más oportuno en cada caso particular. Pero lo cierto es que cada obra empieza a demostrar la razón de su creación a partir de la materialidad que decide adoptar.

En la Literatura, por ejemplo, la obra termina siendo un volumen impreso muchas veces similar al que el lector tiene ahora entre sus manos, pues cuando tenemos algo que decir y nuestras palabras buscan salir al exterior, es común recurrir al papel para

plasmar ahí nuestros pensamientos. La obra literaria se convierte en un conjunto de papeles que en conjunto no son planos, que se miran entre sí y que, por pares, se acomodan entre un lomo y dos cubiertas, todo lo cual define su espacialidad. Y si el libro ha sido siempre un formato recurrido en la creación es por su eficacia para comunicar, por su tamaño y portabilidad, es decir, por las dimensiones que abarca como objeto. El libro es un «lugar» tan bueno como cualquier otro para llevar a cabo una composición, y tan particular en su proceso de cognición como pueden ser una sinfonía o una pintura mural, porque en un libro también hay ríos y valles, altos y bajos, acentos y contrapesos para conducir la intención del autor. Un libro tiene su materia y su espacio, su blanco y su negro, la tinta y el papel, y los mejores autores tienen muy presente esa dualidad fundamental llegado el momento de sentarse a escribir y hacer de su libro una obra material. 312

Para todo buen compositor la creación es un asunto multisensorial en el que interviene su tacto para tratar la materia, pero también su sensibilidad espacial. Particularmente en la creación literaria, el buen escritor considera la escritura y la lectura como actividades de más de una dimensión, de modo que al escribir piensa en el blanco del papel como en el mármol que va a cincelar y en la tinta negra de sus letras como en la materia que excavará. Algunas veces concibe sus libros como si se trataran de obras de la Escultura, otras veces de la Pintura, otras de la Música, la Arquitectura o el Diseño Industrial, mas nunca se encierra a escribir en el mundo de las letras. Aun cuando el diccionario define leer como «pasar la vista por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados», un buen escritor se propone ir más allá. No se ciñe a trazar caracteres, sino que busca las medidas exactas en el tamaño, separación y ritmo de las letras, y también las proporciones óptimas del espacio en el que vivirán. No le basta con poner frente al lector unas palabras, 328 336

pues sabe que para que éste llegue a apreciar su verdadero valor, un autor ha de pensar muy bien lo que irá impreso en su libro y lo que no.

344 Todo buen autor sabe que un lector podría encargarse por su cuenta de interpretar un texto impreso valiéndose simplemente de su intuición para descodificar el significado de cada palabra leída, pero que sólo con esa base es muy difícil que pueda llegar a considerar el exacto y preciso valor del lenguaje escrito que cae en sus manos. Y es que, efectivamente, las palabras comunican un ánimo y hablan con un tono, pero también las paredes del espacio en que reverberan al ser leídas las hacen golpear el pecho
352 del lector o retumbar en su mente con diferente intensidad. Los autores más diestros lo son justamente porque saben concretar esos límites, dimensiones y demás detalles arquitectónicos de su composición, y calcular de antemano el eco de sus palabras para que el lector pueda comprender perfectamente qué tan íntimo o qué tan grandilocuente es aquello que encontrará según se adentre en el recinto que es toda obra.

Los mejores escritores —no los más famosos, sino los me-
360 jores— son los que dominan por igual el negro de la tinta y el blanco de la edición; son aquellos que pueden sentir tanto con la vista como con las yemas de sus dedos la materialidad del papel en el que escribirán, el salto de las páginas, los márgenes que frenan al texto y el punto que salpica a cada frase y cada párrafo al llegar a su final. Son compositores multidimensionales que manejan la pluma como un pintor mueve su brocha, porque entienden que su medio de expresión es también un líquido y
368 que el significado de sus palabras quedará plasmado por absorción, primero en la superficie árida de la celulosa y después en la mente del lector.

Crear una obra nunca es cuestión de resolver un solo plano o de considerar una sola dimensión. A una obra hace falta

analizarla desde más de un ángulo y es necesario estudiar los medios para su elaboración, los soportes para su construcción y la relación que hay entre ellos para facilitar su asimilación. Esto es así en cualquier disciplina de creación, pues el carácter con el que pueda presentarse un obra (humilde, digno, elevado, técnico, poético, ligero, pesado...) corre a cargo de la materialidad que la compone y del espacio del cual se rodea. En el caso de un libro, el líquido negro que queda en la página es tan importante como el blanco entre renglones que, aunque vacío, también se deja leer. En composición literaria, pretender que del significado del texto se encarguen y se basten las letras al componerse en palabras y éstas al ordenarse en párrafos, como si el juego entre la tinta y el papel no constituyera poesía visual, es quedarse muy lejos de completar la tarea. Y es que hasta que la palabra contenida es llevada al exterior, bien dibujada, bien articulada lingüísticamente, bien dicha y bien dispuesta dentro de las dimensiones de su espacio contenedor, no puede apreciarse con toda la significación que su autor intenta otorgarle. 376 384

Sólo en el momento en que las palabras de una obra —literaria o no— se presentan formalmente ante nosotros bien compuestas es cuando adquieren su peso y sus dimensiones reales, y la obra se percibe con acierto y certeza. No es sino hasta que su discurso se deja ver y se puede visualizar dentro del formato más adecuado y original cuando podemos disfrutar la obra y saber con seguridad si su intención es seria y profunda, ligera y directa, fugaz o atemporal, vehemente, paciente o de cualquier otra manera. Es por esa razón que el espacio en que la obra y su mensaje residirán debe estar al principio de la lista en el proceso de creación; y también que sea tan recomendable considerar la actividad de composición desde una perspectiva visual, ya que al hacerlo resulta más sencillo ordenar lo que hay de abstracto en nuestra mente para luego presentarlo en un lugar real. 392 400

A las obras en proceso de creación es conveniente componerlas así, visualizando de entrada su formato y trabajando desde un principio el lugar que ocuparán o constituirán. Y ya después se
408 puede empezar a dibujar líneas dentro de ese espacio, dejando que su tinta hable al correr, al respetar los blancos que hay en el formato o al cubrir de negro ciertas áreas para que la obra diga lo necesario. Esto significa que mientras un autor lleva a cabo su obra ya ha debido anticipar la forma final que ésta tendrá y el lugar al que irá a parar. Exactamente como hiciera el poeta francés que escribió sobre el pintor de la vida moderna a sabiendas de que sus palabras se publicarían por primera vez como un folle-
416 tín, en tres entregas diferentes; y no así como todos los editores que hasta la fecha siguen reproduciéndolas en otros tipos de formato, privándolas de la urgencia implícita de lo que antaño fuera publicado en papel periódico y con la que probablemente debieron ser leídas en 1863. De otra forma, al igual que hacen esos editores, el autor estará cometiendo el error de considerar solamente el material contenido y no el continente; la equivocación de tomar en cuenta la sola letra y no la consistencia de la
424 tinta con que finalmente se imprimirán las palabras de su escrito.

Errores como éstos se presentan en la composición de una obra por hacer caso omiso del ánimo, la personalidad y los motivos que carga consigo en todos los aspectos de su composición material (formato, cantidad, proporción, ubicación...). Se trata de fallos que, evidentemente, se cometen por falta de sensibilidad, pero antes que eso, en primera instancia, por no haber aprendido a visualizar y trabajar una obra en su totalidad. Y, por otro lado,
432 suceden también porque el grado de exigencia que hemos fijado como sociedad para aprobar la creación de nuevas obras ha ido disminuyendo considerablemente con el paso de los siglos; porque hoy en día se da luz verde a la producción de cualquier idea, así sea la menos original, sensata, funcional, útil, emocionante,

pertinente o necesaria, para que venga a ocupar un lugar en el mundo y a llenarlo con su ordinariez.

En siglos pasados decorar la fachada de un edificio con diseños propios o escribir unas palabras en papel eran privilegios únicamente al alcance de los más expertos y cualificados en la delicada tarea de unir la forma con la función. De igual manera, encargarse de la edición de un libro en los comienzos de la imprenta era tarea de los más doctos en composición. En cambio, hoy en día, el derecho que se tiene a ocupar un espacio con una obra de autoría propia parece medirse única y exclusivamente según la escala del ego. 440

¿Dónde se ubicará la obra?, ¿cuánto espacio ocupará?, ¿cuántas copias de ella se fabricarán?, ¿cuántos recursos se gastarán en su producción?, ¿cuánta materia y cuánta energía se requerirán? y muchas otras cuestiones concernientes parecen hoy depender del simple antojo del autor, mecenas, gobierno, empresa o institución que pondrá los medios económicos para la realización de la obra. Algunas veces la respuesta es «cien de esto», otras es «mil de aquello», y de un tiempo acá ya se manejan incluso los millones y los billones. Todo con tal de que el autor se sienta relevante a gran escala y hasta a nivel mundial. 448 456

El límite que se ha fijado para la creación es uno muy peligroso: la autoestima. Y ya da igual si el autor de una nueva obra es un don nadie con delirios de grandeza o un famoso necesitado de aún más atención, porque la menor de sus preocupaciones es calcular mal al momento de crear y la mayor sentir que es merecedor de expresarse a como dé lugar. Razón por la cual hoy en día no causa el más mínimo remordimiento que lo producido acabe siendo un desperdicio; y que el hecho de que tengamos que ocupar el espacio de un cajón, una habitación, una bodega o una nave industrial para guardar los excedentes de nuestra vanidad materializada, que a nadie interesó jamás, sea visto como 464

algo completamente normal. Lo único que hoy importa es que cada ser humano se realice y se complazca a sí mismo hasta el hartazgo; hasta haberse dado el último capricho y haberse re-
472 ventado el pantalón como un obeso mórbido tirado en su sillón; y hasta que la última patología de su ego se haya apaciguado y pueda entonces inventarse otra nueva para seguir con el atracón.

La industrialización, el capitalismo, la economía con sus límites infinitos y, podría decirse también, la educación humanista, han llegado a fabricar una versión espantosa del concepto de *antropocentrismo*. Y junto con todo ello la «democratización», en tanto que filosofía de producción y de consumo para el desarrollo
488 del bienestar, ha quedado en evidencia como la doctrina autointuligente que es; como un privilegio del que hemos abusado y hemos demostrado no merecer.

Resulta evidente que la prioridad está puesta en crear y consumir, y no en pensar antes de hacer o antes de hacer desaparecer los recursos que tenemos y el espacio que ocupamos. Ya no es relevante la cultura de una persona, su grado de talento o nivel de educación para que se le conceda el derecho —en la que fuere
488 la justa y merecida proporción— a gastar dichos recursos materiales o a llenar lugares con sus obras. Ahora todo el mundo es libre de crear, porque lo contrario, dicen, es «atentar contra los derechos humanos»; y llamar a alguien «deficiente», «imbécil» o «ignorante», aun con prueba suficiente, está cada día más cerca de ser penado por la ley.

En el mundo del siglo xxi reina la diplomacia pusilánime. Nadie tiene el valor de decirle a un idiota con aires de creativo
496 que se detenga, ni siquiera cuando es evidente que no sabe lo que hay que hacer. Y así, mientras otro tonto se realiza, otro espacio se reduce y el mundo continúa saturándose sin parar.

Sin ir más lejos, los libros mismos se han vuelto metáfora de la permisividad creativa que rige la producción cultural. Muchos

de los títulos que cualquier persona haya podido leer hasta hoy, y tantos y tantos más que se publican a diario sin ningún criterio de calidad o sensibilidad, siguen engordando la lista de obras producidas por autores completamente indiferentes y sordos a las exigencias integrales de la actividad creadora. 504

Los libros, como obras que son, constituyen una prueba fehaciente de la inconsciencia que predomina en nuestros tiempos en materia de creación, y son una muestra más de una producción desenfrenada que va en detrimento de la fabricación de obras originales. En ellos puede atestigüarse, además, cómo infinidad de escritores han dedicado sus carreras a escribir como unos auténticos maestros de la narración, sí, pero también sin haber entendido lo que implica componer una obra en su totalidad. 512

Y es que, por no entender, muchos de ellos no son capaces de detenerse tan siquiera un momento a considerar cuánto puede pesar un libro terminado entre las manos, cómo se montan los pliegos de papel o qué importancia tiene ese límite intangible que constituye su doblez en mitad de la doble página. Nada de eso les es relevante para empezar a relatar. Desde el inicio de su proceso de creación, con toda tranquilidad, se sientan a redactar sus borradores llenando páginas y más páginas con la ayuda de románticas máquinas de escribir que sólo aceptan hojas sueltas, o bien con la de procesadores de texto cuya interfaz produce columnas interminables de palabras. Y así, sin mayor contemplación, sin reparar en la mecánica del papel, en que su obra se publicará impresa a doble cara, o en que la lectura de un libro implica una horizontalidad en el paso de las hojas, se atreven a contar cualquier historia y mandarla publicar. 528

Sobra decir que en dicha clase de obras salta a la vista la deficiencia con la cual se tratan asuntos tales como la longitud del escrito, el tamaño de las páginas o los cortes que se producen entre párrafos y palabras cuando éstos saltan de una página a

la siguiente. Y ni qué decir ya de las consideraciones acerca del ritmo de la lectura, como pueden ser el número de palabras por página o de caracteres por renglón, y de la forma más adecuada en que esas y otras variables deberían funcionar en su conjunto para que, al pasar las hojas del libro, lo escrito se perciba de la manera más adecuada posible y la obra se disfrute mejor.

Ninguna de esas «nimiedades» merecen ya atención. Los autores de hoy en día están enfocados en sí mismos y en su protagonismo, y poco les importa la forma de su obra. Los escritores, por ejemplo, aunque parecen ser plenamente conscientes de las palabras que usan, rara vez lo son de la tinta que cargan en su mano al escribir o del papel sobre el que la arrojan. En muchos libros las palabras se dan por sentadas sin que nadie se ocupe de darles buen asiento, y es patente que se ignora el hecho de que los caracteres escritos que salen de una pluma son líneas negras que necesitan acomodarse sobre un plano del mismo modo que los trazos de un pintor se plasman en un lienzo.

La materialidad de las formas se ha vuelto el tema en el que nadie quiere pensar. Entre las preocupaciones creativas de toda clase de autores se cuentan únicamente las más superficiales dentro de la labor de composición, y hasta ahí saben o hasta ahí deciden llegar. En general, se rigen por ese celeberrimo principio de ignorancia compositiva que dicta que «la obra va primero y el formato va al final», y eso sólo si al final queda algo de tiempo para dedicar a la forma. Cuando un escritor ha terminado de escribir considera que su trabajo está ya hecho y deja que el resto de su obra se termine según las opiniones y gustos del mercado, como si así se pudiera completar acertadamente un trabajo que debía ser integral y absolutamente personal. Así es como, tiempo después, una misma obra puede verse publicada en edición de bolsillo, ilustrada, revisada, crítica, de tapa dura, tapa blanda, libro electrónico y hasta en PDF, pues no vaya a ser

que no llegue a manos de hasta la última persona con vida. Y ya puede tratarse de la mejor obra de la Literatura Universal o de una novela cualquiera, siempre hay una editorial que encuentra la manera de ignorar el valor del contenido y embutir un texto 568 en la mitad de hojas que requiere, o conseguir que una lectura pase de tener 500 páginas a ocupar diez volúmenes.

Pocos son los autores que se detienen a pensar que delegando la composición de su obra su palabra queda a medias, expresada en un objeto o un lugar que no apoya su intención original ni el motivo de su creación. Y es quizás más triste todavía que con la tecnología que tenemos hoy no seamos capaces de dedicar el tiempo necesario a las formas, a producir con más precisión 576 o a componer con mejor criterio, sino que la utilicemos para fabricar más cosas, de peor manera y con mayor descuido; y que sigamos llenando la biblioteca del mundo con primeras ediciones mal compuestas y un sinfín de reediciones que con cada nueva iteración se alejan aún más del propósito de la obra original.

Dicho esto, y para que no haya malentendidos, cabe aclarar que el problema aquí no es que una obra se produzca con la intención de hacerla llegar hasta el último consumidor. El ver- 584 dadero problema está en que cada autor que hay ahí fuera piensa que su obra merece producirse y reproducirse tantas veces como sea necesario para que el mundo entero conozca su trabajo y todos sepamos de él. Porque, volviendo a lo mismo, la obra ha quedado abandonada y lo único que importa es que se sepa la historia del creador. De ahí la tendencia generalizada por crear obras cada vez con mayor frecuencia, soportadas en formas cada vez menos trabajadas, como los autorretratos banales con su 592 correspondiente filosofía de vida de pie de foto que se publican hoy en día, o las opiniones de caracteres limitados, o los videos de pocos segundos. Una obra ya no es más que un patético reclamo de atención y la figura del autor no es sino la de un pobre

diablo que se dedica a mendigar reconocimiento y aceptación. No hay otra manera de decirlo. No tenemos ya interés en meditar acerca de nuestra condición humana, en valorar nuestra
600 dimensión personal, en ponernos en perspectiva con respecto al mundo, ni en reconciliarnos con nuestra irrelevancia dentro del gran cuadro de la existencia. Pero eso sí, queremos ponernos a crear y que todo lo que hagamos les importe a los demás. Así de insensibles somos hacia nuestro interior y así de negligentes nos mostramos con el exterior. Sin saber decir cuál es nuestra propia altura intelectual, espiritual, profesional... queremos llegar a medir la vida, la naturaleza o el arte; y sin saber calcular la justa
608 importancia de nuestra labor, queremos aparecer como autores de algo mejor. Es ridículo, es una estupidez y, francamente, es también una desgracia, porque está claro que si el punto del que partimos es nuestro propio desconocimiento, entonces el espacio, la naturaleza, la creación y la existencia no tienen futuro alguno.

Es sin duda un reflejo de los tiempos que corren el hecho de que los creadores estén más absortos que nunca en su propia relevancia y se hayan olvidado de la de su obra. Y es que así como
616 la producción de bienes de consumo se ha vuelto más importante que lo que se produce, el concepto de creación se ha redefinido como simple *actividad*, en el sentido más mundano de la palabra, y hoy en día el mero hecho de «estar activo» es suficiente para ganarse el título de artista o de creador.

La obra ha pasado de ser el objetivo (objeto) final de la creación a convertirse en una serie infinita de iteraciones triviales, en un bombardeo incesante de mundanidad, y en un recuento
624 diario, insufrible y anodino de la realidad. Hacer ejercicio, comer, viajar, comprar... toda actividad vale ya como sinónimo de *crear*. Sólo hace falta una instantánea para que alguien pueda demostrar que no está inmóvil y considerarse interesante, como si estar activo representara un mérito en sí mismo, o casi como si

no estar muerto mereciera la atención y el aplauso de los demás. A su vez, cualquier cosa que mostramos o sobre la que opinamos sirve para presentarnos como fabricantes de influencia o de tendencia; y desde que se acuñó el término «creación de contenidos» 632 nos dedicamos simplemente a rellenar, pues el único requisito que debe cumplir un creador en estos tiempos es asegurarse que su actividad desenfrenada y neurótica lo mantenga en constante producción o exhibición de lo que sea.

Ante tal panorama no es de extrañar que cuando a esta clase de personas se les encarga una obra de dimensiones reales, sus prisas y su obsesión de «hacer por hacer» consigan regalarle al mundo, cada vez y sin excepción, un nuevo esperpento: un 640 cuadro que no cabe por la puerta, un mural más decadente que la pared de ladrillos sobre la cual se pintó, o una escultura más alta que su recinto; un puente que se queda corto, un viaducto que por ahorrar minuto y medio de trayecto a los automovilistas parte por la mitad una reserva natural, o una parada de tren en una zona despoblada; viviendas de diez metros cuadrados, jardines con árboles en lo alto de rascacielos y albercas con fondo de cristal colgando sobre precipicios; el quinto estadio deportivo 648 en una misma ciudad o el nonagésimo aeropuerto de un país.

Así se presenta la actualidad por el criterio que nos rige en sociedad y ya miramos todo lo que hemos ido creando con normalidad. Y es verdad que muy pocos se asustan o se sorprenden ante lo que se puede ver, puesto que en conjunto nos hemos sometido a una existencia frenética, de creación inconsciente, que hace fácil olvidar la importancia del espacio que nos rodea y difícil reconocer que el estado de enajenación en el que vivimos 656 mata el tiempo y la paciencia que se requieren para llevar a cabo obras pensadas, acertadas y de contenido sustancial.

Sencillamente aceptamos que ahora las cosas se hacen así y hacemos la vista gorda pretendiendo que el espacio del que

disponemos no se acabará por usarlo inadecuadamente. Pero el planeta no puede seguir funcionando a esta velocidad y las advertencias que nos hace son cada día más obvias y rotundas.

- 664 La naturaleza necesita de pausas y el ser humano también. Por eso, más que abrir los ojos, deberíamos cerrarlos un momento y respirar. Así, tal vez, al volver a abrirlos podamos ver que el mundo está cada día más atiborrado y el espacio más saturado de creaciones ineptas, repetitivas, carentes de originalidad y de todo motivo, que no paran de producirse; y que de ahí viene justamente el reclamo inicial que hacía el poeta. De ahí tanta insistencia en el cuidado de la composición y de ahí también
672 ¡la importancia de la forma!, que haríamos bien en escribir así a partir de ahora, entre signos de exclamación.

Como guardianes del espacio natural y creadores de nuestro universo cultural, los seres humanos tenemos la obligación de volvernos expertos en composición. Forma y obra deben ser inseparables en su consideración y es nuestro deber trabajarlas a la vez en todo lo que hagamos.

- Si lo que nos proponemos es escribir un libro, no deberíamos pasar de la primera página sin haber medido y contemplado todo lo que habrá en ella, ya sea fondo o forma, espacio positivo o espacio negativo, contenido o continente. Tampoco deberíamos pasar por alto la materialidad de las palabras y mucho menos dejar a la suerte el formato final. Ya decía el poeta que no son solamente las frases las que dibujan para nuestros ojos las formas del alma, sino que entre ellas, en el intervalo que las separa, también se conserva un silencio que es igual de
680 importante. Y es porque en la obra, en la que ya está completa y terminada, cada cosa y cada espacio forman parte de la poesía en la misma medida en que la poesía está en cada una de las partes. Así es como en cualquier obra, desde la más pequeña y personal hasta la más monumental y pública, el espacio que la

rodea y el espacio que ella misma ocupa deben tratarse con el máximo respeto. Primero, para que la obra sea fiel al autor y, además de sus palabras, exprese toda su emoción; y segundo, para que el espacio que es de todos sea ocupado por esa obra 696 con utilidad y un buen propósito.

La composición es una tarea que implica unas medidas y un ejercicio que requiere medición. Toda obra puede beneficiarse enormemente y alcanzar la dignidad espacial que se merece con tan sólo calcular bien, no importa de qué trate o la forma que vaya a tomar. El espacio existe para componer en él lo que pensamos y cualquier obra, incluso un pequeño libro, es un buen lugar para empezar a probar. 704

Una vez cubierto el ámbito espacial de la obra, lo siguiente a considerar es el elemento o elementos que habrá de llevar, es decir, la sustancia que la obra contendrá o el material que la compondrá. Esto incluye lo visible, lo sutil y lo invisible. En una pintura, por ejemplo, hay imagen y además ciertas palabras de la historia que cuenta el cuadro; en la lectura hay palabra sin imagen, pero el texto ya se encarga de dibujar; en la música hay 712 una letra que remite a algo visual con ayuda del sonido; y así puede variar, de una obra a otra, el contenido elemental que se debe trabajar según la categoría a la que cada una pertenezca.

Cada composición tiene unos elementos y unos vacíos específicos, unas oquedades y unas formas que, en combinación, la hacen original. La labor del autor es justamente encontrar la manera de sincronizar ese engranaje y echarlo a andar. Eso es *componer*. Y, para hacerlo, tiene que haber sopesado bien las 720 particularidades de su obra junto con esos montes y esos valles que ya se han mencionado y que son materia y espacio libre; y una vez que todo está clasificado e identificado, puede entonces comenzar el proceso de edición de la obra, que no es otra cosa

que la puesta en práctica de su criterio, con naturalidad, para trabajar el terreno de su creación.

En esta tercera y última instancia de la composición es
728 cuando se toman las decisiones que acabarán por dar forma a la obra; decisiones que serán más acertadas cuanto más se conozca a sí mismo el autor y más demuestre con ellas su originalidad. A mayor consciencia sobre sus habilidades y sus límites físicos, sobre su filosofía, su temperamento y su espíritu, mayor será la intensidad con que todas esas características se manifestarán en el espacio en que se proponga crear.

Conocerse a uno mismo es conocer la forma y también el
736 alcance de la propia obra desde antes de crearla. La edición es simplemente la traslación de un entendimiento interior hacia el exterior; es la representación de la coherencia entre el autor y su intención, es decir, entre el ser y el hecho. Y si se lleva a cabo de forma honesta, además de ser un procedimiento efectivo, resulta bastante sencillo y muy satisfactorio.

En la edición el autor se hace siempre presente de una u otra manera. Algunas veces de forma desacertada, como en las obras
744 visiblemente mal concebidas, y otras muchas con el éxito de las creaciones que se aprecian con gusto. Pero la disposición de las partes de la composición siempre termina por exhibir la mano de quien así decidió colocarlas; es algo inevitable.

Este libro, por ejemplo, al estar dedicado a mis palabras no tenía más remedio que demostrar con ellas mi criterio, componerse con el tono de mi voz y llenarse con las ideas que yo conozco y sé articular. Esto es porque un autor sólo puede com-
752 poner como él sabe y no como haría alguien más, y así es como no hay dos libros ni dos obras que sean iguales entre sí.

Existen libros que dan mayor importancia a las imágenes, a las fotografías, a los mapas, gráficos o ilustraciones; hay ediciones que pueden y deben permitirse formatos grandes y pesados para

causar una mayor impresión al pasar sus páginas; y también hay libros como éste, que se podría decir es un monólogo interno convertido en publicación, cuyo propósito principal es acercar las palabras lo más posible al lector para que le resulten igualmente personales. 760

Este libro no es más grande, no tiene más espacio en los márgenes que rodean su texto, ni se vale de una tipografía de mayor puntaje porque su intención no es hacer que sus palabras resulten importantes, sino cercanas. La razón de sus dimensiones es que la edición resulte cómoda de leer para que las palabras den la sensación de caber en la mano y de sujetarse con la firmeza de quien asimila algo y lo hace suyo. Del mismo modo, 768 las medidas de las hojas y las cubiertas están pensadas para que el libro pueda leerse entreabierto en la palma de la mano y sostenerse sobre ella como si se tratara de un pequeño atril de cinco puntales. Su formato final está definido en relación directa con la mano por simple coherencia física y para coincidir con el título mismo de la obra, porque la mano es la medida original a partir de la cual los seres humanos dimensionamos el mundo material. Porque la mano es nuestro primer instrumento de 776 acción y nuestra herramienta universal de sujeción. Y porque un libro es, antes que nada, un objeto diseñado expresamente para nuestra percepción y, como tal, cuanto mejor se adapte a nuestra anatomía y podamos abarcarlo y sentirlo en su totalidad, de la manera más directa y precisa posible, más opciones tendrá de ser bien asimilado.

Ya desde su anchura, su altura y espesor, este libro busca una cierta condición de «manual» —aun sin ser precisamente un 784 compendio de puras instrucciones—, pues la razón de su composición es mostrar los recovecos de la creación y con ellos la importancia de acumular un conocimiento estético, a la vez que promover un manejo más sensato del espacio y una producción

de obras en concordancia con la sensibilidad y el espíritu de cada autor. Y justamente porque yo soy el autor y eso es lo que pienso, el formato discreto de este libro y su estilo claro, directo, 792 conciso, sin adornos ni mayores pretensiones visuales, no es una casualidad ni sirve únicamente como apoyo a la narrativa, sino que es reflejo de mi temperamento y manifiesta abiertamente la manera en que yo prefiero disponer del espacio.

Siguiendo mi particular forma de ordenar y componer, el tamaño de esta edición se ajustó a un formato relativamente pequeño (12×19 cm) para lograr así la cercanía con el lector antes mencionada, pero también porque estas dimensiones son 800 suficientes para albergar en cada página las palabras que yo necesitaba decir. Llenar más espacio que éste hubiera representado un esfuerzo innecesario y es por eso que el libro no tiene otra forma ni tiene otras medidas.

Consecuentemente, los renglones son breves para hacer que la lectura tenga un ritmo relativamente ágil y mis palabras no roben al lector más tiempo del necesario, que es también una cuestión que suele preocuparme cuando mantengo una con- 808 versación en persona.

Como se puede ver, lograr esta serie de coincidencias entre obra e intuición —por contradictorio que parezca— requiere de números y medidas que construyan la poesía oculta de las matemáticas que habrá en la obra. En particular, este libro se empezó a componer por el tamaño de la página, que se definió en base a la proporción áurea $1 : 1.618$. A continuación se compuso la caja de texto en proporción de $4 : 5$, que dentro de la escala 816 cromática equivale al inverso armónico de la proporción áurea, y gracias a lo cual la mancha negra del texto puede acomodarse con avenencia dentro del rectángulo blanco de la página. La medida de la caja se fijó entonces en 420×260 puntos y el cuerpo de texto en 10.5 puntos con 13.1 de interlínea, lo que significa

que cada página tiene lugar para 32 renglones, que cada renglón contiene alrededor 64 caracteres (poco más de diez palabras) y que en cada página hay un promedio de 340 palabras. Todas éstas, de nuevo, dimensiones más que suficientes para contener 824 lo que tengo que decir.

Además, a lo largo de la edición se utilizó una escala tipográfica basada en la misma proporción de 4 : 5 para dar flexibilidad formal a todos los tipos de contenido (índice, títulos, encabezados, notas y otros textos) dentro de la caja de texto, así como consistencia visual al espacio interior de la obra.

Por último, el prólogo se dispuso en una tipografía de menor tamaño que la del grueso de la obra (9.6 pt) para así diferenciar 832 visualmente su tono introductorio de la voz que narra el resto de capítulos. Y sólo cuando todos los números y medidas, los blancos y los negros, los silencios y las letras estuvieron definidos se empezó a escribir este libro, directamente sobre el formato que aquí se puede ver, y el contenido tomó forma de acuerdo a su espacio original.

Lo dicho hasta aquí acerca del diseño de este libro es simplemente un ejemplo concreto de la clase de primeras consideraciones que deben tenerse al empezar a componer. Evidentemente, según la disciplina de creación, los detalles a medir son diferentes, pero sin una correcta definición del formato final de una obra no es posible empezar a trabajar el contenido; o mejor dicho, es perfectamente posible, mas nunca recomendable. 840

Se dice comúnmente que en una obra bien hecha la forma obedece a la función, pero esto es una gran equivocación, pues 848 en esa afirmación ya se establece un orden: primero la función, luego la forma. La separación de las partes está implícita en el enunciado y eso, en la práctica, provoca que desde la línea de salida la obra arranque con mal pie.

En una obra bien compuesta forma y función van de la mano igual que la mano izquierda y la mano derecha de un autor se unen en su tronco como partes de un mismo cuerpo y una misma mente. Y así es como todos los elementos de una composición deben ponderarse: en relación de unos con otros y trabajándose con uniformidad en la intención, hasta constituir un formato final. En la medida en que esto se lleve a cabo, la forma de la obra quedará perfectamente atada a su espacio, su contenido y su razón serán una amalgama, y la fuerza de esa mezcla garantizará que, una vez aparezca materialmente en el espacio, toda ella esté plena de sentido.

856 Por otro lado, otra gran ventaja de trabajar forma y contenido minuciosamente a la par es que, así, una obra original se «asegura» mejor contra cualquier intento de reproducción o reedición que, en un determinado momento, pudiera alejarla de esa originalidad.

Ésta no suele ser una preocupación muy presente en la mente de un autor al que apenas le alcanzan las horas del día para avanzar en su creación, y sin embargo debería serlo, pues 872 siempre estará en su mejor interés el dejar bien atada la obra a unas medidas para que así se conserve íntegra durante el mayor tiempo posible; y también para que cualquier intento ajeno de manipulación o transformación de su contenido expresivo sea un esfuerzo en vano. Y no se trata aquí de una cuestión de piratería, derechos de autor, ánimo de lucro u otras razones de índole económico; se trata de que una obra permanezca como es y sea lo que verdaderamente tiene que ser en género, número y lugar.

880 Cada obra individual ha de ser literatura, arquitectura, fotografía, pintura, etc., según lo que deba ser; debe haber una o tantas copias de ella como tenga que haber; y debe colocarse donde tenga que nacer y en ningún otro lugar. Y para conseguir esto no hay método más efectivo que obligar al espacio a

acompañar la obra y asegurarse de que si la obra se aleja de su sitio, pierda su sentido y su razón.

Existen infinidad de «trucos» espaciales para conseguir que una obra se mantenga original, por ejemplo, mediante el clásico 888 recurso de firmar cada copia que se produce, o bien realizando una edición limitada de algún diseño, o incluso certificando la obra de alguna manera oficial que la proteja de falsificaciones.

También cabe la posibilidad de validar la obra haciendo que su mismo contenido se vuelva un impedimento para que se violen sus dimensiones, esto es, pensar la obra como el poema que no se puede recortar ni aumentar en cantidad de versos al declamar, o como la composición musical que, si se quiere 896 interpretar con fidelidad, no puede extenderse ni contraerse en el tiempo, sino solamente respetarse en su duración.

Componer de esa manera requiere de más trabajo y de mayor atención a los detalles del espacio, pero no deja de ser un recurso tan a mano para el autor como lo es firmar su lienzo al terminar de pintar.

En una edición impresa, los recursos para asegurar la integridad de una obra y protegerla de la reproducción no solicitada son 904 casi tan numerosos como la cantidad de letras que pueda haber entre sus páginas. Por ejemplo, los textos pueden calcularse para que todos los capítulos terminen siempre en página derecha y así el capítulo siguiente vaya inevitablemente acompañado de puro espacio en blanco por la izquierda. Otras alternativas podrían ser escribir un capítulo de una sola página o ajustar algún otro para que su final corresponda exactamente con el último renglón de la hoja; también componer textos corridos y hasta sin puntuación; 912 dejar palabras huérfanas o líneas viudas de forma intencional al acabar un párrafo; o ¿por qué no?, incluir al margen de las páginas un conteo de líneas, de manera que si alguien intentara reproducir las mismas palabras en otro formato, caja de texto,

puntaje de tipografía o familia tipográfica, tendría por delante la complicada tarea de hacerlas coincidir con el número original de renglones. Los trucos son incontables y con ellos la poesía de
920 una obra puede hacerse tan notoria y compleja o tan sencilla y sutil como prefiera el autor.

En composición está permitido jugar con los sentidos a través de las medidas y siempre cabe la posibilidad de manipular un poco más la palabra para que aquello que dice sea aquello que demuestra; para que se vea claramente que lo que la obra narra es lo que su espacio encierra. Todo es cuestión de ingenio y de disfrutar con gusto de la propia obra durante el proceso
928 de composición.

El ser humano goza de libertad absoluta para componer. No hay una fórmula más efectiva que otra. Lo único cierto es que en la medida en que la pasión de un compositor por las formas, trazos, proporciones, detalles y remates de su obra se haga visible, ese mismo cariño y esos cuidados elevarán su composición.

Un libro o cualquier otra obra que se ocupa únicamente del significado de su discurso, sin manifestar sensiblemente el valor
936 emocional de sus palabras a través de las formas, es una obra a medias, condenada a condenarse.

Del mismo modo, un autor que no comprende el espacio que su obra le demanda rara vez acertará en componerla o en colocarla en el lugar que ésta merece, pues aunque es cierto que algunas buenas obras pueden llegar a serlo por fortuna, nunca sucede así con las más excepcionales, ya que éstas solamente se dan si el autor es consciente de todas y cada una de sus dimensiones al crear, incluidas las palabras. Esto es, si sabe reconocer
944 de antemano que una creación *sublime* comienza por una línea bella y sinuosa, y que un creador *verdadero*, tal y como hace su *v* inicial, es el que desciende primero hasta lo más profundo de su temperamento personal para luego girar abruptamente en

un ángulo agudo y dirigir hacia la superficie todo lo que pudo recoger de su interior.

Las obras humanas que son valiosas, las que realmente pretenden y consiguen servir de algo, son las que están gobernadas por un conocimiento sensible transformado en intención; y en las que dicha intención se ve justificada y es justificable, de principio a fin, en su forma y sus medidas, en sus líneas, sus palabras, el espacio, el contenido y la emoción. 952

Una obra debe ser un conjunto claro, manifiesto y patente, cuyas partes han de estar en conexión unas con otras y sus formas entenderse en su mínima y más grande expresión. Y nuestra tarea, como compositores, es simplemente decidir cuál es su mejor combinación. 960

Por eso, en composición, reconocer que la palabra viene de la línea, que una línea puede ser la obra entera, y que la obra es también el espacio que ella misma va a ocupar permite que aquello que nos propongamos crear, por estar todas sus partes bien consideradas, llegue a ser poema y armonía en exhibición.

Nada más pedía el poeta Gorostiza. Nada más decían los otros que también fueron citados: Oteiza, Proust, Longino y Baudelaire. No es difícil de entender, es sólo cuestión de darnos el tiempo de observar y el permiso de sentir. 968

No parece que sea tanto pedir.

IMPERIO DEL ESPACIO

IMPERIO DE LA LENGUA

Poco hay de nobleza en una obra aunque en su concepción parezca honrada y en su ejecución llena de bondad, pues el mismo día en que nace se vuelve un instrumento de dominación.

Terminada una obra y completado el espacio de su formato, comienza una segunda forma de ocupación. El autor que ha sabido darle vida a su creación ahora quiere verla extendida por el mundo, hablando más alto y esparciendo su mensaje más lejos que ninguna otra. Ahora le interesa repetir ese mensaje tanto como sea posible, y entonces busca la manera de reproducir su obra y de empezar a distribuirla. Se trata de una nueva clase de invasión del espacio que ya no tiene que ver con la aparición de una obra en el mundo, sino con su propagación.

Algunos llaman a esta expansión *propaganda* y otros muchos la tratan de inocente *publicidad*. Hay quienes dudan y no saben decir si la proliferación de una obra y su mensaje es victoria del autoritarismo o de la libertad, pues según en qué posición se encuentren con respecto a la obra en cuestión, unas veces les puede parecer que *crear* es un derecho humano fundamental y otras un acto de imposición. Y luego hay otros, que son los menos y también los menos hipócritas, que llaman a ese fenómeno de

ocupación como lo que es: una cuestión puramente natural, un instinto cultural que se desata por impulso animal, y ley de vida que aplica también al arte humano de la creación.

En el momento en que nace una obra llegan naturalmente junto con ella la necesidad y la necedad del hombre por hacerla relevante. Entonces comienzan a urdirse planes para garantizar su supervivencia en el espacio y en el tiempo; estrategias de ocupación que bien pueden ser discretas y esconder las intenciones de la obra tras el velo del civismo, o implementarse descaradamente abusando del espacio y sin mostrar piedad.

Contemplando su obra terminada, una sutil pero innegable transformación empieza a gestarse en el autor. Un instinto imperial, prácticamente inexistente e imperceptible en los inicios de su proceso creativo, se hace presente en la persona que hasta ese momento se había dedicado a la «noble causa» de la creación y a la búsqueda de la originalidad a través de su obra. Por primera vez el autor mira a su creación con ojos de noble y aspiraciones de emperador, y también por primera vez ve materializado en su obra el reino de sus ideas, de sus palabras y de su expresión. Un reino que, como cualquier otro, no tendrá lugar para la disidencia o la diferencia de opinión.

Sucede así que el autor que ha sido capaz de componer su propia obra y hablar por medio de ella comprueba personalmente que en esas palabras se origina un enorme poder. Se da cuenta de que de ellas emanan su temperamento y su espíritu; y de que, al pronunciarlas, lo insuflan de convicción y seguridad.

Ese creador orgulloso y lleno de confianza observa entonces a su alrededor y ve al hombre que sin obra y sin palabra se pasea por el mundo desorientado, temeroso y dubitativo por no haber encontrado su expresión, y al instante reconoce tener una ventaja sobre él. El autor consolidado se vuelve inmediatamente consciente de la superioridad que le confiere el hecho de tener

una obra propia y advierte que aquel otro hombre, carente de voz original, no puede competir contra un ser humano bien articulado y bien abastecido de fonemas, sílabas y nombres, pues si dominar la palabra hasta el punto de saber crear algo con ella (otras palabras, ideas, imágenes, objetos...) representa un gran avance en el desarrollo del ser humano, esto es sólo secundario frente a la revelación que trae consigo acerca del poder de conquista que tiene la actividad creativa sobre el mundo exterior. Y el autor, empoderado por su capacidad expresiva, no tarda en aprovechar la oportunidad de afianzar su obra e imponerla a esos que están callados o que aún no han aprendido a hablar.

Resulta, pues, que su propia creación le enseña a un autor aún más sobre el valor de la palabra de lo que éste quiere comunicar inicialmente a través de ella. Y una vez aprendida esta preciadísima lección gramatical, el creador novel, recién convertido en déspota, se da a la tarea de extender la influencia de su obra construyéndole con su lengua un imperio alrededor.

Ya sea de forma inconsciente o voluntaria, lo que una obra consigue en el momento en que se termina y se publica es reafirmar su propio discurso, es decir, el mensaje que contiene y comunica. Esto, por simple lógica, significa que toda obra menoscaba a su vez el mensaje de las obras ajenas en algún grado, bien sea limitando su alcance o enmudeciéndolas por completo. En otras palabras, cuando una obra consigue que se hable de ella o se repita su mensaje, estará impidiendo que se hable de las demás, que se les dedique tiempo o que se les preste atención. Y es que, para bien y para mal, la creación es por igual un asunto de libertad de expresión como de absoluta represión.

Obras y autores son objetos y sujetos de la más infame opresión que nos aplicamos recíprocamente las personas, las comunidades, los pueblos y naciones; y como consecuencia de nuestro

afán de controlar el espacio y de comunicar nuestras obras e ideas, valiéndonos de esa arma tan efectiva de dominación que es el lenguaje, empieza a discurrir oficialmente la historia (cultural) de la humanidad: la eterna ceremonia en la que los seres humanos peleamos por hacer uso de la palabra hasta conseguir que se nos escuche en el gran teatro del mundo y nuestra idea sea la que se imponga.

De este evento de talla universal, como la misma historia ha demostrado, algunos asistentes salen reforzados en su posición y otros ninguneados o directamente ignorados. Unos, que imponen su discurso y su método, se atreven a decir: «Mi obra es la que vale» y prevalecen, mientras que otros dejan pasar la oportunidad de intervenir en la asamblea, se atreven a callar y mudos perecen. Los primeros, más espabilados, aprovechan la oportunidad para tomar posesión del escenario e imponer su lengua a los segundos mediante insistencia y repetición verbal —ya sea de manera tajante o esperando pacientemente a que el tiempo haga lo suyo—, dejando que las voces a las que se pretende someter vayan enmudeciendo o bien asemejándose a las palabras que se quieren imponer. Hasta que un día, lo único que queda de aquellas lenguas desanimadas son vestigios semánticos, ruinas gramaticales y unas pocas huellas sintácticas de los espíritus derrotados que se resignaron a callar.

La ceremonia de la historia transcurre así, entre vacío y ocupación, entre el silencio de los sumisos y las palabras de los nefastos que todo lo quieren ocupar y no hay manera de hacer callar. Durante la velada, que nunca acaba, se adjudican los poderes, se asigna la autoridad, se reparte el espacio y el mundo entero se organiza según las ideas más salvajemente impuestas. Y al final, bajo las luces de tan elegante evento en el que participamos todos los «animales con logos» que habitamos la Tierra, se impone el orden humano al que cínicamente llamamos *civilización*.

Así ha sido siempre y así sigue siendo hoy, porque el espacio es un lugar en disputa permanente y los seres humanos, desde el instante en que nacemos, buscamos algún puesto libre que ocupar; e incluso, si hace falta, intervenimos un sitio ya ocupado, a costa de quien sea, en nombre del propio bienestar.

Eso es lo que hacemos. A eso nos dedicamos todos y cada uno de nosotros. Valoramos las dos únicas opciones que tenemos: crear y ocupar, o no actuar, ser ocupados y callar. Y vivimos o morimos con nuestra decisión. Lo curioso, sin embargo, es que nunca lo decimos como es, ni reconocemos que en nuestro derecho a crear está implícito, irremediablemente, el dominio sobre alguien más.

Si escogemos la primera opción y nos decidimos a crear, nos convencemos de que en nuestros actos de ocupación hay únicamente motivos nobles; y si nuestra debilidad nos deja mudos y sometidos ante la segunda posibilidad, nos repetimos una y otra vez que somos víctimas de la injusticia y los abusos de otros. Pero en ambos casos hablamos de *nobleza* o de *justicia* como si fueran algo más que dos palabras y sus conceptos realmente existieran en nuestra cruel realidad. Y es que, como bien señalaba Darwin, no hay nada más fácil que admitir de palabra la lucha encarnizada que es la vida, ni cosa más difícil que tener siempre presente esta verdad.

Pensar constantemente que detrás de cada gesto, acto o palabra (propios o ajenos) hay un motivo de ocupación y ninguna humanidad sería demoledor hasta para el ánimo más estoico. La palabra surge, pues, no sólo como un instrumento de conquista, sino también como un mecanismo de defensa que las personas utilizamos para hacer que la existencia parezca menos despiadada y nuestras intenciones menos miserables de lo que son. Así es como las siete letras en *nobleza* apaciguan la conciencia de quienes han debido pasar por encima de alguien más para

garantizarse relevancia, riqueza o comodidad. Así es como, por todo el mundo, la hipocresía da paso a la poesía, el eufemismo decora la razón y nos sentimos seguros de poder justificar cualquier creación.

Gracias a la palabra es como artistas, pensadores, gobernantes, líderes espirituales y otros arquitectos de la humanidad se transforman sigilosamente en dictadores, escudándose tras el título de creadores, cuando se sientan a producir sus obras, pintar sus cuadros o escribir sus libros; cuando levantan sus templos, edificios y ciudades; cuando forman sus naciones; o cuando se deciden a extender su jurisdicción a otros países, territorios o culturas en el nombre de *ideales, valores, creencias, principios* y tantas otras palabras que hábilmente anteceden a sus acciones para que de las obras que acometen se aprecien sólo los primores.

Verdaderamente no existe mejor instrumento que la lengua para justificar las decisiones que tomamos, para desviar la atención de los motivos reales que nos incitan a crear o para fabricar excusas aparentemente razonables para cualquiera de nuestros actos. Pues el lenguaje, con sus combinaciones infinitas, su capacidad poética, su tolerancia a la contradicción y su astucia para esconder —hasta en la más corta de las palabras o la más delgada de las letras— la alevosía con que una persona puede llegar a actuar en beneficio propio, es insuperable en efectividad.

A partir de la palabra se hace posible, admisible y justificable cualquier maravilla de la creación humana y también cualquier barbaridad. Toda clase de obra puede tener lugar, ya sea esperpento o adefesio, mentira o ignominia, o cosa realmente bella, bienintencionada, elegante y sutil. La palabra se pone a disposición de la creación y todo es cuestión de pronunciarla con suficiente fuerza y de vestirla de realaleza para que, independientemente de la naturaleza de una obra o de su autor, el mensaje que se quiera transmitir sea lo que trascienda.

Si prestamos atención, veremos que con la palabra puede definirse, y de hecho se ha definido, todo cuanto hemos creado hasta el día de hoy. Mediante el lenguaje nos es posible, además, ubicar cada obra o creación humana según un orden (mejor, peor, primera, última, inferior, superior...) o una condición (moderna, antigua, vigente, obsoleta, útil, deficiente, salvaje, civilizada, buena, malvada, verdadera, falsa, original...). Y como todas las categorías están abiertas y más allá del criterio individual o comunitario no existe una norma para establecer lo que a cada una le corresponde, las condiciones son las ideales para que surjan imperios lingüísticos por todo el mundo; y los intentos de conquista e imposición verbal poco se hacen esperar.

Ahí donde surge el hueco más pequeño, el espacio más ínfimo para ocupar, ahí mismo se dirige la palabra. Y ni qué decir de su invasión en el nombramiento de las ideas y lugares más estratégicos para el ser humano y en la asignación de significados para cada uno de ellos. Por ejemplo, los lugares que le otorgan identidad a una persona (patria, nación, país, hogar, tierra...); los sitios espirituales a los que puede ir a parar algún día (cielo, infierno, paraíso); los anhelos, objetivos y deseos que tiene en vida (libertad, verdad, independencia...); o los conceptos más fundamentales sobre los que se soporta su existencia (hombre, dios, alma, espíritu, mundo, universo, vida, muerte, tiempo...), que al adjudicárselos alguien hacen de ese alguien el autor, amo y señor de aquello que representan.

Entre esas palabras usurpadoras del espacio y la realidad se cuentan toda clase de sinécdoques utilizadas para definir a un continente por su contenido más relevante (establecidas como referencias por antonomasia), así como también los nombres de autoridad que con su mayúscula inicial ningunean al resto de integrantes de su mismo género o de su conjunto, como pueden ser el Libro, el Sabio, el Reino, la Reina, la Guerra, etc.

Cínicos y tiranos se dedican con ferocidad y rapidez a ocupar esos términos antonomásticos y mantener los nombres de sus personas, sus objetos, sus logros, sus conceptos y sus lugares en lo alto de las listas de autoridad, para que sean los menos quienes adviertan la artimaña lingüística que es apropiarse de dichos nombres o se cuestionen su validez, y así a nadie se le ocurra cambiarlos o desplazarlos de su definición. Y mucho menos tardan esos déspotas en organizarse en academias, organizaciones, jurados, tribunales, cortes... y en acaparar la mayor cantidad posible de términos legislativos, normativos, certificadores o evaluadores, puesto que así se garantizan presidir las instituciones a las cuales dan nombre y tener pleno control sobre ellas.

Sin ir más lejos, y ya que hablamos de los rasgos más notables de su personalidad, ahí están los ingleses, que además de ser expertos en imponer su lenguaje siempre han sabido de lo conveniente de implementar un término agrupador como *Reino Unido*, pues entienden que un conjunto se nombra, entre otras cosas, para facilitar su recordación sin que haga falta mencionar cada elemento que lo compone. Estrategia con la que han conseguido, alrededor del mundo y para muchos efectos, que se ignoren o incluso se olviden los nombres de Escocia, Gales e Irlanda del Norte al hablar de dicho reino, y se considere exclusivamente el de la entidad política que es presidida por Inglaterra.

Algo similar se intenta llevar a cabo desde los cuarteles centrales de Europa con el título *Unión Europea*; y al otro lado del mar los estadounidenses también han hecho lo propio con la palabra *América*, aunque de modo un tanto distinto.

O'Gorman, el historiador, afirmaba con toda razón que los habitantes de Estados Unidos ganaron para sí el nombre del continente y el gentilicio de *americanos* por antonomasia porque, después de lograr su independencia, optaron por perseguir el ideal de la modernidad y por buscar un modelo propio para

constituirse como una nación progresista que pudiera abordar las circunstancias de su presente y de su futuro. Ello en contraste con los pueblos de América Latina, que aunque también se vieron como naciones autónomas y dueñas de su propio destino una vez entrado el siglo XIX, no supieron dejar atrás el modelo católico y tradicionalista español ya por entonces obsoleto. Y por tal razón, es decir, por haber elegido los Estados Unidos un modelo más viable de futuro y apostado por la modernidad con todas sus cartas, con el tiempo la América anglosajona se distanció tanto de la América latina en materias de civismo y tecnología que el resto del mundo terminó refiriéndose a la nación estadounidense con dicho título (América) y a sus habitantes con dicho gentilicio genérico (americano), concediéndoles así la diferenciación en exclusiva.

Explicado de tal forma, sin embargo, se le da poco o ningún crédito a los Estados Unidos sobre su intención, sobre su visión y su misión, *a priori*, de imponerse específica y decididamente como referencia nominal en todo el continente americano. Lo que se está diciendo es que por haber llevado a cabo sus políticas modernas y progresistas desinteresadamente, en un momento dado su preeminencia fue tal que el título de «América» cayó por sorpresa sobre el regazo del país; que por el éxito conseguido se les concedió inesperadamente un reconocimiento, de palabra, desde el exterior. Y no hay nada más alejado de la realidad.

Hablar de tal fenómeno semántico como si se tratara del apodo que se recibe sin buscarlo, y no como una consecuencia de un plan bien urdido, es contar la mitad de la historia, pues hay cierta clase de palabras que rara vez se regalan por cuenta ajena y que si en algún momento cambian de dueño es más probable que se deba a que alguien ha intentado deliberadamente que así suceda. En otras palabras, es difícil creer que los Estados Unidos hayan conseguido sobresalir por méritos propios en

todos los niveles constitutivos de un imperio (político, social, comercial, militar, etc.) excepto en el lingüístico; y que siendo tan brillantes creadores de mundo, tan buenos arquitectos de su nación, tan genios, innovadores y vanguardistas como se les considera e idolatra en tantos aspectos de la vida humana, el universo de la palabra fuera algo que escapara a su intelecto y nunca anticiparon, anhelaron o planearon hacerse con el título de *América* para facilitarse la construcción de su nacionalismo. Sobre todo cuando en su misma carta constitutiva —desde esa primera oportunidad para autodenominarse como nación— utilizaron ese nombre que les corresponde a tantos otros pueblos para referirse solamente a sí mismos, y sin ningún miramiento lo escribieron a la cabeza de aquel documento que, a partir de entonces, blandieron como estandarte ante el resto del mundo.

Sería de ingenuos, ciegos o analfabetos pensar que eso fue así y no ver que los «americanos» —como efectivamente se les nombra sin reparo por todo el mundo— entendieron muy a tiempo, dentro del marco de su historia, que como inmigrantes y usurpadores del espacio de varios pueblos nativos, no poseían raíz alguna que pudiera plantarlos en el continente o darles algún derecho de origen sobre él; y que si querían establecerse como una nación auténticamente americana, debían fabricar esas raíces de alguna manera. Así pues, decidieron que manipular la realidad con la palabra era una de sus mejores opciones, ya que apoderándose de las letras de *América* conquistarían no sólo una categoría contenedora, sino todo un continente categorizador, lo cual les asistiría en su propósito de ganar una identidad a la vez que dejar nominalmente desamparadas a las demás naciones del continente —la mayoría de ellas infinitamente más ricas en raíces y pasado americanos—, y de esa forma poder ubicarse a la cabeza de la región y convertirse en el común denominador de todo cuanto existe entre Alaska y la Tierra del Fuego.

Pero al margen de todo esto, en lo que más ha de insistirse es en lo siguiente: el hecho de que los Estados Unidos hayan conseguido imponerse como la primera potencia de América y, eventualmente, del mundo, no fue lo que les permitió apoderarse del nombre *América* o del gentilicio *americano*, sino que ha sido exactamente al revés. Su éxito vino por haberse adjudicado dichos nombres a causa del dominio intelectual que concede la palabra a quien la utiliza a su favor, es decir, por el efecto psicológico que produce en el ser humano, que tiene su origen en lo lingüístico y que pavimenta el camino de su desarrollo, individual y colectivo, por simple condicionamiento verbal.

Decir «soy americano» significa serlo efectivamente y arrebatarse el término a los demás. Y es que por medio de la palabra pronunciada unos hombres se motivan y otros se desalientan; así se han sometido los escoceses, galeses e irlandeses del norte a la bandera del Reino Unido; y lo mismo los habitantes de Canadá, México, Centro y Sudamérica, que en la actualidad no pueden llamarse a sí mismos *americanos* porque en muchas circunstancias el adjetivo llega a provocar confusión.

Tal es el grado de dominio que puede alcanzarse mediante la apropiación de ciertas palabras y la dimensión del vacío existencial que se puede llenar con ellas, pues hubo un día en que los habitantes de los Estados Unidos eran gente innombrable y ahora, en cambio, se hacen llamar en exclusiva como también les corresponde a los habitantes de más de treinta países. Y si uno se detiene a pensar en todo lo que se ha hecho geopolíticamente con la palabra a través de la historia, lo realmente increíble es que, a día de hoy, ninguna nación haya intentado apoderarse del término *terricola* para así negarle al resto de habitantes del planeta el derecho a llamarse «pobladores de la Tierra».

Ahora bien, hasta aquí se han visto ejemplos evidentes del uso y abuso de la palabra para formar imperio, puesto que el lenguaje

se utiliza en favor de entidades fácilmente inteligibles como imperiales. Sin embargo, el poder de la palabra no se destina solamente a la fortificación del espacio político de las naciones ni se manifiesta siempre de manera tan evidente, sino que existen multitud de formas de manipulación lingüística —mucho más discretas cuanto más ruines son— que se dan por igual en las tres grandes categorías de palabras que organizan el universo del ser humano: la de los objetos, la de las personas y la de los símbolos.

En el primero de esos grupos, el de los objetos, qué mayor ejemplo de imperialismo nominal que el de la Biblia, cuya etimología, de acuerdo con el diccionario*, es la siguiente:

biblia

Del lat. tardío *biblīa*, y este del gr. [τὰ] βιβλία [*tà*] *biblía*; literalmente '[los] libros'.

Llamar a un libro por el nombre de la categoría que lo define como el objeto que es (libro) significa colocarlo por encima de todos los demás integrantes de dicha categoría, con carácter destacado y único; significa designarlo al mismo tiempo como «el Libro» y como «todos los libros». Al conocer la definición queda clara la intención de la palabra y el título deja de parecer una arbitrariedad, pues ¿qué mejor táctica para imponer una obra escrita y quitarle importancia al resto de libros publicados por la humanidad que titularla simplemente *Libros*?

Una vez más, resulta difícil creer que los editores y publicistas de esos escritos no tuvieran conocimiento del poder de la palabra

* Véase RAE, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [vers. 23.4 en línea], <<https://dle.rae.es>>, 2021. Las demás referencias al diccionario que se hacen en este capítulo corresponden también a esta edición.

o no hubieran considerado *a priori* la manipulación que esa colección de textos debía orquestar para un día ser considerada como las *Sagradas Escrituras* por gran parte del mundo, pues un libro con un título como el de otro cualquiera no hubiera sido lo suficientemente universal para contener la «palabra de Dios» ni volverse el texto más influyente de la historia. Está claro que sus editores entendieron que para alcanzar semejantes cotas todo debía empezar por el título de la obra y así, hábilmente, la llamaron *Biblia*: el único nombre que para el objeto en cuestión no era solamente un nombre, sino todos los nombres a la vez.

En segundo lugar, en cuanto a la definición de las personas y su condición, tomemos como ejemplo otra palabra que transita manifiestamente por la carretera de la hipocresía lingüística: la palabra *indígena*. Término que también consta en el diccionario y ahí aparece definido de la siguiente manera:

indígena

Del lat. *indigēna*.

1. adj. Originario del país de que se trata. Aplicado a persona, utilizado también como sustantivo.

Después de leer atentamente la definición uno se pregunta, y además con toda razón, ¿por qué en el idioma español dicho adjetivo se aplica únicamente a los habitantes de un continente específico si, por lo que dicta el diccionario, sería perfectamente admisible y correcto decir «las lenguas indígenas de Europa» o escribir «el indígena español»? Sin embargo, expresiones como éstas resultan tan extrañas que rechinan a la vista y casi necesitamos volver al diccionario para asegurarnos de haber leído correctamente. Y es que, independientemente de lo que indica la definición, estamos acostumbrados a saber sobre indígenas

en relación, por ejemplo, a un país como Perú o a un estado como el de Chiapas, en lo que respecta a la historia de los pueblos mesoamericanos, o en lo concerniente a las lenguas que no comprendían los primeros europeos que llegaron a América, pero nada más. Y es cuanto menos curioso que, si bien para el diccionario el mundo entero parece estar poblado por indígenas, no lo sea así para las personas, que a fin de cuentas son las que utilizan las palabras que contiene para definirse unas a otras.

Pero si la frase «lengua indígena de la Península Ibérica» es válida según lo establecido por la normativa de la propia lengua indígena de España, entonces, ¿por qué nunca se ven juntas estas palabras en medios impresos o se escuchan en ninguna conversación? ¿Por qué razón se ignora, al momento de su aplicación, el carácter universal de la palabra *indígena*? ¿Y por qué se acota en su uso cotidiano a la persona americana —de unos rasgos físicos muy específicos, además— y no se extiende a todos los seres humanos del planeta? La respuesta es sencilla, mas no por ello se trata de un razonamiento plenamente consciente por parte de los habitantes de las naciones a uno y otro lado del Atlántico.

En primer lugar, existe una razón histórica-espacial que se viene arrastrando desde el siglo xv y que se ha asimilado con tal normalidad que podría decirse que se ha convertido en una noción aceptada casi como natural, aun cuando es una de las más arbitrarias jamás establecidas por el ser humano. Y es que, como bien apunta algún historiador, antes de la llegada de Colón a tierras americanas el europeo se pensaba habitante del único mundo conocido, de esa «Isla de la Tierra» formada exclusivamente por Europa, Asia y África, de la cual él ocupaba el centro o la parte más preponderante de las tres, por jerarquía humana y superioridad cultural.

Tiempo después, al conocerse América, este esquema cambió irremediablemente. Pero aun cuando el espacio existencial

del hombre se acrecentó y muchas de sus nociones se vieron desafiadas, el europeo no se vio forzado de ninguna manera a moverse de su ubicación intelectual con respecto al área total del espacio del mundo. Aunque el espacio se hizo más grande y el globo terráqueo se comprendió en su totalidad, el individuo europeo siguió pensándose en el centro, esto es, en el «Viejo Mundo», desde donde podía denominar todo lo demás como «nuevo». Y esa noción está hasta tal grado interiorizada que, a día de hoy, no ha cambiado en lo más mínimo. Si los habitantes de Europa pensaban hace medio milenio que por su continente transcurría el espíritu de la historia y tenía su centro el mundo, hoy siguen considerando que habitan el epicentro del acontecer mundial —a pesar de no ser ya sus actores más relevantes—, y ésta es la razón del uso que siguen haciendo de la palabra *indígena*, tanto en la expresión como en la omisión.

El europeo, al pensarse originario del único «lugar original», sobreentiende que no le hace falta considerarse o nombrarse como *indígena*, es decir, como «originario del lugar en cuestión», que en su caso es Europa, pues esa Europa ya es por antonomasia el punto central de la existencia humana. En cambio, al hablar de lo que hay fuera de su «continente primordial», al hablar de todas las «otras tierras» que no son Europa —particularmente las americanas—, el término sí les resulta útil para aclarar que sus habitantes son indígenas, pues así dan a entender que ellos, los europeos, hablan siempre desde el origen y que, por definición, al decir *indígena* se refieren a la gente de lugares extraños, distantes al «centro» y no originales.

Constatamos pues, también en este ejemplo, el poder de condicionamiento que puede ejercer el uso del lenguaje mediante la aplicación práctica de un solo vocablo: una palabra de ocho letras es capaz de reafirmar en su posición a los habitantes de una región del mundo para proclamarla como lugar de origen

de todas las cosas, y a los de otro sitio, por no entender cuándo y por qué se les aplica esa misma palabra, a conceder que así sea.

Eso por un lado. Y en segundo lugar, también en lo que respecta a Europa, hay otra razón, que es tan obvia como repugnante, por la cual la gran mayoría de indígenas españoles y otros indígenas europeos nunca harían uso del término en cuestión para calificarse o nombrarse a sí mismos. Dicha razón no tiene que ver ya con arbitrariedades en la concepción espacial, sino con lo más inmediatamente verificable sobre cualquier ser humano, que es nada menos que su aspecto físico.

Pero más que detenernos a hablar acerca de los orígenes de esta discriminación verbal, lo que resulta de capital importancia explicar y absolutamente necesario de evidenciar —visto que la primera razón por la que se ha corrompido el uso de la palabra es flagrantemente parcial y la segunda despreciable— es por qué la definición de *indígena* aún no ha sido o no ha querido ser corregida sobre el papel de acuerdo con el verdadero uso que se le da. Y es porque cuando un individuo o una colectividad tiene jurisdicción sobre una lengua, sobre el organismo rector de dicha lengua y sobre la normativa que de esa persona o institución emana, tiene completa libertad para hacer con el lenguaje lo que mejor le parezca, cuando mejor le parezca y sólo si le parece.

Cuando alguien tiene plena potestad para acotar los significados y redactarlos, no hay nada que le impida, como gestor lingüístico, hacerlo siempre a su favor. Cuando uno es el organismo rector (la Academia, el Instituto, la Fundación...) no utiliza semejante infraestructura de autoridad para hacer concesiones a los demás, sino para regir y ordenar a los demás. Específicamente, cuando se controla el lenguaje son sus dueños quienes escriben las palabras, dictan las definiciones y establecen la corrección del hablar según les convenga; y si ponen todo por escrito es, entre otras cosas, para cumplir con la diplomacia detrás de la

que tanto gusta y conviene estar. De esa manera se cubren las espaldas ante cualquier contradicción, abuso o manipulación verbal que lleguen a pronunciar de viva voz, pues ¿cómo llamar a alguien *segregacionista* —o cosa peor— cuando ese alguien tiene en su posesión un documento que demuestra, si bien tan sólo de palabra, que no lo es?

Al existir un testimonio escrito, literalmente correcto, éste sirve para excusar el sentido figurado del lenguaje hasta en su aplicación más abominable o insolente. Una vez impresa la letra, dispuestas quedan la impunidad y la hipocresía gramaticales para que los emperadores de una lengua puedan seguir torciéndola a su merced. Ésa es, en resumen, la ventaja que concede la palabra y toda la que necesita el ser humano para dominar. No en vano se ha dicho ya alguna vez que el lenguaje es el más peligroso de todos los bienes.

Y ahora dejemos por un momento la figura de quien se define a sí mismo construyendo un imperio con sus palabras y hablemos de la contraparte, de ese otro que claudica ante la invasión lingüística y consiente que se le defina en términos ajenos, ya que tampoco está libre de culpa en lo que respecta a la perversión de la lengua y a la discriminación que se hace con ella.

Cuando una persona está en el lado de los subordinados del lenguaje y debe seguir las indicaciones sobre su uso correcto e incorrecto, puede también caer en la hipocresía de no ceñirse a las definiciones que constan por escrito, ya sea por diligente vasallaje o por la pura negligencia de haber asimilado la imposición subliminal de la palabra oral y nunca haberla cuestionado conscientemente. ¿O qué otra explicación puede haber para que los habitantes de los países americanos que se sirven de la lengua española no utilicen el término *indígena* con absoluta normalidad, sin recato ni complejos, siempre y en toda ocasión, para referirse a sí mismos o a cualquier otro ser humano como

originarios de su correspondiente lugar? ¿Cómo es posible, si no por rastrera confabulación o mera estupidez, que los latinoamericanos no aprovechemos la ocasión que nos brinda esta palabra del español para tomar control sobre un concepto erróneo de nosotros mismos, que se nos ha asignado desde fuera, utilizándola con corrección? Sobre todo en un caso como éste, en el que acabar con la hipocresía verbal está más a nuestro alcance que al de nadie más y porque, al hacerlo, seríamos los primeros beneficiados, puesto que si utilizáramos indiscriminadamente el adjetivo *indígena*, la palabra sonaría sin excepción como un golpe sobre la mesa de la congruencia lingüística, al tiempo que daría una lección de magnanimidad a todos aquellos que buscan filtrar su mezquindad entre las letras de éste y muchos otros vocablos del idioma que hoy hablamos.

Es por eso tan imprescindible para quienes vivimos sujetos al control de instituciones reguladoras extranjeras, lingüísticas o de otro tipo, tener plena consciencia de que el espacio que abarca la palabra se extiende a todos los rincones de la vida y que es tan vasta en intenciones como existen voluntades y motivaciones humanas para gobernar la realidad. Lo mínimo que deberíamos hacer, por nuestro propio bien, es estar siempre alerta. No es conveniente perder de vista ni siquiera los más sutiles matices que se confunden entre las letras mientras pasamos la mirada por conceptos, definiciones, juicios o nociones que no hemos escrito nosotros mismos. Y debemos recordar, en todo momento, que las palabras ajenas están al servicio de voluntades ajenas; que si describen perspectivas y maneras que no se parecen a las nuestras es porque eso buscan; y que si han sido escritas y definidas no es para hablar a nuestro favor.

Bajo el atento cuidado de su institución celadora, una lengua se utiliza muchas veces para levantar una falsa cortina de inclusión lingüística alrededor de un espacio que se desea controlar

y, por lo general, su verdadera intención sólo se hace evidente cuando la manipulación verbal se busca de manera activa. Por eso, si el lector no está atento y vigilante, el dominio de las palabras surte efecto inconscientemente y de inmediato. Y es ahí donde está el peligro. Si no interiorizamos el hábito de descorrer ese velo de presunta corrección gramatical por el que se filtra la lingüística que busca definir nuestra existencia, nunca descubriremos los artilugios que funcionan tras bambalinas contra nosotros y contra nuestro desarrollo.

En este sentido, hay que insistir, resulta inconcebible que los pueblos que han adoptado una lengua extranjera por imposición, siendo conscientes de ello, no hayan dedicado todos sus esfuerzos, con carácter preferente y urgente, a recuperar su palabra original una vez que hubieron ganado de nuevo su independencia y vuelto a ser soberanos de su espacio. Declinar libremente una ventaja intelectual tan formidable y poderosa como la de tener una lengua propia y a entera disposición resulta incomprensible. Y más allá de eso, la carencia del mínimo orgullo necesario para reclamar la lengua original y ponerla otra vez en funcionamiento no tiene nombre. Especialmente cuando queda de manifiesto cómo algunos de los habitantes de dichas naciones parecen incluso complacerse de recibir directrices sobre el «buen hablar» desde el exterior, así como los aplausos y la enhorabuena de las instituciones extranjeras cuando ejecutan con esmero y distinción las normas que se les imponen. Pero esa lamentable y dolorosa necedad de subordinación lingüística es materia que compone el epílogo de esta edición y es ahí donde se tratará.

Retomemos pues el punto de vista de los emperadores y empleadores de la palabra.

Hasta ahora hemos visto cómo la palabra puede fortalecer a los pueblos de una región, enaltecer una obra escrita y el mensaje que lleva entre sus páginas, y también establecer las diferencias

por las que se reconocen los seres humanos según quienes tengan la prerrogativa de fijar la definición. Al imperialista ya sólo le queda entonces valerse de la lengua para plantar su bandera en la última frontera a conquistar: el universo de los símbolos. Y de ese mundo no hay premio más deseado que la palabra que da nombre al Ser Supremo, al Amo y Señor de todas las cosas.

Adueñarse del sustantivo que nombra al máximo Poder Creador representa la victoria absoluta de quien busca justificar su obra en el mundo real, ya que a diferencia de los nombres asignados a referentes físicos y comprobables, como son objetos y personas, cuando se consigue imponer la palabra de la única figura divina el hombre deja de ser culpable directo de sus obras y se desdice diciendo: «No lo digo yo, lo dice Él, y a partir de ahora se hará según su voluntad». En ese instante el tirano se despoja por completo de cualquier remordimiento y queda libre de toda culpa, pues las atrocidades que cometerá en el mundo ya no sucederán en su nombre, sino en nombre de alguien más. Y así se cierra la trampa perfecta construida por la palabra que, sin duda, es el término más valioso y estratégico que jamás se ha compuesto para levantar un imperio: *Dios*.

En el pasado, cuando aún había mundo por conocer y por conquistar, cada dios que se llevaba a un sitio nuevo se imponía con brutalidad, dejándolo caer con todo su peso sobre las deidades que regían ese lugar. Así, los dioses autóctonos eran sepultados y se abrían las puertas para que pudiera hacer su entrada un nuevo imperio. No obstante, esa intención bruta y descarada tuvo que ir refinándose para mantener el control sobre el mundo de las creencias conforme cambiaban el tiempo y las ideas; y, en efecto, ha ido depurándose poco a poco, haciéndose cada vez más ingeniosa, más abstracta y sutil, pasando de mostrarse con grandilocuencia en las monumentales rocas de estatuas, templos, catedrales, etc., a esconderse sigilosamente detrás de los delgados

perfiles de las letras que se imprimen en papel. La estrategia, en pocas palabras, pasó a ser la manipulación tipográfica de la lengua. Sin duda una técnica considerablemente más refinada, discreta y efectiva que las empleadas en el pasado, aunque no por ello imposible de descubrir.

Para evidenciar esta clase más contemporánea de manipulación, una vez más, sólo hace falta dirigirse al diccionario. Y aunque cabe anticipar que habrá quien considere lo que se dirá a continuación como rebuscar demasiado en donde hay poco que observar, quien posea un mínimo de sensibilidad apreciará mucho de cierto en este análisis gramatical y comprobará que el ser humano, por la palabra impresa, siempre es víctima de su propia literalidad.

Analicemos pues, como último y más contundente ejemplo de iniquidad gramatical, la palabra *dios*. Palabra que el diccionario define como a continuación:

dios, sa

Del lat. *deus*.

Escrito con mayúscula inicial en acepción 1 como nombre propio antonomástico.

1. m. Ser supremo que en las religiones monoteístas es considerado hacedor del universo.
2. m. y f. Deidad a que dan o han dado culto las diversas religiones politeístas.

Expuesta la definición, lo primero y más importante es mencionar que entre las dos acepciones que se incluyen en ella se comete una flagrante imposición de género (1. masculino, frente a 2. masculino y femenino) por la que se descarta la posibilidad de nombrar a un *Ser Supremo* femenino como tal y, en todo

caso, se obliga a cualquier *diosa* a ser relegada al «nivel inferior» del politeísmo. Ya de entrada esto le resta credibilidad al criterio supuestamente consensuado y neutral con el que cualquier institución reguladora debería conducirse, máxime si se trata de una academia cuya materia legislativa es por naturaleza universal, como es el caso del lenguaje. Por tanto, antes que nada, lo correcto es denunciar este atropello que no parece tener más justificación que una despreciable arbitrariedad masculina. Y aunque seguramente sea un poco tarde para hacerlo, porque las voces del colectivo femenino ya se hayan encargado de defender su terreno lingüístico y hayan dejado en evidencia a los culpables de este abuso, no cabe aquí dejar pasar la oportunidad para insistir una vez más en que el Imperio de la lengua también se vale del género para constreñir la espiritualidad humana.

Dicho esto, el sesgo en la definición se hace notar prácticamente en todas las palabras que la componen y se extiende más allá de ella en un listado de locuciones que pretende dar ejemplo del uso del término *dios* al hablar o al escribir. Nada más y nada menos que 132 locuciones verbales, adverbiales, sustantivas, interjectivas y coloquiales acompañan a la definición de *dios* en el *Diccionario de la lengua española*, todas y cada una de las cuales pertenecen a expresiones de la tradición católica en idioma castellano, por ejemplo: «Dios me perdone», «Dios dirá», «Dios te guarde», «a la buena de Dios», «a la de Dios es Cristo», «darse a Dios y a los santos», «Dios nos coja confesados», «poner a Dios por testigo» o «vaya usted con Dios». Además de esto, en muchas otras se hace mención de figuras divinas también de una misma corriente espiritual, como Dios Padre, la Santísima Trinidad, Cristo, María, la Madre de Dios, el Cordero de Dios, la Divina Providencia o el diablo. Y por si fuera poco, el único credo que se menciona expresamente en todo el compendio de expresiones es el cristianismo. Toda esta información, que

amablemente facilita el diccionario, sirve así para exponer la intención que hay detrás de la entrada de la palabra *dios*.

Para empezar, vemos que la definición indica que sólo en la acepción primera —cuando se refiera al dios de un credo monoteísta— *Dios* deberá escribirse con mayúscula, mostrando así el carácter impositivo de una perspectiva cultural que, desde hace siglos, promueve la superioridad de un particular dios en detrimento de los credos politeístas por una mera cuestión de número. Pero aun cuando tal razonamiento sea por demás deficiente y ya resulte absurdo en pleno siglo XXI, lo que vale la pena recalcar al respecto es el alcance que puede tener la onda expansiva de una simple norma [orto]gráfica como ésta. Atendiendo al detalle de la mayúscula se puede comprobar la fuerza que guarda cualquier letra impresa en el finísimo espacio que ocupa sobre el papel; y es que, gracias a la norma, una mayúscula que no es más que un signo compuesto por líneas, tiene el poder de acabar con todos los *dioses* y hundir espiritualmente a todos los credos politeístas que hay en el mundo mientras eleva con arrogante certidumbre al único *Dios* en el que creen solamente algunos. Mediante un conciso dictamen tipográfico es posible, pues, jerarquizar un concepto tan abstracto y de libre interpretación, y dar validez incluso a una parcialidad tan ridícula como que un dios sea más auténtico, verdadero o poderoso que otro.

La sugestión queda servida y, por consiguiente, ocurre que quien pretenda usar la palabra en cuestión estará obligado a conceder que sólo un Dios se llama *Dios* y que cualquier otra divinidad concebida o concebible deberá identificarse como *dios* o por su nombre propio. Por lo que nuevamente, igual que ya se ha visto en el ejemplo de la Biblia, el espacio disponible del término antonomástico queda asignado a un único referente y no al máximo referente en cada caso particular, ya que, en efecto, a las deidades que presiden un panteón se permite presentarlas a

partir de ahí como Júpiter, Odín, Zeus, Brahma, Ra o cualquiera que sea su nombre de pila, mas nunca como *Dios*.

Siguiendo con el análisis, en segundo lugar hay una contradicción entre la definición de *dios* y la figura de Dios Padre, que en la misma entrada del diccionario aparece escrito así y explicado como «la primera persona de la Santísima Trinidad». Véase que la primera acepción estipula claramente que el nombre de dios con mayúscula queda reservado al Ser Supremo de un credo monoteísta y, sin embargo, curiosamente, al Dios Padre del cristianismo se le define como parte de un esquema divino plural a la vez que se le nombra con mayúscula. Es decir, que si bien a las deidades de cualquier religión politeísta se les prohíbe la mayúscula inicial para acompañar sus nombres, cuando se trata de las figuras del pseudomonoteísmo cristiano, Padre, Hijo y Espíritu Santo, sí está permitido escribir *Dios* con inicial de caja alta: *Dios Padre*, *Dios Hijo*, *Dios Espíritu Santo*. Y es que, según parece, las mismas personas que escribieron la primera acepción colocaron astutamente un parche, unos renglones más abajo, para garantizarle trato preferencial a una fe en particular.

¿Se puede ver ya la motivación? ¿Se aprecia ahora la aplicación irregular y tendenciosa que hace de la palabra quien la posee? ¿Hace falta más para demostrar que la forma de las palabras no es producto de una neutralidad ortográfica; para que se vea que tanto en una definición como en su aplicación hay premeditación humana, alevosía lingüística y ventaja existencial; y para que una lengua, con cada una de sus voces, se aprecie como el instrumento de control que en realidad es?

Llegados a este punto ya no es que la normativa lingüística resulte poco objetiva, es que su sesgo es de tal magnitud que a lo que mejor representa la definición de *dios* es a las personas que la escribieron. En ella ya no se ve a ningún Dios tanto como a los hombres que hay detrás de Él, y resulta imposible no reconocer

la mano de los señores católicos hispanohablantes que, habiendo redactado la acepción primera, se vieron en aprietos y debieron hacer enmiendas sobre la marcha, dejando como sola evidencia de su despotismo la ortotipografía.

Difícil es no ver que lo que intentan esos editores adueñándose del nombre antonomástico de *Dios*, puesto que su esquema divino no es puramente monoteísta, es adjudicarse la excepción en el uso de la mayúscula porque con esa prerrogativa lingüística se aseguran la superioridad espiritual y cubren a su «Dios», a su credo y a su cultura desde todos los ángulos. Y porque además, al hacer esto, deidades unipersonales de otro tiempo o lugar, como Tláloc, Coatlicue, Ixchel o Kukulcán, e incluso otras conceptualmente equiparables a la Trinidad cristiana, como es el caso de Ometéotl (máxima deidad azteca formada por Ometecuhtli y Omecíhuatl), quedan convertidas en construcciones minúsculas, efectivamente supeditadas al único Dios oficializado en el diccionario, y denostadas gramaticalmente como *dios Tláloc*, *diosa Coatlicue*, *diosa Ixchel*, *dios Kukulcán*, *dios Padre Ometecuhtli* o *diosa Madre Omecíhuatl*.

Esos y muchos nombres más han sido deslegitimados por la definición de *dios* en español. Así es como dejaron de ser *Dios* y se convirtieron en lo que ahora son: dioses menores, minúsculos e irrelevantes en comparación con el único Dios que se incluye en la definición. Y así, una vez más, puede constatarse cómo por una sutil disposición tipográfica el universo espiritual de una persona —que es de donde obtiene el temple para encarar la vida y el coraje para luchar contra ella— puede verse destruido por el de otra, pues lo mismo que sucedió con aquellos dioses les ocurrió a los hombres que creían en ellos.

Y en tercer y último lugar, en relación con la lista de locuciones notablemente tendenciosas que aparece en el diccionario y con las que se ejemplifica la aplicación cotidiana de la palabra

dios en idioma español, la pregunta que cabe hacer es si alguien puede ver en ella algo de azar o de casualidad.

Es verdad que algunas de esas locuciones, de entre el centenar que han sido publicadas, pueden pasar por genéricas y aparentar haber sido elegidas como ejemplos por ser potencialmente válidas tanto para una persona de fe católica como para alguien más, pero la cuestión es si alguien se lo cree, si alguien puede ver todavía alguna inocencia en la manera en que se definen las palabras y se establece su «correcta» aplicación.

Si no es así, entonces, ¿qué tanto puede decirse acerca de la presunta intención de una academia por reflejar la «universalidad» de la lengua, o acaso de su supuesta misión de acumular con objetividad los usos y costumbres que de ella se hacen, para servir como reflejo de la evolución lingüística de todos los seres humanos y ser una fuente de consulta ejemplar, rigurosa y justa? Y, más allá de eso, ¿qué beneficio psicológico, de aplicación existencial, puede representar para una persona que no pertenezca al mismo grupo que los editores de un diccionario el consultar la entrada completa de una palabra con su etimología, acepciones, locuciones y ejemplos? ¿Qué certeza puede llegar a aportarle? ¿Qué seguridad puede darle con respecto a sí mismo, sus creencias y todo lo auténtico que lleve en su interior? A todas luces parece que ninguna.

Veamos, desde la perspectiva de quien consulta ese «repositorio en forma de libro en el que se recogen las palabras o expresiones» que es el diccionario, todo lo que hasta aquí se ha analizado. Pongámonos en el lugar de alguien que, sin formar parte del colectivo que ha dictado las normas para las palabras, abre dicho volumen en busca de los modos correctos y aceptados del lenguaje con la intención de componer su obra y relatar con ella su existencia. Y entonces preguntémonos, ¿qué cabe esperar de lo que esa persona pueda crear si el plano desde el

que ha de partir para hablar, escribir y hasta pensar está ya de entrada inclinado en favor de alguien más? Y si esto es así, ¿cómo podrá su obra competir alguna vez en igualdad de condiciones contra la obra de los redactores de las normas, que además de ser participantes en el juego de la creación son los jueces que lo controlan mediante la lengua y sus palabras?

La respuesta es muy simple y es que sí, podrá competir, pero a duras penas y empezando con clara desventaja.

Así que seamos objetivos y digámoslo como es: nunca será lo mismo para una persona crear su obra a partir de una lengua sobre la que no tiene ninguna jurisdicción, que relatar su creación en un idioma al que ella misma ha dado forma, norma, significado y contenido, pues en verdad esa desigualdad no es poca cosa en lo intelectual, en lo emocional y mucho menos en lo espiritual.

Pensemos simplemente cuántos conflictos pueden surgirle, por ejemplo, a un autor hispanohablante que conociendo las normas y criterios del diccionario se proponga escribir en español acerca de algo que no tenga nada que ver con la tradición cristiana, ibérica, europea u occidental, sino con la historia de un lugar alejado de todo aquello, donde quizás el haya nacido, y que no fuera concebido ni compuesto originalmente en castellano.

Pensemos cuánto esfuerzo añadido necesitará realizar para conseguir que sus palabras, además de estar escritas correctamente, expresen una naturaleza, una historia, una forma de pensar y una manera de sentir que no son las que han dado forma a la lengua con la que se ve limitado a escribir. Preguntémonos qué tan difícil le resultará ceñirse a la normativa ajena, ajustarla perfectamente a lo que le dicta su propia conciencia —si es que tal cosa es posible— y nunca traicionar un sentir que, esencialmente, es incompatible con el código expresivo que se pone a su disposición. ¿Cómo habrá ese autor de conciliar semejante

absurdo tipográfico-existencial? Y, por encima de cualquier otra cosa, ¿cómo conseguirá crear con plena confianza y seguridad si debe sopesar cada letra y protegerse por todos los frentes antes siquiera de empezar?

Digamos, por ejemplo, que ese autor se propone escribir sobre Ometéotl, que, como se dijo anteriormente, es la figura dual más elevada del panteón azteca, Padre y Madre a la vez, llamados Ometecuhtli y Omecíhuatl respectivamente. ¿Puede ese escritor sentirse realmente libre, al mismo tiempo que en posesión de la corrección lingüística, para nombrar a esa figura no cristiana *Dios* con mayúscula? ¿Puede hacer lo mismo con los pronombres *Él* o *Ella*, o con nombres antonomásticos, tales como *Creador*, *Todopoderoso*, *Señora de la Dualidad*, *Nuestro Padre*, etc., sin tener reparo de ninguna índole?

Efectivamente, la definición de *dios* en el diccionario está bien escrita, y también es verdad que contempla variantes de género y número, que se muestra universal y que por las palabras que la componen parece no dejar sitio a la ambigüedad, por lo que, idealmente, toda persona debería sentirse tranquila y confiada al apoyarse en ella para escribir sobre cualquier asunto histórico, religioso, antropológico, etc. Pero si el autor que consulta el diccionario es observador en el trazo de cada línea y cada letra, y es lo suficientemente sensible para cubrir sus oídos, dejar de escuchar lo que está escrito en las páginas y, con la mirada, descubrir lo que la forma, el orden y la ubicación de las palabras impresas intentan conseguir con el enunciado de la definición, entonces, ¿qué debería hacer? Una vez que se ha revelado ante sus ojos el carácter tendencioso de una palabra, de una definición o de la persona que las redactó, y ese autor se vuelve consciente de la parcialidad de la lengua en tanto que instrumento del ser humano para construir imperio, ¿cómo debería aplicar su lenguaje a partir de ese momento para componer su propia obra?

¿Debería acaso respetar con fe ciega la definición ajena o debería despreciarla si, por ejemplo, la asignación de género o el uso de mayúscula que establece pudieran desviar su expresión personal o tergiversar sus sentimientos al escribir?

¿Cómo enfrentarse a tal dilema? ¿Acatando la norma como un lacayo de la gramática dominante o pasando por encima de ella con la misma alevosía tipográfica de la cual se valieron los artífices de dicha definición?

¿Debería ese autor pensar con falsa ingenuidad y considerar cada locución que acompaña la definición de *dios* o de cualquier otro término sospechoso como un ejemplo aislado y neutral? ¿O debería denunciar que ese conjunto de locuciones podría servir mejor como complemento para definir *intencionalidad*?

¿Qué postura debería adoptar al escribir, la del académico pasmado que traiciona a su interior o la del autor valiente que escribe como siente y, en todo caso, deja que la academia o autoridad de turno se atreva a señalarle algún error?

Las dudas surgen y no son pocas ni son simplemente tipográficas u ortográficas, sino de las más profundas que un ser humano puede sentir. Y, por eso, en no menos circunstancias pueden llegar a entorpecer la creación de sus obras.

Un autor que ha nacido en el mismo sitio en que surgió la lengua que él habla no sabe de este dilema y nunca ha experimentado esas dudas porque su idioma, su tradición y su normativa lingüística coinciden a la perfección. Sin embargo, para el creador o compositor cuya lengua no es compatible con su lugar de origen —así sea tan sólo en las más pequeñas sutilezas de la palabra— existe siempre una dificultad añadida en su labor de composición: conciliar origen y lenguaje. Y es justamente el esfuerzo que ello implica lo que hace evidente el papel que juega la palabra en el condicionamiento de la creación humana, que es todo lo que hasta aquí se ha intentado mostrar.

Porque si se habla una lengua que no se originó en el lugar en donde uno mismo nació, sino que viene dada con instrucciones de uso desde algún otro sitio, ¿cómo no tener dudas al pensar lo que sea, al escribir lo que sea, al intentar crear lo que sea?

¿Cómo evitar la inseguridad al tener que hablar de lo que uno considera original en la lengua de alguien más? ¿Cómo aplacar ese nerviosismo sabiendo que, en un descuido, se puede caer en algún tipo de omisión, discriminación, falta de respeto o hasta insulto al colocar el sentimiento o las creencias propias por delante de la corrección que ha sido impresa e impuesta por una autoridad extraña?

Retomando el ejemplo antes citado de los dioses Ometecuhltli y Omecíhuatl, ¿cómo no vacilar al referirse a ellos como *Dios de la Dualidad* azteca por querer ubicarlos a la altura mayúscula de la Santísima Trinidad? ¿Cómo no dudar, aunque sea por un momento, si *politeísmo* en español se ha interiorizado como un modelo de segunda gracias a la ortografía y sólo la tríada del cristianismo tiene permiso para desafiarla? ¿Cómo no titubear al comparar a Ometecuhltli o cualquier otra deidad de partición dual o trinitaria con el Dios Padre de los católicos? ¿Cómo no sentir ningún reparo si el cristianismo es lo que se ha enseñado y si en el mundo en español, más allá de lo que diga la definición, el temor a un Dios en particular es lo que se ha inculcado? ¿Y cómo no terminar claudicando, al redactar la propia obra, escribiendo con minúscula el nombre de ese otro dios en el que uno cree por no ofender al único que consta en el diccionario?

En resumen, ¿cómo despreciar lo estipulado si cada noción, cada palabra, cada concepción humana, se diseña para sepultar a la anterior y evitar que lo que había antes sea recordado?

Y por encima de todas estas vacilaciones, en cuanto al resultado, ¿cuánto tiempo le tomará a un autor que se encuentra en la encrucijada de la conciliación lingüística alcanzar el valor

y la confianza suficientes, en sí mismo y en su sentir, para desterrar ya no ortográficamente, sino espiritualmente a *Dios* o a cualquier otra palabra que no sirva a su propósito, y sentarse a crear atendiendo solamente a sus propias normas?

Y en caso de que lo consiga, ¿cuánta ventaja le llevará a dicho autor aquel otro hombre que fue quien impuso la definición de su Dios en el diccionario, y que durante siglos ha disfrutado de la tranquilidad de escribir y crear con absoluta confianza por sentirse en posesión tanto de la verdad como de la corrección?

Pensemos cuántas obras habrá creado para entonces ese hombre que es autoridad de su propia lengua; cuánto espacio habrá ocupado con ellas y con cuánta fuerza se habrán afianzado históricamente; y veremos que la cuestión, en lo que se refiere al Imperio de la lengua, es muy sencilla: controlar la palabra marca la diferencia entre los seres humanos y el lugar que ocupan en el mundo.

La palabra va más allá de la página en la que se imprime, y consigue ordenar a los seres humanos y a las cosas en un índice conceptual. Con ese poder el ejército de cualquier lengua —no sólo del idioma español— marcha hacia adelante, organizándose al ritmo de las sílabas, conquistando un espacio tras otro, designando todo cuanto encuentra a su paso y regulando el uso de toda expresión. *Dios* es sólo una prueba más de ello, tan fina y discreta como el perfil de sus cuatro letras, y es a la vez evidencia de que nunca se puede dudar demasiado de una palabra, ni sospechar lo suficiente del uso que alguien le da.

Esa palabra monosílaba es también una muestra perfecta de por qué nunca será una exageración decir que cuando se consiguen implantar las definiciones de ciertos términos clave, como la del «único Dios», tienen lugar las conquistas más importantes sobre el espacio intelectual del hombre. Y esto, a su vez, expone la necesidad de insistir a todos esos indolentes a quienes hasta

la fecha no les ha interesado desarrollar su sensibilidad hacia las palabras, las letras y las líneas, que ya les convendría aprender a dominar el poder que hay en ellas, pues hay otros que sí han sabido utilizarlo en su beneficio y por eso hoy les llevan una enorme ventaja existencial. Esos individuos y pueblos impasibles harían bien en curarse la ceguera, tomar nota de este sencillo ejemplo y empezar a reconocer que la diferencia entre escribir una *d* y una *D* puede cambiar la vida de una persona o de generaciones enteras; puede significar siglos de opresión o siglos de libertad; puede desencadenar la extinción de toda una cultura o el fortalecimiento de otra; y puede representar la victoria de la obra de un hombre igual que marcar la fecha de caducidad para la de algún otro.

En lo que respecta al Imperio de la lengua, cada quien sabrá de qué lado de la palabra se encuentra y si esta advertencia le concierne porque desee seguir expandiendo su dominio o porque ya esté cansado de tener que hablar como mejor le parece a alguien más. Pero si es por la segunda razón, indudablemente y como se ha intentado mostrar hasta aquí, lo mejor que puede hacer una persona a la que le interese mínimamente su supervivencia cultural es observar lo que los otros hacen con la palabra antes que escuchar lo que dicen con ella. Recordemos que, primero que nada, las letras son tipografía, esto es, líneas compuestas y ordenadas como las de cualquier otra creación humana; y que, como bien decía el maestro y diseñador El Lissitzky acerca de la manera en que deberíamos considerarlas, «las palabras de una hoja impresa se miran, no se oyen». Por lo tanto, así como nunca deberíamos perder detalle de lo que una palabra nos dice al oído, tampoco conviene dejar de escuchar lo que nos dice a la vista.

Miremos pues, una vez más, la palabra *dios* y sus cuatro letras compuestas por cinco líneas y un punto. Miremos ésta, las otras palabras que hasta aquí hemos revisado y todas las demás que se

definen desde un punto de vista humano, que es lo mismo que desde la intención más inhumana. Pensemos a quién beneficia y a quién perjudica su género, su minúscula o mayúscula, su inclinación cuando se presentan en cursivas y, en general, qué motivación ocultan entre los filetes, arcos, ojales y remates de sus letras, y difícilmente llegaremos a la conclusión de que la palabra es inocente. Mucho menos su compositor.

Y habiendo hecho esto, miremos ahora en dirección contraria. Pensemos en sentido opuesto. Seamos por un momento empáticos con el antipático de motivaciones imperialistas con tal de comprender, de una vez por todas, cómo funciona la creación y preguntémonos, ¿por qué la definición de *dios*, que fue escrita por quien fue escrita, habría de considerar o de confirmar otras acepciones? ¿O por qué habrían de exponerse junto con ella ejemplos distintos de locuciones?

¿Por qué un editor habría de dejar pasar la oportunidad de empoderar el discurso de su obra en su propio beneficio, así sea mediante algo tan intangible como el más abstracto de los conceptos? ¿Por qué un creador, escritor, compositor o cualquier persona no habría de fortalecer sus ideas, con todos los medios que tuviera a su alcance, en detrimento de las de alguien más?

Preguntémonos qué haríamos nosotros si estuviéramos en el lugar de ese autor.

¿Acaso no consideraríamos como un tremendo error de juicio el no aprovecharnos de cualquier pequeña ventana de oportunidad que se nos presentara para imponer nuestras maneras y, en definitiva, que si no lo hiciéramos resultaría humanamente extraño por ser fundamentalmente antinatural?

Pensemos en esto por un momento, respondamos para nuestros adentros con honestidad y poco más tendremos que entender acerca de la naturaleza de la palabra y de la creación como actividad imperialista del ser humano.

El objetivo del hombre en cualquier faceta de la creación es adquirir control sobre el espacio, y dado que en la lengua y su regulación reside el poder de decretar quién es qué por antonomasia, la jurisdicción sobre la palabra es asunto por demás ambicionado. No es ninguna casualidad que eso sea exactamente lo que se pretende con la definición de *dios* en el diccionario, pues como ya se ha dicho, controlar el espacio que le compete a la lengua es fundamental para tener el dominio psicológico y espiritual sobre otras personas.

Con esto en mente, ¿quién en su sano juicio declinaría tal poder sin ser forzado a hacerlo?

Pensar, por tanto, que en la palabra hay algo de inocencia o de bondad, o que alguien podría abdicar al trono lingüístico por casualidad, suerte, descuido o voluntad propia es lo único realmente inocente.

La palabra es el arma perfecta para dominar y los creadores más espabilados saben que es un instrumento mortal, con cabida para la hipérbole, el oxímoron, la contradicción, el absurdo, la ridiculez, la fantasía, la mentira, la alevosía, el abuso o cualquier otra figura retórica o anímica que se necesite colocar en su interior para controlar a las demás personas; y que, además, la palabra sabe ocultar esas motivaciones incluso con más maña que el propio ser humano. Por eso es poca la gente que durante su vida no intenta, aunque sea una vez, utilizarla a su conveniencia y disfrazar entre las letras de su idioma particular sus verdaderas intenciones de apoderarse de lo propio o de lo ajeno.

No obstante esa desagradable realidad a la que nos debemos enfrentar todos los días de nuestra vida, en los vocablos más básicos y hasta en los más complejos en significación, como es la palabra *dios*, habrá siempre pequeñas contradicciones y otros indicios sutiles de manipulación que, si se observan con una mirada aguda, pueden llegar a descubrir el carácter sesgado y

tendencioso del hombre que se atreve a utilizar la palabra para definir en su provecho lo que no es únicamente suyo.

Esto aplica por igual a todas las formas que pueden adoptar la palabra, la lengua y su discurso al nombrar lo que existe en el mundo o lo que se nos puede llegar a ocurrir. Desde el pensamiento o el relato hablado, que no tienen forma ni lugar donde posarse, pasando por las líneas con las que se escribe un poema, una canción, un ensayo o una obra literaria; las materializaciones de la palabra que también son capaces de hablar y de comunicar, como son las obras pictóricas, escultóricas, arquitectónicas y demás clases que hay; y hasta las concepciones más abstractas con las que se organiza al mundo, como las que definen y explican una nación, una unión de países, un credo o una cultura. Y como hemos visto, suelen ser sobre todo estas últimas —las palabras que no se refieren a obras de la naturaleza, sino que son producto de la ideología humana— las más propensas a caer por su propio peso.

Sustantivos abstractos como *libertad*, *verdad*, *paz*, *justicia*, *virtud*, *maldad*, *tristeza*, *nobleza* y tantos otros son, como bien decía John Locke, palabras que aun cuando se pronuncian de manera familiar y con una negligencia imperdonable, apenas llevan consigo ideas claras o discernibles, por lo que a muchos de quienes las usan, cuando se les pregunta qué quieren decir con ellas, no saben qué contestar. Aunque quizás, más que decir que no hay ideas bien identificadas detrás de ellas, debería decirse que no cuentan con ideas de fondo que sean sostenibles tanto en el tiempo como en el espacio. Muchas de esas palabras abstractas, arbitrarias y mercenarias funcionan sólo en el momento y el lugar que más le convienen a la persona que las utiliza para la construcción de su imperio, pues se tratan de pilares de obsolescencia y vacuidad bellamente recubiertos por mosaicos de normatividad. Y llegado el día en el que la palabra

pierde su vigencia o en el que se escucha desde algún otro lugar y por ello pierde su credibilidad, puede comprobarse que la idea que expresa, es decir, aquello que nombra y literalmente quiere invocar, es secundario a la motivación humana que esconde por dentro, que es nada más y nada menos que el deseo de conquistar.

El autor que termina su obra la proclama inmediatamente como suya. Se preocupa de asignarle un título y de exhibirla. La acompaña de una explicación, le da importancia a través de las palabras y así se da importancia él también.

Con el paso del tiempo y mucho esfuerzo de imposición puede que la obra y el autor consigan prevalecer y ser considerados más relevantes o influyentes que nada ni nadie más; pero en esencia y desde el inicio, el autor y su obra no son más que dos entes miserables en busca de atención.

La pintura más famosa no lo era al momento en que se pintó; «el libro de todos los libros» no se volvió el más influyente el día en que se escribió; tampoco los hombres de una raza se hicieron los más poderosos hasta que su lucha por conquistar el espacio de los otros terminó; ni el imperio más grande que ha existido lo era cuando apenas se formó. Los seres humanos somos quienes damos esos títulos a nuestras creaciones y así, por obra de la palabra, los autores ocupamos un lugar. Mas, al hacerlo, demostramos también ser seres patéticos, necesitados de notoriedad y conmemoración, y más desmañados que las mismas bestias, pues ellas andan por la vida con sigilo magistral y se aseguran su supervivencia con perfecta discreción.

Los animales salvajes actúan en silencio, matan en un instante, y los únicos indicios que dejan a su paso son la hierba en movimiento o unas ondas en el agua. Nosotros, en cambio, hacemos ceremonia, espectáculo y publicidad de nuestra vida y obra; ésa es la triste realidad. Hacemos cualquier cosa para

imponernos y ganar; hacemos sentir vergüenza a la Naturaleza con nuestra conducta porque no lo podemos evitar; y lo único que nos queda para tapar nuestra miseria es cubrirnos de palabras y autodenominarnos «la realeza», «los creados a imagen y semejanza de Su Alteza», «los poseedores del conocimiento y la certeza» o «la raza pura llena de nobleza».

Pero si levantamos un imperio en aras de la civilización y la humanidad es sólo para cometer crímenes con impunidad. Y si utilizamos la palabra como instrumento de conciliación es para ocultarlos con total ecuanimidad.

¿O es que acaso no es así?

Si pronunciamos es en realidad para discriminar, para acallar la voz ajena y pasar por encima del silencio natural. ¿O no es verdad que segregamos la existencia utilizando el género y el número al hablar, la tipografía y su normatividad, y que incluso escribimos con letra redonda las ideas en nuestra lengua pero usamos la cursiva para diferenciarlas de cualquier palabra extranjera que nos vemos en necesidad de utilizar?

Y si decimos que en las palabras no hay motivos ni segunda intención, ¿por qué motivo o con qué intención nos molestamos en cambiar las dos líneas de una *d*, una simple recta y una simple curva, para que formen una *D*?

¿Dónde queda entonces, en toda la creación del ser humano, algo de auténtica *humanidad* si no es flotando en el vacío de entre esas letras? ¿Dónde se esconde la intención de cualquier obra si no es detrás el asta de la *e* con que empieza la primera *línea* de palabras que la promueven? ¿Y dónde queda la *nobleza* cuando no la hay en un autor, ni en el título de un libro, ni en el propio diccionario, y no es más que una palabra convenientemente impresa en su interior?

IMPERIO DE LA RAZÓN

Conquistamos la palabra para expresarnos con razón... y cómo nos gusta tener razón. Pocas cosas hay que disfrute más el ser humano o a las que se aferre con tanta urgencia como a la autoridad que le confiere la razón, ya sea por sus conocimientos, sus años de vida o de experiencia, su superioridad física, sus habilidades y talentos, el poder que ostenta, su posición social, su capacidad de análisis y observación, sus labores de investigación y tantos otros motivos.

Las personas se sujetan con tal firmeza al poder de la razón que ni siquiera madres y padres son capaces de desprenderse de él para que sean sus hijos quienes, habiendo alcanzado cierta edad, les tomen el relevo y ocupen sus puestos en la Dirección del mundo. De hecho, son tan reacios a declinar su posición de autoridad que, muchas veces, aun cuando han sido duramente vapuleados por los años y hasta han debido volver a los pañales, son incapaces de rendirse ante la evidencia y admitir que los jóvenes han pasado a ocupar el lugar preeminente en la sociedad porque ellos se han quedado obsoletos.

Y si ya en el núcleo familiar se da esta reticencia, en los demás ámbitos de la vida la lucha por tener razón es todavía más cruda

y más necia. Fuera del hogar la sociedad se rige también por la fuerza de la imposición, e individuos y colectivos se apresuran a inscribirse en las listas del eterno concurso en el que se definen las ideas dominantes de cada época. Y no se escatiman esfuerzos para salir vencedores de esa justa.

En escuelas y academias, en instituciones públicas y privadas, en centros de investigación, en el mundo corporativo, en las esferas de la política, en todas las materias del conocimiento y en todas las profesiones humanas se persigue la implantación de una nueva idea y la desacreditación de la antigua. Así se renuevan los días, las décadas y las épocas. El género humano se organiza en torno a un modelo cíclico que está basado en la reforma de las ideas; un modelo que, precisamente por fundamentarse en la premisa de *reformular*, muchas veces no consigue *mejorar*, pues cualquier nueva razón que pueda plantearse sólo ha de ser eso, nueva, y sólo ha de argumentar algo diferente o, simplemente, argumentar de manera diferente. Basta con estar activo para sentir que hacemos algo de provecho; basta con avanzar, aunque no sepamos hacia dónde o para qué; y el simple cambio es suficiente para complacernos con nuestras obras y llamarlas orgullosamente productos de la evolución o del progreso.

Dicho esto, es evidente que no todas las creaciones de la humanidad han sido innovaciones inútiles. Sería ridículo afirmar tal cosa cuando son incontables las ideas y obras del hombre que a lo largo de la historia han representado, en efecto, grandes avances en el conocimiento del universo y de sí mismo. Pero no es arriesgado decir que la intención detrás de cada idea que toda persona ha querido implementar desde el inicio de los tiempos ha llevado consigo, en mayor o menor grado, una cierta carga de imposición; es decir, de imperialismo.

Ningún autor y ninguna obra son inmunes a la tentación de ganar autoridad, pues el deseo de tener la razón puede hasta con

el mejor ser humano; y no sólo eso, sino que el hecho de que un creador se dedique a la creación viene naturalmente incitado por ese mismo deseo. No es casualidad que *autor* y *autoridad* compartan tantas letras. Puede decirse, por eso, que incluso detrás de la idea más insignificante se esconde una estrategia de dominio y se gesta un intento de ocupación.

Hombres y mujeres de todas las épocas y de todos los rincones del mundo, generación tras generación, vivimos nuestras vidas dando vueltas al ritmo cíclico de la creación e imposición de nuevas ideas. Por una especie de inercia inconsciente intercambiamos sin cesar unos contenidos por otros, actualizamos significados, renovamos perspectivas, reconsideramos verdades y reescribimos paradigmas. Existimos imponiendo razones sobre ideas, ideas sobre obras, obras sobre construcciones, construcciones sobre teorías, teorías sobre leyes, leyes sobre creencias y creencias sobre hechos, año tras año, ser humano tras ser humano, civilización tras civilización y sin excepción. Siempre con la intención de ocupar el sitio de quien estaba antes que nosotros; siempre con la arrogante e ingenua esperanza de conseguir implantar la «última razón».

Estamos natural pero también voluntariamente condenados a existir en esa monotonía cíclica y a sufrir en vida, según la época que nos toque vivir, las bondades y las penas que la brillantez o la estupidez humanas del momento, representadas por unos pocos, traigan consigo para todos los demás.

Crecemos ajustando nuestras vidas al discurso de los autores más prominentes de nuestro tiempo hasta que un día sus teorías caducan sin previo aviso y debemos adaptarnos al argumento de un nuevo vencedor. La rueda del devenir cultural, igual que la del natural, no cesa de girar con nosotros en su interior ni de arrojarnos con su fuerza centrífuga, vuelta sí y vuelta también, al punto de partida; a la misma posición dentro de la misma

espiral, que aunque aparenta en cada curva acercarse más al centro nunca lo consigue alcanzar. De modo que al terminar el más reciente ciclo, aunque parezca que una etapa ha llegado a su fin, aunque creamos estar ante la innegable evolución del genio humano y ante un tiempo inédito que traerá consigo nuevas inquietudes, nuevas esperanzas y mejores soluciones porque una vez más hemos conseguido avanzar, se trata únicamente de un cambio superficial, de un giro de las formas y las particularidades más aparentes de una misma y constante realidad.

Para verlo no hay más que hacer exactamente eso, observar. No hay más que buscar las coincidencias entre tiempos y entre épocas por debajo de las fundas, las cubiertas y acabados, haciendo caso omiso de los discursos de proezas, los himnos de alabanza y las composiciones dedicadas a los héroes visionarios, curiosos, rebeldes y contestatarios, para darnos cuenta de que ni son héroes, ni nos guían, ni avanzamos.

Hace poco más de medio milenio que los seres humanos del «Viejo Mundo» se preguntaban si habría otros mundos en el vasto océano, si habría otros continentes o islas de tierra en el hemisferio sur o en alguna otra sección del globo terrestre que fueran similares al lugar que ellos habitaban. Se preguntaban también si allí habría vida y qué tipos o formas de vida serían aquéllas. Se preguntaban, por encima de todo, si en esas tierras habría otros hombres y si esos hombres serían hombres como ellos o totalmente diferentes. Echamos el reloj hacia adelante, hasta nuestro presente, y aquí estamos, tan intelectual y tecnológicamente adelantados como nos consideramos con respecto a aquellos hombres del pasado, pensando en si además de la Tierra habrá otros mundos, en si habrá otros planetas en la inmensidad del Universo que sean similares al que nosotros habitamos. Aquí estamos, en pleno siglo XXI, intentado averiguar si en ellos habrá vida y qué tipos o formas de vida serán aquéllas. Y aquí seguimos,

expectantes e impacientes por averiguar, más que cualquier otra cosa, si en esas otras tierras habrá otros hombres y si esos hombres serán hombres como nosotros o completamente diferentes. E incluso hemos empezado a rebuscar en el polvo de Marte con la esperanza de encontrar el mínimo indicio que confirme nuestras sospechas, apague la ansiedad de nuestra eterna ignorancia y valide, durante algunos siglos más, unos renovados sentimientos de gloria por haber resuelto, de nuevo, la misma cuestión.

A los más entusiasmados por nuestra condición humana nos resulta difícil apreciarla desde su perspectiva más absurda y ni con paralelismos tan espléndidamente cómicos como el anterior nos dejamos convencer de que la magnitud y envergadura de la existencia nos sobrepasan de tal manera que, época tras época, nos sentimos sorprendidos, avasallados o abrumados, esencialmente, ante las mismas cuestiones. Rara vez evitamos pensar en el género humano como otra cosa que no sea el mayor éxito de la Naturaleza y, sin embargo, las evidencias de que, como actores en el teatro de la existencia, avanzamos por el tiempo y el espacio transformando mucho —esto es, mudando las formas— y solucionando muy poco son innumerables. Cosa que, si se piensa, tampoco es de extrañar, puesto que aquello que primero buscamos y anhelamos al filosofar, componer o crear es una razón que acabe con la inmediatamente anterior y nos haga relevantes en el presente, a la mayor brevedad.

Así es como hemos pasado de la oscuridad al conocimiento; del politeísmo al monoteísmo, al ateísmo y de vuelta a la nada; de creer en Dios, a ser el centro y a ser Dios; de Aristóteles a Epicuro, Descartes, Locke, Kant, Nietzsche, Heidegger y Sartre; del románico al gótico, al Renacimiento, al Barroco, al Romanticismo, a las vanguardias; de Freud a Pávlov, Skinner, Maslow y Fromm; y cada vez, cuando nuestras pupilas consiguen por fin adaptarse a la claridad de un nuevo estilo, alguien enciende otros reflectores

más potentes, de una luz supuestamente aún más verdadera, que nos vuelven a dejar ciegos. Y cuando recuperamos la vista es solamente para ver al realismo abrir paso a los impresionistas; a los cubistas sobrepasar dimensionalmente la impresión; a los expresionistas abstractos intentando acabar con Picasso; y así sucesivamente, sin descanso ni final. Todo lo que presenciamos es parte del circo cultural, y durante la función somos testigos de que lo único que acontece, con seguridad y constancia, es que la verdad cambia de manos y que unos se la arrebatan a otros para que todo cuanto existe se tenga que reordenar. Porque, como bien decía Zola, la búsqueda de la verdad no es otra cosa que la lucha entre talentos que sueñan con su propia dictadura.

A causa de esa batalla incesante, los espectadores —o los «seguidores», como se les llama hoy en día— nunca consiguen escapar de un bucle generado por un puñado de astutos creadores. La persona común y corriente, influenciable e influenciada por una inacabable sucesión de ideas, no termina de asimilar por completo una creencia, una filosofía o una corriente que pueda darle algún tipo de confort a su triste vida en el poco tiempo que le dura, cuando ya debe suscribirse al nuevo manifiesto de moda y aceptar que el arte ha muerto, que Dios ha muerto, que el hombre ha muerto... que todo ha muerto. Todo, claro, excepto aquellos que lo dicen y que con sus tesis se convierten en los autores más vivos del momento.

Y es que los grandes creadores, los genios y pensadores permanecen vigentes mientras consiguen imponer sus ideas al resto de la sociedad; y saben perfectamente que sólo lograrán subir al trono del Imperio de la razón —y eventualmente pasar también a la historia— si son capaces de movilizar a la mayor cantidad de gente en la dirección que ellos indican.

Esas pocas mentes privilegiadas de cada generación emprenden así la misión de crear alguna obra y ocupar con ella parte

del espacio intelectual de la humanidad, ya sea mediante sus ensayos, descubrimientos, invenciones y verdades, o bien con sus patrañas, embustes, sentencias y mentiras, ya que la lucha por ocupar los puestos más elevados de autoridad, desde los que se controla el mundo, son sumamente codiciados. Y, como se ha dicho, muchas veces lo único que se busca es *reformular* con tal de llegar a ser la autoridad, y no tanto ser el autor más reputado por haber creado algo de provecho con originalidad.

Autores y pensadores de la más extraordinaria inteligencia y capacidad hacen todo lo que esté a su alcance para conseguir un escaño en el Congreso de la Humanidad. Unos a otros se llaman charlatanes, se desacreditan públicamente, se delatan entre sí y, sin miramientos, señalan las carencias y defectos de sus contrincantes mientras defienden su propia postura con todo el arsenal de su talento. Unos a otros se acusan y se ridiculizan exhibiendo los errores de las teorías ajenas en cada oportunidad que se les presenta, ninguneando a detractores y competidores contemporáneos, y valiéndose de las propias obras para atacar o contraatacar al adversario intelectual.

No importa a qué se dediquen estos ilustres personajes, si a la Pintura o a la Ingeniería, si a la Filosofía o a la Economía, si a la Psicología, la Administración o la Política, persiguen su objetivo sin reposo, por todos los medios y valiéndose de todo su ingenio, hasta que consiguen reordenar la realidad según los lineamientos de sus teorías: domestican un animal, perfeccionan la agricultura, descubren un nuevo elemento químico, inventan un método de canalizar energía, elaboran un plan urbanístico, redactan leyes, establecen un sistema monetario, crean un sistema de medidas, formulan una teoría de la evolución, definen un modelo económico o de gobierno, comienzan una corriente artística, redefinen el comercio, reorganizan el trabajo o implantan un nuevo credo, y así cambian el mundo. Por eso personajes

como Darwin, Marx, Freud, Picasso, o cualquier otro igual de destacado históricamente, son la gente más peligrosa que ha caminado sobre la tierra. Una pequeña innovación aquí y nos tienen a todos cuestionándonos nuestro origen, nuestra labor diaria, nuestros impulsos vitales y hasta la manera de plasmarlos en un lienzo; una gran innovación allá y con ella desvían para siempre el rumbo de la humanidad y garantizan que su nombre se repita eternamente. Y es que sus métodos para lograr el control de tal o cual ámbito del espacio intelectual pueden ser tan inocentes y discretos o tan contundentes y deliberados como sea su ambición personal.

Kandinsky, por ejemplo, no aspiraba a conquistar la vida entera del ser humano con sus teorías sobre el color y la forma, sino, quizás, únicamente a fomentar una racionalidad estética por la que un triángulo tuviera que mirarse como un plano amarillo; un cuadrado, rojo; y un círculo, azul. Y el resto de sus reflexiones sobre líneas, ángulos y puntos, aunque en extremo brillantes, son prácticamente inofensivas desde el punto de vista del dominio de la realidad, que es a lo que aquí nos referimos.

Pero considérese, en cambio, el *Modulor* de Le Corbusier y se verá perfectamente lo que es una obra cargada de codicia imperialista disfrazada de buena intención. Quien haya leído dicho ensayo sobre los intentos del arquitecto suizo por estandarizar las unidades de medida a nivel mundial —en favor de una total adaptación del espacio al hombre, es decir, de una ergonomía absoluta y universal que pudiera aplicarse desde al diseño de edificios hasta a las dimensiones de los envases de productos de consumo— recordará que a lo largo del texto el autor deja claro, en más de una ocasión, que nunca estuvo interesado en lucrar con su nuevo sistema de medidas, sino que su intención era «donarlo» a la humanidad en pos de las mejoras que su invención traería para la vida de las personas y para el mundo. Y está claro

que no buscaba dinero, de eso no cabe la menor duda, pues ¿para qué iba a querer una remuneración económica cuando, gracias a su invención, cada altura, anchura, longitud, ángulo, plano, línea o distancia entre dos puntos que se pudieran medir para cualquier efecto, en cualquier tarea, por cualquier ser humano, en cualquier lugar, estarían supeditados a su sistema? ¿Para qué iba a buscar el beneficio financiero cuando estaba a las puertas de conseguir que las medidas que utilizarían millones de personas en todo el mundo llevaran por delante su nombre? ¿Qué sentido hubiera tenido preocuparse por dinero estando ante la posibilidad de patentar una norma universal que le hubiera permitido convertirse en fundador y única autoridad de una gigantesca parcela de espacio intelectual? Cualquier cantidad de monedas hubiera parecido una nimiedad en comparación con semejante poder, y quien piense que el arquitecto no era consciente de esa otra clase de ganancia que podría haber cobrado una vez implementada su idea, definitivamente tiene en gran estima a la naturaleza humana. Pero es por demás evidente que si el señor Charles-Édouard Jeanneret-Gris mostraba desinterés por una recompensa material era porque, humildemente, ya le bastaba con la influencia mundial.

De una u otra forma, sea quien sea el autor y sea cual sea la naturaleza de su obra, en la actividad de la creación todos los caminos conducen a alguna modalidad de autoritarismo, a alguna clase de imperio. Es algo inevitable.

Lo que todo autor anhela, consciente o inconscientemente, es que los demás dediquemos tiempo a su obra para que así no podamos concentrarnos en la nuestra o en la de alguien más; y esto es porque, en última instancia, la creación es pura competitividad. La construcción de una nueva idea o de una nueva obra se financia con la necesidad de atención del autor y su deseo de tener razón, que es una motivación tan natural en

el ser humano como pueden ser el hambre o la sed. Desde que fuimos racionales quisimos la razón para nosotros, quisimos saciar nuestro apetito de poder con la autoridad que nos confiere «estar en lo cierto», a cualquier precio y a como diera lugar. Y por eso cada ser humano, cada persona que ha vivido y vivirá, representa una amenaza para el resto de la humanidad desde el primer momento en que es capaz de pensar en algo nuevo.

Una idea cualquiera y, lo que es más, una idea de cualquiera, bien defendida y correctamente promocionada, sin importar que sea buena, mala, correcta, ignorante, honesta, engañosa, humilde, ambiciosa, mediocre, brillante... tiene la posibilidad de definir el curso del mundo y hacer que éste se ordene según sus directrices. Se ha visto y se ha demostrado en todos los tiempos y en todas las épocas.

Sabemos, por ejemplo, que hace unos siglos el teocentrismo ordenaba la existencia, hasta que un día chocó con el antropocentrismo y éste redibujó la órbita del mundo. Entonces nuestro punto de vista se ajustó, la perspectiva humana cambió y la vida de las personas que nacieron a partir de ese momento fue muy distinta a la de sus predecesores. El nuevo esquema volvió obsoleta —y hay quien diría que incluso ridícula— la vida de muchos hombres del pasado, y convenció a los de aquel presente de estar viviendo la suya de acuerdo a la verdadera verdad. Pero, en realidad, se trataba solamente de una nueva modalidad de verdad, de una nueva clase de certeza, de una razón más entre tantas y tantas otras que estarían por venir. Y es precisamente esa naturaleza relativa y temporal que acompaña a la razón lo que la hace tan peligrosa.

A causa de la relatividad de la razón, la humanidad, en su constante intento de evolución, puede elegir una idea de provecho y ponerla en práctica o bien aceptar un total disparate, y así evolucionar notablemente en poco tiempo o quedarse estancada

durante años. El beneficio o perjuicio que las razones y creaciones humanas cargan consigo puede extenderse fácil y rápidamente, y mientras un solo individuo vive entre fanfarrias por haber sido autor de una obra supuestamente trascendental y su nombre pasa a la historia, millones de personas se ven obligadas a vivir según esa idea, en tanto esté vigente, y a ajustarse a un mundo ordenado por una noción que no tiene por qué ser correcta, que mucho menos es absoluta, que un día caducará y que inevitablemente será desechada.

Si de nuevo echamos la vista atrás, veremos que hace no mucho tiempo la Iglesia católica gozaba de un poder inigualable, pero que el pensamiento laico la ha ido debilitando, siglo tras siglo, restándole potestad. Recordaremos que tampoco fue hace tantos años que las monarquías se repartían el mundo y, sin embargo, pese a su gran expansión en siglos pasados, la democracia encontró los argumentos necesarios para ganarles terreno y convertirse en el actual paradigma político. Y del mismo modo han cambiado y seguirán cambiando todas las circunstancias de la vida del hombre, por diferentes razones, durante los años que le queden de historia. Porque el Imperio de la razón se reordena constantemente y toda idea termina siendo aplastada y reemplazada por una nueva, da igual lo infalible que pueda considerarse en un momento determinado o el tiempo que haya sabido prevalecer. Y es en mitad de esos ciclos de renovación ideológica o filosófica de la actualidad que generaciones enteras de personas viven y mueren convencidas de que completas y absolutas arbitrariedades (un credo, un tipo de gobierno, una política, un orden social, una doctrina económica, un avance tecnológico, etc.) eran el mejor y único modelo al que podían haber ajustado sus vidas.

La realidad, sin embargo, es que la razón es una oportunista, manipuladora y tirana. Sin que nos demos cuenta se cuela en el

centro de mando del mundo y nos obliga a existir como dicta su manera. Nos arrebató lo máspreciado que tenemos mientras estamos vivos, que es nuestro tiempo, y nos impide que lo pasemos de una forma diferente, personal y original. Por eso siempre se debe cuestionar una razón, dudar de la persona que la expresa y tomar las precauciones necesarias para nunca conceder a nadie la razón durante mucho tiempo, así se trate de nuestros propios padres. De otra forma corremos el riesgo de desperdiciar la vida y, después de muertos, quedar como unos imbéciles, pues los modelos, sistemas, estándares y paradigmas de hoy habrán caído y habrán dado paso a algo más.

Y que nadie se equivoque: toda razón se desploma algún día, hasta la más reverenciada de una época o la que se presume más afianzada e indestructible, como hoy en día sucede, por ejemplo, con la democracia. Tarde o temprano esa idea también caerá y los autores del orden que reemplazará al «gobierno del pueblo» la calificarán de antigüedad y hasta puede que hablen de ella con el mismo desdén y aire de superioridad con el que los actuales demócratas se refieren al comunismo y otras invenciones. Quizás se le acabe despreciando porque serán auténticos tecnócratas quienes indiquen la ruta a seguir, o porque, a diferencia de hoy, en el mundo predominará una plutocracia sin eufemismos. Tal vez, en un futuro, los siguientes «poseedores de la verdad» incluso se rían al ver alguna imagen de este nuestro presente en la que se muestren las filas interminables de inocentes de clase media esperando afuera de los colegios electorales, absolutamente convencidos del poder de su voto para cambiar el destino de sus vidas; o, tal vez, esa gente del mañana sentirá la misma lástima al ver tal escena que la que nosotros sentimos viendo imágenes de refugiados de la Segunda Guerra Mundial. Difícil es saber con exactitud con qué ojos se nos mirará en el futuro por nuestras convicciones del presente, pero lo que sí es seguro es que, para

entonces, los pocos ancianos que queden del régimen dominante en que vivimos y que muchos defienden con gran pasión, se habrán dado cuenta de que pasaron la vida entera dejando sus esperanzas dentro de las urnas de una promesa tan pasajera como cualquier otra. Y lo mismo les ocurrirá con respecto a toda noción que hayan tomado por absoluta durante su vida.

Para bien o para mal, las peores y las mejores ideas están destinadas a morir. Tarde o temprano les llega su turno o, mejor dicho, se les acaba el turno. Exactamente como sucede con cada uno de nosotros cuando morimos y pasamos a ser irrelevantes.

No obstante, siendo los animales ávidos de razón que somos, ya anticipamos esto y por eso cada nueva formulación del espacio intelectual que diseñamos se hace más compleja que la anterior, más indefectible y capaz de asegurarnos por más tiempo la posesión de la razón. Y tal vez por eso era inevitable —si no es que hasta lógico— que nuestra ansiedad de dominio se encontrara de frente, en algún momento, con el sistema democrático y el modelo capitalista como los conocemos hoy, ya que ambos se fundamentan en el derecho a tener razón o en la convicción de «tener derecho a».

Democracia y capitalismo son, hasta el momento, los modelos más eficientes y poderosos que se han inventado para asegurar y convencer de la posesión de la razón. Por un lado, la democracia nos concede (supuesto) poder de decisión por el que tenemos la posibilidad de decir, escoger, reclamar o exigir que la razón que consideramos más apropiada sea la que ordene la vida en sociedad. El capitalismo, por su parte, hace otro poco de lo mismo en la esfera del consumo, velando por la satisfacción de nuestros deseos y necesidades: vigila que se nos atienda, que se nos preste atención y se nos mime, que se tome en cuenta nuestra opinión como consumidores durante la creación de bienes o el desarrollo de servicios, y que se nos dé la última

palabra sobre lo que se producirá o lo que se nos deberá ofrecer en los puntos de venta. Se tratan pues de dos modelos que, en sus respectivas áreas, garantizan que nuestra voz sea escuchada prácticamente por el mero hecho de que estemos con vida. Pero eso no es progreso, bienestar o solución: es querer tener razón.

Y tanta concesión de la razón es lo que nos ha llevado a la situación en la que nos encontramos hoy; a estar aplastados debajo de una montaña de ideas, obras y productos inservibles que nos hemos permitido crear sin limitación; a sentirnos asfixiados por el poco espacio natural que queda disponible; y a continuar permitiendo que cada individuo que llega al mundo, cargado con el equipaje de sus ideas, lo sature un poco más.

El capitalismo, la democracia y el resto de esquemas dominantes de la actualidad son sólo diferentes formas de la misma plaga: la permisividad. La cesión y concesión indiscriminada de razón es, en gran parte, lo que está acabando con nuestro espacio, y sin duda lo conseguirá si no hacemos algo al respecto.

Para empezar a arreglar el lío en el que nos hemos metido por iniciativa propia, sería bueno advertir de una vez por todas que, según el orden humano actualmente en funcionamiento, todos tenemos derecho a «hacer el intento» de crear, de inventar, de sobresalir con obras e ideas, de emitir una opinión, de ser relevantes o de alcanzar el éxito —sea lo que sea—, y que esto se ha vuelto contraproducente en el sentido más literal de la palabra.

La noción de *tolerancia* se ha pervertido hasta tal grado que cada habitante del planeta tiene luz verde para llevar a cabo cualquier obra en el lugar que mejor le parezca —sea una obra sobresaliente o terriblemente inútil—, lo que día tras día contribuye al agotamiento de nuestro espacio físico e intelectual, porque la dura realidad es que no todo el mundo está igual de capacitado para pensar, componer, ordenar o decidir lo que debe hacerse con el espacio en general.

Ahí fuera los hay genios, como los autores de renombre que se han mencionado, pero también los hay idiotas; los hay sensatos y preparados, pero también arrogantes y analfabetos. Ésa es la realidad, la excluyente realidad que diferencia a las personas por disposición natural, o dicho de otra manera, la intolerancia biológica que choca de frente con la tolerancia cultural. Porque no todos los seres humanos son buenos creadores, es más, ni siquiera todos los seres humanos son creadores. Hay quienes tienen la vocación innata de crear y saben llevar a cabo una obra, y los hay quienes no saben lo que se necesita para ser autor de ninguna cosa o que impulsados por la razón equivocada se lanzan a crear. Y lo que hoy presenciamos son las consecuencias de haber otorgado licencias ilimitadas para la creación y de haber dado rienda suelta a la producción sin ningún criterio de selección; y ya es innegable que tanto los sistemas como sus productos han entrado en una espiral de autodestrucción.

La democracia está visiblemente al borde del colapso por estar supeditada a la razón de una mayoría que, mayoritariamente, no tiene una maldita idea de lo que vino a hacer a este mundo y que mucho menos es capaz de darle buen rumbo. Junto con ella, el capitalismo y su falsa promesa del «éxito al alcance de todos» genera éxitos cada vez más mediocres, fabrica cada día productos más ridículos y contamina el espacio a mayor velocidad. Y esta sociedad de la tolerancia en la que vivimos, esta realidad de la bendita e infinita permisividad hacia todo y hacia todos, se dirige sin remedio y con los ojos vendados al abismo, pues es causa y efecto de la falta de espacio libre, físico e intelectual, que con cada día que pasa sentimos más angustiosamente como una soga alrededor del cuello.

La falta de espacio es tan apremiante que en las décadas más recientes hemos inventado una nueva clase de lugar, el espacio virtual, para seguir descargando ahí las miles de toneladas de

porquería que no paramos de producir, así como las palabras, opiniones y razones que no somos capaces de guardarnos porque todo, absolutamente todo, lo tenemos que contradecir para sentir que de algo valemos o que algo importamos.

A eso hemos llegado por la falta de respeto y el exceso de razón. Por nuestra arrogancia hemos saturado casi por completo el espacio original que nos concedió la Naturaleza y nos hemos visto obligados a crear el menos original: el espacio inexistente de la realidad digital. Y ahora, en ese lugar ficticio, hacemos exactamente lo que hicimos en el real. También ahí actuamos como unos necios, empecinados en ocuparlo todo con nuestra opinión, pero con más desparpajo y a un ritmo más vertiginoso que nunca. Si el espacio físico es la superficie en la que existimos, el virtual se ha convertido en unos pocos años en las cloacas de la humanidad; en las vías subterráneas por las que se ofrecen los productos y creaciones más desechables, y por las que se canaliza lo peor de nuestra naturaleza individual y colectiva, pues al ser un espacio invisible creemos que, sin importar cuánto o con qué se llene, su saturación no nos causará mal.

Pensamos ingenuamente que lo que ahí pueda acumularse no ocupará, no molestará o no tendrá la capacidad de perjudicarnos. Ignoramos las palabras de McLuhan sobre la red como extensión de nuestro sistema nervioso, cuyo cableado conecta directamente con nuestro interior. No nos damos cuenta de que toda la basura que transita por ella coagula nuestro espacio mental; de que la saturación de contenidos aumenta nuestra ansiedad; y de que eso nos ha vuelto aún más agresivos en la defensa de nuestra razón.

Y es que además, para colmo de males, en el nuevo espacio virtual la razón dura sólo unos momentos. Tan pronto como la expresamos alguien más la descalifica o surge otra de mayor novedad, e inmediatamente volvemos a ser irrelevantes. Miles de opiniones suplantán en segundos a millones más, y la histeria por

reafirmar la razón individual crece minuto a minuto. El tiempo de relevancia de las ideas se ha acortado considerablemente en el espacio virtual, y como tampoco nos podemos dar el lujo de extendernos demasiado en nuestras explicaciones, debido a las prisas, nuestros argumentos al defenderlas se han vuelto cada vez más cortos, insuficientes y ordinarios. Así es como hoy en día la gente se atreve a plantear y, lo que es peor, a aceptar una opinión de 140 caracteres o un pie de foto como filosofía de vida. Y quién sabe si a este paso, dentro de poco, todas las ideas se reduzcan a monosílabos o *emojis* porque los autores no tendrán más tiempo para crear, ni la capacidad de expresarse más que como niños que apenas saben balbucear; y por sus paupérrimas razones, que serán las que den origen a las obras del futuro, las creaciones humanas se materializarán con esa misma mediocridad.

Por todo ello, en definitiva, si nunca ha sido recomendable prestar atención a las corrientes, movimientos o tendencias de turno, hoy lo es aún menos, ya que los planteamientos de la razón se están volviendo cada día más débiles y el periodo de validez de las obras que se generan es más breve e insignificante que nunca.

El ciclo de la creación humana está aumentando de revoluciones, pero esa velocidad no actúa en nuestro favor y debemos ponerle freno. Es urgente que comprendamos que la regeneración de la realidad humana se da en una espiral de repetición por personas que nacen y mueren, que piensan y dicen y hacen la misma cosa con algún pequeño cambio, o que crean algo completamente diferente por la ilusión de querer avanzar; y que si se avanza es solamente en el sentido de que se crea algo novedoso, algo que asombra durante un tiempo —o, si se quiere ver de manera más cínica, algo que da para entretenernos durante un rato más—, pero que en última instancia estamos enfrascados en la monotonía cíclica de la creación y la imposición de la razón. Y que ése es el gran esquema que convendría reconsiderar.

Tenemos la manía de llenar todo el espacio que encontramos a nuestro paso, de ocupar o de reemplazar lo que había en un lugar con algo nuevo y de nuestra autoría. Sin embargo, este comportamiento que consideramos tan humano, tan orgánico y tan natural, es absolutamente perjudicial para nuestra propia supervivencia dado el número de personas que habitamos el planeta, en combinación con la capacidad productora que hemos alcanzado mediante la tecnología y permitido por ideología.

Evitemos pues, a partir de hoy, tratar al espacio como materia prima inagotable para producir «verdad». Hagamos el esfuerzo de no insistir tanto en tener razón y aprendamos a tomar esa razón como lo que en verdad es: algo intrascendente.

Dejemos a un lado nuestra necesidad de imposición y también el afán de seguir ideas ajenas con tanto fanatismo. No hay por qué comprar ideas y no hay por qué ser seguidores de nadie ni de nada. Más que por otra cosa, porque el tiempo que dedicamos a consumir un producto, a leer un libro, a adoptar el estilo de una época, a imitar el modo de vida de algún país o sociedad, a ajustarnos a una clase de orden mundial, etc., es tiempo que perdemos para fabricar nuestra propia originalidad. Es tiempo de vida, de nuestra vida, y es demasiado valioso para gastarlo atendiendo a un ideal ajeno y transitorio que nada tenga que ver con lo absoluto, universal y humanamente personal.

Para disfrutar del tiempo con plenitud y satisfacción —y también para evitar sentirnos como idiotas en el instante antes de morir— hay que advertir las arbitrariedades que otros fabrican y quieren vendernos como verdades incontestables durante nuestra vida. Hay que estar siempre alerta para no caer en los calabozos de la razón ajena y, por supuesto, al mismo tiempo debemos vigilar nuestra propia ambición y tener bien en cuenta que no estamos exentos de experimentar el impulso imperialista cuando pensamos, cuando hablamos o cuando creamos.

El mundo está más necesitado que nunca de nuestra humildad y sensatez al momento de crear. Actualmente, la mayoría obramos con soberbia, convencidos de estar en nuestro derecho y en posesión de la razón, pero así, irónicamente, lo único que hacemos es ocupar más espacio sin razón. Reconozcámoslo y pongamos un alto antes de que sea demasiado tarde.

Hoy por hoy sobran los creadores arrogantes y rara es la vez en que una persona se expresa sin petulancia a través de su obra para decir: «No soy nadie y mañana, cuando me haya ido y otro ocupe mi lugar, seré nada». Por la falta de esa humildad vivimos enajenados entre el ruido de nuestra propia indiscreción; por eso nos estamos quedando sin lugares vacantes; por eso faltan el silencio y la natura, tan necesarios para nuestro bienestar.

Lo que hoy más requerimos son creadores a los que no les interese ocupar con sus ideas, sino recuperar espacio con ellas; autores que no deseen ser tiranos, usurpadores ni autoridad. Sólo mediante esa contradicción fabricada desde la humildad se podrá ir modificando, poco a poco, nuestro instinto universal de imposición. Sólo esa modestia podrá tratar nuestra adicción colectiva a tener razón.

Cuando autores, artistas, diseñadores, arquitectos, inventores, pensadores y demás creadores se consideren a sí mismos no desde la vanidad de ser los mejores, sino con la sencillez de ser actores pasajeros, sus obras reflejarán los infinitos beneficios de tratar al espacio con humildad y a la razón sin necesidad.

Quizá entonces los demás sigan su ejemplo y así un día consigamos que en el mundo impere el espacio y no el imperio.

FIN DEL ESPACIO

EL ÚLTIMO ARTISTA

El futuro del ser humano pasa por ser reemplazado por otro ser humano y, por suerte, todavía hoy podemos asegurar que cuando las personas que estamos con vida dejemos de existir, otras ocuparán nuestro lugar.

Sin embargo, confiamos demasiado en la capacidad de renovación de la naturaleza y la damos por sentada. Creemos que, pase lo que pase y hagamos lo que hagamos durante el tiempo que estemos con vida, siempre habrá un nuevo ciclo de oportunidad y una nueva generación de personas vendrá a corregir los errores que hayamos podido cometer, cuando la realidad es que nuestra perspectiva de futuro puede cambiar súbitamente, y en cualquier momento, en función de cuánto cuidemos del espacio en el tiempo presente.

Y qué mejor prueba de ello que las advertencias que ya nos hace nuestra actual realidad.

El nuevo siglo comenzó hace un par de décadas y hoy nos encontramos, notoriamente, en un punto crítico de saturación a nivel mundial. La materia nos desborda lo mismo que la información, y si no ajustamos pronto el rumbo y recalibramos nuestros modelos de creación, el pronóstico sobre la supervivencia de

la humanidad ya no será incierto, sino perfectamente claro, pues con toda seguridad llegará el día en que la renovación natural no podrá continuar. El futuro será una fecha precisa y concisa en la que ya no habrá un *siguiente*, sino solamente un *último*: un último instante, un último lugar, una última oportunidad para crear, una última porción de material, una última obra y un último artista. Y no son pocos quienes ya aseguran, con toda la evidencia científica necesaria para respaldarlos, que esa última oportunidad para corregir el rumbo ya se nos ha escapado y no supimos aprovecharla.

Hemos pecado de arrogancia y complacencia durante demasiado tiempo y, de hecho, lo seguimos haciendo en estos tiempos en los que la emergencia espacial es más palpable que nunca. Y si hoy estamos en serios problemas es porque los seres humanos, sabiéndonos creadores, hemos creído que lo único que caduca son las cosas creadas, mas nunca nosotros mismos; y que siempre podríamos reconstruir la realidad o ajustarla las veces que fueran necesarias para garantizarnos un porvenir.

Pero creer tal cosa ha probado ser una temeridad.

Todo lo que existe —incluidos nosotros, como creadores de lo que existe— puede desaparecer por una mala gestión espacial y muy a pesar de que rara vez nos acordemos de la propia mortalidad. Porque aun cuando los seres humanos poseemos el talento y la capacidad para transformar el mundo a nuestro alrededor, eso no nos sitúa fuera del espacio de la creación ni nos exime de las consecuencias de lo que hagamos en él. La condición del artista, del compositor, del autor o de cualquier otro individuo dedicado a la actividad creadora no es diferente de la de ningún otro ser vivo, animal o vegetal, en tanto que su existencia está igualmente ligada a la disponibilidad de espacio y a lo fértil o saludable que sea el medio ambiente en donde pueda desarrollarse y reproducir su obra.

El espacio es a la vez la materia prima, el medio y el sustento del artista. Sus ideas, palabras y obras están íntimamente conectadas a un espacio particular y pueden morir si desaparecen los lugares que cada una de ellas tiene para existir. Y la misma suerte puede correr su propia persona si llega el momento en el que, por seguir creando, acabe con el espacio disponible, lo vuelva todo árido o lo sature por completo.

Por eso, la solución al problema espacial de la humanidad —que es el problema estético de la actualidad— pasa por dirigir toda nuestra atención hacia lo físico, hacia la realidad tangible, comprobable y sensible del espacio que es medio ambiente, y hacia la materia que los seres humanos transformamos en obras. Y por ello debe ser la sensibilidad la que ordene a partir de ahora la producción; la que ponga a trabajar la maquinaria industrial y digital para solucionar las dimensiones de nuestra realidad física; la que despeje nuevamente el espacio; y la encargada de decidir si habríamos de apagar por un tiempo toda infraestructura para dejar que el mundo se asiente en otra actualidad más moderada, más reflexiva y más pausada.

La consciencia creativa debe dejar de divagar buscando lo intangible, lo invisible, lo innombrable e inexplicable, y ha de enfocar la vista en la primera y más básica realidad: la natural.

Si el siglo pasado muchos creadores obviaban por completo la materialidad de la existencia y encausaban sus esfuerzos hacia la metafísica, la espiritualidad, la fe y otras patrañas de segunda y tercera necesidad, en este nuevo siglo debemos resolver la física. No hay cuestión más urgente por atender que ésta. Y ya tampoco hay lugar para la estupidez, el humo, la pedantería o la pretensión en la actividad de la creación. La supervivencia tiene prioridad. Si no hemos sabido resolver nuestras primeras necesidades y a consecuencia de ello ahora nos desborda la realidad, entonces no podemos darnos el lujo de seguir fabricando tonterías.

Un compositor, a partir de hoy y en contraste con tiempos pasados, deberá ser un compositor de realidad; un creador de espacio o un «despejador» de espacios; un autor que se preste a la tarea de deshacerse de los escombros que abarrotan el mundo y ayude a limpiar su composición.

Deberá ser minucioso en su labor y calcular la extensión del espacio con más pericia que nunca. Habrá de saber con exactitud cuánto espacio ocupa un punto, cuánto una línea y cuánto cada plano que dibuje antes de levantar su obra. Deberá ser experto en la consideración espacial y dominar la sensibilidad dimensional. Tendrá que negarse a la creación desmesurada y denunciar el uso innecesario de materia, así como aportar soluciones para deshacernos de los millones de obras inútiles creadas hasta hoy. También habrá de oponerse a la acumulación de números, cifras, estadísticas y bits de información que, aunque no ocupan espacio físico, contaminan el lugar mental en el que residen el intelecto, el sentimiento y la emoción. Habrá de luchar contra los billones de palabras y aún más opiniones que ensordecen la razón. Y deberá enfrentarse a los modelos de construcción, organización o urbanización que no benefician al ser humano en su primera y más natural condición, que es la de ser habitante de un lugar material, no metafísico y mucho menos digital.

Además de todo esto, tendrá que cambiar el ritmo de la creación, habrá de ser más paciente y más sensato, y deberá saber dejar atrás la neurosis predominante del siglo xx y de las obras correspondientes a sus años, con las que muchos autores buscaban constante e incansablemente una «nueva razón» o una renovación en todo lo que se proponían hacer. En aquellas obras de tipógrafos, artistas, escritores, arquitectos, filósofos, pintores, etc., del siglo pasado subyace una sensación de histeria y de prisa desmedida por crear, construir, instaurar, definir y redefinir; y por actualizar todo lo que había y faltaba por haber con una

nueva teoría, una nueva pintura, una nueva medida, una nueva arquitectura, un nuevo arte, un nuevo hombre... Y aunque sus obras sean magníficas, en sus escritos pueden leerse, con verdadero agobio, las palabras de unos espíritus desenfrenados, obsesionados con el pasar de los segundos y con alcanzar a reformar la vida entera de la humanidad antes de que la muerte les diera alcance. Pero esto ya no puede ser así. Primero, por salud; y segundo, porque la realidad no lo permite más.

La vida de aquellos autores coincidió con un momento en el que el progreso industrial y la tecnología apenas comenzaban su recorrido. En el mundo había espacio de sobra para experimentar lo que se podía hacer con nueva maquinaria y nuevas técnicas, para producir a cualquier ritmo y para averiguar hasta dónde se podían apurar los límites de la creación. Hoy, en cambio, la humanidad ya sabe cuáles son esos límites, pues el mundo entero se ve a sí mismo acorralado contra ellos. Por lo cual, la prioridad del creador de este nuevo siglo debe ser olvidar aquella ansia de renovación, obrar con calma y, simplemente, crear mejor.

Para ello, el autor contemporáneo tendrá que ser un individuo con una profunda consciencia natural y una persona plenamente capaz de identificar, antes de crear una obra, los cuatro caminos posibles para actuar que dicta la *Poética*: a) actuar con conocimiento, b) actuar sin saber, c) no actuar a sabiendas de que sería mejor no hacerlo y d) no actuar por no saber. De manera que su conciencia le tenga estrictamente prohibida la segunda opción y le asista para elegir la mejor entre las otras tres según cada oportunidad de creación que se le llegue a presentar.

Dejándose guiar por la natura, ese creador podrá desarrollar un modo diferente de actuar, más parsimonioso pero también más acertado y provechoso, con el cual mejorar las condiciones del espacio en el que todas las personas habremos de vivir a partir de ahora. Retomando la sensibilidad hacia el universo

físico conseguirá, sin duda, implementar una visión del espacio materialmente opuesta a la de hoy: una solución estética que acabará con los actuales conceptos de *velocidad*, *cantidad* y *necesidad* de creación mediante obras que hablarán en otras cantidades, con otra motivación y con otra composición. Y así llegará el día, ya desde hace tanto tiempo necesario, en el que incluso se atreva a no crear.

En ese momento, el creador de este siglo se convertirá en el más valiente que el mundo haya conocido jamás, pues será el primero en proponerse conquistar el menor espacio posible con sus obras; el que se dedique a escribir o a pintar con la mínima cantidad de líneas; el que consiga sentarse a observar la sola obra que creó en un único lugar y, satisfecho con ella, no sienta necesidad de proponer ninguna más.

Este compositor, en el tiempo que le concederá la vida, tendrá el valor de escribir un solo libro, pintar un solo cuadro o levantar una única estatua. Y no por contenerse o amordazar su genio creativo, sino porque su sensatez y sabiduría espacial le habrán hecho ver que las mejores obras y las más trabajadas son las menos que se pueden contar. Así hará que ese único libro sea el último y el primero; que ese único lienzo muestre una imagen y todas las imágenes a la vez; o que su sola escultura contenga todas las formas antiguas y venideras de su creación.

El artista que habrá de surgir será el que, por no crear y por reparar en que no siempre hay que ocupar, demuestre que en la omisión también hay una obra digna de la más grande admiración. Una obra con la que enseñará que el fin del espacio no es llenarse o vaciarse por la fuerza, sino lograr que exista un orden por fuerza de la medida, para que así no se tenga que acabar.

Y una vez armado con el criterio infalible que otorga la conciencia sensible, habiéndose despojado de la necia ansiedad de crear sólo por crear, ese autor tendrá la oportunidad de continuar

con su tarea durante las muchas décadas que están por venir y el último artista nunca llegará a existir.

Así que no perdamos más el tiempo y cambiemos nuestra manera de crear, para que el espacio no corra peligro ni lleguemos a saturar nuestra existencia con los desechos de obras inútiles y su banalidad.

Hace ya unos años que arrancó el siglo XXI y debemos convencernos, de una vez por todas, de que en la composición del espacio que le es externo al hombre se revela la máxima victoria de su interior. Las creaciones humanas sólo pueden exhibir su triunfo en el espacio y, actualmente, es ahí donde más se requiere que apliquemos nuestra sensibilidad, para que los principios de la composición sean también los valores que garanticen el futuro bienestar de la humanidad. A saber: el respeto por el espacio original, la apreciación del silencio y el gusto por el vacío.

Porque silencio y vacío, ya sea en blanco o ya sea en negro, son los únicos dos estados en los que puede iniciarse la acción del hombre; y la medida del éxito de cualquiera de nuestras actuaciones, en este nuestro mundo natural, estará siempre ligada a la consideración que cada ser humano les tenga antes de sentarse a crear.

A menor respeto y consideración por el espacio, más notable se hará nuestro fracaso al interrumpir el silencio o llenar el vacío; pero a mayor aprecio por lo que es original, menor será el riesgo de acabar con el espacio que tenemos, pues sabremos colocar lo que hace falta, quitar lo que no funciona, dejar al silencio estar y al vacío permanecer vacante.

EL ÚLTIMO ESPACIO

Cada momento en el tiempo representa una oportunidad para que *nada* tome el lugar de *algo*, es decir, para que algo deje de tener lugar. Y en sentido opuesto, cada espacio ofrece la opción de que su vacío desaparezca a causa de una creación.

La vida transcurre así, ante la constante posibilidad de que una persona, objeto o lugar desaparezcan para siempre. Pero aun cuando el ser humano no tiene control sobre la tragedia que inevitablemente le llega con el tiempo, tiene total libertad para actuar en el espacio y asegurarse, de principio a fin, que su paso por el mundo sea provechoso y que las obras que deje en él sean razonables, útiles y dignas de admiración.

Desde la primera obra que planeamos y hasta el último espacio que ocupamos, nuestra propia existencia nos exige, por tanto, la mayor consideración durante la labor de la creación: antes de crear lo primero es evaluar si vale la pena comenzar, y al momento de terminar se ha de comprobar que todo lo creado haya sido estrictamente necesario y que nuestra obra realmente amerite ocupar un lugar.

El principio y el final son los dos instantes críticos en la actividad de la creación, y son también los dos extremos de la obra

que se define por nuestra decisión. Esas dos instancias, esquinas, pinceladas, líneas o palabras son los diques que contienen por ambos lados el peso de una creación. Y no tienen por qué ser idénticos ni encerrar el contenido con la misma técnica o estilo, pero sí han de coincidir en intención para que, al ser observada, la obra muestre claramente su razón y no haya más remedio que comprender su composición.

El último espacio puede así recordar al primero o bien oponerse a todo lo que le precede y, por contradicción, darle sentido a la obra y al material que va entremedias.

Si, por ejemplo, el primer capítulo del libro ocupa sólo el frente de la hoja, en el último es posible rebasar el texto por detrás. También se puede perseguir la uniformidad en la edición, para que nunca haya sorpresa, o bien optar por que el capítulo final sea el único que termine en página izquierda. E igualmente es posible acabar con la palabra que empezamos y plagiar un pensamiento, o terminar a nuestro modo con un cierre original.

La decisión es nuestra y la composición también.

No hay fórmula única o camino universal, pues la prerrogativa de traer algo al mundo a existir corresponde a cada autor, y la última palabra pertenece sólo a su criterio.

Cada hombre y cada mujer tiene en sus manos la posibilidad de indicar la apertura y la conclusión de su obra personal. De tal magnitud es el privilegio del que gozamos; de esa dimensión son el poder y la responsabilidad que guardamos; y con ese gran poder, si lo cuidamos bien y ponemos atención al componer, podemos hacer todo cuanto queramos.

El principio y el final marcan la vida, la obra y el espacio, y en el tiempo que hay en medio de lo que se trata es de saber ocupar. Podemos decidarnos a crear, olvidarnos de la idea, terminar lo que empezamos y también detenernos antes de que nos arrepintamos.

EPÍLOGO:
EL CANSANCIO DE LA LENGUA

«*Xicmocuitlahui in tllili, in tlapalli*»*. Esto fue lo que originalmente se nos encargó a los mexicanos: conservar los pigmentos simbólicos que, según nuestros antepasados, constituyen «nuestro saber», es decir, nuestra manera de ser y nuestra manera de hacer. Pero ¿cómo cumplir con la tarea si con el paso del tiempo hemos olvidado el significado de esas palabras?

Admito que la primera vez que leí sobre tal encargo no supe entender el mensaje; antes tuve que traducirlo como se ve en la nota al pie y sólo entonces me di cuenta de la gravedad del extravío: a través de los siglos, los mexicanos hemos descuidado nuestras primeras palabras, las hemos ignorado junto con los pensamientos y sentimientos a los que componían y daban forma, y a consecuencia de ello hemos perdido el control de nuestro espacio original.

Si bien es cierto que los mexicanos seguimos cargando con el ánimo oscuro de la tinta negra que heredamos de olmecas, teotihuacanos, toltecas y mexicas, y que gracias a esto mantene-
mos una cierta autoridad cultural, durante nuestro andar hemos

* «Cuida de la tinta negra y la tinta roja» (v. *Códice Florentino*, VI, f. 180).

dejado escurrir el otro pigmento indispensable para nuestra expresión: la tinta roja, contraparte de nuestro espíritu y color de nuestra voz, que teñía legítima y originalmente nuestra palabra, *hueltetlahtholli*. Esa tinta que antaño hacía de nuestro corazón «un órgano sensible a la vez que firme como la piedra»; la otra mitad de la mezcla creadora, que aportaba su fuerza y su calidez a nuestra oscuridad; ésa que delimitaba claramente nuestro lugar con su tono de advertencia y completaba aquello que los antiguos mexicanos consideraban nuestra sabiduría particular.

Muchos mexicanos del presente somos ya incapaces de recordar cómo se produce ese tinte complementario de nuestra condición. A muchos de nosotros la lengua a la que teñía, la que en México tuvo lugar, nos resulta tan distante como cualquier idioma extranjero, pues nos hemos ido alejando de ella tanto por imposición como por propia desconsideración. Así, tristemente, la gran mayoría nos vemos obligados a traducir la que una vez fuera expresión original, surgida de nuestra naturaleza interior y del espacio a nuestro alrededor; esto es, a interpretarnos en otra lengua para poder entender el pasado que arrastramos al andar y el sitio que ocupamos al pisar. Y lo peor de todo es que ya ni advertimos que nos traducimos al hablar.

A falta de una palabra propia, el espíritu humano hace lo necesario para manifestarse, incluso traducirse malamente en una lengua que no le corresponde, ya que al verse encerrado actúa como un líquido en ebullición que por algún orificio de su recipiente debe encontrar una salida para no reventarlo. Y el alma mexicana, por unas u otras razones históricas, tuvo que hacer eso mismo: abandonar su lengua y adaptarse a otra manera de hablar. Pero sucede que el idioma de repuesto con el que hoy en día nos traducimos los mexicanos está tan normalizado que ya no recordamos que se trata de una voz ajena, ni nos damos cuenta de que, por haber utilizado el castellano durante tanto

tiempo, la gran nube original que antaño formaba la expresión de nuestro ánimo y lo cubría todo de mexicanidad, actualmente es un débil vapor cuya efímera influencia apenas se hace sentir.

Y es que de una traducción solamente surge el efluvio de un ánimo degradado en su manifestación. Una traducción nunca deja de ser un sucedáneo de la originalidad; un canal alterno por el que las palabras llegan a oídos de quien las escucha y a ojos de quien las lee tan tergiversadas como malamente expresado resulta el temperamento de la persona que las pronunció o escribió; y un vicio que, al extenderse demasiado en el tiempo, termina confundiendo a la personalidad. Por eso es un gran descuido y un tremendo error que el mexicano siga ignorando su idioma original y aceptando una lengua ajena como válida para su expresión, pues ésta no es más que un salvoconducto, expedido en el extranjero, que tan sólo le ha permitido al espíritu nacional salir deformado y debilitado para intervenir en la realidad.

Como mexicanos llevamos siglos dándonos a entender en nuestra tierra y de cara al resto del mundo sacrificando la originalidad. Esto ha provocado que las palabras a las que dimos forma al hablar por primera vez hayan abandonado gradualmente el cuerpo de texto de nuestra historia y de nuestras historias, y descendido al final de la página a explicarse como nota al pie. Ocurre así que aunque nuestro espíritu creador sigue teniendo una forma, ya no forma lo que debería, ya no habla como en realidad sabía, ni cuenta todo lo que sentía, porque esas antiguas palabras se han suplantado y se han olvidado. Y es por esto que, se mire por donde se mire, hablar en español representa una tragedia para el mexicano y un fiasco para su autenticidad.

Resulta duro de escuchar, pero es así. En la actualidad, los mexicanos somos nota al pie en las páginas de un mundo en el que, por hablar en una lengua que no inventamos, poco contamos. Somos mera expresión traducida y referida explicación que

de vez en cuando apunta a la grandeza de las obras de nuestra antigüedad, pero que al mismo tiempo dirige la mirada a los últimos renglones de la hoja. Porque nuestras mejores obras han quedado en el pasado y las recientes no son nuestras, sino producto del español. Porque las cosas que hoy creamos y las ideas que hoy planteamos están mal concebidas, y así se han vuelto irrelevantes en el gran texto del panorama universal.

Y toda esta ruina comienza y se perpetúa con la palabra, por seguir insistiendo en pronunciar con otro aliento; por dejar a nuestro espíritu salir a hablar entrecortado; por existir entrecortados; por llevar ya cinco siglos viviendo de prestado, de lo que hemos construido inadecuadamente y levantado con ayuda de una lengua que no nació donde nosotros, en la tierra rodeada por las aguas, en el valle, arriba en las montañas, del Anáhuac.

En el fondo lo sabemos, pero una soberbia inexplicable en el presente nos impide mirar hacia el pasado y preferimos no hacer caso a la sensación de vacío que denota nuestra expresión. Así es como a los mexicanos nos importunan la contracción del diafragma, la arritmia entre locución y respiración, y los tropiezos de la dicción cada vez que queremos dar una opinión o sostener una conversación. Todo por no aceptar que la lengua en que se escribe *necedad* no concuerda con nosotros ni nos es natural; y que la nuestra, la que tiene que moverse para hablar, está cansada de fingir y no da para más.

En México hemos abusado del órgano muscular que llevamos en la boca. Hemos mantenido nuestra maquinaria lingüística funcionando durante demasiado tiempo con piezas de origen extranjero y ahora, debido a los años de mal uso y a la incompatibilidad, ese equipo está atrofiado y nuestra industria espiritual es incapaz de producir ninguna relevancia cultural.

Si estoy equivocado, que me muestren entonces las ideas mexicanas que hoy por hoy influyen en el resto de la humanidad.

Que me nombren una sola que esté a la altura de otras invenciones con las que actualmente se organiza el mundo —o una gran parte de él—, como pueden ser un idioma, una religión, la democracia, el capitalismo o la sociedad digital.

Los menos atendidos por sus facultades, que no habrán entendido nada de lo que se quiere decir aquí, seguramente gritarán: «¡La gastronomía!». Habrá quienes recordarán la televisión a color, aunque más que un invento se trate de una mejora técnica. A otros quizás les venga a la mente algún hecho histórico cargado de ideología, como la promulgación de las Leyes de Reforma, la Revolución o la Expropiación Petrolera. Y probablemente habrá quien considere también el Día de Muertos, la obra de algún connacional destacado en las ciencias o las artes, o alguna corriente de alcance internacional como en su momento fue el muralismo mexicano. Sin embargo, ninguno de esos ejemplos cumple al mismo tiempo con los requisitos de ser una idea original y de haber rebasado las fronteras de nuestro país y haberse instalado permanente y preeminentemente dentro de los límites de otros, logrando que la razón mexicana se impusiera por todo lo largo y ancho del mundo.

Ahora bien, a mis compatriotas más acomplejados, que rápidamente tachan a cualquiera que reniega lo más mínimo de la mexicanidad y que habiendo leído esto les será imposible no exclamar «¡malinchismo!», les pido que no se apresuren. Les pido que no presten atención a mis palabras tanto como a lo que digo sobre las palabras, y así verán que no hablo con mala fe.

Lo que intento decir es que el atasco de nuestra influencia cultural tiene su origen en la lengua que hablamos, y si yo no quisiera darle valor a todo cuanto es mexicano, ni ver a México sobresalir, no me detendría a analizar la naturaleza y el alcance de nuestras obras, y simplemente diría que todo es maravilloso tal y como es. Diría que me complace escribir en castellano. Diría que

dicha lengua y el resto de ideas extranjeras que hemos adoptado en nuestro país, a lo largo de la historia, nos son de utilidad. Y diría que es una lástima que no se nos hayan ocurrido a nosotros.

Pero digo lo contrario.

Digo que las invenciones foráneas, empezando por el lenguaje que hoy usamos, no nos atañen en lo más mínimo; digo que no deberíamos considerarlas por no ser compatibles con la cosmovisión y la esencia mexicanas, tan únicas y tan tremendamente fantásticas; y digo que al haber aceptado tantas maneras ajenas nos hemos incapacitado voluntariamente para crear obras más poderosas... memorables... originales.

Digo por eso que en este epílogo hay prácticamente nada de palabra original; que aun habiendo el texto llegado a su final seguirá estando a medias, mutilado o con un trozo de sentido colgándole de un lado; y que yo mismo, por intentar darle forma con la lengua equivocada, no quedaré como cronista, sino como un perfecto anacronismo.

Ésa es, de nuevo, la tragedia personal y colectiva que advertí por primera vez al tener que traducir la frase con la que comienza este escrito. Y estoy seguro de no ser el único mexicano que al intentar crear con su propia voz ha experimentado el dolor fantasma de la palabra que un día estuvo con él y que hoy únicamente le es perceptible por una tenue nostalgia neuronal. Mas, si así fuera, qué mejor asunto para haber caído en el error, pues a partir de aquí dirigiría sólo a mí mismo estas palabras.

Nací en el México del siglo xx, en la ciudad inmensa que desde las alturas mira con desdén al territorio que preside y con el cual comparte nombre. Vine al mundo en esa urbe que tanto se jacta de su historia original como se piensa bendecida por el progreso occidental; y crecí en su valle monumental, en donde se ha olvidado que a mayor elevación, más robustos deberían ser los cimientos que soporten al hombre y su razón.

Ahí fui niño y aprendí a hablar el español; ahí fui joven y me formé; y siempre utilicé esa lengua sin detenerme a cuestionarla, porque de pequeño uno se encomienda a sus mayores y confía felizmente en que cumplirán con su labor de velar por unos intereses que fortalezcan lo que se lleva dentro en detrimento de las ideas del exterior.

Así pues, desde que tengo uso de razón me he valido del español para pensar y para escribir, para trabajar y para vivir. No lo niego y tampoco tengo interés en hacerlo, porque sería ridículo y porque es evidente que las palabras que aquí utilizo son las de esa lengua. No obstante, desde que me vi incapaz de comprender aquellas antiguas instrucciones mexicanas soy consciente de que el español me ha servido siempre como un filtro enmohecido que no es más que el colador por el que mi voz se acostumbró a pasar. Y que a causa de ello he ido perdiendo el gusto por hablar, pues mi lengua, es decir, el músculo que uso para articular, se presta cada vez menos a colaborar.

Pese a esto, mucho me temo que las palabras del idioma castellano son, al mismo tiempo, las únicas que conozco con relativa amplitud y las pocas que sé utilizar y componer con cierto criterio. De manera que me veo obligado a valerme de ellas para seguir pensando o escribiendo, incluso en un caso como éste en el que la razón de utilizarlas es manifestar mi cansancio hacia el español, y aun cuando la necesidad de encontrar las palabras de mi idioma —el que no terminé de mamar, pero que me corresponde por origen y derecho mucho antes que el castellano— las quiere alejar de mi discurso a la vez que las aprovecha para que yo dé mi explicación.

Y si me atrevo a caer en la absoluta incongruencia de expresarme con palabras de una lengua que ya no considero ni siento mía es porque toda persona tiene derecho a encontrar las suyas, aun si en su intento cae presa de la peor contradicción.

Porque el ser humano que logra aprehender la palabra del lugar en que nació consigue reconocerse como parte de la naturaleza de ese sitio y comprender su propia naturaleza. Todo aquello que constituye su *alrededor* se transforma entonces en impulso vital de un aliento que le sale articulado en sonidos auténticos, únicos, particularmente bellos y cargados de una significación sólo acorde a su espíritu individual. Y eso es justamente lo que yo quiero conseguir al hablar y lo que creo que los mexicanos, en sociedad, haríamos bien en empezar a trabajar.

Así es como me veo ante la difícil paradoja retórica de intentar recuperar una lengua que perdí por completo mediante otra distinta, la que aquí utilizo, que me encantaría ya no solamente olvidar, sino desaprender. Pero, como he dicho, si me permito estar en tal situación es porque lo siento urgente y necesario; y porque, aunque me pese la contradicción, no me tiembla la mano al escribir que los mexicanos tenemos y debemos retomar nuestra palabra original y ponerla a funcionar a nuestro favor.

Lo digo así de claro: desechemos lo que hay y volvamos hacia atrás o, sencillamente, busquemos algo más. Pero cambiemos ya.

Dejemos de insistir en lo que no es original y utilicemos un código lingüístico correcto como conducto existencial. Porque si queremos crear y si queremos destacar como nación, nunca lo lograremos hablando indebidamente, y seguirán siendo contados los mexicanos que lo consigan a nivel individual.

Estoy convencido de que un cambio en la expresión verbal es el inicio de la solución y, con vistas al futuro, nuestra única opción. Y no sólo porque soy consciente de mi mexicanidad, sino porque, si lo soy, es a razón de haberla contrastado en el exterior y de haber comprobado de primera mano su incompatibilidad con la lengua castellana y el lugar donde ésta se originó.

Además de haber crecido en México y de haber estado inmerso en la realidad mexicana durante la mayor parte de mi vida,

he tenido la fortuna de haber pasado también varios años en España. Y digo fortuna por el único hecho de que esos años me han permitido observar y observarme detenidamente; me han dado la oportunidad y el tiempo suficiente para apreciar detalles, percibir sutilezas, esclarecer sospechas y confirmar muchas de mis intuiciones con respecto a las diferencias entre ambos lugares e, insisto, sobre lo dispares que son la condición mexicana y la naturaleza del mundo que dio forma al idioma español.

Para empezar, puedo decir que ni siquiera hacen falta años para notar el abismo atlántico que existe entre el castellano y la mexicanidad, pues al poco tiempo de encontrarme viviendo y conviviendo en suelo europeo pude darme cuenta, sin lugar a dudas, de que la lengua que se originó y se habla en la Península Ibérica es absolutamente compatible con la gente de ese lugar; lo que, por simple lógica, me hizo ver al instante que para nada podría serlo conmigo... como de hecho no lo es. Y dado que no me considero ni mínimamente diferente a cualquiera de mis connacionales en ningún sentido, me atrevo a decir, por tanto, que el castellano tampoco es, ni será nunca, una lengua que coincida naturalmente con ningún mexicano.

Sé que esta afirmación puede parecer discutible y estoy seguro de que habrá mexicanos, españoles u otros hispanohablantes que no estén de acuerdo conmigo, lo cual es perfectamente razonable. Por eso, antes de seguir adelante, quiero decir que estoy abierto a escuchar otras opiniones al respecto y que, como el conjunto de mis observaciones y mi experiencia sensible cubre un cuarto de siglo que he vivido en México y algo más de una década en España, no tengo ningún problema en esperar a que alguien más lleve a cabo sus propias investigaciones en ambos sitios y pasados cuarenta años nos sentemos a dialogar.

Aclarado esto, daré cuenta de lo que me ha ocurrido viviendo en el extranjero, que es la afinación de mi sensibilidad.

Lo primero que sucede cuando una persona pasa un periodo de tiempo considerable en un ambiente que no es el suyo y rodeado de gente que no habla igual que ella —así se trate del mismo idioma— es que su oído se agudiza, pero se agudiza hacia el interior. Los sonidos que le llegan desde fuera se hacen día con día más extraños y chocantes por el contraste con los que nacen de su interior, y cuando la persona deja salir su voz a resonar en el entorno ajeno nota que su ánimo, su espíritu, su condición, su alma, su naturaleza, o como quiera llamar a la esencia que lleva por dentro, es tan distinta de como ella pensaba que casi no se reconoce al hablar. El efecto es parecido a lo que ocurre cuando alguien habla ante un micrófono y por primera vez se escucha a través de un altavoz: el sonido amplificado hace que la persona adquiera una nueva consciencia de su voz y ésta le parezca extraña. Y lo mismo sucede cuando se está fuera del contexto lingüístico que a uno le corresponde, y acaso también lejos del que uno cree erróneamente que le corresponde: se desarrolla una sensibilidad que antes no se tenía y se descubren detalles de uno mismo y de los demás que si no fuera por la influencia del lugar «antinatural» que se ha podido experimentar, pasarían desapercibidos durante toda una vida.

Muchas y muy variadas consideraciones comienzan a surgir a raíz de este fenómeno acústico que se presenta estando en suelo extranjero. La introspección se vuelve más constante e intensa que antes, y la atención a las palabras que se utilizan también se intensifica, empezando por las que se consideran más normales o, más bien dicho, las que por ser precisamente muy habituales no siempre advertimos que son voces mexicanas y no castellanas. Palabras como *güero*, *chamaco*, *hule*, *comal*, *escuincle*, *huarache* o *apapachar* se escuchan entonces con todas sus letras y se empiezan a usar con más cautela o se reemplazan con sinónimos, pues uno se percata de que no son fáciles de

comprender para la gente del lugar. Un poco más tarde, el oído descubre que otros nombres tan cotidianos como *elote*, *camote*, *ejote* o *epazote* tampoco se reproducen allá, y que ni las formas ni los sabores a los que refieren se saben identificar. Y sobre las impresiones se aprende, además, que en la Península del otro lado del mar la presteza no conoce el «luego, luego»; que «¿a poco?» no indica sorpresa; y que resignarse con un «ni modo» ante estos y muchos otros obstáculos de la comunicación no es opción en dicha tierra, ya que ni siquiera esa expresión transmite con acierto nuestro ánimo al exterior.

Poco a poco, todos los objetos, sentimientos y razones adquieren otros matices y, una tras otra, cada una de las palabras que se creía que naturalmente les estaban asignadas se ven cuestionadas. Hasta que un buen día, en el país donde nació la lengua que hablamos hoy los mexicanos, alguien vuela un papalote, pero uno se da cuenta que si pregunta por él, nadie lo sabe señalar... y ya es el colmo de lo que hay que escuchar. ¡Ni la palabra más querida de la infancia tiene cabida ni lugar! Y, desesperado, uno no puede evitar exclamar: «Entonces, ¿cómo demonios tengo que hablar?».

Que el oído y la consciencia se agudicen hasta tal punto por cada palabra que se dice o se escucha fuera del sitio en donde una persona aprendió a hablar no es cosa de misterio, es pura búsqueda de coherencia que lleva a cabo su sensibilidad. Pero *coherencia* es lo que no se encuentra por ningún lado al estar fuera de la tierra natal, y esa carencia hace pensar que el idioma castellano no sirve integralmente para que los mexicanos nos realicemos intelectual y espiritualmente porque no canaliza nuestra voz por su medio natural. Esto es, porque todas las cosas, seres, objetos y espacios que conocemos, las imágenes que de ellos nos hacemos y las obras que nos proponemos crear llegan al exterior transportadas en un vehículo prestado que deberíamos

haber devuelto hace mucho tiempo, pues en lo que respecta a la realización y trascendencia del ser humano ya deberíamos saber que el primer requisito para que se cumplan es que tanto la persona como su lenguaje hayan nacido en el mismo lugar.

Está visto, está comprobado y se ha dicho hasta el cansancio: el ser humano se convierte en *ser*, es decir, aparece y se hace patente, por las particularidades naturales que recoge de su mundo y luego manifiesta cabalmente al hablar. Así que si a mí no se me quiere creer, muy bien. Escúchese pues a Epicuro afirmar que el lenguaje surge al exhalar con aire individual los sentimientos producidos por la naturaleza del lugar que se habita; a Locke señalar que las personas tienen ideas diferentes de acuerdo con los objetos con los que entran en contacto y lo que obtienen del exterior; a Rousseau aclarar que el habla no empezó por razonar, sino por la poesía inspirada en lo que hay alrededor; a Emerson reconocer que tenemos una deuda natural con las palabras que transmiten nuestro sentido espiritual; a Proust hablar de las formas de sintaxis que embellecidas por el cincel franco y delicado del lenguaje emocionan hasta la singularidad; a Heidegger declarar que la poesía es el lenguaje primitivo de cada pueblo histórico; o a Octavio Paz explicar con sus palabras nuestra soledad. Y después de haberlo hecho, una vez se esté dispuesto a conceder la verdad natural sobre el lenguaje, nótese que en nuestro hablar hay un contrasentido, algo que rechina o no termina de encajar —incluso en el mismo Paz—, y eso debería ser suficiente para convencernos de cambiar; para hacernos reflexionar y retomar la palabra del *tlahcuilo*, el poeta original que dejó a los mexicanos aquella instrucción y puso a nuestro cuidado la tinta negra y la tinta roja, fabricadas con su ánimo primero en el México que lo vio nacer.

Comprendamos que somos mexicanos; lo decimos muchas veces, pero no nos escuchamos. Defendemos rabiosamente

platillos, artesanías y costumbres nacionales ante cualquier alternativa u opinión del exterior, aunque teniendo 68 lenguas propias lo hacemos en español. No apreciamos que una persona sólo alcanza la legitimidad hablando como le dicta su lugar y que no hay nada de malo en esa voz individual, ni en decir que uno no es como los demás porque nació aquí o nació allá. Al contrario, en expresar las diferencias reside la originalidad; en el hecho de mostrar, como seres humanos, que somos animales regionales tomando lo que nos ofrece nuestro territorio para crear.

Entendamos que la palabra auténtica confiere la naturalidad y nos vuelve articulados, seres pensantes, bien pensados; que sus letras nos visten por fuera y nos presentan más sensatos, orgullosos y seguros; y que así es más fácil ganarnos un espacio para componer, ocupar y existir como sabemos, pues detrás del aliento natural está el saber del mundo al que pertenecemos y el de muchos más como uno mismo, ancestros y paisanos, que se hacen sentir en cada sílaba y hacen ver, a quien se atreve a interrumpir, que no estamos solos y que tenemos algo que decir.

Porque si hablamos con la naturalidad de otras personas, ¿a los mexicanos quién nos va a creer? ¿Qué lógica semántica o existencial hay en ello? ¿Qué utilidad o provecho sacamos? Y sobre todo, ¿quién se hará a un lado para que seamos nosotros quienes compongamos el espacio del mundo, o quién respetará las ideas y los planes que tengamos para él cuando ni siquiera los sabemos respaldar articuladamente de forma original?

La palabra es la herramienta más valiosa para sobrevivir y sobresalir en este mundo regido por las acciones violentas de la ocupación y la desocupación; y la naturalidad de la palabra es la cualidad para convencer y para vencer, que no quepa la menor duda. Cuando se alcanza la naturalidad en el habla, igual que desde la garganta los sonidos salen ya sin fricción, el mundo se hace llano, sin cuestas ni montañas, y casi no hace falta esfuerzo

para conquistar la realidad. Es entonces cuando definitivamente el ser humano consigue intervenir en el orden de las cosas, recomponer su organización, cambiar el blanco por el negro o el negro por el blanco en todos los rincones del mundo y sin excepción. Y para hacerlo no tiene más que recurrir a la misma palabra *naturalidad*. En sus seis primeras letras se encierra todo aquello que una persona necesita para crear: las piedras, las maderas, los aromas; los sonidos, los colores e ingredientes; las semillas, los aceites, los pigmentos; las razones y los sentimientos. Ahí está lo original. El mexicano haría bien en entenderlo, en recuperar su lengua para llamar a la *natura* con la palabra que él inventó y en apreciar, finalmente, que entre el lugar en donde nace un mexicano y el sitio donde surgió el idioma español, las similitudes son las menos y las diferencias abismales.

La naturaleza en la Península Ibérica es de lo más mustia. Entre sus límites apenas se dan fenómenos de gran intensidad y el español se regocija, y hasta se jacta, de lo anodino que es su entorno. Allí no hay monzones ni tifones, no hay tormentas tropicales, huracanes, sismos, maremotos, erupciones, tornados o incendios estacionales. Cae la nieve o sube el río, y eso es todo. Por eso, en las raras ocasiones en las que los elementos se expresan con vigor la población se alarma tremendamente. Y hay que ver el alboroto, el drama en las noticias, y el tiempo que la gente tarda en recobrar la compostura y volver a la normalidad.

A su vez, la costa del Mediterráneo es también tranquila si se compara con los océanos que flanquean América, pues sus aguas están bien contenidas; cosa que, por otro lado, no puede decirse de territorio español en tierra firme, notablemente desbordado por la antiquísima neurosis europea de ocuparlo todo con civilización. Y es que en España, como en el resto de Europa, la intervención humana en la naturaleza es dogma existencial: a donde quiera que uno mire hay alguien más o algún camino;

todo ha sido andado, recorrido y perfectamente reconocido; y tampoco queda un metro cuadrado sin parcelar.

En contraste con todo esto, la concepción mexicana del espacio no podría ser más dispar de la ibérica, así como tampoco la naturaleza misma del espacio que comprende México, donde la influencia del medio ambiente es poderosa, incesante y tenaz. Y ni hablar ya del número de ecosistemas y de la enorme diferencia que hay entre ambos países en cuanto a dimensiones en general: superficie total, kilómetros de costa, orografía, etc.

Siendo esto así, cabe realmente preguntarse cómo puede alguien pensar que el castellano sea la lengua más adecuada para que en México se desarrolle una expresión actual si el mexicano se vio a sí mismo por primera vez a los pies de sus volcanes y se reconoció paseando entre sus selvas, sus desiertos, bosques nublados, cenotes y manglares; si desde un principio se sintió rodeado por un golfo, dos océanos y dos mares; si se percibió agitado por las placas del subsuelo que constantemente le recordaban su condición de ser mortal y pasajero; si empujado por el huracán se vio forzado, cada temporada, a reconsiderar la palabra *omnipotencia* y el ansia terca de domar a la naturaleza; y si de todo aquello, y no de otros refuerzos naturales, aprendió inicialmente a pronunciar.

El mexicano inventó su palabra en un México que es un sitio cruel, violento y, aún a día de hoy, por muchos rumbos desconocido. Ahí tuvo que aprender a hablar para establecer treguas con la Naturaleza; para compartir con ella tierra, cielo y mar, y asegurarse un porvenir. El mexicano, como hicieran españoles y otros europeos, árabes, asiáticos y africanos, compuso su palabra según su espacio original. Así fue como antiguamente su espíritu comenzó a existir y las obras de su creación se empezaron a hacer sentir. Pero eso ha dejado de ocurrir. Nuestras obras llevan siglos en declive y es por ello que pregunto si alguien cree

que nos será posible salir de la irrelevancia en la que estamos instalados o frenar nuestro empobrecimiento, en lo cultural y en muchos ámbitos más, insistiendo en utilizar una lengua ajena y construyendo nuestras ideas con ella.

El tiempo sigue corriendo y ya no podemos ser indiferentes a la verdad: lo que separa a un hombre al que el lenguaje de su lugar le fluye sin dificultad, de otro que se atraganta con una lengua que no le corresponde, es que el primero toma posesión del mundo y decide lo que se hará a su alrededor, mientras que el segundo pasa por la vida como un mudo espectador. Esto lo tenemos que aceptar. Yo no tuve la suficiente agudeza para darme cuenta y tan sólo me golpeé de frente con ese límite existencial que marca el lenguaje por el contraste sensorial que experimenté fuera de México; pero en cualquier caso, una vez reconocida la diferencia y las opciones que hay, sería insólito no querer recapacitar, pues hablar como uno mismo es en verdad algo poderoso y bello de anhelar. Y yo lo anhelo porque he visto lo que una voz auténtica hace por la persona que la ha sabido cultivar.

En los años que he pasado en el extranjero he podido constatar la confianza y la seguridad que una lengua original concede a las personas. Se nota al instante cuando alguien tiene pleno control sobre su idioma porque éste le pertenece y cuando utiliza uno que no le es natural. Esto puede apreciarse escuchando una lengua de la que se tengan nociones básicas, pero también, sorprendentemente, en idiomas desconocidos. Cuando una persona medianamente elocuente se expresa en su lengua —y no me refiero a la materna, sino a la que coincide con su lugar de nacimiento—, por su capacidad de articulación se percibe coherente en su tono, su ritmo y sus silencios, y la armonía que sus palabras producen, incluso cuando los significados no lleguen perfectamente nítidos hasta el receptor, es tan innegable como encantadora. Por eso, por ejemplo, a los ingleses se les percibe

siempre con otro carisma al narrar que a los estadounidenses, pues su inglés original fluye más armoniosamente por su voz y así resulta más placentero al oído. Tal elocuencia innata hace que a una persona se le escuche como si se leyera a un buen escritor y sin que necesariamente sea experta en gramática, retórica u oratoria, sino sólo por cuenta de la perfecta comunión que existe entre su ánimo y su voz, entre su espíritu y su expresión.

Pues bien, esa misma cadencia es la que consigue la lengua española al salir por la boca de la persona ibérica, porque a un español su idioma le surge sin trabas ni obstáculos, simplemente soltándose a hablar; y vista desde fuera esa complicidad entre lengua e individuo se percibe como absolutamente natural. A un mexicano, en cambio, se le puede ver haciendo un gran esfuerzo para colocar correctamente una palabra detrás de otra casi al instante en que empieza a hablar, como si al decirlas, en lugar de aliviar el peso de lo que lleva en su interior, se le fueran acumulando una sobre otra dentro de la cabeza y oprimiendo cada vez más su agilidad verbal. En consecuencia, se muestra torpe al pronunciar, su expresión resulta titubeante y escasa, erra fácilmente en cuestiones tan básicas como el género y el número, y encuentra dificultades hasta en la construcción lingüística más elemental.

En general, el mexicano es de sintaxis desordenada y tiende a recortar las frases antes de haber expresado un pensamiento completo, como si su interlocutor supiera adivinar lo que le ha faltado decir. Cada pocas sílabas se apoya en alguna muletilla o interjección que restringe su cadencia y condena cualquier intento de aparición de la elocuencia. Sin embargo, pese a ser recluso entre los límites de su pobre ritmo, es tan apresurado al hablar que no tiene paciencia para terminar los adverbios de modo, a los cuales pasa por la guillotina sin piedad. Y por estos y muchos otros vicios del lenguaje, una vez que los pensamientos

quedan expuestos a la luz del mundo exterior y constituidos como sonidos perceptibles en el espacio, las palabras del mexicano dan la sensación de haber sido producidas por el instrumento equivocado y de resonar de una manera que está muy lejos de ser la ideal.

Y lamentablemente, todas las anteriores no son deficiencias que aquejen únicamente al mexicano común o al menos instruido. Nuestros mandatarios y figuras de autoridad, nuestros líderes y maestros, nuestros periodistas, locutores y demás personas públicas y privadas que, en teoría, deberían primar el conocimiento y uso adecuado de la palabra para llevar a cabo su labor, adolecen también de la elocuencia.

A los primeros, los individuos políticos, rara vez se les escucha pronunciar más de dos frases sin que a medio camino hayan perdido el hilo de su argumento o lo hayan descuartizado gramaticalmente. Y gracias a nuestros periodistas, los mexicanos jóvenes escuchan o leen todos los días, en los medios nacionales de mayor influencia, artículos de opinión, noticias y otros escritos compuestos con un descuido y una ignorancia flagrantes, que únicamente hacen más difícil para una persona en pleno proceso educativo identificar lo que está bien dicho y lo que no. Trasládese esta misma situación a los salones de clase de todos los niveles educativos, donde la cátedra, además de impartirse perjudicada por las dolencias lingüísticas del personal docente, se da en una lengua apócrifa, no en la natural, y se verá por qué la perpetuación del analfabetismo en nuestro país ha estado garantizada desde hace mucho tiempo.

Dicho esto, aunque ahora sea capaz de apreciar nuestra falta de eufonía, como mexicano que soy tampoco me excluyo de padecer las mismas disfunciones del habla. Admito que no son pocas las dificultades que encuentro para expresarme de viva voz con precisión y claridad, y que muy escasas son las veces en

que lo consigo. Y si me inclino por la palabra escrita para dar cuenta del asunto que aquí quiero tratar es porque así soy capaz de disfrazar levemente mi verdadera torpeza en el manejo de la lengua española; porque así como de vez en cuando puedo escribir algún párrafo correctamente, jamás me he sentido del todo competente al hablar, pues cuando no cuento con el infinito tiempo y la posibilidad de corrección que concede la palabra escrita, mi capacidad de expresión se ve muy disminuida. No aceptar nada de esto sería una hipocresía por mi parte y prefiero reconocerlo antes de seguir.

Ya sea en lo individual o en lo colectivo, lo que nos ocurre en materia de lenguaje se hace más que patente estando en el extranjero: la lengua de los mexicanos, simple y llanamente, se escucha exhausta. Y es que lo está. Nuestra voz suena fatigada debido al esfuerzo de traducirnos constantemente a un idioma que no es el nuestro y, por llevar ya demasiado tiempo hablando como no sabemos, nos ha pasado lo que a una *mezzosoprano* que por insistir en cantar un aria que no domina se daña las cuerdas vocales hasta el punto de tener que callar.

En México todavía no hemos llegado al extremo del mutismo, eso es verdad, pero nuestra lengua se encuentra notablemente afectada por un sentimiento de orfandad lingüística que la aflige y que la hiere, y ya viene siendo hora de aceptar que si bien nuestra voz aún no se ha desvanecido por completo, sí llevamos por dentro un vacío como de huérfano, que es el de la imposibilidad de manifestar auténticamente nuestra manera de pensar y de existir. Porque aunque nadie niega que los mexicanos existimos libremente y en plena posesión de nuestras facultades, a causa de ese vacío estamos condicionados para expresar nuestro sentir. Y si la incompatibilidad inherente a la naturaleza del lenguaje que utilizamos al hablar nos impide ser quienes somos, entonces, ¿de qué sirve la libertad?

Aquí es oportuno aclarar que cuando digo «mexicanos» me refiero a los mexicanos como yo, que hemos sido productos y contribuyentes de una contradicción en la retórica más vital para la formación de una nacionalidad. Me refiero, en concreto, a los que hemos crecido más orientados hacia Occidente que hacia nuestras raíces mexicas, mayas, huicholes, otomíes, zapotecas, mixtecas, etc. Hablo de los que no sólo hemos adoptado la palabra castellana, sino de quienes alegremente la hemos reafirmado, con el uso, como la primera. Hablo de los que durante la niñez y juventud no fuimos bien inculcados con las palabras de nuestro México ni con sus voces originales más allá de las que dan nombre a sitios arqueológicos, pueblos o avenidas, y que llegados a la edad adulta, que es cuando se carga con la responsabilidad cultural de un país, hemos seguido ignorándolas deliberadamente y menospreciando la importancia de su estudio.

Por puro descuido de la sensibilidad, esos mexicanos no hemos notado que el peso de lo que había en nuestros bolsillos cuando empezamos a andar ya no es el mismo que hoy llevamos encima. Así seguimos avanzando, sin advertir que algo hemos dejado por el camino y que, con cada día que pasa, será más complicado dar marcha atrás para recuperarlo. Y, en efecto, la situación se ha vuelto crítica, pero no es ninguna que no podamos resolver con empeño y concentración. Contamos con todo lo que se necesita: sabemos observar, sabemos sentir, sabemos pensar, no estamos muertos y tenemos lengua... ¡Ahora sólo nos falta hablar!

Rehabilitemos pues la lengua y, junto con ella, nuestra dignidad y legitimidad. Dejemos ya de traducirnos al castellano y de expresarnos con acento extraño. La traducción nunca dejará de ser lenguaje con una cierta carga de contaminación, y tener acento no es más que síntoma de una mala interpretación del ánimo de una persona que no ha conseguido dominar el músculo

de su articulación. Así que no nos engañemos y aceptemos que los mexicanos de hoy sonamos con el acento de quien realiza una mala traducción y, además, una que no tiene fundamento, puesto que nos traducimos partiendo de la nada, de un idioma que está en blanco y ahora mismo desconocemos. En eso nos diferenciamos, por ejemplo, de vascos, catalanes y otros pueblos ibéricos cuya razón para tener un acento tan marcado al hablar en español es que ésa no es su primera lengua, sino otra que utilizan además de la suya (euskera, catalán, gallego, etc.) y que consideran secundaria, lo cual tiene mérito añadido si uno piensa que sus tierras pertenecen oficialmente a España y ellos mismos son ciudadanos de ese país. Y es justo hacerlo notar porque algo podríamos haber aprendido ya los mexicanos viendo que incluso algunos pueblos ibéricos han sabido conservar sus lenguas por entender que en el lenguaje de Castilla no hay coincidencias suficientes con la naturaleza de sus pequeñas regiones o con sus espíritus particulares que justifiquen el uso del castellano como su idioma principal. No obstante, en México hemos sido incapaces de apreciar lo ineficiente, lo irrelevante y lo distante que resulta ese mismo idioma para nuestro propósito vital, ni siquiera desde la amplísima perspectiva que nos concede la extensión del Atlántico. Y es una tristeza y una calamidad.

Ya son siglos los que llevamos ignorando y escondiendo el lenguaje mexicano original detrás de otro que nos han vendido como más articulado, más útil o civilizado. Porque todavía hay quienes ven en los eventos históricos de ocupación que tuvieron lugar en suelo mexicano una riqueza por la simple superposición cultural que terminó dando forma a lo que, extasiados, llaman «el México moderno». Pero tales individuos, nacionales y extranjeros, son meros entusiastas de la superficialidad y un puñado de fanáticos alborozados, más agitados por el sensacionalismo de las mutaciones provocadas por un encuentro cultural y sus

consecuencias antropológicas que preocupados por la terrible pérdida de originalidad que ha causado en nuestro país. Razón que me obliga a estar en desacuerdo con esos alegres idiotas complacidos con la vida y su devenir, pues aquello que se obtiene de una mezcla o adición no tiene por qué ser ganancia y, en cambio, una fuga de originalidad siempre deja un balance negativo. No darse cuenta o no querer darse cuenta de esto por ignorancia, por ceguera o por cualesquiera complejos o traumas de los que se pueda adolecer, especialmente cuando uno forma parte del grupo de quienes salieron del otro lado de la historia amputados de la lengua, es pura y dura negligencia.

Digo, por tanto, que dejemos de ser tan ciegos y también de hacernos los sordos: escuchémonos hablar y notemos nuestra paupérrima locución en español. Quizás así nos invada la vergüenza y podamos confesar que cuando más nos reconocemos y se nos reconoce a los mexicanos es cuando coincidimos con los sonidos que realmente concebimos y todavía repetimos, igual que cualquier otro ser humano.

Hagamos definitivamente a un lado al castellano y, por una vez, sintamos lo que decimos. Reconozcamos qué bien suenan en nuestra voz los fonemas del idioma mexicano como los de *cacahuatl*, *ahuacatl*, *tzapotl* o *xitomatl* —que ni el castellano se resistió a importar para incluirlos en su despensa lingüística— y veremos claramente, al abrirse sus semillas en nuestra boca, que el ciclo de la vida es también proceso gramatical. Leamos más allá de las letras de un topónimo y relacionemos la historia y las creencias nacionales con los nombres de los sitios que habitamos: *Aztlán*, *Xochimilco*, *Tenochtitlán*. Sabremos dónde están las garzas, dónde cultivamos flores, dónde están las pencas del nopal y a dónde subimos para ser como los dioses: *Teotihuacán*. Entenderemos por igual la premonición etimológica del lugar «donde hay un montón de arena», *Tlatelolco*, pues polvo y arena

levantaríamos cerca de ahí en 1520, en la Noche Alegre de nuestra gran emboscada; y lo mismo en el 68, siendo nosotros los emboscados. Prestemos un poco de atención, abramos los oídos y comprobaremos que en cada una de esas voces, con sus prefijos y sufijos, algo encontramos... y que así también nos encontramos.

No hay duda de que los mexicanos aparecemos en el mundo pronunciando *huete, huitl, atl, huatl... huitztli, pilli, pichtli, tzin... titlan, huacan, nahuac, pan... tzintli, tzalli, olotl, aacatl... xictli, xoco, xochi, xolo*, haciendo de la *equis* una *jota*, una *ese* o el sonido de la *sh*. Así es como suena nuestra condición. La vibración de nuestro espíritu se deja percibir, como de ninguna otra manera, en las ondas sonoras de estas y muchas más partículas originales, que así como arrullan nuestros sentimientos y los hacen descansar plácidamente en nuestro interior cuando estamos conformes con el mundo, también los despiertan cuando sentimos la necesidad de decir. Es en su articulación y en las vibraciones que producen al gestarse en nuestro aparato fonador —con sus fricciones, deslizamientos y repeticiones— como mejor podremos expresarnos nunca. Porque los sentimientos que movieron nuestra lengua por primera vez nadie más los lleva dentro ni los puede expresar igual, y nadie más los sabe pronunciar sin dificultad. Ni otros hispanohablantes, ni extranjeros, ni nadie.

Cada ser humano posee una lírica exclusiva con la cual modela sus sonidos, intercala sus silencios, compone el orden de las letras, decide cuántas consonantes ha de haber entre vocales y determina el inicio y longitud de la expresión. Y es que dar salida a un sentimiento, como ya deberíamos saber los mexicanos, no es sólo cuestión del ánimo individual, sino de cada pequeña vibración que éste produce en la lengua que lo expresa. El mismo fray Andrés de Olmos ya sabía de esto en el siglo XVI y lo tuvo muy presente cuando se le encomendó recopilar los *Huehuetlahtolli*, testimonios de nuestra sabiduría que tradujo al español sentido

por sentido y no palabra por palabra, «Porque aueces —dejó dicho en castellano antiguo— vna palabra Mexicana requiere muchas de las nuestras. Y una nuestra comprehende muchas de las fuyas». Por eso dice mucho de nosotros, los mexicanos de hoy, que todavía tengamos dificultades para considerar las sutilezas de esa verdad y que, por ejemplo, un texto fundacional como los *Sentimientos de la nación* no haya sido, por lo menos, revisado; o que en doscientos años no hayamos tenido un momento para hacer el mínimo ejercicio de introspección y conceder que algo, sólo algo, hay de chirriante en la forma en que fueron escritos y que tal vez deberíamos replantearlos.

No digo que culpe a Morelos por haberse expresado en la lengua que sabía escribir —porque eso es lo que hacemos todos y eso mismo hago yo aquí— y tampoco pongo en duda la sinceridad de aquello que dejó escrito, mas sí diré de los mexicanos que hemos venido después de él que es preocupante que hasta hoy no hayamos tenido la sensibilidad, la agudeza y la lucidez suficientes para notar alguna incongruencia entre esos sentimientos fundamentales y la lengua en que fueron redactados; o para haber planteado siquiera la posibilidad de trasladar dichas palabras a otro código más natural, cuya forma sirva mejor a la autenticidad de nuestro sentir. Y quiero insistir en que con esto no me refiero a hacer un ejercicio de composición más honesto, sino más honesto en su forma. Nótese la diferencia.

Creo en la autenticidad de Morelos y le estoy agradecido por sus palabras y por haberse tomado la molestia de expresarlas según su sentir y su entender; sin embargo, estoy convencido de que hay una autenticidad más cercana al corazón y al alma mexicanos, si acaso porque unas simples líneas llamadas *letras* puedan componerse en otra lengua, más cercana, para concordar con mayor precisión con las formas de la naturaleza que dieron origen al lugar que es México. Creo igualmente que los

mexicanos no le debemos nada a ninguna historia o narrativa, lengua o alfabeto, por más afianzados que puedan estar en el uso y la costumbre. Por el contrario, pienso que de la historia y las palabras somos los creadores y compositores, los dueños y señores; y que en el momento en el que así lo queremos podemos cortarlas de tajo, empezar de nuevo, volver al inicio, continuar hacia adelante, mantener el curso, virar hacia un lado, parar por completo o hacer sólo una pausa para pensar cómo seguir. Creo que un pueblo que triunfa y sobrevive históricamente es el que se encarga de definir sus palabras antes de que otras lo definan a él. Creo, en resumidas cuentas, en lo que se llama «hacer composición»: el acto de tomar la narrativa, con su tiempo y con su espacio, en nuestras manos.

¿Se comprende mejor ahora cuál es el problema del que hablamos? ¿Se ve ya dónde yace la cuestión? Si antes del lenguaje está el sentir, y después, hablando, se le da forma al porvenir, ¿cómo vamos los mexicanos a existir en plenitud, a proyectar autenticidad y a destacar con autoridad usando una lengua equivocada? ¿Cómo pretendemos desarrollar una *mexicanidad* que influya en la realidad nacional y mundial si la mitad de nosotros nunca hemos escrito la palabra *mexicáyotl* y la otra mitad no la hemos escuchado jamás? ¿Cómo actuar como herederos del auténtico compositor mexicano, como discípulos del más experto creador que ha habido entre nosotros, el *toltécatl*, que «dialoga con su corazón y encuentra las cosas con su mente», si apenas recordamos el nombre del maestro? ¿Y qué condición de nación congruente, entera y potente podemos construir así, a partir del «saber a medias» que poseemos hoy los mexicanos?

Ya dije antes que crear de tal manera conduce a la contradicción y aquí sigue estando la evidencia, en este texto en el que lo escrito no está dicho exactamente como siento, sino como mejor puedo. Y por esa misma limitación, en la historia moderna del

panorama mundial —que es una composición textual como cualquier otra— nada cambia por la pluma mexicana y callados seguimos esperando a que «Dios quiera» y se hable de nuestro país en la nota al pie de alguna página.

¿Es que acaso, al leer, no nos damos cuenta del problema? ¿Es que no advertimos lo que pasa ni teniendo frente a las narices la evidencia que dejan las letras luego de quedar impresas? Vaya pues el lector de vuelta al primer párrafo de este epílogo y dese cuenta, por favor... ¡Nuestro idioma es el que está en cursiva y la letra redonda es del español!

¿Se entiende por fin lo que esto quiere decir? ¡Somos extranjeros aun en nuestras obras, aun en nuestros textos! No contamos siquiera con un territorio argumental propio y así seguimos, sin cambiar. Y cada día que posponemos un cambio de criterio en el lenguaje, que pueda colocar nuestra originalidad como protagonista de todo cuanto componemos —es decir, como la forma y la norma dominantes—, el panorama global se vuelve más intrincado y mucho más complejo de resolver a nuestro favor. Porque, aunque también nos cueste verlo, para lograr que en el futuro haya un lugar para nosotros cada vez necesitaremos de más arte, más talento y más ingenio, así como también librar un mayor número de batallas contra el resto de actores poderosos que se disputan el orden mundial y que ya nos llevan una ventaja que será durísima de recuperar.

El problema ante el cual nos encontramos, como se puede adivinar, no es sencillo ni es exclusivamente tipográfico. Ojalá lo fuera, pues así se podría resolver a pie de máquina en la imprenta. Sin embargo, no hablamos simplemente de devolver el idioma al hombre, sino de la compleja tarea de hacer que el hombre regrese a su idioma. Con esa claridad ya lo expresó una vez un maestro escultor que sentía por su pueblo vasco una preocupación similar a la que yo siento por el mexicano, y sirviéndome de ello como

precedente es que vuelvo a preguntar, ¿qué esperamos en México para comenzar con el proceso de devolvernos a la relevancia lingüística y, a través de ella, a la existencial?

Pensémoslo bien: ya pensamos y ya sentimos, pero no sirve de nada si no nos pronunciamos, si no creamos y si no creemos que en el momento en el que hablamos es cuando en realidad nos manifestamos. Pues por no creer, el mutismo espiritual que sufrimos nos está ahogando en silencio y hundiendo en el olvido.

Si alguien no está de acuerdo, que me diga entonces de qué nos ha servido ser desde hace décadas el país de habla hispana más poblado del mundo. ¿Por qué, siendo así, México no es actor de talla mundial como otras naciones que cuentan con el mayor número de hablantes de un idioma: Rusia, China, Francia, Japón, Alemania, Estados Unidos...? ¿Qué hemos conseguido mientras hemos estado hablando en español? ¿Acaso hemos construido algo más grandioso que Chichén Itzá o Teotihuacán? ¿Hemos levantado obra más monstruosamente bella que la escultura de Coatlicue? Que alguien me diga, con toda honestidad, cuántas de las obras que hemos producido desde que México se volvió independiente se considerarán algún día patrimonio de la humanidad en comparación con la cantidad de creaciones de tiempos prehispánicos que ya han recibido esa calificación. O que me diga, tan sólo, si al extranjero le causa más asombro el México antiguo o la cultura mexicana de hoy.

Para mí la respuesta es clara: vivimos de las regalías que seguimos cobrando de un pasado que fue brillante, porque hubo un tiempo en que fuimos autores trascendentales, pero desde entonces rara vez hemos compuesto obras de igual majestuosidad. ¿Y cómo no iba a ser así si paulatinamente hemos ido reemplazando lo nuestro con lo traído del exterior; si hemos mantenido el alfabeto latino y una lengua europea; si adoptamos un modelo político originario de la antigua Grecia, una religión

con sede en Roma, un modelo económico anglosajón, un sistema de pesos y medidas instaurado en Francia, la tecnología móvil e internet; si aceptamos un Norte y un Sur que nosotros no fijamos, un mapamundi en cuya composición no figuramos en el centro y hasta que el tiempo tenga su origen en el meridiano de Greenwich? Es decir, si hablamos, creemos, calculamos, nos comunicamos y organizamos según las reglas e inventos de alguien más; si ubicamos nuestro arriba y nuestro abajo, la izquierda y la derecha por dictámenes ajenos; y si hasta la hora en que vivimos tiene como referencia un maldito pueblo inglés.

Conozco de sobra al mexicano que no ve en esto algo perjudicial y que por eso nunca concederá que México es entidad sin autonomía real. Lo conozco perfectamente y me aburre en extremo ese eterno orgulloso del estado actual de su nación, fanático de una mexicanidad que considera impoluta. Ese patriota ofuscado por la fe que tiene en su idea de «mi país» y encandilado por el brillo de una imagen nacional a la que, sin embargo, nunca se ha atrevido a mirar de frente, igual que el feligrés más ufano de su parroquia estando ante la cruz. Pero a ése, en verdad, conviene hacerlo a un lado, pues su satisfacción por lo que piensa que es realidad no sirve de nada al propósito de la creación ni al proyecto de reconsideración existencial del que hablo y que tan urgentemente deberíamos implementar.

Por supuesto, mucho menos hay que hacer caso de la clase opuesta de mexicano: el derrotista y derrotado. El mexicano del «Por eso estamos como estamos», que habiendo leído hasta aquí no tardará ni un segundo en declarar —como si algún beneficio le viniera en ello— que ya todo está perdido y que para México no existe solución. Ese incorregible indulgente de su propia desgracia, saturado por su desesperación, tampoco tiene nada que aportar a la causa paciente y decidida que sabría reajustar los elementos de una nueva composición vital para nuestro país.

Y hay una tercera clase de detractor fatuo, el mexicanazo, que estará ya impaciente por reclamar a este autor en tono personal: «¿Qué sabrás tú de México si te fuiste del país?». Pero a ése solamente le diré: «¿Y qué sabrás tú, que jamás saliste?», y no hará falta perder más tiempo, pues de volver a replicar seguramente se llenaría la boca hablando de frijoles y tortillas, que será de lo poco que habrá probado para constatar su mexicanidad.

Hablo así para mí mismo y para quien tenga verdadera voluntad de escuchar —de escucharse— y de cambiar su situación: aunque el proceso pueda ser muy largo y el esfuerzo que conllevaría parezca una locura, ¡mudemos de lengua de una vez!

Vayamos paso a paso y empecemos por lo elemental: dejemos de impartir la asignatura de Español y enseñemos sólo «Lengua», nuestra lengua, para que así, además de estudiar el idioma que nos corresponde, ya no tengamos que cargar con el gentilicio de alguien más. Eso justamente se hace en España y otros países donde el idioma que se habla es el autóctono. En esos sitios la asignatura no lleva más nombre que el de *Lengua* o *Lenguaje*, por lo que el estudiante que comienza su educación lo hace en plena posesión de su individualidad, desde un origen sin contaminar. ¿Acaso no nos gustaría que niños y jóvenes en México gozaran de la misma libertad? Un cambio tan simple sería, sin duda, el mejor inicio para una nueva etapa en el desarrollo de nuestro país por el profundo viraje psicológico que implicaría.

Reflexionemos detenidamente sobre esto, sobre lo dicho acerca del gobierno de la propia realidad, y corrijamos el rumbo. Demos la vuelta y reubiquemos el Norte. Hagamos nuestros cálculos y midamos con nuestra instrumentación. Coloquémonos al centro del mapa. Seamos el origen y partamos de ese origen.

¿Quién dice que no es posible, que es una temeridad o que ya es demasiado tarde para empezar, cuando por todo el mundo hay muestras de autonomía existencial? Los chinos, por ejemplo,

llevan su propia cuenta de los años y leen en otra dirección; los alemanes escriben con mayúscula los sustantivos; rusos, griegos y judíos usan distintos alfabetos; los estadounidenses miden con sus pies y sus pulgadas por no medir como una vez dijo un francés; los australianos giran el mapamundi cuando les conviene estar arriba; y muchos países usan la proyección de Mercator para parecer más grandes e imponentes de lo que en realidad son. El mundo entero es así de modificable, es perfectamente revisable, y hasta su mapa es desechable. El Norte es una arbitrariedad humana que se puede reubicar; la ruta hasta él se puede volver a trazar; y nuestra antigua lengua por supuesto que se puede retomar. Así que hagamos eso y hagámoslo con seguridad.

Recuperemos con palabras el control del día y la noche. Digamos qué es *izquierda* y qué *derecha*. Ajustemos el origen de las horas y fijemos cuándo empiezan y cuándo acaban. Dejemos a Ometéotl decir lo que es *cerca* y lo que es *junto*. Cubrámonos de luz oscura e indirecta, de la muerte que soñamos y añoramos con nostalgia, como dijo Villaurrutia; de esa luz que le es propia al mexicano por su espíritu salvaje, de artesano, sabio cósmico, cálido y severo, mas bromista ante lo serio y feliz de celebrar lo que está muerto y dejó de ser terreno. La falacia de la bondad que nunca se practica, la supuesta compasión que debería llevar toda intención, la diplomacia, la hipocresía de repudiar la violencia y la maldad, la blancura espiritual... todo eso dejémoslo para el verdadero occidental, el anglosajón, el europeo tradicional y demás farsantes que por no decir abiertamente que su meta siempre ha sido poseer y dominar, antes mienten y se escudan en principios o valores elevados que ni saben dónde tienen.

Si queremos existir como verdaderos mexicanos es imperativo que apreciemos toda clase de actitudes, manipulaciones y arbitrariedades disfrazadas de verdad. Y es inminente que nos reencontremos en todas las categorías de lo sensible, empezando

por la lingüística, porque sólo volviendo a la expresión original podremos recobrar la autoridad y la convicción para imponer nuestra forma de vivir al tiempo que defender nuestro lugar.

Basta ya de creer que conseguiremos ser un país influyente hablando en español o que destacaremos expresándonos en una lengua que no inventamos. Basta de pensar que trabajando con herramientas o para instituciones extranjeras escalaremos posiciones o que nos haremos importantes acumulando galardones en el exterior. No seamos ingenuos: los logros conseguidos bajo el paraguas institucional ajeno únicamente extienden y fortalecen su área de cobertura. Esas instituciones se apoderan del mérito de la cultura y las creaciones que se desarrollan bajo su jurisdicción, y se alimentan gratuitamente de lo que nunca han hecho o han sabido hacer. Para eso se crean precisamente, para ganar autoridad sobre tal o cual espacio, sobre tal o cual disciplina, ciencia o arte. Y nosotros, como idiotas, nos seguimos alegrando en las contadas ocasiones en que unos burócratas extraños nos conceden una plaza, nos dan su aprobación o reconocen el mérito en lo que hacemos, para invariablemente volver a casa con una estatuilla reluciente y la sonrisa de un cretino que no se ha dado cuenta de que, al haber recibido el premio, ha intercambiado la obra de su vida por un monigote en chapa de oro, una triste placa o un diploma de papel. Y si tan sólo quedara ahí el ridículo que hacemos, algo conservaríamos de dignidad, pero es que, además, en nuestro discurso de aceptación damos las gracias.

El espectáculo de subordinación que protagonizamos a nivel mundial es vergonzoso. Desde las plataformas y eventos internacionales más reputados en los que nuestros mejores representantes en materia de creación se entregan obedientemente a la crítica y evaluación de jueces foráneos, hasta las nuevas plataformas digitales, también de origen extranjero, que se han puesto a disposición del ciudadano común y corriente para que

éste haga exactamente lo mismo: llenarlas con sus obras, recuerdos, palabras y visiones, enriqueciendo y empoderando cada vez más a las corporaciones que están detrás.

Parece que nos evade el hecho de que las academias, asociaciones, empresas, organizaciones, iniciativas, corporaciones e instituciones extranjeras existen primero para controlar la creación y después para canalizar los beneficios de las mejores ideas en su dirección. Los museos, que se sepa, nunca han repartido dividendos entre las naciones cuyas obras originales exhiben en sus salas. No son Grecia, ni Egipto, ni Irán y, por supuesto, tampoco los mayas de Yucatán quienes se benefician de las exhibiciones que se hacen de sus culturas en otros países, sino que son esos países y sus instituciones quienes ganan en reputación, poder y relevancia por mostrar lo que nunca fueron capaces siquiera de soñar. Y, claro está, si no nos damos cuenta de que así funcionan las cosas y de que el mérito se lo llevan siempre aquellos que se organizan para tomar el control de la realidad, ¿cómo vamos a entender que lo opuesto, es decir, nuestra permisividad a ser controlados, es el origen de muchos de los problemas que tenemos en México?

Nadie dijo que la existencia fuera un juego limpio —de hecho, la historia de la humanidad demuestra exactamente lo contrario— y, sin embargo, los mexicanos parecemos estar a la espera de que el mundo se comporte con decencia; de que se respeten quién sabe qué normas no escritas sobre la justicia, el respeto y la solidaridad; de que el resto de países y culturas dejen de abusar o explotar a otros a la mínima oportunidad; y de que se hagan a un lado para que nosotros podamos brillar.

La realidad es que quienes mejor entienden la Naturaleza y la naturaleza humana, con toda su impiedad, tienen más oportunidades de hacer a sus culturas prevalecer. Y quienes aprenden a dominar el espacio en todas sus formas susceptibles de ser

apropiadas (de pensamiento, de palabra y de obra), con mayor facilidad pueden aprovecharse de ellas y usarlas a su favor.

La realidad es que los mexicanos, en el escenario internacional, estamos en el lado de los concursantes y no en el del jurado; estamos en el grupo de aquellos a quienes se les permite participar, mas no en el de los organizadores del evento que es la vida.

La realidad es que nos hemos instalado en tal papel y a ello se debe que hoy, si casi no podemos hablar, mucho menos seamos capaces de sentenciar con rotundidad lo que debe hacerse en el mundo, lo que ha de crearse o cómo las cosas deben funcionar.

Le pese a quien le pese, nuestra opinión hoy no interesa, así como tampoco nuestra voluntad. Rara vez somos noticia y a México casi no se le toma en cuenta cuando se tratan los asuntos de verdad en el foro mundial. Y la razón de esto, una vez más, es el lenguaje: no se nos escucha porque no sabemos articular bien nuestra lengua y porque, a consecuencia de ello, no podemos hablar más alto ni con más razón que los demás.

Por eso no me cansaré de decir que todo parte de la lengua y que a ella tenemos que volver. Porque sólo entonces podremos levantar una consciencia original y con ella las infraestructuras necesarias para crear, para ganar poder y autoridad, y con el tiempo, dominar. Y lo que debemos plantearnos como objetivo final es alargar nuestra sombra hasta vernos convertidos en la Institución Mundial; en la máxima autoridad normativa del mérito propio y ajeno; en la Organización, la Academia, la Suprema Corte, el Comité o el Tribunal; en la única agencia de calificación; en la mayor plataforma, corporación privada o medio de difusión; y en la sede de todo certamen internacional, pues aspirar a menos es continuar viviendo en la ingenuidad.

La ruta a seguir es así de precisa y en este nuevo camino que deberíamos emprender cuanto antes no podemos conformarnos con ser autores, sino que además de crearnos un destino y una

historia debemos ser sus editores. Porque no existe figura creativa más completa y poderosa que la del autor independiente, emancipado de toda supervisión externa, que consigue ser también su propio editor. Así que empecemos a escribir nuestra nueva obra, llevemos a cabo su edición, publiquemos en ella nuestras ideas y, además, otorguémosle el mayor galardón.

Creo firmemente que existe una idea mexicana actual y contundente, lista para tomar posesión del mundo. Creo que está contenida en nuestra vieja palabra y que para hacerla brotar hay que despertar a la consciencia. Por eso digo que debemos dejar de buscar en otro lado, de pedir prestadas las palabras, de aceptar modelos, sistemas y demás «regalos», y mirar hacia el interior.

Volvamos pues al buen lenguaje, *in qualli tlatolli*, y digamos la palabra que sabemos, la que pronunciábamos antaño y respetábamos: *huehuehtlahtolli*. Dibujemos la creación con las letras de aquella primera razón de cuando éramos poetas. Repitamos esos fonemas bien articulados y comprobaremos que jamás nos han abandonado. Yo mismo lo he confirmado.

Cuando de niño pude articular sonidos, llamé a mi abuela «Ahue» y a mi abuelo «Huehue» por instinto natural. Nadie me dijo que ésos eran sus nombre y nadie me instruyó para llamarlos así, puesto que hasta ese momento yo no había asimilado ninguna directriz acerca del lenguaje, ni se me había explicado nada sobre cómo relacionar el mundo y las palabras. Tiempo después, cuando comencé la escuela, la educación que recibí dio forma a esos sonidos y antes de que pudiera darme cuenta, mi abuela y abuelo se habían convertido en *Agüe* y *Güegüe*, con los signos como dicta el castellano. Así fue como la primera vez que vi escritos sus nombres de mi propia mano ya habían perdido la *h* y adoptado la *g* y una diéresis para cada *u*.

En aquel momento no tuve consciencia de tal intercambio, porque mi lengua había pasado directamente de la pronunciación

temprana e instintiva que surge sin referentes ortográficos al aprendizaje de unas formas que, de hecho, no eran las que yo había sentido originalmente. De esa manera fui olvidando las dos palabras que elegí para mis abuelos; así olvidé también a *Huehuetéotl* y la sabiduría de su vejez; y lo mismo al *ahuehuetl*, con sus ramas, su gran tronco y un buen puñado de mis raíces. Y sin embargo, nunca los perdí.

No niego que necesité de muchos años y aún más reflexión para darme cuenta de que alguien había cambiado bajo mis narices la hoja sobre la que empecé a escribir cuando era niño y para recordar esos sonidos del pasado, *ahue* y *huehue*, contenidos en el Tule oaxaqueño y plantados a tan sólo unos kilómetros de la ciudad en la que tengo mis primeros recuerdos de existir. Pero el punto es que si me fue posible recobrarlos es porque los seguía llevando dentro de mí. Y desde aquella revelación personal es que me pregunto: si es verdad, como defendía Rousseau, que el primer lenguaje de los hombres es una lengua de poetas y que a partir de ella se procede a razonar, ¿cómo podríamos los mexicanos haber seguido afinando el entendimiento, desde nuestra poesía original, luego de vernos obligados a continuar el trazo de nuestros pictogramas, glifos o ideogramas con unas letras que son la conclusión del pensamiento de alguien más? Es decir, ¿cómo podríamos haber continuado la obra de nuestra cosmovisión cuando, por transliteración del náhuatl, del maya y otras lenguas autóctonas pasamos directamente al alfabeto latino sin previo aviso ni consideración? Y por tanto, ¿cómo esperamos desarrollar ideas propias y poderosas en el México de hoy si en el México de ayer mudamos de lengua, perdimos la eufonía de mexicanos y no pudimos continuar el trazo de nuestra razón? Pero, sobre todo, me pregunto por qué nos resulta tan difícil apreciar la desgracia de semejante corte en el intelecto y en el desarrollo de la autenticidad, y hacer algo al respecto.

¿A alguien le parece que estar en tal situación no es una desventaja existencial para los mexicanos? Y, más aún, ¿alguien puede seguir pensando que no existe ningún tipo de interés —y hablo por igual de intereses externos como internos— para que se nos siga educando en la idea de que la lengua que hoy usamos es más moderna, funcional y universal, y que la de antes no nos sirve por arcaica y obsoleta?

Si llegados a este punto —y no me refiero al texto, sino a la historia— hemos entendido algo, tan sólo algo, sobre el papel que juega la lengua en la realización del ser humano, en la organización del mundo y en la dominación y reparto del espacio, ¿cómo es que insistimos en hablar en español? Verdaderamente lo pregunto con la esperanza de escuchar una respuesta mínimamente satisfactoria que consiga calmar mi angustia: ¿cuál es la ventaja de hablar como hablamos hoy? Y si no hay ninguna, ni el idioma con el que nos expresamos nos ha reportado grandes beneficios, ¿qué chingados estamos haciendo y qué esperamos para cambiar? ¿O es que acaso dejaremos pasar otros quinientos años antes de reaccionar?

Tenemos mucho terreno por recuperar y hay que empezar cuanto antes, pues, como ya he dicho, otros actores en el mundo nos llevan ya la delantera, siguen ganando en presencia, y quitarles la palabra será cada vez más complicado. Y digo que habrá que arrebatárles la palabra, el micrófono y hasta el altavoz porque es evidente —como también es natural— que jamás los cederán de forma voluntaria. Porque así es la realidad del lenguaje y la realidad global que, como mexicanos, tenemos que aprender a aceptar: la lengua es la herramienta preferida por el hombre que busca dominar. En cada palabra suya hay un imperio que se arma con las letras, que marcha al ritmo de las sílabas y se hace fuerte en la expresión. Y en la voz ajena que pretende hacer creer a los demás que las medidas y los mapas, la cultura y la verdad,

la filosofía y la salvación de la que habla son cuestión universal, nunca ha habido buena intención.

Sabiendo esto, ¿cuántas generaciones más de mexicanos dejaremos pasar antes de hacer caso omiso a la palabra del exterior? ¿Cuándo nos decidiremos a cambiar de lengua, a dejar de ser los influenciados y pasar a ser quienes influyamos a nuestro alrededor? ¿A cuántos de nuestros niños seguiremos descuidando permitiéndoles que aprendan a expresar su ánimo en una lengua que nunca pronunció Tlacaélel, que jamás usó Nezahualcóyotl? ¿Cuándo, en cambio, haremos lo que éstos: aconsejarnos, orientarnos, animarnos, convencernos? ¿Cuándo optaremos por lo que es más lógico, natural y absolutamente vital: inspirarnos con nuestra palabra original? ¿Cuándo se escucharán de nuevo discursos mexicanos de aliento y hermandad, compuestos por nosotros, dirigidos a nosotros? ¿Cuándo nos cuestionaremos si es que, tal vez, no nos interesa hablar con propiedad porque la lengua que hoy usamos es una que en el fondo detestamos; si es que con ella nos atacamos, menospreciamos y burlamos unos de otros porque nos tiene cansados y furiosos, frustrados y desesperados; y si por eso no avanzamos? ¿Cuándo, entonces, descongestionaremos las vías de expresión y aliviaremos esa tensión? ¿Cuándo nos decidiremos a hablar con poesía y con pasión? ¿Y cuándo, cuándo entenderemos que si no hay amor por las palabras y cariño por las letras no puede haber respeto entre las personas de un lugar, ni futuro para su nación?

¿Cuántos de nosotros seguiremos pues escuchando el discurso sesgado acerca de la riqueza lingüística, o de cualquier índole, que produjo la mezcla de nuestra cultura con la traída del exterior, antes de reparar en que una mezcla rara vez es justa u homogénea y que, en su composición, algún elemento resulta siempre perjudicado en cantidad o calidad? ¿Cuántos continuaremos abriendo las puertas de nuestra consciencia a

esos vendedores de enciclopedias que siempre cargan consigo los delgados tomos correspondientes a las bondades del mestizaje y jamás se molestan en enseñar otros volúmenes más crudos y pesados pero igualmente llenos de verdad? ¿Cuántos mexicanos más habrán de nacer y crecer mal educados, mal articulados y mal encaminados en materia de creación, anhelando los laureles de las culturas que hoy ostentan el poder, sólo para que sus futuras obras terminen archivadas en museos lejanos como graciosas curiosidades del folklore universal? ¿Cuántos más deberán pasar la vida entera y morir engañados por el ardid de la palabra extranjera y de la paradoja verbal que les permite a los mexicanos vivir a través de un idioma sin llegar realmente a existir? ¿Cuántos y cuántos más tendrán que correr tan triste suerte antes de que despertemos y nos decidamos a actuar?

Pregunto cuántos mexicanos; pregunto, ¿cuándo, mexicanos? Y pido que ni uno más y digo que hoy mismo.

Apropiémonos inmediatamente de los puntos y las líneas, de las letras y palabras, y obtengamos su favor. Aduñémonos ya de nuestra lengua y compongamos con ella un imperio oscuro, inteligente, decidido, mexicano. No seremos ni los buenos ni los malos, seremos animales dictadores en igualdad de condición con los demás seres humanos.

Maduremos de una vez y veamos que el espacio que construye la palabra es propiedad intelectual y facultad existencial; que el discurso de la historia es un vil concurso de escritura cuyo texto resultante es pura pantomima instrumental y un libro compuesto de intolerancia hacia lo ajeno, de figuras que enaltecen el amor propio y de necesidad por defender una su-puesta única verdad.

La creación, la vida y el ejercicio de hacer composición son artes de dominación que en el mejor de los casos se arman de belleza y hacen del buen estilo una obsesión, pero en su modo

más vulgar, que también es el más común, se nutren del afán por la invasión, insultan y faltan al respeto sin ninguna discreción. Démonos cuenta de que aquello que separa a una obra famosa de un triste bodrio sin inspiración es la habilidad con la que dice que por ser ella grandiosa lo demás es inferior; que lo mismo, exactamente, separa a un lacayo del perfecto dictador; que ésa es toda la verdad; y que es así como los seres humanos dominamos el espacio de las artes, de las mentes y las gentes: matando con tal astucia que, antes que asesinos, parezcamos ser creadores.

Por tanto, ¡no temamos y salgamos a crear!

Dejemos ya de amordazarnos, de robarnos y matarnos entre nosotros y hagamos como los pueblos más maduros, que hablan por ellos mismos y así aniquilan a los otros.

Llamémonos *mexicanos*, pero a partir de ahora, cuando lo hagamos, escuchemos en ese gentilicio que nos dio Huitzilopochtli lo que llevamos dentro y hace tiempo olvidamos.

Ya cargamos con la tinta negra de nuestra lobreguez interior, ahora encarguémonos de recuperar la otra parte de la mezcla: la tinta roja de la fuerza emocional con la que podremos hablar con firmeza y marcar nuestro espacio existencial. Con esa sangre espesa, de violencia sabia y expresión madura que vuelve «el corazón robusto y firme como la piedra», sabremos defender mejor lo que pensamos y, poco a poco, invadir el exterior.

Recobremos cuanto antes esa tinta, preparemos la emulsión y volvamos a crear como consideremos que es original. Pasemos por encima de las opiniones de fuera y aceptemos, con normalidad, que crear es ocupar y ocupar es existir. Admitamos sin pesar que, aunque en el mundo parece haber sitio para todos, la Naturaleza no hizo al hombre para convidar, y ocupemos... ¡pero ocupemos de verdad!

Levantemos con palabras bien compuestas nuestro mundo una vez más: México-Tenochtitlán, Uxmal, Tula y Monte Albán,

dibujando nuestra condición con nuestras propias letras y haciendo del sentimiento una expresión de autenticidad.

Seamos toltecas... seamos *tentoltecah*. Escribamos como antes, con la pluma roja del flamenco y la negra reluciente del *tzinitzcan*. Recitemos «flor y canto» dando forma al pensamiento con aliento natural. Seamos esos que «se fijan en las cosas, que regulan su camino, que disponen y que ordenan», los *tlamatinime*; y también los sabios de nuestra palabra, *tlatolmatinime*.

Compongamos nuevas obras con irreverente monstruosidad, con el alma mexicana, tan henchida de nostalgia y de ese hermoso colorido que más brilla cuanto más se rodea de oscuridad.

Seamos los *tlahcuilos* del orden mundial. Dispongámonos a establecer, a implantar y a suplantar por todo el orbe; a coludir con la Creación y derrumbar lo que no sea nuestro o esencial.

Apilemos un *tzompantli* con el conjunto de culturas y de voces extranjeras, y hagamos de ello exhibición para la humanidad. Y si a alguien no le gusta o no lo entiende, que se aparte, ignorante e ignorado; que calle o que hable hacia otro lado; que escuche con temor la lengua oculta en nuestro espíritu maligno, *tzitzimitl*; o que consiga un traductor.

No lo prolonguemos más: recuperemos el espacio perdido y llenémoslo de mexicanidad.

Retomemos decididos la palabra, dominemos a la lengua y usémosla a nuestro favor. Dejemos sonar alto la poesía de su razón y la eufonía de su precisión.

Seamos convincentes, sonemos convencidos.

Mojemos la tinta negra y la tinta roja en el deseo más fuerte de existir, y seamos nosotros quienes escribamos el orden cultural del porvenir.

Seamos autores de nuestro tiempo, mexicanos. Miremos hacia dentro, escuchemos al sentir.

Hablemos.

Por mi parte, tengo la lengua cansada y aquí paro de escribir. No continuaré traduciéndome ni me consentiré seguir usando las palabras de alguien más, aunque eso no significa que callaré o que *epílogo* será lo último que diré.

Ahora mismo volveré a mi idioma por el camino de regreso a mi lugar, ya no en cursiva, que termina con «huacán». Y al llegar ahí, escucharé... recordaré. Pondré atención a los motivos del silencio, al perfil de los volcanes, a la Muerte y su visión. Trazaré mis líneas y, con ellas, mis palabras mexicanas. De negro y rojo pintaré cálido y oscuro mi parecer. Y así hablaré.

Dejaré de ser *pintor*. No intentaré ya ser *poeta*, *escritor* o ganarme cualquier otro título inventado en el exterior.

Seré tolteca. A eso aspiro como autor. No a hacer lo clásico y acostumbrado en otro mundo, sino a tratar al espacio a mi manera y convertir al mito de «lo puro» y de «lo blanco» en nota al pie de mi obra terminada.

Por eso mismo, porque me apremia la autenticidad, diré con toda honestidad que no busco nada original o que pueda considerarse novedad, pues sólo trato de ocupar mi sitio, de ser humano y de actuar por interés personal, como otro más.

Ya hace tiempo escribí acerca de esto. En unos versos lo pude resumir. Y aunque no quise asumirlo en aquel momento, sabía muy bien lo que mi lengua intentaba traducir:

*La tinta negra la tenía
La tinta roja llegó luego
Estaba lejos, ya venía
Llamaba su mitad negra
Que impaciente en mí vivía.*

ESTA PRIMERA y ÚNICA EDICIÓN
de *El espacio original*

se terminó de escribir en febrero de 2021
en la ciudad de Sydney y se imprimió en
Barcelona durante el mes de octubre del
mismo año. Se tiraron un total de 350 co-
pias numeradas y firmadas. La edición y
la composición tipográfica estuvieron al
cuidado del propio autor. Para la com-
posición se utilizó el tipo Minion Pro en
tres de sus variantes ópticas (*Caption*,
Regular, *Subhead*) y la siguiente escala:

8.4/10.5 9.6/12 10.5/13.1 12/15 16/20 pt

La proporción de la caja de texto es
de 4 : 5 y el formato de la edición
es de 12 × 19 cm.

Este libro fue escrito bajo estos paráme-
tros y junto con las palabras que contiene,
con su ritmo y longitud, su intención
y su razón de ocupar las páginas,
componen el espacio original
de esta obra.~

M M X X I

The first part of the paper discusses the importance of understanding the local context in which a project is implemented. This includes a thorough understanding of the community's needs, values, and beliefs. It is essential to engage with the community from the very beginning, ensuring that their voices are heard and their input is valued. This process of community engagement is not a one-time event but a continuous one that evolves as the project progresses.

The second part of the paper explores the challenges that often arise in community-based projects. These challenges can range from a lack of resources to a lack of trust between the project team and the community. It is important to recognize these challenges early on and to develop strategies to address them. For example, building trust can be achieved through transparency, honesty, and a willingness to listen to the community's concerns.

The third part of the paper discusses the importance of having a clear vision and a well-defined plan. This vision should be shared with the community and should be based on their needs and aspirations. The plan should outline the steps that will be taken to achieve the vision, and it should be flexible enough to allow for changes as the project evolves.

The fourth part of the paper discusses the importance of having a strong leadership team. This team should be composed of individuals who are committed to the project and who have the skills and experience to lead the project. It is important to ensure that the leadership team is representative of the community and that it is able to work together effectively.

The fifth part of the paper discusses the importance of having a strong communication strategy. This strategy should outline the ways in which the project team will communicate with the community. It should include a mix of formal and informal communication methods, and it should be tailored to the needs and preferences of the community.

The sixth part of the paper discusses the importance of having a strong evaluation system. This system should be used to monitor the progress of the project and to assess its impact. It should be based on clear, measurable objectives, and it should be used to inform the project team's decision-making.

The seventh part of the paper discusses the importance of having a strong sustainability plan. This plan should outline the ways in which the project's impact can be maintained over the long term. It should include strategies for building the capacity of the community and for ensuring that the project's benefits are shared by all.

The eighth part of the paper discusses the importance of having a strong partnership with other organizations. This partnership can provide the project team with additional resources, expertise, and support. It is important to ensure that the partnership is based on mutual respect and that the interests of all parties are protected.

The ninth part of the paper discusses the importance of having a strong commitment to ethical principles. This includes a commitment to transparency, honesty, and respect for the community's values and beliefs. It is important to ensure that the project is implemented in a way that is fair and equitable.

The tenth part of the paper discusses the importance of having a strong commitment to continuous improvement. This means that the project team should be open to feedback and should be willing to make changes as needed. It is important to ensure that the project is always evolving and that it is always meeting the needs of the community.