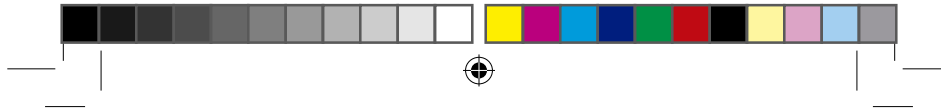


POESÍA A LA CARTA

JUEGOS POÉTICOS
DESDE EL PENSAMIENTO VISUAL





Gobierno de España. Ministerio de Ciencia,
Innovación y Universidades

Agencia Estatal de Investigación

Unión Europea. Fondo Europeo
de Desarrollo Regional

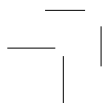
Generalitat de Catalunya.
Departament d'Empresa i Coneixement.
Secretaria d'Universitats i Recerca

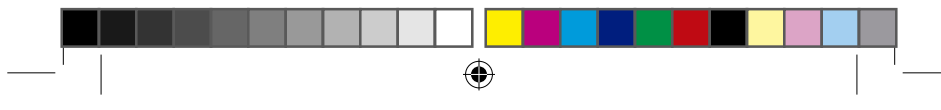
Universitat de Barcelona

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez

Poció. Poesia i educació

Cuerpo académico Gráfica Contemporánea



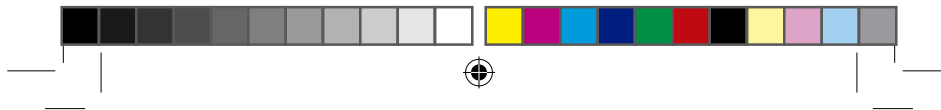


POESÍA A LA CARTA

JUEGOS POÉTICOS
DESDE EL PENSAMIENTO VISUAL



Carles Méndez Llopis
Eva Figueras Ferrer
(Coordinadores)



POESÍA A LA CARTA
Primera edición, 2020
D. R. © Carles Méndez Llopis-Eva Figueras Ferrer (por coordinación)

© Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Avenida Plutarco Elías Calles 1210
Fovissste Chamizal, C. P. 32310
Ciudad Juárez, Chihuahua, México
Tels. +52 (656) 688 2100 al 09
ISBN: 978-607-520-374-4



© Universitat de Barcelona
Gran Via de les Corts Catalanes, 585, 08007
Barcelona (España)
Tels. +34 934 02 11 00
ISBN: 978-84-09-20508-0

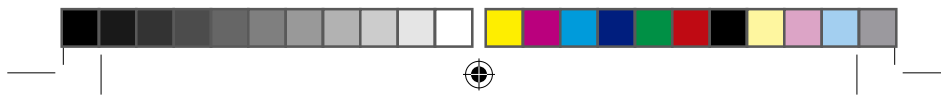


Poesía a la carta : juegos poéticos desde el pensamiento visual /
Coordinadores Carles Méndez Llopis, Eva
Figueras Ferrer.- Primera edición -Ciudad Juárez, Chihuahua, Méxi-
co: Universidad Autónoma de Ciudad / Universitat de Barcelona
Juárez, 2020.- 286 páginas; 15 cm.- ISBN:978-607-520-374-4
Disponibile en: elibros.uacj.mx
1. Juegos - Creación y aprendizaje.- 2. Juegos y arte.- 3. Arte en el
juego
LC - N8217.G36 P64 2020

La edición, diseño y producción editorial de este documento estuvo a cargo de la Dirección General de Comunicación Universitaria, a través de la Subdirección de Editorial y Publicaciones

Coordinación editorial:
Mayola Renova González
Cuidado editorial:
Subdirección de Editorial y Publicaciones
Diseño editorial, diagramación y forros:
Karla María Rascón





ÍNDICE

Introducción

Roberto Sánchez Benítez 7

Arte y educación. El juego como herramienta de creación y aprendizaje

Andrés Torres Carceller 25

Juego, inteligencia artificial y poéticas del azar

Pilar Rosado Rodrigo, Eva Figueras Ferrer y Ferran Reverter Comes 53

La partida. De iniciar lugares y tirar los dados

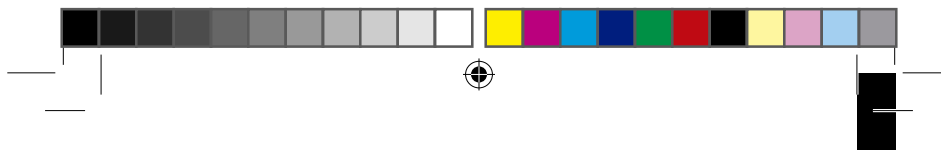
Hortensia Mínguez García y Carles Méndez Llopis 81

Llévate una pieza de Ciudad Juárez. Narrativas e imágenes colectivas acerca de los no lugares en la frontera

Brenda Isela Ceniceros Ortiz 129

Correspondencias: creación, juego y diálogo fotográfico a cuatro manos a propósito de Jordi Guillumet y Mònica Roselló

Mar Redondo Arolas y Pere Freixa Font 159



Tipografía y libro-arte, un espacio experimental

Sandra Ileana Cadena Flores 187

Juego, instrucciones y posición del lector-

espectador delante de la poesía de Joan Brossa
Glòria Bordons de Porrata-Doria 213

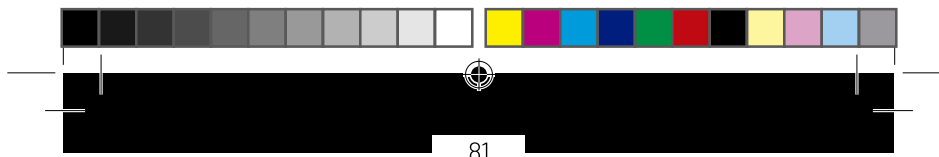
**Las reglas del juego. Análisis de *Cartes*, de
Carles Cano**

Ana Díaz-Plaja Taboada, Teresa Duran i
Armengol y Joan Manuel Homar 243

**Arte y juego / Arte como juego en *Masks*,
de J. M. Calleja**

Carlota Caulfield 269





LA PARTIDA. DE INICIAR LUGARES Y TIRAR LOS DADOS

Hortensia Mínguez García y Carles Méndez Llopis
(Universidad Autónoma de Ciudad Juárez)

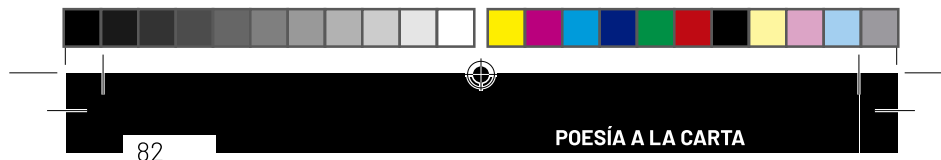


—¿Hacia dónde cabalga el señor?
—No lo sé -respondí-. Sólo quiero irme de aquí,
solamente irme de aquí. Partir siempre, salir de
aquí, sólo así puedo alcanzar mi meta.
—¿Conoce, pues, su meta? -preguntó él.
—Sí -contesté yo-. Lo he dicho ya. Salir de aquí,
ésa es mi meta.
Franz Kafka, *La partida*



*Hoy me conformo con jugar. Todavía soy una
víctima del ajedrez. Tiene toda la belleza del arte
y mucho más. No puede ser comercializado. El
ajedrez es más puro que el arte en su posición*





social. Las piezas del ajedrez son las mayúsculas del alfabeto que da forma a los pensamientos; y estos pensamientos, aun componiendo un diseño visual en el tablero, expresan su belleza de forma abstracta, como un poema. (...) He llegado a la conclusión de que, si bien no todos los artistas son jugadores de ajedrez, todos los jugadores de ajedrez son artistas.

Marcel Duchamp, conferencia impartida ante el banquete de la New York State Chess Association en 1952

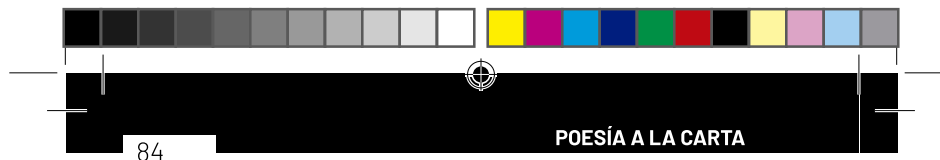
Introducción

Hace tiempo que venía rondando en nuestra mente la idea de estrechar el viaje como prolongación de la relación del juego con la vida. De escribir un texto en el que —como ocurre con los viajes— sus palabras no permanecieran iguales y, más que vaciarse y banalizarse, se resemantizaran según las resacas de nuestros recorridos. Un escrito en el que la centralidad de la historia no sea ocupada por ninguna idea *a priori*, sino que se encuentre fascinada por la aproximación y perplejidad de una mirada otra del mundo. Un método basado en



el hallazgo fortuito del viajero y la narración que contemple el mismo relato como juego y que, a la vez, se aleje de la crónica del viaje como tal —más parecida a las guías de viaje— a fin de continuar la proposición de que todo viaje es, de algún modo, iniciático: donde los que parten no son los mismos que regresan, sino que esos se van abandonando por los lugares y los encuentros para ser otros. Donde lo que se gana mantiene las mismas dimensiones de lo que se pierde.

Este viaje se inició cuando una tarde de verano nos topamos con uno de los libros que recordamos con preciada añoranza: *Viaje al centro de la Tierra*, de Julio Verne (1864). Novela que aprecia el valor de la imaginación junto a la búsqueda de conocimiento y que a cualquier edad cuestionaba ¿qué era la ciencia, sino el viaje que recorreremos para demostrar la (im)posibilidad de nuestros mundos imaginarios? La idea de viaje se ampliaba de un episodio anecdótico y espiritual a mítico o hasta psicológico, de modo que pasaríamos a convertirnos en narradores de formas autobiográficas que ansían concluir anónimamente el texto a fin de que sea más importante aquello que ocurre que a quién le ocurre.



De este modo, sabiendo que a fin de cuentas el material con el que se trabajan los viajes es uno mismo, como incidente de la vida, enmarcamos este inicio con la transformación que ofrece *la partida*. Por un lado, medicándonos con la iluminación que revela descubrir otros lugares e introducirse en el retroceso del tiempo y, por tanto, otras épocas. En resolverse con otros modos de vida y pensamientos distintos que ayudan a encontrarnos y precipitarnos, precisamente hacia otros futuros. Por otro lado, abrir el debate lúdico de la misma vida como partida de ajedrez,¹⁵ la búsqueda de formas reconocibles y descargadas en la cotidianidad de lo azaroso, y dispuestas normativamente sobre una mesa y un tablero. En última instancia, podría haber una tercera vía implícita en la unión de las dos anteriores: que tanto el viaje como el juego sean formas de hallarnos a nosotros mismos —y refundarnos— y, por

¹⁵ Pablo Orzayún (2000) traduce y recoge un texto titulado "El ajedrez o la vida" (pp. 268-273) en el que Jean-François Menard recuerda el afán ajedrecístico de Marcel Duchamp cuando comentaba: "Prefiero el ajedrez. Allí los hombres pueden debatirse apasionadamente, si bien las celadas de apertura y el dispendio espiritual son exactamente tan faltos de sentido como la vida misma" (p. 273).



tanto, que relatando las formas de uno estamos circunscribiendo el contorno del otro. Un viaje/ juego que cuando concluye, lo hace como cuando Alejo Carpentier¹⁶ anota:

“Hoy terminaron las vacaciones de Sísifo” (p. 279). Así él es devuelto a su punto de partida. Y el desenlace nos propone una actitud de la novela abierta, que lo compromete con el personaje mismo sin dar una salida definitiva a la situación planteada durante la narración (Tseng, 2009, p. 477).



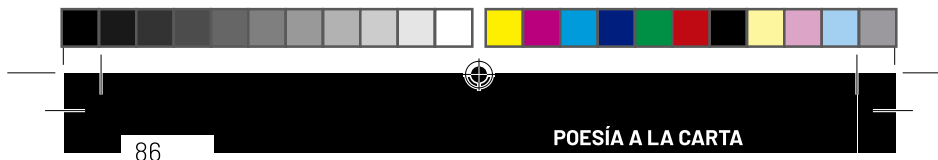
Dar inicio a la partida tirando los dados



Así —como el viaje de Nietzsche a Sorrento¹⁷—, nuestra marcha siempre desea una apertura de mente a nuevos apreciados y conjugaciones

¹⁶ Tseng (2009) cita la edición de 2004 de Alejo Carpentier de *Los pasos perdidos* (Madrid: Losada).

¹⁷ Existe una edición actual en castellano de esta travesía publicada por Gedisa (Barcelona) de Paolo D'Iorio titulada *El viaje de Nietzsche a Sorrento. Una travesía crucial hacia el espíritu libre* (2016), en la que se escudriña la marcha del filósofo hacia esta ciudad a fin de esclarecer los padecimientos y rompimientos que finalmente inauguraron su madurez filosófica e impulso creativo.



del valor del juego como representación de lo humano y, en este caso, donde la narración otorgue pregnancia a este proyecto ofreciendo vivencias y vivezas a lo que espera ser encontrado. Decenas de artistas, científicos y literatos se nos han presentado devotos del viaje como método, como forma de descubrir el mundo, explorarlo, comprenderlo y narrar la vida: Homero, Cervantes, Jonathan Swift, Herman Melville, Charles Darwin, Alejandro de Humboldt, Pérez-Reverte, Delacroix, Turner, Sebastião Salgado o William Yu. No obstante, nuestro principal designio, como decimos, no fue el de forzar la construcción de itinerarios ni exigir hallazgos, ni diálogos, ni rutinas, sino vagabundear (De Certeau, 2008) y pensar, hablar y escribir con base en ese hallazgo azaroso del viaje que no teme a la deambulación y que, como decía Careri (2002), requiere del caminar, del conocer el tejido cultural y urbano para actuar, proyectarnos y enunciarlos frente y a través del mundo.

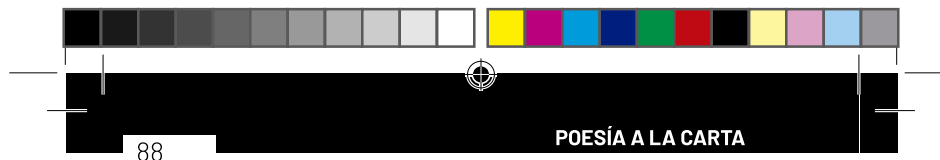
Y como se parte siempre desde la cotidianidad —incluso desde el aburrimiento— de lo ordinario, es difícil no insinuar el viaje como una herramienta de creación y crecimiento, cultivador de historias y



encuentros hacia otros entornos. Claramente no hay ningún viaje al frigorífico que cambie la existencia de nadie, por lo que nos vemos forzados siempre a adentrarnos en lo ajeno: no hay nada de extraordinario ni libertario en elegir entre “la carne o el cereal que prefiero para mi desayuno” (Carpentier, 2004, p. 19). Tampoco se trata de interponer la imaginación a la realidad —como le gustaría a los románticos—, sino atravesar las historias y las topografías de los lugares, hasta incluso, olvidar las intenciones:

Cuando estamos de viaje, olvidamos, por lo general, la finalidad del mismo. Igualmente, elegimos y empezamos a ejercer una profesión como medio para alcanzar un fin, pero luego seguimos ejerciéndola como si fuera un fin en sí. El olvido de las intenciones es la estupidez que más a menudo cometemos (Nietzsche, 2017, p. 228).

Así, aun a sabiendas del más que probable fracaso —dada la difícil posibilidad de la misma casualidad de un viaje—, evitamos preguntas previas, siquiera un supuesto liviano, ni itinerarios ni punto de fuga fijo, pues como decía Lie-Tseng: “el objetivo supremo del viajero



es ignorar hacia dónde va”.¹⁸ De este modo, nos propusimos dejarnos llevar a la deriva en busca de un detonante que nos ayudara a hilar una suerte de relato acerca del viaje —y el arte—, que no solo se torna juego, sino que se utiliza como juego y metáfora del mundo. Bien decía Gustavo Bueno (2000) que no se viaja salvo por metáfora, es la consecuencia de rebuscar en los almacenes del tiempo.

Barcelona

Preparados para empezar a designar lo insólito, no por su contenido mágico sino fantástico, salimos a principios de julio de 2018 del modesto, pero bien organizado, Aeropuerto Internacional Abraham González, de Ciudad Juárez (México), la urbe en la que residimos y trabajamos desde hace más de diez años. En todos nuestros desplazamientos veraniegos se van mezclando imágenes de cotidianidad con los desdoblamiento del narrador,

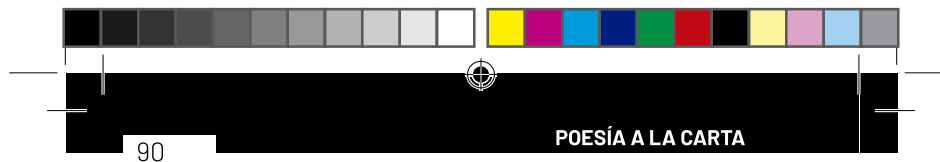
¹⁸ Cita recuperada de Penelo, L. (14/05/2010): “Tàpies: Todavía no he pintado la obra que ando buscando”. Recuperado de: <https://www.publico.es/culturas/tapies-todavia-no-he-pintado.html>



aquellas tensiones que confeccionan nuestro relato a partir de lo ocurrido en conflicto con nuestra voluntad de manifestar la propia subjetividad. Viajar, de cierta manera es “perder un centro” (Steiner, 2000, p. 16), abandonar una patria –aun manteniendo su idea–, aunque nosotros ya hemos tenido muchas, por lo que acostumbramos desear más bien una integración cultural. Nos esforzamos en reacomodar diferentes versiones de nosotros mismos a fin de estar en consonancia armónica con lo que viene, a modo de exilio voluntario y constante con el acecho, sin embargo, del pensamiento de retorno, de volver a casa recargados de lo extraño. Una casa que siempre es otra, porque es otra persona la que regresa.

La primera parada iba a ser Barcelona (España), donde acudimos para una breve estancia académica en la Universidad de Barcelona.

Todo inicio descansa en un debate entre las expectativas y lo que se va encontrando, por mucho que nos resistamos a las exigencias de los lugares y dispongamos nuestras propias tácticas, las contradicciones del viajero parecen endulzar la mirada y conmocionar el espíritu. En cualquier caso, no era la primera vez que visitábamos



Barcelona, al contrario, amamos Barcelona y siempre que podemos, regresamos. Una ciudad que nos recuerda a Zaira, aquella que Marco Polo delineaba para el rey de los tártaros, pues aunque la embebemos, parece imposible describirla en todo su pasado, precisamente porque

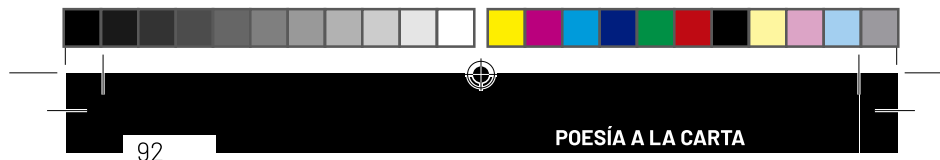
la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejillas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas (Calvino, 2005, p. 26).

Desconocemos si para Italo Calvino Barcelona sería también una invención con nombre de mujer, pero estaría de acuerdo en que es de aquellas que pueden pasearse como dominados por el influjo de una partitura musical, perdida entre raíces multiculturales, multirraciales y cosmopolitas. Es una ciudad, como pocas, que ves transportada en cada ciudadano.

Durante algunas tardes caminamos por sus calles, sorprendidos de la ingente cantidad de



turistas que cruzaban, subían y bajaban cargados con sus maletas rodantes de un lado para otro: “Hemos regalado nuestras ciudades al turismo y al dinero” (Sempere, 2018, s.p.) espetan algunos al referirse a esta molesta situación que es agonizar de éxito. Como si las ruedas hicieran los viajes más cortos, como si lo importante fuera llegar al otro punto. Las ramblas llenas de hormigas con mapas zarandeantes, como si los edificios se hubieran deslizado al papel; otras contrastaban su GPS, movidas por una pantalla brillante. Las edificaciones se deshacen a sus ojos y las calles parecen líquidas, pero pronto nos damos cuenta de que si algo tiene Barcelona, es firmeza. Como institución intelectual que descansa en la orilla con los pies metidos en el agua, una excelente planificación urbana que espera los pasos de los viandantes para ofrecerle misterios al girar la callejuela. En Barcelona, si no tienes cuidado, puedes atragantarte con su cantidad de imágenes y envolturas, de cosas y signos, de mantener una continua implicación simbólica con el recorrido, de obsesionarte con las manifestaciones a los márgenes del mapa. Cuando el viajero llega y pone sus ojos en el conglomerado de calles y locales que se entrelazan como canales, es capaz de



distinguir sus diferencias entre las figuras, entre las formas, puede concretar sus particularidades.

Caminar por Barcelona, supuso para nosotros redescubrir el placer de las terrazas, del olor del Mediterráneo, y del llamado agudo de aquellos pájaros que atesoran las costas y que algún día también dejamos en Valencia: las gaviotas. La buena comida y bebida abundan en la ciudad, sentarse al aire libre y dar uso a la brisa marina del puerto es una práctica tan habitual como enriquecedora. En la noche, sin embargo, las calles parecen contar sus balanceos a los transeúntes, sus recuerdos y batallas, como esperando que se repitan las escenas que acontecieron bajo la luz. En cualquier caso, viajar es estar abiertos al intercambio, uno vestido por la casualidad y asistido por las relaciones de ajenidad de aquellos contextos que no son los nuestros. Barcelona sirve a los relatos, no es una ciudad que pueda leerse a golpe de eventos, sino que ha de caminarsse en modo de conversación, a paso lento, cultivando cualquier acto extraordinario. Una ciudad que no se puede evitar pisar, atender a sus adoquines del centro histórico y al chasquido de hojas del Passeig de Gràcia.

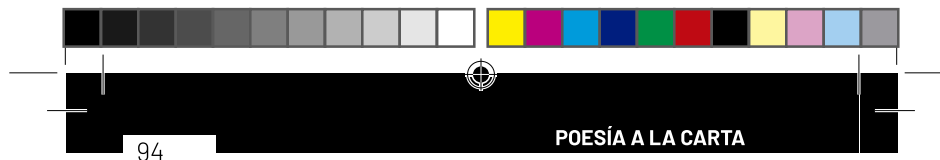


Fundació Tàpies

Tuvimos multitud de paradas —para que se produzca un viaje finalmente nos debemos al desplazamiento—, pliegues, repliegues y despliegues narrativos provocados por el abandono a lo desconocido, ¿qué percibimos en lo extraño que tanto nos atrae? En esta ocasión, de toda la estancia resaltaremos la Fundació Tàpies, no solo porque en todas las visitas a la ciudad nunca habíamos podido conocerla sino porque parece revivir la metrópolis desde fragmentos separados del resto del mundo. Es difícil en Barcelona, con tantos pies calzados husmeando por la ciudad, encontrar un recodo limitado al tiempo, estar aparte de ningún lado y ahondar donde los planos no dan todas las indicaciones.¹⁹

Llegamos a la fundación casi por inercia, ya que se encuentra en el barrio del Ensanche. Caminar por el *Passeig de Gràcia* no es nada inusual, y ya veníamos deambulando prácticamente en línea recta. Habíamos pasado por el Palau de la Generalitat de Catalunya y

¹⁹ Para nosotros es un contraste contundente con la ciudad en la que vivimos. Ciudad Juárez no puede basar sus centros neurálgicos en economías del turismo.



ya de ahí, habíamos subido hacia ese museo al aire libre que es la Plaça de Catalunya, para documentar esta senda de la arquitectura modernista y novecentista de la burguesía catalana que atraviesa el complejo urbano con edificios presentados y representados miles de veces: La Casa Batlló y la Casa Lleó Morera. El caso es que pareciera que la calle nos empujara a girar la esquina. Y allí, justo a la vuelta, un pendón gigante indicaba una exposición de Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012). Teníamos que entrar. Era visita obligatoria para un par de artistas que por cuestiones de trabajo no habían ido a una exposición desde hacía meses.

Como decíamos, no conocíamos la Fundació Tàpies (figuras 1 y 2), un espacio fundado sobre la antigua editorial Montaner y Simón (1880-1882), diseñado por el arquitecto Lluís Domènech i Montaner, y abierto desde 1990. Quien haya estado alguna vez, sabrá que lo primero en percibirse es *Núvol i cadira* (*Nube y silla*, 1990) de Tàpies: el manajo de cables que conforman su parte superior, como si el edificio hubiese sido vertido en medio de la calle y, aún sin completar, hubiese comenzado



a vivir.²⁰ Unas formas siempre inacabadas que dan la oportunidad de pensar la construcción racionalista de otra manera, atravesarla y franquearla para dejar “al aire” sus límites; para que los finales no sean marcados por el material.



20 La Fundació, en su página web, explica lo siguiente: “El edificio de la Fundació está “encajado” entre las dos paredes medianeras de las casas contiguas. Para elevar su altura y subrayar su nueva identidad, Antoni Tàpies creó la escultura que corona el edificio, titulada *Núvol i cadira* (*Nube y silla*, 1990). La escultura representa una silla que sobresale de una gran nube. La silla, motivo recurrente en la obra de Tàpies, alude a una actitud meditativa y de contemplación estética” (Fundació Antoni Tàpies, 2018, disponible en: <https://fundaciotapies.org/es/edificio/>).

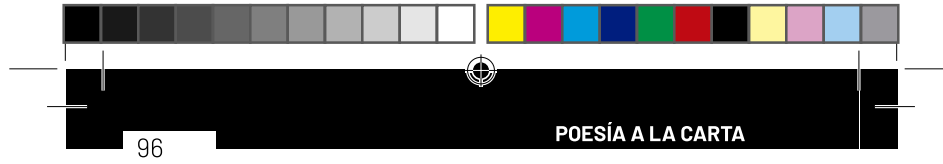


Figura 1. Vista frontal de la Fundació Antoni Tàpies en la calle Aragó (abril, 2018)



Fuente: Imagen de Josep Braçons, creative commons. Via: Flickr.



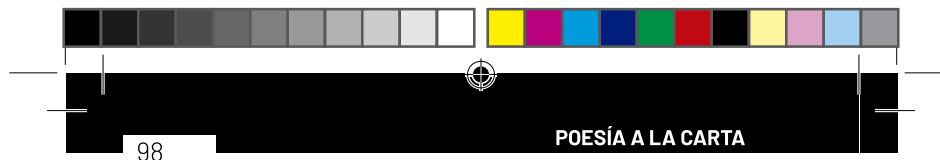
Figura 2. Núvol i cadira (Tàpies, 1990), intervenció en lo alto del edifici (diciembre, 2016)



Fuente:

Fuente: Imagen de Josep Braçons, creative commons. Vía: Flickr.

Según habíamos escudriñado, la Fundació alberga exposiciones temporales de arte contemporáneo de todos los medios y algunas de las piezas más representativas del autor, además de poseer una modesta pero espectacular biblioteca. Habíamos podido admirar la obra de Tàpies en múltiples ocasiones, sobre todo a colación del Reina Sofía en Madrid y el Museu d'Art Contemporani de



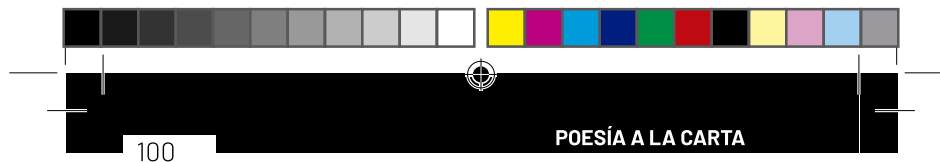
Barcelona, conocido por todos como el Macba. Todo amante de la pintura se ve cautivado por las posibilidades de la materia como elemento plástico que precipita Tàpies desde sus piezas. Destreza que le sirvió para encabezar la vertiente matérica del informalismo español y recuperar el pensamiento oriental que ya venían prefigurando las vanguardias históricas. Cualquier interesado en el mundo artístico (re)conoce a Tàpies no solo por su firmeza en la posguerra y la restauración democrática española, sino por desarrollar un pensamiento estético ligado a la trascendencia de lo cotidiano, vanagloriar la función social del arte en su papel como educador de la sociedad a partir de configuraciones plásticas y como agente de cambio. Justo en la puerta de la Fundació, comentábamos aquellas palabras de Cirlot (2000) cuando decía que Tàpies siempre había destacado por ser uno de los artistas más involucrados con las problemáticas de su tiempo, formulando y comunicando “nuevos modos de conciencia de lo real” (p. 58). Porque sabemos que en este mundo la ampliación de sentido es la ampliación de la realidad también. Así que entramos.



—Hola! Benvinguts a la Fundació Tàpies.
Coneixeu l'espai? No sé si ja havíeu vingut
abans... —Dijo un chico joven desde el otro
lado de la taquilla con un cerrado catalán.
—Hola! Bon dia. No, la veritat es que mai hem
tingut el plaer de veure la Fundació.
—Doncs ara teniu varies exposicions. Baix,
trobareu una exposició molt maca titulada
"Cartes a Teresa". Espere que vos agradi.²¹

Aquel joven cobró las entradas y siguió
hablando, pero todavía resonaba en nosotros
"cartas". ¿Habría Tàpies incursionado en una
suerte de arte litúrgico como práctica de lo
cotidiano?, ¿sería una estratagema museística
para incorporar "otra vuelta de tuerca" a la ya
repasada vida del artista? Esta vez nuestras
expectativas pecaban de inocentes.

21 —¡Hola! Bienvenidos a la Fundación Tàpies. ¿Conoce el
espacio? No sé si ya habían venido antes ... —Dijo un chico
joven desde el otro lado de la taquilla con un cerrado cal-
talán.
—¡Hola! Buenos días. No, la verdad es que nunca hemos
tenido el placer de ver la Fundación.
—Pues ahora tiene varias exposiciones. Abajo encontrarán
una exposición muy bonita titulada "Cartas a Teresa". Es-
pero que les guste (traducción de los autores).



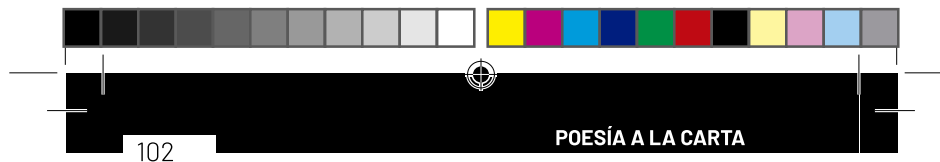
Guardamos nuestras mochilas en una taquilla atrás del mostrador y giramos a la izquierda para atisbar una enorme nave con muchísimas obras de Tàpies. En esos momentos, el espacio estaba conquistado por un grupo escolar de unos 15 niños y niñas de 4 a 6 años. Es complicado no detenerse a observar el comportamiento de aquella zona inalcanzable ya para nosotros: la infancia. Dos guías les distinguían las múltiples formas de mostrar y representar una silla gracias a los cuadros del artista; es de subrayar cómo la introducción de lo cotidiano y reconocible conecta con los infantes que inmediatamente, sin otra mediación que su propia experiencia, le otorgan significados y valores según la relevancia de sus pensamientos hacia el objeto. Al mismo tiempo, intentaban controlar a uno de los niños para el cual el movimiento de su propio cuerpo en el espacio era más seductor que la persecución de las formas de las sillas de aquel señor. Aquel niño rememoraba la conversación de Hal Foster (2001) con su amigo, cuya hija perdieron entre las obras minimalistas del museo, y de pronto salió de detrás de una de las esculturas de Robert Morris con la que jugaba: "Y allí estábamos nosotros, un crítico y un artista informados sobre arte



contemporáneo, aleccionados por una niña de seis años, incapaces de encajar nuestra teoría con su práctica" (p. VII). Era un poco la sensación que nos parecía que querían ocultar las guías, en todo caso, evitamos el contacto directo con el grupo escolar, más que nada porque se dice que la pintura —y las otras artes— se piensan en silencio.

Cartas a Teresa

En todo viaje se pasa un umbral —o umbrales—, donde se ubica lo desconocido, donde el viajero sabe que se emprende un pasaje esencial. Eso precisamente nos ocurrió al bajar la última sala de la nave. Estaba retirada y se bajaba por unas escaleras, como introduciéndose en las fauces de algo que una ocasión se perdió, como adentrándonos en una cueva o en el mismo "vientre de la ballena". Allí estaba la muestra de "T de Teresa", que venía exponiéndose desde febrero y se prolongaría hasta octubre de ese mismo año. A través de dos colecciones divididas por un pequeño muro encontramos a un lado los dibujos de la "Sèrie Teresa" (1966), y al otro, "Cartes per a Teresa" (1971-1974). Obras



completas destinadas a su esposa, Teresa Barba (1934), que incendiaban preguntas como: ¿cómo saber cuándo las famosas “T” de Tàpies eran suyas o de Teresa? Anunciaba el folleto lo siguiente:

Aquestes obres celebren un llenguatge privat, accessible només per a aquells que van fer ús. Els dos blocs de treball despleguen un repertori de signes sense traducció per als espectadors. Tot un gest que preserva la intimitat de la parella malgrat les al·lusions explícites a la domesticitat y a la sexualitat compartida (Fundació Tàpies, 2018).²²

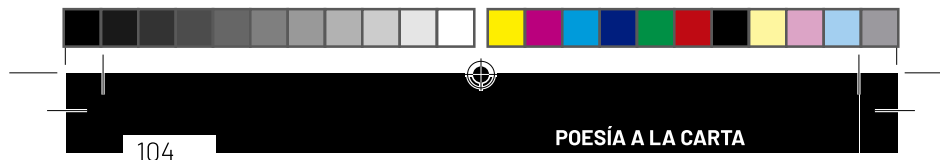
También concretaba otra información referente a la colección de cartas, formada por un total de 64 litografías y *litocollages* más 2 *collages* que, más tarde, fueron impresos por la editorial parisina Maeght en formato

²² “Estas obras celebran un lenguaje privado, accesible solo para aquellos que lo usaron. Los dos bloques de trabajo desarrollan un repertorio de signos sin traducción para los espectadores. Todo un gesto que preserva la intimidad de la pareja a pesar de las alusiones explícitas a la domesticidad y la sexualidad compartida” (traducción de los autores).



carpeta —tal y como se presentaba en la exposición—, tras adquirir uno de los ejemplares en 2003. En todo caso, esta y la de los dibujos muestran la fascinación de Tàpies por las series, de cómo organizar todo un discurso a través de fragmentos que, en esta ocasión, aluden a su relación con la amiga, prometida y posteriormente esposa Teresa Barba i Fàbregas (1934). Su relación se remonta a finales de los años cuarenta, pero se fortaleció cuando Tàpies fue becado por el gobierno francés e hizo una estancia en París entre 1950 y 1951 donde entró en contacto con la pintura abstracta y la ideología de izquierda. Como era costumbre por aquel entonces, las parejas que se separaban por algún tiempo sostenían su relación carteándose, manteniendo una correspondencia “intensa y frecuente”.²³ Finalmente, Tàpies y Teresa se casaron en Barcelona en 1954.

23 Años más tarde, Tàpies escribía sobre ella: “Semblava que me l’havia portada un vent del nord que sempre tant m’havia atret, com un esqueix sortit dels boscos emboirats i de les clarors de matinada d’una primavera encara gelada. La verdor clara dels seus ulls, els seus cabells fins i rossos, els seus pòmuls eslaus, els seus llavis atraients em semblaven com els d’una «dona d’aigua» llegendària d’aquells paratges del Montseny” (Tàpies, 2010, p. 182). El Montseny es una zona



Así, como espectadores, esperábamos un espacio repleto de cartas de amor, de situaciones anecdóticas y personales, pero no fue así. Lo que nos topamos fue algo totalmente inesperado: un conjunto de litografías en las que el hilo discursivo fue trazado a través del *collage* de naipes con objetos asociados a lo cotidiano: pañuelos, papeles, terciopelo, esparadrapo, etcétera. Sí, naipes de la baraja española pero también de la francesa. Ambas, barajas muy famosas impresas por la empresa vitoriana Fournier. Por lo que esta atención simbólica a la correspondencia amorosa entre ambos superaba una privacidad anodina que se veía atravesada por figuraciones lúdicas y texturas corpóreas diversas en trabajos retóricamente mucho más enigmáticos. Es curioso, porque nos dimos cuenta de que estos relatos que Tàpies

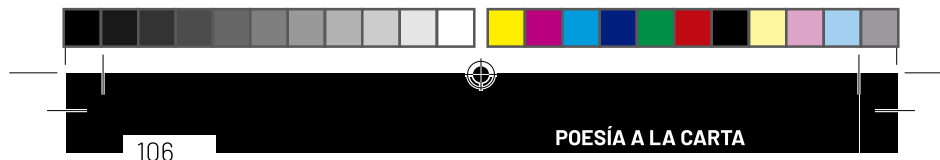
montañosa increíblemente bella que para Tàpies siempre fue expresión de belleza. "Parecía que me la había traído un viento del norte que siempre tanto me había atraído, como un esqueje salido de los bosques nublados y de las claridades de madrugada de una primavera todavía helada. El verdor claro de sus ojos, sus cabellos finos y rubios, sus pómulos eslavos, sus labios atrayentes me parecían como los de una «mujer de agua» legendaria de aquellos parajes del Montseny" (traducción de los autores).



narraba con implicaciones profundas sobre los acontecimientos, estas conmociones de subjetividad en la construcción de la relación con Teresa, eran a su vez material viajero. Las Cartas eran correspondencia entre ambos, en la distancia y en la lenta y perpetua construcción, aquella que necesita reflexionarse y pararse a cada paso. No son viajeras a la fuerza, sino un compromiso de permanecer narrando, un proyecto de encuentros como actos de resistencia que invitan a la esperanza del contacto, el anhelo de tener un lugar común, pero no a partir de referentes como señala Berger (2002), sino el conformado a través de “una presencia o consecuencia de una acción. Un lugar es [en este caso] lo opuesto a un espacio vacío (...) es donde un suceso ha tenido o está teniendo lugar” (p. 21).

Precisamente, el viaje de las misivas proporcionaba un contexto compartido en el que explayar el lenguaje íntimo que estaba construyendo un lugar, ahora público en una exposición.

No nos extrañó que fueran luego compiladas como serie, como carpeta, como conjunto, ¿cómo podrían separarse? Y no nos referíamos al afán clasificador de los museos,



ni siquiera al mnemotropismo (Candau, 2002) que se cierne sobre la naturaleza humana, sino más bien a ¿cómo fraccionar una experiencia?, ¿cómo considerar que una de esas cartas no iría cargada con las pasadas y las futuras? Por eso nos pareció —pese a posibles ausencias— una exposición muy coherente. Y más cuando cartas y naipes se confundían para formar parte de la misma cosa: Las cartas eran tropos,²⁴ una

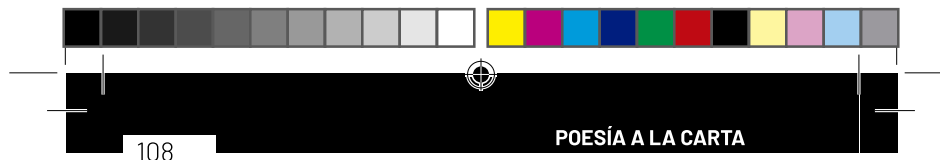
24 Carrere y Saborit (2000) nos proporcionan la mejor definición de tropo: "(...) hablaremos de tropos pictóricos cuando en un enunciado, una magnitud segmentable y reconocible como unidad constitutiva de la totalidad, una magnitud de dimensión relativa —bloque o unidad pictórica— pero con cierto significado unitario sea sustituida por otra, también segmentable y reconocible como unidad, estableciéndose entre ambas una transferencia de significado (una conexión entre sus contenidos), por medio de una relación *in absentia*. En la medida en que dicha sustitución (y transferencia, "signo") impide considerar la magnitud presente en su literalidad —como lo que parece ser supone un desvío capaz de producir un efecto retórico, esto es, un embellecimiento (*ornatus*) que a su vez aumenta la ambigüedad e intensifica las connotaciones semánticas". Más tarde, en búsqueda de una clasificación personal Carrere y Saborit anotan lo siguiente: "Por nuestra parte, consideramos que en pintura pueden establecerse al menos ocho especies trópicas con suficientes rasgos distintivos: metáfora, sinestesia, metonimia, sinécdoque (como una



suerte de *bellos desvíos* que intensifican, en su ambigüedad, las connotaciones semánticas (Carrere, & Saborit, 2000). Los naipes se convertían en recursos retóricos de corte metonímico en los que se vertía tanto el amor como el sentido, el juego y la vida. Una forma bastante sutil de someter al tiempo y al recorrido diferentes formas de triangular las metáforas y analogías del juego con lo cotidiano y todo ello con la vida y lo íntimo.

Nos detuvimos una a una, descubriendo un mundo lleno de simbologías y mensajes para otra persona —que también éramos nosotros—, una hermosa ampliación de horizontes y significados que retornaban una y otra vez a los objetos. Un Tàpies que mezclaba la narración con la situación política española, subrayando el problemático y complejo estado franquista para la sociedad catalana. Para Tàpies la prosaica era un estatuto estético a la vez que la intimidad forma parte de la acción política, su

forma específica de metonimia), perífrasis, antonomasia, alegoría, hipérbole e ironía, aunque algunas de ellas sean apreciadas también en su sentido de figuras de pensamiento, como es el caso de la alegoría, ironía e hipérbole” (Carrere, & Saborit, 2000, pp. 232-233). En este caso, los naipes son utilizados como formas metonímicas.



informalismo fue testigo del objeto sometido a un lenguaje ligado a la trascendencia de la vida cotidiana. De hecho creía en el carácter gnoseológico del arte, el poder educacional de la estética²⁵ para la sociedad y, por ende, en su función social. De manera que como pudimos palpar, la cotidianidad para él poseía suficiente peso ontológico como para iluminar al hombre y favorecer su crecimiento y desarrollo psicológico y cultural. E inmanente a nuestra vida ordinaria está el juego y su relación con nosotros como reflexión filosófica.

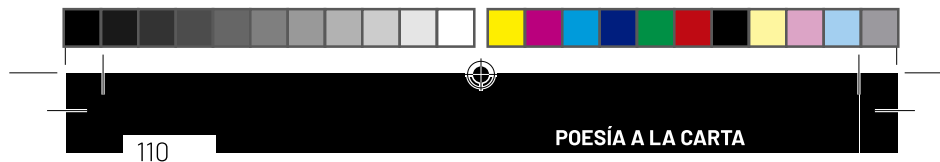
Hace un par de años tuvimos la oportunidad de leer acerca de la relación entre el juego y el Arte a colación de un proyecto de investigación al que nos invitó un estimado amigo. Aquel sentimiento de añoranza nos hizo recordar algunos de los pensamientos del filósofo e historiador Johan Huizinga, quien,

²⁵ Ideas todas ellas que nos remiten a las "Cartas sobre la educación estética del hombre" (Über die ästhetische Erziehung des Menschen) (1795) del poeta Friedrich Schiller. Una obra que Tapiés tuvo muy presente y que, básicamente, parte de la tesis de que la forma de hacer real los principios kantianos de una humanidad y un Estado ilustrado por la razón, es la de educar estéticamente a la sociedad.



aún al día de hoy, sigue siendo uno de los máximos referentes en cuanto al estudio del juego. Huizinga (2000) siempre decía que jugar era un acto inherente a nuestra naturaleza humana. De hecho, posicionaba el juego como una de las estrategias más integrales, divertidas e instintivas para crecer, desarrollar competencias, aprender a resolver problemas, aceptar los fracasos, a luchar y a desenvolvernos en un determinado contexto bajo presión. En suma, a aprender a sobrevivir, por lo que no parecían separables en aquella sala el juego del arte y el de la vida.

Vino a la memoria aquella frase de Said (2002) en la que decía que la literatura no describe los hechos, sino la realidad viva de los pueblos, ya que su fuerza reside “en el poder y en la vitalidad de las palabras” (p. 384). Algo parecido ocurría con esa literatura visual que nos presentaba Tàpies, en diferentes formas y articulaciones nos invitaba a conocer su mundo y reflexionar sobre él: pasaba de una España oprimida, alienada y silenciosa, a darle carne a los oros y la riqueza que representaban, ¿cuántos oros hacen falta para trascender la economía al espíritu?, ¿y al revés? Muchas piezas nos impresionaron: desde aquella en la que



un sólido espacio negro es enmarcado por el verde y el rojo, para delimitar el campo en el que dos espadas se enfrentan, sorprendidas de su posición alineada para encontrar sus filos (Figura 3), a otra en la que el autor se autorrepresenta a través de la parte superior de su cabeza para poner sobre su frente tres espadas a la que se suma una cuarta (línea) horizontal. No conocíamos otro autorretrato de Tàpies con ojos cerrados, seguramente los habrá, pero esto nos dio rápidamente la sensación de que el asunto no era visual, al menos no retinal, sino mental (cerrar los ojos es como callar, estar en silencio consigo mismo): en su pensamiento descansaban las tres líneas de espadas, como desplante a tres bandas y distanciamiento doloroso que se ve completado por una cuarta línea que sirve de descanso a las anteriores, aquella en la que se alude al equilibrio faltante (Figura 4). Claro, ya declarados como infiltrados en una conversación ajena, y empapados de todos los dispositivos museísticos en los que se entonan la multiplicidad de posibilidades de las piezas, supusimos la añoranza de Tàpies por su origen, por la tierra que vamos a buscar cuando nos investimos de viajeros y deseamos aterrizar en sustancia conocida. Las espadas, al mismo

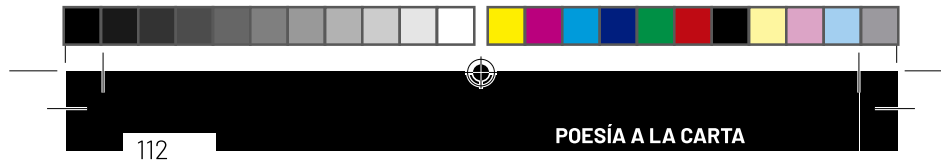


tiempo que dolor otorgan seguridad y para nosotros se convertían en la cuatribarrada,²⁶ en aquello que nos da iniciativa y forma parte de nuestra debilidad. El hogar es la tierra, es la casa y Teresa, siempre en el pensamiento. Lo cotidiano como anclaje al tiempo.



²⁶ La cuatribarrada es la forma por medio de la cual identificamos a la bandera de Cataluña, conocida oficialmente como la *Senyera*; una bandera que tiene nueve franjas dispuestas horizontalmente, cinco amarillas y cuatro rojas. De ahí también, que muchas de las manchas, líneas y lágrimas o llamas pintadas por Tàpies sean de estos colores o de color naranja.



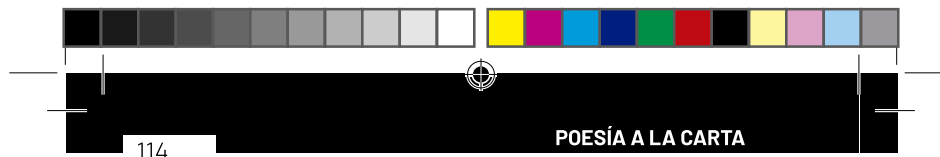


Figuras 3-5. Antoni Tàpies. "Cartas a Teresa". Tres *litocollages* (1974) de la serie "Cartes per a Teresa" (1971-1974). Imágenes de la exposición celebrada en la Fundació Tàpies, Barcelona





Fuente: Hortensia Mínguez, julio 2018.



Los naipes se sucedían, siempre en lidia, en batalla por y para el mundo. En una interminable práctica hermenéutica, las representaciones junto a la voluntad de desenmarañar aquel lenguaje “secreto” nos llevaba de una carta a otra. No sabíamos si los bastos —símbolo de energía, labor y resistencia— asían al pueblo huérfano ante las prácticas del comercio y la política —oros y espadas— mientras las instituciones religiosas —copas— observaban desde la distancia o, al contrario, eran las mismas copas que en representación del amor, se salvaban de tantas tinieblas (Figura 5). Donde la fortuna, el orden y la separación son superados por la fecundidad de las ataduras, con aquello que equilibra nuestro caos. La verdad, pese a la lejanía estilística, muchas veces se nos presentaban reminiscencias con las pinturas de George Grosz, tras pasar la etapa metafísica y futurista, cuando comenzó a deshilachar la desesperanzada realidad de posguerra.²⁷

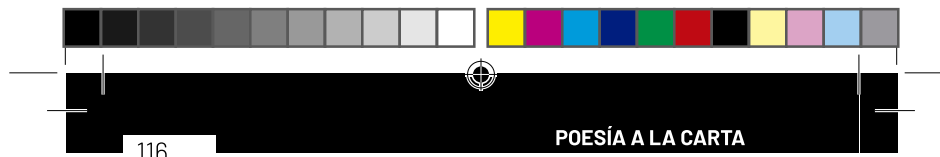
²⁷ Era imposible no cruzar frente al testimonio de Tàpies las obras de “El eclipse de Sol” (1926) en las que la luz del astro se ve opacada por una gran moneda con el símbolo del dólar que se cierne sobre una mesa en la que políticos, militares y capitalistas alimentan a un burro ciego —el pueblo—; o la magnífica “Los pilares de la sociedad” (1926) en



Vimos un abanico de terciopelo —¿una España franquista vestida de gala?— donde el rey de espadas y de oros escoltan a la sota de espadas (Figura 6). El riesgo de perder aquello que corresponde por derecho propio propicia una insistente y eficiente etapa de declive, y se acompaña de una economía pujante que adora a una ambición joven y maquiavélica: los estamentos se arrodillan ante el poder y el dinero, pierden la idea que fraguaron al inicio. Así, a través de un juego de analogías tan simples como las de una baraja española, Tàpies da testimonio de su preocupación ante un mundo sumido por la lucha de poderes y la “guerra civil” constante que ello conlleva.²⁸ Pero ¿cuáles serían

la que los obreros pasan a un último plano de una escena reinada por soldados, sacerdotes, socialistas, fascistas y periodistas locos que ostentan la dirección de la Alemania del momento.

28 Decía Tàpies años más tarde: “Es podía ser insensible a tants fets que de vegades afectaven joves catalans de famílies conegudes de la nostra societat? No ens ho podem treure del cap i, com és ben natural, fins la meua pintura n’era influïda i havia volgut deixar testimonis concrets o amb símbols que sintetitzessin les ferides de tants (...)” (Tàpies, 2010, p. 346). Traducible a: “¿Se podía ser insensible a tantos hechos que a veces afectaban a jóvenes catalanes de familias conocidas de nuestra sociedad? No



las referencias de estas figuras en la intimidad?
¿Cómo se establecen estas relaciones y
analogías dentro de un hogar? El juego es
inabarcable. Por eso no nos parecía nada alocada
la idea de relacionarlo con el arte y viceversa,
recibirlo en su amalgama con la vida “de las
cosas”. El juego como agente transformador,
desde los naipes que funcionan como mensajería
de resistencia contra el desasosiego de lo
estático y los poderes jerarquizantes.²⁹ El tiempo
del arte y del juego son muy similares, de hecho,

nos lo podíamos sacar de la cabeza y, como es bien natural,
hasta mi pintura era influida y había querido dejar testigos
concretos o con símbolos que sintetizaran las heridas de
tantos (...)” (traducción de los autores).

29 Decía Chaparro (2010): “Jugar no es vivir una vida alienada. El juego no es “el opio del pueblo” sino el escenario de la experiencia más real de la vida. Es la vida en actividad, es energía (“enérgēia”), pasión y fuerza. Al jugar, el campo de juego se transfigura en el verdadero escenario de la libertad. El juego llama la atención del jugador y le invita a jugar poniendo así en riesgo su tendencia conservacionista. Pues toda transformación, toda acción humana transformadora es una actividad que supone riesgo y aventura. Toda emancipación supone el riesgo del cambio inherente a todo juego. Al jugar uno mismo se expone al riesgo de la transformación pues el que juega se supera a sí mismo mientras está representando” (p. 39).

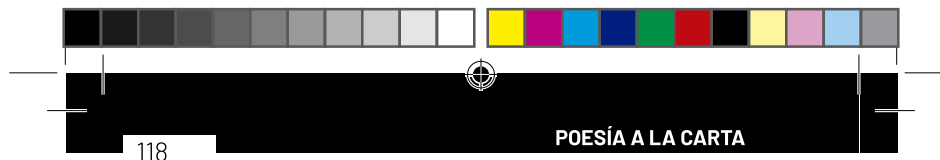
a veces el arte es algo ocioso, y a su vez el juego puede considerarse una forma de arte.

Figura 6. Abanico de terciopelo de la serie "Cartes per a Teresa" (1971-1974), de Antoni Tàpies. Muestra celebrada en la Fundació Tàpies, Barcelona (febrero a octubre de 2018)



Fuente: Hortensia Mínguez, julio 2018.

Dimos cuatro o cinco vueltas a la pequeña sala, mirando y reconociendo, preguntándonos e intentando resolver acertijos visuales,



cruzándonos las miradas para cerciorarnos de nuestra ignorancia. Y antes de subir de nuevo las escaleras, de invertir nuestro paso por el umbral que nos devolvería de nuevo al vertiginoso mundo urbano y al tiempo de la vida ordinaria, nos detuvimos largo espacio en un *litocollage* encerrado en una caja acristalada. Ya no sabíamos si por este afán de preservación unido al voyerismo obligado del museo o si por considerar la herencia del ataúd de cristal de la Bella Durmiente. Una hoja negra se extendía en su interior, sobre ella, arriba a un lado, un pañuelo blanco de encaje —de aquellos que se cargan de años—, ligeramente desplegado como los brazos de la pareja en abrazo, quizás como código de silencio.³⁰ Y seguidamente, como desplomándose, como cuando algo se pierde

³⁰ El pañuelo, al igual que el abanico fueron dos medios que se utilizaron durante siglos entre los amantes para poder hablar con disimulo y en silencio sin ser expuestos o reprimidos por la sociedad. Así, parejas de todo el mundo manejaban complejos códigos secretos. Dependiendo de cómo se moviera, manejase u ocultase un pañuelo o el abanico, este último, más afín a la cultura española, las mujeres podían anunciar a otra persona acerca de sus deseos o intenciones. Asimismo, el pañuelo representa por antonomasia el símbolo de la añoranza tras la partida de un viaje. Nido de recuerdos, de lágrimas de dichas y desdi-



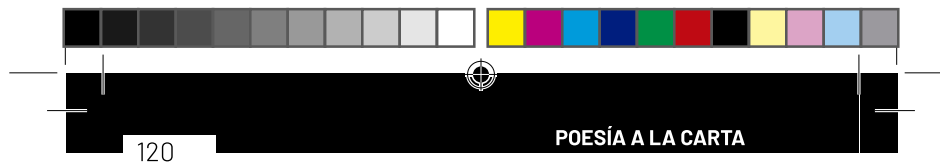
para ir a otro lugar, cuatro cartas que caen al son de un trazo blanco y discontinuo. Las tres primeras volteadas, la última, descubierta: el 2 de corazones. La carta francesa para el 2 de copas, símbolo de la fecundidad, pero aquella relacionada con la creatividad, con la creación, con el artificio de poder hacer sensible las ideas (Figura 7). Una hermosa forma de hablar del azar de la vida, de presentar el amor como un modo rebelde de vivir. Salimos de allí.

Figura 7. Vista de la exposición "Cartes per a Teresa" (1971-1974), de Antoni Tàpies. Muestra celebrada en la Fundació Tàpies, Barcelona (febrero a octubre de 2018)



Fuente: Carles Méndez, julio 2018.

chas, el pañuelo a día de hoy sigue acarreado profundas simbologías sobre los lazos y las relaciones humanas.



Formas de acabar un viaje

Subimos contando los escalones —era de aquellas exposiciones que deja largo tiempo mirando tus pasos— y regresamos al inicio. Sin embargo, ninguno de los dos contuvo su apetito por la biblioteca del lugar. Sabíamos que no se podría visitar sino era bajo cita, de hecho, estaba “tapiada” —de nuevo— con sendos vidrios que se secuenciaban con los enormes anaqueles y que dejaban ver el contenido, los miles de volúmenes dispuestos de suelo a techo. Es extraña la sensación que acudía al ver aquellos libros: unos reconocidos, otros omitidos y algunos en la lista de deseos; en cualquier caso, se entremezclaban épocas y recuerdos asociados a libros, lecturas y autores.³¹ La verdad es que los cuadros del magnífico artista perdían color —hasta materia—

³¹ “La biblioteca como prolongación del campo de batalla; en ella las convivencias no podían ser pacíficas y las páginas de los libros, furiosamente marcadas y sobreescritas, daban testimonio de irreductibilidades y dogmatismos, de impostergables reclamos de la acción y de sutiles desvíos teóricos que irían articulando otros lenguajes capaces de preparar el giro hacia un más allá de la política” (Forster, 2018, p. 61).

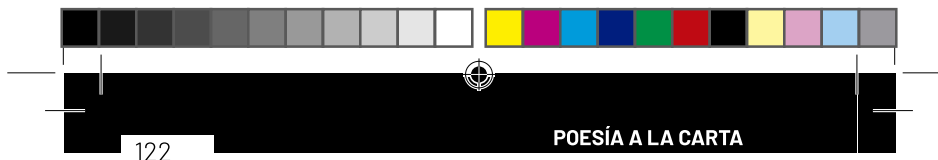


con la supremacía de aquella construcción de páginas cubiertas, parecían simplemente, adornar otro de los umbrales, a un viaje aún más largo y difícil: la puerta de la biblioteca. De nuevo recorrimos la planta hasta el último detalle, y volvimos a contar escalones hasta la salida. Poco después abandonamos Barcelona.

¿Por qué rememorar este viaje? ¿Qué tipo de narración es esta? No está de más pararse a preguntar:

Desde la era del descubrimiento y la exploración hasta el presente siglo, la experiencia del viaje se ha vuelto tan amplia que es necesario redefinir el concepto mismo de viaje, así como delimitar la figura del "viajero" y las "escrituras" que arroja. Por su complejidad, el viaje colinda con muchas disciplinas, que a su vez desarrollan material bibliográfico sobre las "escrituras" producidas, cuestionando las formas de representación de los implicados en el fenómeno (Cantú, 2008, párr. 1).

Si bien el mismo hecho de viajar y desplazarse podría englobarse como acciones capacitadoras para producir un texto, el caso



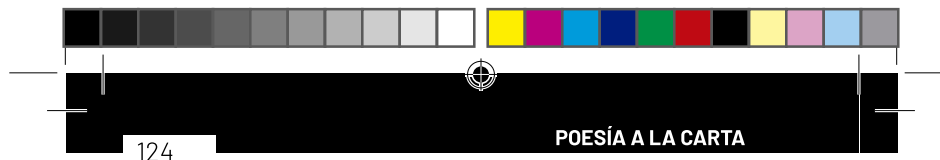
es que la independencia del viajero nunca es completa, e incluso haciéndolo por vocación suele predecirle una circunstancia histórica que permita dicha voluntad. En todo caso, sea huida o viaje, posibilita la perpetua construcción de nosotros mismos como acto que se repite al relatar, narrar un viaje es practicar un recurso en función de cierta lógica de acción sobre el mismo relato.

De hecho, nuestros viajes podrían ser la consecuencia de una acusación a la cotidianidad, por no ofrecer suficiente, por obligarnos a buscar y encontrar. En todo viaje está esa búsqueda de simetría, sea con el propio país o con nuestras experiencias previas —incluso ideas preconcebidas—, algo que nos haga permanecer de pie, como si además de precipitarnos sobre lo desconocido fuera necesario un ejercicio de la memoria a través del pensamiento. Nos hacía preguntarnos si, así como las aventuras iniciadas por Yorick —el *alter ego* de Sterne en el *Viaje sentimental* (1768)— o la peregrinación por Oriente de Gérard de Nerval en su *Viaje a Oriente* (1844-1851), ¿será que viajamos también por nostalgia? ¿Por necesidad de compartir otras geografías? ¿O será una poética de la mirada hacia uno mismo



a través de aquello frente a los ojos? Sea como fuere, el viaje es algún tipo de fuente de saber de curiosidades inacabadas que conlleva la lógica del enamoramiento por la geografía y los encuentros, porque hay que perderse para encontrar algo de lucidez y orden en el mundo, para actuar contra cierta clase de aburrimiento e impaciencia. Por eso lo más duro siempre es el regreso, dar luz a las vueltas del viaje y reconocer lo recorrido, alimentarlo por medio del recuerdo y transformarlo para hacerlo propio, ¿como si no narráramos nada después? Por eso la condición de narradores nos obliga a la fórmula de “ahora, desde mi estrado, cuento los infortunios por los que pasé para que ustedes, lectores, vean cuánto empeño puse en superarlos a fuerza de talento y voluntad” (Arro, 2008, p. 296). Es decir, esperando no convertirnos en simples cronistas de curiosidades y que nuestros momentos de angustia tengan ahora un tono de seguridad contra toda adversidad.

“Bajamos” a Valencia, una de nuestras muchas casas, donde apenas tendríamos unos días antes del impostergable regreso a Ciudad Juárez. Es curioso cómo se nos adueña la sensación con la que amanecía Kerouac (1981) cuando “Nuestro maltrecho equipaje volvió a



amontonarse en la acera; todavía nos quedaba mucho camino. Pero no nos importaba: la carretera es la vida" (p. 144). Y seguramente deberíamos recurrir a la pregunta que ya se hacía Saramago (2016) de ¿qué viajar es este? Convencidos como él de que deberíamos "estar más y andar menos" (p. 18) como profesión de gran responsabilidad:

No es verdad. El viaje no acaba nunca. Sólo los viajeros acaban. E incluso éstos pueden prolongarse en memoria, en recuerdo, en relatos. Cuando el viajero se sentó en la arena de la playa y dijo: "No hay nada más que ver", sabía que no era así. El fin de un viaje es sólo el inicio de otro. Hay que ver lo que no se ha visto, ver otra vez lo que ya se vio, ver en primavera lo que se había visto en verano, ver de día lo que se vio de noche, con el sol lo que antes se vio bajo la lluvia, ver la siembra verdeante, el fruto maduro, la piedra que ha cambiado de lugar, la sombra que aquí no estaba. Hay que volver a los pasos ya dados, para repetirlos y para trazar caminos nuevos a su lado. Hay que comenzar de nuevo el viaje. Siempre. El viajero vuelve al camino (Saramago, 2016, pp. 1512-1513).



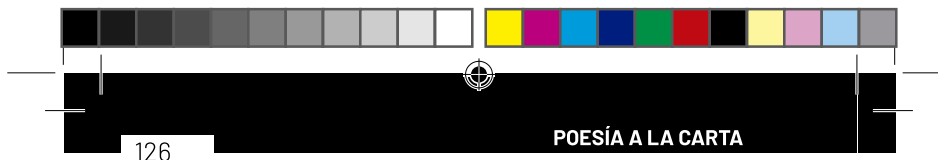
No tardaríamos mucho en volver a España, esta vez a Santander para la participación en un espacio centrado en la gráfica. Santander no la conocíamos, y nos suele pasar que, al adentrarnos en una nueva ciudad, como libro deseado, todo necesitamos subrayar y poner en comparación. El caso es que el aire revitalista de los grises cielos santanderinos nos fue a deparar más naipes, pero eso es otra historia. Esa, fue otra partida.

Referencias bibliográficas



- Arro, E. (2008). Héctor Bianciotti en viaje hacia París. *Anales de la Literatura Hispanoamericana*, 37(1), 287-301.
- Berger, J. (2002). *La forma de un bolsillo*. Ediciones Era.
- Bueno, G. (2000). *Homo viator. El viaje y el camino*. Oviedo: Prólogo a Pedro Pisa, Caminos Reales de Asturias, Pentalfa. <http://www.filosofia.org/aut/gbm/2000pisa.htm>
- Calvino, I. (2005). *Las ciudades invisibles*. Siruela.
- Candau, J. (2002). *Antropología de la memoria*. Nueva visión.
- Cantú, I. (2008). Usos y desusos de la teoría del viaje y su aplicación a la literatura

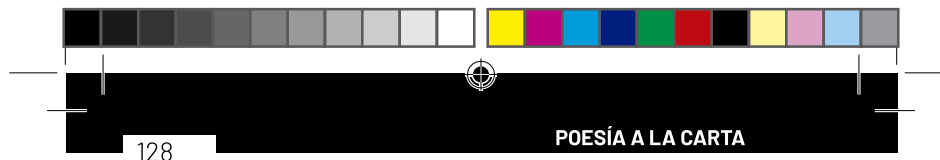




- latinoamericana. *TRANS*. <http://journals.openedition.org/trans/245>
- Careri, F. (2002). Walkscapes. *El andar como práctica estética*. Gustavo Gili.
- Carpentier, A. (2004). *Los pasos perdidos*. Losada.
- Carrere, A., & Saborit, J. (2000). *Retórica de la pintura*. Cátedra.
- Chaparro Lillo, J. (2010). *El juego como metáfora de libertad y responsabilidad. La ética hermenéutica de Gadamer*. Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- Cirlot, J. E. (2000). *Tàpies*. Omega.
- De Certeau, M. (2008). Andar en la ciudad. *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, 7(1), 1-17. <http://www.bifurcaciones.cl/2008/06/andar-en-la-ciudad/>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.
- Forster, R. (2018). *Huellas que regresan. Sobre la naturaleza, la infancia, los viajes y los libros*. Akal.
- Huizinga, J. (2000). *Homo ludens*. Alianza.
- Kerouac, J. (1981). *En el camino*. Bruguera.
- Nietzsche, F. (2017). *El caminante y su sombra*. Biblioteca Digital Abierta. <https://www.textos.info/friedrich-nietzsche/el-caminante-y-su-sombra>



- Penelo, L. (14/05/2010). Tàpies: Todavía no he pintado la obra que ando buscando. <https://www.publico.es/culturas/tapies-todavia-no-he-pintado.html>
- Orzayún, P. (2000). *Anestésica del ready-made*. LOM Ediciones/Universidad Arcis.
- Said, E. W. (2002). *Orientalismo*. Random House Mondadori.
- Saramago, J. (1981). *Viagem a Portugal*. Alfaguara. Edición consultada: Saramago, J. (2016), *Viaje a Portugal*. Editor digital Espa pdf, ePub base r1.2. https://documentop.com/viaje-a-portugal-espapdf_59f38c781723dd954f3e8fc4.html
- Schiller, F. (1990). *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*. Estudio introductorio de Jaime Feijóo; trad. y notas de Jaime Feijóo y Jorge Seca. Edición bilingüe. Barcelona: Anthropos; Madrid: Ministerio de Educación y Ciencia. Título original: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1795.
- Sempere, P. (2018). Entrevista. Carme Pinós: Hemos regalado nuestras ciudades al turismo y al dinero. *Cinco Días*, 26 de noviembre de 2018. https://cincodias.elpais.com/cincodias/2018/11/23/fortunas/1542993451_783406.html?fbclid=IwAR0cBUCgcv4-



4a955300wumRCnK06a-

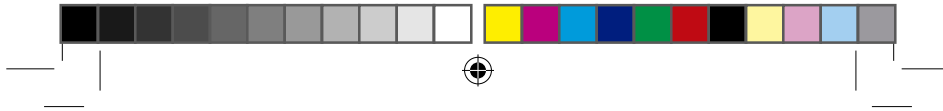
MlzWCygQi9G6WQJVgTgQzERSY9UM

Steiner, G. (2000). *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución del lenguaje*. Adriana Hidalgo.

Tàpies, A. (1996). *L'experiència de l'art*. Edicions 62.

----- (2010). *Memòria personal. Fragment per a una autobiografia*. Fundació Tàpies.

Tseng, L. (2009). El viaje en Los pasos perdidos de Alejo Carpentier. *Acortando distancias: la diseminación del español en el mundo: actas del XLIII Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. UNED, Madrid, del 28 de julio al 1 de agosto de 2008. https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_59.pdf



Esta obra se terminó de imprimir en julio de 2020 en
Gráficas Moia
c/ Sant Pere, 8 - Moia (Barcelona, España)
93 830 06 91 - 680 88 48 68
Tiraje: **150** ejemplares

