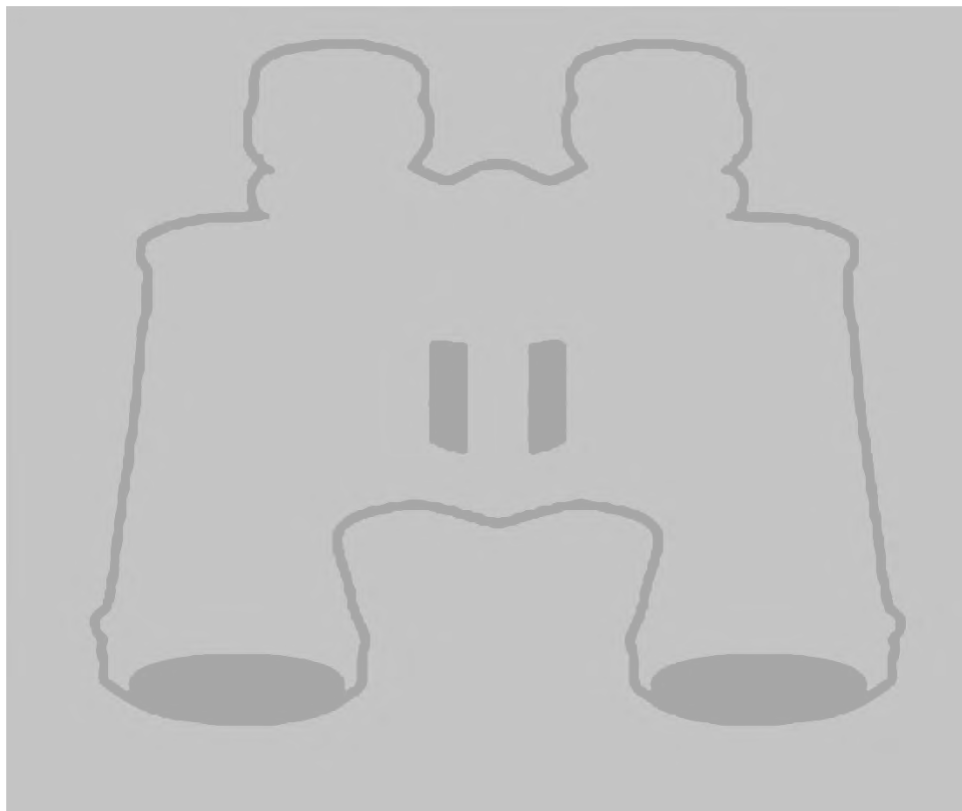


LA CREACIÓN DE UN NUEVO OBSERVADOR.  
EXPERIMENTACIÓN DE METODOLOGÍAS DE OBSERVACIÓN

Ixone Ormaetxe Gabilondo  
Bilbao 2019

# MANUAL DE INSTRUCCIONES



## ÍNDICE:

INTRODUCCIÓN .....	2
Mapa conceptual .....	3
1. ESTRUCTURA DE EPISODIOS .....	4
2. RELATO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL TRABAJO .....	5
3. FORMATO Y ELEMENTOS QUE CONFORMAN EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN .....	8

## INTRODUCCIÓN:

El presente trabajo de investigación “La creación de un nuevo observador. Experimentación de metodologías de observación”, está enclavado en el Programa de doctorado en Investigación en Arte Contemporáneo y pertenece a la línea de investigación denominada como Creación como Investigación/ Investigación como Creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del País Vasco.

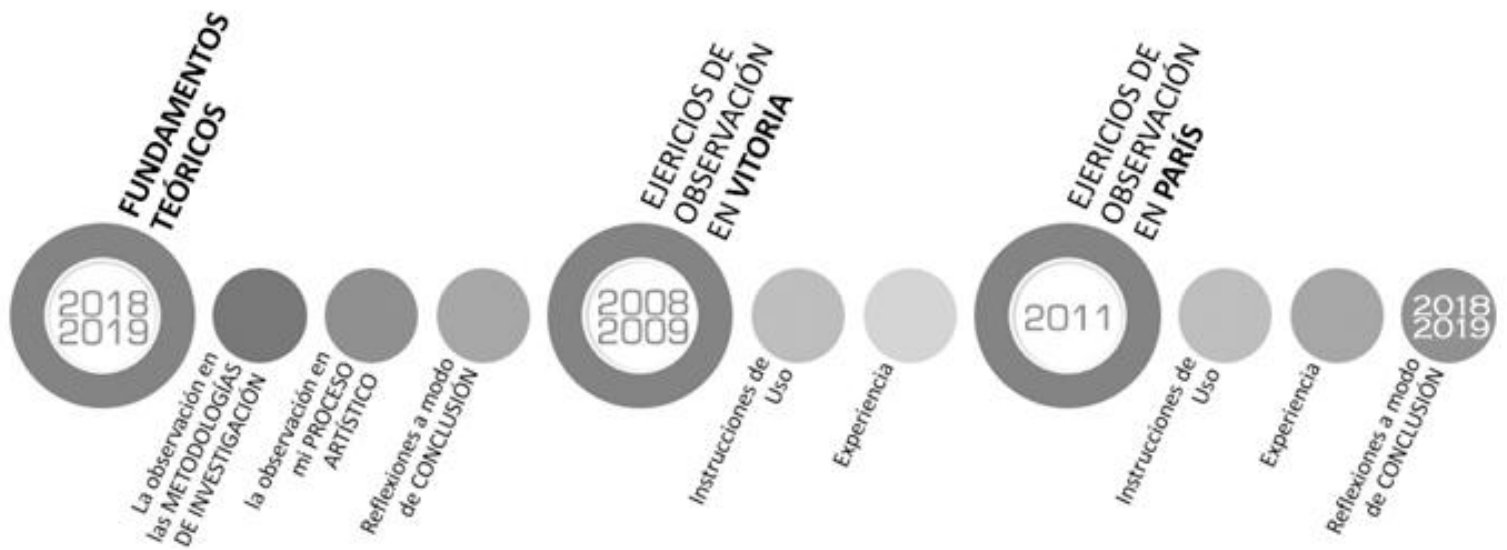
El significado del término *Investigación artística* ha dado lugar a innumerables debates dentro y fuera del contexto artístico y universitario, sin que exista un consenso previo sobre lo que éste define. Durante la última década, también en Europa el debate en torno a la investigación en las artes ha mantenido gran actividad, generando diferentes modos de abordar la investigación en arte.

Podemos decir siguiendo a Borgdorff (2005) que al lado de la perspectiva interpretativa (investigación sobre las artes propia de las humanidades) y de la perspectiva instrumental (investigación para las artes: materiales y herramientas tecnológicas al servicio de la práctica artística), ha venido afianzándose la llamada *practice-based research* o investigación basada en la práctica. Este tipo de investigación trata de articular el conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo.

En base a lo anteriormente mencionado, el artista-investigador conjugará responsablemente teoría y práctica para articular su proceso investigador, ya que las cuestiones metodológicas son en este caso de alcance epistemológico, y necesariamente forman parte de la base inicial de esta investigación.

La también llamada *Art as research* será pues, la línea a seguir de un proyecto que, por un lado, pone de manifiesto los aspectos comunes entre los procesos artísticos y los de la investigación, subrayando la importancia del papel del artista como un investigador que documenta su experiencia y conocimiento a través de su obra y a través de la escritura. Y, por otro lado, remite a la noción de arte como fuente de conocimiento capaz de desarrollar “un pensamiento en la acción”, es decir, desde la práctica artística.

Una investigación cuyo desencadenante nace en la obra “Especies de Espacios” del escritor George Perec (París, 1974), que sirve como acercamiento, revisión y diálogo continuo con sus reflexiones en torno a la escritura, la observación y el espacio (el lugar observado).



## 1. ESTRUCTURA DE EPISODIOS

Para la mejor comprensión de este proyecto de investigación, es oportuno explicar la estructura espaciotemporal del mismo y diferenciarla en tres apartados que se detallan a continuación:

### 0 > FUNDAMENTOS TEÓRICOS:

Este apartado muestra las bases teóricas sobre las que versa el proyecto; unas bases que se vertebran de dos maneras bien diferenciadas:

- LA OBSERVACIÓN EN LAS METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN. Hace un recorrido por los distintos papeles que el observador ha tenido ante el mundo y plantea un debate abierto entre los posibles acercamientos de éste a la realidad, más concretamente, entre las teorías existentes sobre la percepción. Asimismo, se presenta la tesis que defiende este proyecto de investigación, sus objetivos y sus métodos, para reivindicar la creación de un nuevo observador capaz de extraer conocimiento de su propia experiencia para construir un mundo encarnado y múltiple.
- LA OBSERVACIÓN EN MI PROCESO ARTÍSTICO. Tomando como muestra mi propia praxis artística y la aplicación de mi particular método de observación, se pretende demostrar la relación existente entre los métodos de creación y los métodos de investigación. Para ello, este bloque teórico presenta al observador-investigador como agente activo ante la realidad, y especifica cuál será el objeto de la observación: el espacio y todo aquello que lo compone. También se indican cuáles serán sus instrumentos de observación: la memoria, el azar o las reglas autoimpuestas entre otros, y el método fundamental aplicado para la consecución de sus objetivos: el método del escritor parisino George Perec.
- Este apartado finaliza con unas REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN de carácter abierto que tratan de ampliar el acercamiento al concepto de la percepción y la observación y al papel del observador en el Mundo.

### 1 > EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN EN VITORIA-GASTEIZ:

Este apartado muestra la experimentación en primera persona del método de observación planteado por Perec y se articula a través de la creación de una correspondencia ficticia entre el escritor y el observador. Para entender mejor el método descrito, el apartado incorpora:

- INSTRUCCIONES DE USO. A modo de mapa conceptual, se recogen los antecedentes y la idea del proyecto, el papel de Perec en la investigación y, por último, los objetivos de la experimentación y la metodología llevada a cabo para conseguirlos.
- LA EXPERIENCIA en la ciudad de Vitoria-Gasteiz. Aborda diferentes modos de observación de seis espacios de la ciudad en base al método establecido: estando presente en el mismo (in situ) y desde el recuerdo. Este método muestra la evolución del propio método de observación experimentando la percepción como acción y autoconocimiento.

## 2 > EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN EN PARÍS:

Al igual que el apartado precedente, en esta ocasión también se muestra la experimentación del método de observación inicial, pero con alguna variante. El observador parte de la experiencia previa en la ciudad de Vitoria-Gasteiz para “volcarla” en la ciudad de la que es originario Perec, en este caso, París. Una vez más, será la ficción la que articula el relato.

Para entender mejor el método descrito en este segundo paso, el apartado incorpora:

- INSTRUCCIONES DE USO. Recupera la idea del proyecto, las razones por las que se elige la ciudad de París como escenario para la experimentación, sus objetivos y el método empleado.
- LA EXPERIENCIA en la ciudad de París. Da lugar a seis nuevos ejercicios de observación en los que se proyectan los ejercicios realizados con anterioridad en Vitoria-Gasteiz para reconstruirlos y representarlos en los espacios presentes. Esta vez el método aunará la observación presente (in situ) y la del recuerdo; poniendo de manifiesto el uso de la memoria, la imaginación o las reglas autoimpuestas como instrumentos para construir conocimiento.
- Al final del apartado 2, se presentan unas REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN que se extraen de la praxis o la experimentación de los ejercicios de observación en ambas ciudades y que derivan de la aplicación de un método creativo para extraer conocimiento.

## 2. RELATO DE LA CONSTRUCCIÓN DEL TRABAJO

De igual manera, es preciso aclarar el desarrollo temporal de este proyecto de investigación.

“La creación de un nuevo observador. Experimentación de metodologías de observación” parte desde la experimentación en primera persona de un método para conocer y aprehender la realidad, que se gestó en 2008 durante un curso predoctoral sobre metodologías de investigación basada en la práctica artística, y fue impartido en la Facultad de Bellas Artes de la UPV-EHU.

Esta fue la primera toma de contacto con la investigación entendida como creación que fundamenta mi estudio.

Por las razones que ya se han mencionado a modo introductorio, la linealidad tradicional más aceptada: *Cuestión/Planteamiento + Experimentación = Conclusión/Teoría*, escapa de la construcción de este trabajo que se ha ido desarrollando a lo largo de 11 años y que es fruto de un diálogo continuo entre investigación y práctica artística.

Por todo ello, paso a detallar a continuación la **temporalización de los apartados** mencionados:

### 2008-2009 /// 1 > EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN EN VITORIA-GASTEIZ.

Este es el periodo de gestación del proyecto. Es la primera toma de contacto con un método de observación de la realidad ajeno, -- basado en un ejercicio de observación llevado a cabo por George Perec--, que se pretende poner en marcha con la experimentación directa sobre el terreno. Aun así, se decide aplicar en una ciudad a la que no pertenezco, con la intención (aparente) de extraer objetividad

de ello. Una vez identificado el método, se definen los objetivos del experimento, se identifican los seis espacios a observar y el conjunto de la obra se soluciona formalmente en forma de correspondencia entre el observador y un George Perec ficticio, que sirve como coartada para teorizar sobre el complejo acto de observar, la percepción y el lugar del observador en la realidad/el espacio. Asimismo, muestra el deseo del observador de ser observado por “el otro” para llegar al autoconocimiento y es este el momento en el que aparece la necesidad de transmitir los conocimientos adquiridos doblemente: como práctica artística y como investigación doctoral.

Se comienza así con una amplia búsqueda bibliográfica y un proceso de lectura, contraste y fundamentación que irá dando forma a las bases teóricas de este trabajo. De manera inevitable los procesos teóricos y experimentales de la investigación interactúan y se complementan durante todo el proceso.

## 2011 /// 2 > EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN EN PARÍS.

### > REFLEXIONES SOBRE LA EXPERIENCIA A MODO DE CONCLUSIÓN.

El periodo de experimentación anterior parte como un proceso creativo que va evolucionando como método de investigación. Los límites aparentes entre Arte, Ciencia, Literatura o Ficción cada vez son más imperceptibles y la creación e investigación siguen de la mano. Es así como surge la necesidad de aplicar el método descrito a otras realidades y demostrar sus inagotables posibilidades de cara a los objetivos planteados.

Es por ello, que se opta por realizar un nuevo experimento de observación en la ciudad de la que es originario George Perec.

Retomando la ficción, será él, Perec quien a través de sus propias reflexiones cierre el ciclo comenzado por el observador sentando las bases de la creación de un nuevo observador y concluyendo la Teoría que se pretende demostrar: que el observador modifica lo observado y se redefine en esa observación.

## 2018-2019 /// 0 > REDACCIÓN DE LOS FUNDAMENTOS TEÓRICOS

### > REFLEXIONES GENERALES A MODO DE CONCLUSIÓN

Después de un largo periodo de tiempo dedicado al estudio, la ampliación, ejecución e implantación de los resultados obtenidos durante la experimentación: pruebas, ediciones, estudios de material, viabilidad técnica, etc. con vistas a su materialización y exposición pública; llega el momento de compartir todo este proceso y redactar una fundamentación basada argumentos sólidos, comprensibles y aplicables a otros campos que no remitan sólo a lo puramente artístico. Se impone así la necesidad de comunicar de manera teórica todo un proceso desarrollado durante años.

Dichos fundamentos me permiten asimismo elaborar una serie de reflexiones a modo de conclusiones generales que avalan la Teoría expuesta: La creación de un nuevo observador que entiende la percepción como acción, que extrae conocimiento de su propia experiencia, que utiliza esa experiencia --memoria, lenguaje, imaginación—como un método de investigación para describir un mundo encarnado y múltiple.

### **3. FORMATO Y ELEMENTOS QUE CONFORMAN EL PROYECTO DE INVESTIGACIÓN.**

El diseño formal de este trabajo de investigación obedece a una lógica abierta, ya que los elementos que lo forman, a pesar de estar interrelacionados, tienen una entidad propia y permiten una lectura transversal. Es así como se presentan:

#### **0 > FUNDAMENTOS TEÓRICOS:**

Se trata de un librito encuadernado que contiene las bases teóricas sobre la observación desde una perspectiva doble: en las metodologías de investigación y en mi proceso artístico.

#### **1 > EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN EN VITORIA-GASTEIZ:**

Se trata del experimento llevado a cabo en la ciudad de Vitoria-Gasteiz y consta de 4 elementos:

- Instrucciones de Uso. (Librito desplegable.)
- El experimento: Consta de 12 sobres que contienen 12 experiencias.
- Catálogo de especies de espacios. (Librito encuadernado)
- “No me acuerdo”. (Librito encuadernado.)

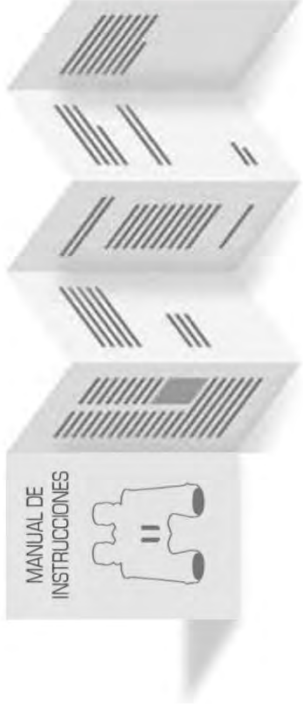
#### **2 > EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN EN PARÍS:**

Consta de 4 elementos:

- Instrucciones de Uso. (Librito desplegable.)
- El experimento. Consta de 6 sobres que contienen 6 experiencias.
- Publicación Ormaetxe.I (2013). *Ez dut gogoratzen*. Bilbao, España: Banizunizuke.
- Material audiovisual relativo al experimento.



MANUAL DE INSTRUCCIONES



0.  
FUNDAMENTOS TEÓRICOS



BASES TEÓRICAS

I.  
EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN EN  
VITORIA-GASTEIZ



INSTRUCCIONES DE USO



12 EXPERIENCIAS



CATÁLOGO DE ESPECIES  
DE ESPACIOS



LIBRILLO CON  
ILUSTRACIONES

II.  
EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN EN  
PARÍS



INSTRUCCIONES DE USO



6 EXPERIENCIAS



PUBLICACIÓN  
"EZ DUT GOGORATZEN"



MATERIAL  
AUDIOVISUAL

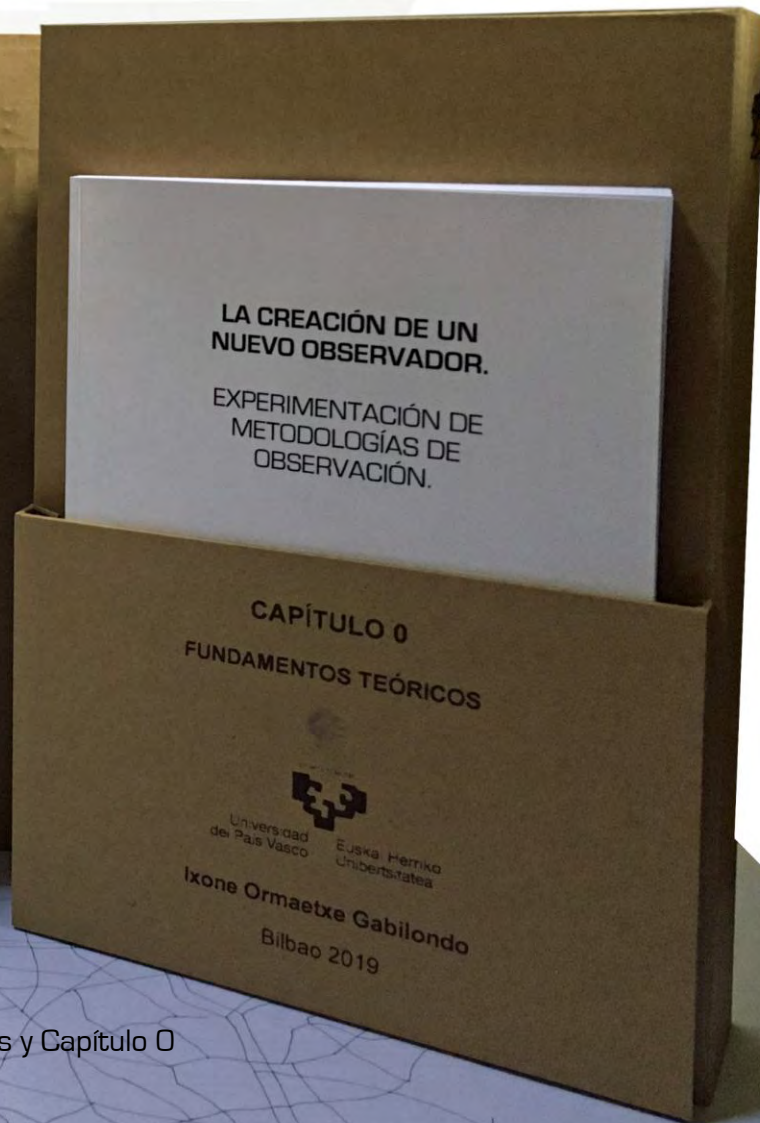
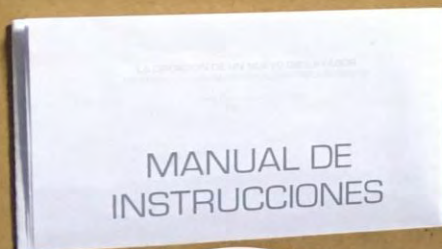




Vistas frontal y lateral de la maleta



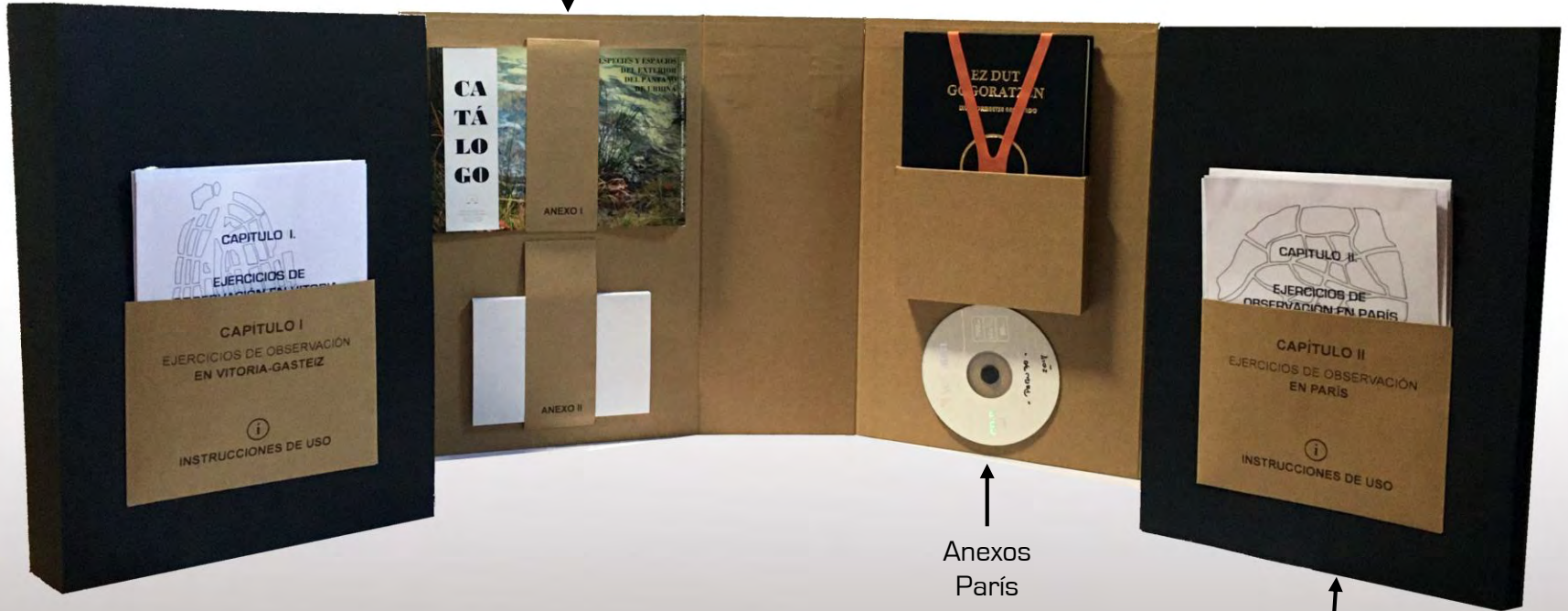
**MANUAL DE INSTRUCCIONES:**  
LA CREACIÓN DE UN NUEVO OBSERVADOR.  
EXPERIMENTACIÓN DE METODOLOGÍAS  
DE OBSERVACIÓN.



Manual de instrucciones y Capítulo 0

Capítulo I:  
Ejercicios de observación  
en Vitoria-Gasteiz  
Instrucciones de Uso

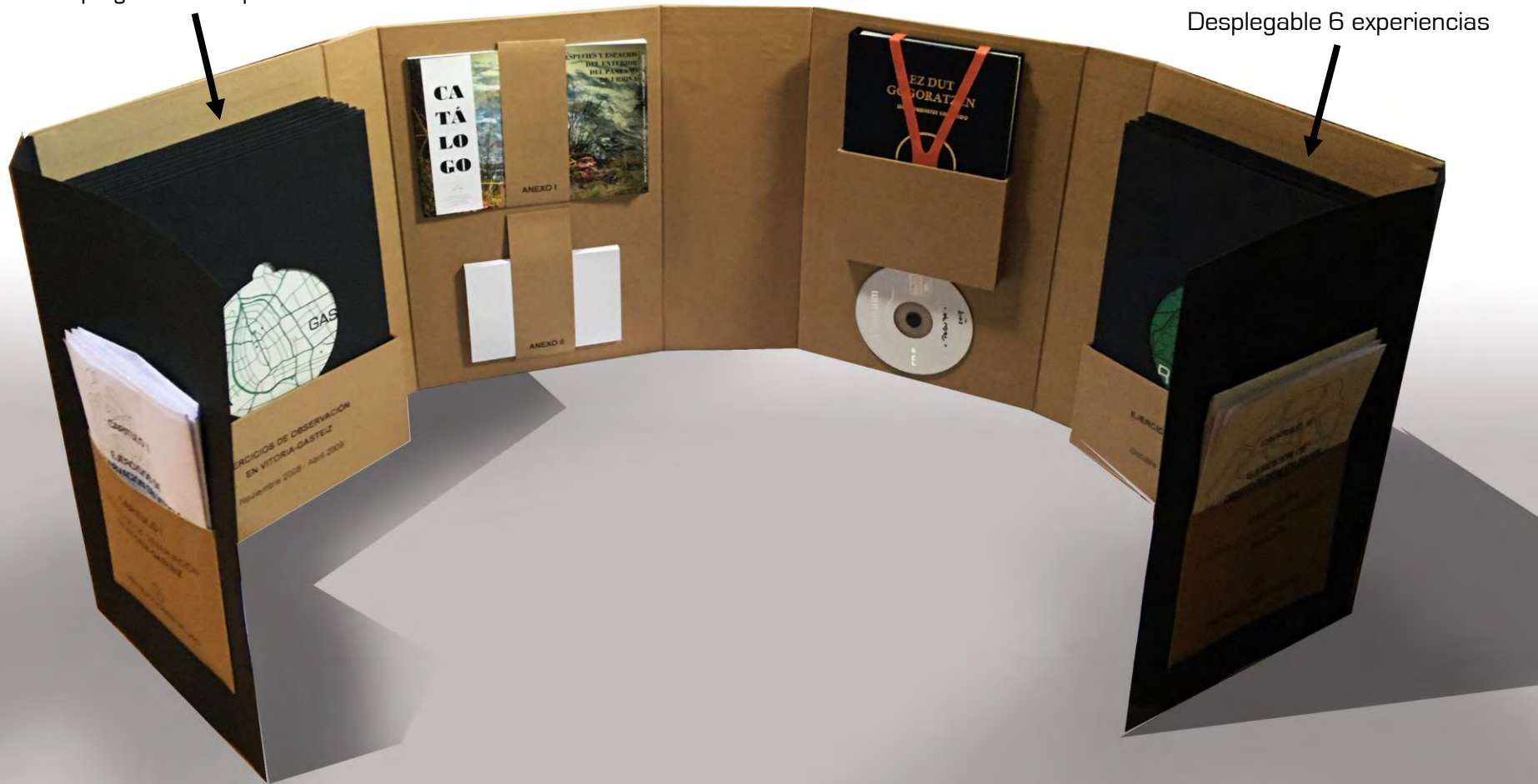
Anexos  
Vitoria-Gasteiz



Anexos  
París

Capítulo II:  
Ejercicios de observación  
en París  
Instrucciones de Uso

Ejercicios de observación  
en Vitoria-Gasteiz  
Desplegable 12 experiencias

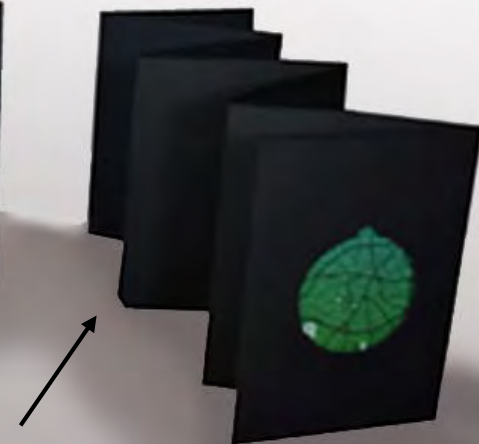


Ejercicios de observación  
en París  
Desplegable 6 experiencias

Ejercicios de observación  
en Vitoria-Gasteiz  
Desplegable 12 experiencias



Ejercicios de observación  
en París  
Desplegable 6 experiencias



# LA CREACIÓN DE UN NUEVO OBSERVADOR.

## EXPERIMENTACIÓN DE METODOLOGÍAS DE OBSERVACIÓN.

**Ixone Ormaetxe Gabilondo**  
Bilbao 2019

Directora: **Rita Sixto Cesteros**

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea





# ÍNDICE

## **I. LA OBSERVACIÓN EN LAS METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN:**

<b>0. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>1. REVISIÓN HISTÓRICA.....</b>	<b>8</b>
1.1. EL PAPEL DEL OBSERVADOR ANTE EL MUNDO .....	11
1.2. EL MÉTODO MODERNO .....	11
1.3. EL MÉTODO CONTEMPORÁNEO .....	13
<b>2. TEORÍAS CONTRAPUESTAS SOBRE LA PERCEPCIÓN.....</b>	<b>16</b>
2.1. LA OBSERVACIÓN SISTEMÁTICA .....	19
2.1.1. ¿QUÉ ENTIENDE POR OBSERVACIÓN LA OBSERVACIÓN SISTEMÁTICA?.....	20
2.1.2. EL OBSERVADOR COMO INVESTIGADOR.....	21
2.1.3. EL PROBLEMA DE LA INTERFERENCIA.....	22
2.1.4. EL PROBLEMA DE LA VARIABILIDAD DEL OBSERVADOR.....	22
2.1.5. PROBLEMAS DE SESGO .....	23
2.1.6. LOS PELIGROS DE LA AUTOOBSERVACIÓN .....	24
2.1.7. EL ADIESTRAMIENTO DE LOS OBSERVADORES.....	25
2.2. LA TEORÍA CONSTRUCTIVISTA. El ocaso de la objetividad.....	27
2.2.1. EL OBSERVADOR Y LA OBSERVACIÓN .....	28
2.2.2. ACCIONES .....	29
2.2.3. EMOCIONES .....	29
2.2.4. EL LENGUAJE .....	30
2.2.5. LA CIENCIA .....	30
<b>3. TESIS.....</b>	<b>31</b>
OBJETIVOS.....	32
<b>4. METODOLOGÍA ¿CÓMO CREAMOS EL MUNDO? .....</b>	<b>34</b>
4.1. LA PERCEPCIÓN .....	37
4.2. EL LENGUAJE .....	37
4.3. EL PAPEL DE LA MEMORIA .....	39
4.4. LA ACCIÓN DE OBSERVAR .....	44
<b>5. EVALUACIÓN. INTERSUBJETIVIDAD .....</b>	<b>47</b>
<b>6. REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN .....</b>	<b>49</b>

## **II. LA OBSERVACIÓN EN MI PROCESO ARTÍSTICO:**

<b>1. EL LUGAR DEL DEL OBSERVADOR .....</b>	<b>55</b>
1.1. PRESENTACIÓN DEL OBSERVADOR .....	55
1.2. LA PERCEPCIÓN COMO ACCIÓN .....	57
<b>2. EL OBJETO DE LA OBSERVACIÓN .....</b>	<b>60</b>
LA OBSERVACIÓN Y EL ESPACIO .....	60
2.1. DADÁ Y LOS SURREALISTAS .....	63
2.2. LA DERIVA SITUACIONISTA .....	65
2.3. TERRAIN VAGUE .....	67
2.4. LOS NO LUGARES .....	68
2.5. STALKER Y EL VACÍO .....	70
2.6. CARTOGRAFÍA LÚDICA .....	71
2.7. QUÉ NOS DICEN LOS OBJETOS .....	74
<b>3. INSTRUMENTOS DE OBSERVACIÓN .....</b>	<b>80</b>
3.1. LA MEMORIA COMO MÉTODO .....	81
3.2. MANERAS DE VER .....	84
3.3. EL AZAR .....	88
3.4. LAS REGLAS AUTOIMPUESTAS (OULIPO) .....	90
3.5. AUTOPOIESIS-LITERATURA .....	94
3.6. EL OBSERVADOR-OBSERVADO .....	96
<b>4. EL MÉTODO DE GEORGE PEREC .....</b>	<b>99</b>
4.1. PEREC Y EL ESPACIO .....	100
4.2. LA MEMORIA Y PEREC .....	101
4.3. EL MÉTODO DE PEREC / ESPECIES DE ESPACIOS .....	102
<b>5. REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN .....</b>	<b>107</b>
<b>6. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS GENERALES .....</b>	<b>121</b>
<b>ANEXO I: EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN DE GEORGE PEREC .....</b>	<b>133</b>
<b>ANEXO II: NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE LOS AUTORES DE REFERENCIA .....</b>	<b>153</b>

## **I. LA OBSERVACIÓN EN LAS METODOLOGÍAS DE INVESTIGACIÓN**



## **INTRODUCCIÓN:**

Este proyecto de investigación “LA CREACIÓN DE UN NUEVO OBSERVADOR. Experimentación de metodologías de observación” surge de la posibilidad de aplicar y experimentar en primera persona diferentes modos de percepción de la realidad. Métodos que implican un ejercicio de observación, de memoria y de imaginación que sirven para comprender el mundo circundante.

El **objeto de estudio** de esta investigación es la propia realidad, más concretamente el espacio y el lugar de uno mismo ante el espacio. Mi interés por la observación del espacio surge como un método para replantear la posición del sujeto ante la realidad. Lo observable, es pues, la realidad más inmediata: los lugares, espacios propios o ajenos donde poder manifestarme, entrar en acción, posicionarme y comprender lo que ellos también nos dicen.

El **principal objetivo** que se pretende alcanzar es **demostrar que el observador modifica lo observado y viceversa**, y que juntos construyen esa realidad a través de la acción. Por esta razón, este estudio también pretende poner de manifiesto la influencia que ejerce el uno sobre el otro, subrayando la co-construcción que realizan mutuamente. Observador y observado tratarán pues de redefinirse constantemente.

Por lo tanto, estamos ante un estudio que parte de la afirmación, basada en argumentos empíricos, que sostiene que el observador y la realidad son inseparables y **romper así con el papel pasivo** que se le ha atribuido al observador hasta el momento. Al mismo tiempo, se pretende **analizar la propia subjetividad** –la propia experiencia consciente-- para ver cómo se constituye en ella toda la objetividad.

**Otro de los objetivos** de este estudio será **valorar los métodos de observación como métodos de creación e investigación** y relacionar así campos que en principio han sido tomados como aislados, pero que están altamente interrelacionados, como son: la observación, la investigación y la creación ya sea plástica o literaria. Y es que ciencia y arte comparten el hecho de ser un diálogo con la realidad, a partir de lo cual se genera un proceso creativo en el que no solo prevalece la objetividad, sino también elementos de origen subjetivo, como la metáfora, la intuición y la analogía; ambas son un acto de conocimiento porque se convierten en vías de acceso a la verdad.

Al hilo del objetivo anteriormente mencionado, aparece también la necesidad de reflexionar sobre el significado y los métodos empleados por la investigación artística; poner de manifiesto los aspectos comunes entre los procesos artísticos y los de la investigación y subrayar la importancia del papel del artista como un investigador que documenta su experiencia y conocimiento a través de su obra y a través de la escritura.

De esta manera, a través de una investigación basada en la práctica, se podrá por un lado **defender los procesos de creación artística** como medios de búsqueda y de adquisición de **conocimiento**, a través de agentes en ocasiones proscritos como la memoria, las emociones o el propio cuerpo. Por otro, profundizar en cómo afectan éstos a nuestros modos de construcción de la **realidad** y, por último, **reconocer** plenamente **que la ciencia está impregnada de subjetividad** y que su riqueza también estriba en que los elementos psicológicos y emocionales están presentes en sus métodos.

**Otro objetivo** vertebrador de mi hipótesis parte de la **concepción del acto perceptivo (la percepción) como acción** y única puerta de acceso a la realidad. Consiste en una práctica experiencial del mundo cuyo objetivo ya no será representarlo, sino intervenirlo y tomar parte en él. Se tratará así de convertir el experimento (la praxis) en experiencia (conocimiento).

Pero también habrá que **tratar de la percepción como propiocepción**, como visión kinestésica que entra en acción con el espacio a través de un observador encarnado que, en efecto, precisa del movimiento para el entendimiento del mundo.

Habrà que **volver a los orígenes de la observación del espacio** entendida como el andar, como acción y recorrido, como instrumento estético de conocimiento y modificación física del espacio “atravesado” para transformarlo y generar nuevas lecturas de este.

Y, por último, pero **trataré de demostrar que, con mi parcialidad, lo que “yo he visto” forma ya parte del mundo**. Para lograrlo, será necesario idear y elaborar un proyecto creativo propio, abierto e indeterminado y, en definitiva, dotarlo de un sentido coherente y compartido.

Un mundo, una realidad, que no existiría sin una percepción responsable y compartida, más allá de la ciencia y en pro del SABER.

El **enfoque** del que parte esta tesis es la investigación basada en la praxis, es decir, en la percepción como acción, en la reivindicación de la creación de un nuevo observador capaz de extraer

conocimiento de su propia experiencia y en el uso de esa experiencia –memoria, lenguaje, imaginación—como método investigador que describa un Mundo encarnado y múltiple.

Todo ello se buscará a través de dos aproximaciones a las infinitas posibilidades de la “lectura de lo real”: por un lado, desde un punto de vista conceptual y por otro, desde una vertiente plástica para mostrar así la pluralidad y diversidad de la normatividad del Mundo.

La **motivación principal** para realizar esta tesis es reivindicar la existencia de nuevos modos de ver, que se alejan de los estándares válidos y han sido cuestionados durante años por la ciencia, y defenderlos desde mi propia experiencia: encarnada, objetiva y responsable.

La **pertinencia** de hacer una tesis fundamentada en la práctica busca visibilizar las relaciones existentes entre el método científico, los procesos artísticos y la creación literaria. Asimismo, pretende subrayar que todo conocimiento es personal y se basa en la propia experiencia del sujeto, donde la destreza humana, los prejuicios y las pasiones tienen un papel importante y necesario.

Para comenzar, se han tomado una serie de referentes en el estudio de la percepción y las ciencias cognitivas, que ofrecen una revisión histórica de las metodologías científicas relacionadas con la misma. Entre ellos encontramos científicos y pensadores afines al movimiento constructivista como: Heinz von Foerster, Paul Watzlawick, Peter Krieg, Ernst von Glasersfeld, Humberto Maturana o Francisco Varela, entre otros. Sus aportaciones más significativas giran alrededor de la realidad no como un descubrimiento, sino como construcción individual y social. Cuestionando la idea de objetividad al tratarse de una descripción trazada por convenciones, paradigmas e imperativos éticos.

En el estudio del método, encontramos dos aproximaciones opuestas resumidas por un lado en los preceptos de la observación sistemática, de la mano de M.T. Anguera, quien define al perfecto observador-investigador, y nos presenta la conceptualización y la lógica de la investigación cualitativa. De sus teorías se concluye que la objetividad y rigurosidad “sin concesiones” --en estudios sumamente complejos por su propia naturaleza--, debe fructificar en pos del avance del conocimiento, pero también y especialmente, revirtiendo en beneficio de la sociedad y de los ciudadanos que la conforman.



En contraposición, encontramos teorías como la de Heissenberg, Gibson, Bergson o J.A. Marina entre otros, que afirman que el método científico consistente en abstraer, explicar y ordenar ha adquirido conciencia de sus limitaciones, hasta el punto de que el método no puede distinguirse del objeto. Son teorías que también ponen el énfasis en la naturaleza del ambiente, en las características de la información ambiental y en la autopoiesis. Concluyendo que la percepción cotidiana involucra no un observador estático, sentado en un laboratorio observando luces, sino observadores activos que mueven sus ojos, sus cabezas y sus cuerpos en relación con el ambiente.

Estas últimas valoran por lo tanto la experiencia, la conciencia y la introspección como métodos de estudio de lo real. Fundamentos en los que se basa mi propia práctica artística e investigadora y que buscan llegar a conclusiones afines a los planteamientos de Merleau Ponty, que nos habla de la percepción como una construcción del cuerpo, marcada por la huella previa de conocimiento. La percepción permite al individuo activar el reloj vital, la historia, la memoria, la perspectiva, la línea pasado-presente-futuro que desarrolla, a través del lenguaje, de la comunicación; esto es, de su capacidad propositiva o de intervención dialéctica sobre la propia realidad.

También se pone el foco en teóricos como Alva Noë o Bruno Latour, que, a través de estudios de caso, intentan probar la falacia entre las oposiciones modernas de objeto/sujeto y sociedad/naturaleza o Donna Haraway, cuya intención fue que la ciencia revelase los límites e imposibilidades de su objetividad. Su trabajo nos recuerda que la ciencia es uno de los productos culturales de la civilización occidental y como tal no puede ser analizada al margen de las relaciones de poder que le dieron origen. Su compromiso con la transformación de la realidad y la necesidad de mantener una resistencia activa a las distintas formas de dominación, es lo que la ha diferenciado de otros teóricos posmodernos, ubicando su trabajo en donde se cruzan la ciencia, la filosofía y la política.

Para facilitar el acercamiento a los planteamientos de la Tesis que se pretende defender, creo necesario hacer una presentación inicial de las **bases bibliográficas** que sustentan el estudio que se muestra a continuación.

Entre las referencias que se han tomado para articular mi discurso, se encuentran fuentes de campos interrelacionados como son la ciencia, el arte o la literatura. Todas estas perspectivas, muchas en la misma línea y otras contrapuestas, me han permitido construir un planteamiento

global sobre la evolución y los argumentos que giran en torno a la observación y al papel del observador en el transcurso de la historia.

Igualmente, se ofrece **un manual de uso** de este proyecto de investigación que ofrece una vista general del mismo, su estructura espaciotemporal y el modo en el que se ha desarrollado para una mejor comprensión de este.

Una vez sentadas las bases de mi estudio, los referentes que se han consultado para la presentación del “Nuevo observador” y el objeto de estudio de esta tesis: el espacio; giran en torno a las aportaciones de antropólogos, filósofos, escritores y artistas, cuyo pensamiento y obra han motivado la mía propia. Entre ellos encontramos autores tan diversos como: F. Careri, Augé, Bretón, Sacks, Rimbaud y el inigualable George Perec, sin el cual éste estudio no hubiera dado comienzo<sup>1</sup>.

Con la puesta en marcha de un método de observación del espacio y lo que este contiene, y partiendo, como ya se ha señalado, de la concepción del acto perceptivo como acción y única puerta de acceso a la realidad, se podrá dar significado a lo observado.

En un intento por aprehender lo que sucede a mi alrededor, se implementarán mecanismos de asimilación, afectivos, imaginativos, de análisis y recuerdo que estimulen y gesten nuevos conocimientos. Conciencia y materia, alma y cuerpo entrarían así en contacto en la percepción.

Se tratará de describir lo que pasa cuando no pasa nada, lo que se ve y lo que está oculto, lo imaginado y lo recordado, de integrar parámetros autoimpuestos, azarosos y autopoieticos que darán rigor a la praxis investigadora y a su apertura a los otros.

Y todo ello a través de la ficción, como método para escribir acerca de lo observado, del oficio de observar y de todo lo ocurrido cuando observamos. Pero también una puerta al autoconocimiento: cómo pensamos, y cómo decimos al fin lo que creemos que pensamos. Para conseguir dar forma a investigación aut creativa de autorreflexión y autoreferencialidad, donde el escritor, el narrador y el personaje son la misma persona.

---

<sup>1</sup> Para una información más detallada sobre cada uno de los autores tomados como referencia, consultar Anexo II.

El modo concreto de hacerlo ha sido la apropiación y la puesta en práctica de un método de observación ideado por George Perec. Sus reflexiones sobre el espacio, la relación entre la escritura, la observación y el lugar observado, son el tema vertebrador de su obra. Fue así como en 1974, seleccionó 12 lugares de París que describió de dos maneras bien diferenciadas: la primera en el mismo lugar y la segunda desde un sitio diferente (de memoria). Mi versión recorre 6 espacios de la ciudad de Vitoria-Gasteiz y 6 más en París, fruto del azar, la invención y de la experimentación en primera persona.

Los conceptos clave que articulan mi discurso son: percepción, sujeto, objeto, memoria, acción, cuerpo, emociones, lenguaje, ciencia, creación, espacio, deriva, azar, autopoiesis, Perec, otro, yo.

El estudio de la percepción ha generado controversia durante siglos. Lo que en principio parecía un término *inofensivo* es en realidad el resultado de innumerables debates que se han perpetuado hasta nuestros días, y resulta inevitable analizar su evolución histórica para definirla con los términos *apropiados* para el desarrollo de este trabajo.

Comenzaré con una visión histórica general del panorama relativo a la percepción desde los postulados de la ciencia, analizando el papel del sujeto-observador ante el mundo que le rodea, para identificar las diferencias entre las teorías modernas y contemporáneas, y subrayar así la aparición de una “brecha” que condicionará las prácticas ligadas al conocimiento humano.

Mi intención es probar que el punto de vista relativista, inventado en la época de los presocráticos en parte intuitivamente, en parte sobre la base de una lógica todavía no formalizada, ha obtenido en el transcurso de los últimos cien años, para su comprobación, imprevistos argumentos “empíricos” desde el ámbito de la ciencia.

Es así como su carácter neutral, universal y autónomo se ha puesto en entredicho con la aparición de la evidencia privada; a través de agentes proscritos como la memoria, las emociones o el propio cuerpo. Y será necesario profundizar en cómo afectan éstos a nuestros modos de construcción de la realidad.

Una realidad que, para concluir, no existiría sin una percepción responsable y compartida, más allá de la ciencia y en pro del SABER.

## **1. REVISIÓN HISTÓRICA**

La ciencia clásica se había propuesto como misión investigar el mundo en su realidad objetiva, independiente de lo humano. Eso significaba nada más y nada menos que, para llegar a ese mundo sin sujeto, debía ser alejada de ese mundo toda contaminación subjetiva, por lo tanto, también el observador.

Sus esfuerzos iban enfocados hacia la demostración de una realidad que se debía y se podía conocer obviando la influencia que ejercemos sobre ella en ese acto de “conocer”.

Sin embargo, desde comienzos de nuestro siglo se multiplicaron las dudas sobre la posibilidad de realización de ese propósito. Se comenzaba a comprender que un universo del que se había expulsado todo lo subjetivo dejaba de ser observable. Surge así otra perspectiva de la realidad, una realidad que no se descubre, sino que se inventa y se construye.

Heinz von Foerster lo dijo con ejemplar concisión: “La objetividad es la ilusión de que las observaciones pueden hacerse sin un observador.” (citado en Watzlawick y Krieg, 1995, p.19). Con esta expresión se ponían de manifiesto las “brechas” científicas más o menos independientes en el curso de los últimos cien años, pero de cuyo alcance hoy sólo muy pocos tienen conciencia.

Si atendiéramos a los postulados de la ciencia clásica en su separación entre el sujeto y el objeto del conocimiento: el observador -- que se encuentra fuera del objeto (sistema) observado-- debería tratar de describir éste, sus estructuras, sus propiedades y sus modos de comportamiento, dejando a un lado sus propias condiciones y características subjetivas a fin de no influir sobre él. Así lo decía el ideal del “*conocimiento objetivo*”. Pero el observador no puede pensarse como “alguien que está afuera” y considerar “objetivo” su conocimiento, pues no se puede abstraer a sí mismo de su descripción de la realidad.

La realidad a la que nos enfrentamos es mucho más permeable de lo que ha sido considerada, y el Saber y toda afirmación sobre él siempre muestra efectos de autorreferencia que influyen en esa realidad al ser el resultado de una actividad realizada por un sujeto activo.

Desde el momento en que un miembro de un sistema de interacción cambia su visión del sistema, existe la posibilidad (entendida hasta ahora como peligro) de que cambie todo el sistema. Por eso el quid de la cuestión reside en replantearse cómo se producen esas actividades. Una cuestión de método que analizaré más adelante.

Desde hace siglos existen teorías contrapuestas en relación al “Saber”, y es así como encontramos referencias desde los Presocráticos hasta Kant, Hume, Schopenhauer, Schrodinger, Heisenberg, Vico...

Como señala Ernst Don Glasersfeld en su artículo *Despedida de la objetividad* (citado en W. y K. 1995, p.20):

...Ya en el en el siglo V a. C., Protágoras, había explicado que el hombre era la medida de todas las cosas (y determinaba) *qué* eran y *cómo* eran. Sócrates, en cambio, en el diálogo *Teeteto*, de Platón, sostuvo el parecer de que la percepción suponía algo perceptible. La corriente principal de la filosofía occidental interpretó esto en sentido casi completamente realista e insistió en que el producto de la percepción y de la observación son siempre imágenes o representaciones de cosas independientes del sujeto humano, que ya “existían” en sí y para sí. Sin embargo, el punto de vista de Protágoras siempre encontró defensores convencidos en el transcurso de la historia

Vico y Kant, dos filósofos que vivieron casi un milenio más tarde, pudieron llegar por medio de sus propias conclusiones a tesis parecidas. Kant, en el prólogo de la segunda edición de la *Crítica* escribe:

...que la razón sólo aprecia lo que ella misma produce según su proyecto; que la razón debe avanzar hacia las leyes estables con los principios de sus prejuicios y debe obligar a la naturaleza a responder a sus preguntas, pero no debe dejarse llevar por ésta como por andadores; pues si no las observaciones casuales, hechas sin un plan proyectado con anticipación, no se relacionarían con una ley necesaria, que la razón sin embargo busca y necesita. (citado en W. y K. 1995, pp. 22-23.)

Aparece aquí el concepto de “prejuicio” como una manera de entender la realidad, construir conceptos y redes de conceptos. Ese entendimiento, argumenta, se logra a través de toda forma de asociación (*conjunctio*) que puede realizar nuestro pensar, una asociación que no sólo incluye la integración de objetos provenientes de propiedades sensoriales individuales, sino también el encadenamiento de objetos ya integrados, la percepción o representación de ordenaciones espaciales o secuencias temporales y la “vinculación” de una experiencia con otra.

Es así como todo lo que, sobre la base de un análisis, consideramos integrado y podemos atribuirle una “estructura”, es producto de nuestra propia y característica capacidad de representación, por lo tanto, no viene dada por los objetos.

En base a las afirmaciones de Don Glasersfeld:

El objeto --en cuanto consiste en más de una percepción sensorial--, ha sido integrado por el acto de nuestra representación y por eso de *ninguna manera* debe pensarse como preformado. De ese modo la “cosa en sí” resulta una construcción que sólo puede ser proyectada en el mundo onírico, es decir, en la “realidad” que suponemos más allá del mundo de nuestras experiencias, cuando la hemos construido con el auxilio de nuestros conceptos de asociación. (citado en W. y K. 1995, p. 24)

Haciendo referencia al discurso “Die Tatsachen in der Wahrnehmung” de Hermann von Helmholtz (1878), Don Glasersfeld profundiza en un concepto kantiano mucho más trascendente que sostiene: “El espacio y el tiempo también deben ser considerados una inevitable construcción conceptual de nuestra razón, en vez de un hecho del mundo objetivo.”

Si se acepta esta idea, se produce un *desplazamiento radical del concepto del saber*, no sólo en el sentido del saber general y práctico, sino también en todo lo que consideramos científico y por lo tanto particularmente confiable. Si el tiempo y el espacio son coordenadas o principios de orden de nuestra experiencia, entonces no podemos representarnos cosas más allá del mundo de la experiencia, pues la forma, la estructura, el desarrollo de los procesos y el ordenamiento de cualquier tipo son, sin ese sistema de coordenadas, impensables en el verdadero sentido del término. (citado en W. y K. 1995, p. 26)

En definitiva, desde esta primera aproximación a lo que llamamos Saber, se deduce a grandes rasgos que es imposible que éste pueda ser una imagen o una representación de una “realidad” no tocada por la experiencia.

La búsqueda de un Saber que, en el sentido corriente, sólo puede ser “verdadero” (si coincide verdaderamente con objetos existentes “en sí”) es en consecuencia ilusoria. Y se demuestra que existen nuevas perspectivas que otorgan al Saber una nueva significación y un nuevo valor.

*“El saber consiste en poder obrar adecuadamente”.*

HUMBERTO R. MATURANA (1980)

*“Toda imagen del mundo es y sigue siendo una construcción de su propia mente; su existencia no puede ser probada de otra manera.”*

ERWIN SCHRODÍNGER (1958)

## 1.1. EL PAPEL DEL OBSERVADOR ANTE EL MUNDO.

### PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA DEL MÉTODO:

El problema reside en el acercamiento a la realidad, en la formulación del problema, en la búsqueda de un *lugar fundamental de observación* a través del cual se puedan juzgar las realizaciones concretas del denominado *Conocimiento* y disciplinar así sus desarrollos. En definitiva, nos encontramos ante un problema de Método.

Un Método que permitiría introducir una escisión entre un “antes” y un “después” en los desarrollos del conocimiento.

### 1.2. EL MÉTODO MODERNO:

En los orígenes de la tradición moderna, encontramos uno de los esquemas epistemológicos más profundamente arraigados no sólo en las filosofías, sino también en el sentido común: la idea del crecimiento del Saber como aproximación a la verdad y a un punto de vista de conocimiento total. El ideal gnoseológico que perseguir consistía pues en la correspondencia entre la cosa conocida y el concepto producido por el intelecto.

Esta imposición del problema del Método la vemos reflejada en la obra de René Descartes, convirtiéndola en el prototipo de toda una serie de supuestos que atraviesan la historia entera del pensamiento occidental moderno. Entre ellos: la separación entre el cuerpo y la mente, y la necesidad de buscar un puente entre estas dos realidades concebidas como separadas; el ideal de una purificación de la actividad espiritual y el de una transparencia gnoseológica; la identificación de un punto de Arquímedes como criterio de demarcación que garantice definitivamente la construcción de la ciencia; una concepción ahistórica de la razón y una oposición más o menos explícita entre naturaleza e historia... entre otras.

Mauro Ceruti señaló que:

Lo que está en el fondo de estos planteamientos es la *finitud* del conocimiento humano, y esa finitud se define en relación con la *infinitud* y la omnisciencia del conocimiento divino, convirtiéndose este último en la norma que definiría la dirección del progreso de la ciencia humana. (citado en W. y K. 1995, p.36)



Descartes mantenía que el intelecto humano participa de la *perfección* del conocimiento divino, y es el *mal uso* que hacemos de ello --cuando nos dejamos llevar por nuestras inclinaciones y pasiones contingentes--, lo que introduce las imperfecciones.

Surge entonces uno de los grandes mitos del conocimiento moderno: la separación de lo que es primario y de lo que es secundario en la naturaleza humana, la separación entre la razón y las modalidades de su constitución. Y para garantizar el correcto funcionamiento y despliegue del intelecto, se debería neutralizar todo aquello que es individual, singular o histórico en su amplio sentido, al considerarse éstos sin entidad.

Todos estos argumentos darían origen a la búsqueda obsesiva moderna del Método, a una serie de criterios de demarcación entre naturaleza e historia, entre racional e irracional, entre *sapiens* y *demens*, entre normal y patológico, entre problemas “verdaderos” y “pseudo” problemas, en definitiva, entre ciencia y metafísica.

Para Ceruti, la ciencia definida como “clásica” buscaba así:

Crear una gran dicotomía en torno del par *necesario /no necesario*, estableciendo un paralelismo con el par *existente /no existente*. Lo posible (y no necesario) era considerado como resultado de las limitaciones internas de nuestra modalidad de conocer, eliminables una vez que nos colocáramos (o nos imagináramos que podíamos colocarnos) en un punto de vista “más adecuado” ... Hoy el par *posible /no posible* es el que reformula los problemas clásicos de la necesidad, y esta dicotomía *no* se identifica en nada con el par existente/no existente. (citado en W. y K. 1995, pp. 41-42)

Mientras el ideal “cartesiano” miraba hacia una expansión cuantitativa y hacia una purificación cualitativa del conocimiento, que hacía distinciones entre conciencia y conocimiento, pronto el estado de la cuestión comenzaría a cuestionarse apareciendo detractores cuya perspectiva era completamente inversa. Fue así, como gracias a la explosión de lo hasta entonces innecesario y posible que se han sucedido los múltiples desarrollos de la ciencia contemporánea.

### 1.3. EL MÉTODO CONTEMPORÁNEO:

Los conceptos de “verdad”, “objetividad”, “síntesis” y “unidad” desaparecen para dar paso a nuevas formas de un conocimiento que dejaría de construirse por expansión, relativizándose así todo juicio de verdad. Gracias a la explosión de esta zona de *lo posible* comenzarían a edificarse los cimientos de la ciencia contemporánea.

Hoy el par *posible /no posible* es el que reformula los problemas clásicos de la necesidad, y esta dicotomía *no* se identifica en nada con el par existente/no existente:

Cambia así la noción de problema, apareciendo la idea de “complementación” entre las soluciones a dichos problemas y el universo del discurso dentro del cual han sido formulados. Así, la irreductibilidad de los puntos de vista de los observadores *hic et nunc*, su presencia sobreimpresa en cada descripción, en cada estrategia y en cada heurística, provocan una imagen del desarrollo y de la estructura de los conocimientos donde los universos de discurso posibles nunca se definen exhaustivamente, sino que se construyen en sentido propio y dependen de la red de relaciones concretas de antagonismo, de complementación y de cooperación entre los múltiples puntos de vista en juego. (Ceruti. Citado en W. y K. 1995, p.44)

Desaparece pues, la omnipresencia del ojo divino para dar cabida a nuevas y diferentes perspectivas que validan un método en el que participan los “pecados” intrínsecos a las imperfecciones humanas.

J.A. Marina (2006) en su obra *Teoría de la inteligencia creadora*, data el nacimiento de la “ciencia cognitiva” en 1956, más concretamente en un Congreso sobre Teoría de la Información, celebrado en el Instituto Tecnológico de Massachusetts; donde se dejaron entrever las fracturas del imperio conductista que daban paso a investigaciones empíricas con las que resolver los problemas del conocimiento: su génesis, su evolución y transmisión, y sus elementos y estructuras. (p. 244).

Afirmó así que:

La psicología volvió a admitir conceptos proscritos durante la época conductista: representaciones internas, imágenes mentales, planes de conducta, conciencia y muchos otros. Y comenzó a despertarse el interés por autores como: Piaget, Vygotsky o los fenomenólogos. (ibíd. p.245)

Todas estas investigaciones iban dirigidas a demostrar una doble actividad de la inteligencia basada en la asimilación de los esquemas subjetivos y la acomodación de éstos a la realidad. Una inteligencia dinámica que produciría una serie de desequilibrios y reequilibrios sucesivos, generando nuevos problemas y nuevas soluciones a dichos problemas.

*“La realidad de la que podemos hablar nunca es la realidad a priori, sino una realidad conocida, a la cual le damos forma”.*

HEINSENBERG (1958)

A modo de conclusión, se puede afirmar que la adecuación de nuestros modos de pensar y de nuestros lenguajes no refleja una estructura de la realidad que hayamos aprehendido desde un punto de vista absoluto. Sino que se trata siempre de una adecuación *hic et nunc*, condicionada y construida por los fines y modelos particulares del observador, así como por los particulares cortes metodológicos que el observador utiliza para aproximarse a la realidad.

Vemos cómo evolucionó y surgió así un cambio epistemológico en el pensamiento científico que podría definirse como el pasaje de una *ciencia de la necesidad* a una *ciencia del juego*. Un juego interactivo cuyas reglas son los *vínculos*, la *casualidad* y la contingencia de los sucesos y elecciones particulares, y las *estrategias* de los jugadores para construir nuevos escenarios y nuevas *posibilidades* a partir de esas reglas.

El conocimiento se entiende, por lo tanto, como una entidad en construcción y expansión, donde todo aumento decisivo de conocimiento provoca la producción de nueva ignorancia, de *nuevos tipos* de ignorancia; y las nuevas ignorancias pueden provocar la producción de nuevos problemas y de nuevos universos posibles para el conocimiento.

La ciencia y la filosofía contemporáneas rompen con un lenguaje hasta ahora único y sintético elaborando nuevos procedimientos e imágenes de las relaciones entre lo subjetivo y lo objetivo, lo individual y lo colectivo, lo local y lo global. Estableciendo conexiones entre ellos y construyendo conocimientos desde la *reintegración* radical del punto de vista del *observador*.

El objetivo de la ciencia se convierte en integrar la subjetividad y la objetividad del enfoque propio y comprender cómo puntos de vista diferentes se producen recíprocamente.

Cualquier criterio, cualquier ordenamiento son una cuestión de *elección*. Y, sin embargo, la elección se efectúa con el fin de comprender mejor una realidad de otra manera fugitiva. El *observador* sabe que lleva siempre consigo el “pecado original” de su *limitación*, pero sumergirse en ella es el único instrumento para alcanzar la intersubjetividad.

*“Todo lo que se dice es dicho por un observador a otro observador, que también podría ser él mismo”*

HUMBERTO R. MATURANA (1996)

## 2. TEORÍAS CONTRAPUESTAS SOBRE LA PERCEPCIÓN

*“Que la ciencia comienza con la observación es un hecho innegable del cual actualmente nadie puede dudar y menos aún dentro del ámbito de las Ciencias Humanas, donde la observación es el más antiguo y más moderno método de recogida de datos. En este sentido, nada puede reemplazar a la observación.”*

T. ANGULO (2004)

Atendiendo a las diferentes posturas sobre el concepto y la aproximación a la realidad, podemos comprender cómo existen también dos maneras opuestas de enfrentarse a lo observado. Como consecuencia, aparecen dos teorías contrapuestas referidas a la Percepción.

Retomando las bases teóricas de J.A. Marina (2006), se puede constatar que:

Tenemos la convicción de que la mirada, la percepción en general, está excluida de los circuitos de la libertad. Es evidente que no podemos ver lo que queremos, sino que en cada momento estamos sometidos al determinismo del estímulo” (p. 29)

Pero es esa libertad, la que nos permite construir la realidad a través de la información que nos ofrecen esos estímulos. Y es así como:

Mediante la mirada – a la que tomamos como representante eximia de todo el conocimiento sensitivo- extraemos datos de la realidad. Eso es lo que significa «percibir»: coger. Pues bien, cogemos de nuestro alrededor lo que nos interesa, porque nuestro ojo no es un ojo inocente, sino que está dirigido en su mirar por nuestros deseos y proyectos. (Ídem.)

*“No deberíamos olvidar que lo que observamos no es la naturaleza misma, sino la naturaleza determinada por la índole de nuestras preguntas”*

HEISENBERG (1959)

Por lo tanto, si la *Percepción* es el primer paso para la *Creación*, lo primero que se debería hacer es acercarnos al significado de este término que ha suscitado tanta controversia.

¿Qué entendemos por Percepción?

Centrándonos de nuevo en las Teorías de J.A. Marina, éste define la Percepción como “nuestra única puerta de acceso a la realidad” y subraya que:

Todas nuestras afirmaciones sobre la existencia de algo tienen que fundarse *directa o indirectamente* en la percepción...Ésta es la trayectoria del vuelo de la ciencia. Despega de la percepción, sube a las nubes del concepto y, o bien vuelve a la tierra de la que partió, para comprobar en ella sus ideas, o se queda para siempre en las nubes. (Ibíd. p. 41)

De esta manera, señala que, aunque toda ciencia admite implícita o explícitamente esta propiedad de la percepción, existen diferencias sustanciales en cuestiones relativas a la organización de los estímulos, por lo que pueden ordenarse en dos grandes grupos:

Mientras que para unos psicólogos la organización está dada en el mismo *estímulo*, para otros los estímulos han de ser organizados por el *sujeto*. (Ibíd. pp. 259-260)

### **LA TEORÍA OBJETIVISTA:**

En el primer grupo encontramos a aquellos que sostienen que, a pesar de la apariencia caótica de los estímulos, éstos poseen una organización propia que el sujeto sólo tiene que captar. Son las cualidades de forma, las estructuras de campo o los invariantes estimulares los que nos permiten percibir las cosas.

Uno de los referentes de esta corriente o *teoría objetivista* la encontramos en la *gestalpsychologie*, que estudió las leyes que rigen la organización de los estímulos, concluyendo que: el sujeto no tiene que construir la percepción con sensaciones, sino que las sensaciones le llegan ya organizadas. *Percibir es captar una estructura.*

La escuela de J.J. Gibson coincidió con los gestaltistas en negar que el sujeto tenga que organizar los datos sensoriales. En los estímulos está toda la información necesaria. Cuanto ocurre en el proceso perceptivo está causalmente determinado por el estímulo. No hay construcción, ni donación de significados.

Gibson (1979) acuñó el término "*affordance*" para referirse a la concepción pasiva de la percepción. Defendía así que es el Mundo el que anuncia-revela al sujeto, y no al revés. La conciencia, decía, es un vacío de ser, una mera ocasión para que el Mundo se manifieste. "*El Mundo no está en la cabeza del sujeto, sino que la cabeza del sujeto está en el Mundo. Todo está fuera.*" (citado en J.A. Marina, 2006, p. 261)

## LA TEORÍA CONSTRUCTIVISTA:

En segundo lugar, encontramos a un segundo grupo de investigadores que constituyen la tendencia mayoritaria en la psicología actual. Para ellos percibir es construir, y los estímulos son organizados mediante su procesamiento.

Dentro de este grupo podemos distinguir dos escuelas: los que sostienen que el procesamiento se hace de abajo-arriba (*bottom-up*), y los que sostienen que se hace de arriba-abajo (*downward flowing information*).

**La teoría procesamiento ascendente** sostiene que los estímulos son procesados sin utilizar información de más alto nivel como la almacenada en la memoria.

Uno de sus referentes es David Marr (1985), para quien *ver* es describir internamente una situación en términos simbólicos y eso puede hacerse, en los primeros niveles, con la sola ayuda del estímulo.

**La teoría del procesamiento descendente**, en cambio, hace intervenir desde el principio conocimientos de alto nivel. Para ellos Percibir es *categorizar, reconocer y construir*.

Entre sus defensores encontramos a Bergson (1963), que describía el proceso de la siguiente manera: “El análisis (perceptivo) se hace con una serie de ensayos de síntesis o, lo que viene a ser lo mismo, por otras tantas hipótesis”. Para Neisser percibimos desde lo que sabemos. Norman explica la percepción mediante un proceso de reconocimiento que se hace por análisis de características y síntesis interpretativa. Bruner, que encabezó el *New Look* en el estudio de la percepción, después de la Segunda Guerra Mundial, lo dijo de forma más tajante: “Los estímulos son los materiales de nuestras hipótesis.” (citados en J.A. Marina, 2006, p. 263)

Todos ellos compartían una misma hipótesis que se podría resumir en el principio de que *percibir es construir*, y los estímulos son organizados mediante su procesamiento. Por eso, se debería de profundizar en las características de ese proceso que identificaron con la *donación de un significado*. Así, pusieron énfasis no sólo en el diálogo entre la realidad y el sujeto, sino en la importancia del significado de esa conversación y de sus términos. Cuestiones en las que profundizaré más adelante.

Las prácticas que se derivan a su vez de las dos teorías analizadas anteriormente (La Teoría objetivista y la Teoría constructivista), podrían diferenciarse también en dos grupos diferenciados. Dos maneras de acercarse a la realidad diametralmente opuestas en lo referido a sus objetivos y metodologías.

Las primeras reflejarían formas de observación sistemática y las segundas girarían en torno a la observación constructivista. Comenzaré por las primeras:

## 2.1. LA OBSERVACIÓN SISTEMÁTICA

*“El hombre no se limita a ver; piensa y quiere conocer la significación de los fenómenos cuya existencia le ha revelado la observación. Para ello razona, compara los hechos, los interroga, y por las respuestas que obtiene comprueba los unos con las otras...”*

BERNARD (1976)

Apoyándonos en P. Croll (1995), podemos definir la Observación Sistemática como un “Proceso por el cual un observador o grupo de observadores desarrollan un conjunto de normas sistemáticas para registrar y clasificar los sucesos de clase”. (citado en Anguera, T. 1997, p. 20). El objetivo principal de este método es el de obtener la información tal y como ocurre.

En este sentido, es evidente que hacen una diferencia entre observación y experimentación:

- En la observación, el investigador considera a los fenómenos tal como se presentan (sin modificarlos ni actuar sobre ellos).
- En la experimentación hay una variación que se produce de forma intencionada por el experimentador sobre las condiciones en las que se desarrolla el fenómeno.

En base a las teorías defendidas por Anguera en su estudio sobre la *Metodología de la observación en las Ciencias Humanas* (1997) en ambos casos -observación y experimentación- el grado de control es el factor diferenciador determinante, y puesto que en el primero es nulo (observación pasiva) o mínimo (observación activa), en el segundo toma su más alto valor, ya que permite que el experimentador pueda manejar y dominar la situación, tomar decisiones, y asegurarse de que las únicas fuentes y condiciones de variación son las que él ha establecido, sin que intervengan variables extrañas que alterarían la pureza del experimento, y, por consiguiente, la buena verificación de la hipótesis. (p. 23).



### 2.1.1. ¿QUE ENTIENDE POR OBSERVACIÓN LA OBSERVACIÓN SISTEMÁTICA?

La observación es una parte fundamental de la práctica científica ya que con ella se empieza y se acaba una investigación.

Volviendo sobre los estudios de Anguera, el científico comienza su investigación con la medida o descripción de algún fenómeno percibido, recolectando los datos de las realidades empíricas para terminar con la comprobación de que la realidad se comporta tal y como suponen sus hipótesis. (Ibíd. p. 28)

Pero para llegar a una teoría “descontaminada” de las atribuciones del sujeto investigador, los métodos de observación sistemática señalan una serie de obstáculos a los que habría que enfrentarse. Es así como apoyándose en Muchchielli, (1974), señaló cuatro criterios principales a tener en cuenta (citado en Anguera, T. 1997 pp. 26-27):

#### 1. OBSTÁCULOS GENERALES LIGADOS A LA PERCEPCIÓN:

- La *selectividad natural de los estímulos*. Estos pueden deberse a: la localización del observador en el espacio y el tiempo, la imprecisión de nuestros medios sensoriales, la selectividad de la atención y el efecto de la asimilación o la selectividad de la memoria.
- La *categorización espontánea* y estructuración cognitiva del campo de observación. Cuando observamos y, por tanto, percibimos algo, debemos ser capaces de describirlo, para lo cual utilizaremos unos términos determinados y específicos. Al emplearlos, estamos categorizando espontáneamente lo que percibimos a partir de nuestro vocabulario disponible, con lo cual corremos el riesgo de que éste no sea el adecuado.
- *Los factores sociales* de la percepción. Como la influencia en el observador de su medio social originario y el actual en el aspecto perceptivo (no en el interpretativo).

#### 2. LA ECUACIÓN PERSONAL DEL OBSERVADOR influiría en:

- Los *tipos* de percepción. Derivados de la manera de ser particular y subjetiva del observador.
- *La proyección* del propio observador, distorsionando el registro.
- *La Interpretación personal*. El problema se sitúa entre la significación de lo observado y la “significación real”.

**3. OBSTÁCULOS PROVENIENTES DEL CUADRO DE REFERENCIA TEÓRICO:** Es no sólo útil, sino necesario, observar teniendo un conocimiento previo de lo que va a ser observado. Pero hay que tener cuidado porque este marco de referencia teórico puede incidir excesivamente en la observación eclipsando la propia realidad que se observa.

**4. MODIFICACIÓN DE LOS SUJETOS Y DE LAS SITUACIONES** por el hecho de su propia observación.

Como se puede comprobar, la observación sistemática entiende la observación como un elemento fundamental de la ciencia, pero hace una enorme distinción entre observación y experimentación, relegando al observador a un segundo plano en pro de un sistema neutro que refute sus hipótesis. Es así como en su opinión se lograría ser un *observador ideal*.

### **2.1.2. EL OBSERVADOR COMO INVESTIGADOR:**

Podríamos afirmar que, para los objetivistas, el principal problema de la observación de la conducta es el observador mismo. Por esa razón, el observador debe reunir una serie de requisitos que permitan evitar o disminuir los inconvenientes que presenta el propio método de la observación. Para los investigadores Vazquez y López Rivas (1962). "El observador ideal" es difícil de hallar, por lo que conviene poseer, en el mayor grado posible, las siguientes cualidades (citados en Anguera, T. 1997, p. 145):

- Tener una orientación y conocimiento de lo que se quiere ver.
- Estar libre de inclinaciones producidas por nociones preconcebidas y de toda serie de prejuicios, así como de excitaciones, prisas, entusiasmos y juicios morales: en definitiva, una gran objetividad y escepticismo.
- Madurez mental, discreción e imaginación controlada.
- Estar libre de toda fatiga: actitud alerta, interesada y activa.
- Habilidad para pasar desapercibido sin llamar la atención.
- Capacidad para escuchar y oír.
- Capacidad para ver y percibir.
- Capacidad para escoger las posiciones ventajosas.

- Capacidad para hacer cálculos razonables y exactos sin ayuda de instrumentos de medida.
- Habilidad para considerar las interrelaciones de los marcos observacionales con el contexto social, cultural, etc.

En resumidas cuentas, el observador, debe estar interesado en lo observado tal como es, y no cómo piensa que debería ser desde su propio punto de vista. Y es que sólo llegando a un conocimiento personal puede lograr sus fines científicos; y admitiendo que lo observado ha podido verse implicado en su papel cultural, su diseño observacional y su rol social, en cambio, sus procedimientos e hipótesis, deberán ser objetivamente registrados.

Unido a lo anterior existen otros problemas a los que un “observador ideal” debe hacer frente, entre ellos podemos encontrar, la interferencia entre observador y observado, la variabilidad, el sesgo o la propia autoobservación del observador.

### **2.1.3. EL PROBLEMA DE LA INTERFERENCIA:**

La observación sistemática, no niega la interacción o la interferencia entre el observador y lo observado, pero la considera un problema al que habría que enfrentarse para reflejar la realidad tal y como es.

Para Webb et al. (1966):

En la observación de la conducta humana, por ejemplo, el científico puede esconderse detrás de un espejo unidimensional en algunas situaciones, o puede entrar en otras como participante. Sin embargo, incluso en estas últimas, existe interferencia o interacción entre observador y observado, y ésta se debe localizar para tratarla de forma directa, disminuir su efecto (esconderse, etc.) o anular dicho problema con el término que acuñaron como “medidas no intrusivas”. (citados en Anguera, T. 1997, p. 151)

### **2.1.4. EL PROBLEMA DE LA VARIABILIDAD DEL OBSERVADOR:**

Otro de los problemas es la propia variabilidad del observador. Según Hyman (1972):

Su causa se halla en la propia cualidad humana –sus imperfecciones físicas y facultades mentales. Por ello, definía al observador como un individuo sumamente sujeto a error que se halla limitado por la sensibilidad de su aparato perceptivo, por los marcos y categorías de que

dispone para el ordenamiento de su experiencia sensible, así como por los aspectos motivacionales y psicológicos que le conducen al autoengaño. (citado en Anguera, T. 1997, p. 155)

La propia Anguera basándose en los argumentos precedentes, subraya la inaptitud del observador para repetir una observación exactamente de la misma forma y obteniendo el mismo resultado. Poniendo como ejemplo que:

...tal variabilidad se manifiesta incluso cuando parecería fácil la objetividad; por ejemplo, en las ciencias físicas. Ya que puede ocurrir que la lectura del termómetro no se haga de la misma forma, al variar el ángulo visual. (Ídem.)

### **2.1.5. PROBLEMAS DE SESGO:**

Aparece aquí un nuevo problema con el que enfrentarse: los *Peligros de sesgo*; denominados así por Schwartz y Schwanz (1955) y Wax (1975) como “una tendencia a observar un fenómeno de una manera que difiere de la observación «verdadera» consistentemente”. Asimismo, Weick, (1968) distinguía dos tipos de errores (citados en Anguera, T. 1997, p. 156):

1. *La duplicación de designaciones.* Que suele llevar al sesgo de abreviación. El observador realiza un esfuerzo para producir un resultado coherente, pero se suprimen detalles recordados que no parecen apropiados. Posteriormente, se implica una reconstrucción, y entonces se introducen detalles no exactos.
2. *La reducción de designaciones.* Ocurre cuando una información compleja se traslada a un lenguaje excesivamente simple, o dicho en otros términos, cuando un *input* complejo se traslada a un *output* simple en cuanto al lenguaje.

Algunos sesgos se basan simultáneamente en la duplicación y reducción de designaciones, pero todos ellos –basándonos en la teoría objetivista--podrían paliarse con un perfecto adiestramiento y formación del observador.

### **2.1.6. LOS PELIGROS DE LA AUTOOBSERVACIÓN:**

En época reciente, los conductistas rechazaron la autoobservación como método, considerándola inutilizable porque el propósito de observar una vivencia podía influir en ésta modificándola o inhibiéndola y también porque sus resultados no podían ser comprobados por otros investigadores. Pero ya mucho antes, Kant, referido especialmente a la observación de los sentimientos, aducía el hecho de que la vivencia, al convertirse en objeto de observación, se modifica y hasta se destruye: Comte fue aún más lejos y la rechazó como absolutamente imposible para la observación del pensamiento porque implicaba una escisión del sujeto en una parte que tenía la vivencia y otra parte que la observaba. Lange y Brentano, ya en los siglos XIX y XX, también combatieron la autoobservación, reconociéndose en general que se implicaban causas de error realmente existentes.

Para obviar este obstáculo y basándonos en Traxel (1970), se idearon principalmente dos posibilidades de remediarlo:

En primer lugar, parece que un prolongado ejercicio metódico de la autoobservación podría disminuir considerablemente esta influencia perturbadora. Y, en segundo lugar, podría examinarse la vivencia, no en el instante en que se experimenta, sino recordándola inmediatamente después, con lo que se obtendría una visión no falseada de ella, y esta «introspección retrospectiva» quedaría comprobada por la conducta inmediatamente consecutiva. (citado en Anguera, T. 1997, p. 141)

Con la puesta en marcha de estos métodos se demostró la capacidad de formular enunciados sobre las vivencias propias y pareció que habían perdido parte de su peso las objeciones en contra, demostrándose que el hecho de que el individuo sabe algo de lo que vive interiormente parece indicar cuando menos la posibilidad de la autoobservación.

Pero la realidad es que, en palabras de Kaplan (1964), este método de observación seguiría ligado a un alto peligro de la subjetividad, convirtiéndose en un inconveniente. Ya que el observador utiliza documentos establecidos por el sujeto para sí mismo, --como autobiografías, cartas, etc.-- y se ayuda en muchas ocasiones de la autoobservación para poder ofrecer una interpretación de los datos obtenidos. (citado en Anguera, T. 1997, p. 142)

En otras palabras, se seguiría negando la premisa del “conócete a ti mismo” de Foucault, quien defendió la subjetividad, refiriéndose a ella como la tecnología del yo que “permite a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de los otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (1991, p. 48), frente a las tecnologías de poder “que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o dominación y consisten en una objetivación del sujeto”. (Ibíd. p. 49)

Si bien es cierto que las Ciencias Humanas no pueden prescindir de la introspección como sostuvo Duverger (1975), no puede tener significado más que asociada a otros métodos. Se concluye así, que los informes obtenidos mediante la autoobservación no son generalizables, y su valor es el que corresponde a un caso aislado. (citado en Anguera, T. 1997, p. 143)

#### **2.1.7. EL ADIESTRAMIENTO DE LOS OBSERVADORES:**

Para la observación sistemática, todos estos problemas podrían atajarse con la puesta en marcha de un correcto adiestramiento de los observadores. En la literatura especializada se habla mucho acerca de la necesidad de utilizar observadores adiestrados en la investigación, pero no suele especificarse la forma de llevarlo a cabo. Lo que sí es deducible de este postulado es que, si una persona ha de ser un «instrumento de observación», ésta debe estar adiestrada para desempeñar esta función: debe *aprender a ver* qué es lo que se le pide que vea.

Se distingue entre las habilidades de uno u otro observador, en base a las reglas anteriormente citadas y sin olvidar que la habilidad de un observador no es totalmente adquirida, sino que unos son más capaces que otros de ver en un marco determinado.

Fraisse (1970) afirma que:

Un factor esencial de la riqueza y exactitud de las observaciones en las que influye la personalidad es la existencia de una semejanza entre observador y observado: ahora bien, como él mismo aclara, no puede tomarse como norma, por la subjetividad que pudiera implicar. Simplemente facilitaría el papel a desempeñar por el observador en el sentido ya

indicado de una complementación con el sistema cultural de los sujetos observados. (citado en Anguera, T. 1997, p. 156)

Para concluir y recapitulando, comprobamos que la observación sistemática parte de una ciencia objetivista que, aunque asume la influencia que ejerce el observador sobre lo observado, pretende evitar al máximo que esto se manifieste en sus procesos empíricos.

Esta corriente científica, pondrá así su énfasis en evitar y atajar todos aquellos problemas derivados de una práctica incorrecta contaminada por las características intrínsecas del observador (emociones, prejuicios, imaginación, etc.) gracias a un adiestramiento cuya única misión es la formación de un “observador ideal”.

## 2.2 LA TEORÍA CONSTRUCTIVISTA. El ocaso de la objetividad

La teoría constructivista rompe con todo lo anterior reivindicando el conocimiento como el proceso de un organismo para dar sentido a la experiencia, estableciendo patrones y relaciones entre los hechos que a la par servirán para dar sentido a nuevos hechos.

Para ellos, la realidad es una construcción individual que se co-construye entre el sujeto y el medio, dudando de la existencia de una realidad objetiva y argumentando que de la realidad -si existe- sólo podemos conocer lo que no es. Y van más allá, afirmando que el sujeto (observador) nunca es capaz de reconocer, describir o remedar la realidad, sino que sólo puede construir un modelo que se acerque a ella.

Desde el punto de vista constructivista, todo conocimiento en el mundo de la experiencia debe ser construido, se refiere exclusivamente a ese mundo de la experiencia y no puede tener pretensiones ontológicas de objetividad, sino que lo observado se llena del significado inherente al observador, generando un acto subjetivo y autorreferencial.

La reciprocidad de la visión constructivista de nuestro mundo y de nosotros mismos se expresa de manera particularmente clara en "*A Calculus for Self-Reference*", de Francisco Varela (1974):

"El punto de partida de este cálculo es el planteo de una distinción. Con este acto primordial de separación distinguimos unas de otras las formas de manifestación que luego sostenemos que son el mundo. Partiendo de allí insistimos luego en la primacía del rol del observador, que hace sus distinciones en cualquier lugar.

Pero esas distinciones, que por un lado crean nuestro mundo, por otro descubren precisamente eso: las distinciones que hacemos, y éstas se refieren mucho más al punto de vista del observador que a la verdadera consistencia del mundo, que a consecuencia de la separación entre el observador y lo observado sigue siendo incomprensible.

Al percibir el mundo en su ser-así determinado, olvidamos lo que emprendimos para encontrarlo en ese ser-así; y si desandamos el camino para saber cómo llegamos hasta allí, apenas si encontramos algo más que el reflejo de nosotros mismos en el mundo y como mundo. En oposición a la tan difundida opinión, la investigación cuidadosa de una observación revela las cualidades del observador. Los observadores nos distinguimos precisamente por medio de la distinción de lo que aparentemente no somos, es decir, por medio del mundo." (citado en W.y K. 1995, p. 12)



Sin embargo, se le reservó al trabajo científico de Heinz von Foerster (1958) la extensión de esta visión constructivista prácticamente a casi todos los aspectos del ser-en-el-mundo humano: a los problemas de la percepción, de la cognición y de las otras funciones del sistema nervioso, del lenguaje, de la inteligencia artificial, de la biofísica y sobre todo del concepto de la autoorganización de sistemas (autopoiesis).

Entre los exponentes de esta corriente encontramos a Jean Piaget, Ernst von Glasersfeld, Gregory Bateson, Heinz Von Foerster, Mc Culloch, Humberto Maturana, Francisco Varela o Paul Watzlawick.

### **2.2.1. EL OBSERVADOR Y LA OBSERVACIÓN**

El observador es un ser humano situado (en el espacio y en el tiempo, conceptos también subjetivos), encarnado, social y político que no puede “separarse” de aquello que observa y mucho menos mantenerse ajeno a él. El observador se hace en la observación y, cuando el ser humano que es el observador muere, el observador y la observación llegan a su fin. En esas circunstancias, al reflexionar sobre lo que hace el observador, las facultades cognitivas del observador deben considerarse como dotadas de propiedades inexplicables o deben ser explicadas mostrando cómo surgen como resultado de la biología del observador que es un ser humano.

Para los constructivistas, las emociones son, por tanto, legítimas y constituyen la fundación de las circunstancias de la explicación científica, ya que especifican el ámbito de las acciones en el que se opera cuando se generan las preguntas.

En definitiva, su argumento se refiere a la ciencia como un estudio que se funda en deseos e intereses, que son los que constituyen las preguntas que se plantean al hacer ciencia y el camino que sigue está guiado por las emociones, no por la razón.

Maturana (1988), lo resumió así:

Son las conversaciones en las que nos sumergimos cuando hacemos ciencia las que determinan el curso de la ciencia. Y esto no puede ser de otra manera, porque todo lo que hacemos los seres humanos surge en nuestro funcionamiento como tales en nuestro ámbito de experiencias a través del entrelazamiento continuo de nuestro lenguaje y de nuestras emociones, que es todo lo que los seres humanos hacemos.

Por lo tanto, existen varios factores a tener en cuenta si queremos llegar a comprender mejor los planteamientos constructivistas de la observación, entre ellos se pueden distinguir las acciones, las emociones y el propio lenguaje.” (Citado en W. y K. 1995, p. 180)

### **2.2.2. ACCIONES**

En su artículo *La ciencia y la vida cotidiana, ontología de las explicaciones científicas*, Maturana definió las *acciones* como:

Todo lo que hacemos en un ámbito operacional cualquiera que ponemos de manifiesto en nuestro discurso, por más abstracto que pueda parecer. Así, pensar es actuar en el ámbito del pensamiento, caminar es actuar en el ámbito del caminar, reflexionar es actuar en el ámbito de la reflexión, hablar es actuar en el ámbito del habla, golpear es actuar en el ámbito del golpear... explicar científicamente es actuar en el ámbito de la explicación científica. (Citado en W. y K. 1995, p. 160)

### **2.2.3. EMOCIONES**

Pero ¿qué tienen que ver los sentimientos con la inteligencia? Tradicionalmente el mundo de los sentimientos se ha excluido de las tareas de la inteligencia, en parte porque se los consideraba fuerzas indómitas y a su aire, y en parte también porque se confundía a la inteligencia con la razón. Pero la inteligencia penetra el ámbito entero de nuestra vida consciente. En palabras de Maturana (1988):

En la vida diaria distinguimos diferentes emociones dentro de nosotros mismos, al observar los diferentes ámbitos de acciones en los que funcionamos. Por lo tanto, todas las acciones se realizan en algún ámbito emocional, y es la emoción la que define el ámbito en el que se produce una acción (un movimiento o una posición interior del cuerpo). La emoción básica bajo la que actuamos a cada momento es la que define lo que hacemos en ese momento como un tipo particular de acción en ese ámbito. Por eso, si queremos comprender una actividad humana, debemos prestar atención a la emoción que define el ámbito de acción en el que se produce esa actividad, y en el proceso debemos aprender a ver las acciones deseadas en esa emoción. (Citado en W. y K. 1995, p. 161)

#### 2.2.4. EL LENGUAJE

Si partimos de la idea de que el lenguaje es una invención del ser humano, y su forma de aprehender la realidad en un código común, se deduce que los seres humanos existimos como observadores en el lenguaje y todo lo que distinguimos en el lenguaje son operaciones en el lenguaje de acuerdo con las circunstancias que han surgido en nosotros en el lenguaje. Es decir, que todo lo que hacemos como seres humanos lo hacemos como diferentes maneras de funcionar en el lenguaje y éste hecho nos hace partir de una base altamente cuestionable (subjetiva). (Maturana, 1988. Citado en W. y K. 1995, p. 160)

#### 2.2.5. LA CIENCIA

El observador vive la ciencia como un sistema de constitución de experiencias dentro de su ámbito de experiencias, pero fuera del ámbito en que se produce la disputa objetivo-subjetivo.

Por eso, según Maturana (1988), “las pretensiones de objetividad y universalidad en la ciencia son pretensiones morales, no ontológicas.” (Citado en W. y K. 1995, p. 180)

Basándonos en sus afirmaciones, y “al aceptar que la ciencia no trata de la verdad o de la realidad en un sentido trascendental sino de la explicación de la experiencia humana en el ámbito de las experiencias humanas”, se abren las puertas a nuevos argumentos con los que seguir construyendo la realidad. Llegamos así a unas conclusiones que nos dan una visión global de esta nueva manera de enfrentarse al Mundo: (Citado en W. y K. 1995, p. 192)

- Cambia radicalmente la noción de verdad y el observador puede librarse de esa pesada carga al dejar de ser su “poseedor”.
- La naturaleza deja de ser algo externo y autónomo para convertirse en algo que surge a través de la operación de un observador en el lenguaje dentro de su ámbito experiencial.
- El adiestramiento científico abandona sus connotaciones “militares” para convertirse en un proceso en el que mediante la aplicación y comprensión de los *criterios de validez del método científico* --que integra las experiencias particulares y se basa en un compromiso personal— poder generar explicaciones y afirmaciones aplicables no sólo a la ciencia sino también a la vida diaria.
- Actuar responsablemente implica la aceptación de dichos criterios, sin olvidar que, en todo momento, el observador es consciente de las consecuencias de sus acciones, y se debe valorar su grado de implicación y sus circunstancias.
- Las emociones se hacen respetables y nítidas.

En definitiva, y retomando sus palabras, se deduce que “la ciencia, como ámbito cognitivo, existe y crece como tal expresando siempre los intereses, deseos, ambiciones, aspiraciones y fantasías de los científicos, sin tener en cuenta sus pretensiones de objetividad e independencia emocional.” (Maturana, 1988. Citado en W. y K. 1995, p. 180)

Si volvemos la vista atrás, hemos comprobado como desde las perspectivas clásicas, el proceso de progresiva descentración característico de la ciencia sólo podía producirse con la neutralización del sujeto y del observador. La reflexión epistemológica contemporánea, en cambio, refiere el concepto de descentración a dos hechos igualmente fundamentales: la proliferación de lo real en objetos, niveles y esferas de realidad diferentes, y la conciencia de que esta proliferación está siempre presente en el lenguaje y en la comunicación de un observador.

### **3. TESIS**

*“La evidencia privada es el inevitable punto de apoyo para todo conocimiento universal y científico.”*

J.A. MARINA (2006)

La nueva ciencia se basa ahora en una nueva alianza entre el ser humano y la Naturaleza, y supera la hipótesis moderna que postulaba a favor de su carácter neutral, universal y autónomo, que discriminaba entre el mundo objetivo y la conciencia subjetiva. La razón irá de la mano de la propia vida admitiéndose que todo conocimiento es personal y se basa en la propia experiencia del sujeto.

Es así como el *conocimiento tácito*, “la fase previa a la lógica de conocer” que defendía M. Polanyi (1967) se erige contra todo conocimiento explícito, donde la destreza humana, los prejuicios y las pasiones tienen un papel importante y necesario, que guía el descubrimiento y valida sus tesis. En los escritos de Polanyi la ciencia aparece como un arte, en el que las normas científicas y sociales se entrelazan, porque en base a sus afirmaciones, “podemos saber más de lo que podemos decir”.

Todos los factores que participan de una experiencia de observación y que se han citado anteriormente: la percepción, la memoria, la imaginación o los sentimientos, son los elementos con

los que conseguir la “Inteligencia Creadora” que J.A. Marina (2006) describía como “capaz de crearse a sí misma, ajustándose a la realidad para desbordarla”. (p. 17)

Para Marina, el único camino para llegar a una “ciencia radical” (la Ciencia de la Inteligencia Humana) supondría analizar la propia subjetividad –la propia experiencia consciente-- para ver cómo se constituye en ella toda la objetividad. Pero va más allá argumentando que se debería superar toda ciencia cognitiva que sólo trate de una lógica formal, para poner en marcha otro tipo de lógicas como la inventiva, y no sólo se trate de “Razón” sino también de sentimientos y no sólo de medios, sino también de fines. (Ibíd. pp. 246-247)

Una declaración de intenciones que fundamenta mi propio estudio basado en la percepción como acción, en la reivindicación de la creación de un nuevo observador capaz de extraer conocimiento de su propia experiencia, en el uso de esa experiencia –memoria, lenguaje, imaginación—como método investigador que describa un Mundo encarnado y múltiple.

Con “la creación de un nuevo observador”, trato de poner en marcha un método con el que seleccionar mi propia información, dirigir mi mirada sobre la realidad y fijar mis propias metas. Es decir, *inventar posibilidades* en la realidad, descubriendo no sólo lo que son las cosas, sino también lo que pueden ser. Y todo ello, como decía J.A. Marina, se consigue *gestando* y *gestionando* la irrealidad: dirigiendo nuestra mirada, recordando, moviéndonos, atendiendo... Es decir, asistiendo al momento de la transfiguración en cada una de nuestras facultades. Y sin olvidar que al percibir no nos comportamos como un espejo que refleja la realidad, sino como un entrevistador, más o menos sagaz, que la interroga. No somos libres de que responda de una u otra forma, pero sí de la pregunta que le hacemos.

Bergson (1963), lo resumió con exactitud cuando en *Le posible et le réel*, decía “Artesanos de nuestra vida, incluso artistas cuando lo queremos. Trabajamos continuamente en esculpir, con la materia que nos es proporcionada por el pasado y el presente, una forma única, nueva, original, imprevisible”. (Citado en Marina, J.A. 2006, p. 256)

Los **OBJETIVOS** del nuevo observador deben ser pues superar la premisa clásica de *recibir, elaborar* y *producir* respuestas efectivas ante la información que se presente.

Nos manejamos entre ideas, continuas irrealidades manifestadas mediante diferentes proyectos encargados de edificar el conocimiento. Por lo tanto, si nuestro objetivo es construir la realidad,

como campo de juego de nuestra propia acción, también somos responsables de escoger de entre las libres posibilidades que la naturaleza y el arte nos presenten. Se trata de aprovechar el margen de libertad que proporciona el terreno de la creatividad artística individual para idear posibilidades y nuevos códigos, según nuestro bagaje y nuestros proyectos personales.

Otro de nuestros objetivos debe ser huir de los automatismos, --que son fruto de miedos tan básicos como el error o lo no conocido--, el orden o la estandarización de nuestras respuestas --relacionadas con la dependencia de la mirada del campo perceptivo--. En definitiva, huir de todas aquellas reacciones que desembocan en la constante búsqueda de verdades aparentes, comunes para todos.

“Por un lado, sujetos dependientes y por otro, sujetos independientes”, ésta fue la clara clasificación de estilos perceptivos que hizo Witkins en 1971. (Citado en Marina, J.A., 2006, p. 34)

Al hilo de esta clasificación, aparecen otros objetivos que cualquier observador debería alcanzar para estimular el pensamiento productivo. Entre ellos, estimular la propia creatividad individual, mediante el análisis comparativo de los mencionados estilos perceptivos (en base a los diferentes resultados obtenidos por esta clasificación); ampliar el abanico de posibilidades artísticas a través de éstos métodos; estimular la capacidad de ver nuevos y diferentes significados ante un mismo estímulo; saber extraer y seleccionar información ante los mismos, presentados según las necesidades personales de cada uno y por último, desarrollar la capacidad de independizar la mirada ante lo que por costumbre acabamos viendo.

Son en su totalidad estrategias creativas que nos servirán para ampliar nuestra libertad como individuos. Una búsqueda que como ya he dicho, se centra en el campo de la ingeniería cognitiva ya que “sólo captamos lo que sabemos captar”, de modo que nuestra misión consistirá en encontrar posibilidades de entre las libres manifestaciones creadoras que las diversas realidades, basadas en el principio de su propia subjetividad, puedan ofrecernos.

#### **4. METODOLOGÍA: ¿CÓMO CREAMOS EL MUNDO?**

*“...por primera vez en el curso de la Historia el hombre no encuentra ante sí más que a sí mismo en el Universo. En épocas anteriores, era la Naturaleza lo que se ofrecía a su mirada. La ciencia natural no es ya un espectador situado ante la Naturaleza, antes se reconoce a sí misma como parte de la interacción de hombre y Naturaleza. El método científico consistente en abstraer, explicar y ordenar ha adquirido conciencia de las limitaciones que le impone el hecho de que la incidencia del método modifica su objeto y lo transforma, hasta el punto de que el método no puede distinguirse del objeto.”*

WERNER HEISENBERG (1955)

Una vez identificados nuestros objetivos y partiendo de la ideal global de que el acto perceptivo es un acto creador, la pregunta ahora es: ¿Cómo conocemos el Mundo? ¿Podemos abarcarlo en su totalidad?...

Si, como dice von Foerster, “el paisaje es el mapa”, (citado en W. y K. 1995, p. 125) y si, por lo tanto, no podemos tener un acceso directo a un mundo exterior, sino que lo creamos primero como representación en nuestro cuerpo (es decir, con la intervención de todos sus órganos), entonces, ¿cómo obra este cuerpo, con todas sus condiciones (o también emociones), en constante cambio, sobre el tipo de representación de la realidad que crea?

La respuesta es que resulta utópico abarcar el Mundo en su totalidad, conocemos un recorte del mundo, uno que se adapta a nuestro modelo conceptual previo, al cual adaptamos nuevos conocimientos que enriquecerán el modelo y permitirán conocer nuevamente un recorte del mundo. Ya hemos visto que construimos nuestra concepción del Mundo en base a una escala de valores, pautas de intercambio y normas que regularán sus procesos, además entrarán también en juego nuestro sistema de creencias, infinidad de elementos socioculturales, códigos extra e intrafamiliares, etc....todos ellos elementos sobre los cuales elaborar nuestra experiencia.

*“Lo que vemos nos revela lo que somos, porque sólo captamos lo que sabemos captar, y, por lo tanto, el mundo que experimentamos es un retrato nuestro en negativo.”*

MATURANA (1992)

Pero lo que ahora atañe, es cómo se elaboran y se procesan todos esos elementos para crear unas pautas metodológicas de observación. Entre ellas se pueden subrayar dos grandes grupos:

-*La organización*, como proceso constructor de la realidad.

-*El ensayo-error* como proceso estructurador de la realidad.

En definitiva, al enfrentar una nueva situación, el ser humano deberá deconstruir y reestructurar sus significados para poder adaptarse. Spencer Brown, en 1973 ya hablaba de nuestra imposibilidad para percibir todo, por eso designó y diferenció los procesos del modelo epistemológico mencionado como “Datos y Captos: Aquello que la ciencia empírica denomina datos, para ser más honestos deberíamos llamarlos captos, ya que en un sentido muy real son seleccionados arbitrariamente por la índole de las hipótesis ya formadas”. (citado en Ceberio, Watzlawick y P & Linares, J. 2006)

Si volvemos a la definición de percepción, constatamos que no hay percepción sin estímulo, pero como ya hemos visto, éste no la determina por completo, sino que se permiten un juego: el de la facultad de ver. Podríamos decir por lo tanto que el *acto de ver* es un método al que aspiramos y cuya estructura básica consiste en: *completar* lo visto con lo sabido, *dar estabilidad* a lo que no lo tiene e *interpretar* los datos dándoles significado. Es decir, “desandar” el camino y partir de nuestras interpretaciones para Ver con claridad.

Maturana añade: “Las letras son líneas, pero la mirada inteligente no quiere descansar en ellas, y va más allá. No ve: Lee”. (Citado en Marina, J.A. 2006, p. 31)

La creación artística, por lo tanto, como acto perceptivo que es, podría considerarse como la solución de un problema. Un problema que, aunque el artista no pueda precisar de antemano, quiere resolver con su obra. Aldous Huxley al hilo de esto escribió:

Cuando empiezo un libro sé muy vagamente lo que va a suceder. Tan sólo tengo una idea muy general y el libro se desarrollará a medida que voy escribiendo. Nunca estoy totalmente seguro de lo que va a suceder hasta que ya lo he escrito. (Citado en Marina, J.A. 2006, p. 155)

Parafraseando a Marina, comenzaremos así por idear un proyecto que nos guíe. Esto no quiere decir que sepamos a priori hacia dónde vamos, sino que simplemente subraya la importancia de que cada vez que elegimos dónde mirar y la información que queremos extraer, dejamos que el futuro anticipado por nuestras metas nos guíe. Es así como “Al formular un proyecto inventivo situamos la



meta en un problemático y remoto lugar hacia el que nos atraemos.” (Ibíd. p. 152) Y ello incluye las *condiciones* o las *restricciones* que el propio sujeto sufre o se impone y que trataré más adelante.

Pero no todas las restricciones son impuestas al creador, sino que muchas son libremente elegidas por él. La meta puede ser un reto y gran parte de nuestra tarea va a consistir en una hábil gestión de esas restricciones, que pueden servir para ir balizando el campo de actuación y excluir grandes masas de posibilidades.

Por último, un criterio nos permitirá reconocer- si la actividad va por buen camino y cuándo hemos alcanzado la meta. En nuestro caso y desde una visión artística, el criterio será el sistema de preferencias creado por nosotros mismos y dirigirá nuestras ocurrencias, evaluaciones y, en una palabra, la obra entera.

En resumen, los *objetivos*, las *condiciones* y los *criterios* son los elementos que configurarán nuestro proyecto.

Una vez que el proyecto está ideado, la siguiente pauta implica la necesidad de **buscar**, es decir, comprender:

Hemos de conseguir que lo ajeno se convierta en propio. En esto consiste el conocimiento: conocer es comprender, es decir, aprehender lo nuevo con lo ya conocido. Es aquí donde entran en acción lo visto con lo sabido: «Comprender» y «explicar» significan un solo proceso, descrito desde dos puntos de vista. Comprendo algo cuando acierto a introducirlo en un conjunto de información más amplio. Explico algo cuando expongo el conjunto de información en que debe incluirse para ser comprendido. Es decir, comprendo una acción cuando conozco sus motivos, y explico una acción cuando los describo. (Ibíd. p. 38)

Una vez más, Marina nos advierte de que ha llegado el momento de las soluciones, los hallazgos y las invenciones. Numerosas operaciones se integran en la búsqueda: la memoria, las operaciones perceptivas, imaginativas, inferenciales. Y todas van orientadas a inventar posibilidades. Es ese proceso de ensayo-error mediante el que comprobamos la oportunidad de nuestras ocurrencias. Comparamos la información que hemos producido o conseguido con el patrón que nos guía, que ha permanecido vigente, pero en un segundo plano de atención. (Ibíd. pp. 173-175)

Thomas Mann explicaba con otras palabras que:

El escribir es, desde un principio al final, sólo reproducir la vida a mi alrededor a través de un interior, el cual lo absorbe todo, lo combina, lo crea de nuevo, lo amasa y lo reproduce en formas y materias propias...La creación no es crear y descubrir de la nada, sino más bien infundir el entusiasmo del espíritu en la materia. (Citado en Marina, J.A. 2006, p. 179)

Y subrayaba, asimismo, la importancia de lo sorprendente de este proceso de búsqueda, en el que el artista cae en la cuenta de que no conoce todo lo que cree conocer y lo desconocido, en cambio, le guía.

A continuación, paso a identificar los agentes que actúan en estos procesos o métodos creativos. Todos ellos se interrelacionan para dar con la solución al proyecto creativo del que se está hablando. Podría decirse que interactúan y que los límites o las relaciones de poder entre ellos son inexistentes. Identificamos así: la percepción, el lenguaje, la memoria y el cuerpo.

#### **4.1 LA PERCEPCIÓN**

Tras definir lo que entendemos por percepción y su vital importancia en la génesis de todo acto/proceso creativo, se puede constatar y ya es innegable, que todo lo que observamos se impregna de nuestra mirada y por tanto se vuelve autorreferencial.

Por lo tanto, el método, es decir, la manera de hacer habla también de nosotros mismos. El conocimiento se convierte en un acto que nos hace referencia y se vuelve relativizante, al ser fruto de incesantes normas, pautas, valores y creencias anteriormente mencionadas.

La realidad torna en una irrealidad responsable basada en una historia experiencial mediante la cual, atribuimos significados a las cosas.

#### **4.2. EL LENGUAJE**

**Percibimos desde el lenguaje** y éste determina nuestro modo de ver la realidad. Pero lenguaje y realidad son entes interdependientes: El mundo es imagen del lenguaje y nos apoyamos en él para

producir significados. Por esta razón, es un medio subjetivo y sería más correcto hablar de una irrealidad que se haya implícita en la semántica.

*“Existe la palabra lenguaje y la palabra, ésas son nociones de segundo orden, aparecen en el momento en que se incluye en el proceso reflexivo el propio proceso, allí tenemos una nueva lógica no aristotélica porque en la lógica aristotélica uno siempre está afuera. Pero cuando se usa una lógica de segundo orden, nos incluimos”*  
VON FOERSTER (1993)

Si volvemos sobre las bases de J.A. Marinay partimos del concepto de que “mirar es una actividad troqueladora, contundente, y no un sumiso reflejo de la realidad” (Ibíd. p. 67), no podemos obviar que las distintas lenguas ven lo que ocurre de distinta manera. Por esa razón “¿Puedo saber lo que alguien quiere decir cuando dice que me quiere? El Mundo de los demás, su peculiar modo de poseer la realidad es tan complejo como la realidad misma, por eso hay que conocerlo: haciendo hipótesis y comprobándolas.” (Ibíd. p. 70)

Pero también señala la importancia de las relaciones existentes entre el *lenguaje*, la *acción* y la *conciencia*:

Al pronunciar el nombre de un objeto parece como si quisiéramos poseerlo a través del lenguaje, ¿De dónde proviene esta impresión?, ¿Verdaderamente ha cambiado mi relación con ese objeto al nombrarlo? Lo cierto es que mediante la palabra (el lenguaje) manejamos la información perceptiva, pero ésta no es nueva. Cuando el objeto (un pájaro) desaparece de mi vista, podré olvidar varias o puede que todas sus características, pero podré acceder voluntariamente y con facilidad a la palabra que lo designa y lo representa. Puedo pensar en pájaros y hablar de pájaros cuando quiera. Y de todo ello se puede concluir que lo visto pasa a ser una información lingüística de fácil acceso.

El lenguaje me proporciona otra herramienta, ya que puedo incluir al pájaro dentro del mapa lingüístico de la realidad que poseo y que he ido configurando con las informaciones recibidas a través del lenguaje, que son muchas.

Pero como ya he mencionado, la realidad y el lenguaje son independientes, por eso, cuando nombramos algo también podemos equivocarnos, ya que nos servimos de la palabra para identificarlo y ésta no deja de ser una herramienta intersubjetiva. “Al introducir el objeto en los circuitos del lenguaje, lo integro en un territorio de propiedad mancomunada, lo que me permite, entre otras cosas, comunicar a otros lo que he visto” (Ibíd. p. 76), y éstos pueden aceptarlo o no.

Pues bien, lo mismo que sucede con el pájaro, sucede con el “Yo”:

Es posible que, como decía Kant, la percepción de la propia subjetividad acompañe todas las experiencias, pero es un conocimiento no tematizado, sino simplemente vívido. Como han señalado los lingüistas, el «yo» está en el centro del campo lingüístico, Y toda frase podría ir precedida de un «yo digo que». (citado en Marina, J.A. 2006. p. 76)

### **4.3. EL PAPEL DE LA MEMORIA**

#### **Vemos desde la memoria**

La percepción implica la suma de toda la información presente más la información pasada, es lo que técnicamente se llama *síntesis perceptiva*.

Construimos el Mundo mediante la conjunción de percepción y memoria, así, algo informe y todavía sin nombre que está en mi imaginación está, precisamente, convirtiéndose en un significado. Y desde el momento en que identifico las distintas perspectivas, incluyo éstas dentro de una sola unidad que es “lo que veo”.

La memoria es otra herramienta de la que disponemos para dar significado a las cosas, y ésta ejerce un papel vital en la *identificación* y el *reconocimiento* de lo observado. Dos operaciones básicas que ya estudiaron filósofos como Husserl y Wittgenstein.

Allí donde encontramos un fenómeno de reconocimiento tenemos que admitir la existencia de un *patrón* o esquema que lo haga posible. Gracias a ellos podemos organizar la información en un nivel más complejo, reconocer parecidos y formar agrupaciones. Un acto de reconocimiento es lo que Piaget (1972) denominó como la propia *asimilación*, para ser más exactos, el *uso*. El acto de agarrar para machacar se convierte en un esquema de asimilación, que da sentido a lo observado y produce generalidades. Gracias a ellos *reconocemos* las cosas.

Desde el momento en que identificamos algo (un gorrión), lo dotamos de significado y eso nos permitirá reconocer los nuevos gorriones que aparezcan en nuestro campo visual.

#### **LA MEMORIA DINÁMICA:**

Cuando Neisser, Norman y otros psicólogos cognitivos explican la percepción por un proceso de análisis y síntesis, tienen que admitir que en la memoria existen, por una parte, esquemas

de asimilación que permiten analizar el estímulo y, por otra, algún tipo de dinamismo que emita hipótesis o anticipe lo que se va a percibir. Esto equivale a admitir una *memoria dinámica* y hace cada vez más difícil hablar de la memoria como de un almacén. (citados en Marina, J.A. 2006. pp. 270-271).

Pasar de la percepción a la memoria no es fácil. Se debería hablar del proceso inverso e ir desde la memoria a la percepción. Somos *memorias perceptivas*. Percibimos *desde lo* que sabemos y es esta hipótesis la que mejor explica la experiencia.

Durante los últimos decenios, la memoria se convirtió en símbolo de la repetición y la rutina, que representaba más a un peso muerto que una energía viva.

La metáfora del almacén, que ha usado la psicología, convertía la memoria en una dependencia cerrada, pasiva, propiedad del sujeto, en vez de considerarla un *estado* del Sujeto.

Hoy podemos decir, en cambio, que la memoria es la puerta al futuro: vemos, interpretamos y comprendemos desde la memoria, que ejerce su servicio con tal discreción que parece que no sirve para nada. Pero la memoria nos hace libres al darnos acceso a una información que nos permite construir algo que todavía no ha sucedido. Si no retuviésemos la información, no podríamos enlazar lo ya visto con lo que vemos, y la síntesis perceptiva sería imposible. Pero es tan potente y dinámica que ni siquiera conocemos lo que ella "sabe". No conocemos el límite de nuestro poder de conservar información.

### **LA MEMORIA EPISÓDICA**

Podríamos definir la *memoria episódica* como aquella en la que guardamos la información ordenándola en la línea temporal biográfica. Pero, curiosamente, esta memoria está estrechamente ligada a lo que se conoce como *memoria semántica*, ya que del mismo modo que guardamos hechos concretos, también guardamos conocimientos más abstractos en ella. Marina va más allá afirmando que "ambas memorias están soldadas" y en su opinión, "parece verosímil que la memoria episódica se transforme en memoria semántica por asimilación, de la misma manera que los actos concretos se transforman en hábitos musculares." (Ibíd. p. 311)

Para ejemplificar esta afirmación nos dice que en la memoria que guarda información suceden las cosas de otra manera. Es así como olvidamos los actos que repetimos rutinariamente, pero salvamos los que están dotados de alguna relevancia: "Las anécdotas han quedado grabadas con claridad,

pero sólo puedo datarlas confusamente, mediante cálculos, es decir, reconstruyendo mi recuerdo.”  
(Ídem.)

*“Cuando los recuerdos se olvidan se convierten en núcleos de nuestros hábitos y sentimientos, que a su vez se hacen mirada y gesto. El creador no está sometido al azar, sino, en todo caso, a la inconsciencia, al no saber cuán minuciosamente está construyendo su Yo poético.”*

J.A. MARINA (2006)

### **LA MEMORIA ICÓNICA**

Tan importante es la permanencia, que nuestro sistema visual posee una memoria interna al ojo, a la que llaman los expertos «memoria icónica», en virtud de la cual el estímulo desaparecido perdura en la retina un breve espacio de tiempo, que puede ser hasta un segundo, (una eternidad para el sistema nervioso). Durante ese lapso, el sujeto puede capturar la información presente todavía en ese eco luminoso. (Ibíd. p. 119).

Pero lo que ahora nos atañe es ¿cómo extraer información de la memoria?

Como he señalado anteriormente, el hombre puede utilizar la información que posee para reconocer las cosas, pero, además, puede *evocarla* voluntariamente. Utilizamos la memoria de acuerdo a nuestros proyectos. El aprendizaje ya no es siempre incidental y casual, sino que el sujeto elige su memoria, lo que va a ser su paisaje interior, y que es también lo que va a decidir el paisaje exterior que va a contemplar. Ya no se trata de saber, sino de saber utilizar lo que se sabe. Por eso necesitamos saber extraer información de la memoria, como de un libro o de la realidad.

### **LA MEMORIA INVENTIVA o INTELIGENTE**

Habitamos en una memoria inteligente y desde ella contemplamos la realidad. Piaget, a propósito de la memoria inventiva y su relación con la inteligencia dijo que:

Considerada en esta perspectiva, la memoria en sentido amplio se confunde con la inteligencia como totalidad, en cuanto está orientada, no ya en la dirección de la realidad actual con sus transformaciones posibles. Sino hacía la comprensión de un pasado completado y anteriormente vivido. Se supone que la realidad está organizada y basta abrir los ojos y percibirla. Pues con esa misma ingenuidad se contemplan los recuerdos. Se supone, sin discusión, que la organización del pasado ya está constituida. La memoria nos lo entregaría tal cual. Por el contrario, cuando comprendemos que para descubrir una organización es

necesario construirla, o al menos reconstruirla, las cosas se presentan de manera distinta. Pero hacer esto es función de la inteligencia. (citado en Marina, J.A. 2006. pp. 121-122).

En resumen, y teniendo en cuenta todo lo dicho anteriormente, podemos concluir que recabamos información de muchas fuentes que se pueden diferenciar en dos grandes grupos:

- El primero es un banco de datos *de acceso inmediato*. Constituido por los conocimientos que poseemos y que tradicionalmente llamamos “la memoria”. Nuestro acceso a ella es inmediato, en el sentido de que nosotros mismos guardamos la información, somos nuestra memoria, y para usarla no necesitamos ningún apoyo exterior, al menos de modo inevitable.
- El segundo banco de datos es de *acceso mediato*. En él encontramos por un lado los soportes materiales de información: libros, archivos, vídeos, memorias de ordenador, agendas, etc.... Una memoria de acceso mediato a la que sólo puedo acceder y utilizar gracias a la memoria personal, que sabe descifrar y comprender esa información codificada. Pero dentro de este grupo de acceso mediato, no podemos olvidar el mayor banco de datos: la realidad entera.

Es así como el hombre se apropia de la realidad: dando significados a su experiencia para “engendrar” el Mundo desde lo percibido y lo recordado. La psicología la define como una colección personal de mapas cognitivos. Estableciendo un paralelismo entre el mapa de la ciudad donde vivimos, o de nuestra casa, o de nuestro mundo sentimental, o del lenguaje, o de las matemáticas, que nos sirve para orientarnos. Pero esta perspectiva es demasiado estática y anula las facultades de la memoria.

Lo que contiene nuestra memoria se parece más a un libro de instrucciones para construir algo, pues la información está incluida en planes activos. Por esta razón, podemos hablar de memoria *creadora*.

### **LA MEMORIA CREADORA**

Gran parte de las operaciones que llamamos creadoras se fundan en una hábil explotación de la memoria. Encontramos muchas referencias al poder creador de la memoria; Ortega decía que “para tener mucha imaginación hay que tener mucha memoria”. Proust escribió que “lo que llamamos la realidad es cierta relación entre las sensaciones y los recuerdos que nos circundan

simultáneamente”. Su pariente Bergson había dicho algo muy parecido: “Percibir es, sobre todo. Recordar”. (citados en Marina, J.A. 2006. p. 129).

Sin embargo, la memoria, para ser creadora, debe reunir los requisitos citados anteriormente, es decir, debe ser dinámica y debe ser manejada dentro de un proyecto creador. Para ello debe seguir los siguientes procesos señalados por Marina (Ibíd. pp. 311-312):

1. La atención y la elección del registro sensorial a que se atiende.
2. Dominar la información ofrecida por la memoria. Las fuentes de información de la memoria son --la percepción, las actividades categorizadoras, imaginativas y demás operaciones mentales- de manera que, si el sujeto domina toda esa información, también dominará la memoria que deriva de ella.
3. Controlar la permanencia de la información, la memoria a corto plazo. Realizando las operaciones de repaso oportunas.
4. Determinar los procesos de codificación, de los que depende el modo como se va a guardar la información en la memoria.
5. Decidir si una información ha de ser transferida desde la memoria a corto plazo a la memoria a largo plazo. Por ejemplo, cuando nos proponemos aprender un número de teléfono que acaban de decirnos.

Es así como construimos la memoria creadora de la que nos habla Marina: “controlando el flujo de entrada de información, el modo de codificarla y el paso a la memoria a largo plazo; y todo esto, lo hacemos de acuerdo con nuestros proyectos. Si nuestros proyectos son creadores, nuestra memoria también lo será.” (Ibíd. p. 313)

El sujeto piensa, percibe, actúa y crea *desde* su memoria, que es un conjunto de posibilidades de acción. No sólo puede, sino que *quiere recordar* para así volver consciente la información que posee y comprender mejor el Mundo.

Para concluir, transcribiré una cita de Rilke que resume con exactitud todas las facultades creativas de nuestra prodigiosa memoria:

Para escribir un solo verso, hay que haber visto muchas ciudades, muchos hombres y muchas cosas: hay que conocer a los animales, hay que haber sentido el vuelo de los pájaros y saber qué movimientos hacen las flores al abrirse por la mañana. Hay que tener recuerdo de muchas



noches de amor, todas distintas, de gritos de mujer con dolores de parto y de parturientas, ligeras, blancas y dormidas, volviéndose a cerrar. Y haber estado junto a moribundos, y al lado de un muerto, con la ventana abierta, por la que llegarán, de vez en cuando, los ruidos del exterior. Y tampoco basta con tener recuerdos. Hay que saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la inmensa paciencia de esperar a que vuelvan. Pues no sirven los recuerdos. Tienen que convertirse en sangre. Mirada, gesto; y cuando ya no tienen nombre, ni se distinguen de nosotros, entonces puede suceder que, en un momento dado, brote de ellos la primera palabra de un verso. (citado en Marina, J.A. 2006. p. 192).

#### **4.4. LA “ACCIÓN” DE OBSERVAR**

*“La experiencia humana es una danza que se lleva a cabo en el mundo y con los demás. No somos nuestra mente. No estamos encerrados en una cárcel con nuestras ideas y sensaciones. El fenómeno de la consciencia, como el de la vida misma, es un proceso dinámico, que engloba el mundo. Ya estamos en casa en nuestro hábitat natural. Estamos fuera de la cabeza.”*

ALBA NOÉ (2010)

Si como dice Marina “el hombre es capaz de autodeterminarse”; eso quiere decir que sus actividades mentales pueden dirigirse a sí mismas y dirigir ciertas actividades fisiológicas. Además, éste fenómeno se repite continuamente: nuestros proyectos pueden guiar nuestra mirada y hacerla más hábil y precisa, también podemos construir nuestra memoria, nuestro lenguaje o nuestros sentimientos... (Ibíd. p. 88) Pero esa construcción no sólo ocurre hacia afuera, sino también hacia adentro, hacia la misma fuente de nuestros actos. Partimos pues de la *consciencia*, entendida como la experiencia, que engloba el pensamiento, el sentimiento y el hecho de que, mediante la percepción, se nos “aparece” un mundo.

Según la visión generalmente aceptada por neurocientíficos y escritores de ciencia ficción, nuestras vidas conscientes –el hecho de que pensamos y sentimos y de que el mundo se nos aparece- tienen lugar en nosotros gracias a la acción del cerebro. Si éste produce imágenes del entorno y manipula el pensamiento, si calcula e infiere, y de forma eventual, produce órdenes neuronales que nos llevan a actuar... ¿Somos entonces robots habitados por un cerebro? ¿Es por tanto el mundo una ilusión?

Según el postulado fundacional basado en la neurociencia cartesiana, la experiencia es el propio cerebro, independientemente de su contexto más amplio. Es decir, que la experiencia consciente es, exhaustivamente, un fenómeno neuronal.

NO SOMOS NUESTRO CEREBRO: La idea de que el único estudio genuino de la consciencia es aquel que la identifica con los hechos del sistema nervioso es reductora, anticuada y del todo errónea. La consciencia no tiene lugar en el cerebro, ni siquiera en nuestro interior. Sino que la encontraremos en las maneras, en el proceso de vivir en, con y en respuesta al mundo que nos rodea. El sujeto que experimenta no es una parte del cuerpo. No somos nuestro cerebro, sino que el cerebro es una parte de lo que somos.

La acción es un elemento esencial de la dialéctica entre asimilación y acomodación, que es el eje de la teoría de Piaget. “La acción tiene que «acomodarse al objeto» (mi mano a la pelota) pero asimilando el objeto al sujeto (convierto la pelota en algo «asible», la introduzco en mis esquemas sensoriomotores” (citado en Marina, J.A. 2006. p. 296). Se deduce así, que la consciencia requiere la operación conjunta del cerebro, el cuerpo y el mundo.

*“Hay que decir que, en todos los niveles, la acción –punto de partida común de las intuiciones imaginadas y de las operaciones- agrega algo a lo real, en lugar de extraerle simplemente (o, como se dice, de “abstraerle”) los elementos de su propia construcción”.*

PIAGET (1946)

Recordemos que el estado de nuestro cerebro, ahora mismo, depende de todo tipo de condiciones y de procesos: de nuestros estados metabólicos y digestivos, de nuestra ubicación y nuestra ocupación entre otros. Es más -y esto es importante-, a nuestro cerebro también le afecta lo que nos pasa: visiones, sonidos, olores, etc. Lo que hacemos también provoca cambios en nuestro cerebro. Por ejemplo, cuando movemos las manos, los ojos o la cabeza, modificamos nuestra relación con el entorno, provocamos cambios en la apariencia de las cosas, en el sonido y en el olor.

Las investigaciones empíricas que sostienen lo contrario, insisten en que los efectos que normalmente tiene para la consciencia la acción del mundo en el cerebro pueden producirse en el laboratorio. Y que, por lo tanto, es posible intervenir en el cerebro para suscitar esos efectos de manera virtual. Pero en el escenario de la realidad virtual evocada, no oímos, ni vemos, ni actuamos como solemos; es un escenario donde, erróneamente, nos parece oír, ver y actuar.

En el mejor de los casos, la realidad virtual nos proporciona una experiencia virtual y unas mentes virtuales. Y lo único que demuestra es que quizá podamos obtener consciencia por otros medios distintos de los habituales.

Lo que nos devuelve al punto de inicio, ratificando la tesis de Alba Noé (2010) cuando afirma que deberíamos pensar en la *percepción* como una actividad de *exploración del entorno*. La percepción no es un proceso durante el cual nos construimos una imagen del mundo en la cabeza, sino que, mediante esta actividad, logramos acceso a lo que nos rodea haciendo uso de aptitudes distintas (de movimiento, de comprensión, etc.). “Por ejemplo, cuando vemos un paisaje, no estamos representando, al mismo tiempo en nuestra cabeza los árboles, la pradera, las nubes, el cielo, el río, los pájaros y las mariposas como si estos elementos estuvieran pintados o dibujados.” (p. 217) Están presentes en nuestra experiencia visual porque están allí y porque poseemos la aptitud para acceder a ellos.

Ya hemos comprobado que no hay compartimentos estancos en la subjetividad humana: vemos desde lo que sabemos, percibimos desde el lenguaje, pensamos a partir de la percepción, sacamos inferencias de modelos construidos sobre casos concretos y todo ello gracias a la acción e interacción entre nosotros y el entorno, tanto físico como biológico:

El mundo del significado es un intercambiador general de información. No vemos sólo cosas, sino conjuntos de cosas. Vemos *sucesos*. No sólo vemos movimientos, también percibimos conductas. No vivimos en un mundo de objetos desvinculados, sin sucesos y acciones; no percibimos un bulto moviéndose en la misma dirección que una plataforma alargada, sino un niño deslizando con un patinete por un *bidegorri*.

Lo que sabemos, lo que sentimos, lo que proyectamos nos lanza más allá de nuestro Mundo, y todo este proceso de ocurrencias y selecciones vertiginosas constituye el estilo creador, una curiosa mezcla de automatismos y libertades.

De todo lo anterior podemos concluir que *pensar es actuar en el espacio*, y, por ende, no existe un mundo desligado de la acción. Nos pasamos la vida encarnados, situados en el entorno, con los demás. No somos meros recipientes de influencias externas, sino criaturas hechas para recibir influencias que nosotros mismos representamos. Estamos acoplados, dinámicamente, con el mundo; no estamos escindidos de él.

Por eso, no nos confundiremos al decir que el contenido de nuestra experiencia es el Mundo.

## **5. EVALUACIÓN. (INTERSUBJETIVIDAD)**

*“Podría encerrarme en la exaltación de mi propia autonomía, constituirme como reino de taifa, afirmarme como única persona y único poseedor de derechos, si la razón no me forzara a admitir las evidencias ajenas. Los demás hombres tienen también conciencia de su propia libertad, son dueños de sí mismos, son personas. “*

J.A. MARINA (2006)

Ya hemos visto que en el origen de todo proyecto existe un *deseo de actuar*, una orden de marcha, una serie de operaciones automatizadas o conscientemente dirigidas y una continua comparación con el plan previo, que lleva a una evaluación tras la cual la acción continúa o se corrige: *Planear, ordenar, ejecutar, comparar, evaluar*. En definitiva, lo que Maturana (1997) llamaba *la identificación* entre la así llamada verdad y el método, lo cual ha conducido a que el segundo sea el corazón del discurso científico, lo cual, a su vez, ha impactado en la producción de conocimientos.

Debemos evaluar, por tanto, nuestros hallazgos y comprobar así si nuestro proyecto era verdaderamente un proyecto creador. Se deberán poner en marcha una serie de operaciones y valorar entre otros, nuestros propios juicios de gusto, comparar los hallazgos con el propio proyecto, incorporar ese hallazgo a un nuevo patrón de búsqueda e inventar nuevos proyectos que pueden surgir de nuestros propios “errores”.

Como hemos visto, cada hombre se apropia de la realidad dando significado (reconstruyendo) los datos que de ella recibe. Así construye su propio Mundo, que es la representación privada que tiene de la realidad, y el sedimento de su vida.

Esos datos o evidencias nos dan las cosas y los valores de las cosas, al tratarse de manifestaciones que se nos imponen por su claridad o por su fuerza. No podemos dejar de aceptarlas, no podemos negar nuestras propias evidencias, sobre las que construimos nuestras verdades más personales, porque pertenecen al Mundo de cada sujeto. Pero a veces están sujetas a “error” (desaciertos, tachones, momentos de pérdida o confusión) y nos obligan a buscar evidencias más fuertes, teniendo que abandonar nuestro confortable mundo y salir a la intemperie para tratar de encontrar «verdades reales», que sean válidas en todos los demás mundos personales, o, lo que es igual, que puedan ser captadas y corroboradas por una evidencia compartida.

*“La topografía de la subjetividad es multidimensional, y también la visión. El yo que conoce es parcial en todas sus facetas, nunca terminado, total, no se encuentra simplemente ahí y en estado original. Está siempre construido y remendado de manera imperfecta y, por lo tanto, es capaz de unirse a otro, de ver junto al otro sin pretender ser el otro.”*

DONNA HARAWAY (1995)

La razón es un proyecto de la inteligencia, que aparece cuando la inteligencia decide dejarse controlar por evidencias universales, que puedan ser compartidas por todos los sujetos que usen su inteligencia. Y es sólo así, como la inteligencia se convierte en razón, cuando el hombre se esfuerza por conseguir verdades universales –es decir, que puedan ser percibidas por cualquier sujeto inteligente-. Y esto es aplicable no sólo al ámbito de la ciencia, sino también a la propia vida.

## **6. REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN**

En resumen, esta visión global que presento me ha permitido establecer una serie de preguntas sobre las prácticas científicas que son, desde mi perspectiva, muy pertinentes y que aquí se han mostrado a modo introductorio.

Hemos visto que durante la Historia ha habido diferentes aproximaciones al concepto de Verdad y la construcción del Mundo, basadas en teorías contrapuestas en lo relativo al papel del sujeto ante la realidad y al conocimiento en general.

Existen dos polos opuestos a propósito de la cuestión de la objetividad. Tradicionalmente, lo que tenía la etiqueta de conocimiento era controlado por los filósofos que codificaban la ley del canon cognitivo. Recientemente encontramos, en cambio, estudios sobre la ciencia y la tecnología que han puesto a nuestro alcance un poderoso argumento construccionista social para “*todos*” los temas del conocimiento, especialmente los científicos.

Con éste poderosísimo argumento construccionista, se buscó la forma de mostrar la parcialidad de la ciencia y luchar contra los reduccionismos objetivistas, dejando de un lado los conceptos del buen o mal uso, de ciencia y pseudociencia. Se lograron desenmascarar las doctrinas de la objetividad porque amenazaban nuestro embrionario sentido de la subjetividad, de la función colectiva histórica y nuestras definiciones de verdad.

Pero la ciencia moderna deja en algún momento de servir porque se basa en una distinción falsa. Ésta es la tesis que encontramos en la obra de Latour, que denomina lo subjetivo (lo humano, lo social, lo cultural) como el reflejo del reino de la libertad, nuestra capacidad de dar sentido al mundo y de autodeterminarnos. Y lo objetivo (los objetos, lo natural, lo material) como un reino de la necesidad y de las fuerzas causales.

Latour (1993) afirma que todo está absolutamente entrelazado, --lo objetivo y lo subjetivo--y habla, por tanto, de la necesidad de visibilizar la mediación, la asociación y la vinculación entre humanos y no humanos. Lo que él denominó “*híbridos, cuasi-objetos o cuasi-sujetos*”, algo impensable para el pensamiento moderno.

En otras palabras, sabemos cuál es el perfil que establece la ciencia para conseguir sus objetivos, sus métodos, sus contradicciones, sus instrumentos y cómo éstos deberían ser evaluados. Pero si nuestro objetivo es lograr conocimiento, no sólo sobre el mundo, sino también sobre nuestras capacidades, deberíamos también aprender de nuestros desaciertos para llegar a una verdad común. Dicho de otro modo, valorar: “nuestros esfuerzos por trepar por el engrasado poste que conduce a una doctrina utilizable de la objetividad”. (Donna Haraway, 1993, p. 323)

Deberemos convertirnos en mediadores y situar nuestros objetivos en actuar contra las formas variadas de declaraciones de conocimiento irresponsable (incapaz de dar cuentas de algo) e insituable. Ir en contra del “truco divino” del relativismo (la totalización) que promete simultáneamente y en toda su extensión, la visión desde todas las posiciones y desde ningún lugar, mitos comunes en la retórica que rodea la ciencia. Para llegar así a una mejor descripción del mundo. Porque no basta con mostrar la contingencia histórica radical y los modos de construcción para todo.

Debemos recordar que las comunidades científicas también son comunidades culturales con visiones del mundo que alimentan y delimitan el tipo de conocimiento científico que se produce. Los posicionamientos de clase, raza y género influyen en las formas y contenidos del conocimiento científico, ocultándose detrás de la retórica de objetividad y neutralidad producto de la Ilustración.

Por lo tanto, y haciendo referencia a los planteamientos que Haraway (1993) defendía en *Ciencia, cibernética y mujeres: la reinención de la naturaleza*, nuestra misión consistirá en sustituir el objetivismo por los *conocimientos situados y encarnados* que reconozcan desde dónde hablamos, pero que a la vez no renuncien a la posibilidad de conocer, ni relativicen el valor ético y explicativo de cualquier otro conocimiento. Es decir, debemos posicionarnos en una perspectiva parcial, localizable y crítica como única vía para llegar a una visión objetiva y responsable.

¿Cómo lo conseguimos?

Comprometiéndonos con la transformación de la realidad, mediante una práctica crítica y responsable, a través del cuerpo y del lenguaje, mediando con la visión. Se trata de una localización limitada, un conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Será pues una parcialidad asumida y autocrítica. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos.

Posicionándonos frente a la fractura de los ideales que regularon el proceso civilizatorio de la modernidad occidental —como historia, progreso, sujeto—; ante la diversificación de los signos y la multiplicidad de voces y significados; y frente al abandono de las certidumbres y la aceptación de los conocimientos parciales y relativos.

Luchando por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar.

Buscando la perspectiva desde puntos de vista que nunca conoceremos de antemano, que prometen algo extraordinario, es decir, el poderoso conocimiento, para construir mundos libres. Repensando nuestro cuerpo y acentuando de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad.

Como afirma Haraway, la moraleja es sencilla: “solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva” (Ibíd. p. 326). Se trata de una visión objetiva que pone en marcha, en vez de cerrar, el problema de la responsabilidad para la generatividad de todas las prácticas visuales.

En definitiva, y para concluir recojo en palabras de Haraway mis propias intenciones al asomarme a la Creación de un nuevo observador, desde mi propia experiencia parcial, crítica, responsable y encarnada.

Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad, y no la universalidad, es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional.

Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza. Únicamente está prohibido el truco divino.

He aquí un criterio para decidir la cuestión de la ciencia en el militarismo, la ciencia y tecnología soñadas por el lenguaje perfecto, la comunicación perfecta, el orden final. (Ibíd. p. 335)





## **II. LA OBSERVACIÓN EN MI PROCESO ARTÍSTICO**



## **1. PRESENTACIÓN DEL OBSERVADOR:**

La Tesis que presento busca valorar los métodos de observación como métodos de creación e investigación y relacionar así campos que en principio han sido tomados como aislados, pero que están altamente interrelacionados, como son: la observación, la investigación y la creación ya sea plástica o literaria.

Es impensable poner en duda a estas alturas que los procesos de creación artística son conocimiento. Corren tiempos en los que nuestra ubicación espaciotemporal se ve transformada una y otra vez: tiempos cíclicos, locales, espacios y dimensiones inimaginables, pasado y futuro reunidos en un presente unificador. Inmersos en un auténtico tour cibernético, nuestra experiencia vital cambiará aún en el mundo de los sueños, de la poesía y la ciencia, e iniciaremos una nueva etapa de conocimiento.

En efecto, a pesar de la unidad fundamental que comparten en la búsqueda y el proceso de adquisición del conocimiento, entre la ciencia y el arte persiste en nuestra cultura una innecesaria dicotomía de círculos, actividades y actitudes, que se ha profundizado aún más en la actualidad. Los científicos y los artistas han insistido en mantenerse separados ante la opinión pública, constituyendo dos bandos que se toleran pero que difícilmente se mezclan entre sí; situación absurda que revela, además, un profundo desconocimiento mutuo.

Como hemos visto anteriormente, debe reconocerse plenamente que la ciencia está impregnada de subjetividad; su riqueza también estriba en que los elementos psicológicos y emocionales están presentes en sus métodos, pues la ciencia es sueño, imaginación e intuición. Y son éstos los que le otorgan el poder reconciliador y mediador, que le abre al hombre nuevas posibilidades que trascienden los límites del conocimiento objetivo.

Lo cierto es que más allá de nuestros intentos por controlar y definir la realidad se extiende el infinito reino de la sutileza y la ambigüedad, que nos permite abrirnos a dimensiones creativas. La ciencia y el arte son definitivamente resultado de esa interacción. Abrirnos a la incertidumbre y actuar desde ese ámbito, nos permite influir hasta en los sistemas más rígidos.

Ya lo señaló el físico David Böhm (1999) cuando decía que *'teoría'* y *'teatro'* proceden de la misma raíz griega que significa *'ver'*.

Y es que ambas comparten el hecho de ser un diálogo con la realidad, a partir de lo cual se genera un proceso creativo en el que no solo prevalece la objetividad, sino también elementos de origen subjetivo, como la metáfora, la intuición y la analogía; ambas son un acto de conocimiento porque se convierten en vías de acceso a la verdad (acto reflejo del mundo en la conciencia). Esta

correspondencia entre las expectativas y la realidad es, asimismo, una búsqueda compartida de armonía y belleza, que no es otra cosa que la práctica experiencial del mundo cuyo objetivo ya no será representarlo sino intervenirlo y tomar parte en él.

Ésta será la imagen de fondo que prevalece en mi investigación. Un estudio que parte de la afirmación, basada en argumentos empíricos, que sostiene que el observador y la realidad son inseparables y romper así con el papel pasivo que se le ha atribuido al observador hasta el momento.

Con la puesta en marcha de un método de observación del espacio y lo que este contiene, y partiendo de la concepción del acto perceptivo como acción y única puerta de acceso a la realidad, podré dar significado a lo observado. En un intento por aprehender lo que sucede a mi alrededor, se pondrán en marcha mecanismos de asimilación, afectivos, imaginativos, de análisis y recuerdo que estimulen y gesten nuevos conocimientos. Conciencia y materia, alma y cuerpo entrarían así en contacto en la percepción.

Se tratará de describir lo que pasa cuando no pasa nada, lo que se ve y lo que está oculto, lo imaginado y lo recordado, de integrar parámetros autoimpuestos, azarosos y autopoieticos que darán rigor a la praxis investigadora, que como piezas de un puzle completarán la imagen de una realidad vivida y que puede ser compartida con los otros.

Asimismo, trataré de demostrar que, con mi parcialidad, lo que “yo he visto” forma ya parte del mundo. Siendo consciente de que este proyecto creativo propio, premeditadamente abierto e indeterminado sabrá mantener la coherencia interna entre las cosas que encontramos y las que creamos, entre las cosas que ocurren y las que hacemos que ocurran. El descubrimiento constante de un orden escondido que vemos surgir bajo nuestros ojos y bajo nuestros pies, la posibilidad de construir un sentido y una historia-ruta que sea coherente y compartida.

En definitiva, intentaré exponer tanto en una vertiente plástica como conceptual, las infinitas posibilidades de la “lectura de lo real”: como diverso y plural, desde una consideración flexible y distendida de la normatividad del mundo.

## 1.2. LA PERCEPCIÓN COMO ACCIÓN

*“La percepción mide nuestra acción posible sobre las cosas y por eso mismo, inversamente, la acción posible de las cosas sobre nosotros. Si la percepción mide el poder reflector del cuerpo, la afección mide su poder absorbente. Mi percepción está siempre fuera de mi cuerpo, y mi afección por el contrario está en mi cuerpo.*

*Percibir consiste pues, en suma, en condensar períodos enormes de una existencia infinitamente diluida en algunos momentos más diferenciados de una vida más intensa, y en resumir así una muy larga historia. Percibir significa inmovilizar.”*

BERGSON (2006)

El mundo alrededor (*Unwelt*) y lo que hago para estar “en ese mundo” son inseparables. El observador y la realidad interactúan, se afectan y se necesitan. Lo observado entra en acción con, y a través del observador. La percepción es una experiencia encarnada y mediante nuestro cuerpo accionamos el conocimiento y construimos ese mundo. Existe una complementariedad entre *organismo-entorno*, donde el organismo supone la capacidad de acción, y el entorno la posibilidad de acción. Por lo tanto, el binomio *pensamiento-movimiento* es indivisible.

### **Movimiento**

En base a esta afirmación, la visión está sujeta al movimiento. Para entender la observación como acción, debemos detenernos por un instante en lo que significa moverse por el espacio, y acercarnos al significado del término:

Bergson (2006), a propósito del movimiento, hablaba así del *reconocimiento* como: el movimiento progresivo por el cual el pasado y el presente llegan uno al encuentro del otro. “No existe percepción que no se prolongue en movimiento” Y éste podría hacerse de manera pasiva, transformada en hábito (me paseo por la ciudad); y de manera activa, a través de imágenes-recuerdos que se presentan al encuentro de la percepción presente y se actualizan. (p. 108).

### **Know-how y know-what**

Al hilo de las anteriores diferenciaciones, Varela (1991), en su obra “*The Embodied Mind*”, alude a la idea de “transparencia” y “quebres”. Se refiere con ellas a la trama que constituye nuestras vidas, a la manera inmediata en que operamos en una situación dada, al mundo en tanto vivido y no “construido” mediante abstracciones. A esto designa know-how (saber-cómo) que diferencia del know-what (saber-que), es decir entre la *habilidad* espontánea y el *conocimiento* o juicio racional.

El presente es pues a la vez sensación y movimiento; y puesto que forma un todo indivisible, ese movimiento debe contener a esa sensación y prolongarla en acción. De donde se concluye que “el presente es por esencia senso-motor”, es decir que consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo. El movimiento debe ser entendido no sólo como un cambio de lugar, sino también como un cambio de estado o de cualidad: sonidos, luz, colores...y como un cambio de aspecto, añade Bergson (Ibíd. p. 154).

*“¿Qué sería la visión sin el menor movimiento de los ojos, pero ¿cómo ese movimiento confundiría las cosas si él mismo fuese reflejo o ciego, si no tuviera sus antenas, su clarividencia, si la visión no se precediera en él?”.*

MERLEAU-PONTY (1986)

Todos mis desplazamientos figuran por principio en un rincón de mi paisaje, son transportados al mapa de lo visible. Todo lo que veo está a mi alcance por principio, al alcance de mi mirada al menos, realizado en el mapa del "yo puedo". Cada uno de los dos mapas es completo. El mundo visible y el de mis proyectos motores son partes totales del mismo Ser.

### **Enacción vs Representación.**

La cognición, como representación del mundo, ha sido un concepto desterrado por afirmar que habitamos un mundo con propiedades particulares; segundo, que “captamos” o “recobramos” estas propiedades representándolas internamente, y tercero, que un “nosotros” subjetivo separado es quien hace esas cosas. Varela (1991) propone entonces la designación “*enactivo*” para esta nueva orientación de la cognición.

La *enacción* (to enact) significa “poner en ejecución”. Lo que en suma desea enfatizar es la “creciente convicción de que la cognición no es la representación de un mundo pre-dado por una mente pre-dada, sino más bien la puesta en obra de un mundo y una mente a partir de una historia de la variedad de acciones que un ser realiza en el mundo.”

La idea matriz del movimiento enactivo es que el conocimiento es acción en el mundo (que perfectamente podría llamarse ejecución) y no representación.

### **La encarnación (el cuerpo):**

Los procesos sensorio-motrices, la percepción y la acción, son inseparables en la cognición vivida. No es lo mismo meramente ver, que “actuar viendo”. Varela (2000. p. 241), para ilustrar dicha teoría, cita un antiguo estudio llevado a cabo por Held y Hein, en el cual gatos criados en la oscuridad fueron expuestos a la luz:

A un primer grupo de animales se les permitió desplazarse enganchados a un carro que portaba el segundo grupo de animales. Por lo tanto, ambos grupos compartieron la misma experiencia visual, pero el primero era “activo” y el segundo “pasivo”. Unas semanas después, los gatos fueron puestos en libertad. El primer grupo se comportó normalmente, pero los que habían sido transportados se comportaban como si estuviesen ciegos: chocaban con los objetos y perdían el equilibrio. Pero en este experimento, se está reduciendo “la” percepción a la “percepción visual”, no podemos olvidar que el primer grupo de gatos, al accionar, tuvo la posibilidad de interactuar con los objetos desde varios sistemas perceptivos al mismo tiempo, visual, táctil, propioceptivo y kinestésico, el segundo en cambio, sólo desde la percepción visual. El contra experimento que habría sido pertinente y crucial, habría sido el comparar gatos, bajo las mismas condiciones iniciales, que hubiesen “accionado” con los ojos tapados, con el grupo visual pasivo (que iban en el carro) ¿Habrían los primeros actuado tan ciegos como los pasivos pasajeros del carro?

Sea como fuere, el punto de partida para enfocar la percepción como-acción, continúa Varela, es el estudio de cómo el que percibe guía sus acciones en situaciones locales. No se trata ya de un mundo pre-dado, independiente del que percibe, sino más bien de la estructura sensoriomotriz del agente cognitivo, el modo en el que el sistema nervioso une superficies sensoriales y motrices. La percepción como “acción guiada perceptualmente” no es más que esquemas sensoriomotrices recurrentes, de los cuales “surgen” las estructuras cognitivas.

Pero es evidente que la palabra percepción tiene aquí un significado polisémico. Por una parte, es percepción, y por otra, *una parte* de la percepción. Esta ambigüedad, en apariencia inocente, es una reformulación *radical* de la percepción: La percepción es acción, bien, pero de acuerdo con los postulados de Varela, es acción guiada visualmente. Luego, la visión no es percepción, sino una parte de ella, y a la vez, su guía.

Podemos concluir que la percepción también es propiocepción, es visión kinestésica, es tacto, oído y olfato, y todos ellos entran en acción con el espacio a través de un observador encarnado que precisa del movimiento para el entendimiento del mundo.



## **2. LA OBSERVACIÓN Y EL ESPACIO:**

*“La percepción dispone del espacio en la exacta proporción en que la acción dispone del tiempo”.*

BERGSON (2006)

La observación del espacio ha sido, y es, una práctica experimental que ha ido aplicando diferentes herramientas teóricas a lo largo de la historia, en función de sus necesidades; pero a pesar de sus vaivenes, su objetivo siempre ha sido el mismo: “transformar el espíritu de quien a partir de ahora ya sabe mirar” (Careri, F. 2002. p. 11)

Mi interés por la observación del espacio surge como un método para replantear la posición del sujeto ante la realidad. Lo observable, es pues, la realidad más inmediata: los lugares, espacios propios o ajenos donde poder manifestarme, entrar en acción, posicionarme y comprender lo que ellos también nos dicen. Por todas estas razones, creo necesario volver a los orígenes de la observación del espacio entendida como el andar, como acción y recorrido, como instrumento estético de conocimiento y modificación física del espacio “atravesado” para transformarlo y generar nuevas lecturas de este.

El acto de observar un lugar recorriéndolo es un instrumento estético capaz de describir y de modificar aquellos espacios que a menudo presentan una naturaleza que debería comprenderse y llenarse de significados. La sola presencia física del hombre en un espacio, así como la variación de las percepciones que recibe del mismo cuando lo atraviesa, constituyen ya formas de transformación del paisaje que, aunque no dejan señales tangibles, modifican culturalmente el significado del espacio y, en consecuencia, el espacio en sí mismo.

A partir de ahí, el andar puede convertirse en un instrumento que, precisamente por su característica intrínseca de lectura y escritura simultáneas del espacio, resulte idóneo para prestar atención y generar unas interacciones en la mutabilidad de dichos espacios, para intervenir en su constante devenir por medio de una acción en su campo, en el *qui ed ora* de sus transformaciones, compartiendo, desde su interior, las mutaciones de aquellos espacios que son objeto de estudio.

Pero ¿qué se entiende por recorrido? ¿Cuál es su significado? ¿Qué supone?

Recorrer un espacio tiene múltiples significados, el primero se relaciona con el cuerpo y la acción, el acto de andar mediante el cual, atravesamos el espacio; el segundo, es relativo al espacio en sí mismo, a la línea que atraviesa el espacio, definiendo el recorrido como objeto arquitectónico, y el tercero atañe a nuestra manera de relatar ese espacio atravesado, al recorrido como estructura narrativa. En definitiva, recorrer el espacio constituye un medio estético a través del cual resulta posible habitar el mundo.

En la actualidad podríamos construir una historia del andar como forma de intervención urbana, que contiene los significados simbólicos de aquel acto creativo primario: el errar en tanto que arquitectura del paisaje, entendiendo por “paisaje” el acto de transformación simbólica, y no solo física, del espacio antrópico.

Las primeras referencias acerca de la aparición del sentimiento estético ante el disfrute del paisaje datan de 1336, cuando Francesco Petrarca -poeta y humanista renacentista italiano- ascendió a la cumbre del monte Ventoux, de 1.910 metros de altura, ubicado cerca de Aviñón.

Petrarca destacó por su concepción humanista del arte, por su viaje de retorno a la cultura grecolatina en busca de la restauración de los valores humanos. Y posiblemente la construcción literaria/imaginaria de la historia de la ascensión al Mont Ventoux, tuvo mucho que ver en ello. De hecho, tras el minucioso estudio de los historiadores se detectaron una serie de “coincidencias y paralelismos” que evidenciaron que el citado ascenso solo tuvo lugar en la productiva imaginación del poeta.

Para Petrarca todo aconteció un 26 de abril de 1336, fecha que aparece en una carta enviada a su amigo Dionigi da Borgo San Sepolcro, y que reflejaría la memoria de aquella ‘ascensión’, que realizó junto a su hermano y un sirviente. La carta comenzaba así:

Impulsado únicamente por el deseo de contemplar un lugar célebre por su altitud, hoy he escalado el monte más alto de esta región, que no sin motivo llaman Ventoso. Hace muchos años que estaba en mi ánimo emprender esta ascensión; de hecho, por ese destino que gobierna la vida de los hombres, he vivido –como ya sabes– en este lugar desde mi infancia y ese monte, visible desde cualquier sitio, ha estado casi siempre ante mis ojos. El impulso de hacer finalmente lo que cada día me proponía se apoderó de mí, sobre todo, después de releer, hace unos días, la historia romana de Tito Livio, cuando por casualidad di con aquel pasaje en el

que Filippo, rey de Macedonia, –aquel que hizo la guerra contra Roma–, asciende al Hemo, una montaña de Tesalia desde cuya cima pensaba que podrían verse, según era fama, dos mares, el Adriático y el Mar Negro. (citado en Camacho, M.J. 2018)

Detalla Petrarca que mientras su hermano subía diligentemente por el camino más empinado y directo hacia la cumbre, él iba perdido en sus pensamientos y procurando hallar la ruta más llana y, por lo tanto, la más fácil y dilatada. Esto llevó al caminante en un momento a darse cuenta de la analogía entre esta mediocre andadura física hacia la cumbre y el zigzaguo de su propia trayectoria espiritual hacia la nunca alcanzada perfección.

Si algunos reivindicaban a Petrarca como el padre del turismo moderno por este viaje, también se ha escrito que la utilización del entorno natural como correlato de su alma constituye una nueva forma de mirar el paisaje, que se distancia de la sensibilidad medieval y se extenderá posteriormente por Europa como específicamente renacentista.

También encontramos ejemplos en la obra de H. Thoreau, que en 1861 en su obra póstuma *“Caminar”* nos acerca a su fascinación por la historia natural y las narrativas de los viajes y expediciones. Su ensayo comenzaba con unas palabras que definirían su propia andadura:

Quiero decir unas palabras en favor de la Naturaleza, de la libertad total y el estado salvaje, en contraposición a una libertad y una cultura simplemente civiles. Considerar al hombre como habitante o parte constitutiva de la Naturaleza, más que como miembro de la sociedad. Desearía hacer una declaración radical, si se me permite el énfasis, porque ya hay suficientes campeones de la civilización: el clérigo, el consejo escolar y cada uno de vosotros os encargaréis de defenderla.

Thoreau, decía que apenas había encontrado en su vida a una o dos personas que entendiesen el arte de caminar. Esto significaba “andar a pie” o, dicho de otro modo, “deambular”: término de hermosa etimología que proviene de ‘persona ociosa que vagaba en la Edad Media por el campo y pedía limosna so pretexto de encaminarse a la Tierra Santa’.

En su opinión, el caminar estaba más ligado al espíritu aventuresco que al mero hecho de dar un paseo, callejear o ir y venir.

El sedentarismo le horrorizaba y no podía entender los oficios que requerían un encierro permanente. “Cuando recuerdo a veces que los artesanos y los comerciantes se quedan en sus establecimientos no solo la mañana entera, sino también toda la tarde, sin moverse, tantos de ellos

con las piernas cruzadas, como si las piernas se hubieran hecho para sentarse y no para estar de pie o caminar, pienso que son dignos de admiración por no haberse suicidado hace mucho tiempo”.

Thoreau creía también, como muchos de los grandes pensadores de la Historia, que las ideas surgen mejor en un espacio abierto que en un espacio cerrado y que la vitalidad y la energía de las personas se robustecen en los espacios naturales.

La fascinación por recorrer el paisaje como mero goce estético ha evolucionado hacia diferentes direcciones, pero lo que ahora atañe es su desarrollo en la historia del arte. Podemos diferenciar tres importantes momentos de transición, cuyo punto de inflexión ha sido una experiencia relacionada con el andar: la transición del dadaísmo al surrealismo (1921- 1924), la de la Internacional Letrista a la Internacional Situacionista (1956-1957), y la del minimalismo al land art (1966-1967).

A continuación, analizaré dichos episodios, en un intento por acercarme a diferentes modos de observación del espacio, que como ya he señalado, son una referencia imprescindible en mi investigación.

## 2.1 DADA Y LOS SURREALISTAS

Las primeras referencias que tenemos datan de los errabundeos intercontinentales de los primeros hombres del paleolítico, muchos milenios antes de la construcción de los templos y de las ciudades. Por aquel entonces, los puntos de partida y de llegada tenían un interés relativo, mientras que el espacio intermedio era el espacio del andar, la esencia misma del nomadismo, el lugar donde se celebra cotidianamente el rito del eterno error. Aquella parte del paisaje andada, percibida y vivida se iría convirtiendo en territorio leído, memorizado y mapeado en su devenir. Lo que debía haber sido un espacio irracional y casual, basado en el carácter concreto de la experiencia material, empezó a transformarse lentamente en un espacio racional y geométrico, generado por la abstracción del pensamiento.

Con ella nos aproximamos a la era moderna, y vemos como el acto de andar se asocia, ya desde su origen, a una especie de pereza lúdico-contemplativa que está en la base de la *flânerie* antiartística que cruza todo el siglo xx. Ya entonces, el *flâneur*, rebelándose contra la modernidad, perdía el tiempo deleitándose con lo insólito y lo absurdo en sus vagabundeos por la ciudad.

Es en 1921, en París, cuando **Dada** fija una cita frente a la iglesia de Saint-Julien-le-Pauvre. Con esta acción, los dadaístas pretendían iniciar una serie de incursiones urbanas a los lugares más banales de la ciudad. Se trató de una operación estética consciente, que llevaba al artista – o mejor, al grupo de artistas – directamente al lugar a descubrir, sin llevar a cabo ninguna operación material, sin dejar huellas físicas, tan solo con la documentación relacionada con la operación: las octavillas, las fotografías, los artículos y los relatos, sin ningún tipo de elaboración posterior. La obra consistía en el hecho de haber concebido la acción que realizar, y no en la acción en sí misma.

Esta acción dadaísta representa la primera operación simbólica que atribuye un valor estético a un espacio en vez de a un objeto, una llamada revolucionaria a la vida y contra el arte, y de lo cotidiano contra lo estético. Con sus incursiones, deambulaciones y derivas que atraviesan todo el siglo en tanto que formas de anti-arte, Dada señaló la transición desde la *representación del movimiento* hasta la *construcción de una acción estética*.

En mayo de 1924, el grupo organizó otra intervención en el espacio real. En esta ocasión no se trataba de dirigirse a un lugar de la ciudad elegido previamente, sino de llevar a cabo un recorrido errático por un vasto territorio natural. Este viaje constituyó la materialización del *lachez tout* de André Breton, un auténtico recorrido iniciático que señala el paso definitivo de Dada al surrealismo.

**Los surrealistas** se lanzaron hacia la superación de la negación dadaísta con la convicción de que “algo se escondía allí dentro”. Postulaban que además de los territorios de la banalidad, también existían los territorios del inconsciente.

Louis Aragon, André Breton, Max Morise y Roger Vitrac organizaron una deambulación a campo abierto por el centro de Francia. El grupo decidió salir de París para llegar en tren hasta Blois, una pequeña ciudad elegida al azar en el mapa, y proseguir a pie hasta Romorantin. Breton recuerda este “deambular a cuatro bandas”, conversando y caminando durante varios días seguidos, como una “exploración hasta los límites entre la vida consciente y la vida soñada”. A la vuelta del viaje escribe la introducción de “*Possion soluble*”, que más tarde se convertirá en el “*Primer Manifiesto del Surrealismo*”. Y donde aparece la primera definición del término como: “el automatismo psíquico puro mediante el cual se propone expresar verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento.” (citado en Careri, F. 2002. p. 66).

El viaje, emprendido sin finalidad y sin objetivo, se convirtió en la experimentación de una forma de escritura automática en el espacio real, en una deambulación, concebida como desorientación y abandono al inconsciente impreso directamente en el mapa de un territorio mental.

A diferencia de la excursión dadaísta, los errabundeos surrealistas se hacían en lo que ellos denominaban territorios “vacíos”: bosques, campos, senderos y pequeñas aglomeraciones rurales. Parece como si la intención de superar lo real mediante lo onírico estuviese acompañada por una voluntad de retorno a unos espacios vastos y deshabitados.

El espacio aparece como un sujeto activo y vibrante, un productor autónomo de afectos y de relaciones. Un organismo vivo con carácter propio, un interlocutor que sufre cambios de humor y que puede frecuentarse y aprehenderse con el fin de establecer un intercambio recíproco. Para los surrealistas, la deambulación consistía, en definitiva, en alcanzar, mediante el andar, un estado de hipnosis en el que entrar en contacto con la parte inconsciente del territorio.

*“Visto globalmente, la exploración no fue de ningún modo decepcionante, a pesar de la exigüidad de su rayo, puesto que exploramos los límites entre la vida consciente y la vida de los sueños, es decir, el máximo grado en el tipo de preocupaciones que teníamos en aquella época”.*

ANDRÉ BRETON (1913-1952)

Al igual que ocurrió con las siguientes incursiones anunciadas y nunca realizadas por Dada, tampoco los errabundeos campestres de los surrealistas tuvieron continuación. Puede que, por esa razón, los situacionistas acusaran a los surrealistas de no haber llevado hasta sus últimas consecuencias las potencialidades del proyecto dadaísta.

## 2.2. LA DERIVA SITUACIONISTA

A principios de la década de 1950, la **Internacional Letrista**, que en 1957 se convierte en la **Internacional Situacionista**, reconoce en el perderse por la ciudad una posibilidad expresiva concreta de *antiarte*, y lo asume como un medio estético-político a través del cual subvertir el sistema capitalista de posguerra.

Después de la “visita” de Dada y de la “deambulación” surrealista, se acuña una palabra nueva: *la deriva*, una actividad lúdica colectiva que no solo apunta hacia la definición de las zonas inconscientes de la ciudad, sino que también se propone investigar, apoyándose en el concepto de *psicogeografía*, los efectos psíquicos que el contexto urbano produce en los individuos.

El primer texto en el que aparece la palabra “deriva” es el “*Formulario para un nuevo urbanismo*”, escrito en 1953 por Ivan Chtcheglov, alias Gilles Ivain, quien describe una ciudad mutante y modificada constantemente por sus habitantes, y en la que “*la principal actividad de los habitantes será una deriva continua. El cambio de paisajes entre una hora y la siguiente será responsable de la desorientación completa, a través de unos barrios cuyos nombres corresponderán a los distintos estados de ánimo.*” (citado en Careri, F. 2002. p. 76).

La deriva será pues una construcción y una experimentación de nuevos comportamientos en la vida real, la materialización de un modo alternativo de habitar la ciudad. En su obra “*Walkscapes, el andar como práctica estética*”, Francesco Careri la define como un estilo de vida que se sitúa fuera y en contra de las reglas de la sociedad burguesa, y que se propone como una superación de la deambulación surrealista, cuyo fracaso atribuyen a la exagerada importancia que daban al *inconsciente y al azar*. (Ibíd. p. 74)

En palabras de Careri, la deriva letrista desarrolló así la lectura subjetiva de la ciudad iniciada por los surrealistas, pero se propuso transformarla en un método objetivo de exploración de la ciudad: “el espacio urbano era un terreno pasional objetivo, y no solo subjetivo e inconsciente” (Ídem.)

Como ya he señalado, se trataba de impulsar una acción que se encontraba fuera del sistema del arte, puesto que consistía en la construcción de las modalidades de una situación cuyo consumo no dejaba huellas. Era una acción fugaz, un instante inmediato para ser vivido en el presente, sin preocuparse de su representación y de su observación en el tiempo. Era una actividad estética que concordaba perfectamente con la lógica dadaísta del anti-arte.

Los situacionistas aceptaban el azar pero no se basaban en él, puesto que concebían la deriva sometiéndola a ciertas reglas: fijar por adelantado, según unas cartografías psicogeográficas, las direcciones de penetración al espacio a analizar; la extensión del espacio que indagar podía variar desde la manzana hasta el barrio, e incluso “hasta el conjunto de una gran ciudad y de sus periferias”; la deriva debía emprenderse en grupos constituidos por “dos o tres personas unidas por un mismo estado de conciencia, puesto que la confrontación entre las impresiones de los distintos grupos debía permitir llegar a unas conclusiones objetivas”, su duración media se fija en un día, aunque puede extenderse hasta semanas incluso meses, en función de la influencia de las variaciones climáticas, de la posibilidad de hacer pausas e incluso de coger un taxi con el fin de favorecer la desorientación personal.

En definitiva, los situacionistas sustituyen el azar de los errabundeos surrealistas por la construcción de unas *reglas de juego* propias, donde lo racional y lo irracional, lo consciente y lo inconsciente salen al encuentro, y logran así liberar la actividad creativa de las constricciones socioculturales, proyectar unas acciones estéticas y revolucionarias dirigidas contra el control social. Una forma de poner la ciudad al desnudo, pero también un modo lúdico de reapropiación del territorio.

*“Lo que me atrae de la metáfora marina de la deriva es el hecho de que el terreno donde se desarrolla es un mar incierto que cambia constantemente en función de las mutaciones de los vientos, de las corrientes, de nuestros estados de ánimo, de los encuentros que se producen. De hecho, el punto clave reside en cómo proyectar una dirección, pero con una amplia disponibilidad a la indeterminación y a la atención hacia los proyectos de los demás.”*

F. CARERI (2002)

### **2.3. TERRAIN VAGUE:**

*“Son lugares aparentemente olvidados donde parece predominar la memoria del pasado sobre el presente. Son lugares obsoletos en los que solo ciertos valores residuales parecen mantenerse a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas”*

IGNASI DE SOLÁ-MORALES (1995)

Fue así como Solá-Morales definió el término “Terrain Vague” en 1995. Un término que provenía, por un lado, de la expresión francesa *terrain*, referida a un espacio urbano determinado y a su vez, a lo que potencialmente puede llegar a ser, habiendo ya sido definido. Y, por otro lado, de *vague* o vacío, entendido como una ausencia, pero al mismo tiempo lugar de encuentro, disponibilidad, espacio de lo posible sin límites determinados.

En definitiva, hablaba de lo posible, de la libertad de acción y del potencial evocativo de ciertos espacios que nos hacen repensar la ciudad y otorgarle un valor subjetivo; dotándolo de sentidos, valores, ideas y expectativas. Porque estos espacios vacíos, indefinidos e inciertos, que “aparecen como contraimagen de la ciudad” son, asimismo, espacios posibles de actividad; “son una promesa, un encuentro, un espacio de lo posible, una expectación. Son espacios ilimitados cargados de expectativas de movilidad y vagabundeo.” (Solá-Morales, citado en Careri, F. 2002. p. 76).



Son lugar y no-lugar al mismo tiempo. El *terrain vague* refiere a áreas expulsadas de los sistemas productivos y económicos tales como zonas industriales, puertos, áreas de uso residencial o comercial o espacios residuales que han terminado convirtiéndose en zonas abandonadas, obsoletas u olvidadas, permitiendo la generación de sectores deshabitados, inseguros e improductivos, pero de los cuales se espera, sin embargo, que se transformen en “algo”. Es así como Solá-Morales habla de que “las imágenes fotográficas del *terrain vague* se convierten de este modo en indicios territoriales de la extrañeza, y los problemas estéticos y éticos que plantean envuelven la problemática de la vida social contemporánea.” (citado en Careri, F. 2002. p. 76).

## 2.4. LOS NO LUGARES

De igual modo, aparecen a nuestro alrededor cientos de paisajes -en teoría ajenos- que Marc Augé acuñó con el término de “no lugar” en la década de 1990 para referirse a aquellos espacios inexistentes en el pasado, que definió como espacios propiamente contemporáneos de confluencia anónimos, donde personas en tránsito deben instalarse durante algún tiempo de espera, sea a la salida del avión, del tren o del metro que ha de llegar. Espacios que apenas permiten un furtivo cruce de miradas entre personas que nunca más se encontrarán.

Los no lugares, prosigue, convierten a los ciudadanos en meros elementos de conjuntos que se forman y deshacen al azar y son simbólicos de la condición humana actual. El usuario mantiene con estos no lugares una relación contractual establecida por el billete de tren o de avión y no tiene en ellos más personalidad que la documentada en su tarjeta de identidad, siendo tal concepto aún definitorio de nuestros tiempos y nuestra compleja relación con el espacio.

En su estudio, Augé identifica estos espacios, agentes, objetos y, sobre todo, las relaciones específicas que se establecen entre ellos. Y desde una perspectiva antropológica, nos plantea las dislocaciones espaciotemporales de la sociedad global.

Pero lo que ahora atañe es ¿qué nos dice un no-lugar? ¿Cómo observamos un no-lugar? ¿Cómo formar parte de un espacio que “no existe”? ¿en tránsito continuo?, y lo más importante ¿cómo podemos afirmar que verdaderamente un lugar así no puede ser considerado como “lugar”? y ¿no existía en el pasado?

Un no-lugar es una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto o un centro comercial...pero también puede serlo el espacio virtual; todos ellos carecen de la configuración de los “espacios” en

opinión de Augé, ya que son circunstanciales, casi exclusivamente definidos por el pasar de los individuos. El no-lugar no personaliza ni aporta a la identidad porque sus aspectos o componentes no son fáciles de interiorizar. Y en ellos la relación o comunicación es artificial. Pero, en mi opinión, estas cualidades pueden transformarse en el punto de partida para nuevas elucubraciones y construcciones de espacios posibles dentro de esos que cataloga como una categoría "inferior", como si desmerecieran ser observados desde nuevas perspectivas.

Al hilo de esta disociación inicial entre lugares antropológicos y no-lugares, en caso de que así pueda considerárselo, me gustaría recuperar las teorías de De Certeau (1984) al respecto, para ilustrar mi particular punto de vista.

Para De Certeau, el espacio social o habitado es el resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia al poder, entre la ciudad planificada y la habitada; un producto de las operaciones que lo orientan, temporalizan, sitúan y lo hacen funcionar (p. 117). En cada una de estas operaciones, actúa una fuerza hegemónica y disciplinaria, y otra que se le contrapone. Pero, según Certeau, ese poder puede ser subvertido y alterado en su significado por las prácticas cotidianas de aquellos que lo habitan (pp. 14-15), creando así un espacio original, de creación y no subyugado al orden dominante. Una ciudad trashumante, o metafórica, se insinúa así en el texto vivo de la ciudad planificada y legible.

Es así como un no-lugar llega a ser un espacio existencial, animado por aquellos que los recorren, es invadido por las palabras. En definitiva, un lugar que existe por las relaciones de un ser con el mundo desde ese lugar.

Teniendo en cuenta las anteriores diferenciaciones se podría definir un no-lugar o al menos comprenderlo desde su experimentación, porque solo el que los vive, los ha vivido o lo ve vivir, capta la total desolación que implica la denominación. Así, podríamos acercarnos a un nuevo significado del término y afirmar que también es aquel espacio común y a la vez anónimo de la vida cotidiana en el que es posible actuar como si fuéramos otros. En un no-lugar, la ficción puede rellenar la cada vez más generalizada ausencia de sentido. Esa incapacidad para habitar un espacio en el que reina el olvido, que transitamos en condiciones de rutina y automatismo, sin que realmente nos influya, nos permite establecer relaciones ficticias con él y con los que lo transitan. Nos permiten releerlo y reinventarlo y, en definitiva, apropiarnos de él. Habitarlo.

Un no-lugar libera a quien lo penetra de sus determinaciones habituales, le permite desidentificarse (ser sólo pasajero, cliente, turista, comprador), ser otra persona, actuar como otra persona, desinhibirse como si fuera otra persona e incluso transgredir ciertas reglas amparada por ese período de anonimato. El no-lugar está marcado por la brevedad del tiempo, porque estamos siempre llegando o yéndonos de él. En definitiva, lejos de representar un lugar inanimado, es el lugar que simboliza la condición humana actual, que en palabras de Augé “puede seguir pensando sin ver, ni oír envuelto herméticamente en su individualidad.”

El observador, el que mira --no sólo con los ojos de la información anterior--, sino con la que recibe de su ver y hacer y transitar el lugar junto con los otros, con los que lo recorren siempre; el que se siente comprendido y parte de ese grupo que transita el lugar y lo convierte en espacio; el que reactiva el lugar antropológico del que habla Augé no provoca ni siente la ruptura con ese no-lugar, sino que reconoce el lugar como tal y lo apropia en el momento que lo vive. Puede que se trate de un lugar “mudo” o que nos presente dificultades en un primer momento, pero será gracias a una debida interacción como lograremos descubrir sus secretos.

## 2.5. STALKER Y EL VACÍO

El grupo Stalker, (*Osservatorio Nómade*) se formó en los años 90 como una especie de laboratorio dedicado a la investigación sobre el arte urbano y con una atención preferente a las zonas periféricas de las ciudades. En sus comienzos este grupo de arquitectos redactó un manifiesto programático titulado *Stalker attraverso i territorio attuali* mediante el que proponían buscar la ciudad inconsciente en esos territorios de nadie, difusos, perdidos entre áreas de urbanización dura (esos territorios que muchos entendemos como la esencia de la ciudad actual) para experimentar con ellos.

Denominaron su método como la *Transurbancia*, paseando y recorriendo el territorio, y levantando mapas no convencionales del mismo. En su ideario, podemos leer que:

Si se afronta a pie, la metrópoli se convierte en un mundo inexplorado en muchas de sus partes, un mundo hecho de territorios caóticos, en el cual los asentamientos abusivos se sitúan junto a los yacimientos arqueológicos; las líneas de alta tensión y las autopistas se

intersecan con los acueductos romanos; y las modernas ruinas industriales acogen una fauna y una flora que jamás hasta ahora habían habitado la ciudad—.

En torno a la ciudad había surgido algo que no era una ciudad, y que no dudaban en definir como “no ciudad” o “caos urbano”. Stalker analiza, interviene y comprende la ciudad de la periferia que se ha formado al margen de casi todo. Esta ciudad periférica, formada por fragmentos que se sobrepone a todos los intentos actuales de organización y planificación, que se dibuja mediante distribuciones irregulares y parece como si gozara de la misma cualidad que los fractales: la autosimilitud. A diferentes escalas los fragmentos son muy similares. Esta es la ciudad de la transurbancia.

En definitiva, tan sólo se buscaba experimentar nuevas formas cognoscitivas a través de la reintegración de recorridos de investigación del arte y de la ciencia y del descubrimiento de ecosistemas inéditos que replanteasen las relaciones entre el hombre y el propio ambiente.

## 2.6. CARTOGRAFÍA LÚDICA

La necesidad de resumir en una imagen la dimensión del tiempo junto a la del espacio está en el origen de la cartografía. En el transcurso de la historia, encontramos distintos referentes relacionados con la construcción del espacio, conocido científicamente como cartografía. Formas de “ordenar” vastos terrenos hasta entonces ilimitados...

*“La forma más sencilla de mapa geográfico no es la que actualmente parece más natural, es decir, el mapa que representa la superficie del suelo como si fuese vista desde la mirada de un extraterrestre.”*

ITALO CALVINO (2001)

Como señala Careri “La primera necesidad de fijar los lugares en un mapa va ligada al viaje: es el *memorandum* de la sucesión de etapas, el trazado de un recorrido.” (Ibíd. p. 127) Y data uno de los primeros mapas que representan ese sistema de recorridos hace unos 10.000 años, grabado en una roca de Val Camonica, en el norte de Italia. La imagen representa el sistema de conexiones de la vida cotidiana de un poblado paleolítico; pero nos aclara que más que descifrar cada objeto, el mapa representa la dinámica de un complejo sistema en el que las líneas de los recorridos en el vacío, se entrelazan con el fin de distribuir los distintos elementos llenos del territorio. (Ibíd. p. 35)

Otro ejemplo interesante, y que muestro en la cita a continuación, es el de los aborígenes australianos, que encontraron en sus *Walkabout*— “andar sobre” o “andar alrededor”—o sistema de recorridos, la manera de cartografiar la totalidad del continente:

El lodo chorreaba de sus muslos, como la placenta de un recién nacido. Luego, como si aquel fuera el primer vagido del niño, cada Antepasado abrió la boca y gritó “¡Yo soy!” ...Y éste primer “¡Yo soy!”, este acto primigenio de imposición de nombre fue definido, entonces y por siempre jamás, como el dístico más secreto y sacrosanto de la Canción del Antepasado. Cada patriarca... estiró el pie izquierdo y pronunció un segundo nombre. Designó el pozo de agua, los cañaverales, los eucaliptos... Designó a diestro y siniestro, engendrándolo todo mediante la imposición de nombres y entretrejiendo los nombres en versos. Los patriarcas hicieron camino cantando por todo el mundo. Cantaron los ríos y las cordilleras, las salinas y las dunas de arena..., fueran donde fueren, sus pisadas dejaban un reguero de música. Envolvieron el mundo íntegro de una malla de música; y finalmente, cuando la Tierra hubo sido cantada, se sintieron exhaustos... Algunos se hundieron en el suelo allí donde estaban. Otros se arrastraron hasta sus “moradas eternas”, hasta los pozos de agua ancestrales que los habían parido. Todos ellos volvieron “dentro”. (Chatwin, Bruce, citado en Careri, F. 2002, p. 37)

Pero volviendo a las manifestaciones artísticas de las que partíamos, uno de los principales problemas del *arte de andar* es la traducción de dicha experiencia a una forma estética. Ni los dadaístas ni los surrealistas trasladaron sus acciones a unas bases cartográficas y, además, huyeron de las representaciones mediante las descripciones literarias. Los situacionistas realizaron mapas psicogeográficos, pero nunca quisieron representar las trayectorias reales de sus derivas.

Será con la aparición del Land Art y con exponentes como Fulton y Long, que recurrieron al uso de mapas como instrumentos expresivos para confrontarse con el mundo del arte y por tanto con el problema de la representación, donde encontramos las primeras referencias de la cartografía lúdica.

En la obra de Long el andar es una acción que interviene en el lugar. Es un acto que dibuja una figura sobre el terreno y que, por tanto, puede trasladarse a una representación cartográfica. Pero el procedimiento puede ser utilizado de modo inverso: el plano puede funcionar como un soporte sobre el cual se dibujan unas figuras que se recorrerán posteriormente. Po ejemplo, tras haber dibujado un círculo en el mapa, puede recorrerse por su interior, lo largo de sus bordes, por el exterior.

Long utiliza la cartografía como una base sobre la que proyecta sus propios itinerarios, y la elección del territorio por donde se andará mantiene una relación con la figura previamente elegida. El mundo se convierte entonces en un inmenso territorio estético y la estructura física del territorio se refleja sobre su cuerpo en movimiento.

Otro de los exponentes en el uso de la cartografía lúdica, lo encontramos en la obra de Smithson, y sus *earthworks* de los años 60. En sus exploraciones, confundía constantemente las descripciones físicas y las interpretaciones estéticas del paisaje, replanteándose así si el acto de recorrer el espacio supone una obra en sí misma –finita- o ésta puede ser prolongada y dinamitada a través de las fotografías tomadas, el mapa, los escritos anteriores y posteriores, etc.... Para Smithson, los viajes representan una necesidad instintiva de búsqueda y de experimentación con la realidad del espacio que lo rodea: viajes mentales a hipotéticos continentes desaparecidos; viajes por mapas que dobla, recorta y superpone formando infinitas composiciones tridimensionales; viajes realizados con Nancy Holt y otros artistas por los grandes desiertos estadounidenses; por los despojos urbanos; por las canteras abandonadas; por los territorios trastornados por la industria.

*“Quien pierde tiempo gana espacio”*

ANDRÉ BRETON (s.f.)

Sintetizando todo lo anterior, se puede concluir que la elucubración teórica del espacio se asocia felizmente a la representación de unas vivencias de ese mismo espacio: una ciudad banal y cotidiana para unos, inconsciente y en continua transformación, vacía u olvidada, nómada y de tránsito para otros...en definitiva, todas parten del placer de encontrar nuevos caminos y nuevas certezas, descubren el gusto por construirse un pensamiento con su propio cuerpo, y una forma de actuar con su propia mente. El hecho de poner en crisis las escasas certezas a las que han llegado les permite abrir su mente a unos mundos y unas posibilidades no explorados anteriormente. Sus planteamientos nos invitan a reinventarlo todo: la propia idea de ciudad, la propia definición de arte y de espacio, nuestro propio lugar en este mundo. A liberarnos de convicciones postizas y empezar a recordar que el espacio es una invención fantástica con la que se puede jugar, como cuando éramos niños.

Para concluir, traigo una cita de Robert Smithson que resume a la perfección la intención y la búsqueda de uno u otro espacio a observar, tomando como referencia todos los ejemplos anteriores en lo relativo a la percepción del espacio:

El “estudio de la selección de los emplazamientos” en términos artísticos está tan solo empezando. La investigación de un emplazamiento específico es un problema relacionado con la extracción de conceptos a partir de unos datos sensoriales existentes, a través de la percepción directa. La percepción es anterior a la concepción, cuando va dirigida a la elección o la definición de un emplazamiento. No imponemos un emplazamiento, sino que lo exponemos, sea interior o exterior. Los interiores pueden ser tratados como exteriores, y a la inversa. (citado en Careri, F. 2002, p. 131)

## **2.7. QUÉ NOS DICEN LOS OBJETOS**

En la observación del entorno, entendido como todo lo que está alrededor del individuo en el espacio y en el tiempo, identificamos todos los elementos que lo construyen; es así como el espacio se convierte en objeto. Ese espacio contiene objetos que se convierten en objetos junto al espacio que los abarca, para ser aprehendidos, escritos, representados, manipulados o incluso destruidos (en el sentido de “olvidados”).

Uno de los primeros en teorizar acerca de la comunicación humana centrada de modo estricto en la Teoría del objeto fue A. Moles (1975), adentrándose en el estudio del “territorio” natural de los objetos (el domicilio particular y el lugar de trabajo) y de los lugares de suministro de objetos nuevos, cuya catedral por antonomasia es el gran almacén, con un espacio y una distribución muy peculiares y significativos.

Estos elementos permitieron a Moles desarrollar el ciclo natural o “vida” del objeto, desde la tienda al hábitat del hombre, para concluir en la basura, el desván, la tienda de anticuario o el museo, destinos finales de la vida de todo objeto.

Definió el “objeto” como uno de los mediadores esenciales entre el hombre, el entorno social y el material de la sociedad tecnológica. Y abordó las relaciones entre el hombre y las cosas, que pasaron de ser utensilio (ligado a la acción) a ser un Umwelt (y formar parte del entorno), transformándose en un elemento del sistema, en condicionamiento del ser humano por el entorno.

Afirmó que los objetos cotidianos de nuestro entorno, comprados, utilizados y desechados, ejercen las mismas funciones de comunicación que los periódicos, las copias del museo imaginario o los conciertos radiofónicos; su circulación en la sociedad sigue grosso modo las mismas leyes, y ejerce las mismas acciones, poblando el cerebro del individuo de formas y reacciones.

Al mismo tiempo, desarrolló una hipótesis de clasificación de los objetos, según su función, haciendo hincapié en su factor semántico. Un estudio de la sintaxis del objeto, con las leyes de sus yuxtaposiciones, del valor llamado «artístico» del objeto, de la agrupación de objetos en «colección», del objeto-regalo y del objeto-gadget, que abren perspectivas para la comprensión de la realidad cotidiana de nuestros días, en la que la relación hombre-objeto desempeña un papel protagonista.

Iremos poco a poco desgranando cada uno de los apartados anteriores para dar una nueva definición del objeto que va en contra de su concepción como algo “en sí” y que considera que la pasividad del objeto es esencial y que está sólidamente anclada en el ser perceptivo.

#### **Sobre la definición y el uso del objeto:**

Por definición, el objeto es una prolongación del acto humano: utensilio, instrumento que debe insertarse en una praxis. Inmediatamente después, el objeto interviene como sistema de elementos sensibles que se opone a los fantasmas del ser y es lanzado contra nuestros ojos y nuestros sentidos; es *barrera y realidad*.

En cambio, existen otras muchas teorías que han otorgado un nuevo valor al objeto y han generado nuevas relaciones entre él y el individuo. A la luz del surrealismo el objeto no es un utensilio: el objeto ha dado apertura al enigma mágico e insoluble de su ser. Lo esotérico otorga encanto a las cosas. A partir de aquí podemos decir que el reino del objeto está tras el umbral de la imaginación. Aparece la necesidad a la vez de dar vida a objetos inexistentes, coincidiendo con la invención de los *objets oniriques*: aquellos “objetos delirantes destinados a ser puestos en circulación [...] a intervenir, a entrar en la vida corrientemente, cotidianamente en colisión con los otros, a la plena luz de la realidad”, como señaló Dalí ya en 1977 en la Revista Minotaure.

Al materializar el objeto onírico se impuso su existencia. En el segundo y tercer decenio del siglo XX, el objeto anunció su renacimiento. Breton identificaba el punto de partida de este renacer en los



*ready-made* de Marcel Duchamp en 1913 y los objetos enigmáticos *assemblages* de Man Ray. En el momento que el urinario de porcelana (*Fountain*, 1917) y la plancha de vapor con tachuelas (*The gift*, 1921) fueron retirados de su realidad espacial perdieron su sentido.

El llamado del objeto se escuchó desde su aislamiento, silencio e inmovilidad. Tras Dadá, a través del surrealismo, durante una búsqueda de tres décadas, la emancipación del objeto se manifestó en una prodigiosa exposición de creaciones que cobraban vida. Un momento en la vida de éste sin precedentes en la historia del arte más allá del *objet trouvé*.

De la forma como el *objet trouvé* invocó el *objet onirique* y este *les objets à fonctionnement symbolique* de 1930 (inspirados en la expectación que despertó la *Boule suspendue* de Giacometti) salieron a la luz, el *objet fantôme*, el *objet mobile et muet*, el *être-objet*, el *objet mathématique* (hallado por Ernst y fotografiado por Man Ray en el Instituto Raymond Poincaré) y en definitiva, con todos ellos, se expuso otro lado de lo real impugnable: la nueva vida de los objetos.

### **Sobre la clasificación:**

De acuerdo con Moles, la clasificación de los objetos se hace en relación a diferentes principios (basados en los fines de la colecta de objetos): su función, tamaño, naturaleza (cuchara, recogida de elementos líquidos, almibarados o granulados, cucharón, cuchara “sopera”). Hay diferentes modos de captar o comprender un objeto en cada ocasión, su valor varía en base a su coste, precio de venta, emocional, necesidades, caducidad, volumen, “añoranza” respecto a la función actual del objeto, otros entran dentro del grupo del “quizá sirva todavía”, etc... (Ibíd. p. 50)

Es así como nos asomamos a otra de las relaciones entre sujeto-objeto: la relación estética, totalmente independiente de la funcional. Está relacionada con el placer de tocar, de ver, de tener y guarda una vinculación fuerte con la idea de posesión, ya que el placer último de la belleza es poseerla.

Para ello debemos ir a lo más profundo de los objetos y preguntarnos, por ejemplo ¿qué tipo de personas utilizarían esos objetos?, ¿qué idioma habla tal o cual objeto? o ¿es útil para rascarse la espalda?... Debemos hacer nuevas lecturas de estos y así dirigir nuestra interpretación de estos utilizando nuestra imaginación, tratando de buscar un sentido más poético de la clasificación, poniendo en valor el azar, construyendo nuevas historias, intentando descifrarlos y huir de la opacidad aparente del objeto.

Tales clasificaciones están en gran medida ligadas a aspectos espaciotemporales del objeto y del sujeto, por eso es imprescindible atender a sus ciclos, a la relación temporal entre el Ser y el Objeto, o lo que Moles definió como *“Fases temporales del objeto”*:

Podemos encontrar la vinculación entre el individuo y cada etapa del objeto de múltiples modos, que van desde el deseo del objeto, su adquisición, el descubrimiento del objeto, amar al objeto (el objeto perfecto), habituarse al objeto (se vuelve neutro), el mantenimiento del objeto (reparación), ver morir al objeto (se reemplaza o enjuicia, puede morir de olvido y no ser sustituido). Esta evolución en etapas sucesivas de la relación que se mantiene con el objeto refleja un primer aspecto de la dimensión temporal de los objetos y las cosas, aspecto centrado en la relación que tenemos con ellos. (Ibíd. p. 94)

De hecho, aquí hay una aprehensión importante, pues el objeto desafía al tiempo por definición, ya que se presenta como lo que se opone a la huida del tiempo, lo que establece la solidez del espacio y por ello la abolición del tiempo, en contraste con el flujo de los seres y los pensamientos.

Otro de los aspectos interesantes de la Teoría cíclica que expuso Moles es precisamente el lugar al que *“van a morir”* dichos objetos tras vivir una estancia de cierta duración en la esfera personal del ser. Considerados como lugares poéticos, el desván (o el sótano) o el anticuario, -- son *“reservas del desafecto”* (Ibíd. p. 45) en palabras del autor--, lugares donde un juicio final los valoriza o desvaloriza lentamente bajo el polvo: es el *“purgatorio”* del objeto. Allí serán revaluados:

El desván es un coto privado y a la vez personal, rara vez frecuentado, que implica para el ser la noción de superfluo y de refugio. Es el lugar de los sueños, de la holganza, de los recuerdos: constituye la historicidad de la vida, la reserva secreta de objetos y sentimientos. (Ibíd. p. 44)

Y es esa revaluación la que nos permitirá *ver* nuevas posibilidades, ya que todo objeto guarda una incógnita si se lo sabe mirar, si hay una apreciación más allá de su identidad imperante, sentido adjudicado y uso estético-decorativo. Esto significa el alejamiento de su apariencia. Entonces es posible captar su comportamiento y entender su presencia.

*“En el instante del claro hacia la realidad del objeto su rostro ha emergido como aparición que irrumpe en el espacio real al despojarse de su semblante: el objeto se está manifestando.”*

BRETON (1932)

La aparición de esta experiencia era el que presagiaba Breton (1932) ante los objetos que reunió a lo largo de su vida y cuidó en el 42 de la Rue Fontaine, en París. Para él, la esencia de las cosas es otra, viven si retornan a su inocencia primigenia: si se las mira y toca por primera vez. Esta era su clave.

*“Apretar una cucharita entre los dedos y sentir su latido de metal, su advertencia sospechosa. Cómo duele negar una cucharita, negar una puerta, negar todo lo que el hábito lame hasta darle suavidad satisfactoria. Tanto más simple aceptar la fácil solicitud de la cuchara, emplearla para revolver el café”*

CORTAZAR (1962)

Todo ello reafirma la teoría que pretendo defender y que se basa en la imaginación, porque es en ésta donde las cosas perviven y gracias a ella es posible mirar el mundo por primera vez. El mundo de los objetos de la mano de la imaginación es ilimitado como podemos comprobar en el siguiente juego surrealista que creo pertinente traer a la memoria. (Mora A. 2015):

1. *los surrealistas entran en una habitación oscura; llevan objetos inventados, los más extraños al ojo humano;*
2. *un surrealista que los desconoce ingresa y siempre a oscuras irá instintivamente hacia un objeto elegible;*
3. *los otros, siguiendo el tacto, describen el objeto elegido, sus formas detalladas;*
4. *a partir de las descripciones a ciegas un nuevo objeto será montado y fotografiado. El fotógrafo lo hará sin verlo;*
5. *antes, el objeto habrá caído sobre un montículo de heno, en el campo visual de la cámara (la caída refuerza el efecto circunstancial, su particularidad por su ubicación y posición;*
6. *el objeto original y el reconstruido fotografiado son destruidos;*
7. *la fotografía se guarda sin ser vista en una caja de metal hueco;*
8. *por último, el cubo que guarda la foto se sumerge en una masa de hierro fundido que al solidificarse la englobará.*

Esta era la cristalización del objeto de la imaginación, lo que Dalí denominó “el objeto psico-atmosférico-anamórfico”. Pero ¿cuál era el objeto precedente al creado? ¿Cómo era? ¿De dónde provenía? ¿Y el objeto derivado de aquél? Al terminar este proceso ¿qué insinuaba la forma de hierro fundido de su anterior existencia?

Este encuentro es el de dos realidades imprevistas y por ello fue una colisión poética, su desconcierto dio lugar a la exploración y aplicación del encuentro de objetos en el *collage*, el *cadavre exquis*, la pintura y el *poème-objet* en el que junto a las palabras aparecía uno de ellos destinado a producir un efecto con su irrupción incoherente. Los objetos abrían una ventana para transfigurar la realidad. Cada objeto, por banal que fuese, conservaba su arcanidad, ofrecía un acertijo, entramaba una emisión.

*“Tan bello como el encuentro fortuito de una máquina de coser  
y un paraguas en una mesa de disección”  
LAUTRÉAMONT (1864)*

Todas estas cuestiones son las que nos permitirán no solo descifrar la vida de los objetos, sino la del propio espacio que los contiene. Su propia presencia física, su descripción y a menudo la importancia decisiva que tiene dicho objeto en el desarrollo de los acontecimientos.

Desaparecida la distancia sujeto-objeto, este no es ya el objeto en sentido común, es decir, lo que cae (*jecta*) bajo el sentido de quien los hace o utiliza. Redimido de su existencia utilitaria el objeto alcanza una vida orgánica: como testigo del mundo, convirtiéndose en el mediador entre este y el ser humano, como si se tratase de una especie de criptograma cuyo secreto consiste en que, en cuanto está situado delante, debe ser captado; el hecho de que se esconda es una señal a favor de la aventura humana.

### **3. INSTRUMENTOS DE OBSERVACIÓN:**

Que la ciencia comienza con la observación es un hecho innegable.

La observación de la realidad: personas, fenómenos, hechos, casos, objetos, acciones, situaciones, etc., cuyo fin es obtener determinada información necesaria para la investigación, es captada desde los sentidos y se apoya en medios o instrumentos de registro de esa observación.

Un método que, como hemos comprobado, ha dado lugar a debates que perduran hasta hoy día en lo que se refiere a los límites existentes entre el observador y el sujeto observado. Por eso, y al hilo de esta diferenciación, también podríamos identificar los distintos medios e instrumentos de registro de esa observación.

Un instrumento científico es un aparato o dispositivo que está específicamente diseñado, construido y a menudo refinado a través del método de ensayo y error para ayudar a la ciencia. Específicamente, sirven para buscar, adquirir, medir, observar y almacenar datos reproducibles y verificables; y podrían clasificarse en instrumentos de medida (como el cronómetro), instrumentos de observación (como el microscopio) o instrumentos que permiten ambas cosas (como el espectrofotómetro).

Los primeros instrumentos científicos surgieron en el siglo XVII, y se multiplicaron en funciones, precisión y usos con el desarrollo de la ciencia en los siglos posteriores. Todos ellos persiguen un aumento constante del grado de exactitud y precisión de las medidas que realizan, ya sean las variables, independiente o dependientes, durante observaciones empíricas o procedimientos experimentales firmemente basados en el método científico y respetando un diseño experimental predefinido.

Dichos instrumentos fueron diseñados para mejorar las observaciones y en cierto modo resultan herederos del método científico. Los binóculos de Galileo (1609) seguidos de la invención del telescopio pueden considerarse entre los primeros artefactos específicamente diseñados para mejorar la producción científica de la época. En el s.XVIII aparecería el microscopio y ya en el s.XIX, los instrumentos se hacen cada vez más precisos y sofisticados, dejando de ser una mera extensión de los sentidos, para convertirse en la interfaz necesaria para obtener los datos necesarios que no son accesibles directamente. Es así como hoy día no resulta extraño el uso de aparatos ópticos, microscopios, lupas, cámaras de foto y video, móviles, etc.... durante el transcurso de una investigación.

Pero es, en su definición como *interfaz*, donde reside la clave de la elección de mis propios instrumentos de observación. Y es que, curiosamente, todos los instrumentos citados son ejemplo de esa brecha entre sujeto y objeto de observación, al tratarse de un dispositivo (*gadget*) colocado entre quien observa y lo observado.

En contraposición a dichos instrumentos, mi intención es la de retomar la importancia de los propios sentidos y volver a ponerlos en valor. En definitiva, valorar la subjetividad como un método responsable y certero de aproximación a la realidad, donde lo observado se construye en un diálogo continuo entre el afuera y el adentro.

Es así como los instrumentos de observación de los que parte esta investigación se articulan en torno a conceptos como la memoria, la imaginación, el azar, las reglas autoimpuestas, la autopoiesis o la autoobservación. Todos ellos elementos indispensables que se entremezclan creando un universo experimental que paso a detallar a continuación.

### 3.1. LA MEMORIA COMO MÉTODO

*“Percibir acaba por no ser más que una ocasión para recordar”*

BERGSON (1963)

*“Cada mañana abrimos los ojos a un mundo que hemos pasado la vida aprendiendo a ver. El mundo no se nos da: construimos nuestro mundo a través de una incesante experiencia, categorización, memoria, reconexión...”*

OLIVER SACKS (1995)

Si como señala Bergson en su obra *“Materia y memoria”* (2006), se tuviera por definitiva la teoría de la *percepción pura* (visión inmediata e instantánea que elimina toda información que la memoria le ofrece) “el rol de nuestra conciencia en la percepción se limitaría a unir a través del hilo continuo de la memoria una serie ininterrumpida de visiones instantáneas, que formarían parte de las cosas más que de nosotros” (p. 78). Pero ya hemos visto que como bien sentenció, “las reacciones ante los estímulos/excitaciones son elecciones no realizadas al azar; la elección se inspira en experiencias pasadas, la reacción no se produce sin una llamada al recuerdo que situaciones análogas hayan

podido dejar tras de sí” (Ídem). Deduciendo que la memoria es el punto de intersección entre espíritu y materia.

Al hilo de lo que sentenciaba Bergson, cuando observamos algo, aunque sólo sea por un instante, mezclamos los datos inmediatos y presentes que nuestros sentidos nos ofrecen con miles de detalles de nuestra experiencia pasada (Ibíd. p. 48). Probablemente, esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales, de las que no retenemos más que algunas indicaciones, convirtiendo la realidad en una irrealdad construida gracias a nuestra conciencia individual.

Al observar un espacio, se pone de manifiesto su fragilidad, la huella que el tiempo ha dejado en ellos y nuestra propia dificultad para recordarlos, nuestras estrategias para el recuerdo, (la escritura, el uso de imágenes, etc.) para caer en la influencia que ella ejerce en lo observado.

Pero vayamos por partes, la primera cuestión que deberíamos resolver es ¿cómo conservamos la información que la memoria nos ofrece?

Bergson afirma que existen *dos memorias* que se manifiestan. La primera lo hará a través de nuestro propio cuerpo, a través de nuestros mecanismos motores que utilizan nuestro pasado (Ibíd. p. 102), es decir, a través de la acción misma y por la puesta en juego del mecanismo apropiado a las circunstancias. Nos ayudará a adaptarnos a la situación presente en forma de hábito más que memoria, es decir, representa nuestra experiencia pasada, pero no evoca su imagen.

La otra memoria es, por así decirlo, la memoria verdadera, coextensiva a la conciencia (Ibíd. pp. 164-165) aparece en forma de recuerdos independientes, imágenes-recuerdo personales que dibujan todos los acontecimientos con su contorno, su color, y su lugar en el tiempo. Reserva a cada hecho su lugar y su fecha. Una memoria espontánea que sirve a la primera mostrándole las imágenes de aquello que ha precedido o seguido en las situaciones análogas a la situación presente, a fin de alumbrar su elección: en esto consiste la asociación de las ideas.

Las dos memorias, una que imagina y otra que repite, se accionan a través de nuestro cuerpo, que, como ya hemos visto, es el lugar de paso de los movimientos recibidos y devueltos.

Dicho con sus propios términos, “es del presente que parte la llamada a la cual responde el recuerdo, y es de los elementos senso-motores de la acción presente que el recuerdo toma el calor que irradia la vida.” (Ibíd. pp. 164-165)

Por lo tanto, y atendiendo a todo lo anterior, lo que se pretende demostrar es que la memoria no consiste en absoluto en una regresión del presente al pasado, sino al contrario en un progreso del

pasado al presente. El punto de partida es el pasado, un “estado virtual” que conducimos poco a poco y a través de planos de conciencia diferentes, hasta materializarse en una percepción actual. Es decir, hasta convertirse en un estado presente y actuante, en conciencia dibujada en nuestro cuerpo.

*...“me basta con cerrar los ojos y pensar con un mínimo de aplicación en un lugar dado para que casi instantáneamente todos los detalles de la habitación, el emplazamiento de las puertas y ventanas, la disposición de los muebles, me vuelvan a la memoria, para que con precisión tenga la sensación casi física de estar acostado de nuevo en esa habitación...pero las mayores revelaciones las espero evidentemente de los recuerdos resurgidos de aquellas habitaciones...”*

GEORGE PEREC (2001)

Bergson nos habla del modo en el que a veces completamos un recuerdo mediante detalles más personales, pero especifica que esto no supone que “yuxtapongamos mecánicamente recuerdos a ese recuerdo, sino que consiste en transportarse sobre un plano de conciencia más extendido, en alejarse de la acción en la dirección del sueño”. Cuando localizamos un recuerdo tampoco lo insertamos mecánicamente entre los demás, sino que lo integramos dentro de nuestra memoria expansiva haciendo reaccionar a nuestra propia inteligencia y obligándole a moverse entre el reencuentro y la creación de nuevos conocimientos. (Ibíd. pp. 248-249)

Existen numerosos mecanismos mediante los que retenemos la información que la memoria nos ofrece, pero de entre todos ellos destaca sobre los demás la propia escritura, mediante la que se intenta retener algo del pasado meticulosamente, de aprehender el espacio e intentar que sobreviva en ese rastro, en una marca o en algunos signos.

Al intentar describir el mundo que percibimos éste también nos revela el sistema de patrones que guardamos en nuestra memoria y puesto que describir es narrar lo que se percibe, resulta que la descripción está también penetrada de recuerdo. Martin Heidegger, a quien interesaba el método descriptivo, afirmó que la verdad era un descubrimiento, y la descripción la narración de lo visto. (citado en Marina, J.A. 2006, p. 130). Es otra forma de decir que percibimos desde la memoria.

Pero no siempre se puede o se quiere recordar, muchas veces nos apropiamos de recuerdos ajenos o construimos una realidad en base a irrealidades tales como el sueño, la imaginación o la ficción.



Todos ellos factores que necesitan su propio espacio y considerarse como categóricos en la observación de lo real.

### 3.2. MANERAS DE VER

*“La mente, se nos dice, puede cortar trozos de la tela de la memoria dejando la tela misma inalterada. Puede también hacer collages a partir del material conservado en la memoria, imaginando centauros o grifos. Este constituye el concepto más crudo de la imaginación o la fantasía: un concepto que no le concede a la mente humana otra capacidad creativa que la de combinar “trozos de realidad” mecánicamente reproducidos.”*

RUDOLF ARNHEIM (1998)

A lo largo de la historia de las ciencias cognitivas, la percepción se ha relacionado sólo con la vista, pero hay muchas otras vías que ya hemos visto para recibir, elaborar y devolver información, como la memoria o el cuerpo, pero será también necesario atender a la imaginación como vía para intervenir en la realidad.

Eso que antes se concebía como un error se convierte en herramienta indispensable si queremos encontrar soluciones al problema de lo real. Por tanto, como sujetos creativos y creadores apelaremos a nuevas formas de interrogar, interpelar e intervenir en nuestro alrededor.

Si mi objetivo es aprender a ver, también tendré que ponerme en el lugar de aquel que no ve, del que está inmóvil, enfermo, del que no recuerda, y desarrollar un ejercicio de imaginación que me permita comprender el mundo.

Leyendo a Oliver Sacks caí en la cuenta de qué ocurriría si mis facultades perceptivas se vieran afectadas de repente, de la importancia de otras maneras de ver y los planteamientos que surgían al imaginarme ciega o inmóvil tras una lesión de rodilla. Es así como a través de siete metamorfosis provocadas por el azar neurológico --que Oliver Sacks presenta en *“Un antropólogo en Marte”* -- (2006), han dado como resultado estados alternativos del observador. Del análisis de esta obra surgen así nuevos instrumentos de observación con los que configurar mi método y que presento a continuación:

### **La desmemoria, el olvido:**

Jimmie no recordaba haber hablado con el doctor hace 2 minutos. No sabía dónde estaba. Al examinar su memoria me encontré con una pérdida extrema del recuerdo reciente... Al recordar, al revivir, se mostraba lleno de entusiasmo; no parecía hablar del pasado sino del presente... (Sacks, 2007. p. 47)

Sacks habla así la amnesia, a propósito de un paciente que tenía ausencia de recuerdos tras el año 1945. Y señala lo sorprendente del poder que ejerce ésta en la mente humana, describiéndola como un pozo en el que todo, todas las experiencias, todos los sucesos, se hunden hasta profundidades insondables; definiéndola como el agujero sin fondo en la memoria que se traga el mundo entero. Y preguntándose “¿qué podemos hacer? ¿Crear una cápsula del tiempo, una ficción?” (Ibíd. p. 67)

### **La memoria prodigiosa:**

El artista eidético capaz de retener en la memoria durante horas o días (quizá años) toda una escena que había atisbado sólo un instante. Aunque haya intentado controlarlos, invocarlos o evocarlos sus recuerdos son involuntarios, “...Cada recuerdo provocaba otro, y éstos otros, de modo que a los pocos minutos se encontraba sumergido en un flujo sin clara dirección ni centro, pero relacionado con su infancia...Sólo tenía un tema: no podía hablar de otra cosa. ¿Qué podía ser más estéril, más aburrido? Sin embargo, a partir de esa obsesión era capaz de crear un arte hermoso, auténtico y sereno. ¿Qué conseguía transformar sus recuerdos, apartarlos de la esfera de lo personal, lo trivial, lo temporal y transportarlos al ámbito de lo universal, lo sagrado?... Así pues, no era sólo su inmensa memoria o su obsesión lo determinante, sino algo mucho más profundo.” (Ibíd. pp. 196-197-198)

### **Ver desde otros ojos:**

El caso del pintor ciego al color (acromatopsia), no es sólo un caso fascinante acerca de un organismo humano que ha perdido el color y que se adapta de manera asombrosa a un mundo en blanco y negro, es también una evidencia empírica que sostiene que los colores no están ‘ahí afuera’, en el mundo, ni están en correlación automática con la longitud de onda, sino que son contruidos por el cerebro.

El pintor, antes de sufrir el accidente lo sabía todo del color, externa, intelectualmente, pero había perdido el recuerdo, el conocimiento interior de lo que había sido parte esencial de su ser:

“... para él, el blanco y negro eran una realidad, todo cuanto le rodeaba, 360 grados, sólido y tridimensional, veinticuatro horas al día. Le pareció que la única manera en que podía expresarlo era creando una habitación completamente gris, para que otros la experimentaran, aunque naturalmente, señaló, el propio observador debería ir pintado de gris, a fin de formar parte de ese mundo y no ser sólo un observador...” (Ibíd. p. 31)

O el caso del ciego que recuperó la visión mediante el cual Sacks nos invita a reflexionar sobre la necesidad de una experiencia visual anterior para poder llegar a ver.

...” Uno no ve, siente o percibe aisladamente: la percepción va siempre vinculada al comportamiento y al movimiento, a alagar el brazo y explorar el mundo: Un comportamiento visual... Al recuperar la visión el muchacho se enfrentó a tremendas dificultades, no tenía ni idea de la distancia, no tenía ni idea del espacio, no tenía ni idea del tamaño, se confundía ante la observación de un cuadro en 2D, no percibía la profundidad ni la distancia...Sólo comprendía lo que veía poco a poco, y en la medida en que era capaz de relacionar las experiencias visuales y las táctiles...” (Ibíd. pp. 147-148)

Sacks nos acerca a las dificultades de la percepción simultánea de los objetos para aquellos que están habituados a la percepción secuencial a través de tacto. Nosotros, con toda una serie de sentidos, vivimos en el espacio y en el tiempo; los ciegos sólo viven en un mundo de tiempo, pero construyen sus mundos a partir de secuencias de impresiones (táctiles, auditivas, olfativas). La *idea* de espacio se vuelve incomprensible, se reduce al propio cuerpo de uno, y la posición del cuerpo se conoce no mediante los objetos que han pasado sino por cuanto tiempo ha estado en movimiento. Para los ciegos, las personas no están presentes a menos que hablen... las personas están en movimiento, son temporales, vienen y van. Llegan de la nada, desaparecen.

“... esperaba que las imágenes tuvieran el mismo tacto que las cosas que representaban y se preguntaba cuál era el sentido que mentía, ¿el tacto o la vista? ...” (Ibíd. p. 169) Uno de los principales conflictos de Virgil era la incómoda relación entre vista y tacto, el hecho de no saber si mirar o tocar...” (Ibíd. p. 120)

El caso de Virgil revela que si bien el color, la forma, la distancia, el movimiento, etc., son contruidos por el cerebro, existen períodos críticos en el desarrollo, en los cuales la experiencia induce, modula y mantiene el desarrollo de los engramas neurales que favorecen la visión, entre otras funciones.

Y por último recupero el caso del hombre que confundió a su mujer con un sombrero y veía por capítulos, es decir, no veía el todo:

“describía una rosa como unos 15 cm. de longitud. Una forma roja enrollada con un añadido lineal verde” Sólo al olerla entendió que era una rosa. O describía un guante como “una superficie continua, plegada sobre sí misma, que parece que tiene cinco bolsitas que sobresalen, si es que se las puede llamar así.... podría contener algo, por ejemplo, podría ser un monedero, para cinco monedas de cinco tamaños. Podría...” (Ibíd. pp. 33-34)

Sacks señala que sus problemas con el hemisferio izquierdo no le permitían “ver” o recordar lo que a ese lado de la calle había, o vestirse si alguien le interrumpía, porque perdía el hilo, se paralizaba y no reconocía la ropa...ni su propio cuerpo. Su mujer decía que cantaba siempre: “...canciones para la comida, para vestirse, para bañarse, para todo. No puede hacer nada si no lo convierte en una canción...” para él la música había ocupado el lugar de la imagen. No tenía ninguna imagen corporal: por eso podía desenvolverse y actuar con la facilidad con que lo hacía, pero si cesaba la “música interior” se quedaba absolutamente desconcertado y paralizado...” (Ibíd. p. 37)

Gracias a esta investigación de Sacks sobre organismos humanos escogidos por: la enfermedad, la imaginación, la naturaleza, las múltiples formas de adaptación y las vicisitudes que --como él señala-, paradójicamente favorecen: capacidades, desarrollos, evoluciones y formas de vida latentes, que podrían no ser vistos nunca, o ni siquiera imaginados en ausencia de estas.

Es así como de su mano, nos aproximamos a diferentes y apasionantes posibilidades de la lectura de lo real.

### 3.3. EL AZAR

Las leyes científicas deterministas predicen mientras no aparecen las fluctuaciones. Eso que llaman error, el azar, se rebela contra la capacidad de predicción o de reproducción. Pero éste es más un producto o derecho de la naturaleza que un producto de la ignorancia. El azar es creador como predijo Wagensberg (1994) y es en esta línea de pensamiento donde encontramos su papel complementario al conocimiento.

La experimentación de ejercicios de observación que presento pone en marcha el principio de la casualidad, impulsando la verdad que se esconde detrás de cada observador y en las profundidades de lo observado. El azar es así el trasfondo de toda previsión y plan racional, capaz de decidir y dudar de la existencia de ese Ser superior que todo lo ve, en definitiva, es ese “otro” con el que pactar para llegar a un buen entendimiento.

*“...No puede comprenderse la complejidad con una ciencia en la que tales componentes han sido excluidas previamente. Molestos conceptos, antaño omitidos por indeseables, deben ser rehabilitados e introducidos. Tal ha ocurrido ya con ideas como las de azar, probabilidad, fricción, disipación, no equilibrio, no reversible, fluctuaciones...”*

...

*“...una idea para una nueva cosmología en la que el determinismo y azar no sólo son compatibles, sino aliados en la tarea de explicar la naturaleza.”*

WAGENSBERG, (1994)

Todavía hoy, en el ámbito de la ciencia, continúa el debate sobre el hecho de si el azar es producto de nuestra ignorancia y un error que debe ser evitado. Sin embargo, cada vez son más los que entienden el azar como “concepto complementario del conocimiento humano y aliado del determinismo” (citado en Ávila, F. 2002, p. 4). Así, de la misma manera que el científico, también el artista debe entender el azar como vía a nuevas interpretaciones donde como lo diferente, lo divergente, lo marginal, el fallo o la sorpresa, tienen un carácter decisivo.

Recogiendo lo que señala F. Ávila en su artículo “*Los conceptos de Azar y Arte en Jorge Wagensberg*” (2002), podemos decir que el término nació del concepto de ignorancia, esto es, de la falta de información. Sin embargo, formalmente lo definiremos como un fenómeno de incertidumbre aleatorio y que, por ende, se resiste a ser descrito por un formalismo y que no permite ser reducido por un proceso algorítmico conocido (Ídem).

Extrapolando esto a los procesos artísticos, vemos que sucede algo similar y se podría afirmar que es esa tensión por superar la incertidumbre (asociada al azar) lo que nos lleva a la resolución de los imprevistos y a la toma de decisiones relativos al propio proceso creativo. De hecho, será la misma incertidumbre la que propiciará en palabras de Huizinga “la libertad, el placer y la embriaguez, el traslado espaciotemporal, la regulación y la ficción”; como elementos comunes entre el azar y el juego. (citado en Fullaondo, U. 2010)

El azar como juego, ha sido un componente creativo utilizado en innumerables procesos artísticos que han querido hacer una renuncia total a la voluntad del sujeto; en un intento de destruir por un instante la estabilidad de la percepción. Como señala Fullaondo, la improvisación, la inmediatez y el automatismo más o menos sistematizado han sido una constante en muchos procesos artísticos del siglo XX, y aparece así “el azar manipulado” y “el accidente utilizado”. Donde se ejemplifica que el artista-observador debe aprovechar lo mejor posible lo que azarosamente se le va presentando, invocarlo o provocarlo y de esta manera, convertirlo en un derecho del observador mismo, del mismo modo que lo es de la naturaleza.

Para la realización de mi experiencia, se adoptan el rigor y la precisión máximas, característicos del pensamiento matemático, pero conjugados con la voluntad indeterminada del azar. Un juego que responde al máximo rigor, cuyas reglas se apoyan sobre un fundamento convencional y gratuito, y de cuya conjugación extraemos conocimiento y placer.

Mediante el uso del azar, de éste “gesto” estético, pretendo dar forma a una contrafigura irónica de la solemnidad y la autoridad de la ciencia occidental. Como los zurcidos–patrón, de Marcel Duchamp, la ciencia es el resultado de un proceso de fabricación intelectual, y la validez de sus reglas es una consecuencia de la aceptación de determinados presupuestos y convenciones, esto es, de peticiones de principio, asentimientos que hacemos sobre la base de la buena fe o simplemente, de las ganas.

*“Una tirada de dados nunca abolirá el azar”*  
STEPHANE MALLARME (1914)

### 3.4. LAS REGLAS AUTOIMPUESTAS (OULIPO)

*“Al proyectar entregamos el control de nuestra actividad a un tema indigente, dotado de atractivos que sólo el autor conoce, y que va a ser capaz de activar su conducta y dirigirla. Ciertas condiciones y restricciones contenidas implícita o explícitamente en el proyecto balizan el campo de actuación y excluyen grandes masas de posibilidades. Objetivo, condiciones y criterios son los elementos que configuran un proyecto. En el caso del artista el supremo criterio es su gusto personal, es decir, el sistema de preferencias creado por él que va a dirigir sus ocurrencias, sus evaluaciones y, en una palabra, su obra entera.”*

J.A. MARINA (2006)

Del mismo modo que lo hace la ciencia, todo proceso artístico responde a unas reglas, a veces impuestas, otras autoimpuestas, todas ellas restricciones creadas por un sujeto con un fin. Encontramos aquí uno de los referentes más interesantes y que supuso una silenciosa revolución en la literatura del siglo XX.

Se trata de **OuLiPo** o el *Ouvroir de Littérature Potentielle* (Taller de Literatura Potencial). Fundado en 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais. Es un grupo de escritores que se ocupa de proponer nuevas estructuras de naturaleza matemática o de inventar nuevos procedimientos artificiales o mecánicos que contribuyan a la actividad literaria.

El propio Queneau desmintió esa idea, tan aceptada, de equiparar inspiración y liberación, automatismo y libertad. Y señaló al respecto:

Esa inspiración, que consiste en obedecer ciegamente todo impulso, es en realidad una esclavitud. El clásico que escribe una tragedia observando unas reglas que él conoce es más libre que el poeta que escribe lo que le pasa por la cabeza y que está esclavo de otras reglas que ignora. (citado en Calvino, I. 1997 p. 256)

El mensaje está claro: buscar ataduras para ser más libre.

*«Me doy reglas para ser totalmente libre».*  
GEORGE PEREC (1967)

Con su obra *“Ejercicios de estilo”* (1987), que se le ocurrió tras escuchar El arte de la fuga de Bach, (una técnica musical que quiso trasladar a la literatura) el propósito de Queneau fue construir una obra a partir de las variaciones sobre un tema nimio.

El escritor se sirve de una anécdota mínima (alguien va a la parada y toma el autobús) para recrear ese suceso de 99 maneras distintas, contarlo a la manera de, en unos ejercicios de estilo, donde además del dominio técnico es fundamental el ingenio, la imaginación, la habilidad y el humor.

Curiosamente este movimiento, el **OuLiPo**, que defiende el antiazar, es lo contrario al surrealismo y a la escritura automática, donde militó el escritor de joven. También es una reacción contra las exigencias de verosimilitud del realismo. Hay una definición muy gráfica de sus miembros: *«Un oulipiano es una rata que construye ella misma el laberinto del cual se propone salir. ¿Un laberinto de qué? De palabras, sonidos, frases, párrafos, capítulos, bibliotecas, prosa, poesía y todo eso»*.

Esta especie de escritura bajo restricción no es algo nuevo, sino que sigue ciertas tradiciones literarias, acentuadas en esos periodos manieristas que exploraron las posibilidades de la lengua y las potencialidades de la literatura, con referentes como Cortázar, Jorge Luis Borges o Italo Calvino.

Lo que se inició con Oulipo pasaría a ser llamado más tarde, simplemente, literatura lúdica o **ludolingüística**. Una disciplina --acuñada por el holandés Hugo Brandt Corstius, alias "Battus" (1974) --donde se reúnen todas aquellas actividades que vinculan ocio y lenguaje y cuyo término se definió como: el uso lúdico de la lengua, que incluye juegos de palabras y curiosidades.

La ludolingüística potencia el desarrollo de nuestra creatividad a través de una serie de juegos con reglas vinculadas a la ortografía y la gramática. Es así como siguiendo las normas debemos realizar una determinada creación. Se trata de una forma de jugar con el lenguaje teniendo en cuenta unos ciertos límites con el objetivo de ofrecer resultados auténticos.

A continuación, muestro a modo de conclusión algunos de estas normas:

#### - ANAGRAMA

Los **anagramas** contienen las mismas letras en distinto orden. Un ejemplo clásico es *amor, roma, mora, ramo*.

#### - CALAMBUR

El **calambur** es la agrupación de sílabas de diversos modos con significados diferentes.

Con dados ganan condados (Góngora)

—¿Este es conde? —Sí, este esconde la cantidad y el dinero (Ruiz de Alarcón)



### - LIPOGRAMAS

Los **lipogramas** son textos que excluyen una letra del alfabeto.

### - PALÍNDROMO

Un **palíndromo** es una palabra o frase que se lee igual en dos sentidos: *reconocer, anilina*:

Átale demoníaco Caín, o me delata (Julio Cortázar)

Dábale arroz a la zorra el abad

### - PANGRAMA

Los **pangramas** son oraciones que contienen todas las letras del alfabeto.

Las palabras **panvocálicas** o **pentavocálicas** contienen todas las vocales, si es posible una vez cada una.

Un ejemplo clásico de pangrama en español es la palabra *murciélagos*. Más breve es *euforia*. En el *DRAE* no hay ninguna palabra pentavocálica que siga el orden *aeiou*; el orden más frecuente es *euaio* (*secundario, depuración, regulación, escuálido*, entre otras).

*Vislumbrándoles* es pentavocálica y tiene 15 letras.

### - PARONOMASIA

La **paronomasia** o **paronimia** es la similitud de palabras: *urbi et orbi*.

el erizo se irisa, se eriza, se riza de risa (Octavio Paz)

### - TAUTOGRAMA

En los **tautogramas** todas las palabras empiezan por la misma letra.

¡Cielos! ¿Cómo canciones cantaremos con corazones casi consumidos?

### - UNIVOCALISMOS

Los **univocalismos** o **monovocalismos** emplean solo una vocal. El cuento anónimo *Amar hasta fracasar*, recogido por Rubén Darío, empieza:

La Habana aclamaba a Ana la dama más agarbada, más afamada.

Palabras que son monovocálicas, entre otras: *cataratas, demente, sífilis, doloroso*; con la u son más raras: *sucusumucu*.

### - CURIOSIDADES

Otra faceta de la ludolingüística es la búsqueda de palabras que cumplen alguna condición:

- Las palabras más largas. *electroencefalografista* (23 letras), *esternocleidomastoideo* (21), y la palabra compuesta *contencioso-administrativo* (25-26). Si se admiten adverbios acabados en *-mente*, encontramos el adverbio *electroencefalográficamente* (27), *anticonstitucionalmente* (23); su superlativo *electroencefalografiquísimamente* (32), de nulo uso, *anticonstitucionalísimamente* (28), etc.
- Las palabras más largas de dos sílabas son al menos cuatro (con nueve letras): *menstrual*, *transflor*, *construir* y *branquial*. Si consideramos derivados verbales y plurales, hay más de esta longitud o mayor: *monstruos* (9), *menstruáis* (10). Las más corta con dos sílabas son *oí*, *ea* y *oa*.
- *rehuáis* y *entreoáis* encadenan cinco sonidos vocálicos.
- Los días de la semana que tiene *e* son laborables; los del fin de semana no tienen *e* (*sábado*, *domingo*).
- La palabra *oía* tiene tres letras y tres sílabas.
- Los nombres de varón españoles tienen alguna de las letras de *Carlos* (de haber alguna excepción sería muy rara).

### 3.5. AUTOPOIESIS – LITERATURA

La definición original al concepto de autopoiesis viene dada por Francisco Varela y Humberto Maturana en 1973 y es concebida de la siguiente forma:

“Autopoiesis: del griego *Auto*: a sí mismo; y *Poiesis*: (creación, fabricación, construcción) Literalmente, autopoiesis significa autoorganización.”

Veremos a continuación cómo sus teorías son aplicables a la relación existente entre el observador y el entorno, y cómo podemos afirmar que un sistema autopoietico debe ser concebido como algo objetivo en todo proceso de conocimiento.

Varela y Maturana, parten de la teoría del constructivismo y la biología del conocimiento, cuyas principales tesis se analizan a continuación y nos ayudan a comprender el significado del término. Se pueden resumir en seis: (citado en Becerra, G. 2016, p. 68)

1. Los sistemas vivos se encuentran determinados por la forma en que organizan su estructura (precedente), autopoiesis, antes que por instrucciones o controles desde afuera.
2. Los sistemas vivos establecen acoplamientos con su medio: se encuentran abiertos a intercambios energéticos con el entorno. Siempre están acoplados a él en vista de la conservación de su organización, o caso contrario, dejan de reproducir sus componentes y desaparecen.

Los puntos 1 y 2 son momentos en los que se pone en juego la libre creación de la mente humana (aunque dentro de los límites de la estructura biológica).

3. los sistemas vivos producen materialmente sus componentes: esta es la noción de “autopoiesis”: la autoproducción de sus componentes materiales en un espacio físico, lo que permite caracterizarlos como sistemas iterativos que se producen a sí mismos.

Las siguientes tesis suponen un salto en la escala de lo observado: de la dinámica de la reproducción de las unidades elementales se pasa a observar individuos como totalidades, su conducta y su interacción. Corresponden a lo humano y lo social. En este nivel Maturana, realiza su reflexión sobre las relaciones entre lenguaje, emocionalidad y conocimiento. Es decir, involucran diferentes niveles de construcciones de experiencias.

4. Las conductas de los seres vivos se encuentran condicionadas por sus emociones (una estructura corporal).

5. El modo de vida de los seres humanos se distingue por el lenguaje y es la forma en que los seres humanos se relacionan con su medio. Son las coordinaciones de acciones (consensuales) en un cierto espacio de interacción.

6. Las prácticas basadas en el lenguaje (como la ciencia) sólo son posibles en relaciones sociales caracterizadas por el amor. Se introduce como condición de posibilidad de la coordinación de acciones consensuales a la emoción del “amor”, entendida como una “pegajosidad biológica” o goce de la compañía mutua. El amor implica una aceptación del otro en tanto ser legítimo para la convivencia. Sólo así se posibilita un espacio de interacciones recurrentes en las que se pueden dar los acoplamientos y coordinaciones que conforman al lenguaje.

Un “sistema social” es una red de interacciones constituida como medio para la conservación de la organización (autopoiesis) y para la co-deriva de seres vivos. Es condición para que esta red se constituya, que haya coexistencia espacial y recurrencia en las interacciones.

De todo ello se deduce que, de acuerdo con Maturana, no es posible fundar la validez de un conocimiento en el acceso a una “realidad objetiva independiente”, ciega a la participación de los observadores. Su propuesta, es la de una “objetividad constitutiva” u “objetividad entre paréntesis”, que hace foco en las condiciones de producción del conocimiento y en el rol constituyente del observador. Así Maturana invita a abandonar la pregunta “¿cómo es la realidad?” para hacer preguntas auto-implicativas: “¿cómo es que puedo –como observador– hacer las afirmaciones que hago?, ¿cómo es que puedo darme cuenta, si me doy cuenta, de lo que realmente es y también equivocarme?” (Maturana, 1997. Citado en Becerra, G. 2016, p. 72)

Podemos resumir el alcance de la noción de “**autopoiesis**” de esta reflexión epistemológica que se desprende de la biología del conocimiento y relacionarla con otros campos de investigación, para llegar a afirmar que la autopoiesis no es más que la **autocreación**.

## LITERATURA

Es aquí donde aparece el CÓMO en mayúsculas, la solución al registro de la experimentación que he llevado a cabo en mi intento por crear un nuevo observador. Aparece así la Literatura, en reminiscencia al uso del lenguaje tan cuestionado como método empírico, como testigo de los acontecimientos y mediador una vez más entre el YO y lo OTRO.

De eso se trata: de escribir acerca de lo observado, del oficio de observar y de todo lo ocurrido cuando observamos. Una manera de comprobar el sistema que hace posibles las ideas, cómo pensamos, y cómo decimos al fin lo que creemos que pensamos. Una suerte de “autobiografía” en la que me construyo mientras (me) observo, una investigación aut creativa de autorreflexión y autorreferencialidad, donde el escritor, el narrador y el personaje son la misma persona.

Porque siempre se piensa que lo escrito queda y que no puede actuar en el presente, pero lo escrito es reactivo e interactúa con el presente y también con el futuro.

### 3.6. EL OBSERVADOR – OBSERVADO

*“El enigma reside en que mi cuerpo es a la vez vidente y visible. Él, que mira todas las cosas, también se puede mirar, y reconocer entonces en lo que ve el «otro lado» de su potencia vidente. Él se ve viendo, se toca tocando, es visible y sensible para sí mismo. Es un sí mismo, no por transparencia como el pensamiento, que no piensa sea lo que sea sino asimilándolo constituyéndolo transformándolo en pensamiento; es un sí mismo por, confusión, narcisismo, inherencia del que ve a lo que ve, del que toca a lo que toca, del que siente a lo sentido; un sí mismo, pues, que está preso entre las cosas, con una cara y una espalda, un pasado y un porvenir...  
...el mundo está hecho con la misma tela del cuerpo...allí donde un visible se pone a ver, se vuelve visible para sí y por la visión de todas las cosas, allí donde persiste, como el agua madre en el cristal, surge la indivisión del que siente y lo sentido “.*

MERLEAU-PONTY (1986)

En el fondo quería crear un alter-ego, la figura de un nuevo observador para construir mi propia teoría. Convertirme en la Sally Mara de Queneau o en Rose Sélavy, un continuo juego de espejos, y llevarlo a tal extremo que la realidad y la ficción se confundan, trastoquen e influyan en lo dicho generando así una ficción auto-trascendente.

Se ha citado hasta el hastío "*Je est un autre*". Frase que procede de una carta que Rimbaud envió a Demeny en 1871. Encontramos aquí un desdoblamiento temporal, espiritual y espacial: el poeta era y sigue siendo, cree y descrea, está, pero se ha ido. Pero "Yo es otro" también es un inteligente procedimiento narrativo de una autoconsciencia abrumadora.

Cuando Rimbaud trazó esa frase enigmática tenía diecisiete años y abría un camino apasionante y desconocido para el arte y en particular para la poesía, pero también llevaba a la práctica un principio que los surrealistas encabezados por Breton habrían de conducir a sus últimas consecuencias: cambiar la vida.

"Para llegar a ser vidente, --decía Rimbaud en una de sus cartas--, el iniciado debe practicar una alquimia tal que llegue a un desorden de todos los sentidos". No "Yo soy otro", sino que ese que ya no soy ha dejado de pertenecerme, actúa por su propia voluntad. Con su ejemplo irrepetible, transformó las relaciones de la literatura con la vida, de la vida con la vida como antes de él se había concebido. No de la obra y la vida, sino del guion que condena a ambos conceptos a estar permanentemente atados.

En sus cartas, Rimbaud formula su innovadora poética basada en lo que él designó como "el desarreglo de todos los sentidos":

"Por el momento, lo que hago es encanallarme todo lo posible. ¿Por qué? Quiero ser poeta y me estoy esforzando en hacerme Vidente: ni va usted a comprender nada, ni apenas si yo sabré expresárselo. Ello consiste en alcanzar lo desconocido por el desarreglo de todos los sentidos" (1871)

Rimbaud se abrió a una suerte de transmutación de su propio ser invadido y habitado por todas las cosas y por todos los misterios errantes del mundo; pero el tema de la identidad, el yo unitario y el yo múltiple, han dado mucho que hablar a lo largo de la historia: Marx (1818-1883) por ejemplo, asumía que la identidad estaba relacionada con el contexto socioeconómico en que se vivía y el sujeto perdía su autonomía, volviéndose manipulable por fuerzas, estructuras y relaciones económicas.

Más tarde, las teorías de Sigmund Freud (1856-1939) desestabilizarían la noción de un ser racional, señalando que la identidad es compleja y dividida. La mente consciente se descontrolaba con la irrupción de un inconsciente cargado de experiencias e instintos sexuales reprimidos.

El movimiento surrealista (1920) que por medio de la escritura automática hacía aflorar la heterogeneidad del yo, fracturaba así la ilusión de unidad.

Las teorías de filósofos como Jacques Derrida (1930-2004), Lacan (1901-1981) o Foucault (1926-1984), deconstruyeron la idea de identidad. Todos ellos postulaban a favor del *yo* como una ficción, una ilusión constituida por el discurso, un lugar hipotético que nunca puede ser descubierto, desenmascarado o revelado, al ser algo inexistente. Estos “antihumanistas” y otros como Bordieu, Deleuze y Kristeva han rescatado el pensamiento del filósofo alemán Martin Heidegger (1889-1976) y retomado su “antihumanismo”, oponiéndose a las afirmaciones que establecían al sujeto como absoluto maestro de sus decisiones, pues estaba convencido de que los seres humanos no conocen ni controlan sus deseos ni su naturaleza básica.

Vemos así como la discusión sobre el sujeto y la identidad desató, y sigue desatando a día de hoy, un fuerte cuestionamiento. Pero lo que es innegable es que, cuando se reconoce que el *yo* es un artificio, se nos permite el desdoblamiento de la subjetividad a través de nuestras propias prácticas artísticas.

Con todo ello, esta investigación que presento pretende también proclamar mi propia otredad y proclamarla por lo que es. Porque hay muchos “otros” en mí. Y algo ha sucedido que ha permitido que mi mente conociera muchos lugares —cada uno de los cuales era un “otro” para la mente. Así lo que era asible y lo que estaba cerca, a la mano, era “otro”. La mente que la mente conocía era una otredad final: un hábitat de mentes y mundos.

Hay un conocimiento aquí que mezcla lo real y lo irreal, que abre. Pero cuando Rimbaud nos dijo, “*yo*” es un “otro”. ¿Qué quiso decir por ello?, ¿Qué quiero decir yo?:

Si *Yo* es *otro* – o, mejor dicho-- es *el otro*, eso supone que hay también un *Tú*. Ese es el tipo de *otro* que está viniendo a mi mente y a mi obra. *Otro* es absorbido en *yo*, es solamente conocido a través de tal absorción y tal recreación. Pero *yo* y *otro* son también falsos, son trampas para mantenernos lejos de lo observado. O, para decirlo de otro modo: “*yo*” se vuelve o es el más profundo “otro”.

Este convertirse en otro que es uno mismo, este desdoblamiento de la subjetividad es lo que me ha empujado a experimentar cómo sería un proyecto de investigación “restringido” a ser absolutamente creativo. En esta coyuntura comencé a explorar lo ajeno en mí, el “otro” que también podría pensarse que está en mí: dentro de mí. Y las palabras de Perec pronto regresaron, hasta adquirir la importancia de testigo, de observador involucrado en mi proceso de trabajo y hoy día la “coartada” perfecta para seguir adelante con mi investigación. Había encontrado a mi “otro” y me había apropiado de él. Fue así como George Perec pasó de ser un referente de mis prácticas artísticas a convertirse en protagonista indispensable de estas.

## **4. GEORGE PEREC**

A lo largo de la Historia encontramos infinidad de referentes en las posibles lecturas del espacio, el nombramiento de especies, plantas, animales, pueblos, costumbres, objetos, trayectorias e itinerarios que sentaron las bases de lo que hoy llamamos zoología, botánica, etnología, historia y todas las otras ramificaciones que constituyen lo que, durante mucho tiempo, se entendió por saber.

Jorge Fondebrider (1982) señaló que la diferencia, no obstante, radica en que Perek —que escribe en la Francia de Braudel y de Lévi-Strauss— nombra y describe ya no realidades ajenas, distantes en la geografía y, en ocasiones, en el tiempo, ni los hechos célebres, sino la realidad más tangible, la que puede ser corroborada por quien lee con sólo abrir la puerta de sus casa y salir, o ni siquiera: a veces, basta con la observación, el mero recuerdo, la introspección para lograrlo.

*“Interrogar lo que tanto parece ir de suyo que ya hemos olvidado su origen. Volver a encontrar algo de la sorpresa que podían experimentar Jules Verne o sus lectores frente a un aparato capaz de reproducir y de transportar los sonidos. Porque esa sorpresa existió, y miles de otras, y son ellas las que nos han modelado.”*

G. PEREC (1989)

Y es aquí donde cobra importancia el recorrido y estilo personal de George Perek, cuya obra puede asociarse a cuatro campos diferentes que quedaron definidos en sus *“Notas sobre lo que busco”* (1986). Son, en definitiva, cuatro modos de interrogación que plantean, a fin de cuentas, la misma pregunta, pero que la formulan según perspectivas particulares que corresponden cada vez a otro tipo de trabajo literario. La primera de esas interrogaciones puede ser calificada de ‘sociológica’: cómo mirar lo cotidiano; la segunda es de orden autobiográfico; la tercera, lúdica, remite a su gusto por las restricciones, las proezas, las ‘gamas’, a todos los trabajos para los cuales las investigaciones de OuLiPo le dieron la idea y los medios: palíndromos, lipogramas, pangramas, anagramas, isogramas, acrósticos, palabras cruzadas; la cuarta, finalmente, concierne a lo novelesco, al gusto por las historias y por las peripecias, el deseo de escribir libros “que se devoren panza abajo en la cama” como señalaba J. Camarero en su prólogo a *“Especies de Espacios”* de 2004. Casi ninguno de sus libros escapa completamente a una cierta marca autobiográfica (por ejemplo, insertando alusiones a un acontecimiento de la jornada); por otra parte, casi ninguno se escribe sin que recurra, al menos a título simbólico, a tal o cual restricción o estructura oulipiana.



En todas sus obras se da el mismo placer de enumerar, de inventariar, de describir larga y minuciosamente todos los detalles, como si de esta manera pudiera hacer constar su paso por el mundo, lo que el mundo contiene y, a la vez, devolvernos lo que, por obvio, ya no percibimos en el mundo. Lo que se nombra es lo que se ve, y lo que se ve nos lleva, por momentos, a lo que se podría imaginar o se imagina.

Las reflexiones sobre el espacio, la relación entre la escritura, la observación y el espacio (el lugar observado), son el tema vertebrador de la obra de George Perec.

Empezó a participar de las actividades de OuLiPo en 1967. Desde entonces incorporó la restricción a su metodología de trabajo. Entre los resultados más espectaculares en la obra de Perec de este tipo de procedimiento se cita *La Disparition* (1969) —novela lipogramática, enteramente escrita sin utilizar la letra e, la más frecuente en la lengua francesa—, *Les Revenentes* (1972) —suerte de contrapartida de *La Disparition*, ya que se trata de un texto íntegramente escrito con palabras que contengan la letra e—, *Alphabets* (1976) —una colección de setenta y seis poemas de once letras (oncenos) que constituyen heterogramas—, Siguiendo con los experimentos, Perec publicaría '*La vida, instrucciones de uso*', una novela rompecabezas.

#### 4.1. PEREC Y EL ESPACIO

*“...no hay un espacio, un bello espacio alrededor de nosotros, hay cantidad de pequeños trozos de espacios, y uno de ellos es un pasillo de metropolitano; y otro de esos trozos es un jardín público; otro (aquí entramos rápidamente en espacios mucho más particularizados), de talla más bien modesta en su origen, ha terminado en dimensiones colosales y ha terminado siendo París, mientras que un espacio vecino, no menos dotado en principio, se ha contentado con ser Pontoise. Otro más, mucho más grande y vagamente hexagonal, ha sido rodeado de una línea de puntos (innumerables acontecimientos, algunos de ellos particularmente graves, han tenido su única razón de ser en el trazado de esa línea de puntos) y se decidió que todo lo que se encontraba dentro de la línea de puntos estaría pintado de violeta y se llamaría Francia, mientras que todo lo que se encontraba fuera de la línea de puntos estaría pintado de un color diferente...y se llamaría de otra manera. En resumidas cuentas, los espacios se han multiplicado, fragmentado y diversificado. Los hay de todos los tamaños y especies, para todos los usos y para todas las funciones. Vivir es pasar de un espacio a otro haciendo lo posible para no golpearse.”*

GEORGE PEREC (1974)  
“ESPECIES DE ESPACIOS”

Lo que ocurre cada día y vuelve cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, *lo infraordinario*, el ruido de fondo, lo habitual, “¿cómo dar cuenta de ello?, ¿cómo interrogarlo?, ¿cómo describirlo?” (Perec. 2008. p. 23). Bajo los atentos ojos de Perec descubrimos el lento avance de unas obras que convierten una calle mísera en otra más moderna, comprendemos por qué Londres encanta, aunque no sea encantador o asistimos a una descripción tan minuciosa de la mesa de trabajo del escritor que el propio acto se asemeja a una autopsia de lo real. La materia de lo infraordinario son los cimientos que sustentan la literatura, la observación apasionada y asombrada de lo usual, el cuestionamiento de lo que parece incuestionable; son los paseos de un escritor que trata de ver la realidad con ojos de recién llegado y que pinta una y mil veces el mismo cuadro, como un impresionista.

## 4.2. LA MEMORIA Y PEREC

Perec nos abre al mundo del autoanálisis y éste alcanza, más profundamente, el estatuto de verdad o ficción de lo narrado, acercándonos a las trampas de la memoria, a la presunta fiabilidad de nuestros recuerdos o a la parcialidad de nuestras explicaciones sobre lo vivido. Él mismo confiesa lo difícil que es recordar y somos testigos de cómo su anamnésia se va volviendo amnesia: “como si esos días, en el fondo no tan lejanos, no hubieran existido sino a condición de ser olvidados”.

Habla de sus recuerdos como lo que ocurre con un magnetófono, “donde las palabras grabadas se borran automáticamente al reutilizar la cinta”. Afirmando que “cada recuerdo se vuelve inasible en el mismo momento en que creo aproximarme a él”. Los vaivenes de la memoria y el olvido proliferan en la voz narrativa de este huérfano al que, en 1940, se le ordenó olvidar todo para sobrevivir. En ese botín de la desmemoria forzada figuraban un padre muerto en el frente de batalla y una madre exterminada en el campo de Auschwitz. (citado en R. Biscia 2018)

Las cosas ocurren muy de otro modo en “Me acuerdo”, que escribió en 1978. Aquí Perec explora la *memoria voluntaria*, centrándose en el lapso que va desde sus 10 a sus 25 años, es decir, entre 1946 y 1961. En esta exploración de lo trivial, van aflorando datos de lo más precisos, recuerdos deliberadamente rescatados, que quizá se entremezclen con recuerdos falsos.

La estructura de la obra es anafórica: todas sus anotaciones son encabezadas por la expresión “Me acuerdo...” pero pocas frases están encadenadas; el acto del recuerdo se agota en el instante y

desaparece para dar paso al siguiente. Perec da un repaso a viejas publicidades, eslóganes y nombres de deportistas o músicos de jazz, junto a sucesos y visiones de una época.

Algo así sucedió con su referente: la autobiografía *"I Remember"* (1970), donde el poeta y artista Joe Brainard que recuperó extractos muy precisos de su vida en Oklahoma y Nueva York.

Perec rinde homenaje a Brainard con estas casi 500 oraciones que forman un conjunto abierto. Y hay que decir que esa apertura es doble: por un lado, alcanza al autor; por otro, al lector (a petición del escritor, los editores debían dejar a continuación de esta obra algunas páginas en blanco donde los lectores pudieran anotar sus propios "Me acuerdo").

Además de Brainard, encontramos otros referentes en la obra de Perec como Flaubert o el mismísimo Proust, a quien parece retar con su invocación a la memoria. En ese esfuerzo de la voluntad, el recuerdo a la vez se desacraliza y es restituido a una dimensión colectiva.

En definitiva, Perec, a través de su obra nos invita a repasar las memorias encubiertas de una experiencia inmediata o revivir el recuerdo muy nítido de vivencias remotas.

Tras esta presentación de mi "otro yo", de su manera de observar el espacio y observarse a sí mismo, paso a continuación a mostrar el ejercicio que dio origen a esta tesis.

### **4.3. EL MÉTODO DE PEREC / ESPECIES DE ESPACIOS**

Describir la banalidad del espacio urbano, los lugares comunes de la vida cotidiana y las rutinas de la percepción ordinaria, no es una experiencia tan evidente. ¿Qué se puede decir de lo que se da como algo trivial e insignificante? ¿Qué interés puede tener observar lo que sucede en una calle que no tiene en apariencia nada de sorprendente, excepcional o ejemplar? ¿Cómo dar cuenta de lo que es tan familiar que no se puede ver o notar? Estas son algunas de las cuestiones que Georges Perec nos invita a reflexionar en sus diversos intentos de descripciones urbanas. Esta empresa es tanto más arriesgada, quizás incluso peligrosa, pues desestabiliza nuestras costumbres perceptivas e interroga la evidencia de nuestra familiaridad con el mundo. En un simple ejercicio de estilo, queda encubierta la idea de cómo percibimos el mundo que habitamos. La hipótesis es muy audaz, y fue considerada como "demasiado ambiciosa". Sin embargo, su lucha "encarnizada" por realizar sus inventarios infraordinarios, su precisión y sus limitaciones autoimpuestas, el tiempo y la energía dedicados a esta tarea,

dejan presentir la importancia de un proyecto tal. Un proyecto cuyo único objetivo es dar cuentas de nuestra manera de observar la cotidianidad.

### **La experiencia/el experimento**

“La Creación de un nuevo observador”, parte de la búsqueda y aplicación de un método de observación que Perec llevó a cabo en París. El proyecto se titulaba “Especies de espacios” (1974, p. 91) y decía así:

#### **“LOS LUGARES”**

*En 1969 seleccioné en París 12 lugares (calles, plazas, cruces, un paisaje) en los que había vivido, o a los que me unían recuerdos muy particulares.*

*Me propuse hacer cada mes la descripción de dos de esos lugares. Una de estas descripciones la haría en el mismo lugar y lo más neutra posible: sentado en un café o andando por la calle, con un cuaderno y un bolígrafo en la mano, tratando de describir las casas, los comercios, la gente con la que me encontraba, los carteles y, de un modo general, todos los detalles que atraían mi mirada. La otra descripción la haría en un sitio diferente del lugar: entonces trataría de describir el lugar de memoria y de evocar todos los recuerdos relacionados con él que se me ocurrieran, sean acontecimientos que ocurrían allí, sea gente que me encontré.*

*Cuando estaban terminadas estas descripciones, las metía en un sobre y lo sellaba con cera.*

*En algunas ocasiones me hacía acompañar al lugar que estaba describiendo por un amigo(a) fotógrafo(a) que, libremente o siguiendo mis indicaciones, tomaba fotos que metía en los sobres correspondientes, sin mirarlas (salvo una tan sólo); también en alguna ocasión metía en los sobres diversos elementos que más tarde serían susceptibles de servir como testimonio, por ejemplo, billetes de metro, o bien tickets de consumo, o entradas de cine, prospectos, etc...*

*Cada año comenzaba de nuevo estas descripciones teniendo cuidado de describir cada uno de estos lugares en un mes diferente del año, luego, de no describir el mismo mes el mismo par de lugares.*

Esta empresa, que se parece un poco en su principio a las “bombas del tiempo”, duraría 12 años, hasta que todos los lugares fueran descritos dos veces doce veces.

Su proyecto culminó en 1981 y lo que esperaba no era otra cosa que dejar huella de un triple envejecimiento: el de los lugares mismos, el de sus recuerdos y el de su escritura.

Dicha experiencia sentaría las bases de mi propio proceso empírico, mediante el cual sentaría las bases de la propia observación, la descripción de un hecho, situación u objeto y abrir una puerta para encontrar respuesta al problema del cómo: ¿Cómo se observa un espacio? Y por ende ¿cómo observamos el mundo?

Georges Perec, propone aquí un método de manera muy precisa y directamente aplicable en respuesta a esta pregunta, fijándose diferentes limitaciones o restricciones: (Jean-Paul Thibaud, Nicolas Tixier. 2004)

• LIMITACIONES ESPACIOTEMPORALES:

- Seleccionar 12 lugares en París (a menudo fuertemente ligados a elementos biográficos).
- Durante un período de 12 años.
- Con un sistema de rotación para ir a cada lugar una vez al mes, nunca en el mismo mes.

• LIMITACIONES PRAGMÁTICAS:

- Hacer cada vez una descripción por escrito e *in situ*.
- Hacer una descripción recordada, es decir, para describir en el mismo mes, los recuerdos unidos a ese lugar.
- Fotografiar el lugar, recoger material testimonial (tickets, billetes de metro...)
- Guardar los textos en sobres sellados con cera.

Llamó a estos sobres "Las bombas del tiempo" que deberían ser abiertas en 1981. Habría en ese momento 488 sobres, 488 descripciones (12 sitios x 12 años x 2 textos). Y habló del júbilo que supondría abrirlos cuando llegara el momento.

Con este proyecto, Perec asociaba tres objetivos, tres memorias en forma de temporalidades potencialmente presentes en este conjunto fragmentado y ordenado de descripciones urbanas:

- Un tiempo captado de un lugar que se transforma.
- La evolución de sus propios recuerdos de ese lugar.
- La evolución de su propia escritura.

Perec comenzó este ejercicio con un gran rigor, pero poco a poco fue suavizando las restricciones y encontramos algunas descripciones muy cortas, otras fueron reemplazadas por un vídeo o una serie de fotografías... Poco a poco, por razones que él explica en una entrevista con Gérard Macé (1979), el proyecto fue abandonado.

"No anoto lo que es realmente interesante, no sé qué mirar. No sé mirar, y sobre todo no sé remirar. Y entonces me di cuenta de otra cosa más grave, y es que me acordaba, a pesar de haber cerrado la descripción anterior en sobres cerrados, me acordaba de lo que he anotado. Fue muy enervante, porque anotaba las diferencias [...] y en las memorias era aún peor porque comenzaron a incorporar las visitas que hice como recuerdo." (citado en Jean-Paul Thibaud, Nicolas Tixier. 2004)

En definitiva, lo que se extrae de este experimento que Perec llevó a cabo en una calle de París en la que aparentemente no ocurría nada, pone de manifiesto un planteamiento de partida que indica la imposibilidad por concebir el espacio como una totalidad, sino como una suma de fragmentos; de modo que pensar el espacio es establecer, ya de entrada, un ordenamiento de las ideas que responda a esa fragmentación propiamente dicha del objeto espacial.

La visión perequiana del fragmento, su análisis y enunciación, así como la síntesis de esa fracción que se opera sistemática y continuamente en la realidad, serán por lo tanto el referente teórico-práctico de mi propio proyecto para la creación de un nuevo observador. Al igual que Perec, en mi estudio, no hay voluntad de crear un todo, sino una multiplicidad de obras/espacios diferentes donde performar un proyecto singular.

Mediante sus descripciones pretende emular la realidad en la que se inspira, mostrándonos una organización pautada mediante fórmulas lógico-matemáticas que le permiten gestionar ese mundo aparentemente caótico de acumulación objetual; la síntesis organizada y sistémica de los objetos, de los personajes, de las historias, es decir, del cúmulo fragmentario donde se relaciona un todo relativo, que no es más que una metáfora de un mundo inabarcable. Un recorrido que nos permite desplazarnos por cada una de sus partes, dispersarnos, diseminarnos y perdernos a través de su mirada.

Una mirada que nos permite adentrarnos en una multitud de nociones que configuran lo que llamamos realidad, ese espacio cotidiano y familiar de nuestro hábitat que se convierte en protagonista, en objeto de estudio y elucubración.

El objetivo de la apropiación del método que he presentado y de su práctica en el espacio, me servirán de manera sensible y pragmática para demostrar cómo el espacio ofrece vías para la práctica de un imaginario urbano, y cómo, a su vez, éstas configuran el espacio. Asimismo, la puesta en marcha de los enfoques Perequianos del espacio y de cómo habitar éste me permitirán reafirmar las prácticas y expresiones creativas como vía de conocimiento, que tarde o temprano también se convertirá en la memoria del lugar, que es inseparable del observador.

Para conocer en profundidad la importancia de la aplicación y experimentación del método de observación del espacio de Geroge Perec, ver análisis en Anexo I.

**5. REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN:**





Mi proyecto de investigación “La creación de un nuevo observador. Experimentación de metodologías de observación”, buscaba aplicar y experimentar en primera persona diferentes modos de percepción de la realidad a través de la observación, la memoria y la imaginación, como un método para comprender el mundo circundante. Se trata de un proyecto que se gestó hace once años y a través de un método específico de observación del espacio, pretendía dar cuenta de lo que “yo había visto”.

Transcurrido este tiempo, hoy puedo afirmar que es posible crear y creer en un nuevo observador; que dicha afirmación deriva de una experiencia personal y que esta experiencia es extrapolable, y finalmente, que gracias a ella he llegado a compre(he)nder mejor el Mundo.

Este sería a grandes rasgos el resultado de la evaluación de mi método. Una hipótesis basada en la práctica artística que pretende poner en valor los procesos inherentes a dicha práctica como métodos de investigación y fuente de conocimiento.

Pero considero necesario analizar cada uno de los elementos que me llevan a tal afirmación. Por eso, a continuación, mostraré una serie de conclusiones, a modo de reflexión, que pretenden dar cuenta de los objetivos propuestos en este proyecto de investigación. Se trata de unas conclusiones abiertas que propician la discusión sobre el tema abordado: ¿Cómo convertirse en un nuevo observador?

## **EL OBSERVADOR MODIFICA LO OBSERVADO Y VICEVERSA**

La creación de un nuevo observador responde a la necesidad de romper la distancia entre el ser humano y la realidad, dicho de otro modo, entre el observador y lo observado. La principal cuestión que se pone de manifiesto en este estudio es demostrar que *el observador modifica lo observado*, que no es ajeno a esa realidad, sino que la construye con su mirada y a través de la acción.

Pero este estudio va más allá al poner de manifiesto *la influencia que ejerce uno sobre el otro*, es decir, a la co-construcción que realizan mutuamente. Fruto de traslaciones y traducciones incesantes, observador y observado se redefinen dando lugar a una metamorfosis bidireccional.

Pero si partiésemos sólo de esta premisa, nuestra teoría estaría incompleta, ya que, en realidad, la clave está en el cómo, en el modo en el que se da esa co-construcción y en los instrumentos que se utilizan en la observación. En definitiva, en la manera en la que un *experimento* se convierte en *experiencia* y conocimiento.

Por eso este acto de creación está *basada en argumentos empíricos*, en una experiencia presente (y pasada) que sostiene que *el observador y la realidad son inseparables* y romper así con el *papel pasivo* que se le ha atribuido al observador hasta el momento.

Hemos visto que durante la Historia ha habido diferentes aproximaciones al concepto de Verdad y la construcción del Mundo, basadas en teorías contrapuestas en lo relativo al papel del sujeto ante la realidad y al conocimiento en general.

En la actualidad, diferentes saberes nos invitan a relativizar no sólo la objetividad del mundo, sino del mundo mismo. En un mundo entendido como un sistema inabarcable y complejo, ya no puede haber un discurso único, objetivo y definitivo. Todo dependerá de las múltiples lecturas posibles de un observador situado, encarnado e inevitablemente imperfecto.

Como ya he señalado, la creación de un nuevo observador se gesta obviamente en el contexto de la praxis de vivir del observador, en una experiencia propia que se vuelve consciente gracias a innumerables reflexiones que son formuladas a través del lenguaje. De lo que se concluye que “lo que se dice, es”.

Para ello era necesario *analizar la propia subjetividad* –la propia experiencia consciente-- para ver cómo se constituye en ella toda la objetividad.

Mediante la experimentación de determinada serie de metodologías de observación, en este estudio se ha puesto de manifiesto la necesidad de explicar el mundo desde una perspectiva personal, reivindicando la subjetividad como método de aproximación a la realidad, en un intento por poner en valor las cualidades intrínsecas al observador: su memoria, su imaginación, sus creencias y, por ende, su realidad social, cultural, política...etc.

Deberemos convertirnos en mediadores y situar nuestros objetivos en actuar contra las formas variadas de declaraciones de conocimiento irresponsable (incapaz de dar cuentas de algo) e insituable, para llegar así a una mejor descripción del mundo. Porque no basta con mostrar la contingencia histórica radical y los modos de construcción para todo.

Asimismo, se han podido desenmascarar las doctrinas de la objetividad que amenazan nuestro embrionario sentido de la subjetividad, de la función colectiva histórica y nuestras definiciones de verdad.

Ésta es la tesis que encontramos en la obra de Latour, que ya señalaba que la ciencia moderna deja en algún momento de servir porque se basa en una distinción falsa que denomina lo subjetivo (lo humano, lo social, lo cultural) como el reflejo del reino de la libertad, nuestra capacidad de dar sentido al mundo y de autodeterminarnos. Y lo objetivo (los objetos, lo natural, lo material) como un reino de la necesidad y de las fuerzas causales.

Latour (1993) afirma al respecto, que todo está absolutamente entrelazado, --lo objetivo y lo subjetivo--y habla, por tanto, de la necesidad de visibilizar la mediación, la asociación y la vinculación entre humanos y no humanos. Lo que él denominó "*híbridos, cuasi-objetos o cuasi-sujetos*", algo impensable para el pensamiento moderno.

En esta necesidad por analizar la propia subjetividad, ha llevado inevitablemente a abrir una puerta a la introspección y al autoconocimiento, a las múltiples posibilidades que ofrece un error en la autoconstucción de uno mismo.

## **LA CREACIÓN COMO INVESTIGACIÓN**

Otro de los objetivos de este estudio es *valorar los métodos de observación como métodos de creación e investigación* y relacionar así campos que en principio han sido tomados como aislados, pero que están altamente interrelacionados, como son: la observación, la investigación y la creación, ya sea plástica o literaria.

Volviendo al inicio y retomando la idea de que el observador modifica lo observado y viceversa, es momento de subrayar la importancia del cómo, la observación en sí misma; el método mediante el cual interactúan estos dos agentes. Ya se ha señalado la viabilidad de la subjetividad como enfoque de la metodología que se presenta, pero lo que ahora atañe, es una nueva reivindicación: defender los métodos de observación (sus instrumentos, sus necesidades, etc.) como métodos de creación e investigación.

Este estudio pretende acortar las distancias entre ciencia y arte, ya que ambas comparten el hecho de ser un diálogo con la realidad, a partir de lo cual se genera un proceso creativo en el que, como hemos visto, no solo prevalece la objetividad, sino también elementos de origen subjetivo, como la metáfora, la intuición y la analogía.

Ciencia y Arte son, en definitiva, un acto de conocimiento porque se convierten en vías de acceso a la realidad. De esta manera se podrá, por un lado, defender los procesos de creación artística como medios de búsqueda y de adquisición de conocimiento, a través de agentes proscritos como la memoria, las emociones o el propio cuerpo. Y por otro, profundizar en cómo afectan éstos a nuestros modos de construcción de la realidad.

Asimismo, este estudio pretendía reconocer plenamente que la ciencia está impregnada de subjetividad y que su riqueza también estriba en que los elementos psicológicos y emocionales están presentes en sus métodos.

Podemos afirmar al respecto que sabemos cuál es el perfil que establece la ciencia para conseguir sus objetivos, sus métodos, sus contradicciones, sus instrumentos y cómo éstos deberían ser evaluados. Pero si nuestro objetivo es lograr conocimiento, no sólo sobre el mundo, sino también sobre nuestras capacidades, deberíamos también aprender de nuestros desaciertos para llegar a una verdad común. Dicho de otro modo, valorar: “nuestros esfuerzos por trepar por el engrasado poste que conduce a una doctrina utilizable de la objetividad”. (Donna Haraway, 1993, p. 323)

Por lo tanto, y haciendo referencia a los planteamientos que Haraway (1993) defendía en *Ciencia, cibernética y mujeres: la reinención de la naturaleza*, nuestra misión consistirá en sustituir el objetivismo por los *conocimientos situados y encarnados* que reconozcan desde dónde hablamos, pero que a la vez no renuncien a la posibilidad de conocer, ni relativicen el valor ético y explicativo de cualquier otro conocimiento. Es decir, debemos posicionarnos en una perspectiva parcial, localizable y crítica como única vía para llegar a una visión objetiva y responsable.

Se ha buscado así la forma de mostrar la parcialidad de la ciencia y luchar contra los reduccionismos objetivistas, dejando de un lado los conceptos del buen o mal uso, de ciencia y pseudociencia. Porque, en definitiva, debemos recordar que las comunidades científicas también son comunidades culturales con visiones del mundo que alimentan y delimitan el tipo de conocimiento científico que se produce. Los posicionamientos de clase, raza y género influyen en las formas y contenidos del conocimiento científico, ocultándose detrás de la retórica de objetividad y neutralidad producto de la Ilustración.

*La humanidad ha colonizado el planeta con el conocimiento y el método de la ciencia, con la contradicción de que no los usa más allá de los laboratorios y aulas científicas. En otras palabras, el ser humano usa la ciencia para vivir, pero no para convivir. Empezar a disolver esta contradicción es quizá el principio del nuevo paradigma.*

JORGE WAGENSBERG (s.f.)

Paralelamente, este estudio ha servido para elaborar una relectura y una exploración de los métodos de investigación inherentes a la investigación artística. Con la aplicación de un método propio basado en la praxis, no sólo se han podido testar dichas metodologías, sino que se han pretendido ensanchar sus posibles límites y ver hasta dónde llegan.

Con la elaboración de esta *practice-based research* o investigación basada en la práctica, se ha tratado de articular el conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo. Conjugando así teoría y práctica de manera incesante y responsable. Convirtiendo el experimento en experiencia y base inicial de la investigación.

Es así, como se han podido poner de manifiesto los aspectos comunes entre los procesos artísticos y los de la investigación, subrayando la importancia del papel del artista como un investigador que documenta su experiencia y conocimiento a través de su obra y a través de la escritura. Y redundando en la noción de arte como fuente de conocimiento capaz de desarrollar “un pensamiento en la acción”, es decir, desde la práctica artística.

## **PERCEPCIÓN = ACCIÓN**

Al hilo de lo mencionado anteriormente, el siguiente objetivo vertebrador de mi hipótesis parte de la *concepción del acto perceptivo (la percepción) como acción* y única puerta de acceso a la realidad. Consiste en una práctica experiencial del mundo cuyo objetivo ya no será representarlo, sino intervenirlo y tomar parte en él.

¿Cómo lo conseguimos?

Comprometiéndonos con la transformación de la realidad, mediante una práctica crítica y responsable, a través del cuerpo y del lenguaje, mediando con la visión. Se trata de una localización limitada, un conocimiento situado, no de la trascendencia y el desdoblamiento del sujeto y el objeto. Será pues una parcialidad asumida y autocrítica. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos.

Posicionándonos frente a la fractura de los ideales que regularon el proceso civilizatorio de la modernidad occidental —como historia, progreso, sujeto—; ante la diversificación de los signos y la multiplicidad de voces y significados; y frente al abandono de las certidumbres y la aceptación de los conocimientos parciales y relativos.

Luchando por una doctrina y una práctica de la objetividad que favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar.

Buscando la perspectiva desde puntos de vista que nunca conoceremos de antemano, que prometen algo extraordinario, es decir, el poderoso conocimiento, para construir mundos libres.

Repensando nuestro cuerpo y acentuando de nuevo la visión, pues necesitamos reclamar ese sentido para encontrar nuestro camino a través de todos los trucos visualizadores y de los poderes de las ciencias y de las tecnologías modernas que han transformado los debates sobre la objetividad.

Como afirma Haraway (1993), la moraleja es sencilla: “solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva” (p. 326). Se trata de una visión objetiva que pone en marcha, en vez de cerrar, el problema de la responsabilidad para la generatividad de todas las prácticas visuales.

En definitiva, recojo en palabras de Haraway (Ibíd. p. 335) mis propias intenciones al asomarme a la Creación de un nuevo observador, desde mi propia experiencia parcial, crítica, responsable y encarnada.

“Lucho a favor de políticas y de epistemologías de la localización, del posicionamiento y de la situación, en las que la parcialidad, y no la universalidad, es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional.

Se trata de pretensiones sobre las vidas de la gente, de la visión desde un cuerpo, siempre un cuerpo complejo, contradictorio, estructurante y estructurado, contra la visión desde arriba, desde ninguna parte, desde la simpleza. Únicamente está prohibido el truco divino.

He aquí un criterio para decidir la cuestión de la ciencia en el militarismo, la ciencia y tecnología soñadas por el lenguaje perfecto, la comunicación perfecta, el orden final”

Una vez situados en la percepción como acción y partiendo de la premisa de encontrarnos ante un mundo inabarcable, nuestra observación se dirige al espacio y a lo que éste contiene. Por eso, partiendo del objetivo anterior, habrá también que *volver a los orígenes de la observación del espacio* entendida como el andar, como acción y recorrido, como instrumento estético de conocimiento y modificación física del espacio “atravesado” para transformarlo y generar nuevas lecturas de este.

Mediante la experimentación de metodologías de observación, se ha podido poner de manifiesto, no sólo que la percepción implica una acción, sino que esa acción es capaz de reconstruir, recrear, regenerar y dar infinitas posibilidades a lo observado, en este caso al espacio. El hecho de recorrer un espacio, preguntarse por lo que nos oculta, comprobar cómo afecta nuestra presencia en el mismo, comprobar cómo nos afecta también a nosotros, analizar los mecanismos que se activan en ese juego de afecciones... Para finalmente corroborar que el espacio somos nosotros.

Esta idea de observar el espacio redunda en la hipótesis que vertebra este estudio: la desaparición de los límites existentes entre observador (el ser humano) y observado (la realidad). La necesidad de cuestionarlo y describirlo atiende a una necesidad por buscar respuestas sobre la manera en que vivimos, la manera en que nos comportamos y el lugar en el que todo eso sucede. George Perec (1989), en su obra *L'Infraordinaire* (1989) aludía a estas necesidades:

¿Para qué interrogar a lo habitual? No estamos habituados a eso. Nosotros no lo interrogamos ni nos interroga, parece no dar problemas, lo vivimos sin pensar en ello, como si no llevara consigo ni pregunta ni respuesta, como si no fuera portador de ninguna información.

¿Pero dónde está nuestra vida? ¿Dónde está nuestro cuerpo? ¿Dónde está nuestro espacio? Cómo hablar de esas cosas comunes, cómo acorralarlas antes, cómo apartarlas, cómo arrancarlas a lo estéril a lo cual permanecen ligadas, cómo darles un sentido, una lengua: que hablen al fin de lo que existe, de lo que somos.

Pero también habrá que tratar de la percepción como propiocepción, como visión kinestésica, como un ejercicio que necesita de todos los sentidos para tener éxito y que entra en acción con el espacio a través de un observador encarnado que, en efecto, precisa del movimiento para el entendimiento del mundo.



Del mismo modo que interrogamos al espacio, inevitablemente nos estamos interrogando a nosotros. Por lo tanto, más que un descubrimiento, todo tiene que ver con un reconocerse, se podría incluso añadir que consiste en un reconocerse en lo observado. El observador ha de mirarse y debe procurar encontrar su espacio, es decir crearse a sí mismo en el espacio que ocupa.

Sintetizando lo anteriormente expuesto, se podría concluir que la observación del espacio no es más (ni menos) que una autoobservación.

## LA INTERSUBJETIVIDAD

Llegamos al último objetivo que plantea este proyecto de investigación, que no es otro que *demostrar con mi parcialidad, que lo que “yo he visto” forma ya parte del mundo*. Es decir, conseguir que sea un proyecto creativo propio, pero al mismo tiempo abierto e indeterminado y dotarlo de un sentido coherente y compartido.

Ya hemos visto el papel decisivo que tiene la subjetividad en nuestra manera de observar el mundo; elementos “proscritos” como la memoria, la imaginación, la conciencia y el cuerpo entran en acción para elaborar esa lectura necesaria del mundo. No podemos negar nuestras evidencias, pero lo que ahora se plantea es el cómo las consensuamos y las convertimos en universales, es decir, que puedan ser captadas y corroboradas por una evidencia compartida.

Y es que, partiendo una vez más del acto perceptivo como fuente de conocimiento, también se deberían comprender las percepciones de los otros. Porque si nuestra intención final es la construcción de una nueva realidad, nuestra percepción deberá ser responsable y como se ha señalado, compartida. Por eso, en el curso de esta investigación se ha decidido acometer estas intenciones y comprobar cómo cada persona (cada observador) se apropia de la realidad dando significado a los datos que recibe de ella. Y esos significados no dejan de ser representaciones privadas de la realidad que necesitan ser transmitidas entre nosotros.

Este estudio ha intentado testar mi evidencia privada en varias ocasiones, y entre otros resultados, ha conseguido demostrar la necesidad de una evidencia pública para cualquier acto creativo. La eterna búsqueda del conocimiento necesita de muchas miradas, de muchos “yo he visto” y de múltiples lenguajes que expliquen lo que han visto. Y esto es aplicable no sólo al ámbito de la ciencia o el arte, sino también a la propia vida.

Estas afirmaciones, me devuelven a las motivaciones que llevaron a realizar este estudio: reivindicar la existencia de nuevos modos de ver, alejados de los estándares válidos y que han sido

cuestionados durante años por la ciencia y defenderlos desde mi propia experiencia: encarnada, objetiva y responsable.

Asimismo, este estudio ha necesitado de la escritura para llegar a ser transmisible. Mediante el uso del lenguaje se ha dado sentido a un proceso creativo e investigador que ahora lees y al que nuevos observadores también dotarán de sentido.

\*\*\*

Como ya se ha señalado, el método utilizado para la consecución de los objetivos planteados en este proyecto de investigación es la observación del espacio y lo que este contiene. La necesidad de aprehender esa realidad se ha conseguido con la implementación de mecanismos de asimilación, afectivos, imaginativos, de análisis y recuerdo que han generado nuevos conocimientos no sólo relativos al espacio, sino también a nuestra manera de observarlo.

La descripción de lo que ocurre cuando aparentemente no ocurre nada, los interrogantes lanzados al espacio, las reglas autoimpuestas, el azar, la memoria y la imaginación han dado paso a un ejercicio autopoietico en el que ya no solo se habla del espacio, sino de uno mismo en ese espacio.

Tomando como referente el ejercicio de observación que George Perec llevo a cabo en 1974, estableciendo un diálogo continuo entre lo observado en el presente y en el pasado, ha sido posible una reencarnación doble: la del propio espacio y la del observador (situado en ese espacio). La construcción de mi propia versión de la observación de seis espacios en una ciudad ajena (Vitoria-Gasteiz), me ha llevado a la posibilidad de extrapolar dicho método a otra ciudad (París. Ciudad originaria del escritor) y comprobar no sólo lo que sucede con un observador, sino con múltiples observadores que, al igual que yo, dan cuenta de su lectura de lo real.

Sin olvidar que este ejercicio de observación es un ejercicio de creación e investigación, y que sus resultados obedecen a un "rigor" autoimpuesto y consensuado; hoy por hoy puedo afirmar que este método, al igual que la realidad a la que hace referencia, es inagotable e inabarcable. Es decir, que el método que se ha experimentado no sólo puede, sino que debería ser prolongado por los posibles-nuevos-observadores, que hayan podido sentirse inspirados por los resultados mostrados.

Parafraseando a Marina (2006), invito a los nuevos observadores a enfrentar una nueva situación, a deconstruir y reestructurar sus significados para poder adaptarse. Les invito a completar lo visto con lo

sabido, a dar estabilidad a lo que no lo tiene e interpretar los datos dándoles significado. Es decir, a “desandar” el camino y partir de sus interpretaciones para Ver con claridad.

La experimentación de metodologías de observación necesita de nuevos sujetos y de nuevos espacios, y a través de ellos, seguir generando nuevas lecturas de las múltiples realidades en las que vivimos.

Para concluir, quisiera traer a colación un futuro proyecto de ampliación de este método, que consistirá en localizar los seis puntos estratégicos de los que parte este proyecto (las seis localizaciones de Vitoria-Gasteiz) en el caso de que existieran en el globo terráqueo. Es decir, superponer esos seis lugares sobre el mapa del mundo y comenzar una nueva andadura: un nuevo recorrido que viaje del presente al pasado y del pasado al futuro. Generar seis nuevas descripciones de seis nuevos espacios que fusionen lo vivido en Vitoria-Gasteiz, en París y en los nuevos espacios a observar. Generar nuevas reglas autoimpuestas, invocar al azar, recordar lo visto, olido y escuchado, recorrer el espacio, habitarlo... En definitiva: Vivir.

\*\*\*

Ya hemos comprobado que no hay compartimientos estancos en la subjetividad humana: vemos desde lo que sabemos, percibimos desde el lenguaje, pensamos a partir de la percepción, sacamos inferencias de modelos construidos sobre casos concretos y todo ello gracias a la acción e interacción entre nosotros y el entorno, tanto físico como biológico.

Lo que sabemos, lo que sentimos, lo que proyectamos nos lanza más allá de nuestro Mundo, y todo este proceso de ocurrencias y selecciones vertiginosas constituye el estilo creador, una curiosa mezcla de automatismos y libertades.

De todo lo anterior podemos concluir que pensar es actuar en el espacio y, por ende, no existe un mundo desligado de la acción. Nos pasamos la vida encarnados, situados en el entorno, con los demás. No somos meros recipientes de influencias externas, sino criaturas hechas para recibir influencias que nosotros mismos representamos. Estamos acoplados, dinámicamente, con el mundo; no estamos escindidos de él.

Por eso, no nos confundiremos al decir que el contenido de nuestra experiencia es el Mundo.

## **EL NUEVO OBSERVADOR:**

Para concluir estas reflexiones, quisiera presentar finalmente --de manera responsable, consciente y libre-- al Nuevo Observador y sus cualidades:

El Nuevo Observador es capaz de valorar los MÉTODOS DE OBSERVACIÓN como MÉTODOS DE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN.

El Nuevo Observador es un ser INSEPARABLE de la realidad.

El Nuevo Observador entiende y experimenta la PERCEPCIÓN como ACCIÓN y única puerta de acceso a la realidad.

El Nuevo Observador es capaz de convertir su EXPERIMENTO en EXPERIENCIA y fuente de conocimiento.

El Nuevo Observador puede dotar de significado a la realidad a través de MECANISMOS DE ASIMILACIÓN, AFECTIVOS, IMAGINATIVOS, DE ANÁLISIS Y RECUERDO que estimulen y gesten nuevos conocimientos.

El Nuevo Observador puede describir esa realidad y de INTEGRAR PARÁMETROS AUTOIMPUESTOS, AZAROSOS Y AUTO-POIÉTICOS a una rigurosa praxis investigadora.

El Nuevo Observador sabe mantener la COHERENCIA INTERNA entre las cosas que encuentra y las que crea, entre las cosas que ocurren y las que hace que ocurran, para referirse a las infinitas posibilidades de la "LECTURA DE LO REAL": como diverso y plural, desde una consideración flexible y distendida de la normatividad del mundo.

Y, por último, el Nuevo Observador puede demostrar que una REALIDAD VIVIDA puede ser COMPARTIDA con los otros y FORMAR PARTE DEL MUNDO.



## **6. FUENTES BIBLIOGRÁFICAS GENERALES:**



## A

- ALBERCH, P. (1998). *El ingeniero, el artista y los monstruos*. Mundo científico Nº 188, pp 18-23. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/27424>
- ALONSO, N. (2015). *La nouvele vague y la renovación del lenguaje cinematográfico*. Recuperado de <http://conelarteenlostalones.blogspot.com/2015/03/la-nouvelle-vague-y-la-renovacion-del.html>
- ALLAN POE, E. (1995). *Relatos*. Barcelona, España: Altaya
- ANGELINI, E. (2011). *Ejercicio de cartografía lúdica en el metro parisino*. Recuperado de <http://www.cetteadressecomportecinquantesignes.com/Leh2.gif>
- ANGUERA, M.T. (1997). *Metodología de la observación en las ciencias humanas*. Madrid, España: Cátedra. 4º ed.
- ARNHEIM, R. (1985). *Arte y percepción visual: psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Eudeba.
- ARNHEIM, R. (1986). *El pensamiento visual*. Barcelona, España: Paidós.
- AUGÉ, M. (1990). *Los no-lugares*. Barcelona, España: Gedisa.
- AUSTER, P. (2003). *La noche del oráculo*. Barcelona, España: Anagrama.
- ÁVILA, F. (2002). *Los conceptos de Azar y Arte en Jorge Wagensberg*. A Parte Rei. Universidad Nacional Experimental Rafael María Baralt (UNERMB). Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/wagensberg.pdf>.

## B

- BARTHES, R. (1999). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, España: Paidós.
- BARTHES, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona, España: Paidós.
- BARTHES, R. (2007). *El placer del texto*. Madrid, España: Siglo XXI.
- BAUDRILLARD, J. (1969). *El sistema de los objetos*. Mexico: S.XXI
- BATESON, G. (1993). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu.
- BECERRA, G. (2016). *De la autopoiesis a la objetividad. La epistemología de Maturana en los debates Constructivistas*. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Opción, Año 32, No. 80 (2016): 66-87 ISSN 1012-1587. Recuperado de <http://www.redalyc.org/html/310/31047691004/index.html>
- BECKETT, S. (1973). *El innombrable*. Madrid, España: Alianza Lumen.
- BECKETT, S. (1973). *Malone muere*. Madrid, España: Alianza.
- BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*. Madrid, España: Itaca.
- BERGER, R. (1976). *El conocimiento de la pintura. El arte de apreciarla*. Barcelona, España: Noguer.
- BERGER, J. (1990). *El sentido de la vista*. Madrid, España: Alianza.
- BERGER, J. (1997). *Algunos pasos hacia la teoría de lo visible*. Madrid, España: Ardora.
- BERGER, J. (2001). *Mirar*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- BERGER, J. (2002). *Modos de ver*. Barcelona, España: Gustavo Gili.



- BEUMATIN, E. et al. (2011). *Pere(t)c. Tentativa de inventario*. Galicia, España: Maia. Fundación Luis Seoane.
- BERGSON, H. (2006). *Materia y Memoria*. Buenos Aires, Argentina: Cactus.
- BEZOS, J. (2013). *Ludolingüística*. Recuperado de <http://www.wikilengua.org/index.php/Ludoling%C3%BC%C3%ADstica>
- BISCIA, R. (2018). *Georges Perec Ficciones del recuerdo y la desmemoria*. Revista Clarín. Recuperado de [https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/ficciones-recuerdo-desmemoria\\_0\\_rjLahyrM.html](https://www.clarin.com/revista-enie/literatura/ficciones-recuerdo-desmemoria_0_rjLahyrM.html)
- BORGDORFF, H. (2005). *El debate sobre la investigación en las artes*. Cairon 13, 2010.
- BORGES, J.L. (1992). *Ficciones, Artificios*. Barcelona, España: Circulo de lectores.
- BRAINARD, J. (1994). *I Remember*. Nueva York, EE.UU: Viking Penguin
- BRAINARD, J. (1994). *More I remember*. Nueva York, EE.UU: Viking Penguin
- BRETÓN, A. (1996). *Les vases communicants*. Paris, Francia: Gallimard.
- BRUNO, G. (1997). *Mundo, magia, memoria*. Madrid, España: Biblioteca Nueva.
- BWV249. (2014). *Del ready-made al objeto surrealista*. Recuperado de <http://artestetica20.blogspot.com/2014/07/del-ready-made-al-objeto-surrealista.html>

## C

- CALVINO, I. (2012). *El barón rampante*. Madrid, España: Siruela.
- CALVINO, I. (2007). *El caballero inexistente*. Madrid, España: Siruela.
- CALVINO, I. (1980). *Si una noche de invierno un viajero*. Barcelona, España: Bruguera.
- CALVINO, I. (1987). *Cuentos fantásticos del s.XIX. Vol.1*. Madrid, España: Siruela.
- CALVINO, I. (1987). *Cuentos fantásticos del s.XIX. Vol. 5*. Madrid, España: Siruela.
- CALVINO, I. (1997). *¿Por qué leer los clásicos?* Barcelona, España: Tusquets.
- CAMACHO, M.J. (2018). *Petrarca y la "fantástica ascensión" del Mont Ventoux*. Recuperado de <https://www.vavel.com/es/masvavel/2018/08/14/historia/935332-petrarca-y-la-fantastica-ascension-del-mont-ventoux.html>
- CAMARERO, J. (1986). *George Perec y el Ou.li.po* (Tesis doctoral dirigida por el Dr. Hernandez Rodriguez). Universidad de Valladolid, España.
- CAMARERO, J. (1996). *El escritor total. Ensayos sobre George Perec*. Vitoria, España: Arteragin.
- CAMARERO, J. (1999). *Prólogo de Especies de Espacios* de George Perec. Barcelona, España: Montesinos.
- CAMARERO, J. (2004). *El monte del dragón*. Vitoria, España: Arte activo.
- CAMARERO, J. (2004). *Metaliteratura*. Barcelona, España: Anthropos.
- CAMARERO, J. (2008). *Intertextualidad*. Barcelona, España: Anthropos.
- CAMARERO, J. (2011). *Autobiografía. Escritura y existencia*. Barcelona, España: Anthropos.
- CAMINOS DISPERSOS.COM (2016). *El monte y el alma: érase una vez el Renacimiento*. Recuperado de <https://caminosdispersos.com/category/petrarca/>
- CARERI, F. (2002). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- CARO BAROJA, J. (1994). *Cuadernos de campo*. Madrid, España: Turner.

- CARPENTIER, A. (1980). *Los pasos perdidos*. Barcelona, España: Club Bruguera.
- CASTILLA DEL PINO, C. (2007). *Pretérito imperfecto. Autobiografía*. Barcelona, España: Círculo de lectores.
- CERCAS, J. (2007). *Soldados de Salamina*. Barcelona, España: Tusquets.
- CERUTI, M. (1986). *Il vincolo e la possibilità*, Milan, Italia: Fetrinelli,
- CORTAZAR, J. (2006). *Rayuela*. Madrid, España: Alfaguara.
- CROLL, P. (1995). *La observación sistemática en el aula*. Barcelona, España: la Muralla.

## D

- DEBORD, G. (1999). *Teoría de la deriva. Internacional Situationiste #2, 1958*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. Recuperado de <https://sindominio.net/ash/is0209.htm>
- DEBORD, G. (1999). *Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana. Internacional Situationiste #6, 1961*. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris. Recuperado de <https://sindominio.net/ash/is0606.htm>
- DE CERTEAU, M. (2008). *Andar la ciudad*. En *bifurcaciones* [online]. núm. 7. ISSN 0718-1132. World Wide Web document, Recuperado de [http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones\\_007\\_reserva.pdf](http://www.bifurcaciones.cl/007/colerese/bifurcaciones_007_reserva.pdf)
- DE CERTEAU, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. California. EEUU: University of California Press.
- DE SOLÁ-MORALES, I. *Territorios*. Barcelona, España: G.Gili
- DAMASIO, A. (2003). *El error de Descartes*. Madrid, España: Crítica.
- DANTO, A. (1981). *The Transfiguration of Commonplace*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. Harvard, EE.UU.
- DELEUZE, G. (1995). *Conversaciones*. Paris, Francia: Minuit,
- DOIDGE, N. (2008). *El cerebro que se cambia a sí mismo*. Madrid, España: Aguilar.
- DUCHAMP, M. (1989). *Notas*. Madrid, España: Tecnos.

## E

- Estación de Porte des Lilas. (2018). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 17:19, marzo 22, 2019. Recuperado de <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Estaci%C3%B3n de Porte des Lilas&oldid=112209958>.

## F

- FARIÑA, J. (2008). *Careri, el andar como práctica estética*. Recuperado de <https://elblogdefarina.blogspot.com/2008/05/francesco-careri-walkscapes-el-andar.html>
- FERNANDEZ-BRASO, M. (1977). *Años de formación*. Cuadernos Guadalimar nº2. Madrid, España: Rayuela.
- FLAUBERT, G. (2005). *Diccionario de lugares comunes*. Madrid, España: Edaf.

- FONDEBRIDER, J. (1982). *Prólogo de Tentativa de agotar un lugar parisino*. George Perec. París, Francia: Christian Bourgois.
- FOUCAULT, M. (1970). *El orden del discurso*. Barcelona, España: Fábula Tusquets.
- FOUCAULT, M. (2015). *Tecnologías del yo*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- FREUD, S. (1993). *Recordar, repetir y reelaborar, O.C. vol XII*. Buenos Aires. Argentina: Amorrortu.
- FULLAONDO, U. (2010). *El proceso creativo a modo de juego. El papel fundamental del azar*. Euskonews nº547. Recuperado de <http://www.euskonews.com/0547zkbk/gaia54703es.html>

## G

- GIBSON, J. J. (1974). *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires, Argentina: Infinito.
- GILLES, I. (1974). *Formulario para un nuevo urbanismo*. Internationale Situationiste #1. Traducción extraída de *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, Literatura Gris, 1999. Recuperado de <https://sindominio.net/ash/is0109.htm>
- GOMBRICH. E. H. (1977). *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londres, Reino Unido: Phaidon.
- GOMBRICH. E. H. (2002). *La imagen y el ojo*. Madrid, España: Debate.
- GOMEZ MOLINA, J.J. (1998). *El desvanecimiento de la memoria. Autorretrato de una comunidad rural*. Toledo, España: Servicio de Publicaciones de la Consejería de Educación y Cultura de Castilla La Mancha.

## H

- HARAWAY, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza*. (Cátedra). Madrid, España: Talens.
- HEGEL, F. (2012). *Fenomenología del espíritu*. Madrid, España: Abada.
- HEGEL, F. (1817). *Enciclopedia esquemática de las ciencias filosóficas*. <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/enciclopedia-de-las-ciencias-filosoficas.pdf>
- HUME, D. (1740/1978). *A Treatise of Human Nature*. Oxford & New York, EE.UU.: Clarendon Press.

## J

- JOLY, J-L. (2010). *Cahiers George Perec. Perec et le art contemporain*. Le Pré-Saint-Gervais, Francia: Le Castor Astral.
- JOUET, J. (2000). *Poèmes du metro*. París, Francia: P.O.L.
- JUEGOS DE INGENIO.ORG (2011). *Escaleras en el metro parisino*. Recuperado de <http://juegosdeingenio.org/archivo/585>

## K

- KANT I. (1984). *Crítica de la razón pura*. Madrid, España: Alfaguara.
- KRAUSS, R. (1997). *El inconsciente óptico*. Madrid, España: Tecnos.

## L

- LAPERICAREVISTADOMINICAL.WORDPRESS.COM (2011). *Un hombre que duerme: Perec y las formas de decirlo*. Recuperado de <https://lapericarevisiondominical.wordpress.com/2009/06/11/un-hombre-que-duerme-perec-y-las-formas-de-decirlo/>
- LATOUR, B. (1993). *Nunca hemos sido modernos. Ensayo de antropología simétrica*. Madrid, España: Debate.
- LEJEUNE, P. (1991). *La Mémoire et l'Oblique. George Perec autobiographe*. París, Francia: Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1994). *Mirar, escuchar, leer*. Madrid, España: Siruela.

## M

- MALLARMÉ, S. (2003). *Una tirada de dados jamás abolirá el azar. Traducción Fernando Cataño*. Número 1 Vol .1. Recuperado de [www.saltana.org](http://www.saltana.org)
- MARINA, J.A. (2006). *Teoría de la inteligencia creadora*. Barcelona, España: Anagrama.
- MARR, D. (1985). *Visión*. Madrid, España: Alianza.
- MATURANA, H.R. y Varela, F. (1980). *Autopoiesis and Cognition*. Dordrecht-Boston: Reidel.
- MATURANA, H. y Varela, F. (1999). *El árbol del conocimiento*. Madrid, España: Debate.
- MATURANA, H. y Varela, F. (2005). *De máquinas y seres vivos: autopoiesis : la organización de lo vivo*. Buenos Aires, Argentina: Lumen.
- MAYNARD SMITH, J. (1987). *Los problemas de la Biología*. Madrid, España: Cátedra.
- MELVILLE, H. (2009). *Bartleby el escribiente*. Madrid, España: Siruela.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *El ojo y el espíritu*. París, Francia: Gallimard.
- MOLES, A. (1975). *Teoría de los objetos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- MORA, A. (2015). *Breton-Cortázar: vida de los objetos*. *Hallazgos*, 12(24), 139-157 (doi:10.15332/s1794-3841.2015.0024.08). [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-38412015000200009](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-38412015000200009)

## N

- NOË, A. (2010). *Fuera de la cabeza. Por qué no somos el cerebro y otras lecciones de la biología de la consciencia*. Barcelona, España: Kairós.
- NOË, A. (2004). *Experience without the head*. T.S. Gendler and John Hawthorne. Oxford University Press.

- NOË, A. & THOMPSON, E. (eds.) *Vision and Mind: Selected Readings in the Philosophy of Perception*. Cambridge, MA: MIT Press
- NORIE, N. Y MIRANDA, M. (2004). *Searching for rue Simon-Crubellier*. Recuperado de <http://www.out-of-sync.com/searching/index.htm>

## O

- OLIVERIO, A. (2000). *La memoria. El arte de recordar*. Madrid, España: Alianza.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2007). *La deshumanización del arte*. Madrid, España: Espasa-Calpe.
- OSSERVATORIO NÓMADE. (s.f.) *Laboratorio d'arte urbana. Transborderline. Stalker*. Recuperado de <https://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/tarko.html>
- OULIPO.(2000). Oulipo. Ouvroir de littérature potentielle. Francia. Recuperado de <https://www.ouliipo.net/>

## P

- PEREC, G. (1989). *El gabinete de un aficionado: historia de un cuadro*. Barcelona, España: Anagrama.
- PEREC, G. (1990). *53 días*. Madrid, España: Mondadori.
- PEREC, G. (1990). *Un hombre que duerme*. Barcelona, España: Anagrama.
- PEREC, G. (1992). *Tentativa de agotar un lugar parisino*. Rosario, Argentina: Beatriz Viterbo.
- PEREC, G. (1997). *El secuestro*. Barcelona, España: Anagrama.
- PEREC, G. (2001). *Pensar-Clasificar*. Barcelona, España: Gedisa.
- PEREC, G. (2001). *Las cosas: una historia de los años sesenta*. Barcelona, España: Anagrama.
- PEREC, G. (2006). *La vida instrucciones de uso*. Barcelona, España: Anagrama.
- PEREC, G. (2006). *Me acuerdo*. Córdoba, España: Berenice.
- PEREC, G. (2008). *Especies de Espacios*. Barcelona, España: Montesinos.
- PEREC, G. (2008). *Lo infraordinario*. Madrid, España: Impedimenta.
- PETRARACA, F. (1336). *Petrarca y la fantástica ascensión del Mont Ventoux*. Vavel. Recuperado de <https://www.vavel.com/es/masvavel/2018/08/14/historia/935332-petrarca-y-la-fantastica-ascension-del-mont-ventoux.html>
- PLAZA, J.M. (9 de septiembre de 2014). Ejercicios de estilo. Madrid, España. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/2014/07/09/53bc815722601d6b468b4572.html>
- PROUST, M. (1996). *En busca del tiempo perdido*. Madrid, España: Alianza.

## Q

- QUENEAU, R. (2009). *Ejercicios de estilo*. Madrid, España: Cátedra.

## R

- RACINE, R. (2002). Ross Racine. Arizona, EE.UU: GoDaddy. Recuperado de <http://www.rossracine.com/>
- RIMBAUD, A. Biografía. Wikipedia. *La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 10:36, marzo 23, 2019 desde Recuperado de [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Arthur\\_Rimbaud&oldid=114452390](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Arthur_Rimbaud&oldid=114452390).
- ROOT-BERNSTEIN, R. y M. (1999). *El secreto de la creatividad*. Barcelona, España: Cairós.
- ROUSSEAU, J. J. (1997). *Confesiones*. Madrid, España: Alianza.

## S

- SACKS, O. (2005). *Un Antropólogo en Marte. Siete relatos paradójicos*. Barcelona, España: Anagrama.
- SACKS, O. (2007). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona, España: Anagrama.
- SARAMAGO, J. (1996). *Ensayo sobre la ceguera*. Madrid, España: Santillana.
- SARTRE, J.P. (2002). *Las palabras*. Buenos Aires, Argentina: Losada.
- SCHRODINGER, E. (1983). *Mente y materia*. Barcelona, España: Tusquets.
- SENNET, R. (2001). *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona, España: Península.
- SERRA, M. (2008). Verbalia. Recuperado de <http://www.verbalia.com/>
- SHIKIBU, M. (2006). *Genji Monogatari*. Girona, España: Atalanta.
- Smithson, R. (1993). El paisaje entrópico. Una retrospectiva 1960-1973. Valencia, España: IVAM Centre Julio Gonzalez
- SOLÁ MORALES, I. (2002). *Territorios*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- SONTAG, S. (2005). *Sobre la Fotografía*. Madrid, España: Alfaguara.

## T

- TÉCNICAS SURREALISTAS. (2019). Wikipedia, *La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 18:33, marzo 22, 2019 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=T%C3%A9cnicas\\_surrealistas&oldid=114609193](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=T%C3%A9cnicas_surrealistas&oldid=114609193).
- TEXTUALITÉS.COM (2015). *Les Lieux de Georges Perec, une œuvre éclatée*. Recuperado de <https://textualites.wordpress.com/2015/09/22/les-lieux-de-georges-perec-une-oeuvre-eclatee/>
- THIBAUD, J.P Y TIXIER, N. (2004). *L'ordinaire du regard*. Harvey SACKS, Lecture 1. Doing " being ordinary ", Lectures on conversation, Vol. II, Éd. by Gail Jefferson, Blackwell Publishers, Oxford, 1992. Grenoble. Recuperado de <http://www.grenoble.archi.fr/cours-en-ligne/tixier/perec/perec.html>
- THOREAU, H. (2017). *Caminar*. Madrid, España: Ardora.

- TOURNIER, M. (1972). *Viernes o los limbos del Pacífico*. Madrid, España: Alfaguara.
- TRÍAS, E. (1978). *La memoria perdida de las cosas*. Madrid, España: Taurus.

## V

- VARELA, F. (1992). *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*. Barcelona, España: Gedisa
- VARELA, F. (2000). *El fenómeno de la vida*. Santiago de Chile, Chile: Dolmen.
- VARELA, F. (2008). *Autopoiesis y una Biología de la Intencionalidad*. Santiago de Chile, Chile: Dolmen.
- VILA-MATAS, E. (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona, España: Anagrama.
- VILA MATAS, E. (2010). *George Perec en su laberinto*. Murcia, España. Recuperado de <http://www.enriquevilamatas.com/textos/textperetc.html>
- VIRILIO, P. (1998). *La máquina de visión*. Madrid, España: Cátedra.

## W

- WAGENSBERG, J. (2003). *Ideas sobre la complejidad del mundo*. Barcelona, España: Tusquets.
- WAGENSBERG, J. (2004). *Rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona, España: Tusquets.
- WATZLAWICK, P. y KRIEG, P. (1995). *El ojo del observador. Contribuciones al constructivismo*. Barcelona, España: Gedisa.
- WELLS, H.G. (2004). *El país de los ciegos*. Barcelona, España: El Acantilado.
- WILBER, K. (1998). *El ojo del espíritu. Una visión integral para un mundo que está enloquecido poco a poco*. Barcelona, España: Kairós.

## Y

- YATES, F. A. (2005). *El arte de la memoria*. Madrid, España: Siruela.

**PELÍCULAS:**

- ALVAREZ, M. (2004). *El cielo gira*. España: J.M.Lara P.C. /Alokatu S.L.
- BUÑUEL, L. y DALÍ, S. (1929). *Un perro andaluz*. Francia: Luis Buñuel.
- HITCHCOCK, A. (1954). *La ventana indiscreta*. EE.UU: Paramount Pictures.
- KUBRIK, S. (1999). *Eyes wide shut*. Reino Unido: Warner Bros. / Stanley Kubrick Production / Hobby Films / Pole Star
- MARKER, C. (1962). *El muelle (La jetée)*, Francia: Argos Films.
- TARKOVSKY, A. (1979). *Stalker*. Unión Soviética: Mosfilm.
- NOLAN, C. (2000). *Memento*. EE.UU: Newmarket / Summit Entertainment
- PEREC, G. (1974). *Un hombre que duerme*. Francia: Coproducción Francia-Túnez; Dovidis / Satpec.
- PEREC, G. y CORNEAU, A. (1979). *Série noire*. Francia: Gaumont.
- WAYNE, W. y AUSTER, P. (1995). *Smoke*. EE.UU: Miramax.
- WENDERS, W. (1994). *Lisbon Story*. Alemania-Portugal: Paulo Branco, João Canijo, Ulrich Felbergs, Wim Wenders.
- WENDERS, W. (1987). *El cielo sobre Berlín*. Alemania: Coproducción Alemania del Oeste (RFA)-Francia; Road Movies Filmproduktion / Argos Films
- WENDERS, W. (1993). *Tan lejos, tan cerca*. Alemania, Francia, EE.UU, Rusia: Wim Wenders.

**DOCUMENTALES:**

- MARKER, C. (2001). *Recuerdos del porvenir*. Francia: Les Films de L'Equinoxe.
- OLIVEROS, I. (2013). *Oirse*. España: Filmotive / Zazpi T'erdi / Bosalay
- VARELA, F. (2005). *Monte Grande. What is life?* Alemania: Ecofilms.
- VON TRIER, L. y LETH, J. (2003). *Las cinco condiciones*. Dinamarca: Coproducción Dinamarca-Suiza-Bélgica-Francia.

**OBRAS DE TEATRO:**

- Cia. De teatro EL HIJO TONTO. (2017). *El aumento de George Perec*. Patio de la Casa Encendida, Madrid, España: Instituto de Ciencias y Matemáticas (ICMAT).

**PODCASTS:**

- TEXTUALITÉS.COM (2015). *Tentative de description de choses vues u carrefour Mabillon le 19 mai 1978 (extrait)*. París, Francia. Recuperado de <https://soundcloud.com/syntonefr/tentative-de-description-de>



## DOCUMENTOS AUDIOVISUALES SOBRE GEORGE PEREC:

- ANTENNE 2. INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1976). *George Perec et Jules Verne*. París, Francia. Recuperado de <https://www.ina.fr/video/I09365753/georges-perec-et-jules-verne-video.html>
- ANTENNE 2. INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1976). *George Perec et la matière romanesque*. París, Francia. Recuperado de <https://www.ina.fr/video/I09365752/georges-perec-et-la-matiere-romanesque-video.html>
- ANTENNE 2. INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1976). *George Perec et la méthode de travail*. París, Francia. Recuperado de <https://www.ina.fr/video/I09365757/georges-perec-et-la-methode-de-travail-video.html>
- ANTENNE 2. INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1976). *George Perec et la recherche*. París, Francia. Recuperado de <https://www.ina.fr/video/I09365755/georges-perec-et-la-recherche-video.html>
- ANTENNE 2. INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1976). *George Perec et l'écrivain*. París, Francia. Recuperado de <https://www.ina.fr/video/I09365759/georges-perec-et-l-ecrivain-video.html>
- ANTENNE 2. INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1976). *George Perec presente Les Lieux. (Extrait de l'émission Chemins)* París, Francia. Recuperado de <https://www.ina.fr/video/I09365756/georges-perec-presente-les-lieux-video.html>
- ANTENNE 2. INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL (1976). *Le Belleville de George Perec*. París, Francia. Recuperado de <http://www.ina.fr/art-et-culture/litterature/video/I04272352/le-belleville-de-georges-perec.fr.html>
- GALLO, P. (2010). *Pere(t)c*. Exposición sobre George Perec. Fundación Luis Seoane. La Coruña, España. Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?time\\_continue=180&v=DSkGBsUSwvQ](https://www.youtube.com/watch?time_continue=180&v=DSkGBsUSwvQ)
- TEXTUALITÉS.COM (2015). *Extraite du court-métrage Les Lieux d'une fugue de Georges Perec*. París, Francia. Recuperado de <http://player.ina.fr/player/embed/MAN8597484225/1/1b0bd203fbc702f9bc9b10ac3d0fc21/460/259>
- TEXTUALITÉS.COM (2015). *Fenêtre sur: George Perec*. París, Francia. Recuperado de <https://www.ina.fr/video/CPB76069134>

## **ANEXO I**

### **EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN DE GEORGE PEREC**



En un primer acercamiento a la obra de Perec comprobamos que se acerca a las diferentes lecturas del espacio desde dos perspectivas bien diferenciadas donde la acción, el acto mismo de la descripción es un efecto, una encarnación en el texto resultante. Podemos así, identificar fácilmente dos modos de descripción desarrollados por Georges Perec:

- **La descripción in-situ:** Perec se sienta y hace su extracto en el mismo lugar (por ejemplo, sentado en un café para describir la intersección de la rue Mabillon y de la plaza Saint-Sulpice). Este tipo de descripción es perfecta para espacios como encrucijadas. Son espacios que se prestan a observaciones panorámicas. En general, Perec comienza con descripciones neutras (los edificios, los nombres que se pueden leer). Después de este agotamiento rápido, pasa a describir a la gente, el tráfico, el tiempo, anota cada vez más y más recurrencias (autobuses que van de un lado a otro, personas con paraguas ...) en definitiva, tratando de describir innumerables mini-historias.

- **La descripción durante una deambulación:** Perec está de pie, y describe el espacio durante el transcurso de su andar (por ejemplo, en la rue Vilin o la rue de l'Assomption). Este tipo de descripción es perfecta para espacios tipo "calle". Se trata de espacios que se prestan a observaciones *Flâneuse* (relacionado con la figura del flâneur y el coleccionista propuesto por Walter Benjamin). Este tipo de descripción es en general de naturaleza secuencial. Perec pone en juego tres acciones simultáneamente: Caminar / ver / (d)escribir.

En su artículo "*L'ordinaire du regard*", Thibaud y Tixier (2004) nos acercan así a cuestiones como ¿Cómo debemos leer estas descripciones de la calle de la Asunción? o ¿A qué tipo de lectura nos invita Perec cuando escribió estos textos? En un esfuerzo por seguir paso a paso su observación, nos señalan que la descripción de la calle en sí misma va trascendiendo en un mayor análisis sobre sus maneras de orientarse en el espacio, la importancia del paso del tiempo, la memoria, la posición espacial de quien observa, etc., en definitiva, y como ya he señalado, sus descripciones son ejercicios de observación encarnadas en sus maneras de decir y describir un lugar.

Si el objetivo principal de Perec fue describir la calle, literalmente, de la manera más neutral posible, sin efectos estilísticos y limitándose a datos puros y factuales, nos damos cuenta muy rápidamente de que tales requisitos no están exentos de problemas. El "*hay*", utilizado con frecuencia por Perec para designar lo que ve no es tan obvio como parece a primera vista.

La obra de Perec pone a prueba el “prejuicio del mundo objetivo” ampliamente debatido por la fenomenología. Su intención era la de afirmar que “somos del mundo” más que “en el mundo”. Pero encontramos numerosos indicios que, efectivamente, revelan la imposibilidad de una observación distanciada, puramente factual y liberada en sentido estricto. En primer lugar, el “hay” es muchas veces un “no había” o “no hay más”.

Estas variaciones indican inmediatamente el trabajo de la memoria implementada en la mirada. Como hemos visto, el ojo no es sólo un receptáculo pasivo de lo que está a la vista. Al capturar también lo que ya no es visible, se opera una actualización constante de lo que es conocido y recordado.

En este estudio, encontramos también algunas anotaciones que indican la imposibilidad de un informe exhaustivo. En sus textos leemos frases como: “y así sucesivamente.” o “Estoy harto de describir”. He aquí una segunda imposibilidad: Agotar lo que hay que decir allí. Y comprobamos que en cualquier descripción se lleva a cabo un necesario trabajo de selección.

Finalmente, el cuerpo del observador es una condición esencial de lo que es aprehendido. Frases como “veo”, “me parece”, “no vemos muy bien” o el uso de la interrogativa reflejan la incorporación de un punto de vista. Por lo tanto, Perec nos dice más de lo que había anticipado. Sin haberlo buscado, especifica en el corazón del texto los términos de su visión y las condiciones de su mirada que se apoya en la Rue de l'Assomption.

A continuación, se muestra el análisis uno de los ejercicios de observación que George Perec realizó durante una de sus deambulaciones. El objeto de la descripción será la rue de l'Assomption y contiene siete descripciones que se realizan de lunes a viernes: (1979, pp 28-34, citado en T. y T. 2004)

1.	Viernes	04	de	julio	1969	4:00	a.m.
2.	Martes	03	de	noviembre	1970	11:30	p.m
3.	Viernes	31	de	diciembre	1971	13:00	p.m
4.	Lunes	15	de	mayo	1972	24:30	p.m
5.	Martes	17	de	abril	1973	24:00	p.m
6.	Lunes	28	de	octubre	1974	3:00	a.m.
7.	Martes	11	de	marzo	1975	11:30	p.m

## IDAS Y VENIDAS DE LA RUE DE L'ASSOMPTION

### GEORGES PEREC:

1.- 4 Julio 1969, sobre las 4 de la tarde

[...]

El n° 56, un hotel.

Prácticamente todos los comerciantes de la calle están agolpados entre la rue Davioud y l'avenue Mozart.

*Bajando la calle (anotado mientras camino)*

N° 54: Carnicería Thébault, cuyos empleados lavan a fondo. Todavía en el corredor hay un buzón con el nombre de Rigoud (un compañero de la escuela municipal que vivía allí)

N° 52: Pequeño inmueble (hotel particular) con un patio de gravilla

N° 50: Una tienda sin nombre y escaparate opaco. Me parece que es un gabinete de seguros o una agencia inmobiliaria (antes, había un vendedor de maderas y carbones, ningún *bougnat*: no hacía café).

N° 48: Una farmacia, que hace esquina con la rue Davioud.

Al otro lado de la rue Davioud, un pescatero-pollero-verdulero, con un letrero burdamente escrito anuncia que LOS PESCADOS SON REFRIGERADOS. Las cerezas están a 4,50 F el kg: es caro.

En el lado opuesto, se encuentran: una tintorería, una carnicería de caballos, una droguería, una tienda de alimentación en general (tienda minúscula), un tapicero en el 31 que es un grupo de edificios oblicuos a la place Rodin (plaza Jean-Paul Laurens, avenida Théodore-Rousseau).

N° 46: Anticuario: en frente, pequeños caballos azules chinos.

N° 44: Alimentación

N° 42: Peluquería

Tienda de ropa (?) con un escaparate modernista, en el interior a una mujer le están haciendo la manicura (¿se la hace un empleado de la tienda de al lado?)

N° 40: Librería del Lycée Molière

El Lycée Molière. Aparentemente no ha cambiado. ¿Se lo han tragado?

En el lado de los números impares, larga serie de edificios. En el 17, un tintorero, luego un sastre: se para en la puerta, con tirantes, luego regresa a su tienda de atrás, que está iluminada por una lámpara con una pantalla de metal cónico.

En el 23 bis, en el 1er piso, mudanzas: enorme apartamento en la esquina de la rue Assomption y rue du General-Dubail. Los muebles, traídos por un gran camión amarillo, se ven feos.

Del lado de los números pares, la placa de Marietta Martin, anteriormente colocada en la fachada de la pequeña casa provincial donde fue arrestada (8 de febrero de 1942), ahora está fijada en la fachada de un edificio recién terminado.

Nº 32: Villa esquinada. Jardín y gravilla. En la puerta hay una placa: Dr Clin Nez-Gorge-Oreilles (me acuerdo) y Dr F. Clin Laboratorio de Análisis Médicos

Nº 26: Una puerta de madera con clavos, con una aldaba en forma de mano. Lo recuerdo muy bien. Desde entonces han incorporado un portero automático (un timbre con un micrófono)  
Puertas de garajes

Nº 22: Construcción de 21 apartamentos. El edificio está casi terminado.

Carteles y folletos en la valla de obra:

En Ranelagh: Buster Keaton

En la Puerta de Saint-Cloud: El hombre salvaje.

Auteuil-bon-cinema: La gran evasión

Royal-Passy: La Batalla de San Sebastian

Styx : Las dos caras del Dr. Jekyll

Festival d'Avignon

Étoile: Tres obras maestras de Méliès y las Cacerías de Comte Zaroff

Festival Estival de Paris (programa poco emocionante)

Folletos Viniprix

etc. (estoy cansado de anotar)

Nº 18<sup>1</sup>: En el 5º piso, persianas naranjas;

el 6º piso, jardines colgantes (es el apartamento que una vez ocupó Martine Carol)

Ningún cambio en el Nº 14 y 16, donde todavía vive Bernard Jaulin.

Del lado de los números impares, el convento no ha perdido nada de su encanto ni el jardín su resplandor.

Después del Nº 14, hay un buzón, que no recordaba; luego una serie de edificios que no distingo. El 4, compañía Fontix, Pinturas y Decoración.

Nº 5: Un apartamento de cuatro habitaciones está en alquiler en el 1er piso

Nº 3: G. Francis, Café (¿ex-carbonero?); el escaparate ha sido pintado recientemente en ocre.

Nº 1: Lechería parisienne

Lencería Gaines

En la esquina de la rue La Fontaine: Comestibles

Nº 2: Bar-Brasería-Restaurante. Me hubiera gustado tomar un café, pero el establecimiento está cerrado del 29 de junio al 31 de julio.

El edificio del nº 18 es el que vivió mi tío y mi tía y donde yo mismo viví, total o parcialmente (siendo, durante el año escolar, interno del colegio Geoffroy Saint-Hilaire en Etampes, de 1946 a 1956).

Teniendo en cuenta lo dicho, Thibaud y Tixier (2004) nos plantean una nueva cuestión referente a ¿cómo se descifra el progreso de la mirada de Perec? Se podrían hacer tres lecturas diferentes; cada una de ellas atiende o propone un modo de visualización de las descripciones perequianas:

**-La primera es el "plan de descripción".** Que permite distinguir las diferentes capas o estratos que se superponen y se entremezclan en el mismo texto (tomando como ejemplo la descripción del 4 de julio de 1969). Se trata así de poner de relieve estos diferentes planes, mediante una *operación de sustracción*, (tratando de borrar cada vez los elementos que no se consideran planes), con el fin de exhibir por defecto los que sí lo son. Esta lectura nos da acceso a la "*configuración de las escrituras*" de la observación de Perec.

<p><b>Plan 1</b> el de la trama *</p> <p>Se nos ofrece al leer los números y los nombres de los edificios</p> <p>La trama proporciona: - La textura de la narración a partir de la que se inscriben las descripciones. - El lugar de fondo del que emergen los acontecimientos.</p> <p>Refleja también: - El trayecto de la mirada de Perec en la calle [del nº 56 al nº 1] - La mirada del lector sobre la página [De arriba a abajo y de izquierda a derecha]</p> <p>Este plan tiene un valor de <b>orientación</b></p>	<p><b>Plan 2</b> el de la exposición *</p> <p>Se nos ofrece al leer los objetos, eventos y escenas notables</p> <p>La exposición proporciona: - El desarrollo del texto a partir de clasificaciones y categorizaciones. - La influencia de la visión sobre el lugar en el que suceden los acontecimientos.</p> <p>Refleja también: - La atracción de la mirada de Perec en la calle [a lo inesperado, al movimiento, a los carteles] - La mirada del lector sobre la página [Las mayúsculas, el cambio de línea, la densidad del texto]</p> <p>Este plan tiene un valor de <b>impregnación</b></p>
<p><b>Plan 3</b> el del comentario*</p> <p>Se nos ofrece al leer la memoria del pasado</p> <p>El comentario proporciona: - Las interpretaciones registradas teniendo en base a lo que se conoce del pasado. - Las huellas existentes en el lugar en forma de señales visuales.</p> <p>Refleja también: - El acto de observación de Perec en la calle. [La memoria, el olvido, la incertidumbre] - La mirada del lector sobre la página. [La proyección, la documentación, el descubrimiento]</p> <p>Este plan tiene un valor de <b>imaginación</b></p>	<p><b>Plan 4</b> el del <u>retrato</u>*</p> <p>Se nos ofrece al leer las observaciones meta-descriptivas</p> <p>El retrato proporciona: - El análisis de las descripciones desde una perspectiva autoreferencial. - La clarificación de las condiciones mismas de la experiencia in situ.</p> <p>Refleja también: - La separación de la mirada de Perec de la calle [La atención flotante, la introspección] - La mirada del lector sobre la página. [Notas a pie de página, cursiva, referencias]</p> <p>Este plan tiene un valor de la <b>abstracción</b></p>

Tixier, N. (1998) *Parcours de lecture d'un espace public urbain. Les écrits dans la ville*, Grenoble, (pp. 267-302).

Coulter, J. y Parsons, E.D. (1990) *The Praxiology of Perception: Visual Orientations and Practical Action. In Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy.* Vol. 33, nº3, (pp. 251-272)

Thibaud, Jean-Paul. (1996). *Perception et mouvement des ambiances souterraines. in Les Annales de la Recherche Urbaine.* nº71, 1996, (pp. 144-152.)



De esta manera y a modo ilustrativo, el resultado de los planes mencionados sería el siguiente:

## **PLAN 1: La trama**

### **IDAS Y VENIDAS DE LA RUE DE L'ASSOMPTION GEORGES PEREC:**

1.- 4 Julio 1969, sobre las 4 de la tarde

El nº 56, un hotel.

Nº 54: Carnicería Thébault

Nº 52: Pequeño inmueble

Nº 50: Una tienda

Nº 48: Una farmacia, que hace esquina con la rue Davioud.

Al otro lado de la rue Davioud, un pescatero-pollero-verdulero

En el lado opuesto

el 31

Nº 46: Anticuario

Nº 44: Alimentación

Nº 42: Peluquería

Nº 40: Librería del Lycée Molière

El Lycée Molière

En el lado de los números impares

En el 17, un tintorero

En el 23 bis, en el 1er piso

Del lado de los números pares, la placa de Marietta Martin

Nº 32: Villa

Nº 26:

Nº 22: El edificio

Nº 18 : En el 5º piso

el 6º piso

en el Nº 14 y 16

Del lado de los números impares, el convento

Después del Nº 14

El

4, compañía Fontix, Pinturas y Decoración.

Nº 5:

Nº 3: G. Francis, Café

Nº 1: Lechería parisienne

En la esquina de la rue La Fontaine: Comestibles

Nº 2: Bar-Braseria-Restaurante.

**PLAN 2: La exposición**

**IDAS Y VENIDAS DE LA RUE DE L'ASSOMPTION**

**GEORGES PEREC:**

cuyos empleados lavan a fondo

(hotel particular) con un patio de gravilla

sin nombre y escaparate opaco es un gabinete de seguros o una agencia  
inmobiliaria

Una farmacia, que hace esquina con la rue Davioud.

un letrero burdamente escrito  
anuncia que LOS PESCADOS SON REFRIGERADOS. Las cerezas están a 4,50 F el kg: es caro.

una tintorería, una carnicería de caballos, una droguería, una  
tienda de alimentación en general (tienda minúscula), un tapicero en el 31 que es un grupo de  
edificios oblicuos a la place Rodin (plaza Jean-Paul Laurens, avenida Théodore-Rousseau).

en frente, pequeños caballos azules chinos.

Tienda de ropa un escaparate modernista, en el interior a una mujer le están haciendo la manicura  
(¿se la hace un empleado de la tienda de al lado?)

mudanzas: enorme apartamento en la esquina de la rue Assomption y rue du General-  
Dubail. Los muebles, traídos por un gran camión amarillo, se ven feos.

una placa: Dr Clin Nez-Gorge-Oreilles (me acuerdo) y Dr F. Clin Laboratorio de Analisis Médicos  
Una puerta de madera con clavos, con una aldaba en forma de mano.

Puertas de garajes

Construcción de 21 apartamentos está casi terminado.

Carteles y folletos en la valla de obra:

En Ranelagh: Buster Keaton

En la Puerta de Saint-Cloud: El hombre salvaje.

Auteuil-bon-cinema: La gran evasión

Royal-Passy: La Batalla de San Sebastian

Styx : Las dos caras del Dr. Jekyll

Festival d'Avignon

Étoile: Tres obras maestras de Méliès y las Cacerías de Comte Zaroff

Festival Estival de Paris (programa poco emocionante)

Folletos Viniprix

persianas naranjas

jardines colgantes

hay un buzón

Un apartamento de cuatro habitaciones está en alquiler en el 1er piso  
el escaparate ha sido pintado recientemente en ocre.

Lencería Gaines

**PLAN 3: El comentario**

**IDAS Y VENIDAS DE LA RUE DE L'ASSOMPTION**

**GEORGES PEREC:**

Todavía en el corredor hay un buzón con el nombre de Rigoud (un compañero de la escuela municipal que vivía allí)

(antes, había un venedor de maderas y carbones, ningún *bougnat*: no hacía café).

Aparentemente no ha cambiado. ¿Se lo han tragado?

anteriormente colocada en la fachada de la pequeña casa provincial donde fue arrestada (8 de febrero de 1942), ahora está fijada en la fachada de un edificio recién terminado.

(me acuerdo)

Lo recuerdo muy bien. Desde entonces han incorporado un portero automático (un timbre con un micrófono)

(es el apartamento que una vez ocupó Martine Carol)  
Ningún cambio donde todavía vive Bernard Jaulin.  
no ha perdido nada de su encanto ni el jardín su resplandor.

que no recordaba

(¿ex-carbonero?)

**PLAN 4: El retrato**

**IDAS Y VENIDAS DE LA RUE DE L'ASSOMPTION  
GEORGES PEREC:**

Practicamente todos los comerciantes de la calle están agolpados entre la rue Davioud y l'avenue Mozart.

*Bajando la calle (anotado mientras camino)*

Me parece que

se encuentran

(?)

?

larga serie de edificios



etc. (estoy cansado de anotar)

1

luego una serie de edificios que no distingo

Me hubiera gustado tomar un café, pero el establecimiento está cerrado del 29 de junio al 31 de julio.

El edificio del n ° 18 es el que vivió mi tío y mi tía y donde yo mismo viví, total o parcialmente (siendo, durante el año escolar, interno del colegio Geoffroy Saint-Hilaire en Etampes, de 1946 a 1956).

- **La segunda es la "serie de números."** Permite rastrear la orientación de la mirada de Perec en la calle, centrándose en los casos de las direcciones de los edificios mencionados. Para ello nos basaremos en los siete textos que tenemos disponibles.

Para poner de relieve el fenómeno del encadenamiento de la mirada, se hará una reconstrucción, trazando gráficamente la estructura bipolar de la calle (por un lado, los números pares / por otro los números impares) con el propósito de alcanzar algunas cifras de recorrido visual. Esta lectura nos dará acceso a la "*configuración del espacio*" de la observación de Perec.

**La secuencia (encadenamiento):** es la figura básica, el paso de un edificio (identificado por un número) a lo que le sigue inmediatamente. Este tipo de alineación, de exploración, sigue la lógica de la calle y un progreso continuo.

**El barrido:** son descripciones en cadena que van alternativamente de un lado a otro de la calle, un zigzag visual y motor, al igual que la mayoría de las orientaciones visuales.

**La Agrupación:** el opuesto del barrido, es el punto de vista en un conjunto de la calle, por ejemplo, una síntesis panorámica.

**La omisión:** es, literalmente, el olvido, visibles en la tabla por un salto en los números de la calle.

**La reanudación:** se trata del retorno a un elemento ya denotado, para su descripción completar fuera de tiempo.

**La anamnesis:** ésta es una descripción que utiliza la memoria reciente, por ejemplo, la descripción de un edificio en el número 5, mientras uno está en el otro extremo de la calle, tratando de describir los edificios numerados en 50. También utiliza la memoria más antigua, por la rememoración de un edificio desaparecido en el momento de la descripción.

**Tableau des orientations visuelles**

I Vendredi 4 juillet 1969 vers 16h00	II Mardi 3 nov. 1970 11h30	III Vendredi 31 déc. 1971 vers 13h00	IV Lundi 15 mai 1972 vers 12h30	V Mardi 17 avril 1973 vers 12h00	VI Lundi 28 oct. 1974 vers 15h00	VII Mardi 11 mars 1975 vers 11h30
59	coin impair	4 bis	85	1	59	2
56	coin pair	entre 4 et 6		82	(2)	1
54	1	7	65	3	(5 ou 7)	<b>Anamnesis</b>
52	3	18		2		
50	4 bis	22		entre 4 et 6		
48	entre 4 bis et 6		59	6		
31	7			7-9	56	
46	9			11	(54)	7
44	<b>Omission</b>				impairs	20
42	14-16			18	pairs	22
40	15		33	20 ter	48	24
17				22	impairs	21
23 bis	18			27	27	entre 28 et 30
	20			40	21	27
	24			44		40
	24 bis			46	22	
	26	33		48	18	<b>Reanudaci</b>
	22		27	50	22	
	18			52	18	48
	14-16			54	12	50
	4			56	6	33
5	27			58	5	59
3	40 à 46				entre 4 et 6	50
1	30			33	3	54
	2			35		56
	côté impair	<b>Agrupación</b>	11	59		58
	59		7	62	1	
	52			82		
	54			84		
	56				<b>Barrido</b>	
	62			71-73		
	66			75		
	68			83		
	70			89		
	78					
	80					
	67					
	82					
	69-73					
	82					
	84					
	81					
	87					

Tixier, N. (1998) *Parcours de lecture d'un espace public urbain. Les écrits dans la ville*, Grenoble, (pp. 267-302).  
 Coulter, J. y Parsons, E.D. (1990) *The Praxiology of Perception: Visual Orientations and Practical Action. In Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy*. Vol. 33, n°3, (pp. 251-272)  
 Thibaud, Jean-Paul. (1996). *Perception et mouvement des ambiances souterraines. in Les Annales de la Recherche Urbaine*. n°71, 1996, (pp. 144-152.)

- La tercera es la "serie de visitas". Que permite mostrar las variaciones y transformaciones de las observaciones formuladas sobre un mismo edificio con el paso del tiempo. Sólo unos pocos edificios serán tomados como ejemplo: los del 18, 20 [a, b], 22, 24 [bis] y 26 de la Rue de l'Assomption. Para poner de relieve estas diferencias descriptivas, llevaremos a cabo una *operación de compilación*. Se tratará de comparar las diferentes descripciones hechas de un mismo lugar en diferentes momentos. Esta lectura nos dará acceso a la "configuración temporal" de la observación de Perec.

**Configuration temporelle (extrait)**

Configuración temporal (extracto)

	I vend. 4 juillet 1969 vers 16h00	II mardi 3 nov. 1970 11h30	III vend. 31 déc. 1971 vers 13h00	IV lundi 15 mai 1972 vers 12h30	V mardi 17 avril 1973 vers 12h00	VI lundi 28 oct. 1974 vers 15h00	VII mardi 11 mars 1975 vers 11h30
<b>18</b>	En el 5º piso, persianas naranjas; el 6º piso, jardines colgantes (es el apartamento que una vez ocupó Martine Carol)Nota: El edificio del n° 18 es el que vivió mi tío y mi tía y donde yo mismo viví (...)	Jardines	Hay escombros, bolsas de yeso, etc. delante del número 18. En una ventana en el tercer piso, hay luz (una de las ventanas corresponde a la gran sala de estar demi tío y mi tía)		Las ventanas del 3er piso están cerradas	Los papeles pintados, la pintura y las molduras aún son visibles en las paredes del edificio adyacente (nº18)  En el 18, las persianas del 3er piso están cerradas.	
		<b>Elipse:</b> reducción a un solo elemento como anécdota.		<b>Desaparición:</b> pistas de un edificio abandonado.			
<b>20 20 bis 20 ter</b>		una antigua villa. Ahora convertida en un nuevo edificio: locales para alquilar, habitaciones para alquilar (hay más, la inscripción está tachada). Apartamentos en venta.		Estamos en el proceso de reducción del edificio que lleva el nº20 ter, 20 bis y 20	20 ter, las dos mansiones parecen haber desaparecido. El de la izquierda está en venta	Carteles publicitarios: el nuevo Volvo Siete años de reflexión Nuevo en Rivoli: C&A Construïremos en este hueco "Allées de Boulainvilliers" (14 apartamentos en otoño de 1975)	El 20 es un gran sitio (los Allées de Boulainvilliers). Carteles de conferencias sobre Grecia, Turquís, India y Nepal.
			<b>Transformación:</b> modificación del edificio				
<b>22</b>	Construcción de 21 apartamentos. El edificio está casi terminado./ Carteles y folletos en la valla de obra: En Ranelagh: Buster Keaton (...) / Folletos Viniprix etc. (estoy cansado de anotar)		Un inmueble nuevo, horrible, rico. Apartamentos en venta.	EN VENTA: 4 habitaciones en el 1º, 2 habitaciones en el 2º	Edificio moderno: 4 habitaciones y habitación de servicio en venta. Letrero: Detener la agitación	Inmueble nuevo 4/5 habitaciones en venta en el 6º piso	En el 22, 4/5 habitaciones en venta en el 6º piso
				<b>Permanencia:</b> una observación repetida de año en año			
<b>24 24 bis</b>		24, 24 bis, 26 (...): villas con frondosos árboles			Cuatro castaños muy frondosos		El 24, castaños en flor, una gran aucuba
<b>26</b>	Una puerta de madera con clavos, con una aldaba en forma de mano. Lo recuerdo muy bien. Desde entonces han incorporado un portero						
				<b>Renovación:</b> retorno cíclico de estaciones			
				<b>Habitación:</b> nada remarcable que anotar			

Tixier, N. (1998) *Parcours de lecture d'un espace public urbain. Les écrits dans la ville*, Grenoble, (pp. 267-302).  
 Coulter, J. y Parsons, E.D. (1990) *The Praxiology of Perception: Visual Orientations and Practical Action. In Inquiry. An Interdisciplinary Journal of Philosophy*. Vol. 33, nº3, (pp. 251-272)  
 Thibaud, Jean-Paul. (1996). *Perception et mouvement des ambiances souterraines. in Les Annales de la Recherche Urbaine*. nº71, 1996, (pp. 144-152.)



## **ANEXO II**

### **NOTAS BIOGRÁFICAS SOBRE LOS AUTORES DE REFERENCIA**



# A

## ANGUERA, Maria Teresa.

Nacida en Darmós, Tarragona. Es profesora del Departamento de Metodología de las Ciencias del Comportamiento de la Facultad de Psicología de la Universidad de Barcelona. Licenciada en Psicología con Premio Extraordinario (1972) y en Derecho (1997) por la Universidad de Barcelona, y Doctora en Psicología (1976) por la misma Universidad.

Ha impartido docencia en todos los niveles, y de diversas asignaturas metodológicas, desde 1972. Asimismo, ha impartido cursos de Doctorado y clases de Máster y Posgrado en diversas Universidades de España y Portugal. Y ha realizado estancias de investigación en Chile, Colombia, México y Portugal.

En 1999 ingresó, como académica numeraria, en la Real Academia de Doctores, y en 2013 ingreso, como miembro correspondiente, en la Real Academia de Medicina de Cataluña. Ha sido presidenta de la Comisión Deontológica del Colegio de Psicólogos de Cataluña (2006-2010), presidenta de la Asociación Española de Metodología de las Ciencias del Comportamiento (AEMCCO), y vicesecretaria de la European Association of Methodology (EAM).

Su actividad investigadora siempre se ha centrado en dos líneas de trabajo, que son las de Metodología Observacional y Diseños de Evaluación de Programas. En obras como “Metodologías de la observación en las ciencias humanas” (1986), nos presenta la conceptualización y lógica de la investigación cualitativa, que, por tener rango de científicidad, implica gran rigurosidad descriptiva en el registro; y por su carácter de cualitativa se fundamenta en una recogida de información en base a datos categóricos, que, en consecuencia, podrán someterse al proceso de categorización en base a determinadas fases. Tras este proceso, Anguera señala como “altamente recomendable” proceder a la triangulación, acrecentando su validez.

El objeto de estudio que plantea Anguera pone el acento en el fondo de este: en su contexto. Señala en relación a esto, que ha sido juzgado como irrelevante en muchas ocasiones, pero que paulatinamente ha adquirido vitalidad y consistencia, siendo cada vez son más los estudios, artículos en publicaciones periódicas, comunicaciones en eventos científicos nacionales e internacionales, y proyectos en los cuales diversas situaciones propias de la vida cotidiana, (la evaluación del comportamiento en contextos naturales o habituales), interesan cada vez en mayor medida a científicos, profesionales y Administraciones diversas.

Al hilo de esta investigación publica entre otros “Observación de conducta interactiva en contextos naturales. Aplicaciones” (2000); “Observación en la escuela. Aplicaciones” (2009) o “Investigación en pedagogía hospitalaria.” (2015). Estudios basados en la cotidianidad y de gran relevancia desde criterios sociales, éticos y metodológicos.

En cuanto al procedimiento o forma de llevar a cabo este tipo de estudios, dice Anguera que “podemos congratularnos de una legítima satisfacción si tenemos en cuenta las metas alcanzadas y la experiencia adquirida en investigaciones diversas”. Señala, asimismo, que la depuración metodológica “es una realidad tangible en muchos aspectos, pero constituye igualmente un reto para el futuro que hay que vencer”.

Concluyendo que la objetividad y rigurosidad “sin concesiones”, en estudios sumamente complejos por su propia naturaleza, debe fructificar en pos del avance del conocimiento, pero también y especialmente, revirtiendo en beneficio de la sociedad y de los ciudadanos que la conforman.

Una vez sentadas las bases de mi estudio, los referentes que se han consultado para la presentación del “Nuevo observador” giran en torno a las aportaciones de antropólogos, filósofos, escritores y artistas, cuyo pensamiento y obra han motivado la mía propia. Entre ellos encontramos autores tan diversos como: F. Careri, Augé, Bretón, Sacks, Rimbaud y el inigualable Geroge Percec, sin el cual éste estudio no hubiera dado comienzo.

-Real Academia Europea de Doctores (1997), *Excma. Sra. Dra. Maria Teresa Anguera Argilaga*. Recuperado de <http://raed.academy/academicos/dra-maria-teresa-anguera-argilaga/>

-Dipòsit digital de documents de la UAB (2000), *La Investigación Cualitativa. M A Teresa Anguera Argilaga*. Recuperado de <https://ddd.uab.cat/pub/educar/0211819Xn10/0211819Xn10p23.pdf>

-Real Academia Europea de Doctores (1997), *Anguera, M.T. (1999). Hacia una evaluación de la actividad cotidiana y su contexto: ¿presente o futuro para la metodología? Discurso de ingreso como académica numeraria electa. Barcelona: Reial Academia de Doctors*. Recuperado de [http://raed.academy/wp-content/uploads/2015/02/Discurs\\_-\\_M.Teresa-Anguera.pdf](http://raed.academy/wp-content/uploads/2015/02/Discurs_-_M.Teresa-Anguera.pdf)



## ARNHEIM, Rudolf (1904-2007)

Nacido en Berlín. Fue psicólogo y filósofo Influído por la psicología de la gestalt y por la hermenéutica, realizó importantes contribuciones para la comprensión del arte visual y otros fenómenos estéticos.

Estudió filosofía, psicología e historia del arte en la Universidad de Berlín, donde conoce a Max Wertheimer, Wolfgang Köhler, Kurt Koffka y Kurt Lewin, vinculándose al movimiento de la Gestalt theory. En 1928 se doctoró en la Humboldt Universität, bajo la dirección de Wertheimer, con un trabajo 'Investigaciones psicológico-experimentales sobre el problema de la expresión'.

Crítico cinematográfico, trabajó como editor de la revista cultural Die Weltbühne y, en 1932, publicó el libro *Film als Kunst (El cine como arte)*. Tras el ascenso de Hitler al poder, viaja primero a Roma, donde sigue escribiendo sobre el arte cinematográfico, con planteamientos teóricos que también proyecta en radio con *The Art of Sound* (1936). En 1938, se traslada a Londres y trabaja en la BBC Radio, antes de viajar a Nueva York, donde se reencontrará con Wertheimer y otros psicólogos alemanes huidos del régimen nazi. Enseña en la New School for Social Research y participa, con una beca de la Fundación Rockefeller, en el 'Radio Project' de la Universidad de Columbia, dirigido por Lazarsfeld, y en el que, entre otros, trabajaban Herta Herzog, Hadley Cantril. En 1943, se incorporó al Sarah Lawrence College de Nueva York, donde impartió psicología hasta 1969, año en el que se trasladó a la Universidad de Harvard (1969-1974). Premio Helmut-Käutner (1999). Murió en 2007, a los 102 años.

Su obra destaca en el campo de psicología de la percepción y sus aplicaciones a una teoría del arte, del cine y de la radio: *El pensamiento visual* (1971); *El cine como arte* (1971) *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora* (1972); *La forma visual de la arquitectura* (1978); *Estética radiofónica* (1980); *Hacia una psicología del arte. Arte y entropía* (1980); *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales* (1980); *El Guernica de Picasso* (1981); *El cine como arte* (1986); *Nuevos ensayos sobre psicología del arte* (1989); *Ensayos para rescatar el arte* (1992); *Consideraciones sobre la educación artística* (1993); *El quiebre y la estructura* (2000).

Estudia diferentes expresiones del arte, entre ellas el cine, la radio y la televisión. Para Arnheim, el arte no se limita a reproducir fielmente la realidad, sino que explora y recrea artificialmente otras soluciones, que pueden llegar a suplantar la propia percepción de la realidad. Esta consideración la hizo a partir del análisis del cine, entendiendo que el espectador podría llegar a confundir la realidad sensorial de los flujos rápidos de imágenes con la interpretación reflexiva, esto es, confundir el ver por el pensar. Aspecto que podría acentuarse con el desarrollo de la televisión como medio masivo, poniendo en riesgo el proceso cognitivo. De ahí que entendiéndose que la televisión "podrá enriquecer nuestros espíritus, o volverlos letárgicos".

Respecto de la radio, Arnheim repara en la preponderancia de la percepción visual, no sólo en las prácticas de comunicación, sino en la misma preocupación de la investigación, por lo que el estudio de los procesos de comunicación auditiva, el arte de las 'voces sin cuerpos', más allá de los estudios musicales, quedan relegados a un plano secundario.

Para Arnheim, los sentidos permiten entender la realidad externa, pero no como meros instrumentos mecánicos, sino como instancias activas de la percepción, como puentes del pensamiento visual. La mente se enriquece mediante las percepciones sensoriales, que sirven para crear conocimiento.

-Rudolf Arnheim. (2019, 4 de marzo). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 11:01, marzo 26, 2019 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Rudolf\\_Arnheim&oldid=114368395](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Rudolf_Arnheim&oldid=114368395).

-Revista infoamérica (1994). *Rudolf Arnheim (1904-2007)*. Recuperado de <https://www.infoamerica.org/teoria/arnheim1.htm>

## AUGÉ, Marc (1935-)

Nacido en Poitiers, Francia. Antropólogo de proyección internacional, con fuerte presencia en América Latina. Profesor de profesor de antropología y etnología, ha sido director de estudios del *Office de la recherche scientifique et technique outre-mer* (ORSTOM), actual *Institut de Recherche pour le Développement* (IRD), y de *L'École des hautes études en sciences sociales* (EHESS), (1985-1995) donde desarrolló misiones en diversos países africanos, entre ellos Costa de Marfil y Togo.

Autor de numerosos libros, como *El genio del paganismo* (1982), *Travesía por los jardines de Luxemburgo* (1985), *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro* (1986), *Dios como objeto* (1988), *Los no lugares*.

*Espacios del anonimato* (1992), *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos* (1994), *El viaje imposible. El turismo y sus imágenes* (1997), *La guerra de los sueños* (1998), *Las formas del olvido* (1998), *El tiempo en ruinas* (2003), *Casablanca* (2008), *Elogio de la bicicleta* (2009).

Antropólogo de la vida cotidiana y de la sociedad que propende a la globalización. Analiza la naturaleza de las relaciones humanas en los nuevos escenarios espacio-temporales, donde describe y define los "no lugares", esto es, los ámbitos impersonales de la "sobremodernidad" (centros comerciales, parques temáticos, cadenas de hoteles, aeropuertos, etc.), cuya fisonomía se repite en múltiples a través del planeta. Para Augé la sobremodernidad es un atributo de excesos múltiples: la aceleración de la historia que se convierte el pasado en actualidad/información; la reducción perceptiva de las distancias, con lo que el escenario espacial de achica, y la acentuación del individualismo a través de la experiencia mediática, del subjetivismo del individuo/audiencia.

Tiempo, espacio e imagen gravitan en el pensamiento de Augé, a través de dinámicas configuradoras de la nueva percepción de la realidad. Sobremodernidad, no-lugares y realidades virtuales configuran los moldes tendenciales que dan cabida a las prácticas sociales y culturales. Son tres movimientos complementarios: "El paso de la modernidad a lo que llamaré la sobremodernidad. El paso de los lugares a lo que llamaré los no-lugares. El paso de lo real a lo virtual." Para Augé, la realidad virtual amenaza con sustituir nuestra capacidad de creación simbólica, de generación de sueños y fantasías. "Hoy son las tecnologías las que organizan nuestras representaciones del espacio y del tiempo. Esto se ve muy bien a través de la televisión, en los horarios de las noticias: la vida deportiva y la vida política organizadas al ritmo de los medios. Y en los últimos años hemos visto surgir una nueva representación del espacio, debida al teléfono móvil y a Internet. Se puede decir que las tecnologías se han vuelto, más que medios, representaciones por sí mismas, particularmente para los niños y adolescentes."

-Revista infoamérica (1994). *Marc Augé (1935)*. Recuperado de <https://www.infoamerica.org/teoria/auge1.htm>

## B

### **BATESON, Gregory (1904-1980)**

Nacido en Grantchester, Reino Unido. Fue biólogo y antropólogo, con recorridos analíticos por la psiquiatría, la psicología, la sociología, la comunicación y la ecología. Después de numerosas investigaciones antropológicas en diversos lugares del mundo, viajó a California, donde se unió a la Escuela de Palo Alto ('el colegio invisible', como fue conocida) y al Mental Research Institut (MRI).

Fue uno de los pensadores más relevantes del pasado siglo. Incómodo entre los corsés rígidos de las disciplinas exclusivistas y excluyentes, predicó una epistemología evolutiva y transdisciplinaria; huyendo de las prisiones científicas del cartesianismo. Su personalidad fue una de las más relevantes de la 'escuela invisible' de Palo Alto, en el que se articuló la investigación coral de sociólogos, lingüistas, psicólogos, psiquiatras, biólogos en torno a un punto de encuentro transdisciplinario: la comunicación.

Para Bateson, la mente, el espíritu, el pensamiento, la comunicación –"hay un todo envolvente que sobrepasa el recorrido semántico de cada uno de los sustantivos"-, constituyen la dimensión externa del cuerpo, que forma parte de la realidad de cada individuo, del ser humano. El cuerpo traspasa el perímetro biológico a través de las extensiones de la mente, de su alcance comunicativo, y los efectos de esas extensiones, de sus trazos informativos, se convierten en instrumentos de cohesión psicológica y social, de interacción, identidad y pertenencia a un contexto dado.

A partir de la cibernética, que aparece en el centro de las seducciones intelectuales de su biografía (tuvo relación personal con Norbert Wiener desde 1947) y de las inquietudes fundacionales de la escuela de Palo Alto, la comunicación redobla su valor como instrumento de comprensión e intervención sobre la realidad en sus múltiples proyecciones. Mente y cuerpo tienen su paralelismo en el *software* y en el *hardware*, de modo que muchos de los procesos, pero también las patologías, pueden ser interpretados a partir del estado del cuerpo y de la información que circula a través las extensiones corporales. Su obra trata de esbozar una nueva teoría de la comunicación, con influencias sobre numerosos autores contemporáneos.

-Revista infoamérica (1994). *Gregory Bateson (1904-1980)*. Recuperado de <https://www.infoamerica.org/teoria/bateson1.htm>

## **BERGER John (1926-2017)**

Nacido Hackney, Londres, Inglaterra. Fue un escritor, crítico de arte y pintor británico. Entre sus obras más conocidas están *G.* (1972), ganadora del Booker Prize, y el ensayo de introducción a la crítica de arte *Modos de ver*, texto de referencia básica para la historia del arte.

Obtuvo una beca para estudiar en la Central School of Art de Londres, aunque pocos años después se enrolaría en el ejército británico, donde sirvió entre 1944-1946. Finalizada la guerra, retoma sus estudios en la Chelsea School of Art con otra beca, esta vez concedida por el ejército. Entre 1948 y 1955 impartió clases de dibujo en la misma escuela donde Henry Moore enseñaba escultura. Durante ese periodo traba vínculos con el partido comunista británico y no tardará en empezar a publicar artículos en el *Tribune*, donde escribiría bajo la estricta supervisión de George Orwell. En 1951 comenzó un periodo de colaboración con la revista *New Stateman*, colaboración que se prolongaría hasta diez años y en la que se revela como crítico de arte marxista y defensor del realismo. En 1960 se publica *Permanent Red*, volumen que recogerá una selección de los artículos publicados en *New Stateman*.

A los treinta años, decidió dejar de pintar para dedicarse completamente a la escritura. En 1958, publicó su primera novela, *Un pintor de nuestro tiempo*, censurada por el Congress for Cultural Freedom, una asociación de abogados anticomunistas.

Berger siguió escribiendo novela, ensayo, artículos en prensa, poesía, guiones de cine —junto a Alain Tanner— e incluso obras de teatro, y entre tanto, decidió emigrar voluntariamente a un pueblo de los Alpes franceses. En 1965 publica *The Success and Failure of Picasso*, hablando del artista como "heredero de la cultura española y un extraño ('invasor vertical') en la cultura francesa".

En 1972, la BBC emite una serie de televisión que fue acompañada por la publicación del texto *Modos de ver*, que marcó a toda una generación de críticos de arte y se ha convertido en libro de texto en las escuelas británicas; en él tomaba prestadas muchas ideas de La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, el artículo de Walter Benjamin de 1936. Y ese mismo año, Berger gana inesperadamente el prestigioso Booker Prize por su novela *G.*, levantando especial revuelo su decisión de donar la mitad del monto del premio al Partido Pantera Negra británico.

A lo largo de los años ochenta, va publicando escalonadamente la excepcional trilogía *De sus fatigas*, en la que estuvo trabajando durante quince años y en la que aborda el cambio que estamos aún experimentando con el paso de la vida rural a la urbana. En *Puerca tierra* nos anuncia una investigación en un modo de vida que tardará menos de un siglo en desaparecer, la vida campesina. En *Una vez en Europa* relata los amores que origina una vida así; y, finalmente, en *Lila y Flag* acompañamos a la siguiente generación a una existencia en la gran ciudad cosmopolita.

En la elección de los temas sobre los que escribe, Berger ha seguido evidenciando hasta hoy su compromiso con la escritura como medio de lucha política. Así se puede comprobar, por ejemplo, en *El tamaño de una bolsa*, que incluye una correspondencia con el subcomandante Marcos, en *Hacia la boda*, que gira en torno al sida, o en *King*, un relato de la vida de los *sin techo*, además de en su activa colaboración como articulista para la prensa de muchos países.

Además de estos títulos, Berger también fue autor de poesía, guiones de teatro y cine: *Páginas de la Herida*: antología poética (1995), *Les Trois Chaleurs* (1985), *El centro del mundo* (1974) o *Play Me Something* (1989), con Timothy Neat como director de la película.

- John Berger. (2018, 11 de septiembre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 11:08, marzo 26, 2019 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=John\\_Berger&oldid=110554440](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=John_Berger&oldid=110554440).

## **BERGSON, Henri (1859-1941)**

Nacido en París, Francia, Estudió filosofía en la École Normale Supérieure de la capital francesa. Su pensamiento aparece enraizado en tres fuentes bien definidas, David Hume, Herbert Spencer y François-Pierre-Gonthier Maine de Biran, que le aportaron, respectivamente, las perspectivas filosóficas empírica, evolucionista y espiritualista.

Ejerció la docencia en un instituto de Clermont-Ferrand (1883-88) antes de trasladarse a París en 1889, donde se doctoró en filosofía, con una tesis en latín sobre Aristóteles, y prosiguió su trabajo en distintos liceos capitalinos.

Sus obras *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889), *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900) y *L'évolution créatrice* (1907) le proporcionaron una gran proyección intelectual en Europa.

Fue Catedrático de filosofía del Collège de France (1900-1921) y miembro de la Académie française (1914); recibiendo en 1928 el premio Nobel de literatura.

Llamado el filósofo de la intuición, Bergson buscó la solución a los problemas metafísicos en el análisis de los fenómenos de la conciencia. En el terreno filosófico, reactualizó la tradición del espiritualismo francés y encarnó la reacción contra el positivismo y el intelectualismo de finales de siglo. En 1914 fue nombrado miembro de la Academia de Francia, y en 1927 ganó el premio Nobel de Literatura.

Bergson tuvo una formación fundamentalmente positivista, debido a la enseñanza que recibió en las escuelas superiores francesas, y concretamente en la Normal, afín a la tradición kantiana; pero prefirió el estudio de los ingleses, principalmente de Herbert Spencer. En un primer momento quiso perfeccionar sus teorías, pero al pretender semejante tarea se topó con lo que se convertiría en el problema central de su pensamiento: la cuestión del tiempo. El tiempo real, vivido, no puede entrar en las fórmulas de las ciencias, porque éstas se interesan solamente en lo que es susceptible de medida.

Esto indujo a Bergson a modificar su programa y a entregarse al estudio de todos aquellos modos de ser que escapan a la medida y a la ciencia, y que exigen un modo de conocimiento distinto. Se separaba así del positivismo para adentrarse en la "filosofía de la intuición". Dejaba también el camino de la explicación por medio de las matemáticas para intentarlo a través de las ciencias biológicas, psicológicas y sociológicas, manteniendo el mismo respeto hacia la experiencia. Siempre con base en este "respeto por la experiencia", Bergson se propone una descripción de los estados de conciencia aprehendidos directamente mediante la introspección, y contra la psicología experimental positivista, que pretende poner en relación los datos internos de la conciencia con los hechos físicos externos.

Ahora bien, los hechos psíquicos se viven en una dimensión distinta a los hechos físicos. Por ejemplo, el tiempo vivido por la conciencia es una duración real en la que el estado psíquico presente conserva el proceso del cual proviene y es a la vez algo nuevo. Todos los estados de la conciencia se compenetran y dan vida a una amalgama en continua evolución. Además, la ciencia (y el sentido común) choca con dualismos irresolubles: materia-espíritu, extensión-pensamiento, necesidad-libertad.

Este problema lo afronta en su libro *Materia y memoria*. La memoria pura y espiritual es la que caracteriza la vida profunda de la psiquis. Lo que limita nuestra conciencia total es el cuerpo, y más concretamente el cerebro, imponiendo el olvido de algunos conceptos. El cerebro es un órgano de traducción y de unión: por un lado, traduce la actividad de la conciencia en movimientos, y por otro vincula la conciencia a la realidad exterior. El cuerpo tiene como función esencial "limitar, con vistas a la acción, la vida del espíritu", pero el espíritu antecede y trasciende al cuerpo, lo empuja más allá del presente y del pasado hacia el futuro; lo reabsorbe en el interior de su propia duración. La materia, por lo tanto, se explica mediante unas ciertas vibraciones equivalentes entre sí. Cuanto más se desciende en el interior de nuestro espíritu, tanto más aumenta la tensión y disminuye la homogeneidad de los movimientos.

La inteligencia coloca al hombre en el camino de la conciencia y del concepto, de modo que pueda responder mejor a sus necesidades vitales. Por ello construye "formas vacías", categorías y esquemas (y sobre todo el lenguaje, al que no llega el animal). La más alta expresión de la abstracción se halla en la ciencia, cuyo instrumento es el intelecto, y cuyo procedimiento característico es el análisis. Pero el intelecto no es el único medio de expresión de la inteligencia. Ésta se expresa también en el instinto acompañado de la conciencia. Esa vuelta al instinto, desinteresada y consciente de sí, es lo que Bergson llama "intuición". La intuición se convierte en el órgano de un real conocimiento participativo que se expresa en el arte, si va dirigido a lo individual, y en la metafísica, si se refiere a la totalidad de la vida en su ímpetu vital.

El principal aporte de Bergson al arte lo constituye la doctrina de la intuición, pues gracias a ella el hombre es capaz de plasmar en imágenes, no menos que en pensamientos, la esencia profunda, indivisible y, como tal, inefable, de la realidad. El artista, como el filósofo, se expresa no tanto mediante el lenguaje, cuanto a pesar del lenguaje.

La enseñanza de Bergson fue continuada en el Collège de France por E. Le Roy, quien acentuó la interpretación utilitarista de la ciencia, y difundió las ideas de Bergson en el ámbito de la reforma religiosa del modernismo.

Su influencia se extendió también al campo de las artes y de las letras. No se puede hablar de escuela bergsoniana, pero sí del fenómeno cultural del "bergsonismo".

-Revista infoamérica (1994). *Henri Bergson (1859-1941)*. Recuperado de [https://www.infoamerica.org/teoria/bergson\\_h1.htm](https://www.infoamerica.org/teoria/bergson_h1.htm)

- Biografías y vidas. (2004). *Henri Bergson*. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bergson.htm>

## **BORGES, Jorge Luis (1899-1986)**

Nacido en Argentina. Es un escritor considerado una de las grandes figuras de la literatura en lengua española del siglo XX. Cultivador de variados géneros, que a menudo fusionó deliberadamente, ocupa un puesto excepcional en la historia de la literatura por sus relatos breves.

Fue presidente de la Sociedad Argentina de Escritores, director de la Biblioteca Nacional, miembro de la Academia Argentina de las Letras, Doctor honoris causa por la Universidad de Cuyo (Argentina), Premio Nacional de Literatura, Premio Internacional de Literatura Formentor (que comparte con Samuel Beckett), Comendador de las Artes y de las Letras en Francia, Gran Premio del Fondo Nacional de las Artes de Argentina, Premio Interamericano Ciudad de São Paulo, Premio Cervantes.

Borges fue el creador de una cosmovisión muy singular, sostenida sobre un original modo de entender conceptos como los de tiempo, espacio, destino o realidad. Sus narraciones y ensayos se nutren de complejas simbologías y de una poderosa erudición, producto de su frecuentación de las diversas literaturas europeas, en especial la anglosajona (William Shakespeare, Thomas De Quincey, Rudyard Kipling o Joseph Conrad son referencias permanentes en su obra), además de su conocimiento de la Biblia, la Cábala judía, las primigenias literaturas europeas, la literatura clásica y la filosofía. Su riguroso formalismo, que se constata en la ordenada y precisa construcción de sus ficciones, le permitió combinar esa gran variedad de elementos sin que ninguno de ellos desentonara.

Ficciones (1944), El Aleph (1949) y El Hacedor (1960) constituyen sus tres colecciones de relatos de mayor proyección. A pesar de que su obra va dirigida a un público comprometido con la aventura literaria, su fama es universal y es definido como el maestro de la ficción contemporánea. Sólo su ideario político pudo impedir que le fuera concedido el Nobel de Literatura.

Con apenas seis años, inspirándose en un pasaje de Don Quijote de la Mancha redactó su primera fábula cuando corría el año 1907: la tituló La visera fatal. A los diez años comenzó ya a publicar, pero esta vez no una composición propia, sino una brillante traducción al castellano de El príncipe feliz de Oscar Wilde.

Huído con su familia a Ginebra, devoraba incansablemente la obra de los escritores franceses, desde los clásicos como Voltaire o Víctor Hugo hasta los simbolistas (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé), y descubría maravillado el expresionismo alemán, por lo que se decidió a aprender el idioma descifrando por su cuenta la inquietante novela de Gustav Meyrink El golem.

Hacia 1918 lee asimismo a autores en lengua española como José Hernández, Leopoldo Lugones y Evaristo Carriego. De vuelta en España, entabló amistad con quien proclamó como su maestro: Rafael Cansinos Assen. Conoció también a Valle-Inclán, a Juan Ramón Jiménez, a Ortega y Gasset, a Ramón Gómez de la Serna, a Gerardo Diego... Por su influencia, y gracias a sus traducciones, fueron descubiertos en España los poetas expresionistas alemanes.

En 1921 fundó con otros jóvenes la revista Prismas en Buenos Aires, y, más tarde, la revista Proa; firmó el primer manifiesto ultraísta argentino, y, tras un segundo viaje a Europa, entregó a la imprenta su primer libro de versos: Fervor de Buenos Aires (1923). Seguirán entonces numerosas publicaciones, algunos libros de poemas, como Luna de enfrente (1925) y Cuaderno San Martín (1929), y otros de ensayos, como Inquisiciones, El tamaño de mi esperanza y El idioma de los argentinos. Poemarios en los que aparece con insistencia su mirada sobre las "orillas" urbanas, esos bordes geográficos de Buenos Aires en los que años más tarde ubicará la acción de muchos de sus relatos.

Durante los años treinta su fama creció en Argentina y su actividad intelectual se vinculó a las hermanas Ocampo, y juntos fundaron la emblemática revista Sur (1931).

En 1930 publicó Evaristo Carriego, un título esencial en la producción borgeana, que no responde a la estructura tradicional de las presentaciones biográficas, sino que se sirve de la figura del poeta elegido para presentar nuevas e inéditas visiones de lo urbano.

Hacia 1932 da a conocer *Discusión*, libro que reúne una serie de ensayos en los que se pone de manifiesto no sólo la agudeza crítica de Borges, sino también su capacidad en el arte de conmovir los conceptos tradicionales de la filosofía y la literatura.

En 1938 comienza a trabajar como bibliotecario en las afueras de Buenos Aires; pero su progresiva falta de visión le hará resignarse a dictar sus cuentos fantásticos, y desde entonces requerirá permanentemente ayuda para poder escribir y tomar la decisión de enfrentarse a la creación de ficciones, cuyo primer fruto será el relato *El sur*, y el libro que iniciará la ininterrumpida sucesión de sus obras maestras: *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941). A partir de ese momento, la vida y la obra de Borges entran en una madurez y en una creciente divulgación.

Con ser todo ello significativo para la vida del autor, lo más destacable del proceso es el reconocimiento que Borges hace de sí mismo y de su obra a partir del comienzo de los años cuarenta, y que le impulsa a la creación de ese género a mitad de camino entre la narrativa, el ensayo, la glosa, la sinopsis de libros que nunca serán escritos y la investigación erudita, que definirá mejor que nada su título acaso más representativo, *Ficciones*, que en 1944 marca el ecuador de la obra de Borges, no sólo por el nivel insuperable que alcanza, sino por la condensación genérica que la caracterizará de allí en adelante.

En las páginas de este libro se despliega toda su maestría imaginativa, plasmada en cuentos como "La biblioteca de Babel", "El jardín de los senderos que se bifurcan" o "La lotería de Babilonia". También pertenece a este volumen "Pierre Menard, autor del Quijote", relato o ensayo (en Borges esos géneros suelen confundirse deliberadamente) en el que reformula con genial audacia el concepto tradicional de influencia literaria, así como su célebre cuento "La muerte y la brújula", en el que la trama policial se conjuga con sutiles apreciaciones derivadas del saber cabalístico, al que Borges dedicó devota atención.

Con la obtención del Premio Internacional de Literatura Formentor, que comparte con Samuel Beckett en 1961, la crítica descubre a Borges a nivel planetario, y las invitaciones, los doctorados honoris causa, los ciclos de conferencias, los premios y las traducciones a las más diversas lenguas se sucedieron en un vértigo incesante, que lo convirtieron en uno de los escritores vivos de mayor prestigio y reconocimiento universal.

- Biografías y vidas. (2004). *Jorge Luis Borges*. Recuperado de <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/borges.htm>  
 - Actualidad Literatura. (2000). *Biografía de Borges*. Recuperado de <https://www.actualidadliteratura.com/breve-biografia-de-borges/>

## **BRAINARD, Joe (1942-1994)**

Nacido en Salem, Arkansas. Fue un artista y escritor estadounidense asociado a la Escuela de Nueva York. Su prodigioso e innovador cuerpo de trabajo incluía ensamblajes, collages, dibujos y pinturas, así como diseños para portadas de libros y álbumes, conjuntos teatrales y disfraces. En particular, Brainard abrió nuevos caminos en el uso de los cómics como medio poético en sus colaboraciones con otros poetas de la Escuela de Nueva York

Brainard, pasó su infancia en Tulsa, Oklahoma, en el seno de una familia muy relacionada con el arte. Estudió en un colegio público en un barrio obrero, donde conoció a los poetas Ron Padgett y Dick Gallup. Y a través de ellos a dos estudiantes universitarios: Ted Berrigan y Patricia Mitchel.

Durante la escuela secundaria produjeron juntos la revista literaria y de arte *The White Dove Review*, que se imprimió cinco veces durante 1959/1960. Brainard, de 18 años, se unió a la revista como editor de arte.

Se graduó en el Instituto de Arte Dayton y poco después, en 1960 se mudó a Nueva York. Vivió en el Lower East Side durante dos años, en apartamentos de bajo coste y en ocasiones, teniendo que donar su sangre para poder comer. Cuando sintió que su arte necesitaba un cambio radical, se mudó a Boston, donde pasó un año lleno de penurias y soledad, pero descubrió nuevas direcciones para su trabajo.

Volvió a Nueva York en 1963 y comenzó a codearse con estrellas literarias y artísticas, que pronto se convirtieron en su círculo de amistades entre los que se encuentran: Joseph LeSueur, Frank O'Hara, Kenward Elmslie, Kenneth Koch, Alex Katz, James Schuyler, Edwin Denby, Larry Rivers, Fairfield Porter, Jane Freilicher, Rudy Burckhardt, and Yvonne Jacqueline, soon followed by Andy Warhol, John Ashbery, Jasper Johns, Ned Rorem, Virgil Thompson, entre muchos otros.

En 1964 tuvo lugar su primera exposición en la Alan Gallery de Nueva York; a aquella primera muestra le siguieron muchas más, en las galerías Landau-Alan y Fischbachel, en el Museo de Arte Moderno, el Museo Whitney, el Museo Universitario de Yale o la Galería de arte Corcoran.

Brainard comenzó su carrera a principios de la era del Pop Art, sus influencias iban desde Jasper Johns o Andy Warhol, hasta Joseph Cornell. Pero, aunque su trabajo tiene cierta afinidad con el Pop Art, no se ajusta a la definición del género. Brainard pronto se distinguió por su lirismo, ingenio y generosidad, combinados con su inclinación para hacer el arte que fuera imperturbablemente hermoso.

La inimitabilidad de la obra de Brainard se encuentra en parte en su resistencia a la categorización, en su amplitud, y en su relación con el respeto por el cotidiano.

Particularmente en los collages, dibujos y pequeñas obras en papel, Brainard transformó lo cotidiano en algo revelador. También diseñó sets para teatro para Frank O'Hara o LeRoi Jones, así como sets y trajes para la Compañía de Baile de Louis Falco y la Empresa de Ballet clásico Joffrey. Diseñó las cubiertas de un gran número de libros de poesía y revistas; y tiras cómicas en colaboración con otros poetas.

Sus escritos fueron categorizados de diversas maneras: memorias, diarios, Por Art, ensayos cortos y colaboraciones verbal-visuales consigo mismo.

Una de sus obras más aclamadas fue *I Remember* (1970), ya que se apartaba radicalmente de las convenciones de las memorias tradicionales. Sus hábiles yuxtaposiciones de lo banal con lo revelador, lo muy particular con lo aparentemente universal se acumulan en una representación compleja de su infancia en los años 40 y 50 en Oklahoma, así como su vida en los años 60 y 70 en la ciudad de Nueva York.

*I Remember* ha inspirado muchos homenajes, ninguno más notable que *Je me souviens* de George Perec. El poeta Kenneth Koch, fue el primero en utilizar *Recuerdo* en el aula como una forma de enseñar a los niños a escribir poesía. La simplicidad de la forma ha tenido un gran atractivo tanto para escritores como para maestros, y la mayoría de los que la usan desconocen sus orígenes. Ésta obra también ha sido llevada al cine en 1998, por el cineasta Avi Zev Weider, que estrenó su cortometraje *I Remember* en el Festival de Cine de Sundance. El novelista Paul Auster fue el productor ejecutivo de la película. En 2012, el cineasta Matt Wolf lanzó el cortometraje *I Remember: A Film About Joe Brainard*, que utiliza material de archivo de archivo y grabaciones de las lecturas de Brainard; y en 2014, la autora mexicana Margo Glantz escribió *Yo también me acuerdo*.

Entre otras publicaciones se encuentran también: *Algunos dibujos de algunas notas para mí* (1971), *El Libro de Cigarrillos* (1972) o *El libro del plátano* (1972).

Para cominezos de los 80, Brainard estaba muy insatisfecho con su arte debido a su alto nivel de autoexigencia, sintió que ya había hecho “bastante”; lo que le llevó a abandonar su actividad plástica y enfocarse en la lectura (ficción, poesía y biografías), acudiendo a exposiciones y viendo películas, en definitiva, viviendo una vida que demostró su generosidad, placer y un gusto impecable. En definitiva, se convirtió en su propio arte.

-Wikipedia contributors. (2018, November 13). Joe Brainard. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 11:26, March 26, 2019, from [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Joe\\_Brainard&oldid=868564629](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Joe_Brainard&oldid=868564629)

-Ron Padgett (2003). *The Estate of Joe Brainard*. Recuperado de [http://www.joebainard.org/BIO\\_MAIN.htm](http://www.joebainard.org/BIO_MAIN.htm)

## C

### **CAMARERO Arribas, Jesus. (1958-)**

Nacido en Modragón, Guipuzcoa, es doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Valladolid, y profesor de Filología Francesa en la Universidad del País Vasco. Ha sido docente de Crítica literaria, Literatura comparada y Literatura francesa.

Ha escrito obras de distintos géneros como narrativa, ensayo, poesía, crítica literaria y guión cinematográfico. En el ámbito de la narrativa ha publicado el cuento *Calaña Ruter* (1999), la novela *El monte del dragón* (2004) y *Expansión de los círculos* (2008).

En poesía ha participado junto a Ángela Serna, Juan López de Ael y Adolfo Vargas Blanco en *Antilogía poética* (1997). También ha publicado *Sábanas de niebla* (2000), *Crítica de la razón impura* (2003) y *Poesía viva, poetas vascos en castellano* (2009).

Ha realizado varios ensayos como *El escritor total* (1996), *Metaliteratura* (2004), *Cosmópolis o ética de la ciudad utópica* (2006).

También ha traducido del francés obras de Georges Perec y Michel Butor, además de algunos trabajos científicos.

-Artium. (2011). *Jesús Camarero*. Recuperado de <http://catalogo.artium.org/book/export/html/8729>

## **CARERI, Francesco (1966-)**

Nacido en Roma, es un arquitecto italiano interesado por la acción de pasear del hombre por la ciudad. Esto lo llevó en 1995 a fundar el laboratorio de Arte Urbano Stalker/Osservatorio Nomade, ser profesor del Departamento de estudios urbanos en la *Università degli Studi Roma Tre* en el 2005 y ser director del máster “Arte arquitectura ciudad” en la misma universidad. Lleva a cabo cursos *in situ* donde la clase toma lugar en la ciudad, interactuando con diferentes fenómenos urbanos. Ha plasmado sus ideas en libros como: *Constant, New Babylon* (2001) y *Walkscapes* (2002).

El Grupo Stalker, como colectivo, surge a raíz de las movilizaciones universitarias en la Italia de los primeros años 90. Toda esa energía concentrada en el movimiento La Pantera supuso un revulsivo y una incitación a revelarse contra la enseñanza de arquitectura recibida y sobre los modelos de construcción de ciudad propuestos.

Es un colectivo que aúna la investigación y la acción en el paisaje, prestando particular atención a las áreas situadas en los alrededores de los márgenes de la ciudad y el espacio urbano olvidado, así como a las áreas abandonadas o regiones en transformación.

Estas investigaciones son conducidas a través de varios niveles, alrededor de las nociones de viabilidad, representación e intervención en dichos espacios, que se remiten aquí como “Territorios Actuales”. Stalker es a la vez guardián, guía y artista en estos Territorios, y es la multiplicidad de roles, la que les permite encarar inmediatamente las contradicciones, al parecer insolubles, de salvar por el abandono, de representación por la percepción sensorial, de intervención dentro de las condiciones inestables y mutables de estas áreas.

El objeto que se proyecta en Osservatorio Nomade -con Stalker en 2000-, sintetiza la idea que tienen de frontera, en el sentido estricto de ensanchar la línea.

Para Careri, la ciudad contemporánea necesita de espacios de intercambio entre los ámbitos nómadas y sedentarios. Zonas francas en las que se pueda hacer cosas no permitidas en otras partes de la ciudad. Estas son las zonas fronterizas y centran la investigación desarrollada en Transborderline, uno de los proyectos más importantes del grupo.

Otro aspecto que le interesa de la frontera son los pueblos nómadas, que no conocen fronteras y simbolizan uno de los problemas más urgentes de la humanidad. Pone como ejemplo a los Rom, un pueblo con lengua propia en todos los estados europeos, que nunca ha declarado guerra a nadie; un pueblo sin estado, y que, a diferencia del pueblo judío, no está en su búsqueda -la búsqueda de una patria, una tierra prometida-; ya que su estado es toda la tierra. “Resulta increíble cómo nuestra cultura no lo acepta y se empeña en hacerlo desaparecer, transformarlo completamente, como si no estuviera legitimizado a existir.”

En 2007, el Grupo desarrolló una investigación en Roma, “Sui letti del fiume” (sobre los lechos del río), un trabajo realizado con los alumnos de Roma Tre, siguiendo el curso del Tíber desde la costa ostiense hasta Roma, en el que trataron de conocer la realidad de las personas que dormían junto al río, en palacitos o caravanas, y que nunca aceptarían vivir en una casa convencional; sin embargo, otras, reclamaban el vivir en una habitación estándar. También visitaron un campamento con más de 500 personas viviendo bajo una autopista, un lugar prácticamente sin luz, enfermo, agónico. En palabras de Careri, una contradicción difícil de comprender: al tiempo que se lamentaban de vivir en ese lugar, se mostraban resignados, acostumbrados.

Estas y otras cuestiones son a las que Careri se plantea dar una respuesta. Su interés y el del Grupo Stalker está en las estrategias para conocer una realidad, reflexionar sobre ella y desvelarla. Para poder así estimular la opinión pública y provocar que también otros puedan reflexionar y activar posicionamientos ante un tema tan urgente.

En ese interés por los recorridos inconscientes en torno a la ciudad, y que recoge el testigo de las vanguardias y prácticas artísticas del siglo XX, conviven de manera simultánea la inconsciencia y el posicionamiento crítico sobre el hecho urbano contemporáneo. Para Careri, cuando hablamos en la práctica del inconsciente,



hablamos de cómo perderse, de una estrategia sobre el saberse perder para encontrar las “partes calientes” de la ciudad, dónde residen los problemas, para hacerlos tangibles, emergentes.

Por otra parte, entiende la crítica como un a priori (no solo a posteriori, al terminarse la acción), ya que, si se decide emprender una acción como el caminar por la ciudad, nunca es del todo inconsciente, como lo fuera la “deriva” situacionista de Guy Debord. Por tanto, la crítica; va implícita en el mismo hecho de querer recorrer sin rumbo. “Mientras estás mirando, recorriendo, ya estás ejerciendo crítica”. En cualquier caso, a Careri le interesa dejar en suspenso las respuestas a los espacios, no resolverlas y frecuentar las incógnitas.

- Cetto, M. (2017). *Francesco Careri*. Recuperado de <https://tdicetto2018.wordpress.com/2017/09/12/francesco-careri/>

- Libero Digiland. (2000). *Stalkerlab*. Recuperado de <https://digilander.libero.it/stalkerlab/tarkowsky/manifesto/manifesting.htm>

## CERUTI, Mauro (1953- )

Nacido en Cremona, Italia. Es un filósofo y político italiano, conocido tanto por su trabajo en la introducción de la epistemología de la complejidad, como por su labor en el senado italiano en las filas del Partido Democrático. Es uno de los pioneros y desarrolladores de Teorías de Sistemas Complejos, Métodos y Epistemologías, y de la línea de investigación transdisciplinaria usualmente llamada "Pensamiento Complejo", que apunta a la innovación de los paradigmas de la racionalidad.

Estudió Filosofía en la Universidad de Milán (Italia) con Ludovico Geymonat, centrándose en Filosofía e Historia de la Ciencia y, en particular, en la Epistemología Genética de Jean Piaget. En este período, Ceruti produjo sobre este último tema un estudio e interpretación en profundidad, que se publicó más adelante en un libro que escribió junto con Gianluca Bocchi.

De 1981 a 1986, Ceruti trabajó en la Universidad de Ginebra, la Facultad de Psicología y Ciencias de la Educación, y en el Centro Internacional de Epistemología Genética, fundado por Jean Piaget. En estos años, desarrolló la definición de una línea de investigación innovadora dentro de la Filosofía de la Ciencia, basada en análisis y elaboraciones de las implicaciones epistemológicas de las Ciencias Evolutivas. Dentro de este marco, Ceruti desarrolló un programa de investigación en epistemología evolutiva que se basa en las teorías contemporáneas de la evolución biológica, la historia de las ideas y la psicología genética.

La reflexión filosófica de Ceruti se produce en la intersección de varios campos de investigación: la epistemología (filosofía e historia de la ciencia, la historia de las ideas...), las ciencias naturales (física, biología, cosmología...), las ciencias humanas (antropología, sociología, psicología, historia ...), y las ciencias de la organización y la gestión.

Desde 1985, Ceruti organiza una serie de simposios y estructura una amplia red de investigación sobre los principales temas de investigación de las ciencias emergentes de los sistemas complejos. Dentro de esta red, además de los ya mencionados pioneros de estos dominios de investigación, encontramos también a Jerome Bruner, Heinz von Foerster, Ernst von Glasersfeld, Susan Oyama, Isabelle Stengers, William Thompson, Lynn Margulis, James Lovelock, Stephen J. Gould, Niles Eldredge, Brian. Goodwin, Evan Thompson, Giulio Giorello, Paul Feyerabend, Paul Watzlawick y René Thom, entre otros.

Estas colaboraciones y sinergias encontraron su expresión en publicaciones colectivas como *La sfida della complessità*, (editado por Ceruti) que inició en Italia uno de los debates filosóficos más relevantes de las últimas décadas y, a nivel internacional, contribuyó a conectar líneas de investigación innovadoras dentro de las Ciencias de los Sistemas Complejos en un proceso unitario que, desde finales de los años 80, se denomina comúnmente "Epistemología de sistemas complejos".

Junto con los siguientes libros de Ceruti, este trabajo estimuló las reflexiones epistemológicas sobre los paradigmas de las ciencias contemporáneas y la aparición de nuevas perspectivas de investigación en diferentes disciplinas y prácticas sociales: de la Arquitectura a la Sociología y la Antropología, de la Psicología Clínica a la Gestión y Ciencias de la Organización, de Ciencias de la Educación para las Ciencias Cognitivas y la Filosofía de la Mente.

-Wikipedia contributors. (2018, July 30). Mauro Ceruti. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 11:37, March 26, 2019, from [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mauro\\_Ceruti&oldid=852635101](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mauro_Ceruti&oldid=852635101)

## D

### DON GLASERSFELD (1917-2010)

Nacido en Munich, Alemania, filósofo y cibernético; Estudió matemáticas en Zurich y Viena. Refugiado en Irlanda durante la Segunda Guerra Mundial, en 1962, se trasladó a Estados Unidos como director de un proyecto de lingüística computacional, y tuvo un acercamiento progresivo al movimiento cibernético. Fue profesor de Psicología cognitiva en la Universidad de Georgia (1970-87) e investigó sobre las posibilidades de interacción con los primates, desarrollando un lenguaje de comunicación. Investigador del *Scientific Reasoning Research Institute*, de la Universidad de Massachusetts (1987). Recibió el *Premio Warren McCulloch* de la *American Society for Cybernetics* (1991) y el *Premio Gregory Bateson* del *Institut für systemische Forschung de Heidelberger* (2005).

En los años setenta del pasado siglo desarrolla la teoría del *radical constructivismo*, que ya enunciara von Foerster. Para Ernst Von Glasersfeld, el conocimiento, y la persona que conoce no tiene otra posibilidad que la de construir el conocimiento por propia experiencia, es decir, a partir de las experiencias individuales y los procesos sociales respectivos, por lo cual la "verdad sería construida". Glasersfeld encuentra en el pensador italiano Giambattista Vico (1668-1744) un precursor directo del constructivismo radical, ya que sostenía que la verdad es la realidad particular de quien la expresa, esto es, una construcción subjetiva ("verum ipsum factum").

Glasersfeld mantuvo así, que la realidad ontológica no puede reducirse a una interpretación racional, y que la realidad se construye a partir de la experiencia de la propia realidad.

-Revista infoamérica (1994). Don Glasersfeld (1917-2010). Recuperado de <https://www.infoamerica.org/teoria/glasersfeld1.htm>

## G

### GIBSON, James Jerome (1904-1979)

Nacido en McConnsville, Ohio. Fue un psicólogo norteamericano, considerado uno de los máximos expertos en el campo de la percepción visual, dando origen a su gran obra "La percepción del mundo visual" (1950)

Rechazó el conductismo metodológico de moda entonces para adoptar una perspectiva basada en su propio trabajo experimental, el cual fue pionero en proponer la idea de que los animales "muestreaban" la información del "ambiente" del mundo exterior.

Estudió el concepto de flujo óptico (que puede describirse como el flujo aparente del movimiento de los objetos en el campo visual con relación al observador) usando el patrón de luz en la retina.

Gibson también acuñó el término *affordance* ("ofrecimiento estimular"), que se refiere a las oportunidades de acción que ofrecen un objeto en particular o el medio ambiente. Concepto que ha sido extremadamente influyente en el campo del diseño y la ergonomía. En sus obras posteriores, como, por ejemplo, "El enfoque ecológico de la percepción visual" (1979), el trabajo de Gibson se hizo más filosófico y criticó el cognitivismo de la misma manera que había atacado antes al conductismo. Denominó a su nueva aproximación como "psicología ecológica." Y rechazó así mismo la perspectiva del procesamiento de información sobre la cognición.

Gibson es cada vez más influyente en muchos movimientos contemporáneos de la psicología, en particular los que se consideran post-cognitivistas. Ideó así, su *Teoría de la percepción directa* y del realismo directo (propuesto originalmente por el filósofo escocés Thomas Reid), en oposición al realismo indirecto del cognitivismo. Al contrario que la teoría de la Gestalt, Gibson no creía que la percepción estuviera en la estructura del organismo, sino en el estudio del medio ambiente en el que el organismo está inmerso.

De acuerdo con Gibson, y en contra de la tesis de la pobreza del estímulo, el ambiente es una fuente riquísima de información, ya que es relativamente estable y predecible, de allí que nuestras percepciones sobre el ambiente sean notablemente exitosas la mayor parte del tiempo.

En su opinión, el énfasis constante en el estudio de las ilusiones y errores perceptuales solamente distrae del hecho más importante de que en el mundo real y cotidiano, nuestras percepciones son perfectamente suficientes y rara vez conducen a errores. A eso hay que añadir que los experimentos tradicionales en percepción tienen poco que ver con la vida cotidiana, y solo ofrecen información fisiológica, diciendo poco acerca de cómo percibimos normalmente el mundo.

De esta manera, su teoría pone el énfasis no en quien percibe sino en la naturaleza del ambiente, en las características de la información ambiental. Esto le llevo a afirmar que la percepción cotidiana involucra no un observador estático, sentado en un laboratorio observando luces, sino observadores activos que mueven sus ojos, sus cabezas y sus cuerpos en relación con el ambiente. Puesto que tales movimientos resultan en una imagen constantemente cambiante en la retina.

- James J. Gibson. (2017, 30 de octubre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 13:45, marzo 26, 2019 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=James J. Gibson&oldid=103007549](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=James_J._Gibson&oldid=103007549).

## H

### **HARAWAY, Donna (Denver, Colorado, 1944-).**

Es profesora emérita distinguida del programa de Historia de la Conciencia en la Universidad de California. Haraway se graduó en Zoología y Filosofía el año 1966 en el *Colorado College*, obteniendo la beca de la fundación Boettcher. Vivió en París un año estudiando filosofía de la evolución con una beca Fulbright antes de completar su doctorado en el Departamento de Biología de Yale en 1972. Escribió su tesis sobre las funciones de la metáfora en la configuración de la investigación en biología del desarrollo en el siglo XX. En septiembre de 2000, fue premiada con altos honores por la "Society for Social Studies of Science", con el premio J.D. Bernal, por una vida de contribuciones en el campo.

Haraway es la principal pensadora acerca de la relación amor/odio entre personas y máquinas. Sus ideas han detonado una explosión de debates en áreas tan diversas como en primatología, la filosofía y la biología del desarrollo. Sus escritos se basan predominantemente en su conocimiento de la historia de la ciencia y la biología, y tienen un claro objetivo: que la ciencia "revele los límites e imposibilidades de su 'objetividad' y que considere algunas revisiones recientes ofrecidas por primatólogas feministas.

A lo largo de su dilatada trayectoria académica ha escrito textos de referencia en ámbitos tan diversos como el feminismo, la tecnociencia, la ciencia ficción, la primatología o los estudios poscoloniales. Desde todos estos puntos de vista ha cuestionado los valores del humanismo dominante en la cultura occidental y ha estudiado las relaciones entre humanos y no humanos, desde los cíborgs hasta los animales de compañía.

Una de sus obras más reseñables es "Cyborg Manifesto" (1985) donde recuperaba el término cíborg para designar a un organismo híbrido capaz de transgredir las fronteras de lo humano y subvertir las categorizaciones convencionales. También encontramos "Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science" (1989), "Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature" (1991) y "When species meet" (2008), centrado en defender la noción «especies de compañía» —opuesta a «animales de compañía»— a raíz de la reflexión sobre la interacción que se establece entre los humanos y muchos tipos de animales. En su último ensayo, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene* (DUP, 2016), propone replantear las relaciones de los humanos con la Tierra y todas las otras especies que habitan en ella.

Donna Haraway, una de las pioneras en lo que ahora se conoce como *estudios culturales de la ciencia*. Sus trabajos inauguran nuevos espacios de etnografía para los antropólogos, al recordarnos que las comunidades científicas también son comunidades culturales con visiones del mundo que alimentan y delimitan el tipo de conocimiento científico que se produce. Haraway muestra cómo los posicionamientos de clase, raza y género influyen en las formas y contenidos del conocimiento científico, ocultándose detrás de la retórica de objetividad y neutralidad producto de la Ilustración. Su trabajo nos recuerda que la ciencia es uno de los productos

culturales de la civilización occidental y como tal no puede ser analizada al margen de las relaciones de poder que le dieron origen.

Su compromiso con la transformación de la realidad y la necesidad de mantener una resistencia activa a las distintas formas de dominación, es lo que la ha diferenciado de otros teóricos posmodernos, ubicando su trabajo en donde se cruzan la ciencia, la filosofía y la política.

-Donna Haraway. (2018, 29 de julio). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 13:47, marzo 26, 2019 desde

[https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Donna\\_Haraway&oldid=109597580](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Donna_Haraway&oldid=109597580).

-Revista de cultura científica Facultad de ciencias, Universidad nacional autónoma de México. *Ciencia, cyborgs y mujeres*.

Recuperado de <http://www.revistaciencias.unam.mx/pt/76-revistas/revista-ciencias-77/595-ciencia-cyborgs-y-mujeres.html>

<http://www.cccb.org/es/participantes/ficha/donna-haraway/228145> :

## HEINSENBURG, Werner (1901-1976)

Nacido en Wurzburg, Alemania, estudió matemáticas y física, y se doctoró en física en la Universidad de Múnich (1923), con una tesis sobre la turbulencia de los fluidos. Orientado hacia la física atómica, en Gotinga trabaja como asistente de Max Born y, posteriormente, conoce, en Copenhague, a Albert Einstein y Niels Bohr, trabajando con este último gracias a una beca Rockefeller.

De vuelta a Alemania, reformuló la *Teoría cuántica* de Bohr y descubre, a los 25 años, la mecánica cuántica matricial. Su nueva teoría se basaba solo en lo que se puede observar, es decir, en la radiación emitida por el átomo. No podemos, dijo, asignarle siempre a un electrón una posición en el espacio en un momento dado, ni seguirlo en su órbita, por lo que no podemos suponer que las órbitas planetarias postuladas por Niels Bohr realmente existen. Las cantidades mecánicas, como la posición, la velocidad, etc. deberían representarse, no mediante números ordinarios, sino mediante estructuras matemáticas abstractas llamadas "matrices" y formuló su nueva teoría en términos de ecuaciones matriciales.

A partir de dicha Teoría, enunciará posteriormente el *Principio de la incertidumbre*, que afirma que es imposible medir al mismo tiempo de forma precisa la posición y el momento lineal de una partícula), expuesto en su libro *Los principios físicos de la teoría cuántica* (1928); obteniendo con tan sólo 31 años, el premio Nobel de física.

Después de 1957, Heisenberg se interesó en el trabajo sobre problemas de física de plasma y procesos termonucleares, y también trabajó mucho en estrecha colaboración con el Instituto Internacional de Física Atómica de Ginebra. Fue durante varios años presidente del Comité de Política Científica de este Instituto y posteriormente fue miembro de este Comité.

Desde 1953 su propio trabajo teórico se concentró en la teoría del campo unificado de partículas elementales que parece ser la clave para una comprensión de la física de las partículas elementales.

En su obra *La imagen de la Naturaleza en la Física actual* (1955), Heisenberg afirmaba que "...por primera vez en el curso de la Historia el hombre no encuentra ante sí más que a sí mismo en el Universo". Hasta entonces, era la Naturaleza lo que se ofrecía a su mirada, pero la ciencia natural no es ya un espectador situado ante la Naturaleza, antes se reconoce a sí misma como parte de la interacción de hombre y Naturaleza.

Las investigaciones y descubrimientos de Heisenberg ejercieron una profunda influencia en la física y en la filosofía del siglo XX. Una de sus aportaciones más importantes fue afirmar que el método científico consistente en abstraer, explicar y ordenar, había adquirido conciencia de las limitaciones que le imponía el hecho de que la incidencia del método modifica su objeto y lo transformara, hasta el punto de que el método no podía distinguirse del objeto.

- Thenobelprize.org. (2000). Werner Heisenberg Biographical. Recuperado de

<https://www.nobelprize.org/prizes/physics/1932/heisenberg/biographical/>

# K

## KRIEG, Peter (1947-2009),

Nacido en Schwäbisch Gmünd, Alemania Occidental. Documentalista, productor y escritor, estudió cine en la Academia Alemana de Cine y Televisión (DFFB) en Berlín, recibiendo el *German Film Award* y el *Adolf-Grimme-Prize*. Fue el cofundador del Instituto *OEKOMEDIA* y del *Festival de Medios Ecológicos* (Freiburg, 1982-2005), así como el *Festival InterActiva* de Medios Interactivos (Colonia/Babelsberg 1991-1995). Dirigió temporalmente el equipo de diseño del centro de producción de películas digitales HTC en *Babelsberg Film Studios*, y fue productor ejecutivo de varias películas de exhibición y atracción de parques temáticos (Expo 2000, Space Center Bremen, Nuerburgring Attraction Center).

A finales de la década de 1980, Krieg se interesó por la cibernética de segundo orden y el constructivismo radical y editó un libro en honor del cumpleaños número 80 de Heinz von Foerster (*Das Auge des Betrachters - El ojo del espectador*) junto a Paul Watzlawick.

- Wikipedia contributors. (2016, November 13). Peter Krieg. In *Wikipedia, The Free Encyclopedia*. Retrieved 14:02, March 26, 2019, from [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Peter\\_Krieg&oldid=749343946](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Peter_Krieg&oldid=749343946)

# L

## LATOUR, Bruno (1947-)

Nacido en Beaune, Francia. Estudió filosofía bajo la influencia de Michel Serres. Interesado por la antropología, ingresó al Institut de Recherche pour le Développement, comenzando así una prolongada actividad científica.

Entre sus obras más relevantes se encuentra "Nunca fuimos modernos", publicado en francés en 1991. En el libro, Latour anima al lector de esta antropología de la ciencia a repensar y re-evaluar su paisaje mental. Latour argumenta que la sociedad nunca ha sido realmente moderna y describe el modernismo como una era que creyó haber anulado el pasado entero tras su despertar. Presenta la reacción anti-moderna como una defensa de entidades anteriores como: el espíritu, la racionalidad, la libertad, la sociedad, Dios, o incluso el pasado. Los posmodernos, según Latour, también aceptan las abstracciones modernas como si fuesen reales. En contraste, la aproximación no-moderna restablece la simetría entre ciencia y tecnología por un lado, y sociedad por el otro. Latour también se refiere a la imposibilidad de regresar a lo pre-moderno, ya que impide la experimentación en gran escala que fue un beneficio del modernismo.

A través de estudios de caso, intenta probar la falacia entre las oposiciones modernas de objeto/sujeto y sociedad/naturaleza, las cuales pueden ser remontadas a Platón, y rechaza el concepto de "allí" versus "aquí". Latour sentenció la distinción objeto/sujeto como sencillamente inutilizable y propuso una aproximación nueva hacia el conocimiento. "Nuestro lugar es el pliegue en que humanos y no-humanos, cuasi-objetos y cuasi-sujetos que se hallan siempre constitutivamente entrelazados. Ese pliegue, esa mediación, es nuestro lugar". Nunca fuimos modernos (1991).

Latour considera que los no-modernos juegan en un campo diferente. Lo refiere como un campo más ancho y menos polémico, creación de un territorio desconocido, al cual se refiere jovialmente como el Reino Medio.

- De Grande, P. (2013) Revista Mad - Universidad de Chile, N° 29. *Constructivismo y sociología. Siete tesis de Bruno Latour*. Recuperado de <https://revistas.uchile.cl/index.php/RMAD/article/download/27345/29015/0>

-Bruno Latour. (2018, 8 de diciembre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 14:06, marzo 26, 2019 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Bruno\\_Latour&oldid=112532954](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Bruno_Latour&oldid=112532954).

# M

## MARINA, Jose Antonio (1939-)

Nacido en Toledo, estudió filosofía en la Universidad Complutense de Madrid. Es catedrático excedente de filosofía en el instituto madrileño de La Cabrera y Doctor Honoris Causa por la Universidad Politécnica de Valencia. Su labor investigadora se ha centrado en el estudio de la inteligencia y en especial de los mecanismos de la creatividad artística (especialmente en el área del lenguaje), científica, tecnológica y económica. Como discípulo de Husserl se le puede considerar un exponente de la fenomenología española.

Marina colabora en prensa (Suplemento cultural Crónica de El Mundo, El Semanal etc.), radio y televisión. Ha escrito ensayos y artículos periodísticos y se encuentra comprometido con el proyecto de impulsar una "movilización educativa", planteando la necesidad de una educación temprana de las emociones e involucrando a toda la sociedad en el proceso.

Ha dedicado muchos años a investigar sobre la inteligencia y los mecanismos de la creatividad, que se han traducido en numerosos libros y artículos acerca de Dios, la economía, la creación artística, la genealogía del derecho, los sentimientos o la Revolución Francesa, por ejemplo.

Son lo que él define como "archipiélagos" que conforman "la misma cordillera sumergida".

La primera isla del archipiélago es una Teoría de la Inteligencia. Marina afirma que la función de la inteligencia no es conocer, sino dirigir bien el comportamiento, aprovechando la mejor información posible, gestionando las emociones, y ejecutando las decisiones. Está, pues, orientada a la acción, y por eso no trata sólo con conocimientos, sino con pasiones; no trata sólo con lo real, sino con lo posible; no sólo tiene que actuar, sino también elegir el mejor modo de hacerlo.

Para Marina, los seres humanos somos híbridos de naturaleza y cultura, y la filosofía intenta descifrar los mecanismos mediante los cuales la inteligencia crea cultura, y los caminos por lo que la cultura diseña la inteligencia. Este bucle prodigioso "nos lanza a una aventura en la que podemos acertar o fracasar, por lo que necesitamos unos criterios que nos permitan orientar nuestra acción."

La Creación y sus mecanismos ocupan la segunda isla. La tercera isla trata de la Inteligencia Compartida. Marina dice que nuestro cerebro es social y necesita de la interacción con otras personas para desarrollarse. El entorno social nos constituye. La inteligencia social produce la cultura que influye en cada uno de nosotros. La cultura es creación compartida, y de la calidad de esa cultura va a depender la calidad del ser humano. Esa cultura es una manifestación de nuestras necesidades y aspiraciones.

La cuarta isla es la Filosofía de la Cultura. Su meta es estudiar cómo emergen cada una de esas creaciones de la fuente común que es la inteligencia. Si la cultura constituye y rediseña la naturaleza humana, la Educación, encargada de la transmisión cultural adquiere una relevancia ontológica: es la encargada de cuidar y dirigir la evolución. Es la vertiente práctica de la filosofía y constituye la quinta isla.

La sexta isla es el Gran proyecto ético, que no es un mero conjunto de normas, sino una decisión constituyente que nos lleva inevitablemente a la acción, porque sólo se mantiene mientras la mantengamos.

Las obras más significativas de Marina viajan de uno a otro archipiélago y entre ellas se pueden encontrar: Elogio y refutación del ingenio (1992); Teoría de la inteligencia creadora (1993); La selva del lenguaje: introducción a un diccionario de los sentimientos (1998); El vuelo de la inteligencia (2000); La inteligencia fracasada: teoría y práctica de la estupidez (2004) Anatomía del miedo: un tratado sobre la valentía (2006); Las arquitecturas del deseo: una investigación sobre los placeres del espíritu (2007); La educación del talento La inteligencia ejecutiva (2012) o Despertad al diplotocus (2015).

-José Antonio Marina. (2018, 19 de diciembre). *Wikipedia, La enciclopedia libre*. Fecha de consulta: 14:19, marzo 26, 2019 desde [https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jos%C3%A9\\_Antonio\\_Marina&oldid=112759265](https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Jos%C3%A9_Antonio_Marina&oldid=112759265).

-escritores.org (1999). Jose Antonio Marina. Recuperado de <https://www.escritores.org/biografias/11269-marina-jose-antonio>

-Joseantoniomarina.net (2005). Jose Antonio Marina. Recuperado de <http://www.joseantoniomarina.net/>

## **MATURANA, Humberto R. (1928-)**

Nacido en Santiago, Chile. Biólogo-cultural de la existencia humana, estudió medicina y biología en la Universidad de Chile, que amplió en el campo de la anatomía y neurofisiología en el University College de Londres con una beca de la Fundación Rockefeller. Se doctoró en biología por la Universidad de Harvard (1958), con una tesis sobre la estructura del nervio óptico en la rana -*The fine structure of the optic nerve and tectum of Anurans. An electron microscope study*-, y prolongó sus trabajos sobre anatomía y neurofisiología de la visión animal en el Instituto Tecnológico de Massachusetts, junto a Jerome Lettvin. A raíz de dicha investigación, ambos fueron postulados como candidatos al Premio Nobel de Medicina y Fisiología.

En 1965, crea el Instituto de Ciencias y la Facultad de Ciencias de la Universidad de Chile, junto con un antiguo alumno y discípulo, el también chileno Francisco Varela. Publica *De máquinas y seres vivos* (1972) y *El árbol del conocimiento* (1984), en los que dan a conocer el concepto de 'autopoiesis' aplicado a los seres vivos y desarrollándolo así en el campo de la biología, siguiendo los trazos de Bateson y Wittgenstein, entre otros.

Maturana describe una biofilosofía determinista que, a partir del concepto de 'autopoiesis', descubre sistemas de vida autorreferentes, dotados de autonomía para la supervivencia y la reproducción, que actúa de forma distinta según las circunstancias ambientales; lo que le permite inferencias en el campo de los sistemas sociales, la educación, la comunicación, etc. Su "biología del conocimiento" se sitúa en la corriente del relativismo epistemológico y del constructivismo radical, emparentado por ello con los planteamientos de Heinz von Foerster, de los que se distancia a comienzos ya del siglo XXI.

A partir de sus numerosos trabajos en la anatomía y fisiología de la visión animal, advierte el relativismo de la recepción al constatar "que es el vivir del animal lo que determina cómo y qué ve éste" y que, consiguientemente, existe una "congruencia operacional de un organismo con su circunstancia", resultado de los "cambios estructurales coherentes entre organismo y medio que han surgido de la historia evolutiva a que éste pertenece".

Para Maturana, la realidad es una construcción consensuada por una comunidad, donde se produce una apariencia de objetividad; de esta manera, reemplaza el concepto filosófico de objetividad por la idea de construcción social.

-Revista infoamérica (1994). **Humberto Maturana. (1928-)**. Recuperado de <https://www.infoamerica.org/teoria/maturana1.htm>

## **MERLEAU-PONTY, Maurice: (1908-1961)**

Nació en Rochefort-sur-Mer, Francia, Ejerció la docencia en un instituto de Chartres hasta 1945, año en el que se doctoró y comenzó la actividad académica en Lyon (1945-1949). Sus trabajos doctorales se publicaron en las obras *La structure du comportement* (1942) y *La phénoménologie de la perception* (1945). En 1949 se trasladó a La Sorbona y tres años más tarde, en 1952, obtuvo la cátedra de filosofía que había dejado vacante Henri Bergson (1859-1941) en el Collège de France.

Entre 1945 y 1953 participó activamente, junto a Sartre y Simone de Beauvoir, en la edición de la revista marxista *Les Temps Modernes*. El marxismo no desapareció del pensamiento de Merleau-Ponty, pero evolucionó para ser más una metodología de interpretación de la realidad que la base ideológica de una opción política. Sus obras más destacadas son: *La structure du comportement* (1942), *La phénoménologie de la perception* (1945), *Les aventures de la dialectique* (1945), *Humanisme et terreur* (1947), *Sens et non-sens* (1948), *Eloge de la philosophie* (1952), *Les Philosophes célèbres* (1956), *Les Sciences de l'homme et la phénoménologie* (1958), *L'oeil et l'esprit* (1960), *Signes* (1960), *Le visible et l'invisible* (1964, obra póstuma) y *La prose du monde* [1959-1961] (1969).

El planteamiento filosófico de Merleau-Ponty trata de superar las tensiones entre el pensamiento idealista y el racionalismo, que habían polarizado doctrinas y vías de indagación sobre la realidad, así como de la relación del individuo con su existencia. Más que buscar la verdad de las cosas a través de la naturaleza del ser, o de la experimentación objetiva de la ciencia acerca de sus conductas, se aproxima a la realidad de los fenómenos que la conforman, de lo que el individuo percibe como expresiones de dicha realidad y de cómo, a partir de ellas, se forma la conciencia. Un acercamiento, pues, desde una perspectiva de recuperación filosófica, metafísica, de los fenómenos que describen la actividad humana.

Por su pensamiento pasan trazos que tienen sus orígenes en Hegel, Husserl, Heidegger, Bergson, los teóricos alemanes de la Gestalt, Minkowski, etc., que marcan las huellas dialécticas, fenomenológicas, psicológicas y cosmológicas de su intensa y relativamente corta biografía como pensador.

Merleau-Ponty busca nuevas maneras de entender la relación entre el hombre y su historia, esto es, entre el individuo y su tiempo a través de la percepción –lo que aparece como realidad-, que es la que forma la conciencia del individuo y se hace dialéctica a través de su proyección social.

Pero nos habla de la percepción no como un fenómeno causal, una síntesis de sensaciones, ni una valoración o juicio ante la realidad, sino como un proceso que se enriquece con la experiencia vivida, con el desarrollo de la estructura de comunicación entre el cuerpo y el mundo; en definitiva, como un fenómeno de significaciones conscientes. La percepción no consiste en una radiografía estable de la realidad, una verdad universal, sino en una construcción del cuerpo, marcada por la huella previa de conocimiento. Permite al individuo activar el reloj vital, la historia, la memoria, la perspectiva, la línea pasado-presente-futuro que desarrolla, a través del lenguaje, de la comunicación, esto es, de su capacidad propositiva o de intervención dialéctica sobre la propia realidad.

Asimismo, entiende el lenguaje, como construcción de la experiencia, como base de la comunicación, y señala que éste juega un papel decisivo, ya que actúa como ‘inter-mundo’, como tejido o interfaz en el que se sustenta la relación entre conciencia y mundo. El lenguaje da el significado, la vida a las cosas.

Para Merleau-Ponty, la unidad de comunicación es el cuerpo humano, que despliega su relación con el entorno y se hace cuerpo social a través de los flujos bidireccionales de los sentidos. El cuerpo activa la comunicación, interactúa, subjetiviza según el ambiente que le rodea, que es el mundo como realidad percibida, como realidad con la que se comunica y desarrolla el sentido de conciencia.

La relación entre el individuo y su entorno crea la conciencia, la dimensión subjetiva de la realidad en un momento dado. No hay separación entre cuerpo y espíritu o mente. La existencia se encarna, ‘toma cuerpo’ en la base biológica del individuo, a través de la ‘animación’ del cuerpo. La mente es una autoconstrucción del cuerpo, forjada a través de su comunicación con el entorno variable, con la historia, donde se fija y determina el modelo cultural de la percepción, esto es, en un lugar y un momento dados.

En contraposición a las teorías precedentes, y como contrapunto, se han tomado como referente las metodologías científicas basadas en los estudios sistemáticos de Maria Teresa Anguera:

MOLES, Abraham André (1920-1992)

Nacido en París, Francia. Estudió ingeniería eléctrica en el Instituto Politécnico de Grenoble y se doctoró en física en La Sorbona de París (1952). Amplía sus estudios al campo de la filosofía y las ciencias sociales y se interesa por el movimiento de la Bauhaus. Se doctora en filosofía (1956) con una tesis sobre la creación científica y la teoría de la información y la percepción estética. Fundador del Institut de Psychologie Sociale des Communications -l'Ecole de Strasbourg-, donde desarrolla sus teorías acerca de la comunicación y de los medios, las formas y el diseño, la microsociología, etc. Entre sus obras encontramos: Las comunicaciones en la empresa (1979); La creación científica (1986); Creatividad y métodos de innovación en la empresa (1977); La imagen didáctica (1992); El kitsch: el arte de la felicidad (1990); Psicología del espacio (1972); Teoría de la información y percepción estética (1976); Teoría de los objetos (1974).

Destacó por haber sido uno de los primeros investigadores en generar un vínculo claro entre el arte (lo visual) y la teoría de la información. Además, dedicó gran parte de su vida profesional a dar clases de sociología y psicología en varias de las universidades más prestigiosas del mundo.

Según la teoría de Moles, los medios de comunicación masiva juegan un papel fundamental en el rol de la comunicación. Su influencia visual, gráfica y auditiva son fuentes primordiales para la transmisión de información a las masas, lo que los hace la herramienta informativa principal de la actualidad.

Moles definió al proceso comunicativo como una dinámica social. En esta dinámica, los signos elementales de la comunicación son combinados con otros más complejos, que son recibidos e interpretados por cada persona.

Su teoría no solo deriva de las tradicionales afirmaciones de la Gestalt, sino que también tiene influencias fuertes en las teorías contemporáneas de la psicología.

La figura intelectual de Abraham Moles es admirada y reconocida; sus trabajos son un ejemplo ilustrativo del desarrollo epistemológico de la Teoría de la Información. A él se le debe el concepto de la Cultura-Mosaico, denominación que se ha ido haciendo habitual en la Sociología de la Cultura de Masas y proviene de su análisis sociodinámico. De esta manera, Moles se sitúa dentro de una integración de corrientes de investigación de la Comunicación y la Cultura en las Sociedades de Consumo. Integración cuya finalidad básica es llegar a una visión global del funcionamiento del modelo cultural consolidado en la sociedad capitalista post-industrial. La trayectoria intelectual del sociólogo francés no es sino un penetrante intento por tratar de aclarar los



fundamentos y efectos de ese reciente tipo de cultura, pero considerada desde los marcos epistemológicos y metodológicos de las teorías cibernéticas y del paradigma sistémico.

La evolución de la obra de Moles refleja la exploración en la que se trata de sintetizar el modelo sistémico-cibernético con la temática estético-comunicativa de manera que, en gran medida, se rompa con la concepción estática que el Funcionalismo y los neofuncionalismos habían imprimido al estudio sobre los medios de comunicación y su acción en la consolidación de una dinámica cultural de (y para) Masas.

<https://www.infoamerica.org/teoria/merleau1.htm>

## N

### NOË, Alva (1964-)

Es profesor de Filosofía en la Universidad de California, Berkeley. Sus investigaciones giran en torno a la teoría de la percepción y la conciencia, la ciencia cognitiva y la filosofía, pero también le interesan la fenomenología, la teoría del arte, Wittgenstein y los orígenes de la filosofía analítica.

Doctor por la Universidad de Oxford y la Universidad de Harvard en 1995, se unió al Departamento de Filosofía de la Universidad de California Berkeley como profesor asociado en 2003, donde fue miembro del Instituto de Ciencias Cognitivas y Cerebrales, sirviendo como miembro central de la facultad del Programa de Ciencia Cognitiva y el Centro de Nuevos Medios. Durante 2011-12, fue Profesor Distinguido de Filosofía en el Centro de Posgrado de la Universidad de la Ciudad de Nueva York.

Antes de llegar a Berkeley, fué profesor asistente de filosofía en UC Santa Cruz e investigador Asociado Postdoctoral del Centro de Estudios Cognitivos de la Universidad de Tufts. También ha sido Profesor del Departamento de Lógica y Filosofía de la Ciencia en la Universidad de California en Irvine y en el Instituto Jean-Nicod (CNRS / EN / EHESS) en París. Ha trabajado en el Centro de Oxford para la Neurociencia Cognitiva, y en el Centro de Investigación de la Subjetividad de la Universidad de Copenhague.

En 2007-2008 recibió una beca del presidente de la UC en humanidades, una beca ACLS / Ryskamp, de investigación en la Wissenschaftskolleg zu Berlin y una beca Guggenheim de investigación. Ha sido filósofo residente en The Forsythe Company y ha colaborado en el ámbito artístico con bailarines como Deborah Hay, Nicole Peisl, Jess Curtis, Claire Cunningham, Katy Coe, and Charlie Morrissey. Contribuye semanalmente a la National Public Radio's science blog 13.7: Cosmos and Culture.

Entre sus obras cabe destacar: *Strange Tools* (2015), *Varieties of Presence* (2012), *Out of Our Heads* (2009) y *Action In Perception* (2004). Es coeditor de *Visión y Mente: Lecturas Seleccionadas en la Filosofía de la Percepción* (2002) y editor de *¿Es el Mundo Visual una Gran Ilusión?* (2002). La idea central de sus obras es que la conciencia no es algo que suceda en nuestro interior, sino que es algo que construimos.

Noë, argumenta que es ampliamente aceptado que la conciencia surge como una propiedad emergente de la mente humana; pero es necesario preguntarse dónde surge la conciencia; surge de un solo asiento en el cerebro o es un fenómeno distribuido que involucra varias partes interconectadas y redes del cerebro.

Cualquiera que sea la respuesta a esta pregunta, la mayoría de los investigadores relacionan este fenómeno con el funcionamiento del cerebro humano. Alva Noe, filósofo en parte, científico cognitivo en parte, neurocientífico en parte, reafirma y reexamina el problema de la conciencia y propone que debemos abandonar el "paradigma de hace 200 años que coloca la conciencia dentro de los confines del cerebro".

<http://www.alvanoe.com/bio/>

[https://en.wikipedia.org/wiki/Alva\\_No%C3%AB](https://en.wikipedia.org/wiki/Alva_No%C3%AB)

<http://www.bridgingthegaps.ie/2017/04/why-you-are-not-your-brain-a-conversation-with-alva-noe/>

# P

## **PEREC, George (1936-1982)**

Nacido en la París. Fue un novelista francés que figura entre los escritores más innovadores de su generación. Estudió en el colegio Geoffroy-Saint-Hilaire d'Étampes. Al salir del bachillerato estudió Psicoterapia y posteriormente Historia en La Sorbona, aunque ninguno de ellos fue culminado. Se dedicó a la escritura trabajando en La Nouvelle Revue Française y Les Lettres Nouvelles.

Pérec nació en París, en el seno de una familia numerosa y políglota de judíos polacos. Su padre, que combatió en la Legión Extranjera, murió en batalla al comienzo de la II Guerra Mundial. Su primera infancia está marcada por la ocupación nazi de Francia. Su madre fue deportada y asesinada en un campo de concentración. Pérec tomó desde muy joven la decisión de ser escritor, pero su primera novela, *Las cosas*, por la que obtuvo el premio Renaudot, no se publicó hasta 1965.

En 1967 se unió al grupo denominado Ouvroir de littérature potentielle (OULIPO, taller de literatura potencial), donde se daban cita una serie de escritores decididos a desarrollar todo tipo de limitaciones formales. Fue entonces cuando escribió su curiosa novela *La disparition* (1969), en la que no aparece la letra e: el libro demostraba que la restricción del cromatismo lingüístico literario puede favorecer la capacidad creativa.

Consiguió luego un trabajo como bibliotecario; era aburrido y rutinario por eso lo alternó con el radio y el cine, y publicó crucigramas en *Le Piont*. Con algunos ahorros, decidió abandonar su trabajo en 1978 para dedicarse exclusivamente a escribir. A los pocos meses obtuvo el Premio Renaudot gracias a su novela, *Las cosas*. Este libro es comprendido como una magnífica ilustración de la cosificación de nuestra sociedad, donde el hombre se esclaviza en diversas cosas, que le van generando un progresivo embrutecimiento. Esta obra fue catalogada como sociología, aunque Pécerc siempre afirmó lo contrario.

Sus mayores éxitos llegaron con *La vida: instrucciones de uso* (1978), novela galardonada con el Premio Médicis. A partir de este momento abandonó cualquier otra actividad para consagrarse plenamente a la literatura. Pérec sentía que, en el mundo real, la vida del ser humano era esencialmente precaria y limitada, de manera que en su ficción intenta crear un universo que le confiera espacio y le proporcione, en cierto sentido, tanto seguridad como libertad de acción.

Descubrió que toda la ficción llega a la misma conclusión: los tres protagonistas de *La vida instrucciones de uso* se ven inmersos en un juego que consiste en reunir las piezas de un rompecabezas (el mundo) sin otro resultado que el fracaso y la muerte. La novela, considerada una obra maestra, pone de manifiesto la ingenuidad de Pérec como escritor, al emplear diversas técnicas literarias al tiempo que intenta mantenerlas ocultas. Algunas de sus obras son en parte autobiográficas como *Wo un recuerdo de infancia* (1975). En ellas el autor expresa su concepción de la literatura como acto de la memoria y como un modo de dar sentido a la vida del autor.

Un interés adicional de Pécerc, transversal a toda su obra, pero especialmente notorio en *Especies de espacios*, es el de la distribución espacial de las personas, las cosas y los eventos, con respecto al espacio en que están insertos. Para Alberto Ruiz de Samaniego, Pécerc optó escribir sobre los lugares comunes y los "no lugares", sobre lo insignificante y aquellos objetos que la vista no suele retener, debido a las traumáticas y ya mencionadas pérdidas de su infancia, las cuales están asociadas con la carencia de recuerdos. El autor prefería escribir sobre objetos urbanos y creados por el hombre, más que sobre objetos naturales. En él el detalle es siempre más que el conjunto, y "la fisicidad de lo real se impone por sobre la significancia o el uso".

Pécerc también se interesó en el cine. Sus primeros intentos de proyectos cinematográficos datan al menos de 1962. Su primera película, *Un homme qui dort* se basó en su novela homónima *Un hombre que duerme*, y fue codirigida por Bernard Queysanne, obteniendo el Premio Jean Vigo en 1974.

Tras su fallecimiento en 1982, se realizaron varias publicaciones póstumas, al menos 18 volúmenes y que se sumaron a los 17 títulos que había publicado en vida, entre ellos: *Las cosas* (1965); *La disparition* (1969); *Especies de Espacios* (1974); *Tentaiva de agotar un lugar parisino* (1975); *Me acuerdo* (1978); *El gabinete de un aficionado* (1979) y entre sus títulos póstumos: *Pensar-clasificar* (1985); *Lo infraordinario* (1989); *Nací: textos sobre la memoria y el olvido* (1990); *El aumento*, seguido de *El arte de abordar a su jefe en servicio para pedirle una umento* (2008).

Dichos libros póstumos, incluyen desde artículos circunstanciales hasta verdaderos relatos, también entrevistas, cartas, textos de tarjetas postales, notas personales, prólogos, reseñas bibliográficas, grabaciones de

conferencias, respuestas a encuestas y apostillas de todo tipo. Pero también existen muchas obras que no se han podido rescatar.

George Perec funda un nuevo concepto de narración en la que se diluyen los límites genéricos, y logra plantear una suerte de realismo a ultranza que supera los límites de la realidad transfigurándola en algo extraordinario. En esa medida, Perec fue el responsable de crear y dar paso a un nuevo concepto de literatura autobiográfica que menosprecia el “aburrimiento” que provoca la autonarrativa, la crónica centrada en el autor, y que permitió una nueva mirada sobre los datos que aportan la vida cotidiana y la historia común.

Su obra ha influido en varios escritores de la narrativa contemporánea. Por ejemplo, Italo Calvino, Roberto Bolaño, Enrique Vila-Matas, Mario Bellatín, entre otros. Su obra también ha logrado inspirar artistas de otras disciplinas, en particular artistas plásticos contemporáneos y conceptuales. Por ejemplo, el cineasta Raúl Ruiz, Wim Delvoye, Marc Winckler, Christian Boltanski, Sophie Calle, Valérie Mréjen o Édouard Levé.

<https://historia-biografia.com/georges-perec/>

[https://es.wikipedia.org/wiki/Georges\\_Perec](https://es.wikipedia.org/wiki/Georges_Perec)

## Q

### QUENEAU Raymond (1903-1976)

Nacido en Le Havre, Francia. Fue un escritor, poeta y novelista, cofundador de Oulipo, miembro del Colegio de Patafísica fundado en 1948 en París como irónica contraposición a las academias de arte y ciencias del tipo del Collège de France, y director de la Encyclopédie de la Pléiade.

Se licenció en Filosofía y mostró un gran interés por las matemáticas, la lingüística, la literatura y el psicoanálisis.

Su primera obra, titulada *Le chien* (1933), le mereció el reconocimiento de la crítica y del público. En 1937 publicó un cuento titulado *Odile*, dedicado a la experiencia surrealista, y una “novela en verso” llamada *Chenê et chien*, dedicada a sus propias experiencias psicoanalistas. En la producción de estos años, el autor manifiesta preocupaciones de orden existencial, cultivando temas como el vacío, la angustia y la muerte; y un creciente interés por la práctica literaria. En su producción posterior, caracterizado por un bagaje cultural ecléctico y erudito, cultivará un tipo de humor que va desde el humor negro surrealista a la ironía dialéctica de la tradición racionalista.

La actividad narrativa de Queneau se produce ante todo en el ámbito de la investigación sobre las múltiples posibilidades del lenguaje. Dos buenos ejemplos que demuestran la predilección por agotar las posibilidades lingüísticas de la literatura se observan en las siguientes obras: *Exercices de style* (1947), en el que da noventa y nueve versiones diferentes de un hecho sin importancia; y *Cent mil milliards de poèmes* (Cien mil millones de millones de poemas, 1961).

En ocasiones, en su prosa, se complace en hacer lo que podría ser un ensayo filosófico, poniéndolo en boca de un personaje popular, con todas las características del lenguaje vulgar. El extremo lo representa la obra titulada *Zazie dans le métro* (1959).

Entre sus títulos de poesía, conviene destacar *Petite cosmogonie portative* (1950), *Le chien à la mandoline* (1954), *Courir les rues* (1967), *Morale élémentaire* (1975). También es poeta cultivador de formas tradicionales, reelaboradas exquisitamente, como la *Ballade eu Proverbes du vieux temps*.

Otros títulos de interés son: *Les enfants du limon* (Las criaturas del limo, 1938), narración novelada cercana a la actividad enciclopédica; *Pierrot mon ami* (Mi amigo Pierrot, 1942), falsa novela policíaca; *Les temps mêlés* (Los tiempos mezclados, 1943); *Les fleurs bleues* (1965) y *Le vol de l'icore* (1975).

<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=queneau-raymond>

# R

## RIMBAUD, Arthur. (1854-1891)

Nacido en Charleville, las Ardenas, Francia. Poeta francés que inauguró la estética moderna. Fue un poeta superdotado, creador del simbolismo y el que usó por primera vez el verso libre. Abandonó la literatura a los diecinueve años para emprender un viaje que lo llevaría por Europa y África como contrabandista de armas.

Cuando Rimbaud en 1870 se fugó por primera vez a París tenía 16 años, para entonces ya componía poemas obscenos y violentos en una perenne lucha interior entre el ángel y el demonio que no terminaría nunca. Editó su primer poema, "Los aguinaldos de los huérfanos" (1870), que apareció en la revista *Revue pour Tous*. La historia de Rimbaud es la de sus continuas fugas sin paradero determinado, primero entre versos parnasianos inspirados en el ocultismo oriental y en la magia, luego con poemas sacados directamente del infierno, que había aprendido en el París revolucionario de la Comuna. Alabó la poesía de Charles Baudelaire, a quien incluso llamó "un dios, el rey de los poetas".

En sus cartas enviadas a Demyen el 15 de mayo de 1871 y a Izambard el 13 de mayo del mismo año, llamadas popularmente "Cartas del vidente", expone finalmente su famosa teoría sobre la poesía bajo su lema "Yo es otro". En ellas indica que el poeta debe hacerse "vidente", y que la única forma de lograrlo es por un "largo, inmenso y racional desarreglo de todos los sentidos". Según Rimbaud, el poeta debe vivirlo todo, sufrirlo todo, para así poder convertirse en un "alquimista" de las palabras y hallar la perfección máxima en la poesía.

Su influencia en la literatura moderna, la música y el arte es amplia, incluyendo a poetas franceses posteriores, y especialmente los surrealistas. De entre los artistas destacados inspirados por la obra de Rimbaud encontramos a André Bretón, Henry Miller, Jim Morrison o Richard Hell, entre muchos otros. También se percibe su influencia en los poetas beat o en la poesía mexicana del siglo XX.

Mantuvo una tormentosa relación sentimental con Verlaine en París y Londres, que dio lugar a sus obras: *Una temporada en el infierno* (1873) e *Iluminaciones* (1874) y que inauguraron la estética moderna. Esta relación fue llevada al cine en 1995, en una película titulada *Total Eclipse* (traducida en España como *Vidas al límite*), dirigida por la polaca Agnieszka Holland.

Al terminar la relación, cuando tenía 19 años, se convirtió al catolicismo y dejó de hacer poesía, que consideraba una forma de locura.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Arthur\\_Rimbaud](https://es.wikipedia.org/wiki/Arthur_Rimbaud)

[https://elpais.com/diario/2010/08/28/babelia/1282954362\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2010/08/28/babelia/1282954362_850215.html)

# S

## SACKS, Oliver (1933-2015)

Nacido en Londres, Inglaterra. Neurólogo y escritor conocido por sus libros sobre los efectos de los trastornos neurológicos, basados en las experiencias reales de sus pacientes. Hijo de médicos y educado en los estrictos internados de su país, fue un brillante estudiante de ciencias que se graduó en medicina en la Universidad de Oxford.

En 1960 viajó a Estados Unidos para especializarse en neurología en las universidades de San Francisco y Los Ángeles. En 1965 aceptó un puesto como profesor en el Colegio de Medicina Albert Einstein y se estableció en Nueva York, donde ha desarrollado toda su carrera como profesor y doctor especialista en desórdenes del sistema nervioso.

Destacado investigador, publicó numerosos trabajos científicos en revistas de gran prestigio, pero fue su faceta como escritor-divulgador la que le lanzó a la fama. Doctor honoris causa por las universidades de Georgetown, Tufts, Staten Island, Nueva York, Queen's, Oxford y la Pontificia Universidad Católica de Perú, fue homenajeado por el Instituto Karolinska y el Laboratorio de Cold Spring Harbor. Sus méritos literarios también han sido reconocidos ampliamente y en 2008 fue nombrado Commander of British Empire.

Colaborador habitual de *The New Yorker* y de *The New Yorker Review of Books*, así como de diversas revistas médicas, *The New York Times* se refería a él como “el poeta laureado de la medicina”; en este sentido recibió el Premio Lewis Thomas en la Universidad Rockefeller.

Era, además, miembro honorario de la Academia Americana de las Artes y las Letras y de la Academia Americana de las Artes y las Ciencias.

Algunos de sus títulos son *Veo una voz* (1989), *Un antropólogo en Marte* (1995), *La isla de los ciegos al color* (1997) y *El tío Tungsteno* (2001). Fue elegido miembro de la Academia Americana de las Artes y las Letras.

Los protagonistas de muchos de sus libros son personas que padecen enfermedades neurológicas. La mayoría son pacientes suyos o enfermos a los que ha podido visitar; en otras ocasiones lo son personas o pacientes de ciertas comunidades en las que, por algún motivo, una determinada enfermedad es más frecuente. Entonces, Sacks se desplaza, realizando largos viajes, y los estudia con detenimiento; es la faceta en la que él se define como “neuroantropólogo”: en ella se une la capacidad de comprender la enfermedad a la de entender su repercusión en el paciente y su relación con el mundo que le rodea. A veces, él mismo se convierte en paciente-protagonista y transforma en amenos relatos sus propias enfermedades.

Con un lenguaje rico y exacto, describe y analiza cada situación, cada personaje-caso-paciente, que rodea de todos sus atributos biográficos, etnográficos, culturales, clínicos, neuropsicológicos y fisiopatológicos. Demuestra así su enorme conocimiento de cada caso y proporciona al lector, una visión amplia y comprensible tanto de la enfermedad como de todo lo que la rodea y de cómo lo vive cada paciente; transporta así al lector, hace que se identifique con el personaje y que lo sienta en su propia piel. Eso era para él la máxima recompensa.

Estas características, unidas al rigor científico de la obra de Sacks, han hecho que algunas de sus obras, así como su adaptación cinematográfica, como la película *Despertares* (1990) o la pieza que Harold Pinter llevó al teatro con uno de sus personajes (1982), se utilicen en la docencia durante los estudios de medicina.

Sacks comprendió muy bien a esas personas que tienen una perspectiva peculiar sobre las cosas y contó su historia de manera muy viva. Siempre se preocupó por la parte humana, pero con espacio para abordar todos los matices: los científicos, los del origen, los que rodean a la familia de la persona. Con la elección de sus casos pretendió hacer ver que la realidad tiene muchos matices y que no todo es invento de la razón.

<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/s/sacks.htm>

[revistas.usal.es/index.php/medicina\\_y\\_cine/article/download/13319/13613](http://revistas.usal.es/index.php/medicina_y_cine/article/download/13319/13613)

<http://www.milenio.com/cultura/oliver-sacks-un-cientifico-marciano>

## T

### **THIBAUD, Jean-Paul – TIXIER, Nicolas.**

Jean-Paul Thibaud (1960-). Es sociólogo de formación, doctorado en Urbanismo y Diseño Urbano y Rehabilitación (1992) e investigador del CNRS (Centro Nacional para la investigación Científica. París, Francia).

Sus campos de investigación son: la Teoría de ambientes urbanos, la Percepción ordinaria en el entorno urbano, la Cultura sensible y etnografía de espacio público, las Metodologías cualitativas in situ o la Antropología de Sonido.

Es fundador del Ambiances International Network y entre sus publicaciones actuales más reseñables se encuentran, *La ville à l'épreuve des sens* (2003), *Evaluation de la qualité des espaces publics urbains* (2005), *Les compositions de la marche en ville* (2007) o *Variations d'ambiances* (2007).

Nicolas Tixier es arquitecto del D.P.L.G. Su trabajo se realiza en el Laboratoire Cresson (Centro de investigación del espacio sonoro y ambiental urbano - UMR CNRS 1563 – en la Escuela de Arquitectura de Grenoble, Francia) bajo la temática de ambientes arquitectónicos y urbanos.

Juntos, escriben el artículo de divulgación “L'ordinaire du regard. El gabinete de un aficionado. Actos del coloquio sobre Perec y la Imagen (1998). Un estudio sobre las múltiples lecturas urbanas, la arquitectura, el arte y el paisaje.

<http://www.grenoble.archi.fr/cours-en-ligne/tixier/perec/perec.html#1>

<https://aau.archi.fr/equipe/thibaud-jean-paul/>

# V

## VARELA, Francisco (1946-2001)

Nacido en Santiago de Chile, biólogo y filósofo, etc. Cursó estudios de medicina en la Universidad Católica (1964-1966) y de biología en la Universidad de Chile (1967). Su vida académica y científica conoció diversos escenarios americanos y europeos; siendo profesor de la Universidad de Nueva York (1973-1980), investigador del Instituto Max Planck alemán (1985) y director de investigaciones del Centre National de Recherche Scientifique (CNRS) de Francia (1988), país donde también fue director del Laboratorio de Neurociencias Cognitivas e Imágenes Cerebrales (LENA) del Hospital universitario de Salpêtrière y profesor de la École Polytechnique de París.

Figura relevante en el campo de la neurociencia cognitiva, abrió vías exploratorias a través de lo que denominó la neurofenomenología, donde se advierte la influencia de Maurice Merleau-Ponty.

Estudió junto a Humberto Maturana las bases biológicas del conocimiento y de la conciencia, así como la relación sincrónica entre la actividad neuronal del cerebro, la percepción y la conciencia. Como ya he señalado, trabajaron en la formulación teórica de la 'autopoiesis', introduciendo el término en biología y consiguiendo proyecciones muy amplias en el mundo de las ciencias cognitivas, en sociología, ciencia política, en la psicología, etc.

“La física, señala Varela, no provee de herramientas, metáforas y contextos necesarios para comprender el funcionamiento de una célula, un sistema nervioso o de un sistema social.” Se abren aquí nuevas perspectivas científicas sobre la percepción y la objetividad, así como de las interacciones, en el campo de la comunicación en sociedad, que describen los consensos acerca de las sensaciones de la realidad, en la que el observador forma parte del mundo observado.

El mundo es como nos parece, porque en ello coinciden las percepciones múltiples de quienes forman agregaciones de observación, presentes e históricas. El sistema nervioso ordena y regula la imagen de la realidad, que no es caprichosa, sino que está relacionada con el ambiente de quien percibe y procesa.

<https://www.infoamerica.org/teoria/varela1.htm>

## VON FOERSTER, Heinz (1911-2002)

Nacido en Viena, Austria, científico y ciberneta. Estudió física en el Instituto Tecnológico de la Universidad de Viena y se doctoró en la de Universidad de Breslau (1944). Su formación está marcada por una fuerte inquietud multidisciplinar, que le llevó a interesarse por la psicología, la filosofía, la lingüística y la sociología. Se movió en el entorno del 'Círculo de Viena' y de los trabajos de Ludwig Wittgenstein.

En 1958, revisa los planteamientos de Wiener acerca de la cibernética y propone un nuevo enfoque, propio de los sistemas complejos, que define como la “cibernética de segundo orden” que es la base teórica del constructivismo radical.

Fundador y director del Biological Computer Laboratory (BCL), por el que pasaron las figuras más significativas del que se configuraba como nuevo pensamiento cibernético; entre ellas, Warren McCulloch, Norbert Wiener, Johann von Neumann, Ross Ashby, Gregory Bateson, Margaret Mead, Claude Shannon y otros como los chilenos Humberto Maturana y Francisco Varela, que se convertirían en dos de sus más brillantes seguidores.

La influencia de su pensamiento, como su inquietud y su obra, tienen un extraordinario alcance multidisciplinar que influyó, entre otros, a Niklas Luhman, Glasersfeld, Bateson, Prigogine o Edgar Morin, quien calificó a Foerster como el Sócrates del pensamiento cibernético.

Foerster es de gran interés conceptual en lo que se refiere a valores como la realidad, la verdad, la objetividad, el rumor... Habla de la realidad no como un descubrimiento, sino como construcción individual y social. El relativismo perceptivo-constructivo entiende la realidad y la verdad como expresiones variables.

Pero si la realidad es una construcción subjetiva, la idea de objetividad se reviste de cierta irrealidad, a no ser que sea una descripción trazada por convenciones, paradigmas e imperativos éticos: "La objetividad es la ilusión de que las observaciones pueden hacerse sin un observador". Lo que vemos y vivimos no son experiencias primarias, hechos objetivos, sino representaciones de la realidad. Es la idea de la 'realidad inventada' o del 'mundo inventado', construido por el sujeto, como describiera Watzlawick.

En los trabajos del laboratorio estudió las analogías operativas entre las llamadas máquinas inteligentes y los seres vivos. Desarrolló la teoría de la “cibernética de segundo orden” o de los “sistemas observados”. La

cibernética de segundo orden venía a activar el papel del sujeto en la construcción de la realidad observada, condicionada por la percepción de lo externo. Es la teoría de la complejidad, en la que se ubican las realidades múltiples, en planos autoorganizativos, donde la que se entiende por verdad es un referente consensuado, una expresión de los paradigmas, de las construcciones sociales.

El pensamiento de Foerster tiene valores seminales en el campo de las ciencias cognitivas, la inteligencia artificial y el constructivismo radical, con alcances relativos a la sistémica, la neurobiología y la neuropsicología, la psicoterapia, la filosofía y la lingüística.

Nada alejados de sus planteamientos, otros dos austriacos participan, en distintos planos analíticos, de los postulados constructivistas: Paul Watzlawick y Ernst von Glasersfeld.

<https://www.infoamerica.org/teoria/foerster1.htm>

## W

### WAGENSBERG, Jorge (1948-2018)

Nacido en Barcelona. Fué un científico y un intelectual destacado en campos como la termodinámica, matemática, biofísica, microbiología, paleontología, entomología, museología científica y filosofía de la ciencia. Doctor en Física por la Universidad de Barcelona (1976), fue profesor de Teoría de los Procesos Irreversibles en la Facultad de Física desde 1981 hasta 2016. Fue presidente de European Collaborative for Science & Technology (ECSITE) entre 1993 y 1995 y, en 2010, fue miembro fundador de European Museum Academy (EMA). También fue profesor invitado en la Danube University Krems (Austria). En 1991 fué nombrado director del Museu de la Ciència de Barcelona, donde estuvo hasta 2005. Su labor más fecunda comenzó sin embargo en 2013, cuando asumió la dirección artística del Hermitage de Barcelona.

Es autor de ensayos periodísticos, una veintena de libros y un centenar de trabajos de investigación sobre termodinámica, matemática, biofísica, microbiología, paleontología, entomología, museología científica y filosofía de la ciencia.

En abril de 1988 en su artículo “El azar como elemento creador”, explicaba la importancia de lo aleatorio en la ciencia (es la regla, no la excepción) y definía al azar como un elemento creador de ciencia. Para Wagensberg, no hay contradicción entre la búsqueda de certeza, propia de la ciencia, y que el azar sirva para crear conocimiento. Y añadía que la inyección de azar en los métodos de investigación es insoslayable de la predicción precisa de los procesos complejos.

En noviembre de 1985, se celebró un encuentro internacional en el Teatro-Museo de Dalí de Figueras, para discutir el papel del azar en la ciencia. El encuentro giraba en torno a seis investigadores de vanguardia -entre ellos el matemático francés René Thom, inventor de la teoría de las catástrofes, y el premio Nobel Ilya Prigogine-. De aquella experiencia surgió *Proceso al azar*, serie en vídeo de nueve capítulos cuya realización técnica ha sido dirigida por Gonzalo Herralde, que da testimonio de aquel encuentro. Su proyección tuvo lugar en el Centro de Arte Reina Sofía, donde el ciclo se clausuró con una mesa redonda que bajo el nombre *El azar como elemento creador* convocó a científicos, filósofos y artistas.

El encuentro de Figueras congregó una audiencia integrada por hombres de ciencia, filósofos y artistas que analizaron en sus discusiones el conflicto entre determinismo e indeterminismo en las teorías actuales de la materia y de la vida y la tensión existente entre la clásica vocación de simplicidad de los planteamientos y métodos de la ciencia y el hecho de que los avances fundamentales de la investigación, en los últimos años -termodinámica, ciencias biológicas- parecen orientarse en el sentido de la complejidad.

El vídeo que sirvió para los encuentros en Madrid ofrecía las reflexiones de Jorge Wagensberg, Peter T. Landsberg, Günter Ludwig René Thom, Evry Schatzmarl, Ramón Margalef e Ilya Prigogine, así como los debates que entre ellos se produjeron. En mesa redonda que sirvió de clausura al ciclo *Proceso al azar* intervinieron el arquitecto Oscar Tusquets, los físicos Luis Navarro y Antonio Fernández Ragaña, los filósofos Manuel Garrido y Víctor Gómez Pin, el músico Tomás Marco y el economista y escritor José Luis Sampedro).

Jorge Wagensberg, organizador del encuentro en Madrid, estableció las reglas del juego interdisciplinar invocando dos principios básicos. Uno es la voluntad de predicción que tiene la ciencia. La predicción mira al futuro y obliga a precisar la frontera que separa lo cierto de lo incierto; pero en tomo a esa frontera acecha el

azar. El segundo, principio es la pretensión de libertad que tiene el hombre. También esta pretensión mira al futuro como algo que es incierto y también a ella le sale al paso el azar.

En su obra "Ideas sobre la complejidad del mundo" (1998) analiza las bases necesarias de la fundamentación filosófico-heurística acerca de cómo se construye el Conocimiento. Wagensberg distingue tres tipos esenciales de conocimiento: científico, artístico y revelado. Define el conocimiento como algo provisional, ya que ante un fenómeno de gran complejidad e incapaces de establecer una relación causa-efecto (objetividad), se puede recurrir al azar o a la dialéctica experimental. Igualmente, se refiere al conocimiento artístico, el cual se apoya en el principio de comunicabilidad de complejidades ininteligibles.

Señala una relación estrecha entre ciencia y arte, ya que ambas buscan comprender el mundo, tanto la belleza como lo intangible tienen que ver con aquello que se repite en la naturaleza, en el espacio (armonía), en el tiempo (ritmo) y esto sirve para comprender, para buscar cosas en común en cosas diferentes. En este punto, se apoya la tesis del autor al considerar que los hombres de ciencia deben basarse en varias teorías y hasta en epistemologías diferentes para tratar de dar explicación a un hecho.

Para Wagensberg el azar, la incertidumbre va más allá de la ignorancia o falta de información que maneja la tradición empírica-racionalista, y se constituye en un concepto complementario del conocimiento sin límites. Asegura que la inteligencia no es más que la capacidad de anticipar la incertidumbre, y que ésta es la mejor estrategia para seguir vivo. Igualmente, hace suponer que dentro de la inteligencia abstracta el conocimiento científico, lo que pretende es, resolver la incertidumbre del entorno del hombre, cuales son sus alternativas para sobrevivir.

Con la ciencia probabilística, puntualiza el trabajo del científico, el azar es admitido en la ciencia cuántica pero dominado en ecuaciones diferenciales. El azar entra por la Teoría del Caos y es una magnitud científica mas, es mas se pone al mismo nivel que el concepto de energía dentro de la ciencia. En su intento de explicar el azar dentro de la ciencia, Wagensberg expone que ésta es determinista y representa el intento de representar el mundo conocido a través de un sistema cerrado. Sin embargo, aún cuando las leyes son deterministas, la naturaleza no lo es y los nuevos descubrimientos rompen los límites del determinismo o del formalismo.

Asegura que la creciente complejidad del mundo no se explica sin el concurso del azar y las formas de conocimiento modernas le confieren a éste un protagonismo creciente en la explicación de fenómenos trascendentales.

Separa el azar epistemológico del azar ontológico El primero, producto de la ignorancia, se deriva de leyes y observaciones insuficientes, se relaciona con la ignorancia del sujeto observador y pensante, admite medida y control y es el azar aceptado por la ciencia. El segundo, considerado como una entidad metafísica que representa la contingencia pura, se relaciona con el objeto en sí, ya que está vinculado con las cosas y sucesos, actúa ciegamente sobre el universo y es comprensible sólo por una "intuición" incomunicable que se vincula con el arte.

Es aquí cuando Wagensberg introduce la idea del arte como forma de comunicar estas intuiciones incomunicables del Azar ontológico, que no pueden ser transmitidas a través de mensajes decodificables. Puesto que la ignorancia de un sistema con respecto a su entorno es un reto para el sistema, éste se adapta aumentando su complejidad para hacerle frente a tal ignorancia. En este sentido el hombre ha desarrollado la cultura, la ciencia y la tecnología para amortiguar las fluctuaciones del azar en su entorno.

[https://www.tendencias21.net/Adios-a-Jorge-Wagensberg\\_a44422.html](https://www.tendencias21.net/Adios-a-Jorge-Wagensberg_a44422.html)

[https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge\\_Wagensberg](https://es.wikipedia.org/wiki/Jorge_Wagensberg)

[https://elpais.com/diario/1988/03/22/cultura/574988406\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1988/03/22/cultura/574988406_850215.html)

<http://www.redalyc.org/html/993/99318315012/>

## **WATZLAWICK, Paul (1921-2007)**

Nacido en Villach, (Austria) en 1921. Estudió filosofía y lenguas modernas en la Universidad de Venecia y, posteriormente, hizo prácticas de psicoterapia en el Carl Jung-Institut de Zurich, (Suiza). Entre 1957 y 1960 ejerció como docente en la Universidad de San Salvador, antes de integrarse en el Mental Reserach Institute de Palo Alto (California), donde permanecerá hasta el final de su carrera académica.

Trabajó cerca de Bateson y Don Jackson; y con este último y Beavin publicó en 1969 Human communication, en el que se sientan las bases de su construcción sistémico que girará en torno a la comunicación y la percepción de la realidad.



Doctor 'honoris causa' por las Universidades de Lieja, Burdeos y Buenos Aires; teorizó sobre el constructivismo sistémico, con una orientación analítica definida a través de los procesos psicológicos de la comunicación.

En Watzlawick encontramos una constante en el análisis para la comprensión de la realidad y una visión dicotómica, ya que distingue entre realidades de primer rango, descritas por la objetividad de su estado físico, y de segundo orden, en las que interviene la subjetividad compleja del significado que les atribuimos. No hay, pues, una "realidad real", sino representaciones de la realidad, donde también intervienen los imaginarios "patológicos" y las visiones supuestamente distorsionadas. Watzlawick analiza la percepción y la comunicación como instancias constructivas, como protocolos de innovación, como construcción social de la realidad, y no como meras constataciones de lo que ocurre, de la realidad externa. Es así como redefine la realidad como: fruto de la convención interpersonal y social, de los atributos que se asignan en un momento y lugar a las diferentes partes de esa "experiencia" de realidad. Por eso, la realidad no es una, sino que la forman sensaciones, visiones e interpretaciones.

[https://www.infoamerica.org/teoria/watzlawick\\_1.htm](https://www.infoamerica.org/teoria/watzlawick_1.htm)





# **CAPITULO I.**

## **EJERCICIOS DE OBSERVACIÓN EN VITORIA-GASTEIZ**

**INSTRUCCIONES  
DE USO**

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
Los Lugares.....	2
<b>2. IDEA DE PROYECTO .....</b>	<b>3</b>
<b>3. ¿POR QUÉ PEREC? .....</b>	<b>4</b>
<b>4. OBJETIVOS .....</b>	<b>5</b>
4.1. Objetivos Conceptuales .....	6
4.1. Objetivos Procedimentales .....	7
<b>5. METODOLOGÍA .....</b>	<b>8</b>
5.1. Selección de los espacios a observar .....	8
5.2. Observación y registro. Descripción del lugar in-situ .....	10
5.3. Reconstrucción y representación de lo observado. Descripción desde la memoria .....	11
<b>6. MAPA CONCEPTUAL.....</b>	<b>12</b>
<b>7. PLANNING.....</b>	<b>13</b>

## 1. INTRODUCCIÓN:

Este proyecto de investigación “LA CREACIÓN DE UN NUEVO OBSERVADOR. Experimentación de metodologías de observación” surge de la posibilidad de aplicar y experimentar en primera persona diferentes modos de percepción de la realidad. Métodos que implican un ejercicio de observación, de memoria y de imaginación que me sirven para comprender el mundo circundante.

Al mismo tiempo, discurre en paralelo la idea de la intemporalidad de la ciudad y de las razones que han llevado a los hombres a vivir en las mismas. “Ya que las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, (...) pero no sólo de mercancías, son trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.” (Calvino, I. 1998. p.15)

El tema escogido se centra, a grandes rasgos, en los ejercicios de observación y memoria, en la vuelta atrás a los orígenes: la importancia de volver al pasado, para darnos cuenta de la huella que éste ha dejado en nosotros y nuestra manera de observar aquellos lugares fruto de innumerables recuerdos. Volver a una ciudad en concreto: Vitoria-Gasteiz, redescubrir 6 rincones de la ciudad llenos de significado y a los que me unen recuerdos susceptibles de ser olvidados.

El objetivo no es más que la búsqueda y aplicación de un método basado en uno de los ejercicios de observación que **George Perec** menciona en su obra “**Especies de Espacios**” datada en 1974. -- Se trata de un escritor parisino cuya principal influencia estilística es la del grupo literario Oulipo (Ouvroir de littérature potentielle, "Taller de literatura potencial"), fundado por Raymond Queneau, al que Perec se unió en 1967. El grupo le descubrió el gusto por los juegos de palabras y la forma de los sustantivos. El objetivo del grupo era explorar el potencial combinatorio de aquellas coerciones formales como la gramática y las reglas de estilo, persiguiendo siempre la expansión del campo de posibilidades narrativas. Explorar los juegos y las combinatorias posibles dentro de las reglas convencionales de la literatura. Perec es uno de los escritores más interesantes e imaginativos del siglo XX que, además de haber sido el creador de los crucigramas semanales de la revista Le Point, de París, realizó guiones cinematográficos, varias novelas, poesías, ensayos literarios y sorprendentes piezas teatrales.

Este gusto por las restricciones, los juegos de palabras y la aplicación de un ecléctico estilo de escritura han sido tomados como referente y forman parte hoy día de mi propia metodología de trabajo. Los jeroglíficos, las palabras encadenadas, así como la creación e investigación a través de la propia escritura son el hilo conductor de mi proyecto.

Para la mejor comprensión de los objetivos de mi proyecto -- de mi trabajo de campo particular-- y la metodología que pretendo aplicar para llegar a ellos, muestro a continuación un extracto de “Especies de Espacios” que ilustra en su totalidad el objetivo y metodología de mi proyecto de investigación:

### “LOS LUGARES”<sup>1</sup>

En 1969 seleccionó en París 12 lugares (calles, plazas, cruces, un paisaje) en los que había vivido, o a los que le unían recuerdos muy particulares.

Se propuso hacer cada mes la descripción de dos de esos lugares. Una de estas descripciones la hacía en el mismo lugar y lo más neutra posible: sentado en un café o andando por la calle, con un cuaderno y un bolígrafo en la mano, trataba de describir las casas, los comercios, la gente con la que se encontraba, los carteles y, de un modo general, todos los detalles que atraían su mirada. La otra descripción la hacía en un sitio diferente del lugar: entonces trataba de describir el lugar de memoria y de evocar todos los recuerdos relacionados con él que se le ocurrieran, sean acontecimientos que ocurrían allí, sea gente que se encontró.

Cuando estaban terminadas estas descripciones, las metía en un sobre y lo sellaba con cera.

En algunas ocasiones se hacía acompañar al lugar que estaba describiendo por un amigo(a) fotógrafo(a) que, libremente o siguiendo sus indicaciones, tomaba fotos que metía en los sobres correspondientes, sin mirarlas (salvo una tan sólo); también en alguna ocasión metía en los sobres diversos elementos que más tarde serían susceptibles de servir como testimonio, por ejemplo, billetes de metro, o bien tickets de consumo, o entradas de cine, prospectos, etc...

Cada año comenzaba de nuevo estas descripciones teniendo cuidado de describir cada uno de estos lugares en un mes diferente del año, luego, de no describir el mismo mes el mismo par de lugares. Esta empresa, que se parece un poco en su principio a las “bombas del tiempo”, duraría 12 años, hasta que todos los lugares fueran descritos dos veces doce veces.

Su proyecto culminaría en 1981 y lo que él esperaba no era otra cosa que dejar huella de un triple envejecimiento: el de los lugares mismos, el de sus recuerdos y el de su escritura.

---

1 PEREC, George “Especies de espacios” Ed. Montesinos, Bcn 1974, p.91

## 2. IDEA DE PROYECTO

El origen de mi proyecto de investigación busca retornar a los lugares de la ciudad en los que he vivido experiencias únicas, teniendo en cuenta que no pertenezco a ese lugar (y mi mirada siempre es extraña) para intentar describir lo que sucede en 6 lugares concretos, cada uno de ellos en un mes diferente y jugar así con el paso del tiempo, el pasado y presente, con mis recuerdos y las diferentes formas de observación de la realidad más cercana. Pero señalo una diferencia entre mi método y el del proyecto original de George Perec. En mi caso, sólo he tratado de observar **seis espacios** concretos en la ciudad de Vitoria-Gasteiz, desde Noviembre de 2008 hasta Abril de 2009. El orden de las descripciones lo marcó el azar y eso me llevó a aplicar una metodología de investigación muy abierta y creativa, que aún (hoy día) tiene que ver con la implicación del observador en todo aquello que observa.

### Observé así:

El Cantón de San Marcos.

El Hospital de Santiago.

El jardín de Falerina.

La plaza de la Catedral de Santa María.

La Bolera subterránea (bajo la Plaza de los Fueros)

El pantano de Urbina.

De dichos ejercicios de observación resultaron 12 descripciones (dos para cada lugar: la primera hecha en el lugar mismo y la segunda hecha de memoria). Paso a mostrar una tabla aclarativa con el orden de los ejercicios de observación:

<b>MES:</b>	<b>OBSERVACIÓN A TIEMPO REAL:</b>	<b>OBSERVACIÓN DE MEMORIA:</b>
NOVIEMBRE	Cantón de San Marcos	Pantano de Urbina
DICIEMBRE	Pantano de Urbina	Jardín de Falerina
ENERO	Bolera subterránea	Plaza de la Catedral
FEBRERO	Hospital de Santiago	Bolera subterránea
MARZO	Plaza de la Catedral	Cantón de San Marcos
ABRIL	Jardín de Falerina	Hospital de Santiago

Durante el proceso de investigación he podido comprobar hasta qué punto recordamos nuestro pasado, cómo lo hacemos, de qué manera influye nuestra memoria en la observación (presente) de un espacio concreto, qué sucede cuando no podemos ver un lugar: cómo se pone en marcha nuestra imaginación... he puesto en práctica diferentes modos de observar un lugar “hasta caer agotada” ...

### 3. ¿POR QUÉ PEREC?

Mi interés por George Perec surgió durante el transcurso de los cursos de doctorado en los que se nos acercó al significado y experimentación del término POIESIS desde tres campos aparentemente diferenciados pero cuya interrelación es incuestionable: el arte, la ciencia y la literatura. Comprobé la importancia y la aplicación que dicho término podría tener en un futuro proyecto de investigación y comencé a interesarme más y más en su posible aplicación en mi propia obra y en mi proceso investigador.

“Hace varias décadas que toda una escuela moderna de la crítica pone el acento, precisamente en el cómo de la escritura, en el hacer, la “poiesis”... la textura del texto, la inscripción, el trazo, el pie de la letra, el trabajo minúsculo, la organización espacial de la escritura, sus materiales (la pluma o el pincel, la máquina de escribir), sus soportes, sus códigos (puntuación, sangrías, párrafos, etc), su autor (el escritor escribiendo, sus lugares, sus ritmos; los que escriben en el café, los que trabajan de noche, los que trabajan al alba, los que trabajan los domingos, etc), el lector haciéndose cargo del texto (los ojos que se posan en las líneas, y su recorrido, y todo lo que acompaña este recorrido).”<sup>2</sup>

Esta definición de Poesis responde a lo exclusivamente literario, pero la realidad es que es un término que abarca del mismo modo todo lo relativo al arte y a la ciencia. Por eso sería lícito sustituir en la anterior definición las palabras: *texto, máquina de escribir o autor*, por -por ejemplo- *textura, pincel y artista*.

Y es aquí donde cobra importancia el recorrido y estilo personal de George Perec, cuya obra se podría asociar a cuatro campos diferentes, cuatro modos de interrogación que plantean, a fin de cuentas, la misma pregunta, pero que la formulan según perspectivas particulares que, en mi opinión, corresponden cada vez a otro tipo de trabajo literario. La primera de esas interrogaciones podía ser calificada de “sociológica”: cómo mirar lo cotidiano; la segunda era de orden autobiográfico; la tercera, lúdica, remite a su gusto por las restricciones, las proezas, las “gamas”, a todos los trabajos para los cuales las investigaciones de OuLiPo le dieron la idea y los medios: palíndromos, lipogramas, pangramas, anagramas, isogramas, acrósticos, palabras cruzadas; la cuarta, finalmente, concernía a lo novelesco, al gusto por las

---

2 PEREC, George “Pensar-Clasificar”. Gedisa, Barcelona, 2001. p.81



historias y por las peripecias, el deseo de escribir libros que se devorasen panza abajo en la cama; Cabe añadir que esta división es algo arbitraria y podría ser mucho más matizada: casi ninguno de sus libros escapa completamente a una cierta marca autobiográfica; por otra parte, casi ninguno se escribió sin recurrir, al menos a título simbólico, a tal o cual restricción o estructura Oulipiana, y sin que dicha estructura o restricción le restringiera en algo.

La suma de todos estos factores, han hecho que George Perec pasara de ser un mero referente en mi trabajo a ser uno de los personajes de mi particular puesta en escena, ha adquirido la importancia de testigo, de observador involucrado en mi proceso de trabajo y hoy día es la “coartada” perfecta para seguir adelante con mi investigación.

Todo ello me ha empujado a experimentar cómo sería un proyecto de investigación “restringido” a ser absolutamente creativo. Y puede que esa sea nuestra “seña” en común: el uso de la investigación y la creación como método de observación. Ya lo decía Wagensberg: “Experimentar es inventar una observación”.

#### **4. OBJETIVOS**

El objetivo principal de este proyecto de investigación es poner de manifiesto y hacer hincapié en el papel que juega el observador ante lo observado. Poner en duda el papel pasivo que se le ha atribuido hasta el momento -- tanto en el mundo del arte como en el científico—y lograr defender la teoría de que el observador modifica lo observado desde la propia experiencia. Es decir, argumentar la creación de un nuevo observador mediante la experimentación de diferentes metodologías de observación de determinados espacios que tienen que ver con mis propias vivencias. Aunando así observación y memoria. En 1959, *Heisenberg* escribió: “No deberíamos olvidar que lo que observamos no es la naturaleza misma, sino la naturaleza determinada por la índole de nuestras preguntas. Hemos de conseguir que lo ajeno se convierta en propio. En esto consiste el conocimiento: conocer es comprender, es decir, aprehender lo nuevo con lo ya conocido.”

Paralelamente y siguiendo un orden detallado de los objetivos que me propongo, diferencio entre objetivos conceptuales y procedimentales que paso a enumerar:

**4.1. OBJETIVOS CONCEPTUALES:**

- Poner de manifiesto la relación entre arte, ciencia y literatura.
- Subrayar la riqueza formal y metodológica que surge de las conexiones que se establecen entre investigación y creación y aplicar dichas conexiones en mi propio proceso investigador.
- Resaltar el papel del arte como medio de aproximación y observación de la realidad.
- Observar de manera meticulosa la realidad, comprender el entorno y analizar los distintos hechos que configuran los espacios.
- Pensar, percibir, conocer, analizar, ordenar y registrar todos los elementos susceptibles de ser estudiados dentro de los parámetros de lo observado.
- Subrayar la importancia de la relación entre Acción – Percepción. Cuyo significado supone moverse por el entorno.
- Señalar la complementariedad entre Organismo – Entorno. Donde el organismo es quien tiene la capacidad de acción y es el entorno quien da la posibilidad de acción.
- Buscar y registrar los elementos que despierten mi memoria durante dichos procesos de observación.
- Comparar, imaginar, sentir, elegir, abstraerse, recordar y paralelamente preguntarse acerca del propio acto de observar.
- Registrar lo que me evocan esos lugares de manera fotográfica, escrita, pictórica y/o textil.
- Participar de esa realidad superponiéndole filtros y desgastes para poder así valorarla, apreciar lo que se debe tener como esencial y lo que se debe desechar como accesorio. Esto puede implicar la superposición del recuerdo (lo subjetivo) a la realidad (lo objetivo), pero evitando perder la información que me ofrecen ambos.
- Poner en marcha un mecanismo mediante el cual, revivir instantes, conversaciones, juegos y miedos... que sin darnos cuenta nos trae detalles olvidados por la memoria. Y sacar del anonimato pasajes de nuestra historia que descansaban en algún lugar de la mente.
- Jugar con dualidades como: presente-pasado, subjetivo-objetivo, encima-debajo, visible-oculto, blanco-negro, grande-pequeño... para dar origen a una nueva visión de la realidad. Una realidad adulterada, que no es más que el producto de mis recuerdos.
- Tomar consciencia de la manipulación que ejerce el observador sobre lo observado.
- Materializar, convertir en imagen, representar gráficamente y/o elaborar prendas de vestir a partir de lo observado.
- Crear un escenario propio, un escenario soñado, en el que conviven personajes caricaturizados y recuerdos filtrados. Una visión particular de la ciudad desde la perspectiva del paso del tiempo y desde la comparación y superposición de mis propias vivencias.
- Crear un espacio imaginario dentro de otro previamente construido. Fusionando presente y pasado, pero no tan sólo de una manera conceptual, sino también solucionar formalmente el diálogo entre ambos.
- Generar imágenes intencionadamente estéticas, cuya composición sea resultado de un estudio minucioso, de la superposición de dos imágenes de características diferentes y que buscan convertirse en la cosificación de un proceso de observación. Imágenes “coleccionadas” durante mi proceso de investigación que representen la importancia de la creación de un nuevo observador que no es ajeno a lo que observa y que, con su manera de mirar, recorrer los espacios y preguntarse por ellos modifica lo observado.

- Hacer que esos ejercicios de observación y de memoria perduren en el tiempo de forma tangible, manipulable, codificado y “cosificado” en una serie de imágenes y/o objetos.
- Crear un pequeño manual personal, donde se mezclen realidad y recuerdo, donde explicar mi camino para hacerlo, y donde ilustrar el mismo.
- Posibilitar la extensión de este método a nuevos temas, utilizando al mismo tiempo, medios que podríamos definir como más manuales (dibujo, calcos...) con otros que no lo son tanto (uso de medios tecnológicos, etc. ...) que podrían equilibrar conceptos aparentemente opuestos.
- Sensibilizar al observador en la percepción comprensión y desciframiento del entorno, en este caso la ciudad de Vitoria-Gasteiz. Mirar, entender, descifrar, actuar en el entorno.
- Establecer relaciones con el hacer de otros artistas y también con otros ámbitos y disciplinas de la literatura y de la ciencia.
- Reflexionar sobre los instrumentos y conceptos plásticos que articulamos para constituir un hecho, un espacio, un objeto comunicativo (su proceso, su configuración), y la importancia de que éste perdure en el tiempo.
- Por último y englobando todo lo anterior: Convertirme y convertir mi propia experiencia de observación en objeto de estudio para la demostración de la tesis que se pretende defender.

#### 4.2. OBJETIVOS PROCEDIMENTALES:

- Posibilitar la relación de los procesos de investigación con los procesos de creación, --tanto plásticos como literarios, etc. --, para generar así nuevos estilos conceptuales y metodológicos que se identifiquen en mayor medida con los planteamientos que conciernen a lo artístico y a las características intrínsecas de las investigaciones de nuestro grupo de estudio.
- Generar y debatir cuestiones relativas a los procesos de investigación, determinando las posibles diferencias entre investigaciones dentro y fuera del arte.
- Poner en práctica toda serie de restricciones formales, juegos de palabras, figuras literarias y demás ejercicios de estilo que representen un método creativo de investigación.
- Determinar un estilo diferente para cada una de las descripciones y cada uno de los ejercicios de observación, con el objetivo de enriquecer el conjunto del trabajo investigador.
- Posibilitar la relación y experimentación entre diversas disciplinas y medios que no delimiten el hecho artístico a lo exclusivamente pigmentario, y así, desarrollar la capacidad de uso de instrumentos y materiales que contemplen también medios digitales y otros canales de comunicación (como las redes sociales) para la elaboración del proyecto.
- Plantear cuestiones y diálogos complejos entre géneros y estilos que conviven en el contexto artístico actual.
- Generar obras interdisciplinarias que representen esos espacios ambiguos y manipulables.
- Ofrecer, finalmente, un nuevo espacio modificado por el propio observador para desarrollar un diálogo con éste y con su entorno inmediato; analizarlo, redefinirlo, transformarlo, apropiarlo...

## 5. METODOLOGÍA

La metodología a seguir para la consecución de este proyecto se basa en tres grandes pasos: **SELECCIONAR** seis espacios, **OBSERVAR - REGISTRAR** dichos espacios y **RECONSTRUIR** lo observado, tres sistemas de aproximación a la realidad, aparentemente diferentes pero que representan la esencia de cualquier ejercicio de observación.

A continuación, paso a describir detalladamente cada uno de los pasos que se requieren para lograr los objetivos antes descritos:

### 5.1. SELECCIÓN DE LOS ESPACIOS A OBSERVAR

Se parte de la selección de 6 lugares en Vitoria-Gasteiz:

- El Cantón de San Marcos.
- El pantano de Urbina.
- La Bolera subterránea situada bajo la Plaza de los Fueros.
- El Hospital de Santiago.
- El jardín de Falerina
- La plaza de la Catedral de Santa María.

La razón por la que se han elegido estos seis lugares y no otros es porque se trata de seis lugares en los que he vivido y a los que me unen recuerdos muy particulares. A partir de ahí se pretende hacer 12 pequeños proyectos y lograr el objetivo de describir **cada mes** (desde Noviembre de 2008 hasta Abril de 2009) **dos** de esos lugares de **dos maneras** bien diferenciadas:

- La primera en el mismo lugar y lo más neutra posible: “sentada en un café o andando por la calle, con un cuaderno y un bolígrafo en la mano, tratando de describir las casas, los comercios, la gente con la que me encuentre, los carteles y, de un modo general, todos los detalles que atraigan mi mirada.” Y al mismo tiempo fotografiando todo aquello susceptible de ser manipulado a posteriori.
- La segunda en un sitio diferente del lugar, en este caso su ciudad de residencia, Bilbao: tratando de describir de manera escrita, pictórica y/o textil el lugar de memoria y de evocar todos los recuerdos relacionados con él, sean acontecimientos que ocurrían allí, sea gente que me encontré... Esta descripción podría conllevar la superposición de la memoria a la realidad observada.

¿El orden? Lo marcará el **azar**. Para dar comienzo al proyecto se deben asignar dos lugares a cada mes, por eso opté por hacer un sorteo en el que escribí el nombre de cada uno de los seis lugares que pretendía observar y describir. Cada nombre aparecía repetido dos veces –uno para ser observado de manera directa y el segundo para ser recordado— La razón: el azar como experimento. Era el azar quien decidía, era “el otro” (ajeno al observador), era una manera de negar al autor. Una posibilidad de “negarme a mí misma la capacidad de decisión”, una restricción autoimpuesta más con la que enfrentarme.

De acuerdo con el resultado del sorteo habrá veces que la descripción hecha desde el recuerdo (lo que recuerdo del lugar) se suceda antes de la descripción del mismo lugar hecha en base a una observación “in situ”; en comparación con ésta última, la anterior, se dará lugar desde la distancia, desde otro punto de vista. Será el momento de recordar lo allí sucedido, escribirlo, dibujarlo, recrearlo y reconstruirlo...”

- Así en **Noviembre** comenzaría con una observación directa de la realidad tratando de describir el Cantón de San Marcos. Él mismo mes, me acercaría al Pantano de Urbina para observarlo desde el recuerdo.
- En **Diciembre** retomaría el pantano para describirlo ésta vez in situ, y más tarde trataría de recordar un lugar llamado Jardín de Falerina.
- El mes de **Enero** descubriría una bolera subterránea recorriéndola con mis pasos, para pasar más tarde a recordar la Plaza de la Catedral de Santa María.
- En **Febrero**, me dirigiría hasta el Hospital de Santiago para efectuar una descripción detallada hecha en su interior. Este mes también describiría lo que podría recordar de la bolera que habría de observar tan sólo unos días atrás.
- **Marzo** sería el mes en el que debería volver a Vitoria-Gasteiz a ver con mis propios ojos la Plaza de la Catedral (y puede que comprobar si mi memoria estaba en lo cierto, allá por Enero) y volver a ejercitarla, ésta vez tratando de recordar lo sucedido en el Cantón de San Marcos.
- Y en **Abril**, sentiría bajo mis pies la hierba del Jardín de Falerina, para terminar mi proyecto con un último recuerdo para el Hospital de Santiago.

Así pues, fruto de ese sorteo surgirían 12 descripciones que aunaran pasado y presente, realidad y recuerdo, la ciudad y el observador mismo. 12 nuevas realidades, 12 nuevos rincones de la ciudad.

**5.2. OBSERVACIÓN – REGISTRO: Búsqueda de información. Primera descripción del lugar “in situ”**

- Observar la calle, las personas, el entorno...quizá con un esmero un poco sistemático
- Escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado. Obligarse a ver con más sencillez.
- Leer lo que está escrito en la calle: columnas, quioscos de periódicos, anuncios, paneles de circulación, graffiti, octavillas tiradas en el suelo, rótulos de los comercios.
- Descifrar un trozo de ciudad.
- Observar a la gente en la calle: ¿de dónde vienen? ¿a dónde van? ¿quiénes son?
- Tratar de clasificar a la gente: los que son del barrio y los que no, los que llevan paraguas y los que no...
- Fotografiar cada uno de los lugares seleccionados: rincones que despierten mi memoria.
- Recoger objetos, papeles, elementos que llamen mi atención.
- Actuar, moverme por el entorno, agacharme, sentarme, mirar por los agujeros, imaginar lo invisible o lo que no logro ver
- Esforzarse por imaginar, con la mayor precisión posible, bajo la red de calles, el embrollo de cloacas, la proliferación invisible y subterránea de conductos (electricidad, gas...) sin la cual la vida sería imposible en la superficie.
- Tomar apuntes de lo observado en un cuaderno de campo. Creando un cuaderno correspondiente a cada uno de los meses señalados, que recopile lo escrito y dibujado, y adjuntar en él material testimonial: tickets, objetos encontrados, etc...
- Comprobar qué me sucede (qué le sucede al observador) estando ante un lugar “experimentado” pero que puede resultar desconocido, incomprensible o incluso difícil de descifrar por el efecto del paso del tiempo.

Con todo el material anterior, se irá determinando el juego que dan esos espacios, diseñando un segundo nivel de intervención, que se dará lugar en el taller y que engloba tanto un proceso manual: mediante bocetos, series de dibujos, collages, diseño de patrones para la posterior confección de posibles prendas de vestir; hasta un proceso de manipulación digital: uso de estampaciones, scanner, impresiones de gran tamaño, proyector... Para buscar así un diálogo entre lo observado y el observador, de cara a la mejor resolución de la hipótesis que se pretende defender.

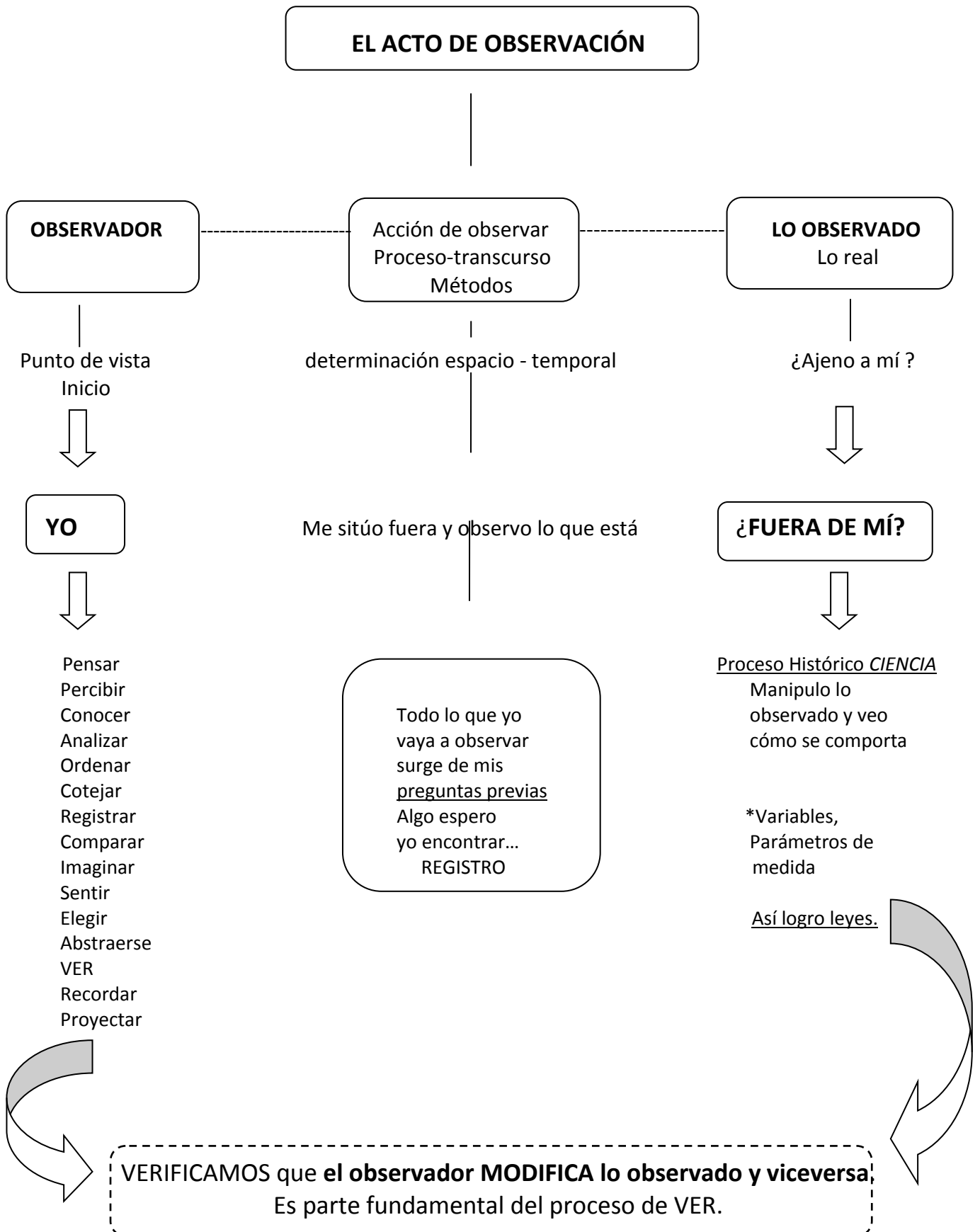
### 5.3. RECONSTRUCCIÓN – REPRESENTACIÓN de lo observado. Segunda descripción del lugar (descripción de memoria)

Una vez recopilado el material fotográfico, escrito y adjunto; se procede a describir el mismo lugar desde la distancia (tanto física como temporal). Es momento de recordar lo allí sucedido, de empezar a actuar de manera impulsiva y de acercarse a la realidad de esos lugares desde otro punto de vista. Para ello, es necesario “abordar” el material recopilado anteriormente y a diferencia de Perec, no guardarlo en un sobre, sino utilizarlo como base sobre la cual desarrollar el recuerdo. Es necesario:

- Manipular lo observado para ver cómo se comporta.
- Representar lo observado desde el recuerdo, mediante notas, dibujos, prendas de vestir, descripciones más o menos formales, atendiendo a unas restricciones predeterminadas relativas tanto al estilo como a la metodología de trabajo.
- Releer lo escrito en el lugar con anterioridad para re-escribirlo y/o representarlo de forma gráfica, basándome en las fotografías de los espacios tomadas con anterioridad.
- Reproducir las fotografías mecánicamente una y otra vez, manipularlas digitalmente, alterando su tamaño, aumentando y reduciéndolas, saturando los tonos... intentando sacar partido de todo lo que la imagen me ofrezca.
- Representar los recuerdos mediante dibujos que se harán sobre la fotocopia misma o sobre papel vegetal -- éste es un papel que superpuesto al referente (la fotografía / fotocopia de la fotografía) me permite verlo, además de poder siluetear los fragmentos de imagen que me interesan; y del mismo modo poder dibujar los recuerdos que ellas me evocan--. Es un pliego donde poder hacer físico el “olvido”. Una manera metafórica de representar los efectos del olvido sobre mi visión del pasado.
- Reproducir varias veces la misma imagen, repetir y hacer series de imágenes idénticas entre sí, en un esfuerzo por clonar a esas personas y lugares del pasado y ver si así al estar más presentes (en número), podría no olvidarlas.
- Combinar la representación gráfica y la manipulación digital, como medios para generar nuevas lecturas de una misma realidad.
- Diseñar patrones y confeccionar prendas de vestir que representen lo recordado.
- Generar nuevas lecturas de un mismo espacio que conlleven la superposición de lo recordado a lo observado o viceversa, dependiendo del orden resultante del sorteo efectuado con los seis espacios seleccionados.

Con la puesta en marcha de todos los pasos anteriores y remarcando la importancia de que se trata de tres estrategias que en definitiva son un único ejercicio de observación, se experimentará y se tratará de ratificar la teoría que sostiene que el observador modifica lo observado. Experimentando con las posibilidades, manipulando lo observado, proyectando el recuerdo sobre lo real, representando lo que supone OBSERVAR tanto para quien observa, como para lo que es observado.

A continuación, adjunto un mapa conceptual que resume y explica de manera más visual lo que se pretende defender en el curso de mi proyecto de investigación.

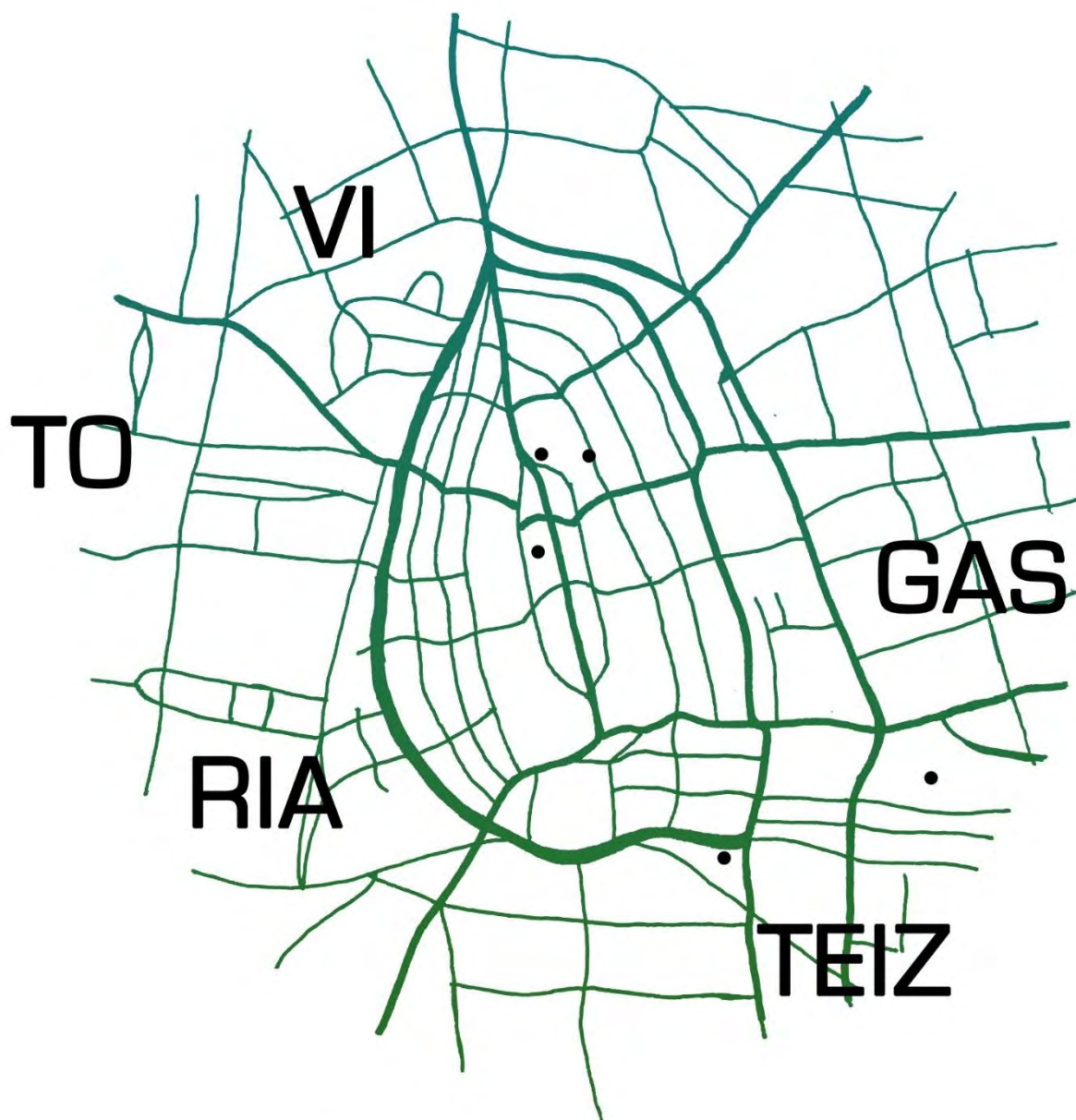




NOVIEMBRE DICIEMBRE ENERO FEBRERO MARZO ABRIL	OBSERVACIÓN IN SITU	OBSERVACIÓN DE MEMORIA
	CANTÓN SAN MARCOS DE	PANTANO URBINA DE
	PANTANO URBINA DE	JARDÍN FALERINA DE
	BOLERA SUBTERRANEA	PLAZA DE LA CATEDRAL
	HOSPITAL SANTIAGO DE	BOLERA SUBTERRÁNEA
	PLAZA DE LA CATEDRAL	CANTÓN SAN MARCOS DE
	JARDÍN FALERINA DE	HOSPITAL SANTIAGO DE

Planning con el resultado del sorteo de los seis espacios y el orden en el que han de ser observados: desde el mismo lugar "in situ" (a tiempo real) o desde la memoria (en el estudio).

**LA CREACIÓN DE UN  
NUEVO OBSERVADOR.**



EL CASO DE:

**VITORIA-GASTEIZ**

Noviembre 2008 - Abril 2009



**LA CREACIÓN DE UN  
NUEVO OBSERVADOR.**

EL CASO DE:

**VITORIA-GASTEIZ**

**Noviembre 2008 - Abril 2009**

# ÍNDICE

<b>PRELUDIO .....</b>	<b>1</b>
<b>NOVIEMBRE.....</b>	<b>SOBRES I - 2</b>
SOBRE 01. OBSERVACIÓN IN SITU /// CANTÓN DE SAN MARCOS	
SOBRE 02. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// PANTANO DE URBINA	
<b>DICIEMBRE.....</b>	<b>SOBRES 3 - 4</b>
SOBRE 03. OBSERVACIÓN IN SITU /// PANTANO DE URBINA	
SOBRE 04. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// JARDÍN DE FALERINA	
<b>ENERO .....</b>	<b>SOBRES 5 - 6</b>
SOBRE 05. OBSERVACIÓN IN SITU /// BOLERA SUBTERRÁNEA	
SOBRE 06. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// PLZ. CATEDRAL DE SANTA MARÍA	
<b>FEBRERO .....</b>	<b>SOBRES 7 - 8</b>
SOBRE 07. OBSERVACIÓN IN SITU /// HOSPITAL DE SANTIAGO	
SOBRE 08. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// BOLERA SUBTERRÁNEA	
<b>MARZO.....</b>	<b>SOBRES 9 - 10</b>
SOBRE 09. OBSERVACIÓN IN SITU /// PLZ. CATEDRAL DE SANTA MARÍA	
SOBRE 10. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// CANTÓN DE SAN MARCOS	
<b>ABRIL .....</b>	<b>SOBRES 11 - 12</b>
SOBRE 11. OBSERVACIÓN IN SITU /// JARDÍN DE FALERINA	
SOBRE 12. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// HOSPITAL DE SANTIAGO	
<b>POST SCRIPTUM .....</b>	<b>SOBRE 12</b>
<b>CITAS .....</b>	<b>SOBRE 12</b>

## PRELUDIO

París, 4 de Noviembre de 2008

El sótano de los Altamont, limpio, ordenado, nítido: desde el suelo hasta el techo, estantes y cajones provistos de etiquetas anchas y bien legibles. Un sitio para cada cosa y cada cosa en su sitio; no se les ha olvidado nada: hay existencias, provisiones como para resistir un asedio, como para sobrevivir en caso de crisis, como para ir tirando en caso de guerra - La pared de la izquierda está reservada para los productos alimenticios de primera necesidad: harina, sémola, maizena, fécula de patata, tapioca, copos de avena, azúcar en terrones, azúcar en polvo, azúcar glas, sal, aceitunas, alcaparras, condimentos, grandes tarros de mostaza y pepinillos, latas de aceite, paquetes de hierbas secas, paquetes de pimienta en grano, clavos, setas liofilizadas, latitas de cortezas de trufas; vinagre de vino y alcohol; almendras fileteadas, nueces peladas, avellanas y cacahuets empaquetados al vacío, pastitas para aperitivo, caramelos, chocolate para cocer y para comer, miel, confitura, leche en bote, leche en polvo, huevos en polvo, levadura natillas marca Francorusse, té, café, cacao, tisanas, cubitos de caldo Kub, tomate concentrado, harina, nuez moscada, guindillas, vainilla, especias y plantas aromáticas, pan rallado, biscottes, uvas pasas, dulce de fruta, tallos de angélica; siguen después las conservas: conservas de pescado: atún desmenuzado, sardinas en aceite, anchoa desenrolladas, caballa al vino blanco, sábalos en tomate, merluza a la andaluza, sprats ahumados, sucedáneo de caviar, hígado de bacalao ahumado; conservas de legumbres y hortalizas: guisantes, puntas de espárragos, champiñones de París, judías verdes extra, espinacas, corazones de alcachofas, salsifics, menestra, así como paquetes de legumbres secas: guisantes, alubias verdes, lentejas, habas, alubias blancas; paquetes de arroz y de pastas: macarrones cortados, fideos, conchas, spaghetti, patatas fritas, puré de patata, sopas en sobre; conservas de fruta: orejones de albaricoque, peras en almíbar, cerezas, melocotones, ciruelas, bolsas de higos secos, cajas de dátiles, de plátanos secos, de ciruelas pasas; conservas de carne y platos preparados: corned-beef, jamón, terrinas, chicharrones, foie gras, paté de hígado de cerdo, galantina, cabeza de jabalí, choucroute, cassoulet, longaniza con lentejas, raviolis, cordero guisado, ratatouille de Niza, cus-cús, pollo a la vasca, paella, ternera con salsa blanca a la antigua.

La pared del fondo y casi toda la de la derecha están ocupadas por botellas extendidas en botelleros de alambre plastificado siguiendo un orden visiblemente canónico: primero los llamados vinos de mesa, luego los Beaujolais, Côtes du Rhône y vinos blancos del Loira del año, después los vinos de conservación corta: Cahors, Bourgueil, Chinon, Bergerac, por último la verdadera bodega, la gran bodega, llevada con un libro en el que se hace constar cada botella, procedencia, cosechero, proveedor, añada, fecha de entrada, plazo óptimo de conservación, eventual fecha de salida; vinos de Alsacia; Riesling, Traminer, Pinot negro, Tokay; Burdeos tintos: Médoc: Château-de-l'Abbaye-Skinner, Château-Lynch-Bages, Château-Palmer, Château-Brane-Cantenac, Château-Gruau-Larose; Graves; Château-Lagarde-Martillac, Château-Larrivet-Haut-Brion; Saint-Emilion: Château-Latour-Beau-Site, Château-Canon, Château-La-Gaffeliere, Château-Trottevieille; Pomerol: Château-Tailleur; Burdeos blancos: Sauternes: Château-Sigalas-Rabaud, Château-Caillou, Château-Nairac; Graves: Château-Chevalier, Château-Malartic-Lagraviere; Borgoñas tintos: Côtes de Nuits: Chambolle-Musigny, Charmes-Chambertin, Bonnes-Mares, Romanée-Saint-Vivant, La Tache, Richebourg; Côtes de Beaune: Pernand-Vergelesse, Aloxe-Corton, Santenay, Gravieres, Beaune Greves «Vignes-de-l'Enfant-Jésus», Volnay Caillerets; Borgoñas blancos: Beaune Clos-des-Mouches, Corton Charlemagne;

Côtes-du-Rhone; Côte-Rôtie, Crozes-Hermitage, Comas, Tavel, Château - neuf-du-Pape; Côtes-de-Provence: Bandol, Cassis; Vinos del Mâconnais y del Dijonnais, vinos naturales de Champagne -Vertus

Bouzy, Crémant-, vinos varios de Languedoc, Béarn, Saumurois y Turena, vinos extranjeros: Fechy, Pullr, Sidi-Brahim, Chateau-Mat-till1oux, vino del Dorset, vinos del Rhin y de Mosela, Asti, Koudiat, Haut-Mornag, Sangre de Toro, etc.; por último hay unas cuantas cajas de champán, vinos aperitivos y licores diversos, whisky, ginebra, kirsch, calvados, coñac, Grand-Marnier, Benedictine, y, de nuevo en los anaqueles, algunas cajas con diferentes bebidas no alcohólicas, con gas o sin gas, aguas minerales, cervezas, zumos de fruta.

Por último, al final y a la derecha, entre la pared y la puerta --enrejado de madera reforzado con hierro y cerrado con dos gruesos candados-, la zona de los productos de limpieza, los productos de tocador y los productos diversos: lotes de bayetas, tambores de polvos para lavar la ropa, detergentes, desincrustantes, desatascantes, lejía concentrada, esponjas, productos para parqués, cristales, dorados, plata, cristalería, baldosas y linóleos, cepillos de escoba, bolsas de aspirador, velas, reservas de cerillas, lotes de pilas eléctricas, filtros de cafetera, aspirinas vitaminadas, bombillas antorcha para arañas, hojas de afeitar, colonia barata a granel, pastillas de jabón, botellas de champú, algodón hidrófilo, bastoncitos para las orejas, limas esmeriladas, cargas de tinta para estilográfica, cera, botes de pintura, apósitos individuales, insecticidas, encendedores de cocina, bolsas para la basura, piedras de mechero, papel de secar... Como ya he dicho, lo suficiente para sobrevivir en este sótano cuasi abandonado al que me vine a refugiar al poco de terminar mi obra: "La vie mode d'emploi" ("La vida, instrucciones de uso") una novela que mostraba un edificio parisino al que se había quitado la fachada, de modo que, desde los sótanos hasta la buhardilla, todos sus aposentos quedaban visibles mostrando la vida de sus inquilinos. Es desde aquí desde donde escribo, el sótano de la única casa sin fachada de la rue Simon-Crubbellier de París.

Para los que no me conozcan, siempre se me ha considerado como un excéntrico escritor francés que perteneció a una escuela de "chiflados" decididos a desarrollar todo tipo de limitaciones formales en nuestros escritos - el grupo se denominó *Ouvroir de littérature potentielle* (OULIPO, taller de literatura potencial). Desde muy joven supe que me dedicaría a escribir, sentía que, en el mundo real, la vida del ser humano era esencialmente precaria y limitada, de manera que en mi ficción intenté crear un universo que le confiriera espacio y le proporcionara, en cierto sentido, tanto seguridad como libertad de acción.

Los libros que escribí se asociaban a cuatro campos diferentes, cuatro modos de interrogación que planteaban, a fin de cuentas, la misma pregunta, pero que la formulaban según perspectivas particulares que, para mí, correspondían cada vez a otro tipo de trabajo literario. La primera de esas interrogaciones podía ser calificada de "sociológica": cómo mirar lo cotidiano, la segunda era de orden autobiográfico, la tercera, lúdica, remite a mi gusto por las restricciones, las proezas, las 'gamas', a todos los trabajos para los cuales las investigaciones de OuLiPo me dieron la idea y los medios: palíndromos, lipogramas, pangramas, anagramas, isogramas, acrósticos, palabras cruzadas; la cuarta, finalmente, concernía a lo novelesco, al gusto por las historias y por las peripecias, el deseo de escribir libros que se devorasen panza abajo en la cama; cabe añadir que esta división es algo arbitraria y podría ser mucho más matizada: casi ninguno de mis libros escapaba completamente a una cierta marca autobiográfica; por otra parte, casi ninguno se

escribió sin recurrir, al menos a título simbólico, a tal o cual restricción o estructura oulipiana, y sin que dicha estructura o restricción me restringiera en algo.

Terminé mis días aquí, inmerso en mi propia obra, formando parte de ella, porque, ¿qué mejor lugar que venir a “morir” en una de sus estancias? Elegí ésta –el sótano– por estar repleto de una innumerable cantidad de víveres con los que poder sobrevivir y porque el señor Altamont (propietario de este), es un experto internacional que pasa largas temporadas fuera de París, lo que me asegurara una vida en calma.

Todos me dieron por muerto en 1982 tras haberseme detectado una terrible enfermedad y, en realidad, lo estoy; pero todo depende del “cristal con el que se mire”. Desde que el mundo es mundo, existe la “Teoría de la resurrección”, la vida después de la muerte y ese es mi caso: el caso de un escritor que revive gracias a las lecturas de sus textos. Cada vez que algún lector pone voz a una de mis creaciones, soy yo quien renace en esa lectura...y para mi sorpresa, todavía son muchos los que lo hacen, por eso sigo aquí.

Algo así debió pensar “mi” observador cuando me envió su primera carta.

Lo más correcto sería presentar al “observador” y dejarme de rodeos, para ello debería remontarme a hace unas semanas, exactamente a comienzos del mes de Octubre del año 2008. Por aquel entonces, mis días discurrían en la más absoluta tranquilidad, inmerso en mis pensamientos, en la lectura de las etiquetas de las latas de conserva y botellas de “caldos” realmente deliciosos.... Ojeando los pocos libros que el señor Altamont jamás abrió y por eso acabaron sus días aquí conmigo: el Grand Larousse universal del s. XIX encuadernado en tafílete verde, las obras completas de La Fontaine, Musset, los poetas de la Pléiade y Maupassant, varias colecciones de revistas encuadernadas y descoloridas: Preuves, Encounter, Merkur, La Nef, Icarus, Diógene, La Mercure de France, y algunos libros de arte y ediciones de lujo, entre ellas un Sueño de una noche de verano romántico con grabados de acero de Helena Richmond, La Venus de las pieles de Sacher Masoch, presentado en un estuche de visión en el que las letras del título parecen marcadas con un hierro candente, y la partitura manuscrita de Incertum, opus 74 de Pierre Block, para voces humanas y percusión, encuadernada con una piel de búfalo con incrustaciones de hueso y marfil. Elucubrando sobre posibles reclasificaciones e inventarios de los objetos con los que convivo en este pequeño espacio.... En fin, haciendo lo único que sé hacer y me divierte.

Esta tranquilidad pocas veces se ve alterada, únicamente cuando uno de los criados de los Altamont abre la puerta –aunque de manera sigilosa– para preguntarme acerca de mi estado de salud o mis necesidades, y traerme algún encargo que le haya hecho. Y es que, como autor de la novela en la que discurre su existencia, necesitaba tener en él a un cómplice (el único que sabría de mi existencia en toda la casa) que me ayudara en caso de necesitar algo del exterior. Pero aquel día no esperaba ninguna visita...

Una cantidad innumerable de papeles de diferentes formatos y colores solían apilarse en el suelo, junto a la puerta: propaganda electoral, catálogos de muebles, cuartillas de videntes, tarotistas y restaurantes chinos... todo tipo de lecturas que el mayordomo sabía me podían entretener y solía introducir por un pequeño orificio de ventilación que hay en la puerta del sótano. Aquella mañana me desperté con el sonido de algo cayendo al suelo: de entre los papeles,



junto a la puerta, asomaba un sobre con unas características que hasta ahora no había visto: Un sobre brillante, de unos 30cm. de largo y 23cm. de ancho, de color marrón y aspecto acolchado. Con mi nombre escrito en tinta negra, con una caligrafía clara y ocupando todo el frente del sobre:

*“George Perec  
Rue. Simón – Crubellier  
(sótano)  
París-Francia”*

Un único sello en la parte superior derecha proveniente de España y el matasellos de Bilbao eran la única información que aquella carta misteriosa me ofrecía a primera vista. Sin esperar ni un instante abrí la carta para ver qué contenía: un texto escrito de puño y letra del remitente anónimo se dejaba leer sobre un tipo de papel muy característico, juraría que se trataba del papel con el que en las pescaderías envolvían el pescado: un papel de gramaje alto, color grisáceo y suave al tacto, y con un olor un tanto especial.

Junto a él, una especie de plano de una casa, que me hacía recordar al plano de la casa en la que yo habitaba (y habito).

Era inevitable imaginarme a un hombre sin rostro tras aquella carta; alguien anónimo que me enviaba varios mensajes a la vez, y no sólo de manera escrita: el tipo de letra, la elección de un dibujo para representar el plano de la casa, el papel, etc.... decían bastante del tipo de persona que se intentaba comunicar conmigo.

Acostumbrado a interrogarme e irme demasiado por las ramas, opté por acabar con el misterio y leer directamente lo que parecía haber sido escrito para mí. La carta comenzaba así:

*“Estimado George Perec, me dirijo a ti deseando que estés más vivo que nunca... espero perdones mi intromisión, pero se trata de un motivo de primera necesidad. Te conozco, y sé que después de leer mi carta será muy difícil que te niegues a participar del proyecto que te propongo...”*

Inmediatamente miles de preguntas me invadieron ¿quién eres? ¿de qué se trata? ¿Cómo me has encontrado?... El remitente decía conocerme, haberme leído, haber imaginado todas y cada una de las palabras empleadas en mis descripciones y en esta ocasión aseguraba llegar a necesitarme para una especie de proyecto que tenía en mente...

Intenté concentrarme en el contenido de aquella carta, parecía hablar de algo muy serio y requería toda mi atención. Tras leerla en su totalidad, comprendí de dónde provenía la idea del proyecto del que me hablaba y por qué me había elegido a mí. Su idea surgía de la posibilidad de aplicar y experimentar en primera persona diferentes modos de percepción de la realidad. Métodos que implicarían un ejercicio de observación, de memoria y de imaginación que le hicieran comprender el mundo circundante.

Quería entender también, la idea de la intemporalidad de la ciudad y de las razones que han llevado a los hombres a vivir en las mismas. “Ya que las ciudades son un conjunto de muchas cosas: memorias, deseos, signos de un lenguaje; son lugares de trueque, (...) pero no sólo de mercancías, son trueques de palabras, de deseos, de recuerdos.”<sup>1</sup>

Todo aquello me resultaba tan familiar que por un momento llegué a sentir añoranza por recorrer una última vez las calles de París, bajo la luz de sus farolas... y es que aquella carta anónima hablaba de observación, memoria e imaginación. De la importancia de mirar a nuestro alrededor y también de volver al pasado, para darnos cuenta de la huella que éste ha dejado en nosotros. En su caso, la importancia de volver a Vitoria-Gasteiz, una ciudad “tan cercana en la distancia como lejana en el tiempo” en la que el remitente anónimo pretendía redescubrir 6 rincones de la ciudad llenos de significado y a los que le unían recuerdos susceptibles de ser olvidados.

Todas y cada una de sus palabras me remitían a un proyecto que yo mismo llevé a cabo en 1974 y que, en efecto, ha tomado como referente. Su objetivo: la búsqueda y aplicación de un método de observación. El proyecto se titulaba “Especies de espacios”, escribí así:

### **“LOS LUGARES”<sup>2</sup>**

En 1969 seleccioné en París 12 lugares (calles, plazas, cruces, un paisaje) en los que había vivido, o a los que me unían recuerdos muy particulares.

Me propuse hacer cada mes la descripción de dos de esos lugares. Una de estas descripciones la hacía en el mismo lugar y lo más neutra posible: sentado en un café o andando por la calle, con un cuaderno y un bolígrafo en la mano, trataba de describir las casas, los comercios, la gente con la que me encontraba, los carteles y, de un modo general, todos los detalles que atraían mi mirada. La otra descripción la hacía en un sitio diferente del lugar: entonces trataba de describir el lugar de memoria y de evocar todos los recuerdos relacionados con él que se le ocurrieran, sean acontecimientos que ocurrieran allí, sea gente que me encontré.

Cuando estaban terminadas estas descripciones, las metía en un sobre y lo sellaba con cera.

En algunas ocasiones me hacía acompañar al lugar que estaba describiendo por un amigo(a) fotógrafo(a) que, libremente o siguiendo mis indicaciones, tomaba fotos que metía en los sobres correspondientes, sin mirarlas (salvo una tan sólo); también en alguna ocasión metía en los sobres diversos elementos que más tarde serían susceptibles de servir como testimonio, por ejemplo: billetes de metro, o bien tickets de consumo, o entradas de cine, prospectos, etc...

Cada año comenzaba de nuevo estas descripciones teniendo cuidado de describir cada uno de estos lugares en un mes diferente del año, luego, de no describir el mismo mes el mismo par de lugares.

Esta empresa, que se parece un poco en su principio a las “bombas del tiempo”, duraría 12 años, hasta que todos los lugares fueran descritos dos veces doce veces.

Mi proyecto culminó en 1981 y lo que esperaba no era otra cosa que dejar huella de un triple envejecimiento: el de los lugares mismos, el de mis recuerdos y el de mi escritura.

El remitente al que pasé a llamar desde entonces “el observador” buscaba experimentar con la realidad, pero también con la manera en que él la percibiría, cómo la recordaría y cómo la imaginaría. Observar y rescatar del olvido: rincones, gentes y momentos pasados...

Buscaba así, retornar a los lugares de la ciudad en los que había vivido experiencias únicas, teniendo en cuenta que no pertenecía a ese lugar (y su mirada siempre sería extraña) para intentar describir lo que sucedería en 6 lugares concretos, cada uno de ellos en un mes diferente y jugar así con el paso del tiempo, el pasado y presente, con sus recuerdos y las diferentes formas de observación de la realidad más cercana. Pero hacía una diferencia entre lo que pretendía con su idea y el camino que quería seguir para llegar a ella. Me hablaba de una versión de mi proyecto original.

Después de leer sus primeras líneas empecé a comprender lo que aquel observador anónimo pretendía hacer. Pero aun así necesité hacer una pequeña lista con sus **intenciones**:

La primera: Generar un recorrido temporal (6 meses) y espacial (6 lugares) en la ciudad, basado en sus propias vivencias y recuerdos.

La segunda: Observar meticulosamente la realidad, comprender el entorno y analizar los distintos hechos que configuran los espacios. Participar de esa realidad para poder así valorarla, apreciar lo que se debe tener como esencial y lo que se debe desechar como accesorio. Comprobar si ello implica la superposición del recuerdo (lo subjetivo) a la realidad (lo objetivo), sin perder la información que le ofrecen ambos.

Tercera: Poner en marcha un mecanismo mediante el cual, revivir instantes, conversaciones, juegos y miedos... que sin darse cuenta le traen detalles olvidados por la memoria. Y sacar del anonimato pasajes de su historia que descansaban en algún lugar de la mente.

Cuarta: Representar los polos opuestos de una misma persona: su presente y su pasado. Jugar con dualidades como: presente-pasado, subjetivo-objetivo, encima-debajo, a la vista-oculto, blanco-negro, grande-pequeño... para dar origen a una nueva visión de la realidad. Una realidad adulterada, que no es más que el producto de sus recuerdos y de nuevas maneras de ver.

Quinta: Registrar lo que le evocan esos lugares de manera fotográfica, escrita, pictórica y/o textil. Materializar, convertir en imagen, representar gráficamente y/o elaborar prendas de vestir a partir de sus recuerdos. Crear un escenario propio, un escenario soñado, en el que conviven personajes caricaturizados, recuerdos filtrados y su propia imaginación. Una nueva visión de la ciudad desde su particular perspectiva y la del paso del tiempo.

Sexta: Hacer que su manera de “ver” perdure en el tiempo de forma tangible, manipulable, codificado y “cosificado” en una serie de imágenes y/o prendas de vestir. Crear un pequeño manual personal, donde se mezclen realidad y recuerdo, donde explicar su camino para hacerlo, y donde ilustrar el mismo.

Séptima: Sensibilizar al lector en la percepción comprensión y desciframiento del entorno, en este caso de la ciudad de Vitoria-Gasteiz. Mirar, entender, descifrar, actuar en el entorno.

Octava: Establecer relaciones con el hacer de otros artistas y también con otros ámbitos y disciplinas.

Reflexionar sobre los instrumentos y conceptos plásticos que se articulan para constituir un hecho, un espacio, un objeto comunicativo, y la importancia de que esta perdure en el tiempo.

Y última, pero puede que la más importante: valorar los métodos de observación como métodos de creación e investigación. Se busca relacionar campos que en principio han sido tomados como aislados, pero están altamente interrelacionados, como son: la observación, la investigación y la creación artística como la literaria.

La siguiente cuestión era ¿Qué **método** va a poner en práctica para conseguir sus objetivos? Su respuesta era clara: **seleccionar, observar y registrar / reconstruir lo observado**. El observador partiría de la selección de 6 lugares en Vitoria-Gasteiz (calles, plazas, cruces, un paisaje) en los que había vivido, o a los que le unían recuerdos muy particulares. Y a partir de ahí hacer 12 pequeños proyectos.

Cada mes (desde Noviembre de 2008 hasta Abril de 2009) llevaría a cabo la descripción de dos de esos lugares de dos maneras bien diferenciadas:

- La primera se haría en el mismo lugar y lo más neutra posible: “sentado en un café o andando por la calle, con un cuaderno y un bolígrafo en la mano, tratando de describir las casas, los comercios, la gente con la que me encuentre, los carteles y, de un modo general, todos los detalles que atraigan mi mirada.” Y al mismo tiempo fotografiando todo aquello susceptible de ser manipulado a posteriori.

- La segunda se haría en un sitio diferente del lugar, en este caso su ciudad de residencia, Bilbao: tratando de describir de manera escrita, pictórica y/o textil el lugar de memoria y de evocar todos los recuerdos relacionados con él, sean acontecimientos que ocurrían allí, sea gente que se encontró... Esta descripción podría conllevar la superposición de la memoria a la realidad observada.

¿El orden? Lo marcaría el **azar**. El observador me informaba de la existencia de un sorteo en el que escribió el nombre de cada uno de los seis lugares que pretendía observar y describir. Cada nombre aparecía repetido dos veces –uno para ser observado de manera directa y el segundo para ser recordado– La razón: el azar como experimento. Era el azar quien decidía, era “el otro” (ajeno al observador), era una manera de negar al autor. El observador argumentaba tener así la posibilidad de “negarme a mí mismo la capacidad de decisión”.

Fruto de ese sorteo surgirían 12 descripciones que aunaran pasado y presente, realidad y recuerdo, la ciudad y el observador mismo. 12 nuevas realidades, 12 nuevos rincones de la ciudad.

En realidad, el observador me hablaba más detalladamente de cada uno de los pasos que quería seguir para lograr los objetivos precedentes. Y es justo que sean mencionados. Continuaba así su carta:

"Junto a estas letras, te envío un planning en el que se refleja el resultado del sorteo de los 6 espacios en los que se va a desarrollar el proyecto. En él aparecen el cuándo y el dónde tendré que describir cada uno de los seis espacios y de qué manera tendré que hacerlo.

Pretendo con ello: observar la calle, las personas, el entorno...quizá con un esmero un poco sistemático. Escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado. Quiero obligarme a ver con más sencillez. Descifrar un trozo de ciudad.

Observar a la gente en la calle: ¿de dónde vienen? ¿a dónde van? ¿quiénes son? Tratar de clasificarles. Esforzarme por imaginar, con la mayor precisión posible, bajo la red de calles, el embrollo de cloacas, la proliferación invisible y subterránea de conductos (electricidad, gas...) sin la cual la vida sería imposible en la superficie.

Voy a tomar apuntes de lo observado en un cuaderno de campo. Creando un cuaderno correspondiente a cada uno de los meses señalados, que recopile lo escrito y dibujado, y adjuntar en él material testimonial: tickets, objetos encontrados, etc. y, por último, fotografiar cada uno de los lugares seleccionados: rincones que despierten mi memoria.

De acuerdo con el resultado del sorteo habrá veces que la descripción hecha desde el recuerdo (lo que recuerdo del lugar) se suceda antes de la descripción del mismo lugar hecha en base a una observación "in situ"; en comparación con ésta última, la anterior, se dará lugar desde la distancia, desde otro punto de vista. Será el momento de recordar lo allí sucedido, escribirlo, dibujarlo, recrearlo y reconstruirlo..."

De acuerdo con su planning, en Noviembre comenzaría con una observación directa de la realidad tratando de describir el Cantón de San Marcos. Él mismo mes, se acercaría al Pantano de Urbina para observarlo desde el recuerdo.

En Diciembre retomaría el pantano para describirlo ésta vez in situ, y más tarde trataría de recordar un lugar llamado Jardín de Falerina.

El mes de Enero me descubriría una bolera subterránea recorriéndola con sus pasos, para pasar más tarde a recordar la Plaza de la Catedral de Santa María.

En Febrero, me llevaría hasta el Hospital de Santiago permitiéndome imaginar cada uno de sus rincones gracias a una descripción detallada hecha en su interior. Este mes también me describiría lo que podría recordar de la bolera que observó tan sólo unos días atrás.

Marzo sería el mes en el que debería volver a Vitoria a ver con sus propios ojos la Plaza de la Catedral (y puede que comprobar si su memoria estaba en lo cierto, allá por Enero) y volver a ejercitarla, esta vez tratando de recordar lo sucedido en el Cantón de San Marcos.

Y en Abril, sentiría bajo sus pies la hierba del Jardín de Falerina, para terminar su proyecto con un último recuerdo para el Hospital de Santiago.

Desde que comencé a leer las primeras líneas de su carta una pregunta me rondaba constantemente...-Y ¿qué pinto yo en todo esto?— Pues bien, he aquí el quid de la cuestión: El remitente-observador buscaba en mí un observador externo; alguien a quien enviar sus descripciones mensualmente, alguien que supiera entender de lo que estaba hablando, alguien que le ayudara a comprender la manera en la que observaba su alrededor y también cómo lo recordaba. Una persona que le mirara tras la mirilla, un espía que pudiera explicarle quién era o cómo funcionaba ante el mundo. En el fondo quería crear en mí la figura de un nuevo observador para construir su propia identidad.

Porque como él bien decía: “No hay identidad sin la presencia de los otros. No hay identidad sin alteridad”.

Pasé así de ser un mero referente para el observador, a ser utilizado como un alter-ego que observara todos sus pasos. Al fin y al cabo, durante muchos años no hice más que dedicarme a observar a los demás, en un intento por crear mi propia obra literaria. Y puede que esa sea nuestra “seña” en común: el uso de la investigación y la creación como método de observación. Ya lo decía: Wagensberg<sup>3</sup> “Experimentar es inventar una observación”

Por eso, tenía razón cuando me alertaba de mi imposibilidad para negarme ante tal reto. Desde el momento en que leí estas últimas líneas de su carta supe que ya había empezado a tomar parte en su juego. Que la tranquilidad de mis días tocaba a su fin, y que aquella persona anónima se traía algo importante entre manos.

Desde entonces, el observador se comprometía a enviarme dos cartas al mes, dos descripciones que atenderían a un planning preconcebido y que no podría perder de vista -si quería entender algo— cartas que muestro a continuación, ordenadas desde Noviembre hasta Marzo y que analizo una por una “tras la mirilla”.

George Perec





Descripción in situ  
Noviembre 2008

---

## CANTÓN DE SAN MARCOS





## ÍNDICE

### **NOVIEMBRE.....**

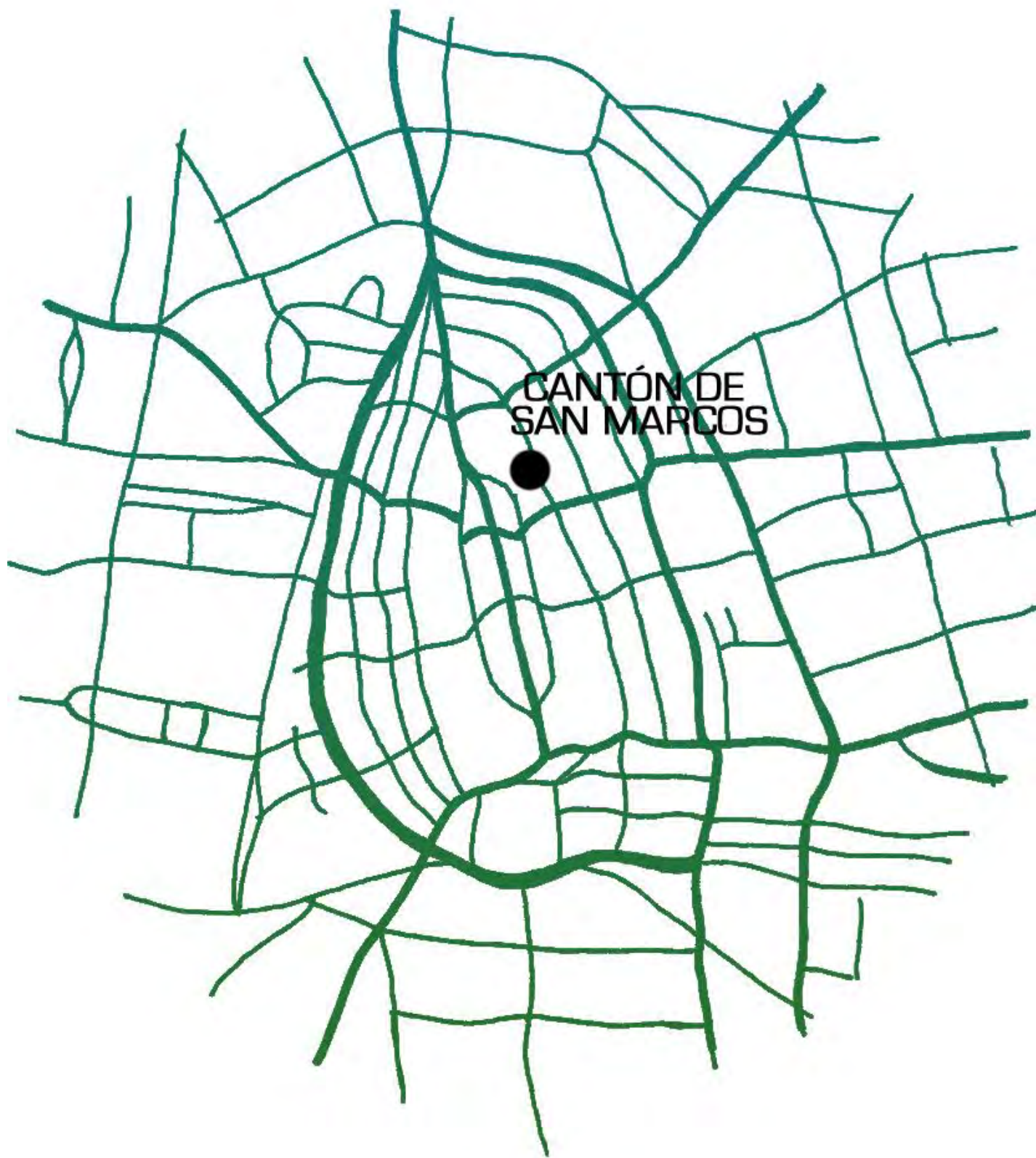
#### 01. OBSERVACIÓN IN SITU /// CANTÓN DE SAN MARCOS

Descifrando la ciudad..... I. 4

Reflexiones en torno al observador..... I. 17







CANTÓN DE  
SAN MARCOS

Cantón de San Marcos

Almendra medieval

Vitoria-Gasteiz

Comarca: Llanada alavesa

Altura media: 512m.

Latitud en grados decimales: 42.85

Latitud en grados, min, seg: 42,51,0

Longitud: -2.667

Longitud en grados, min, seg: -2,40,0

Coordenada X UTM Huso 30: 527237

Coordenada Y UTM Huso 30: 4744296.9

Huso UTM: 30

Provincia de Álava

Euskal Herria

España

Europa

Mundo

Universo

12:33 h. AM. Tiempo húmedo, aproximadamente 12°C, ahora mismo no está lloviendo, pero el suelo está muy mojado y lleno de charcos.

Rastreo rápidamente el lugar y busco una guarida desde la que poder observar todo lo que ocurra a partir de ahora. Lo tengo, me dirijo hacia él. Me sitúo a escasos metros de la que durante unos pocos meses fuera mi casa. Aquí no me voy a mojar, estaré tranquila.

Frente a mí el cantón de San Marcos se alza ladera arriba. La calle en cuesta está flanqueada a ambos lados por sendas escalinatas de pizarra. Son escalones de una anchura incómoda, te obligan a dar zancadas para no perder el ritmo. En el suelo se dibujan cuatro franjas verticales bien diferenciadas por unas hileras de adoquines de color claro también dispuestos en vertical. Las dos de los lados están formadas por adoquines negros de un palmo de largo y tres dedos de ancho, formando trenzas ascendentes y descendentes (como si nos quisieran indicar el sentido en el que deberíamos ir), y en el centro, en cambio, unos adoquines de mayor edad, y forma irregular rompen la dirección con su sentido horizontal. Los cantos redondeados de éstos últimos reflejan el paso del tiempo, las hierbitas que crecen entre sus rendijas me dan la razón. Me pregunto cuántos millones de pasos se habrán dado sobre ellos para lograr ese desgaste.

El inmueble, protagonista de mis recuerdos, se alza en la esquina del cantón, con sus tres pisos bien diferenciados por tres balcones que dan a la calle Cuchillería. La primera planta tiene un mirador sobre el que se apoya el balcón de la segunda planta (mi balcón), y sobre él, otro de menor tamaño y sin repisa, pero adornado con geranios de flores rojas. En la planta baja hay un bar que lleva el nombre del cantón.

Se trata del nº4 del Cantón de San Marcos. Su fachada color teja, aparentemente moderna y perfecta en su acabado, despista. Porque es su lado derecho, construido a base de mampostería de pequeños ladrillos y vigas de madera, la que sigue fiel al paso del tiempo y muestra el aspecto original de la casa. Soy testigo del diálogo entre pasado y presente, dos caras del mismo inmueble, dos escaparates que cuentan diferentes historias.

Las ventanas de ese otro lado se dispersan por la pared sin atender a ninguna norma que nos permita distribuir su interior en tres alturas. Sólo una de ellas tiene la persiana completamente bajada, y de las más altas asoman las flores rojas de los geranios. Se podría deducir que a esa altura corresponde el tercer piso (no sólo porque encima de ellas no se vea ninguna ventana más) sino por el gusto de sus dueños a la hora de utilizar los geranios de flores rojas como planta decorativa en todas las ventanas de la casa. La puerta de acceso se sitúa en ésta caótica pared, para abrirla es necesario subir tres escalones enchapados con azulejo marrón. Se divide en dos hojas, una más estrecha que la otra, pero ambas tienen un cristal opaco protegido por una verja de hierro forjado en su mitad superior. La cerradura está en la hoja derecha, a media altura y los timbres se sitúan a la izquierda. Debajo de los timbres hay un papel pegado, me acerco a leer de qué se trata. El texto advierte:

**“¡PELIGRO!”**

**En el casco histórico de Gasteiz ha surgido una plaga de antenas de telefonía móvil ilegales, que colocadas sin licencia y sin consultar a ningún vecino, causan efectos contra la salud en un radio de 500 metros. Cataratas, tumores, insomnio, fatiga, dolores de cabeza, golpes de calor, interferencias en marcapasos, alteraciones del comportamiento, alteraciones del desarrollo embrionario, estrés psicológico...**

Y muestra a continuación tres fotografías de tres antenas situadas en las calles Santa María nº7, Fray Zacarías nº2, y cantón de San Marcos nº2.

Para acabar haciendo un llamamiento a pie de página:

Si no las quieres, ven los jueves a las 20h. a las escuelas nº9 Asociación de Vecinos Gasteiz Txiki.

Miro hacia arriba, busco la antena con la mirada. Por lo que parece en la foto está colocada en lo alto del tejado de la casa de más arriba, y ahí está, ya la he visto. Está escondida detrás de una chimenea cilíndrica de metal.

Siento una especie de escalofrío hipocondríaco y bajo la cuesta en busca de algún portal en el que me pueda cobijar no solo de la lluvia sino de las ondas nocivas emitidas por la susodicha antena. Elijo uno al azar, el nº 78 y me apoyo en su puerta. Desde aquí, puedo ver la cuesta del cantón, la que fuera mi casa a mi izquierda y la calle discurriendo ante mí de izquierda a derecha (o de derecha a izquierda).

Hay dos hombres canosos a pie de cuesta, los dos llevan gafas. Hablan sobre las pruebas falsas de Iruña-Veleia. Ambos están bastante gorditos. Uno lleva una bandolera de cuero. Han quedado a las nueve para un catering.

Otro hombre pasa a su lado bajo un paraguas verde.

Un perro color canela pasea con su dueña.

¿Por qué llevan el paraguas abierto si no está lloviendo?

Una mujer saluda a los dos hombres canos, deduzco que serán conocidos en la ciudad, puede que historiadores.

Oigo el ruido de los tacones de otra chica que pasa, y otra conversación alejada.

Al fondo a la derecha el ruido molesto e intermitente de un taladro me inquieta.

La calle en la que me encuentro es peatonal, su suelo es de baldosas rectangulares color rojizo. Hay otras baldosas de color crema, de igual tamaño, que dividen la calle en dos mitades y cada mitad está subdividida, a su vez, en cuadrículas de menor tamaño. Todo este entramado de líneas hace que el espacio se distribuya de una manera diferente. Así, me sitúo en la baldosa nueve, cuadrícula octava (empezando por el final de la calle Cuchillería). Compruebo los números de los portales y estoy en el lado de los pares. Los números van en descenso hacia mi izquierda: nº76-74-72-70-68-66-64... y ascienden hacia mi derecha: nº80-82-84-86-88-90-92 y así sucesivamente. Frente a mí los portales: 87-89-91-93-95-97-99-101 y 103, también hacia la derecha. Estoy al final de la calle, y corroboro que es muy larga.

Hay seis baldosas rotas y en sus huecos se acumula el agua de la lluvia. Sigo mirando al suelo.

Desde donde estoy puedo contar veintiséis alcantarillas. La mayoría de ellas se disponen a ambos lados de la calle. Cada una contiene una inscripción: "Gas Natural de Álava", "AMVISA-Vitoria", "Iberdrola", "Telefónica" ... ésta última y la primera se repiten más que las demás. También hay otras más antiguas que no tienen dueño... En mitad de la calle hay un desagüe por el que se cuela el agua que ha podido escaparse de las rendijas de las baldosas. Si hago un intento por aislar el ruido del taladro, puedo oír el agua cayendo hacia el mundo subterráneo, regando la ciudad medieval.

Un camión de San Miguel matrícula 7743 DSP, está parado junto al Bar "San Marcos", una fotografía ocupa toda la parte trasera mostrando una familia de cuatro miembros en el interior de un coche. El padre al volante, la madre de copiloto, un niño de rizos rubios atrás junto a su hermana mayor. Los padres se miran sonrientes, todos sonrían. A pie de foto leo "Tu responsabilidad te pide. Auténtica 0'0". Se publicita cerveza sin alcohol. Relaciono la cerveza con la conducción. Me pregunto si no es tan





peligroso beber como despistar a los demás conductores con imágenes publicitarias de semejante tamaño en la carretera.

Una carretilla de color rojo asoma por la parte delantera del camión, deduzco que alguien lo está descargando. No le veo.

Dos mujeres con el paraguas abierto, y un hombre sin paraguas pasan junto al camión, ni siquiera se inmutan de lo que se anuncia en éste. La saturación de imágenes con la que convivimos ha hecho disminuir en nosotros el factor sorpresa.

Una de las mujeres mira hacia arriba, yo también lo hago. Miro hacia el balcón de mi casa. Parece deshabitada. Las contraventanas de madera pintadas de blanco están cerradas, y por la hora que es se me hace extraño que lo estén. El mirador del primer piso también está pintado de blanco, con cortinas también blancas con puntillas en su parte inferior tras unos cristales sucios. De la fachada cuelgan cuerdas que en su día sujetarían algo y ya lo han dejado de hacer, pero siguen ahí enredados en los cables que recorren las paredes, y en las tuberías que bajan del tejado, llevando el agua desde allí arriba hasta mis pies.

Hay muchos chicles pegados en el suelo, una bolsa de patatas vacía y rota, tres colillas y una goma marrón, de esas que tiran del pelo cuando te haces una coleta.

Aparece una mujer con botas, están sucias, llenas de barro. Lleva los vaqueros remangados, jersey de rayas rojas, blancas y azules, y un casco de obra blanco en la cabeza. Habla por teléfono. Estoy a pocos pasos de la catedral de Santa María en la que se están haciendo obras de recuperación del yacimiento arqueológico. Ellos también están escarbando en la memoria.

**Otro hombre pasa ante mí cojeando... Camina a duras penas hacia mi izquierda. Casi es arrollado** por un chico que sale del bar ensimismado en su conversación telefónica.

Me fijo en un local contiguo al bar y algo no me cuadra, falta la globería: una tienda especializada en globos de diferentes tamaños, formas y colores. Soy consciente del paso del tiempo.

Un perro con gabardina amarilla con ribete azul marino viene por la derecha, olisquea a una chica que lleva en brazos una caja azul de frutería llena de naranjas.

Pasan rápidamente dos chicos en bicicleta de izquierda a derecha. Se cruzan con otros dos que hablan en árabe –en esta ciudad es palpable la mezcla de culturas debido a la inmigración-- casi el 5% de la población es inmigrante y sobre todo reside en el casco antiguo. Pero aun sabiendo todo esto, si no los hubiese oído hablar, no sabría que no son de aquí. Su look occidental y el ir sin chaqueta (como cualquier otro paisano acostumbrado a las bajas temperaturas) me han dado pistas erróneas. El último en entrar me mira mientras deja cerrar la puerta tras él.

La puerta sobre la que me apoyo todavía tiene una ranura para meter las cartas, como se hacía antiguamente cuando en las casas todavía no había buzones personalizados con el nombre y apellidos de los inquilinos.

No oigo ningún ruido de coches al tratarse de una calle peatonal de acceso restringido a los vehículos, pero sí oigo a los obreros gritar al fondo de la calle, a mi derecha.

Dos de ellos se van a comer, ya han recogido los bártulos, pero no se han sacudido el polvo blanco que cubre sus buzos de trabajo, sus manos y sus caras. Uno de ellos se enciende un cigarro.

La gente camina tranquila porque no hay miedo de que te pille un coche.

Hay una fuente poco funcional en medio del acceso al cantón. Es difícil beber de ella por la altura a la que está situada: a un metro del suelo, más o menos. Definitivamente se trata de una fuente pensada para que beban los perros, los gatos, pájaros, etc.... **que pasean** por aquí. A cada lado de la

frente hay dos pivotes para que los coches no puedan subir calle arriba, pero si ya hay una fuente que dificulta el paso, ¿para qué hay también pivotes? No lo entiendo.

Esta calle sirve para ir y venir, es bidireccional y si te arrepientes en la dirección a la que vas, siempre puedes parar, dar la vuelta y volver sobre tus pasos. Es lo bueno de caminar, en vez de conducir.

Un hombre y una mujer se saludan desde ambos lados de la calle, no se acercan, y sólo les separan cuatro **pasos...**

Hombre 50 años más o menos, vestido de azul añil, arrastra un saco de plástico lleno de patatas en una carretilla. Abre una puerta que está a mi lado, deja la carga, cierra la puerta y vuelve por donde ha venido.

Un niño pasa con dos hombres, uno es su padre. Los tres son marroquíes, sus rasgos son inequívocos. El niño lleva una chaqueta verde caqui, con el choto puesto y una bata azul de cuadritos blancos asoma por debajo. Han ido a buscarle al colegio y se lo llevan a casa a comer.

Hay en el portal nº80 un timbre a 1 metro del suelo, imagino que estará pensado para que las personas que se mueven en silla de ruedas puedan acceder a ellos con mayor facilidad. También los niños lo tienen más fácil y las personas muy bajitas.

El nº 82 en cambio tiene los timbres dispuestos en la pared de uno en uno. Cada piso tiene un interruptor de diferente color y forma, y los cables están empalmados por fuera de la pared. Da un aspecto muy rudimentario y parece que fueron puestos así temporalmente, pero se hayan mantenido intactos con el paso del tiempo. Parece una pequeña escultura que decora la entrada de la casa.

Un chico pasa en bici y lleva auriculares en las orejas. No sé si estará escuchando música o los llevará para que no le entre frío.

Pasa un coche, volkswagen polo 5216 FJZ. El copiloto me mira, se preguntará qué es lo que estoy haciendo.

Me fijo en que a estas horas la cantidad de personas mayores que hay en la calle supera a la de jóvenes. Muchos estarán jubilados y hay obras cerca.

Unos metros más a mi derecha hay una pequeña tienda de ultramarinos, en un letrero sobre la **puerta de cristal leo su nombre: "Agustín Arratibel", imagino que serán el nombre y apellidos del dueño,** pero no le puedo ver. Junto al letrero, otro de menor tamaño y **de forma ovalada anuncia "Helados Nestlé" y dice "¡Ven!". Parece que la estrategia de Agustín para captar clientes en tiempos de crisis es utilizar mensajes subliminales a las puertas de su negocio.** Por eso también pone las cajas de naranjas, uvas, castañas y nueces fuera de la tienda. Apiladas, pero dispuestas ordenadamente por colores, unas sobre otras de tal manera que queden a la altura de la mano del comprador y así sea más fácil que las vea, las toque y compre alguna cosa. Puedo leer la marca de las **naranjas, es "Juventud". Agustín busca** abrir mercado entre el público más joven, el más acostumbrado a hacer la compra en las grandes superficies. De momento nadie entra a comprar, por lo que no sé si es autoservicio o es el propio Agustín quien camela a sus clientes para que se lleven 3 kilos de naranjas a precio de dos.

**Pasa por delante un hombre con una bolsa del supermercado "LIDL". La guerra abierta entre el pequeño y el gran comercio es más que obvia.**

Todos están caminando, excepto dos personas a lo lejos, paradas en medio de la calle, conversando.

El ruido de la obra ha parado.

Los inmuebles a mi alrededor son en su mayoría de tres pisos, aunque también hay pequeñas casas con sólo dos. La ordenanza municipal obliga a los constructores a mantener esa altura a la hora de construir nuevas edificaciones. Veo en el tercer piso de una de ellas ropa colgada protegida con un plástico transparente sujeto con pinzas de colores al colgador. Hay un pantalón vaquero, otro de caballero de color marrón y talla bastante grande, dos camisas blancas, un sujetador y cuatro pares de calcetines negros. Deduzco que en el interior viven al menos dos personas, un hombre y una mujer y el hombre está gordo.

Una cantidad considerable de cables recubren todas las fachadas convirtiéndolas en espacios caóticos. Parece como si todas las casas estuvieran envueltas como un enorme paquete de regalo y sujetas con esos cables a modo de lazo.

Una mujer con bata azul celeste sale a tirar la basura a un pequeño contenedor que está frente al portal de su casa.

**Veo dos bares más en la calle, pero tienen la persiana cerrada. La antigua "Tapicería Gómez"** también está cerrada, pero la cantidad de polvo que tiene su letrero, su puerta de madera roída, y su persiana llena de pegatinas y pedazos de papel --que en su día formarían parte de carteles anunciando todo tipo de eventos, servicios, reuniones de vecinos o quién sabe qué— grapas y telarañas, me hacen pensar que lleva cerrada bastantes años.

Un hombre con abrigo gris y gorro azul camina llevando una muleta en su mano derecha, pero no se apoya demasiado en ella por lo que deduzco que su dolor no será demasiado agudo y es más un apoyo, por otra parte, necesario en días lluviosos en los que el suelo se convierte en una pista de patinaje.

Un perro grande color canela, rabo blanco y collar negro entra también al bar mientras su dueño saluda a otra chica. Parece que supiera el itinerario de su dueño.

Son gente del barrio o frecuentan mucho ésta calle porque muchos de ellos se saludan al pasar. Se conocen. Me sorprende no ver a ningún turista. Puede que no sea una buena época y que el día no sea **muy agradable para "callejear"**.

Una mujer con un pañuelo gris oscuro en la cabeza lleva a su niño en el carro. Por la manera en la que lleva el pañuelo sé que no lo hace porque haga frío, sino porque sus creencias y su religión así lo estiman oportuno. Camina seria y su recubrimiento se extiende hasta su hijo. Un plástico transparente cubre al niño y al carro en su totalidad, pero su mano derecha asoma de entre el escudo protector agitando un palo mientras balbucea otro idioma inteligible. De la parte delantera del carro cuelgan más juguetes.

Otro hombre calvo habla por el móvil.

Un niño con mochila roja y chaqueta roja a juego (o viceversa, no sé si sería antes la mochila o la chaqueta) camina cabizbajo hacia casa. Puede que haya tenido problemas en el colegio, o simplemente tenga tanta hambre que el camino se le está haciendo eterno.

Ya me han molestado dos veces para entrar al portal sobre cuya puerta me apoyo.

"--Que tengáis buen fin de semana—" **grita una mujer a alguien que no veo. Una felicidad comedida** se respira en el ambiente por la llegada del final de la semana y la jornada laboral.

Un hombre viejo pasa en su bicicleta a toda velocidad, me fijo y veo que lleva motor y txapela. Me hace gracia.

Hay flores en los balcones de las casas restauradas, dos borlas doradas brillan en cada esquina. Estas casas no rompen con la estética de las demás, pero sí rompen su narrativa al ser ahistóricas.



Un chico ha entrado a comprar el pan, es hora de comer. A otra mujer le suena el móvil, reconozco el sonido y lo identifico con un teléfono NOKIA, lo saca del bolsillo mientras arrastra el carro de la compra, azul de cuadros. Sorprendentemente lleva zuecos y calcetines morados. Imagino que, a juego de sus dedos, morados por el frío.

Ahora solo oigo tacones, levanto la vista esperando ver a una mujer y lo que me encuentro es una niña con su mochila yendo a casa a comer. Está de moda entre las adolescentes y preadolescentes llevar zapatos de tacón de aguja. Probablemente pasarán de estar obsesionadas por crecer antes de tiempo a ponerse la crema antiarrugas que borre los signos de la edad de sus rostros.

Un hombre barbudo me interrumpe, ha cerrado la puerta que nos separa de golpe, pero le oigo abrir el buzón mientras tose.

**Dos hombres salen de la "Fundación Catedral Santa María" que está frente a mí, con sacos de papel marrón llenos de pan. Doce barras de pan en total.**

Un hombre canoso que habla por el móvil ha quedado en la sociedad con la cuadrilla y dice que él llevará las botellas de sidra. Me asusta la cantidad de personas que veo hablando por teléfono móvil.

Una amama con su nieto metido en el carro pasa por delante de él.

La chica del casco de obra blanco vuelve de donde haya ido y camina con paso ligero hacia la puerta de la Fundación. La gente joven camina rápido, la gente mayor lo hace más despacio. Dudo de si tendrá que ver con la edad o con las prisas por llegar antes.

Una paloma. Dos coches aparcados en la calle, uno es una furgoneta blanca Citroën, el otro no lo sé. El dueño de la furgoneta está descargando unas cajas y no puedo ver su matrícula.

Suena la campana de la catedral dos veces, ¿ya son las dos? Miro en mi móvil y no son más que las 13:30. **No llevo reloj. El sonido de las campanas es suave...**

A lo lejos, las sirenas de una ambulancia.

Tres palomas caminan hacia mí.

Un chico, chuta la txapa de una botella dos veces.

La amama vuelve hacia aquí con el nieto, no hace más que pasearse de un lado **para otro... ¿estará haciendo tiempo?**

Otra chica manda un SMS mientras camina y las botas le hacen ruido a cada paso que da. Una puerta se cierra.

Un tablero-pizarra con propaganda de Coca-Cola situado en la puerta del bar que creía cerrado anuncia un menú **del día por 9,75€:**

Primer plato

Ensalada mixta

Macarrones con chorizo

Consomé de pollo

Guisantes salteados

Segundo plato

Muslos de pollo con patatas

Merluza a la romana

Filete empanado

Pimientos rellenos de txangurro

Pan y vino.

Se me empieza a abrir el apetito.

La amama vuelve otra vez, creo que quiere ver lo que estoy escribiendo, se acerca a mí sin disimulo. Estira el cuello y mira mi cuaderno. Aparta la vista y sigue caminando.

Un hombre negro de mediana edad, con gorro, sudadera azul y un reloj grande en su muñeca izquierda, lleva una bolsa con no sé qué en su mano derecha.

El edificio de la Fundación está sucio, de su fachada salen cuatro focos que alumbran los cuatro toldos colgados, donde se pueden leer cada palabra que forma el nombre completo de la Fundación. Cada toldo está dispuesto en vertical a tres metros del suelo, más o menos. Son de color azul y las **letras están escritas en blanco. Leo, ladeando hacia la izquierda mi cabeza: "Fundación", "Catedral", "Santa", "María". La fachada** está descascarillada y el edificio contiguo está abandonado. En las ventanas los cristales están rotos, no se puede ver a través de ellos porque los huecos están tapados con tableros de madera. Una persiana hace las veces de trinchera, evitando así que entren palomas a anidar, o se cuelen los gatos. Su aspecto es tan fantasmagórico como el de la tapicería sobre la que se erige.

La amama toca un timbre del portal de al lado, esperaba que su hijo terminara de poner la comida al nieto. Le pide que baje a por él, está harta de hacer de niñera con este frío.

Otra chica- **otro móvil. Habla con su interlocutor invisible acerca de un contrato de 80€ al año.**

Dos negros hablando en un idioma que no entiendo vienen por la izquierda. Los dos visten abrigos de camuflaje. Uno lleva un maletín metálico en la mano derecha y el otro unas zapatillas amarillas escandalosas que hacen perder el sentido al abrigo que ha elegido ponerse esta mañana para pagar la recompensa en el lugar acordado.

Faroles salen de las fachadas. Desde aquí puedo llegar a contar doce. A medida que se aleja la calle los veo más pequeños, ¿o serán más pequeños?

Un Opel Astra gris con dos ocupantes me salpica al pasar, el conductor me mira, yo le respondo con otra mirada desafiante. Pasa de largo.

Solo veo una papelería y casualmente está en la fachada del único edificio oficial de la calle que tengo cerca. (La Fundación). Está adosada a la fachada, junto a la puerta de acceso. Es pequeña, negra por los lados y roja en el frente; en éste lleva el escudo de la ciudad en el que aparecen un castillo con dos torres y un cuervo boca abajo, sobre cada una de ellas. Debajo del castillo dos leones miran cada uno hacia un lado. Los colores de la papelería van a juego con los carteles de los nombres de las calles.

En el lado derecho del cantón, desde una esquina la figura de San Marcos vigila la calle. Se asoma a la calle casi como un funambulista que se sujeta sobre los cables telefónicos que cuelgan de la fachada. Es un hombre barbudo, vestido con una túnica, que muestra en sus manos un libro abierto. A sus pies, casi escondido bajo sus ropas, un pequeño perro asoma por su lado izquierdo. Los dos están protegidos de la lluvia por una especie de paraguas de piedra caliza.

Una chica pasa con una bolsa de plástico blanca llevando la compra. El perejil asoma por fuera y a través del plástico puedo ver seis latas de cerveza San Miguel. Hay más cosas dentro de la bolsa, pero no las distingo. Entra en un portal. Desaparece.

Dos antenas parabólicas. Dos señales de prohibido girar.

La gente cuando camina mira al suelo.

Todos los geranios que veo tienen las flores rojas.

Oigo un ruido de llaves al andar.

Veo un coche amarillo a lo lejos, a juego de las zapatillas del chico que ha pasado antes. Puede que sea él.

Un hombre vestido de verde caqui, con bigote canoso va corriendo hacia la derecha. Es la única persona que he visto correr hasta ahora.

Pasa una mujer con un chubasquero del deportivo alavés. Es la única que me ha informado de a qué equipo de fútbol apoya.

**Hay muchos miradores blancos de madera. Tres alarmas de "Electro Alavesa". Tres miradores reformados de madera nueva, puede que roble.**

Aparece el frutero Agustín, lleva bata azul añil. Sé que se trata de él por su bata, aunque esa bata podría ser de ferretero, dependiente de una tienda de telas, pescadero o incluso del portero de una casa de huéspedes. Hasta puede que se la haya trucado con el hombre que ha traído antes las patatas. Recoge las cajas de fruta, deben de pesar bastante por la cara que pone... **Es hora de cerrar. En este rato no ha ganado mucho dinero.**

Un chico lleva la bicicleta en la mano mientras camina junto a una chica que no va en bici. Si fuera sobre ella, le sería más incómodo mantener una conversación, porque tendría que ralentizar su marcha o bien hacer caminar más rápido a la chica.

**Oigo más llaves y me temo lo peor, cada vez están más cerca... Vuelven a molestarme.**

**Una chica se para a leer un cartel pegado a la cristalera del centro "Zugaz". Desde fuera parece tratarse de un bar, o un lugar de reunión con mesas redondas y sillas de diseño a su alrededor. Está cerrado y como apenas hay claridad, por estar tan nublado, no distingo muy bien lo que hay en el espacio interior. Parece un espacio decorado por expertos en diseño de interiores, un lugar sin desgastar. En la puerta hay un timbre, así que puede no tratarse de ningún bar; me resulta extraño ver un bar con timbre. Pero más me asombra comprobar cómo éste timbre también está a 1 metro de distancia del suelo. Empiezo a pensar que en esta calle vive algún enano que ha diseñado el barrio con todo tipo de facilidades --un barrio a su medida--, harto de la discriminación que su colectivo viene sufriendo durante años y años. Así, ha diseñado: una fuente sólo para enanos, unos portales con timbres a la altura de los enanos, escalones cómodos de subir y bajar sólo para enanos, naranjas y uvas que mordisquear sin ser visto por el dueño de la tienda, ranuras por las que se meten las cartas que sirven para fisgar lo que hay detrás de las puertas...y un sinfín de facilidades más.**

Cinco chiquiteros que se acercan por mi izquierda charlan. Solo uno lleva corbata. Me gustaría que se pusieran a cantar, pero no lo hacen. Mientras, un hombre se acerca hacia mí. Lleva un jersey de punto y un pantalón de pana del mismo color ocre. Debajo asoma una camisa color burdeos. Quiere entrar al portal donde estoy, me dice --¡buenos días! --y un fuerte olor a alcohol me marea.

El frutero recoge los tomates de una cesta engalanada con una tela de lino con puntilla. Después coge una caja de madera llena de nueces y otra de castañas.

La calle se está vaciando, es hora de comer.

Oigo dos campanillas -- "tin-tin" -- dentro del portal en el que me apoyo. Se abre la puerta, del interior sale el hombre ebrio, se despide de mí con una enorme sonrisa.

**Un hombre de avanzada edad va con dos muletas, lleva txapela, forro polar "North Face" y pantalón crema. Me da tiempo a fijarme en su ropa porque lleva escayolada su pierna derecha y camina muy despacio. Éste sí se apoya en ellas para andar. Su escayola asoma por el calcetín negro a la altura del talón. El yeso está sucio, seguro que no es el primer día que sale a la calle, y se ha manchado al apoyarse en el suelo. Leo por las paredes carteles y graffitis de diversa procedencia: "Txorionak", "Abierto por obras- Open site- Ouvert pour Travaux: Horario (11-14h / 17-20h)", "Goal", "Sobietiko" ...**



Son las dos. He contado al menos seis campanadas, pero a diferente ritmo y con diferente fuerza. Soy incapaz de establecer la relación entre el número de campanadas y la hora que es.

**El ritmo ahora lo marcan los pasos de la gente, el sonido de las llaves, las puertas al cerrarse...** muchos vuelven a casa a comer. Llevan el paraguas en las manos. Hay otro ritmo que se repite insistentemente, el color de las fachadas: Casa roja-naranja-beige-roja-beige-roja-beige-**naranja...**

Un hombre elegantemente vestido habla con la ingeniera a las puertas de la Fundación, lleva gabardina beige y una bufanda de cuadros cuelga de su cuello. Me atrevería a decir que no es del barrio, ni siquiera de la ciudad.

Unas manos asoman sobre mi cabeza agitando un mantel de cuadros verde y naranja. Lo agita dos veces y vuelven a desaparecer. Unas migas caen frente a mí. Ya han terminado de comer.

Veo dos paraguas abiertos, deduzco que ha empezado a llover. Oigo la persiana del frutero, no es automática. Miro y veo a Agustín dispuesto a marcharse, esta vez sin su bata azul.

Hay una reunión de perros al final de la calle. Dos grandes olisquean a uno más pequeño. Se escapa, les tiene miedo.

**Sigo leyendo: "AHT EZ", "NG"... Hay cientos de pegatinas rotas por las paredes, las tuberías, los cristales, las puertas de las lonjas en desuso.** Es casi imposible descifrarlas.

Pasa otro chico marroquí (puede que argelino) con una bici naranja-butano prestada por el ayuntamiento. Todas las que he visto hasta ahora eran bicicletas de montaña, ésta en cambio es una bicicleta de paseo, con una cesta en su parte delantera donde lleva una pequeña placa –en la que aparece el escudo de la ciudad— que la diferencia del resto de las bicicletas del mundo. Por detrás un hombre que se esconde tras unas gafas de sol. Coqueto, pero con los zapatos sucios, camina mirando al suelo.

Bajo la estructura de las casas viejas asoman los ladrillos antiguos. La zona de la pared más próxima a la cañería que baja del tejado está cubierta de verdín.

**Sigo leyendo: "Euskaraz bizi", "Se vende" ...**

Dos hombres gritan, se insultan. Son otros dos obreros, también sucios que se irán a comer. Siguen bromeando, pero se quedan en silencio de pronto, al pasar a mi lado.

Yo también tengo hambre.

En esta zona es difícil aparcar. El tránsito de coches por las calles del casco antiguo es limitado y también son limitadas las posibilidades de aparcar sin tener que pagar por ello. Hay un parking regulado por O.T.A. en la parte más alta del barrio que permite estacionar un tiempo máximo de hora y media.

**He pagado 1€ por esa fracción de tiempo y por ocupar el espacio del tamaño de mi coche: un Renault Clio. Si tuviera que pagar por ocupar el mismo espacio durante 24h. sería suficiente con tener en mi bolsillo 16€. Pero si me excedo en dos minutos del tiempo establecido por una máquina, indicado en un pequeño ticket, visible a los ojos de un amable agente del ayuntamiento; en ese caso, el coste del tiempo aumentará y tendré que pagar una multa de más de 10€. En esta ciudad el tiempo es oro y se encoge o estira cambiando de valor según se mire.**

Pasado este tiempo me dirijo hacia mi coche esperando que el tiempo se haya encogido o que el/la agente de turno haya seguido otra ruta y también se haya ido a comer.



París, 23 de Noviembre 2008

Recibo una nueva carta con la primera descripción, sé que es el observador quien la envía por las características del sobre: de igual tamaño, forma y color que el anterior. Lo abro y vuelvo a encontrar ese tipo de papel tan característico conteniendo lo que parece ser la primera descripción de uno de los rincones de la ciudad de Vitoria-Gasteiz: se trata del Cantón de San Marcos, situado en la Almendra medieval de la ciudad. Junto a ella, el observador me envía un mapa, una serie de fotografías del lugar que él mismo ha tomado y unas cortas notas en las que se refiere a lo que ha sentido mientras observaba a su alrededor.

Tras leer su descripción concluyo que es el resultado de la primera aproximación a un espacio cuya observación se ha intentado hacer lo más ceñida posible a la realidad. El sujeto observador ha anotado lo que pasaba ante sus ojos, lo que oía en el momento en el que estaba sucediendo, las características de todo lo que tenía a su alrededor, pero se sincera, previniéndome ante su imposibilidad por anotar todo lo observado en el tiempo en que sucedía. Alega que todo se movía mucho más rápido que su mano, que su pensamiento, que su visión. Menciona que "mientras miraba hacia adelante no estaba viendo lo que sucedía tras de mí, ni encima, ni debajo, ni tras las puertas ni ventanas". Para acabar afirmando lo agotador del hecho de observar un espacio tan vivo, continuamente en movimiento...

Se dirige a mí, conociendo mis experimentos y experiencias en lo referente a una descripción del espacio "lo más objetiva posible" ... Pero se pregunta si será subjetivo el mero hecho de que él esté allí. Recuerdo ahora la frase "el termómetro enfría la sopa" sin poder recordar quién la dijo...y es que su sola presencia está cambiando el curso de las cosas:

lo que ve es visto por él y sería de otra manera bajo la mirada de otra persona.

Una pregunta le ronda en la cabeza constantemente: "*Yo observo, ¿yo pertenezco?*", mientras se siente observado al mismo tiempo por la gente que le rodea en su "pedacito" de ciudad.

Se podría decir que estamos tan acostumbrados a ver, que no nos damos la oportunidad de observar: pasamos por alto detalles, pequeñas historias que nos rodean, retales de realidad, por el simple hecho de no permitirnos el lujo de dedicar un poco de tiempo a esa esquina por la que todos los días pasamos y creemos "tener vista". El observador se da cuenta de zonas en las que NUNCA se había fijado; no había dedicado el tiempo suficiente a observar el lugar en el que había vivido ni su entorno más inmediato. A comprender que la cantidad de agua de un charco, el estado de las pegatinas en una fachada o el descoloramiento de un cartel de propaganda nos hablan del paso del tiempo. A observar la infinidad de objetos por los que estamos rodeados y advertir la cantidad de pistas que nos dan acerca de para lo que han servido en el pasado y ya no lo hacen.

Sería divertido disponer del tiempo suficiente para inventarse una historia para cada uno de ellos...

La manera de caminar, de vestir, de mirar, de conducir y hasta de detenerse ante un escaparate, nos dan muchas pistas acerca de las personas. Pero no sólo lo que podemos ver importa a la hora

de describir un espacio: el observador reconoce que hay OLORES y también SONIDOS que le dan pistas sobre lo que sucede a su alrededor (si alguien se acerca, alguien ha dejado de trabajar, qué hora es...).

También se ha percatado de que la ciudad cambia de “habitantes” según la franja horaria en la que se observe. De la importancia que tiene dudar de lo que se ve, porque no siempre la visión es inequívoca, y la duda es la clave para abrir la puerta a nuevas maneras de ver.

Continúa hablando de la necesidad de mencionarme su lucha constante entre lo que veían sus ojos en el momento de la descripción y lo que habían visto en el pasado, y la comparación inconsciente que surgía de cada una de esas miradas.; pero admite que este juego es divertido, dice que “inunca hasta ahora había contado el número de baldosas rotas en la calle!”

En este infructuoso intento por generar una descripción *aséptica*, ha luchado contra su propia experiencia en el lugar, hasta que ha comenzado a advertir el paso del tiempo en las casas, la gente que conoce..., él mismo.

Pasado un tiempo observando, intentando mantenerse en una postura lo más objetiva posible (intentar transcribir, ser testigo fiel del espacio-tiempo) se he dado cuenta de que es imposible no hacer deducciones, imaginar o relacionar lo observado con experiencias anteriores, incluso elucubrar posibles situaciones futuras. Ha comprendido que es muy difícil mantenerse en una postura objetiva y no utilizar adjetivos que denoten una experiencia propia en el lugar. Dice ser consciente de una AUTOCENSURA, de un intento por no caer en la trampa de una descripción con tintes autobiográficos. Se repite a sí mismo que los ejercicios de observación requieren un “entrenamiento” y una predisposición: hay que proponerse ver cosas nuevas, ver de una manera diferente. Como dijera Novalis<sup>4</sup> : “La perceptibilidad es un tipo de atención”.

Por un momento ha dudado de hasta qué punto tendría que escribir sus deducciones, ya que si lo hacía pasaría a ser un observador activo en ese escenario. Pero... ¡de eso se trata! A eso ha ido hasta allí.

El observador es consciente de que sus ojos y su mirada van correteando de un lado para otro, para formarse una idea global del espacio. El hecho de que esté lloviendo impide su movimiento “físico” por el espacio. No lo recorre caminando, sólo mirándolo. Podría decirse que es un observador físicamente inmóvil, pero que entra en acción con cada cosa que mira. Incluso lo que al principio parecían actores/figurantes, y él el espectador han interactuado en su trabajo, en lo que estaba haciendo. Yo mismo al leer sus palabras, soy consciente de “entrar en (su) acción”.

Sus deducciones, en lo referente al espacio y a la manera de comportarse de la gente denotan su propia experiencia y ya no lucha ocultarlo. Lo ha intentado, ha descrito “su” rincón de la ciudad, cuál era su situación en él y cómo se ha sentido. Ha buscado un orden en el espacio, un ritmo. Su gente, su disposición. Se ha visto a sí mismo desde arriba; veía donde estaba colocado mientras imaginaba lo que estaría pasando tras las puertas, detrás de las paredes de su casa, en el subsuelo... Ha intentado describir, no sólo lo que veía, sino también lo que no podía ver. Y para terminar con su ejercicio de observación, usa como excusa el tiempo. En este caso el tiempo

de OTA, el dinero que ha costado su ejercicio de observación. Y es que no podemos olvidar que las miradas también cuestan dinero.

Recuerdo ahora cuáles eran las claves para descifrar un espacio que describí allá por 1999<sup>5</sup> y que el observador ha tenido muy en cuenta en su descripción:

## CLAVES PARA DESCIFRAR UN ESPACIO:

### ANOTAR:

El lugar  
La Fecha  
La hora  
El tiempo

### LA CALLE:

¿De qué está hecha?  
¿Para qué sirve?  
Tipo de calle.  
Números pares e impares.

### La gente en las calles:

¿De dónde vienen, a dónde van?  
¿Quiénes son?  
Tratar de clasificar a la gente. Del barrio, turistas...  
Establecer relaciones entre las personas.  
Adjudicar profesiones, modos de vida.  
Los lugares de residencia y de trabajo no suelen coincidir.  
Hablar de moda.

### Los coches (tipos de coches)

#### Los animales.

#### Los inmuebles:

confortables – señoriales, edificios de viviendas – edificios oficiales...  
Mirarlos, levantar la cabeza, buscar el nombre del arquitecto, el nombre del contratista, la fecha de construcción...  
Tratar de acordarse, en el caso de un inmueble nuevo, de lo que había antes, etc....

Las tiendas: ¿qué venden? ¿Dónde hace la compra la gente del barrio?

Los cafés: ¿cuántos hay? ¿Por qué has elegido éste?

Los demás comercios.

### HACER UN REPERTORIO DE:

Aceras, Zonas de estacionamiento, Farolas, Paradas de taxis / bus, Cabinas telefónicas, Bancos públicos, Buzones, Parquímetros, Papeleras, Semáforos, Paneles de señalización, Dirección/sentido de la calle, Cunetas Tomas de agua...

### DESCUBRIR EL RITMO:

El paso de los coches. Si llegan por paquetes por encontrarse con semáforos en rojo.

Contar los coches.

Mirar la matrícula de los coches.

Anotar la ausencia de taxis. (A pesar de que haya varias personas que esperan)

### LEER LO ESCRITO EN LA CALLE:

columnas, quioscos, anuncios, paneles de circulación, graffitis, Octavillas tiradas en el suelo, rótulos de los comercios...

DEDUCIR EVIDENCIAS: La obsesión por la propiedad. Describir la cantidad de operaciones que realiza el conductor de un vehículo cuando aparca solamente para ir a comprar 100gr. de dulce de frutas.

SUS CIRCUITOS: ¿por qué los autobuses van de un sitio a otro? ¿quién elige los itinerarios y en función de qué?

...

... George Perec





Descripción de memoria  
Noviembre 2008

---

## PANTANO DE URBINA





## ÍNDICE

### **NOVIEMBRE.....**

#### 02. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// PANTANO DE URBINA

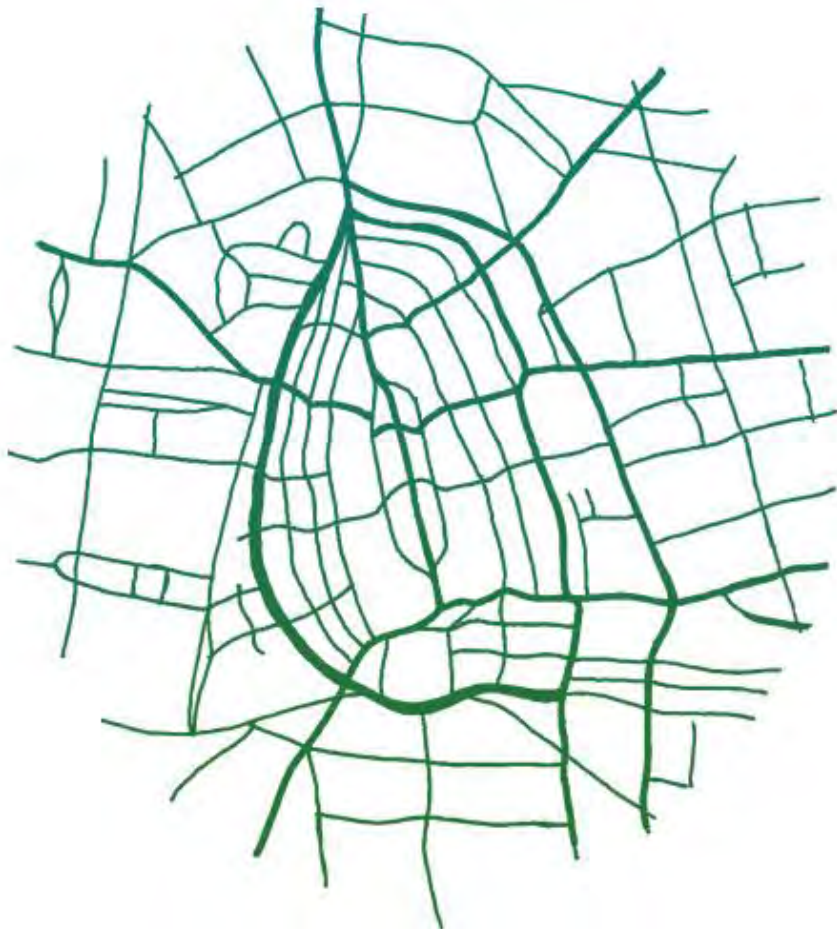
Viaje al recuerdo..... II. 4

Reflexiones en torno al observador..... II. 16





# PANTANO DE URBINA



**Me encuentro ante una situación que se me hace extraña. Nunca antes me había visto “obligada” a recordar.** Las reglas del juego hacen que me encuentre a varias millas de distancia del lugar que tengo que rescatar del olvido. El azar ha querido que éste sea el punto de partida de un viaje que recorrerá seis lugares que esconden mis propias vivencias, que hagan aflorar en mí experiencias pasadas y cuyo resultado aún desconozco.

Hasta ahora el hecho de recordar un lugar, un objeto, una persona o un acontecimiento ha surgido de manera inconsciente: el olor del café que me recuerda a mi madre, o aquellas zapatillas viejas que con sólo mirarlas me llevan hasta las calles y charcos por los que han pasado. Pero esta vez es diferente, no hay nada en esta habitación que me haga recordar aquel lugar. No dispongo de ninguna fotografía, no puedo verlo ahí fuera, no lo oigo, y si cierro los ojos no podré escribirlo.

Aquel lugar está en mí, yo soy aquel lugar y por lo tanto tendré que rebuscar en mi memoria, como si de un **gran archivo se tratase, y dejarme llevar hasta donde ésta me permita...**

**No tengo más remedio que recordar, por eso....**

...Me acuerdo de la primera vez que me llevaron al pantano. Digo "me llevaron" porque yo desconocía la existencia de aquel lugar secreto. Fue en Junio del año 2003, era fin de semana y la temperatura invitaba a darse un buen baño.

Me acuerdo de los preparativos de antes de iniciar el viaje: abrir la nevera, seleccionar unas piezas de fruta: un mango, dos nectarinas y una papaya; coger un cuchillo y una botella de agua, meter todo en una mochila junto con la toalla y montarme en el coche. Rumbo a lo desconocido.

Me acuerdo del viaje, pero no del recorrido. Recuerdo que me impresionó la lejanía del lugar, las curvas de la carretera y lo estratégico que era su punto de acceso. Pero estaba demasiado emocionada para fijarme en detalles. De pronto el camino asfaltado desapareció de mi vista y podía notar los baches de una nueva superficie sobre la que el coche se paró. Inexplicablemente ¡ya habíamos llegado!

Me acuerdo de mirar a mi alrededor y ver unos cuantos coches más, aparcados en fila, pero con cierto desorden, a causa de los baches antes mencionados. La carretera discurría a un lado y un pinar al otro. Aquello no era más que un nuevo punto de partida; necesitaba ser guiada hasta el destino, y estaba ansiosa por saber lo que se escondía tras aquel misterio.

Me acuerdo de que por unos instantes traté de hacer una composición del lugar, intenté situar mentalmente el pantano a la derecha o a la izquierda de donde yo me encontraba, y deduje que estaría justo al otro lado de la carretera por la que habíamos venido y que sólo tendríamos que cruzarla para llegar, pero en realidad, no tenía ni la menor idea de dónde estábamos. Así que opté por seguir a mi guía.

Me acuerdo de que nos alejamos del coche y nos dirigimos hacia el pinar. Hacía mucho calor y era medio día, el sol daba de lleno en las copas de los árboles y se colaba entre sus ramas proyectando siluetas multiformes en el suelo. El olor a resina era especialmente intenso.

Me acuerdo de caminar cuesta abajo, sorteando piñas y raíces retorcidas, mientras me pinchaba las puntitas de los dedos de los pies con las hojas puntiagudas que se habían caído de los pinos. El asfalto, que había dado paso a incómodos montículos pedregosos, se había convertido en una alfombra vegetal, no menos abrupta. Pero todo aquello hacía que me sintiera a las puertas de algo mágico, **sentía como si todas aquellas "pruebas de acceso" fueran necesarias porque algo grande me estaba esperando.**

Me acuerdo de que, una vez cruzado el pinar, un estrecho sendero iluminado se abrió paso entre helechos verdes y flores silvestres, recuerdo estos detalles porque era casi imposible levantar la vista del suelo por miedo a caerme. Inesperadamente el camino se terminó bajo mis pies, levanté la vista y fui sorprendida por un enorme espacio abierto: se acababa de abrir el telón y apareció en escena la Naturaleza. Fue entonces cuando comprendí que el propio camino recorrido hasta entonces era consciente de lo que escondía al terminarse, y por eso no me dejaba mirar hacia el horizonte hasta que él decidiera mostrármelo en su mayor esplendor.

Me acuerdo de la emoción del momento, del olor a verano, del canto de los pájaros, de sentirme en el Edén. De quedarme casi paralizada, con la boca abierta sin saber que decir ni qué hacer.

El sendero dio paso a un manto de hierba por el que poder caminar descalzos, y eso fue lo que hicimos. Aquello no sería más que un primer gesto de desnudez.

Me acuerdo de que sólo unos pocos pasos nos separaban de la orilla del pantano.

Me acuerdo de mi primer instinto de correr a zambullirme.

A mi derecha, el pinar se extendía bordeando el agua y a mi izquierda se abría una campa salpicada por cuerpos tumbados al sol. Como si de un cuadro de Renoir se tratara.

Mi guía parecía saber muy bien a donde se dirigía, al parecer tenía un lugar preferido, y sólo tendríamos que caminar un par de minutos más. El tiempo que tardaríamos era algo sabido, pero la pregunta ahora era cómo sería aquel último trayecto: El durante. Y es que era la primera vez que tendría que surcar un cuadro de lado a lado.

Me acuerdo de que mientras andábamos pasamos cerca de un grupo de amigos que charlaban plácidamente, también había personas sin compañía; otros jugaban a cartas y a lo lejos, podían verse pequeñas cabecitas sobresaliendo del agua. Todos ellos dispersos, desperdigados por el espacio, como si intentaran ocuparlo. Todos en cambio con un nexo en común: su desnudez.

Me acuerdo de ir pensando en esto mientras caminaba, de lo gracioso que me parecía que estuvieran posando desnudos para el pintor escondido entre la maleza, eso sí, manteniendo el espacio vital de cada cual. Esto me recordaba la teoría del espacio vital en los ascensores, cuando surgen esas conversaciones estúpidas acerca del tiempo que hace o de lo caro que están los tomates, y todo porque tu espacio vital, en el que te sientes seguro/a se ha traspasado.

Me acuerdo, que cualquier signo de estatus social o de clase desaparecía en aquel espacio. Todos los allí presentes dejaban sus trajes, sus pantalones de marca, sus modas y sus trapos distintivos antes de subirse al escenario y posar/actuar para el pintor y escenificar esta vez la función de sobremesa.

Me acuerdo de que, pensando en todas estas historias, mientras elucubraba en silencio (imaginando qué tipo de ropa llevaría cada uno antes de quitársela, etc.), llegamos al punto exacto al que mi guía me quiso llevar. La razón por la que me había llevado hasta aquel punto exacto era porque era el único lugar en el que se podía disfrutar de la sombra que los árboles proyectaban sobre el suelo con mayor amplitud. Aunque yo me inclinaba por un mejor argumento para mi historia, y era que aquel rincón alejado era el lugar que mi guía había asignado para un mayor equilibrio compositivo del cuadro. Habíamos surcado la campa por completo y nos encontrábamos en un pequeño apartado a orillas del agua, y a las puertas de un nuevo sendero que se adentraba en un nuevo pinar, y que seguramente rodeara el pantano por completo. Fue entonces cuando me percaté de que ya éramos parte del cuadro y aquel sendero, y aquel pinar eran los mismos que se podían ver desde fuera. --La campa no era más que el espejo que habría que traspasar--. Podía decirse que ya éramos parte de la escena representada, ya éramos experiencia.

Me acuerdo de estar rodeada de helechos, pinos y agua. Aquel primer impulso de correr hacia el agua me perseguía, lo venía haciendo desde mi infancia, y es que siempre me he sentido atraída hacia el agua. De pequeña siempre acababa metida en cualquier fuente, o dentro de un río vestida de arriba abajo con las mejores galas. Recuerdo que mis padres, optaron por llevar siempre ropa de repuesto en el maletero del coche. A donde quiera que fuéramos. Y sin pensarlo más, me libré/liberé de mi ropa y di los tres pasos que me separaban de la orilla.

Me acuerdo de meter el pie izquierdo en el agua y cómo desapareció en el fango. Recuerdo que era blandito y estaba un poco frío. Los cambios que había sufrido la superficie bajo mis pies me daban por fin un respiro y me permitían disfrutar de aquella sensación de hundimiento, como si la tierra me tragase y fuera metiéndome poco a poco en los adentros del pantano. Pero ¿cómo no?, uno de los grandes fallos del ser humano es no tener branquias en nuestro organismo y no estar diseñados para sobrevivir bajo el agua. Así que, aquella sensación terminó cuando tuve que ascender agitando los brazos y las piernas hasta la superficie para volver a llenar mis pulmones de aire.



Me acuerdo de que mi guía me dijo que le gustaba mantenerse a flote agitando sus piernas hasta estar casi rendido, era entonces **cuando se sumergía a descansar en el interior del pantano...Seguro** que así pretendía echar un pulso a su propio cuerpo, en un intento por convertirse en pez.

Me acuerdo de que lo que se veía desde allí dentro, desde el agua, era más sorprendente de lo que podía verse desde el exterior. Logré llegar hasta la mitad del espacio que separaba una orilla de la otra. Los latidos del corazón y la respiración entrecortada por el esfuerzo ponían música al lugar y al momento.

Me acuerdo de estar ante un espacio circular, sin diferenciación entre orilla derecha o izquierda. **Era una sensación que no recordaba haber vivido antes...**

Cuando te bañas en un río, siempre hay dos orillas, una a cada lado (la orilla izquierda y la derecha). Hay veces que estas orillas las tienes de frente o tras de ti, todo depende de tu posición con respecto a la corriente. Lo único que es casi seguro es que nuestra vista no alcanza a ver ni el nacimiento ni la desembocadura del río. Cuando te bañas en el mar, puedes ver a un lado la playa, con su orilla más o menos curvada, más o menos escabrosa o el acantilado por el que has accedido a ella. Al otro lado, el horizonte, vacío de multitudes, reposando en silencio y alimentándose de barcos diminutos que caen **en sus "fauces"**.

La mayoría de las veces nos bañamos en las bañeras de nuestras casas, y cerramos los ojos para imaginarnos en cualquier otro lugar y así poder perder de vista esos azulejos horribles que evocan bien poco.

Me acuerdo de que aquello era diferente, podía rotar 360° sobre mi propio eje y todo el espacio se movía conmigo en sentido circular.

Me acuerdo de estar mirando a mi alrededor, intentando mantenerme a flote para no perder detalle y comprobar cómo todas las personas que podía ver desde allí se encontraban en el mismo sitio, en la misma campa, posando para el pintor que los miraba oculto, como yo lo estaba haciendo. Mientras, ellos hacían como si no se sintieran observados.

Me acuerdo de que el resto del espacio circular ante mis ojos estaba vacío de personas en aquel momento. Un hombre osado que estaba con sus dos hijos pequeños en la orilla, junto a nosotros, comenzó a nadar hasta el otro lado, trazando una diagonal.

Me acuerdo de apostar que no llegaría al otro lado, ¡pero lo consiguió!

Me acuerdo de ver mis pertenencias a lo lejos, en la orilla y por eso, saber por dónde tendría que salir del agua para no perderme. Aunque hubiera sido casi imposible hacerlo, sólo tendría que dirigirme hacia la zona donde estaba la gente.

Me acuerdo de que, en la prolongación de la orilla, frente a mí, se vislumbraban otros accesos al pantano, pero allí no había nadie. Ni siquiera me acuerdo de ver volver al hombre que cruzó a nado el pantano y llegó hasta el otro lado. No era fácil llegar hasta allí, aunque otra carretera se intuía tras los árboles, escondida de mi mirada. Supongo que todos los allí presentes, habían preferido llegar por la carretera que nosotros habíamos tomado, aunque tampoco entonces estaba 100% segura de que las dos carreteras de las que hablo fueran una misma carretera **que rodeaba el pantano...Supongo que** habían preferido aparcar sus coches junto a otros coches, bajar por el pinar, recorrer el sendero y sorprenderse una y otra vez, todas las veces que iban al pantano siguiendo aquel camino. Supongo que puestos en el caso les gustaría regalarle a alguien la posibilidad de hacerlo de aquella manera y servir como guías en el empeño. Haciendo que el secreto pasara de boca en boca, de generación en **generación y perdurara así en el tiempo...**



Me acuerdo de pensar en aquel momento que algún día yo sería quien guiara a otros, pero que antes tendría que investigar el acceso por aquel otro lado, el lado más abandonado, más solitario. Aunque, por unos instantes, se me pasó por la cabeza que, si allí **no había nadie, sería por algo...y hoy** día, sigo sin haber ido a comprobarlo.

Me acuerdo de que mirando hacia mi derecha podían verse a lo lejos las montañas. Me acuerdo de preguntar de qué montes se trataba y de no acordarme de la respuesta. Recuerdo que eran muy altas.

Me acuerdo de la quietud del agua, de que no estaba demasiado fría y de su oscuridad. No estaba sucia, pero sí turbia y cuando me asomaba al interior, recuerdo que era muy difícil poder ver algo. A duras penas podía distinguirme a mí misma. Y como siempre me pasa en estos casos, empecé a sentir el respeto que siempre siento cuando me veo tan insignificante en un espacio tan inmenso y desconocido como es el agua, más concretamente una cantidad de agua tan descomunal y tan llena de vida. Mi inquietud aumentaba a medida que mi cuerpo iba desapareciendo. Aun así, era un medio en el que me sentía a gusto, me siento a gusto.

Me acuerdo de haber pasado los mejores momentos de mi niñez a orillas del agua o dentro de ella **(como ya he dicho) en cualquiera de sus formatos: charcos, piscinas, fuentes, playas, ríos, bañeras...** pero sólo me inquietaba cuando sabía que en ese lugar en el que estaba había más vidas, además de la mía: pececillos de colores, medusas, morenas, pulpos, merluzas, ballenas o incluso tiburones, algún que otro muble, y todos ellos, además de los que no he citado, nadaban sobre otros paisajes subacuáticos, repletos a su vez por otros diminutos seres fluorescentes que luchaban por sobrevivir en la más absoluta de las oscuridades de nuevos paisajes sub-subacuáticos.

Me acuerdo de que todos esos miedos me asaltaban en medio de aquella inmensidad.

Me acuerdo de la sensación de no poder ver lo que había más allá de mis pies desdibujados, y al mismo tiempo imaginar bajo mi cuerpo, un tráfico de ramas de diferentes tamaños, hojas que algún día cayeron de los árboles que las vieron crecer y tuvieron la suerte de ser arrastradas por el viento hasta el interior del pantano hace décadas, renacuajos mutando con el paso de los días, cangrejos, **alguna botella... En el fondo, pedacitos de historia...**

Me acuerdo de que tumbada panza arriba, flotando en el agua empecé a imaginarme un mundo subacuático que cuadrara todo lo que pasaba en el exterior. Necesitaba buscar una explicación para todo aquello, porque siempre tendemos a buscar explicaciones, aun cuando no las hay: Imaginé una pequeña ciudad sumergida, construida como un reflejo del exterior. Allí dentro, los árboles se transformaban en farolas, los senderos en calles de doble dirección y la sombra de las personas se sumergía en el agua convirtiéndose en casas. Pero las casas eran en realidad armarios. Armarios roperos de diferentes tamaños y formas (tantos como personas había fuera). Había calles llenas de armarios, unos junto a otros como buenos vecinos, pero también los había más apartados. Eso sí todos ellos tenían inscrito el nombre de su dueño.

Como si de un ritual se tratara, cada vez que alguien llegaba al pantano, se desnudaba y lanzaba sus ropas al agua, y como si de un servicio de lavandería se tratase, las ropas eran depositadas en su armario correspondiente, a través de una red de raíles que funcionaban por un sistema mecánico tan complejo como antiguo. Al marcharse, todos se meterían en el agua en busca de sus pertenencias. Era el único precio que habría que pagar: bajar a por ellas. La otra posibilidad sería volver desnudos a sus casas y todavía hoy no conozco a nadie que lo haya hecho.

Me acuerdo de que pasado un rato empecé a sentir frío, me miré las palmas de las manos, y efectivamente, mis dedos estaban tan arrugados que creí haber envejecido hasta los 115 años.

En realidad, no recuerdo si decidí salir del agua por miedo a crearme mis propias historias. Sí me acuerdo de que el hecho de saber que al menos una persona había muerto ahogada en aguas de un pantano cercano me rondaba hacía un rato, y como la realidad supera muchas veces la ficción, opté por volver a tierra firme.

Me acuerdo de que mi guía hacía tiempo que me había abandonado a mi suerte.

No me acuerdo de cuánto tiempo pude estar allí, mirando hacia todos los lados posibles, disfrutando de aquella sensación de flotar (en todos los sentidos de la palabra). Ojalá supiera leer el lenguaje de las arrugas de los dedos -- como si se tratara de los anillos del tronco de un árbol -- para descubrirlo, pero no era así.

**Me acuerdo de salir de aquella "ingravedez" del pantano y volver a dar pasos sobre la hierba blandita.**

Me acuerdo de haber puesto mi toalla bajo los pocos rayos de sol que los pinos permitían pasar en aquel rincón, y de encontrarla a la sombra al salir.

Me acuerdo de haber pensado en el movimiento de rotación del sol mientras lo perseguía con mi toalla hasta volver a ponerme bajo él. Sentía que todo en aquel lugar estaba en constante movimiento, un movimiento sutil y suave, casi imperceptible.

Me acuerdo de contarle a mi guía la historia de los armarios y de su respuesta, según él había tragado demasiada agua y se me había subido a la cabeza.

Me acuerdo de sentirme incomprendida.

Me acuerdo de secarme al sol mientras comía la fruta que habíamos llevado, de mancharme las manos y la barbilla con el jugo de las nectarinas que estaban demasiado maduras, y acercarme al agua a limpiarme. Me acuerdo de que me gustó esa sensación.

Me acuerdo de mantener una agradable conversación, pero no me acuerdo de qué hablamos. Me acuerdo del descanso, de pasar el tiempo sólo observando, sin decir nada, mirando lo que hacían los demás. Me encanta mirar lo que hacen los demás.

Me acuerdo ahora de haber llevado la cámara fotográfica. Quería inmortalizar el lugar, sustraerlo del tiempo, pero lo que no sabía era que también lo estaba sustrayendo del espacio. ¡Qué estupidez la mía! ¡Qué manía con querer trampear y convertir a nuestra memoria en algo vago! El hecho es que recuerdo el pudor que sentí al sacar la cámara de la mochila.

Me acuerdo de que casi impulsivamente hice tres retratos a mi guía, dos de perfil y uno de frente, sentado, leyendo el periódico que se apoyaba sobre la hierba, rascándose el brazo y con los ojos entornados por el reflejo del sol. La cuarta fotografía se la saqué a los hijos del hombre que nadó hasta la otra orilla. Los dos jugando dentro de una barca de plástico amarilla, con remos amarillos a juego. Recuerdo especialmente aquel color chillón. Y una quinta y última fotografía, con la orilla en primer plano y la hierba asomando por el agua, y en segundo plano, las cabezas desenfocadas de dos personas asomadas a la superficie del pantano.

No me acuerdo de por qué hice aquellas fotos y no otras, pero recuerdo que paré de hacerlas. Se me hacía extraño capturar aquel espacio, no quería inmortalizarlo, imagino que en realidad pretendía poner a prueba a mi memoria y comprobar si era capaz de recordar aquel lugar por sí mismo, sin ayuda de ninguna imagen a la que poder recurrir años más tarde.

Me acuerdo hoy de aquellos fragmentos de espacio impresos en papel fotográfico, vienen a mi cabeza en formato 10 x15 cm. Me acuerdo antes de la representación que de lo representado. Empiezo a dudar de si el recuerdo que tengo de la orilla es el de la orilla real o el de su reproducción /copia que guardo en algún rincón de mi casa.

Me acuerdo de que mi guía terminó de leer el periódico, y ya se estaba impacientando. Lo que para mí era un segundo, eran horas. La sombra de los árboles lo recubría todo y sólo unos pocos afortunados allí a lo lejos dormían bajo los últimos rayos de sol. Sería media tarde cuando decidimos marcharnos.

Me acuerdo de lo extraño que se me hizo volver a vestirme, de lo artificial que me parecía no sólo retomar las ropas que protegerían mi cuerpo de los supuestos roces contra otras superficies a mi alrededor, ropas que me darían calor cuando llegara la noche y refrescara el aire, ropas que me diferenciarían de los demás y les darían pistas – a veces equívocas -- sobre mis gustos o mi **personalidad...tendríamos que retomar la actitud de la ciudad, y sentía que no me apetecía todo aquello.** Había disfrutado del anonimato de mi propia piel, incluso en el sentido más primitivo. Todos los que estábamos allí aquel día formábamos parte del paisaje de manera natural, y tendríamos que retomar el artificio, los prejuicios, los escudos, las apariencias, al fin y al cabo, tendríamos que volver a vestirnos para volver a nuestras casas. Volver al ruido, a los semáforos plagados de coches, a los gritos, a las **cuatro paredes... a decir verdad, no tenía ninguna gana de volver sobre mis pasos. Todo sería más divertido si tuviéramos que zambullirnos en el agua en busca de nuestro armario, o vestirnos con la ropa de otra persona, adoptar su identidad e ir a la ciudad a vivir la vida desde su punto de vista.** Pero aquello no estaba más que en mi imaginación.

Me acuerdo de volver sobre mis pasos, de salir del cuadro, de caminar por el sendero, de volver a mirar hacia abajo, de sortear la ramas de los helechos, de fijarme en la misma flor silvestre, de adentrarme en el pinar, de caminar cuesta arriba, de resbalarme con las hojas que pinchaban las puntitas de mis dedos, de apoyarme en los troncos y las raíces para coger impulso, pero sobre todo, de ponerme las gafas de sol porque éste no me dejaba ver y descubrir como el suelo se volvía rojo, los troncos de los pinos se oscurecían y el cielo se teñía de color púrpura.

Me acuerdo de quitarme las gafas y volvérmelas a poner, quitar y ponérmelas varias veces, de casi poder tocar con los dedos los rayos de sol que traspasaban las ramas y que, gracias al filtro de mis lentes, podía ver más claramente.

Me acuerdo de tropezarme varias veces por jugar con las gafas.

Me acuerdo de meter la mochila en la parte trasera del coche, sentarme en el asiento del copiloto y dejar que me llevaran otra vez de vuelta.

Me acuerdo de estar tan emocionada por todo lo que había visto y sentido, que aquella vez tampoco me fijé en el camino de vuelta. Sólo recuerdo haber cruzado el pueblo de Legutiano antes de entrar en Vitoria.

Me acuerdo de que me prometí a mí misma volver a aquel lugar tarde o temprano, y que aquella pista sería suficiente para poder hacerlo sin problemas.

Me acuerdo de que tuvieron que pasar cuatro años para que volviera a aquel lugar. Era Junio del 2007, y con el paso de los años todavía recordaba la pequeña pista que me llevaría hasta el pantano. Me dirigí hacia allí en mi coche, esta vez iba sola, sin la ayuda de ningún guía que pudiera ayudarme a encontrarlo.

Me acuerdo de que a pesar de creer que no me había fijado en el camino aquella primera vez, recordaba más cosas de las que creía. Con la ayuda de las indicaciones de la carretera y mi memoria visual, puede llegar hasta el pueblo sin problemas. Recordaba que tenía que seguir una carretera con curvas interminables que ascendía, dejando a un lado un enorme pantano. Tardaría tiempo en descubrir que se trataba de otro pantano cercano al de mis recuerdos.

Me acuerdo de llegar a la zona más alta a la que me llevaba la carretera, aminorar la velocidad y tratar de encontrar alguna pista más que me indicara que iba en la dirección correcta. Recordaba la brusquedad con la que el asfalto había desaparecido de debajo de las ruedas del coche y traté de encontrar una hilera de coches mal aparcados. Pero nada se me hacía familiar. Giré bruscamente el volante para aparcarlo en el comienzo de una pista que se abría en un pinar al lado derecho de la carretera. Al bajarme, vi como había un par de coches aparcados unos metros más adelante y comencé a andar hacia ellos.

Me acuerdo de que recordaba que tenía que bajar por el pinar hasta encontrar el sendero que me llevara hacia la derecha, pero el pinar ante el que me encontraba no coincidía con el de mis recuerdos. No estaba en el lugar exacto, pero sí estaba cerca.

Me acuerdo de volver a sentirme desorientada, como la primer a vez. Me acuerdo de volver hacia el coche y optar por echar un vistazo al pinar que se extendía al lado izquierdo de la carretera. La crucé rápidamente y me asomé a un pequeño claro que se abría en la entrada del bosque. ¡Ahí estaban los **coches apilados!**, ¡**ahí estaba la puerta de acceso!**... **no había sido tan difícil...**

Me acuerdo de que volví a coger el coche para aparcarlo en el sitio correcto -- el sitio recordado -- . Recuerdo que era casi enfermiza la minuciosidad con la que quería hacer las cosas. Intentaba revivir aquel espacio de la manera exacta en la que lo recordaba. Era mediodía y tenía sólo un par de horas para reencontrarme con mi pasado y volver al trabajo. Esta vez, la cantidad de coches aparcados era menor, imagino que por tratarse de un día laborable.

Me acuerdo de caminar por el recuerdo, adentrarme en el pinar y comprobar que apenas nada había cambiado. Allí seguían las piñas, las raíces y las hojitas puntiagudas caídas en el suelo que una vez más me pinchaban los dedos de los pies al andar. El olor a resina seguía impregnándolo todo y allí al fondo discurría el sendero hacia la derecha con sus helechos y flores silvestres. La experiencia anterior me hacía recordar lo importante que era mantener la vista fija en el suelo, pero me atreví a seguir hacia adelante mirando el horizonte. Esta vez era yo la que abría el telón poco a poco, a cada paso que daba aquel espacio se expandía un poco más, los árboles se hacían más grandes, la orilla se acercaba más y más hacia mí, los colores se intensificaban y el ruido se convertía en murmullo.

Me acuerdo de que como si se tratara de un imán me dirigí hacia mi lugar en la escena. Descalza, caminé hasta aquel rincón apartado deseando que no estuviera ocupado por alguna otra persona. Como no podía ser de otra manera, allí estaba esperándome, como si supiera de mi llegada.

Me acuerdo de que esta vez no me sentí impresionada al caminar por la campa que separaba la entrada natural al pantano de mi pequeño "reservado". **Recuerdo que había gente, pero no sabría decir** si mucha o poca porque lo único que me importaba era encontrar mi puesto libre. Una vez allí, pude relajarme.

Me acuerdo de que comprobé la hora en mi teléfono móvil y no había cobertura. Hoy día se podría decir que aquel era uno de esos momentos en que verdaderamente te sientes aislada. Es paradójico que el sentimiento de aislamiento no dependa de uno mismo, sino de la capacidad de los demás de poder encontrarte.

Me acuerdo de que no me paré ni un momento a mirar a mi alrededor y corrí a meterme en el agua. Necesitaba sentir de nuevo aquella sensación de hundimiento. Era igual que como la recordaba: tranquilizadora y a su vez, extraña. Recuerdo nadar hasta el centro del pantano, escuchar mi respiración entrecortada y volver a sentir respeto.

Me acuerdo de que me dio miedo ser testigo del paso del tiempo, de comprobar que nada aparentemente había cambiado, de ver que la gente seguía eligiendo la misma zona del pantano para posar ante el pintor que seguiría oculto en el mismo rincón, mientras el resto de aquel lugar inmenso seguía solitario. Me entristecía pensar que los armarios subacuáticos estarían llenos de telarañas porque hasta la llegada del verano sus propietarios no habían ido a desempolvarlos.

Me acuerdo de que salí del agua, que la presión del paso del tiempo era tan real que me agobiaba perder la noción del tiempo y llegar tarde al trabajo. Además, esta vez había estado tan pendiente de encontrar el lugar que me despisté y no me fijé en cuánto tiempo había necesitado para llegar hasta **allí. Por lo que no sabía con cuanto tiempo de antelación tendría que marcharme...** **Calculé que yéndome** con media hora de antelación sería suficiente.

Me acuerdo de que cuando fui a por mi toalla para secarme volví a encontrármela a la sombra. Y fue reconfortante recordar que aquel lugar siempre estaba en movimiento, por lo que era imposible que todo se mantuviera intacto, que las personas no hubieran cambiado, que yo no hubiera cambiado, que el pintor no se hubiera cambiado de sitio y que el agua y lo que había dentro de ella no se hubiera vaciado y vuelto a llenar sin que nadie se hubiese dado cuenta.

Me acuerdo de que mientras comía un sándwich que había preparado la noche anterior estuve escuchando la conversación de un hombre de unos 40 años y una chica de mi edad. Hablaban de pie, mientras ella comía rápidamente unos macarrones de un tupper (también tenía que volver al trabajo en poco tiempo). Se habían encontrado en una gasolinera cercana al pueblo y él le había preguntado a ella por el camino de ida hacia un pantano del que había oído hablar maravillas. Ella casualmente se dirigía hacia aquí y se ofreció para guiar al hombre. La historia se repetía y esta vez le tocaría a aquel hombre descifrar el lugar.

Me acuerdo de que deseaba que aquella experiencia se quedara grabada en su memoria como había ocurrido conmigo. Pensaba en lo afortunado que había sido por haber encontrado a alguien que le guiara hasta allí, de lo contrario le hubiera costado mucho hacerlo. Recuerdo que de no haber escuchado lo que decían hubiera pensado que se conocían de toda la vida.

Me acuerdo de que traté de volver a ensimismarme, pero era demasiado alto el volumen en el que hablaban. Echaba de menos el silencio de la primera vez y poder observar a los demás desde la distancia, sin sentirme invadida. Echaba de menos a mi guía, pero sobre todo la tranquilidad de aquel día. Echaba de menos todo lo que fue y ya no estaba.

Me acuerdo de que estaba rabiosa por estar pendiente del reloj y sentir que había elegido un mal día para volver, y, en definitiva, por tener que irme tan pronto. La sensación con la que dejé aquel día el pantano era la de no haberlo disfrutado todo lo que me hubiera gustado. Es curioso, pero apenas recuerdo algo de aquella segunda vez. No me acuerdo de haberme marchado, sé que lo hice a las 14:30h, pero no lo recuerdo. Recuerdo el camino de vuelta, pero lo que recuerdo no corresponde a esta segunda vez. Mis recuerdos se entremezclan haciéndome dudar. Ya no sé si lo que recuerdo ha ocurrido de verdad y -- si ha ocurrido--, no sé si corresponde a la primera vez que ocurrió o pertenece al recuerdo de lo recordado.

Me acuerdo de que decidí volver en Junio a propósito. Quería revivir la primera vez que estuve allí y convertirlo casi en un ritual. Volver a reencontrar aquel espacio cada cuatro años, y siempre en el mes de Junio. Quería comprobar que me ocurría cada vez que volvía a un mismo lugar cada cierto tiempo. Y qué le ocurría al lugar cada vez que yo apareciera en escena. Puede que inconscientemente este anteproyecto --éste sueño-- fuera la excusa perfecta para que éste experimento se diera lugar. Con el paso del tiempo el azar ha hecho que vuelva una tercera vez (ésta) cinco años más tarde, y en el mes de Noviembre. Volver sin estar allí presente no era lo acordado, pero ¿quién me asegura que tenga que desplazarme hasta allí para verlo?







París, 30 de Noviembre de 2008

Una tercera carta llega a mis manos, recibo la segunda descripción a la que se enfrenta el observador y que corresponde al mes de Noviembre; ojeo el planning que me envió en su anterior carta, y ésta vez su mirada me llevará a conocer el embalse de Urbina == Como es de rigor, adjunta unos mapas en los que poder situarlo y sus notas aclaratorias== pero esa mirada no es una mirada directa, sino que es una mirada dirigida desde su memoria. Fruto de ello ha creado una descripción hecha desde el recuerdo. El observador toma como referencia mi obra "Me acuerdo" de 1978<sup>6</sup>, basada a su vez en los "I remember" de Joe Brainard de 1970, donde a partir de la primera persona del singular del verbo "acordarse", traté de reconstruir mi época, mediante frases breves que componen un rompecabezas de nombres, fechas y datos generales y particulares, trascendentes y banales, históricos y personales.

Me sorprende que el observador recuerde EN ORDEN, cronológicamente; desde el principio hasta el final del día. Intenta ejecutar una descripción lineal de lo recordado, aunque admite que le cuesta no escribir cosas entre medias (recuerdos que no tienen que ver con lo que pasó aquel día), recuerdos que evocan otros recuerdos a su vez.

Cree que si lo hace perderá el hilo conductor y yo no entendería nada de lo que escribe. Pero compruebo que no es más que el fruto de un empeño forzoso por no escribir todo (absolutamente todo) lo que es capaz de recordar.

Me explica que se trata de la descripción de un lugar en el que ha estado únicamente dos veces, y han transcurrido cuatro años entre esos dos viajes. El observador habla de esta descripción como su Tercer viaje al pantano, un viaje desde la memoria.

Gracias a ella, el hecho de estar ante un lugar para "verlo" ya no es imprescindible.

No hay "pistas", ni objetos a su alrededor que le recuerden directamente aquel lugar, (se trata de una dificultad añadida), no hay ninguna magdalena que llevarse a la boca como lo haría Proust para que los recuerdos fluyan inconscientemente; se podría afirmar que el observador se ha propuesto recordar.

Así, recuerda partes de una conversación, recuerda la ropa que aquel día llevaba puesta, y se pregunta y me pregunta, por qué se acuerda de eso y no de otro tipo de detalles. Es curioso que recuerde lo que comió aquel día y no cómo llegó al pantano. ¡Debería tomar nota del lugar/ fecha/ hora de sus recuerdos y ver si puedo identificar una regla!

En su descripción habla de un 2º observador, que es el pintor. Juega con ser quien observa, y a la vez, ser observada por otro/otros. Algo así como un ensayo de lo que sería este gran juego que me ha propuesto. A algo así se debía referir John Berger<sup>7</sup> cuando describía un cuadro de Seker Ahmet (titulado "El leñador en el bosque" y datado a finales del s.XIX) cuando decía: "... Su precisión es existencial. Concuerta con la experiencia del bosque (...) esta experiencia, que es la de cualquiera que conozca el bosque, depende de la capacidad de cada uno para tener una doble visión de sí mismo. Uno avanza por el bosque y, simultáneamente, se ve, como si lo hiciera

desde el exterior, tragado por éste. Lo que da a este cuadro esa peculiar facultad es su fidelidad a la experiencia de la figura del leñador...”

El observador prosigue confesándome haberse inventado la historia de los armarios. Sabe que los libros que está leyendo están influyendo en la manera en la que está recordando y redactando. Su imaginación a veces le desborda, aunque admite haber tenido dificultades para redactar lo recordado. Se entremezclan recuerdos de su niñez, pero sigue reprimiendo la mayoría de los que vienen a su cabeza. Corroboro así mi sospecha de que ha ocultado premeditadamente recuerdos que cree no debe mencionar por no estar ligados directamente al lugar que quiere describir. Él mismo está cayendo en su propia trampa, sin quererlo está cayendo en las redes caóticas de la memoria y comienza a mezclar los recuerdos de su primer viaje al pantano, con los de una segunda vez. Un recuerdo trae otro recuerdo. La maquinaria está en marcha y es imposible pararla, aunque la voluntad de dejar escritas unas u otra palabra cree que le sigue funcionando.

Releo varias veces la carta que me envía y hay una frase que aparece en varias ocasiones “Me encanta mirar lo que hacen los demás”.

El observador confía poco en su capacidad de retentiva o de orientación. Se autodenomina como un ser “despistado”. Subrayo el sentido literal de la palabra “DES-PISTADO = sin pistas”. Pero tras el ejercicio, él mismo concluye que recordaba más cosas de las que creía. Se enorgullece de su memoria visual. Cae en la cuenta de que los recuerdos de un determinado espacio están altamente condicionados por la dirección en la que fijamos nuestra mirada mientras lo recorremos. Por eso el observador recuerda con exactitud el suelo del camino al pantano, porque era “imposible” no mirar hacia abajo, si no quería caerse.

Nuestra mirada está “guiada” por las propias características del lugar (escaleras, luz, desconocimiento del sitio.) y por nuestra propia naturaleza (timidez, prisas, despiste...) De esa mirada dependerá el tipo de descripción que hagamos: más o menos detallada, que tenga que ver únicamente con sentimientos/sensaciones hacia el lugar, que esté más o menos relacionada con la orografía, la vegetación, que nos influya el frío o el calor, el hecho de que haya más o menos gente, la época del año...

El observador es consciente de que, gracias al azar, su próximo ejercicio de observación tendrá lugar en el mismo lugar del que ahora trata de acordarse. Tiene curiosidad por ver si lo recordado aún existe y si las distancias, colores y tamaños de las cosas que describe coinciden con la realidad.

Dibuja un esquema que cree poder ayudarme a comprender mejor lo que le pasa por la cabeza.



Es curioso que al mencionar las fotografías que tomó aquel día y “no debería haber tomado por no convertir a la memoria en más vaga de lo que es”, me haga sentir que soy yo ahora quien recuerda las palabras de Berger<sup>8</sup> en referencia a lo anterior, cuando planteaba: “... ¿Qué hacía las veces de la fotografía antes de la invención de la cámara fotográfica? La respuesta que uno espera es: el grabado, el dibujo, la pintura. Pero la respuesta más reveladora sería: la MEMORIA. Lo que hacen las fotografías allí fuera en el espacio exterior a nosotros, se realizaba anteriormente en el marco del pensamiento.” “... A diferencia de otras imágenes visuales, la fotografía no es una imitación o una interpretación de su sujeto, sino una verdadera huella de éste...”

...La percepción visual humana es un proceso mucho más complejo y selectivo que aquel mediante el cual se imprimen las películas. No obstante, tanto la lente de la cámara como el ojo, debido a su sensibilidad a la luz, registran imágenes a una gran velocidad y de forma inmediata al acontecimiento. Extrae la apariencia de éste del flujo de otras experiencias y lo conserva, tal vez no para siempre, pero al menos mientras exista la película.

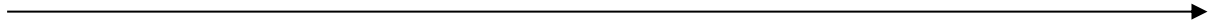
...La cámara separa una serie de apariencias de la inevitable sucesión de apariencias posteriores. Las mantiene intactas. Y antes de la invención de la cámara fotográfica no existía nada que pudiera hacer esto, salvo, en los ojos de la mente, la facultad de la memoria...lo que aprendemos en cuan extraño ha sido el proceso de obtención de cada fotografía.

No obstante, a diferencia de la memoria, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno. Ofrecen unas apariencias – con toda la credibilidad y gravedad que normalmente les prestamos – privadas de significado.

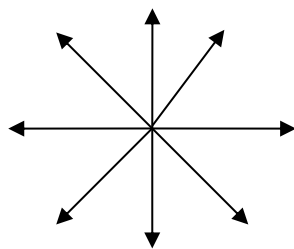
... Hoy la costumbre nos protege contra el “shock” que entraña esa conservación (las fotografías conservan las apariencias instantáneas).”

Y termina con un esquema aclaratorio del *quid* de la cuestión:

" El uso común de las fotografías es unilineal: Ilustran un argumento/ demuestran una idea:



...La memoria no es en absoluto lineal, funciona de manera radial, mediante asociaciones que conducen al mismo acontecimiento:



El observador trata un tema que ha abierto un gran debate en la historia de la fotografía y sus usos. Es imposible no mencionar a Susan Sontag<sup>9</sup> y unas líneas que subrayé en su día porque vienen a resumir lo que el observador intenta explicarme: ..." Nuestro sentido mismo de la situación está en la actualidad articulado por la intervención de la cámara. La omnipresencia de ésta no deja de sugerirnos que el tiempo consiste en acontecimientos interesantes, que merece la pena fotografiar. Esto, a su vez, facilita el que lleguemos a creer que todo acontecimiento, a su vez iniciado, ha de verse completado, afín de poder traer al mundo algo más: su fotografía."

..." El espectáculo crea un presente eterno de expectación inmediata: la memoria deja de ser deseada o deseable. Con la pérdida de la memoria perdemos así mismo las continuidades del significado y del juicio. La cámara nos libra del peso de la memoria. Nos vigila como lo hace Dios, y vigila por nosotros. Sin embargo, no ha habido Dios más cínico, pues la cámara recoge los acontecimientos para olvidarlos."

Asimismo, me interesa su idea de volver a la ciudad con las ropas de otra persona, vivir una vida ajena simulando ser quienes no somos. Ver desde otros ojos o incluso olvidar nuestras propias experiencias: desmemoriarnos. Y de todo eso que es de lo que trata este juego al que me es imposible negarme.

Para concluir, me complace leer que sus recuerdos van entremezclados: lo que al principio aparecía en orden cronológico (casi artificial, o del todo) termina por ser una fase más del caos de recuerdos que viajan de un lado para otro, y es muy difícil adjudicar una fecha a cada uno de ellos. No sé si “x” recuerdo pertenece a la 1º visita, a la 2º o se los está inventando de manera inconsciente y él mismo cree que son experiencias vividas. Ya que también hay que tener en cuenta que a veces caemos en la “apropiación” (inconsciente) de recuerdos ajenos a nosotros.

George Perec





Descripción in situ  
Diciembre 2008

---

## PANTANO DE URBINA





## ÍNDICE

### **DICIEMBRE**.....

#### 03. OBSERVACIÓN IN SITU /// PANTANO DE URBINA

Catálogo de Especies de Espacios ..... ANEXO I

Reflexiones en torno al observador ..... III. 4





# PANTANO DE URBINA



Una nueva carta llega hasta mí en forma de caja. Se trata de una nueva descripción del embalse de Urbina. Un lugar que el observador ya me descubrió en Noviembre, pero esta vez quiere acercarme a él desde una mirada directa. Como bien me explicó, ésta nueva aproximación a la realidad no es más que el fruto de un cuarto viaje al pantano.

Me sorprende el tamaño de la caja y me intriga su contenido.

Inventario del contenido del paquete:

- Un catálogo de pequeño formato titulado “Catálogo de especies y espacios del exterior del pantano de Urbina”
- Notas aclaratorias del observador.
- Caja de cartón de 17x31x20 cm. que contiene muestras de especies vegetales, animales y de objetos.
- Tres pedazos desiguales de plástico transparente minuciosamente doblados y empaquetados en papel de embalar.
- Cuerda de embalaje.
- Fotografías del pantano.

El observador inevitablemente compara su nueva experiencia con las anteriores, hace muy pocos días que “volvió” al lugar: “Nada tiene ya que ver con el recuerdo”. Se ha vuelto a perder por el camino, retrocede, vuelve a intentarlo. El paisaje no puede ayudarle (falla su memoria visual, nada corresponde a lo observado antes) Señala que no es la misma época del año, los pinos están secos, la carretera mojada, hace frío, las hojas marrones y coloradas de los árboles borran cualquier tipo de pista que le ayude a encontrar la entrada al bosque. Me recuerda al pintor obsesionado por pintar su pueblo de memoria, que citaba en uno de sus relatos paradójicos Oliver Sacks<sup>10</sup> “(Una vez fue a Pontito, a la vuelta...) ...Le sobrevino una crisis: Primero una confusión perceptiva: le parecía ver dos imágenes de Pontito – dos “noticiarios” – proyectándose simultáneamente en su cabeza, y la más reciente, la nueva, tendía a ocultar la vieja...

Las imágenes que pintaba ahora eran muy distintas de las escenas idealizadas antes...”

Aun así, lo consigue gracias a las pistas que es capaz de recordar. El observador utiliza en este caso su memoria para orientarse en un lugar que creía conocer.

Una vez dentro del escenario, pretende encontrar todo como lo dejó, pero la huella que ha dejado el paso del tiempo es demasiado obvia. Asegura hallarse ante una nueva descripción que no sabe cómo va a enfocar, “estoy perdido en todos los sentidos. Hace frío, mucho frío. Esta semana ha nevado sin parar.” Y es que parafraseando a Courbet<sup>11</sup>: “el ver es algo que carece de reglas y consiste en sorprenderse continuamente” ...



En el interior de la caja que el observador me envía, el antes mencionado paquete envuelto en papel de embalaje marrón. Si fuese pequeño podría asegurar que se trataba de una colección de fotografías, una docena de postales o incluso un puzzle, pero para cuando me he dado cuenta ya lo había abierto. Cuál ha sido mi sorpresa al ver que se trata de un traje de plástico transparente: una chaqueta, una camisa y un pantalón cuyo olor me transporta a mi infancia. Me recuerda al olor del plástico con el que envolvíamos los libros para que no se estropearan.

El observador lleva consigo su traje de plástico, el traje abandonado que se ha convertido en impermeable, transparente... olvidado en el fondo del pantano por un propietario irresponsable. En principio, sólo pretende sacarse unas fotos con él puesto (está hecho a su medida), pero confiesa que cuando ve la cantidad de "cosas" con las que podría contar su historia, todos sus planes se retuercen. Recuerda la importancia de un 3º observador, y opta por cederle ese puesto al propio traje. El traje tiene cualidades humanas, piensa y siente. Trajes antropomorfos, trajes con vida y que hablan. Como aquel sombrero al que R. Queneau<sup>12</sup> dio vida en uno de sus ejercicios de estilo.

De ahí surge la idea de crear un "catálogo de especies de espacios del exterior del pantano". El observador aborda la descripción desde el punto de vista del que no conoce o es ajeno al espacio: el traje. Intenta sustraerse de su propia experiencia para simular no conocer el espacio que le rodea. A su vez, el catálogo propone a los demás trajes la "observación" y "exploración" del mundo que desconocen. De esta manera configura una nueva historia que contarme, pero ya no es él quien me habla, sino un segundo observador creado por él mismo, a su medida.

Soy yo ahora quien observa el traje que me envía, lo desdoble, lo huelo una y otra vez, intento probármelo a pesar de su aparente delicadeza. Puedo comprobar el resultado de su exploración y los rastros de su experiencia, que con certeza podría definir las como "magulladuras".

El observador da sentido así, a la confección de un traje de plástico transparente; un traje que no "sirve" para nada en el sentido de que no oculta nuestro cuerpo, pero que es fiel testigo de un proceso de experimentación y de observación de la realidad. Después de leer su descripción y observar su estrategia, la relaciono con el ready made "Tres zurcidos-patrón" que Marcel Duchamp<sup>13</sup> ideó en 1913, quien adopta el rigor y la precisión máximas, característicos del pensamiento matemático, pero conjugados con la voluntad indeterminada del azar. Un conjunto de tres hilos de menos de un metro fijados sobre bandas de tela pegadas sobre vidrio, y acompañadas de sus tres reglas para trazar. Es como un juego: el máximo rigor, la "regla del juego", sobre un fundamento convencional y gratuito, y de cuya conjugación extraemos conocimiento y placer. Con su simulacro Duchamp modela una contrafigura irónica de la solemnidad y pretensión de absoluto de la ciencia occidental. Muestra, como intenta hacerlo el observador, tanto en una vertiente plástica como conceptual, las infinitas posibilidades de "lectura de lo real".

Así, las medidas del traje que el observador confecciona a su antojo tienen varios significados, entre ellos: ajustarse a su visión de la realidad, servirle como interlocutor con lo observado,



medir su mirada bajo sus nuevos patrones y preservar, en lugar de deformar, la identidad física/autoridad natural, de quienes las llevan.

El catálogo creado, aparentemente, tampoco sirve para nada, pero su objetivo es cuestionarse el uso y la existencia de "cosas" que nos rodean, más o menos a diario, y que ni siquiera nos planteamos su existencia. Observar desde otro prisma, cuestionarse, remirar, catalogar, reordenar, clasificar... utilizando como punto de unión la imaginación. Compruebo que todas esas "cosas" son las que me envía dentro de la caja de cartón inventariada. Cosas importantes, objetos, ramas, señales de un recorrido que opino que deberían exponerse como muestras de un laboratorio, simulando a esos animales disecados por los que no pasa el tiempo.

\*Por eso debería construirles una vitrina para protegerlos o una especie de expositor de metacrilato, hecho a su medida y así poder clasificarlos nuevamente.

Me propongo montar una secuenciación de imágenes con las fotografías que me envía (posible animación) en la que se vea cómo el traje sale del agua, explora el terreno más cercano, encuentra un ser humano al que vestir y acepta ser vestido.

Haber recordado este espacio antes de haber venido tiene influencia sobre lo que escribe. Es el origen oculto de esta idea de catálogo. Es el prólogo inconsciente de esta nueva historia. Son pedacitos de un espacio recordado, que han sido recogidos en tiempo presente, para de esa manera pasar a formar parte del recuerdo en el futuro.

George Perec







Descripción de memoria  
Diciembre 2008

---

## JARDÍN DE FALERINA



## ÍNDICE

**DICIEMBRE**.....

04. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// JARDÍN DE FALERINA

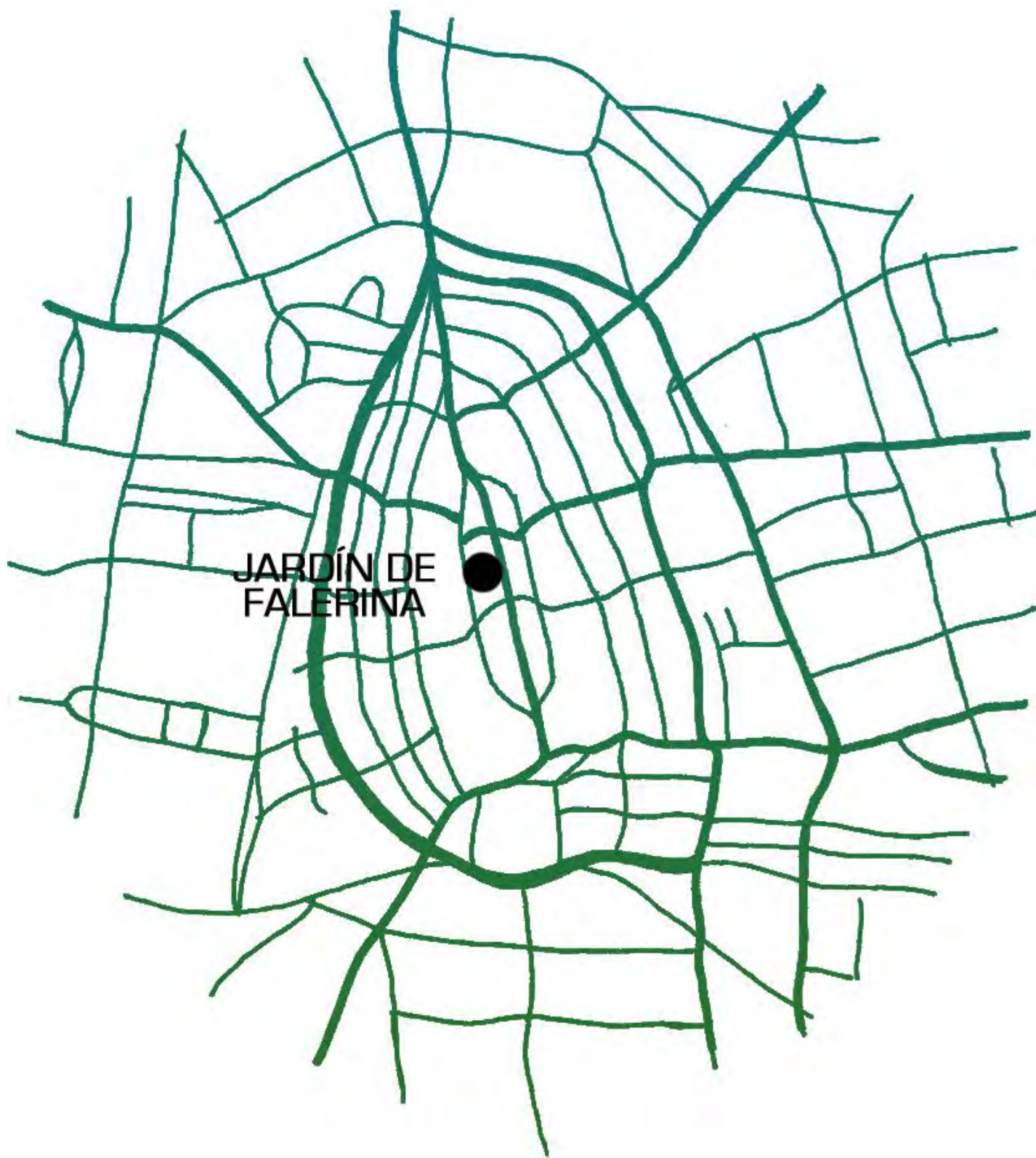
Conversaciones con la hoja en blanco..... IV. 4

Reflexiones en torno al observador..... IV. 11









JARDÍN DE  
FALEFINA

Una letra mayúscula inaugura este texto. Es la única manera de romper el hielo en este diálogo con la hoja en blanco. La mayoría de las veces se convierte en un monólogo, uno habla consigo mismo, se escucha y reacciona escribiendo, porque esta hoja immaculada es tímida por naturaleza, le cuesta abrirse y confiar en las personas; hay veces que se siente utilizada, para acabar hecha añicos y depositada en cualquier rincón de una habitación solitaria o en una papelera (cementerio de ideas y proyectos sin realizar). Pero hay que saber escucharla, cuanto más le das, más te devuelve ella. A ella pertenecen las claves de la memoria, ella me guiará en el recuerdo y en ella quedaran registrado lo que fui, lo que hice, mis pensamientos y mis pasos. Para que dentro de unos años vuelva a ella y me relea, y me vuelva a recordar. En ella viajaré por las redes de mi pasado. Pasado que a estas horas es presente, y se hace presente en estas líneas.

--Una letra mayúscula ha iniciado esta conversación contigo, hoja en blanco. No necesitas presentación, pero yo te voy a contar quien soy. Sólo te hablaré de un determinado lugar que hace mucho tiempo **descubrí. Interrúmpeme cuando quieras, yo también sé escuchar...**

Voy a empezar por contarte un secreto, que quede entre tú y yo: Me dispongo a hablarte de algo que **ocurrió tiempo atrás, seguramente me invente cosas... ya sabes... recordar es a veces recrear lo vivido,** y no siempre es exacto. Así que, perdóname si ves que me voy por las ramas o digo alguna **incongruencia. Ya me conoces...**--

-- ¿Qué? ¿Que empiece de una vez?

Ya voy, no te impacientes, no creas que es fácil hacer esto. Requiere un poco de silencio, y ahora mismo es complicado encontrar un lugar con esas características. Un momento, voy al salón a ver si allí me dejan un poco **tranquila... No te lo he dicho, pero estoy un poco limitada en mis movimientos,** hace un par de días me dio un ataque de lumbago y no puedo estar demasiado lejos de un enchufe para conectar mi manta eléctrica.—

--¿Que estoy buscando excusas para no empezar?... Puede que sí, pero ponte por un momento en mi lugar... **Una "impedida" que no se puede casi mover del sofá, manteniendo una conversación con una** hoja en blanco, intentando contarle una historia que pasó hace años a decenas de kilómetros de distancia... ¡Ten un poco de paciencia, por favor! —

--Está bien, pero no te tomes mis silencios como una falta de educación. A veces, necesito parar de escribir para acordarme de cosas y así poder **contártelas con más detalle...**

A ver, para que te sitúes. La historia que te voy a contar ocurrió en Vitoria-Gasteiz hace ya cinco años.—

--¿Qué si me acuerdo? ¡Cómo me voy a olvidar! **Fué uno de los años más intensos de mi vida...**--

--¡No exagero! ¿Por qué crees que te lo cuento? ¿Por qué crees que he elegido esta historia y no otra para contarte? Los recuerdos que me unen a determinados espacios de esa ciudad son muy especiales y en parte, te los voy a contar para que me ayudes a que perduren en el tiempo. Vas a dejar de ser un papel insignificante con un futuro dudoso, para convertirte en mi más preciado tesoro. ¿No te hace ilusión? --

--¿Conoces la ciudad de la que te hablo? ¿Conoces un lugar al que llaman el "Jardín de Falerina"?—

--Bueno, pues yo te lo describo: es un jardín con un encanto especial situado en el punto más alto del casco antiguo de Gasteiz.—

--¿Que cómo sé que es el punto más alto?. Bueno, no estoy segura al cien por cien, pero al menos yo me sentía ¡en la cima de la ciudad!...qué digo, ¡en la cima del mundo!

Ya te he hablado de ese sentimiento otras veces. Sí, cada vez que he llegado a un lugar nuevo, de **noche, cuando todos dormían... o cuando he logrado ascender hasta una montaña de tres mil metros, en principio inalcanzable... Es una** sensación parecida a la de flotar, cuando casi no sientes tu cuerpo-

--Ya, ya sé que siempre has estado ahí, en tus múltiples formatos (diario, cuadernillo, Documento de Word, Cleenex, etc...) **siempre dispuesta a escucharme, con tus brazos de celulosa abiertos para abrazarme... iy te lo agradezco enormemente!** Por eso sé que entiendes mi lenguaje, y que puedes imaginarme en lo alto de la ciudad, ¿verdad? —

--**Ja, ja, ija...! ¡Exacto!** Como una exploradora izando una bandera mientras grita: ¡Eureeeecaaa! Bueno, el caso es que descubrí que, en primavera, el único sitio donde podría disfrutar de los rayos del sol (sin salir de la ciudad), tendría que ser el sitio más alto del barrio. --

--Sí, vivía muy cerca de allí, pero al tratarse de una zona con las calles tan estrechas, las casas apenas dejaban que el sol se metiera entre ellas. Así que busqué el punto más alto de la colina. --

--**¡Ay!, ¡perdona!** que no te he dicho que el casco antiguo está situado en lo alto de una colina... Y allí, **casi escondido... descubrí un jardín** que se abría paso entre las casas.

--**¿Que si era grande?** Bueno, pues... **¿Recuerdas que alguna vez te he descrito un campo de fútbol?** Pues sería como la mitad del campo, o un poco menos --

--Si, si, con mucha hierba y muy bien cuidada. Lo recuerdo porque siempre que llegaba me sentaba **en el suelo y la acariciaba un buen rato para relajarme... El sol siempre estaba frente a mí, esperando** a que llegara para ir moviéndose lentamente de izquierda a derecha, hasta desaparecer detrás de los tejados que asomaban al otro lado de la colina. Era una especie de ritual, volver de trabajar, comer lo primero que hubiese por casa y subir al jardín a leer un buen rato al sol. —

--¡No, no creas que siempre se cumplía el plan! Mejor dicho, ¡casi nunca! Porque como bien sabes, si hay algo en el mundo que me guste es mirar. **Pasar las horas observando a la gente...--**

--¡Claro! ¡Siempre había gente alrededor! O ¿acaso pensabas que un lugar así iba a estar abandonado? Ojalá fuese así, pero el lugar en el que se situaba, bueno, se sitúa (a menos que lo hayan borrado del

mapa) es estratégico, a un paso de cualquier sitio e iluminado por los rayos del sol a cualquier hora del día, como si de unas luces de neón se tratase, indicando su puerta de acceso. Por eso era casi imposible estar a solas. Aunque ¿quién querría estar a solas pudiendo pasar un buen rato mirando a los demás? Ya sé que hay veces que me pierde la curiosidad, y que más de una vez me he visto metida en algún lio por ser tan descarada, pero no puedo evitar quedarme medio atontada observando lo ajeno o escuchando conversaciones de las que participo en silencio. Un día, me pasó algo curioso por esta razón. —

--¿Que te lo cuente? De acuerdo, pero luego no me digas que no sigo un orden lógico en el discurso, y que me voy por las ramas. Por cierto, en el jardín había árboles muy altos que daban sombra a quien quisiera disfrutar de ella. Yo, siempre optaba por ponerme al sol ¡como las lagartijas!

Bueno, un día de aquella primavera... o debería decir "un bonito día de primavera"—

--Ya, ya sé que a ti te da igual cómo debería empezar a contarte la historia y que sólo quieres que empiece, pero yo estoy intentando recordar el tipo de día en el que me ocurrió aquella historia...

--Como te iba diciendo: Un día de aquella primavera, mientras leía y releía la misma línea del libro que me acompañaba aquella tarde...--

--¡Te agradecería que no me interrumpieras cada vez que quiero empezar a contarte mi historia! -

--Disculpas aceptadas. Continúo:

Te decía que estaba intentando leer un libro (cosa imposible por estar rodeada de tanta gente) y después de haber rastreado la zona con un primer vistazo, mi mirada se clavó en una pareja de "saltimbanquis". Era imposible no fijarse en ellos, pero no te los imagines vestidos de verde y rojo, con decenas de cascabeles colgando de un gorro terminado en punta... ino, no! Eran dos chicos de apariencia normal (alguna vez ya te he descrito lo que yo denomino como algo con apariencia "normal"). —

--Pues eso, normales. Y estaban pasando el rato dando volteretas, haciendo malabares con mandarinas y jugando con un diábolo, ante mi atenta mirada y la de los demás --

--Si, sí, ya tenían una edad, no se trataba de dos adolescentes... y puede que eso me llamara más la atención. No sé, el hecho es que no podía parar de mirarlos y de reírme. Hasta que uno de ellos se me acercó con una mandarina en la mano. Yo no sabía si me iba invitar a merendar, me iba a hacer un juego de magia o me iba a increpar por mi descarado. —

--¡No te rías! Todavía cuando lo recuerdo me pongo colorada. El hecho es que, en milésimas de segundo, mientras me imaginaba escarbando un agujero para meter la cabeza, ponerme la mandarina

de sombrero o comerme mi libro a bocados... el chico en cuestión me dijo con una vocecilla dulce..."  
Hola ¿Te importa cronometrar el tiempo que aguantamos boca abajo?" ¡Sólo quería que jugara con ellos! Así que, sin pensarlo, y como no tenía nada mejor que hacer, accedí a hacer de juez en su reto.  
—

--¡No! ¿Cómo quieres que me acuerde del tiempo que podían estar boca abajo? Te estoy contando algo que pasó hace años y sabes de sobra que no me acuerdo casi de lo que hice ayer. ¿Te quedas más tranquila si te digo que podía aguantar boca abajo... mmmm... doce minutos?

Pues te lo digo:

¡Fue asombroso! ¡Aquel chico podía aguantar boca abajo durante doce minutos! —

--Sorprendente, ¿eh? Pues más sorprendida estaba yo cuando me vi animando a unos completos desconocidos a ganar una especie de duelo para ver el mundo del revés. Uno de ellos, Andretti me acabó confesando que no esperaba que yo hubiera accedido a jugar con ellos, y que por haberlo hecho sabía que yo no era de allí. Por lo que me dijo, tenía confeccionada una lista mental con personas catalogadas por autóctonas o foráneas, y yo pertenecía al segundo tipo por mi simpatía. —

--Yo tampoco lo entiendo muy bien, pero él lo tenía muy claro.

En fin, su acompañante era un chico rubio con el pelo muy largo sujeto en una coleta. No me acuerdo de su nombre. Y me da rabia, no te creas. Cada vez soy más consciente de que no retengo datos. Soy horrible para recordar nombres de personas, nombres de calles, fechas importantes, números de teléfono... ¿qué quieres? Siempre te tengo a mano para que cumplas esa función. —

--Sé que es injusto, pero ¡piensa lo útil que has sido, eres y serás para el ser humano!, Piensa ¿qué sería de la historia de la humanidad si nadie te hubiera utilizado para registrar sucesos importantes, cartas magnas, mapas del tesoro, cartas de amor o notas de suicidio? —

--No te estoy haciendo la pelota, estoy corroborando y dejando patente un hecho irrefutable. Ojalá hubiera escrito en alguna de tus esquinas aquel día el nombre de los dos chicos, ¡pero no lo hice! y ahora me toca aguantarme porque sé que no lo voy a recordar. De la misma manera que te digo que si me estrujo un poco los sesos acabaré acordándome de todos y cada uno de los días que pasé sentada sobre la hierba del jardín, y te describiré los olores y sonidos del ambiente. También te puedo prometer que no me voy a acordar del nombre de aquel otro chico. —

--Como te iba diciendo, me acuerdo de que... ¡Ay! ¡Creo que se llamaba Edu! ¡No me hagas mucho caso, pero acabo de tener el palpito de que ese era su nombre! —

--Que no, ¡que no te engañó!, pero se me acaba de cruzar ese nombre por la cabeza, y le pega, ¿qué quieres que te diga? Podía haberseme cruzado otro, o ninguno (como yo esperaba) pero ha sido Edu, y dudo que un nombre así se me haya ocurrido a mí sola sin ayuda de mi memoria. —

--Es curioso, ¿eh?... hace sólo un momento no daba un duro por recordar algo tan simple como un nombre y ahora ¡ya lo tengo!, y ya no solo lo he verbalizado, sino que tú misma lo estás registrando. ¿Te das cuenta de la capacidad que tienes para dejar una huella imborrable en el tiempo? ¿Eres consciente de que ya no tendré que pensar nunca más en cuál era el nombre de aquel chico? —

--¡Eso es! ¡Tú me lo dirás! ¡Sólo tendré que buscarte entre otros miles y millones de papeles y leerte!  
—

--Hablando de lo que recuerdo y lo que no, de lo que estoy segura es de que trabajaba en una fábrica de **queso "Idiazábal"**, de eso si me acuerdo, porque ya conoces mi aversión hacia el queso, y mi teoría acerca de las personas que comen queso. —

--¿Qué cuál es esa teoría?

Si te la cuento no voy a terminar nunca de contarte mi historia en el jardín. —

--**Está bien... pero luego voy a tener que releerte** para no repetirme, y me voy a acordar de otras historias que vas a querer que te cuente también, ¡y voy a acabar liándome como hago siempre!  
Vamos a hacer una cosa, yo te apunto en una esquinita la historia que tenemos pendiente sobre mi teoría de las personas que comen queso, y así no me olvidaré de contártela otro día, ¿te parece? —

--Después de leerte para recordar en donde lo habíamos dejado, sigo con mi historia: Edu y Andretti, se sentaron a mi lado después del reto, y me contaron que ellos también se habían conocido en el jardín. Mientras que Edu llevaba una vida bastante convencional a ojos de los demás, Andretti sobrevivía como podía trabajando en el circo. Aunque para mí los dos eran una especie de héroes. Cada uno a su manera: uno respirando el olor nauseabundo de su particular mina de azufre, y el otro viajando de ciudad en ciudad representando un espectáculo que más que entretener, a mi parecer, roza la melancolía. —

--Es cierto, el circo me entristece. Me da pena ver a los leones llenos de pulgas y casi sin pelo. Comprobar cómo las arrugas de los rostros de los payasos son más nítidas que la línea que dibuja el contorno de la lágrima que se pintan con el lápiz negro. Ser consciente del paso del tiempo, no sólo **por ellos, sino por mí. Ver la decadencia del "Gran Circo" que de pequeña me llenaba de ilusión... Es triste...** Y creo que esa tristeza surge de la comparación que hacemos entre lo recordado y la realidad. Encontrarte frente a un mundo antes soñado, exagerado desde los ojos de una niña pequeña que creía

en un mundo de fantasía en el que casi todo era posible, donde el domador vestido de rojo con sus largos bigotes metía la cabeza en las fauces de un enorme y feroz león, para salir ileso. Donde los trapeceistas se jugaban la vida dando saltos a miles de kilómetros de altura y pensar que aquella insignificante red de tela de araña que les separaba de la arena era absolutamente innecesaria. La mujer barbuda, los funambulistas, los cocodrilos, **las focas... todos forman parte de un recuerdo que no se corresponde con la realidad.**

Pero Andretti pertenecía a ese otro circo en el que no hay mujeres barbudas, ni cocodrilos. Ese circo en el que la lona no está agujereada y cuando llueve no caen goteras. Ese otro circo cada vez más de moda al que casi ningún niño podría ir con sus pocas monedas ahorradas. —

--¡Lo he vuelto a hacer! Ya lo sé. Pero me tienes que comprender, una cosa me lleva a la otra. Sin querer voy y vengo por mis recuerdos sin orden aparente, pero hay un finísimo hilo conductor en todo lo que te cuento. Deberías saber, a estas alturas, que la memoria es absolutamente caótica, que una palabra escrita sugiere un lugar lejano, que mientras te escribo puedo estar pensando en lo que hice ayer, aunque no te hable de ello, y estar dando sorbos a una taza de té, que es lo que ahora mismo estoy haciendo...--

-- ¡Que vuelva al jardín! ¡Pero si no me he ido de allí en todo este tiempo! El jardín es el circo, es mi taza de té, el enchufe para mi manta eléctrica, las palabras que escribo. Ahora tú eres el jardín, querida página en blanco. Eres aquellos niños jugando con la pelota, eres la pareja de novios que se besaban bajo los árboles, eres el dj que amenizaba el día del orgullo gay, eres las colillas apagadas en la hierba, eres mi libro sin leer, eres yo y mis recuerdos, los que te cuento y los que no me da tiempo a escribir porque se me escapan por las orejas. —

--**Me lo estás poniendo muy difícil hoy... pretendes que te describa un lugar tal y como lo recuerdo, pero la verdad es que estoy hecha un lío. Soy incapaz de mantenerme "quieta" en ese sitio. Me siento casi obligada a seguir un orden para que me entiendas y me pasaría días, puede que años, hablándote de unas pocas horas que pasé sentada sobre la hierba del jardín, sin mencionarla ni una sola vez...**

Podría mentirte, inventarme miles de historias para que me dejases tranquila, pero no te quiero engañar... **hace un rato que me he ido de "viaje", que viajo por mis recuerdos en el jardín, pero me vienen a la cabeza agolpados, desordenados, de manera caótica y hacen que vaya y venga en el tiempo y en el espacio... y me estoy empezando a marear...--**

--**No, no te preocupes... isiempre es así!, algún día acabaré por acostumbrarme...**

Pero creo que necesito un tiempo para ordenar todo esto, si quieres comprender algo de lo que te cuente. La próxima vez, espero que no me presiones tanto. Confía en mí, deberías bajar la guardia de vez en cuando y dejarte llevar, para ponérselo más fácil a los que estamos al otro lado. —

--Gracias por comprenderme. Hasta mañana--



París, 29 de Diciembre de 2008

Recibo una nueva carta conteniendo la descripción desde el recuerdo de un lugar llamado “Jardín de Falerina” situado en lo alto de la ciudad. Lo compruebo en el mapa que me envía adjunto y extraigo del sobre sus escuetas “instrucciones” a modo de notas.

El observador es consciente de que no todas las descripciones de lugares tienen que seguir un mismo estilo, por eso me confía que intenta buscar maneras diferentes, creativas, artísticas, de contar una misma historia. Crear por medio de las palabras, enfatizando unas u otras, al igual que se enfatizan unos recuerdos sobre otros.

Tiene como objetivo describir lo que sucede mientras uno recuerda: qué sucede a su alrededor, cómo se enfrenta a la página en blanco. Quiere hablarme de la acción de recordar y dejar así constancia de sus memorias, jugar a escribir su autobiografía, hacerse autorreferencia, generar su autopoiesis.

Hacer referencia a la invención, recreación y reconstrucción de los recuerdos, de la memoria. Método que, por otra parte, se ha utilizado en innumerables ocasiones y que me hacen recordar a Jesús Camarero<sup>14</sup>, uno de esos escritores gracias a los cuales sigo vivo y que no duda en afirmar que : ...“De eso se trata, de hablar acerca de la escritura, del oficio de escribir y de todo lo ocurrido cuando escribimos....Podría ser una bonita manera de comprobar el sistema que hace posibles las ideas, cómo pensamos, y cómo decimos al fin lo que creemos que pensamos ...” Frase válida en un doble sentido: YO en éste caso sustituiría la palabra *escribir* por *recordar*.

Haciendo una lectura paralela a la del observador, éste último también “Se ha planteado la escritura como si fuera una reconstrucción de su ser...Probablemente el texto que escribe trata de ser una respuesta a todas esas preguntas... Le da la impresión de que están dialogando dos filósofos en su mente, en silencio...”

El observador resalta la importancia de las herramientas de trabajo, su protagonista es en este caso: la hoja en blanco.

La sensación de empezar a escribir ante una hoja inmaculada y sumamente objetiva es comparada por él como el hecho de encontrarse ante un lienzo en blanco. Por eso ve necesario dejarle su espacio, tratarle de usted. De esta manera, los espacios en blanco simbolizan la voz de la propia hoja (es ella quien habla al observador). Mientras el observador escribe va recordando cada vez más cosas, y es la hoja la que le responde, le da pistas de cómo seguir y le anima.

De ello se puede concluir que el fondo es tan importante como la figura, la importancia de un lugar donde escribir (una hoja o similar).

Hace tiempo que resalté en mis escritos<sup>15</sup> que durante décadas toda una escuela moderna de la crítica pone el acento, precisamente en el cómo de la escritura, en el hacer, la “poiesis”... la textura del texto, la inscripción, el trazo, el pie de la letra, el trabajo minúsculo, la organización espacial de la escritura, sus materiales (la pluma o el pincel, la máquina de escribir), sus soportes (Valmont a la presidenta de Tourvel: “La mesa donde le escribo a usted, consagrada por primera vez a este uso, se convierte para mí en el altar sagrado del amor...”), sus códigos (puntuación, sangrías, párrafos, etc), su autor (el escritor escribiendo, sus lugares, sus ritmos; los que escriben en el café, los que trabajan de noche, los que trabajan al alba, los que trabajan los domingos, etc).

Queda por hacer, a mi juicio, un trabajo similar sobre el aspecto eferente de esta producción: el lector haciéndose cargo del texto (contar lo que he hecho mientras os leía). No se trata de concentrarse en el mensaje captado sino en la captación del mensaje en su nivel elemental, lo que sucede cuando leemos: los ojos que se posan en las líneas, y su recorrido, y todo lo que acompaña este recorrido: la lectura llevada a lo que es en primer lugar: una actividad precisa del cuerpo, la participación de ciertos músculos, diversas organizaciones posturales, decisiones secuenciales, opciones temporales, todo un conjunto de estrategias insertadas en el continuum de la vida social, y que hacen que no leamos de cualquier manera, ni en cualquier momento, ni en cualquier lugar, aunque leamos cualquier cosa.

El observador me confiesa que tiende a anotar cosas para no olvidarlas y de esa manera “ceder” esa responsabilidad a la hoja en la que las ha escrito. Así ya no tendrá que recordarlas más, será libre. Esto me recuerda al papel que jugaban las fotografías a la hora de recordar con mayor facilidad y de las que ya me ha hablado.

El observador recuerda y así cae en la cuenta, de las veces que una hoja en blanco ha sido testigo de su vida, de las veces que habrá utilizado una página en blanco en la que poder escribir sus pensamientos y de esa manera, poder releerse después de meses o incluso años.

Poco a poco, comienza a dejarse llevar y dejar constancia de recuerdos entremezclados. Rompe así, tímidamente, con su autocensura del mes de Noviembre.

Los recuerdos también pueden inventarse, inconscientemente o conscientemente, de eso trata al fin y al cabo la creación de una autobiografía. Por eso mientras recuerda que “Jugaban a cronometrar cuánto tiempo aguantaban boca abajo”, me confiesa haberse inventado esa excusa para mencionar el mero hecho de jugar a ver el mundo al revés. Es una historia inventada, no es verdad que jugaran a ese juego, sólo jugaban al diábolo; pero el observador recrea/inventa una historia que le sirve para crear otra nueva y así sucesivamente. Y añade que “cuando recordamos algo, ese algo es rescatado del pasado y traído al presente. Pero hay que tener cuidado, ya que al recordar recuperamos, pero también desvirtuamos tanto lo recordado como lo vivido”.

En comparación a su descripción de Noviembre en la que debía ejercitar su memoria, esta vez me habla de *flashes* que aparecen en su cabeza, datos que creía olvidados por su memoria, y le hacen dudar de si verdaderamente se halla ante un recuerdo o es más una sospecha o una intuición. “Me ronda continuamente mi incapacidad para retener datos, fechas, nombres...”

Menciona lo que él define como “ESTRATEGIAS para el recuerdo”: Las fotos, las notas al margen, cambiarse el anillo de mano, atarse un hilo al dedo...Para afirmar que sucede que a menudo fallan. “Sabemos que hemos cambiado el anillo de mano para recordar algo ¿pero ¿qué es?”. Corroboro esta afirmación, a mí también me sucede.

Hay recuerdos que registramos más fácilmente que otros porque les dedicamos más tiempo a su tiempo (redondo). También hay otros factores; hay hechos que nos llegan más adentro o con los que nos implicamos más. El observador asegura recordar a uno de esos hombres porque trabajaba en una fábrica de quesos. El observador odia el queso.

Releo la carta una vez más, compruebo que la hoja en blanco es el propio observador, es su propia historia que espera en silencio ser contada.

George Perec





Descripción in situ  
Enero 2009

---

## BOLERA SUBTERRÁNEA



## ÍNDICE

**ENERO** .....

### 05. OBSERVACIÓN IN SITU /// BOLERA SUBTERRÁNEA

Carta anónima: adivinanza ..... V. 4

Reflexiones en torno al observador.....V. 10









**BOLERA  
SUBTERRANEA**

SI En **comisaría** ME QUIERE ENCONTRAR EL S+7<sup>16</sup> DEBERÁ APLICAR  
567 **fiestas** DESDE la **parada** DE LOS **oradores** HABRÁ DE CAMINAR  
YA QUE BAJO LA **santería** DE LOS objetivos ME HE VENIDO A OCULTAR.  
ADIVINE EL **auto** EXACTO EN QUE EN EL tiempo DE SU **abecedario** ME HE  
DE SITUAR Y CON TAN SÓLO UN **Hotel** ME TENDRÁ QUE RECORDAR.

# Tentativa de agotar un lugar parisino

Georges Perec

Traducido por Jorge Fondebrider  
Beatriz Viterbo Editora, Rosario, 1992

Título original:  
Tentative d'épuisement  
d'un lieu parisien, 1975

<sup>17</sup>Hay muchas cosas en la plaza Saint-Sulpice, por ejemplo: un ayuntamiento, un edificio de un organismo impositivo, una **comisaría**, tres cafés — uno de los cuales tiene quiosco—, un cine, una iglesia en la que trabajaron Le Vau, Gittard, Oppenord, Servandoni y Chalgrin, dedicada a un capellán de Clotaire II que fue obispo de Bourges desde 624 a 644, y cuya **fiesta** se celebra el 17 de enero, un editor, una empresa de pompas fúnebres, una agencia de viajes, una **parada** de autobuses, un sastre, un hotel, una fuentes decorada con las estatuas de los cuatro grandes **oradores** cristianos (Bossuet, Fénelon, Fléchier y Massillon), un quiosco de diarios, una **santería**, un estacionamiento, un instituto de belleza y muchas otras cosas más.

Un gran número de esas cosas, si no la mayoría, fue descrito, inventariado, fotografiado, contado o enumerado. Mi **objetivo** en las páginas que siguen ha sido más bien describir el resto: lo que generalmente no se anota, lo que no se nota, lo que no tiene importancia: lo que pasa cuando no pasa nada, salvo tiempo, gente, **autos** y nubes.

## I

La fecha: 18 de octubre de 1974

La hora: 10.30 hs.

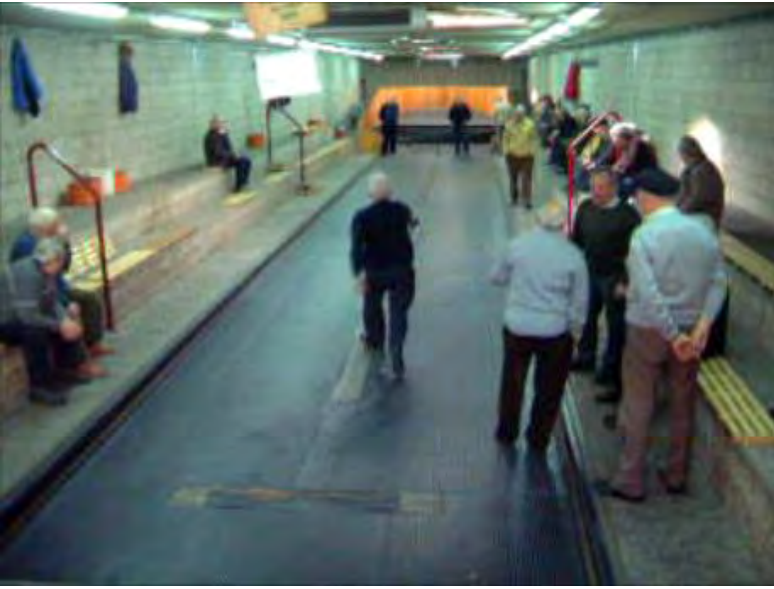
El lugar: Tabac Saint-Sulpice

El **tiempo**: Frío seco. Cielo gris. Algunos claros.

Bosquejo de un inventario de algunas de las cosas estrictamente visibles:

— Letras del **abecedario**, palabras: “KLM” (en el bolso de un paseante), una “P” mayúscula que significa “parking”; **Hotel** Récamier”, “St-Raphaël”, “el ahorro a la deriva”, “Taxis terminal”, “Rue du Vieux-Colombier”, “Brasserie-bar”, “Parc Saint-Sulpice”...







París, 21 de Enero de 2009

El observador vuelve a la ciudad por tercer mes consecutivo. Esta es la quinta carta que me envía, rebusco entre los papeles de mi escritorio para buscar el resultado de su sorteo. Despejo mis dudas: me dispongo a leer la descripción de lo que él llama la Bolera subterránea. Su observación es directa. Observo con detenimiento el mapa de la ciudad en la que se sucede dicha observación.

Leo en unas notas que me envía adjuntas:

(17-1-09) Aparcamiento (12h. junto a la estación de buses. Soleado, 12°. Correos → c/Postas (cierran a las 20:30h. Voy hacia la plaza de la que desconozco su nombre. Creo que es la Plaza de los Fueros. Busco la bolera, no sé si me la encontraré cerrada, me acerco, un hombre mayor baja las escaleras. Abre una puerta de cristal, oigo ruido dentro. ¡Están jugando a los bolos! Abro la puerta, está oscuro, pero no demasiado. Una treintena de hombres de edad avanzada (viejos) me mira descaradamente. ~~†Soy la única mujer bajo tierra†~~ Aunque estemos enterrados, todos disfrutan y juegan. Algunos han venido sólo a mirar. Me siento extraña entre ellos, pero ellos no me hacen **sentirme especialmente fuera de lugar. Pregunto quién es el "jefe" de todo esto y me dicen que dos de los hombres que tengo a mi lado. Les pregunto si les importa que saque unas fotos. Me dicen que no. Todo lo que había pensado hacer en el día de hoy se tambalea. El plan era hacerme con una serie de objetos que cogería del suelo de la plaza bajo la que está la bolera, y mandármelos por correo, a modo de carta anónima. El objetivo, describir el lugar sólo a través de objetos, sin palabras. Pero no tiene sentido recolectar objetos en la plaza, porque para empezar no hay nada recolectable (está demasiado limpio) no hay nada que me llame la atención y una vez más tendré que partir de cero.**

Se me ocurre grabar un video sin que se sepa de qué lugar se trata y mucho menos dar pistas de en dónde está situado. Para mí es importante el carácter oculto y subterráneo del lugar, y quiero remarcarlo con lo que vaya a hacer. Voy a comprar pilas, tengo que darme prisa porque cierran a las 14h. y ya son las 13:30. Me han dicho los dos hombres que por la mañana hay más gente bajo tierra. Abren la bolera a las 18:30 hasta las 21h. pero prefiero grabarles ahora...

Les gusta ser grabados, piensan que van a salir en la tele. Me gusta el sonido de la bola recorriendo el caminito hasta que choca con el bolo. Pesa 250gr. y es de madera.

~~Esta ciudad me resulta difícil.~~ Estoy escarbando en mi memoria. Cavo un agujero dentro de mí y en el suelo.



Una vez más el observador encuentra un nuevo método para llevar a cabo su descripción, me confiesa haber encontrado casi por azar el verdadero proyecto "Tentativa de agotar un lugar parisino"<sup>18</sup> que escribí yo mismo y data de 1975. Es apenas una larga lista, por momentos intencionada, de lo que pude ver desde distintos lugares de la Place St.Sulpice de París; una acumulación de nombres, objetos y situaciones que constituyen la rutina de dos días y medio de vida cotidiana. Lo que ocurre es, como dije en el texto, lo que pasa cuando no pasa nada. Lo que se nombra es lo que se ve, y lo que se ve nos lleva, por momentos, a lo que se podría imaginar o se imagina. El texto es también un breve ensayo sobre la percepción a partir de los datos que ofrece el entorno de un barrio más o menos céntrico y la forma de aprehenderlos. Ni más ni menos; ni tanto ni tan poco.

El observador juega a enviarse a sí mismo una carta, un anónimo mas un dvd que contiene un video en el que aparecen varios hombres jugando a los bolos. La carta se la envía el mismo día en el que transcurre su descripción, provocando así recibirla en el mes de Febrero, (mes en el que tendrá que recordar ese lugar, conforme al sorteo de lugares original). Al descubrir "Tentativa de agotar..." se interesa por el grupo Oulipo<sup>19</sup> y descubre el "s+7": Método que consiste en sustituir cada sustantivo (S) de un texto preexistente, por el séptimo nombre que se encuentra después en un diccionario o texto (S 7) dado; en este caso ¿qué mejor texto que el que dio lugar a mi estudio: «Tentative d'épuisement d'un lieu parisien,"?

Se le ocurre auto-enviarse una adivinanza que tendrá que descifrar aplicando el método s+7. Así, tendrá que adivinar en qué lugar o bajo qué lugar se esconde la bolera y trasladar --con las coordenadas, medidas en el plano y demás artimañas-- ese lugar al plano de la ciudad en la que vive (Bilbao). Una vez encontrado el lugar, ir allí y para terminar la misión, realizar una prueba: recordar la bolera utilizando una única palabra. Esa palabra será su descripción del mes de Febrero, la descripción de la bolera hecha desde el recuerdo.

El observador se propone: buscar el punto exacto en el que en su ciudad se superponen su realidad presente a sus recuerdos del pasado. Buscar respuestas, investigar, ver lo que ese nuevo lugar le puede decir, "Jugar a detectives". Se parece a lo que está haciendo conmigo...

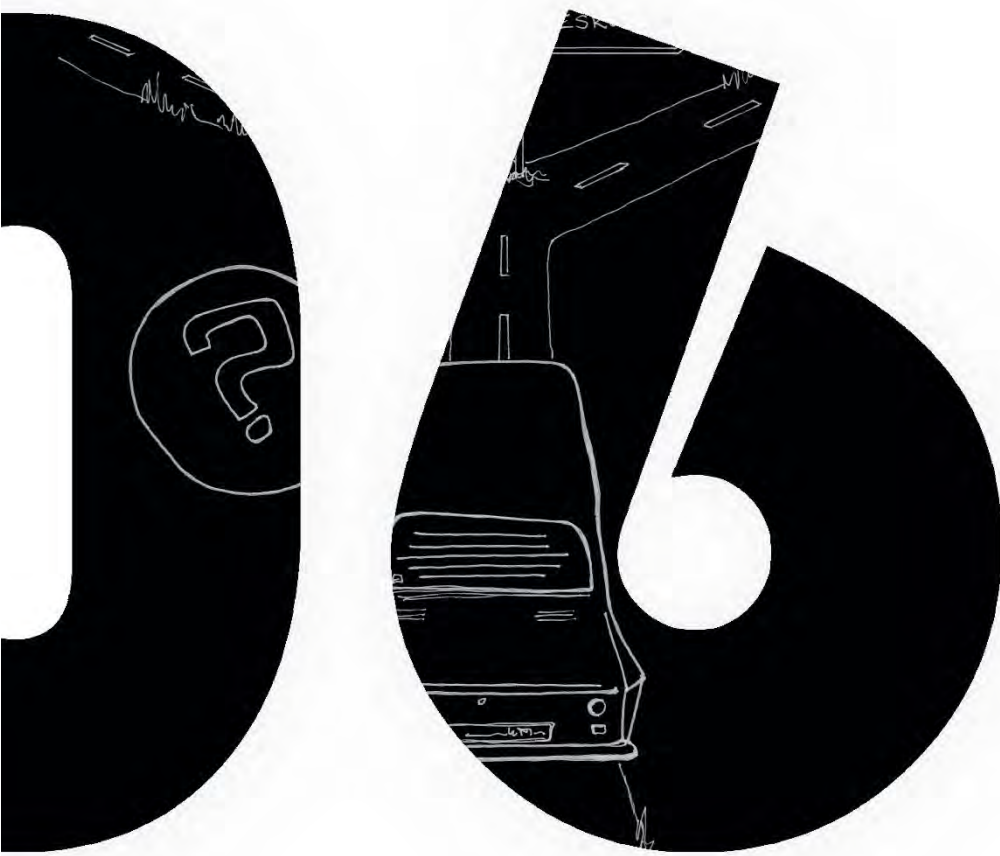
El resultado que ha encontrado al desmoronarse el plan con el que quería enfocar su descripción, ha resultado ser mucho más interesante que lo planeado. Es importante tener unas pautas que poder seguir, pero cuando algo falla, es absolutamente necesario saber improvisar.

En definitiva, ha intentado describir un espacio, observándolo como si no lo conociera. Ha hecho como si ningún tipo de vivencia o recuerdo le uniera a él. Ha querido hacer como si se mantuviera al margen, pretendiendo hacerse pasar por otra persona que le envía de manera anónima una carta con una serie de directrices que debe seguir si quiere descubrir el lugar exacto en el que se encuentra situado dicho lugar. Una carta que le invita a descubrir qué hay encima de la bolera (pero en otra ciudad) como si de un lugar móvil se tratara.

El observador se invita a observar (un vídeo), descifrar (un código) para luego viajar (al lugar clave) y por último recordar. Y me hace partícipe de todo el proceso, me involucro, yo también busco respuestas. Ya que todos estos ejercicios suponen una ACCIÓN que como voy comprobando no tiene por qué terminar en el último paso, sino que recordar implica otra nueva observación, que no es más que volver a descifrar otro mensaje, viajar a través del tiempo y del espacio, recorrerlo con la mirada, el tacto, el olfato... y sin querer volver a recordar...y así sucesivamente.

George Perec





Descripción de memoria  
Enero 2009

---

## PLAZA DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA



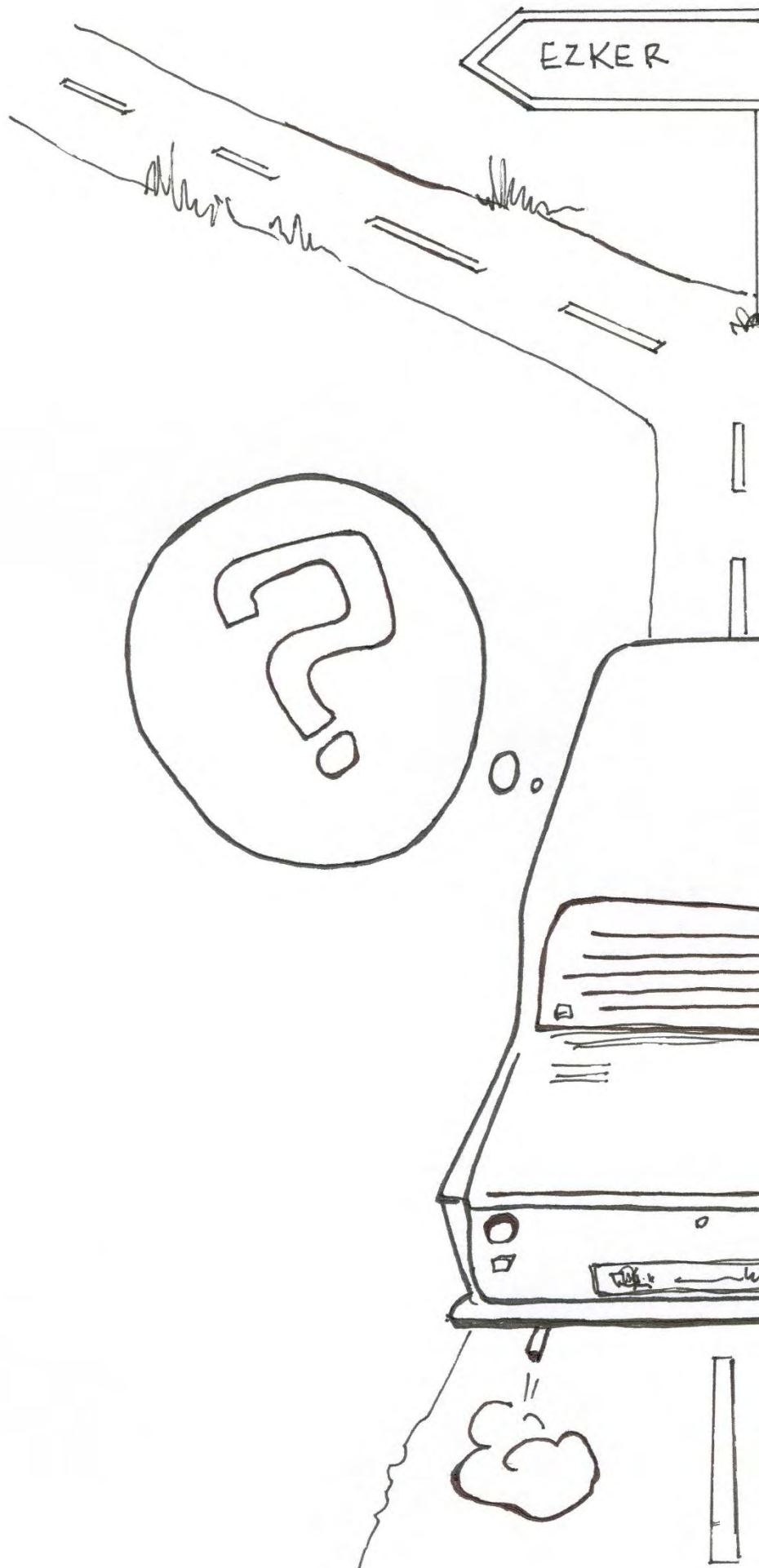
## ÍNDICE

**ENERO** .....

06. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// PLZ. CATEDRAL DE SANTA MARÍA

“No me acuerdo” ..... ANEXO II

Reflexiones en torno al observador..... VI. 5



EZKER



**No me acuerdo nunca del camino que hay que seguir para llegar en coche a muchos de los sitios a los que me han llevado o que ya he visitado.**





CATEDRAL DE  
SANTA MARIA



Apenas ha transcurrido una semana y he vuelto a encontrar un sobre bajo mi puerta. La correspondencia que me hace llegar mi observador personal ha llegado a generar en mí una gran expectación. Los días pasan más deprisa desde que se ha convertido en mis "ojos" ahí fuera. Lo que en un principio era curiosidad, poco a poco se va convirtiendo en una necesidad. Necesito saber más acerca de su manera de mirar, me gusta cómo actúa, cómo recorre los espacios que en su día eligió y me pregunto qué contendrá esta nueva carta. La abro:

El observador se sincera, admite que desde el momento en que comenzó su experimento de observación y memoria tenía claro que debía dedicar un capítulo a LO OLVIDADO.

Fue al escribir sobre el jardín y darse cuenta de todos los detalles que pasamos por alto cuando esta idea fue reafirmada.

Mientras escribía sobre su página en blanco el mes pasado, también se hicieron presentes las enormes ausencias y lapsus temporales que había en su memoria. Por eso, reitera que es absolutamente necesario dejar constancia de ello en su proyecto.

Surgen así una serie de "No me acuerdo-s" que no son más que la antítesis de los "Me acuerdo-s" que ya utilizara en el mes de Noviembre. Se basa en su estructura, aunque dice no pretender dejar constancia de un determinado periodo de tiempo (histórico), ni de sucesos importantes o efemérides, como fuera mi caso. Sólo habla en primera persona de su experiencia. Añade que tampoco trata de ser premeditadamente ahistórico, porque es consciente de que con sus palabras se le podrá situar en el espacio y en el tiempo.

Los recuerdos forman parte de nuestra vida, pero los olvidos son el otro 50%. Si no existiera uno, no existiría el otro. Cuando recordamos algo o a alguien hacemos una lista mental de características, pero siempre hay algo que se nos escapa, a no ser que seamos como Funes "el memorioso"<sup>20</sup>: personaje creado por Jose Luir Borges como "una larga metáfora del insomnio". Funes sufría de hipermnnesia, y si consideramos el sueño (en su primera fase) como un depurador de recuerdos (sólo quedan en nuestra mente lo importante o lo más impresionante que nos haya sucedido), al no dormir, no eliminaba recuerdos, es decir no tenía la capacidad de olvidar muchas cosas con las que no podría vivir. Postrado como consecuencia de un accidente, Funes afinó sus asombrosas capacidades: cada percepción tenía, para él, una característica única y era inolvidable.

El autor sostiene que, a fin de cuentas, Funes carecía de la capacidad del pensamiento. "Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer y en el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos".

Por eso, el observador esta vez se marca como objetivo enumerar 100 cosas, momentos, personas, olores... que no recuerda, por mucho que haya hecho un intento por hacerlo. Se trata de 100 olvidos y no 150, ni 400 porque le interesa hacer una mención sutil de los "99 ejercicios de estilo +1" de R.Queneau<sup>21</sup>, cien maneras diferentes de contar la misma historia.

Son olvidos a conciencia, son el final de un proceso por recordar algo, que ha terminado de manera infructuosa. De ellos también se puede concluir nuestra manera de recordar las cosas. A qué le damos mayor o menor importancia; cuales son las cosas en las que nos fijamos más o los datos que pasan desapercibidos ante nuestros sentidos. Por eso ha venido a mí en busca de ayuda. No es más que un observador que necesita ser observado.

Lleva tiempo sin dibujar y ésta ha sido la excusa perfecta para hacerlo. Dice querer dejar así de manifiesto y hacer referencia a unas palabras escritas por el filósofo francés Merleau-Ponty<sup>22</sup> -- quien mantuvo que la percepción tiene una dimensión activa, en la medida en la que representa una apertura primordial al mundo de la vida (al *Lebenswelt*) – y que se encuentra entre sus libros de cabecera ... "Ya que las cosas y mi cuerpo están hechos con la misma tela, es necesario que su visión se haga de alguna manera en ellos, o que su visibilidad manifiesta se duplique con una visibilidad secreta: La palabra imagen tiene mala fama porque se ha creído atolondradamente que un dibujo era un calco, una copia, una segunda cosa, y la imagen mental un dibujo de ese género en nuestra confusión privada. Pero si en efecto ella es nada de eso, tampoco el dibujo y el cuadro pertenecen, lo mismo que la imagen, al en sí. Son el adentro del afuera y el afuera del adentro, que hacen posible la duplicidad del sentir, y sin los cuales nunca se comprenderá la casi-presencia y la visibilidad inminente que constituyen todo el problema de lo imaginario."

Se me ocurre que en un futuro se les podría dar el formato de un pequeño librito, que pueda poner al lado de su cama junto con el anterior y que ocupe la palma de una mano; que sea fácil de llevar, y también fácil de olvidar (dejarse olvidado en algún sitio).

Al comenzar a escribir sus "No me acuerdo" el observador creía que le sería imposible llegar a enumerar cien, pero en su caso particular, sostiene que le ha sido menos complicado enumerar las cosas de las que no se acuerda que de las que sí lo hace. Es curioso que el proceso de recordar lo olvidado sea igual de caótico que el de recordar (a secas).

Muchos de ellos son olvidos que le vienen a la cabeza sin suponerle ningún ejercicio mental. Sabe muy bien las cosas de las que no se acuerda, porque confiesa que se han venido repitiendo en su vida en diferentes ocasiones.

El observador aparenta conocerse y saber más o menos de qué pie cojea, pero otros olvidos requieren un recuerdo previo:

Hay que ponerse frente a una situación determinada, recordarla, visualizarla, enumerar rápidamente los detalles de los que sí se acuerda uno, descartarlos y comenzar a recordar lo que se ha olvidado para enumerarlo también.

Consiste en hacerse preguntas rápidas, y quedarse sólo con las que no tienen respuesta porque nuestra memoria es incapaz de responderlas... (¿qué tiempo hacía el 12 de Enero? No lo sé. ¿De qué color era el pantalón del pijama de mi madre cuando yo tenía sólo 7 años? No lo recuerdo...)

En este proyecto sólo aparecen las respuestas, pero tan importantes como ellas son las preguntas que se ha hecho para llegar a responderlas. Hay 100 respuestas válidas en este ejercicio de recordar lo olvidado, pero hay cientos de preguntas más que el observador se hace por el camino que al tener respuesta no han sido válidas para su trabajo.

Teniendo en cuenta lo anterior, se me ocurre anotar aquí la posibilidad de llevar a cabo un futuro proyecto en el que aparecieran todas esas preguntas a las que hay que responder.

El observador continúa diciéndome que los datos o experiencias olvidadas llegan a su cabeza tan desordenados como lo hacen los recuerdos. Comienza a enumerar sus olvidos, pero viajan desde el día que vio por primera vez la plaza de la catedral, hasta cosas olvidadas en su niñez o habitualmente. Desde lo más general hasta lo más particular en un día concreto de su vida. Sucede que muchas veces las relaciones entre unos "no me acuerdo" y otros, las dan las palabras que utiliza para escribirlos. Otras son simplemente imágenes mentales que le llevan a otros y así sucesivamente.

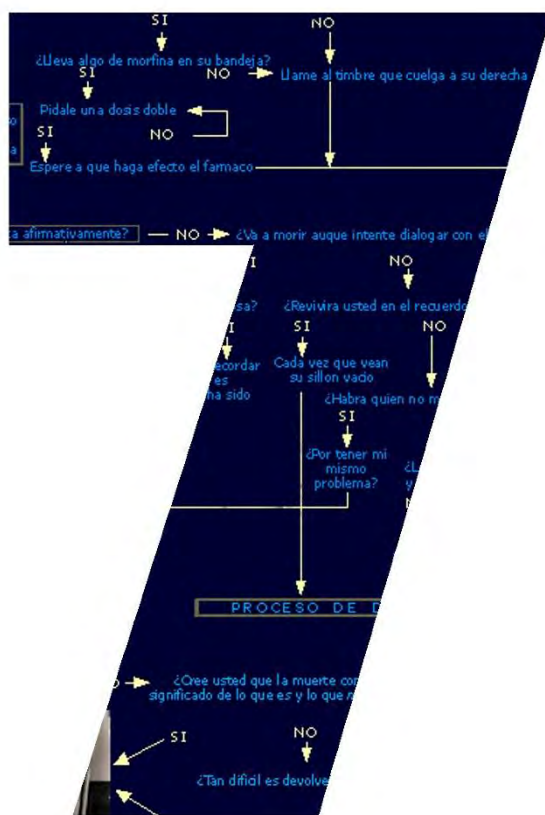
Hay olvidos que denotan su propia personalidad. Su despiste. Se ha dado cuenta de lo poco que le presta atención a lo cotidiano, a lo que está acostumbrado a hacer y de las veces que ha podido hacer una cosa y que hoy día no podría repetir porque no lo recuerda. No hay más que observarle para darse uno cuenta de ello.

En todas sus cartas, sus “pequeños proyectos” me concede la oportunidad de recordar al mismo tiempo que él lo hace. En este caso, y como ya lo habría hecho Brainard<sup>23</sup> y más tarde yo mismo, me deja unas páginas en blanco al final para que escriba mis “No me acuerdo”-s. Es curioso que después de tantos años alguien desde tan lejos me haga mirarme en el espejo, haga que me re-escriba, me haga recordar y me haga recordar-me.

Una frase engloba su carta “LO QUE OLVIDAMOS ES TAN IMPORTANTE COMO LO QUE RECORDAMOS.”

George Perec





Descripción in situ  
 Febrero 2009

## HOSPITAL DE SANTIAGO





## ÍNDICE

**FEBRERO** .....

### 07. OBSERVACIÓN IN SITU /// HOSPITAL DE SANTIAGO

Guion de una obra de teatro..... VII. 3

Reflexiones en torno al observador..... VII. 9





HOSPITAL DE  
SANTIAGO



**EL  
AUMENTO**



**DE**

**MEMORIA**

---

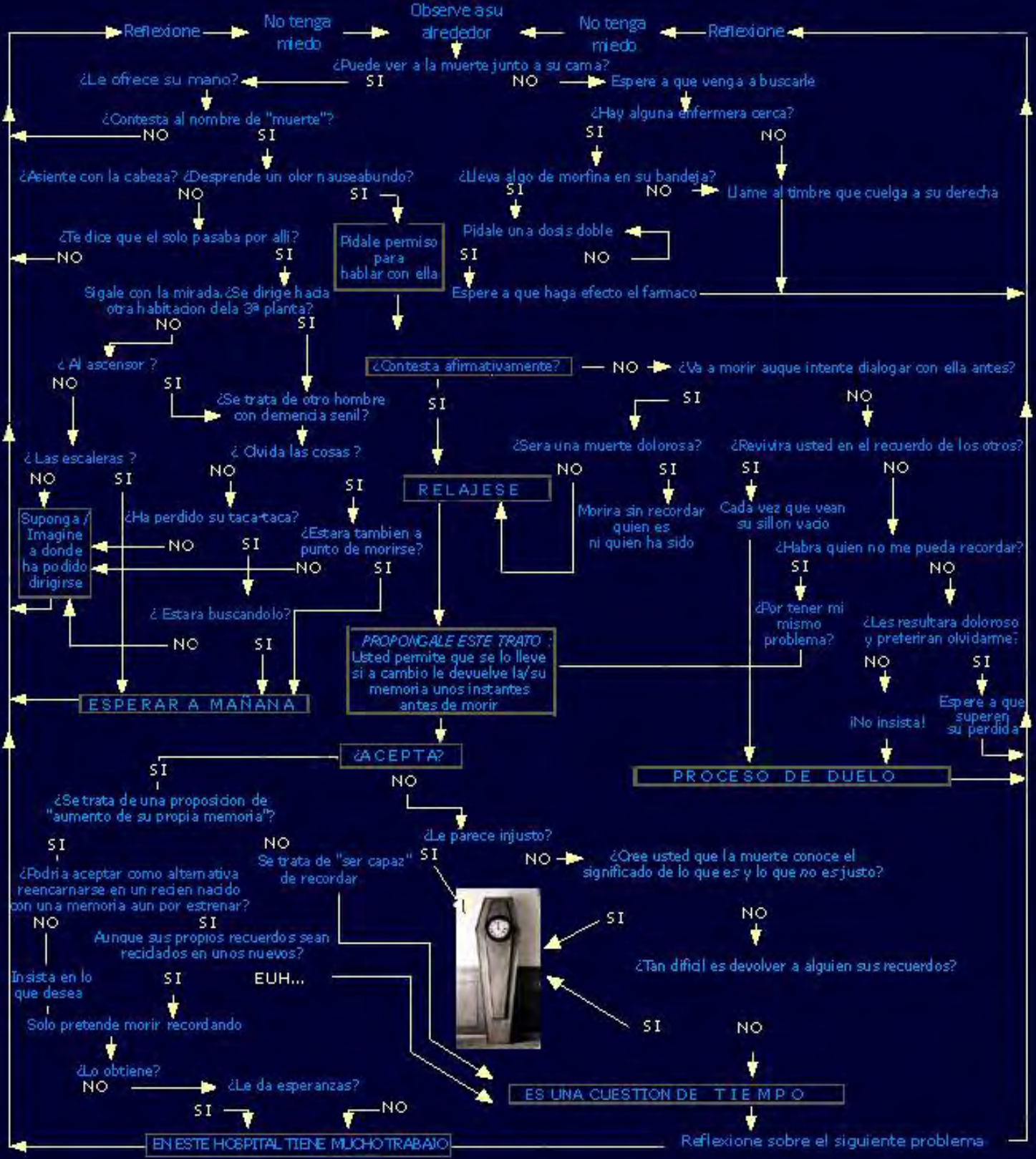
# ACTORES

- 1** la proposición,
- 2** la alternativa,
- 3** la hipótesis positiva,
- 4** la hipótesis negativa,
- 5** la elección,
- 6** la conclusión, y la muerte.

# ORGANIGRAMA

HABITACION 314

Observe a su alrededor



EN ESTE HOSPITAL TIENE MUCHO TRABAJO

Reflexione sobre el siguiente problema





**HA REFLEXIONADO, SE HA DESPOJADO DE SUS MIEDOS, HA LLEGADO SU HORA Y SE DECIDE  
A HACER UN TRATO CON LA MUERTE PARA PEDIRLE UN AUMENTO DE MEMORIA.**

**O BIEN LA MUERTE ESTÁ JUNTO A SU CAMA**

**O BIEN NO LO ESTÁ.**

**SI LA MUERTE ESTUVIERA JUNTO A SU CAMA,**

**ÉSTA LE OFRECERÍA SU MANO.**

**SI LA MUERTE NO ESTUVIERA JUNTO A SU CAMA,**

**ESPERARÍA A QUE VINIERA A BUSCARLE.**

**SUPONGAMOS QUE LA MUERTE NO ESTÁ JUNTO A SU CAMA.  
EN ESTE CASO, ESPERE A QUE VENGA A BUSCARLE..**

**En recuerdo de Juan José Ormaetxe Astegúia  
8 Marzo 1915 – 28 Febrero 2009**



París, 22 de Febrero de 2009

Según van pasando los meses, cada vez me interesa más la manera en la que el observador escribe cada proyecto. Conozco su interés por no recurrir al método utilizado el mes anterior, ni el anterior. Desde que “le conozco”, desde aquella primera carta, veo en él un intento por ponerse a prueba continuamente: cuantas más restricciones formales y metodológicas autoimpuestas, más creativo ha de ser el resultado. Y en efecto, una vez más consigue sorprenderme: quiere convertir su texto en una obra de teatro y en un futuro incluso llegar a escenificarla. El observador busca referentes para escribir el guion que me envía y, una vez más, dice encontrarme.

Es así como cae en sus manos y me devuelve “L’Augmentation”<sup>24</sup> : obra teatral sin personajes (pero con 7 actores) ni acción dramática, con apenas un escenario, que debe imaginar el espectador. Estrenada el 26 de febrero de 1970 en el teatro de la Gaîté-Montparnasse, con una puesta en escena de Marcel Cuvelier. Fue publicada por mí, un año antes de mi supuesta muerte.

En aquella ocasión, los 7 actores eran:

1. la proposición,
2. la alternativa,
3. la hipótesis positiva,
4. la hipótesis negativa,
5. la elección,
6. la conclusión, y la *rubéola*. \* Esta actriz, al contrario que el resto de los actores, quise que sólo aparecía su voz en off. en el estreno en 1970.

Como el observador bien sabe, esta obra es una anti-arborescencia según el lenguaje oulipiano: en un relato arborescente se construye el texto basándose en la teoría de grafos, es decir, todo se bifurca, se realizan elecciones que generan consecuencias positivas o negativas. Sin embargo, aquí no hay ni decisiones ni progresión: sino que se trata de un texto en donde se colocan, una detrás de otra, todas las posibles situaciones. En mi caso, trata de un empleado que busca un aumento de sueldo (de ahí el título de la obra “El aumento”) enumerando, a lo largo de su itinerario en el organigrama de la obra, todas las posibles soluciones... incluida la cuarentena sufrida por su Jefe de Servicio por culpa de *la rubéola*.

La obra sugiere al público que imagine lo que podría acontecer si ocurriese un suceso determinado. Y esta propuesta se repite persistentemente, con pequeñas variaciones que dirigen la situación figurada en una dirección u otra, pero desembocando ineludiblemente en el mismo resultado: un baile perpetuo de hipótesis y alternativas hacen imposible tal aumento.

Al igual que lo hiciera yo, el observador también juega con la noción de “aumento” en el sentido vivencial (el del recuerdo), retórico (apilar una serie de argumentos para llegar a una consecuencia) o matemático.

El objetivo de mi observador en este mes de Febrero le ha llevado hasta la sala de espera de urgencias del hospital de Santiago. Ese es el nuevo escenario que tiene que describir y decide asignar a cada objeto, personaje, olor o elemento descrito un personaje en su particular obra, para la cual debe idear una trama.

Una vez más, por curiosidades del azar, su "aitite" lleva ingresado dos días en el hospital de Basurto (Bilbao). Busco la palabra "aitite" en un diccionario polvoriento que hay sobre una de las estanterías del fondo, junto a los productos de limpieza. Recuerdo que un cocinero vasco-francés se lo envió al señor Altamont hace años, junto con un gran número de recetarios y propuestas culinarias para aquellas recepciones que tanto disfrutaban haciendo cada año.

Está realmente sucio y sus hojas amarillentas apenas son legibles por efecto de la humedad. Busco en la "A":

**Aita.** Père, papa.  
**Aita Saindu.** Pape  
**Aita Santu.** Pape  
**Aitabitxi.** Parrain  
**Aitagarreba.** Beau-père  
**Aitagoi.** Patriarche  
**Aitagure.** Notre Père  
**Aitaizun.** Beau-père, parâtre.  
**Aitajaun.** Grand-père.  
**Aitalehen.** 1. Patriarche. 2. Ancêtre.  
**Aita-amak.** Parents.  
**Aitaren.** Signe de la croix.  
**Aitaso.** Aïeul, grand-père.  
**Aitatasun.** Paternité.  
**Aitatxi.** Grand-père, pépé.  
**Aitatxo.** Papa.  
**Aitita/aitite.** Grand-père, pépé.  
**Aitona.** Grand-père, pépé.

Descubro que el observador me habla de su abuelo. "Estoy en la sala de espera de urgencias (H. Santiago), es martes, no hay mucha gente. Silencio. Me hago pasar por alguien que espera a que salga un enfermo, supuestamente atendido por ellos. Aunque no hacen falta excusas, nadie me pregunta qué hago aquí."

El observador asegura estar, pero no estar. Ese lugar aséptico no hace más que recordarle la habitación del hospital en el que se encuentra su *aitite*, y en la que asegura haber pasado demasiadas horas los últimos días. No puede concentrarse. Dice que se le ha "olvidado" mirar. No hace más que acordarse de aquella habitación. Podría describirla perfectamente, podría enumerar las veces que han entrado las enfermeras a pincharle, a tomarle la temperatura... y por un momento, dice poder afirmar que está en el mismo lugar: "Podría creer que estoy en Bilbao".

El observador cae en la cuenta de la importancia de los "no-lugares", término acuñado por Marc Augé<sup>25</sup> para referirse a los lugares de transitoriedad que no tienen suficiente importancia para ser considerados como "lugares", por ejemplo: una autopista, una habitación de hotel, un aeropuerto o un supermercado.

Compruebo que hasta ahora ha observado lugares de diferentes características, si los comparo rápidamente los unos con los otros. Cada uno tenía un lenguaje propio, pero este sitio es diferente para él. Hace que viaje a otro lugar en su pensamiento y hace que los recuerdos que le unen a él estén más presentes, si cabe. "No estoy prestando atención a nada de lo que está pasando ante mis ojos, estoy luchando por no recordar (es muy difícil)", añade que está nervioso por si alguien se acerca a preguntarle qué escribe. Intenta hacer una descripción del lugar en el que se encuentra, pero no es capaz de "encontrarse" a sí mismo dentro de él, no se ve, está demasiado absorto en sus pensamientos.

No tengo más que entender lo que le pasa. El objeto de su ejercicio de observación ya no es el lugar en sí mismo, sino lo que le ocurre a él estando en dicho lugar (lo que le sucede al

observador). El efecto que ejerce un determinado espacio en la persona que lo está observando.

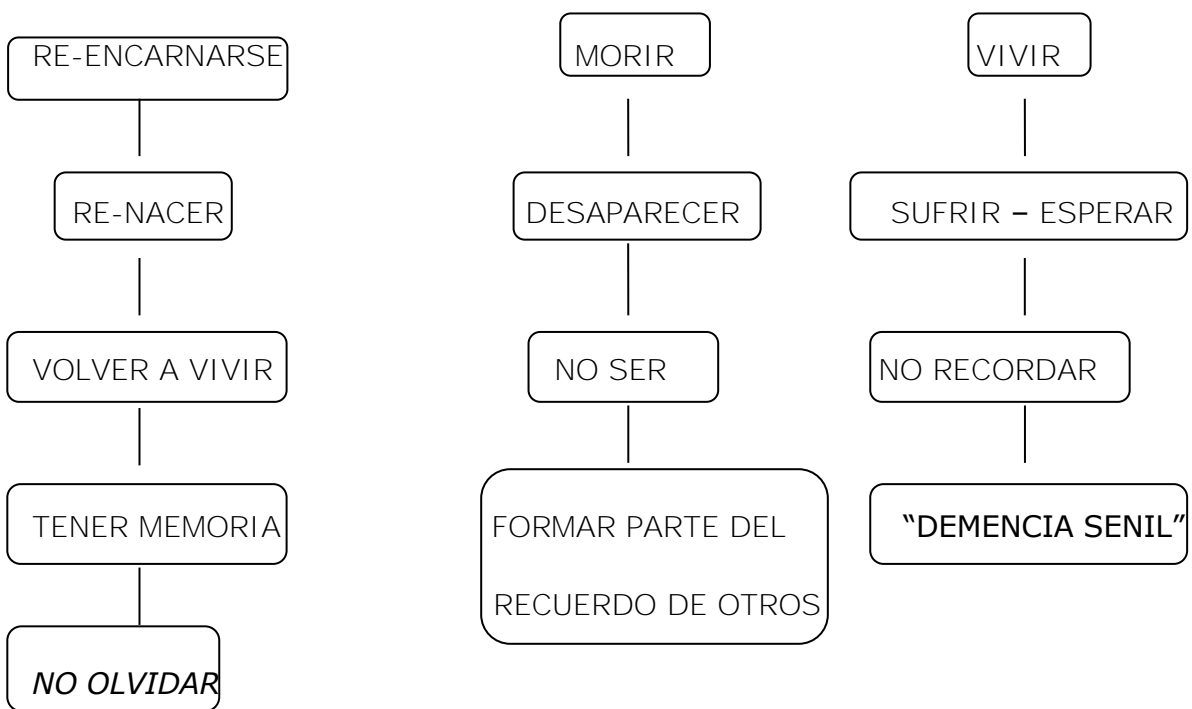
Opta por dejarse llevar una vez más por las características del lugar, intenta escuchar lo que éste le quiere decir e idea un nuevo método descriptivo: La descripción del lugar al que le remite un no-lugar. Lo que ve a través de él, imaginar que sus paredes son de cristal, que puede ver a través de ellas. "Que desde aquí, sentado en este asiento de plástico pegado a la pared puedo ver a mi *aitite*...". Me dice que es irónico que se trate de un hombre que ha perdido su memoria y que apenas le reconoce. Puede que tener tan cerca a alguien que sufre de "olvido" le haga ver las cosas desde un punto de vista diferente. Se convence de que su obra de teatro tiene que hablar de la habitación 314 que, a partir de ahora, estará situada al fondo de ese pasillo. Se tratará de un lugar virtual en el que lo que sucede no lo es tanto.

Crea una versión de "L'Augmentation". Sus 7 actores son:

1. la proposición,
2. la alternativa,
3. la hipótesis positiva,
4. la hipótesis negativa,
5. la elección,
6. la conclusión, y la muerte

La misma estructura que yo utilizara para hablar de las múltiples posibilidades que tiene un hombre con demencia senil y a punto de morir, de recibir un aumento de memoria.

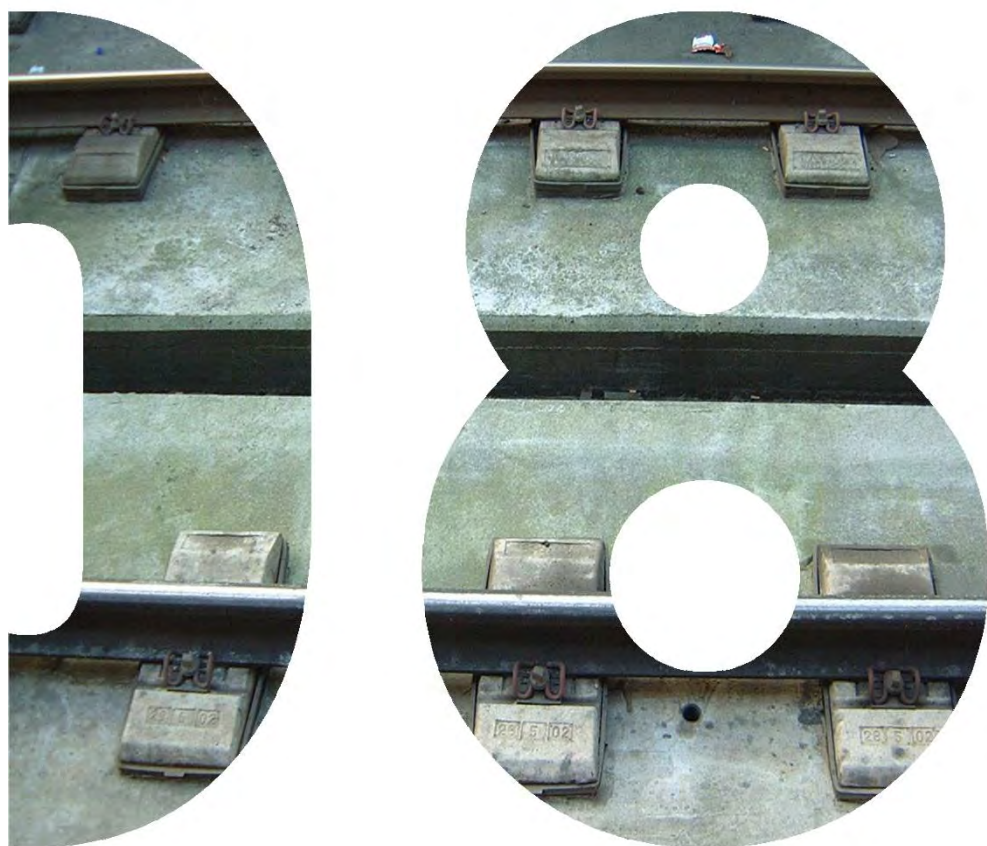
El observador adjunta un pequeño guion que escribió en la sala de espera.



La obra creada es una pesadilla sin fin, donde hay que tener todo previsto - si la muerte está junto a su cama, si la enfermera lleva o no morfina en su bandeja, etc. - construyendo un obsesivo texto combinatorio.

George Perec





Descripción de memoria  
Febrero 2009

---

## **BOLERA SUBTERRÁNEA**





## ÍNDICE

### **FEBRERO .....**

#### 08. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// BOLERA SUBTERRÁNEA

Solución de la adivinanza .....	VIII. 1
Reflexiones en torno al observador .....	VIII. 3
Carta anónima .....	VIII. 4
Mapas + Proceso de investigación .....	VIII. 5

A close-up photograph of railway tracks. The image shows several parallel metal rails supported by concrete sleepers. Between the rails, there are metal fasteners (clips) that hold the rails in place. The concrete sleepers are weathered and show signs of age. The text "Una palabra ..." is overlaid in red in the center of the image.

Una palabra ... ..



París, 26 de Febrero de 2009

Como había planeado, el observador recibe la carta anónima en su casa el día 2 de Febrero, lunes. Contiene un dvd con los vídeos grabados en la bolera y un mensaje escrito en clave que tendrá que descifrar. Esa era la descripción del lugar propuesta para Enero. Recapitulando: esta vez, toca recordar la bolera, pero añadiéndole un nuevo elemento al ejercicio: tendrá que recordarla desde el lugar exacto al que corresponde su ubicación en la ciudad en la que vive. Para ello tiene que descifrar la adivinanza que se auto-envió y cuya solución me envía junto con la carta anónima que acaba de recibir conteniendo la adivinanza y el dvd con el vídeo grabado en la bolera.

### **SOLUCIÓN:**

Si en VERDAD me quiere encontrar el S+7deberá aplicar  
567 METROS desde el CORAZÓN de la ALMENDRA habrá de caminar,  
Ya que bajo la PLAZA de los FUEROS me he venido a ocultar.  
Adivine el LUGAR exacto en el que en el PLANO de su CIUDAD  
me he de situar,  
Y con tan solo una PALABRA me tendrá que recordar.

El observador me hace partícipe del método que ha seguido para dar con la solución:

"Consiste en superponer el plano de mi ciudad al de Gasteiz, (haciendo coincidir escalas, utilizando medidas lo más exactas posibles: mapas cartográficos, ortofotos, etc.) y dar con el lugar en el que se situaría la bolera en el caso de que existiera en Bilbao. Una vez allí, sólo podré utilizar una palabra que me recuerde a la bolera."

El objetivo es dar la solución a las preguntas: ¿Qué es lo que hay encima de la bolera subterránea? ¿Dónde está situada? ¿Qué relación hay entre lo que verdaderamente existe sobre ella y sus recuerdos de ese lugar? No hay que olvidar que el observador debe simular que desconoce su existencia.

El proceso de búsqueda dice haber sido bastante complicado: se trata de buscar el punto central de la parte más antigua de ambas ciudades, (basándose en hechos históricos). Ese será el punto 0. En el caso de Vitoria-Gasteiz, el punto geográfico central de la llamada Almendra Medieval, y en el caso de Bilbao la Catedral de Santiago. Pasa después a adaptar las escalas de ambos planos y cree poder decirme con exactitud que el lugar situado justo encima de la bolera es la estación de trenes de Atxuri. Me envía adjuntos mapas, fotografías y demás documentos con los que seguir sus pesquisas.

Si en comisaría me quiere encontrar  
el «S+» de Beia Aplicat.

567 listas desde la parada de los oradores

habrá de Caminar

ya que bajo la santeña, de los objetivos

me he venido a Oculat

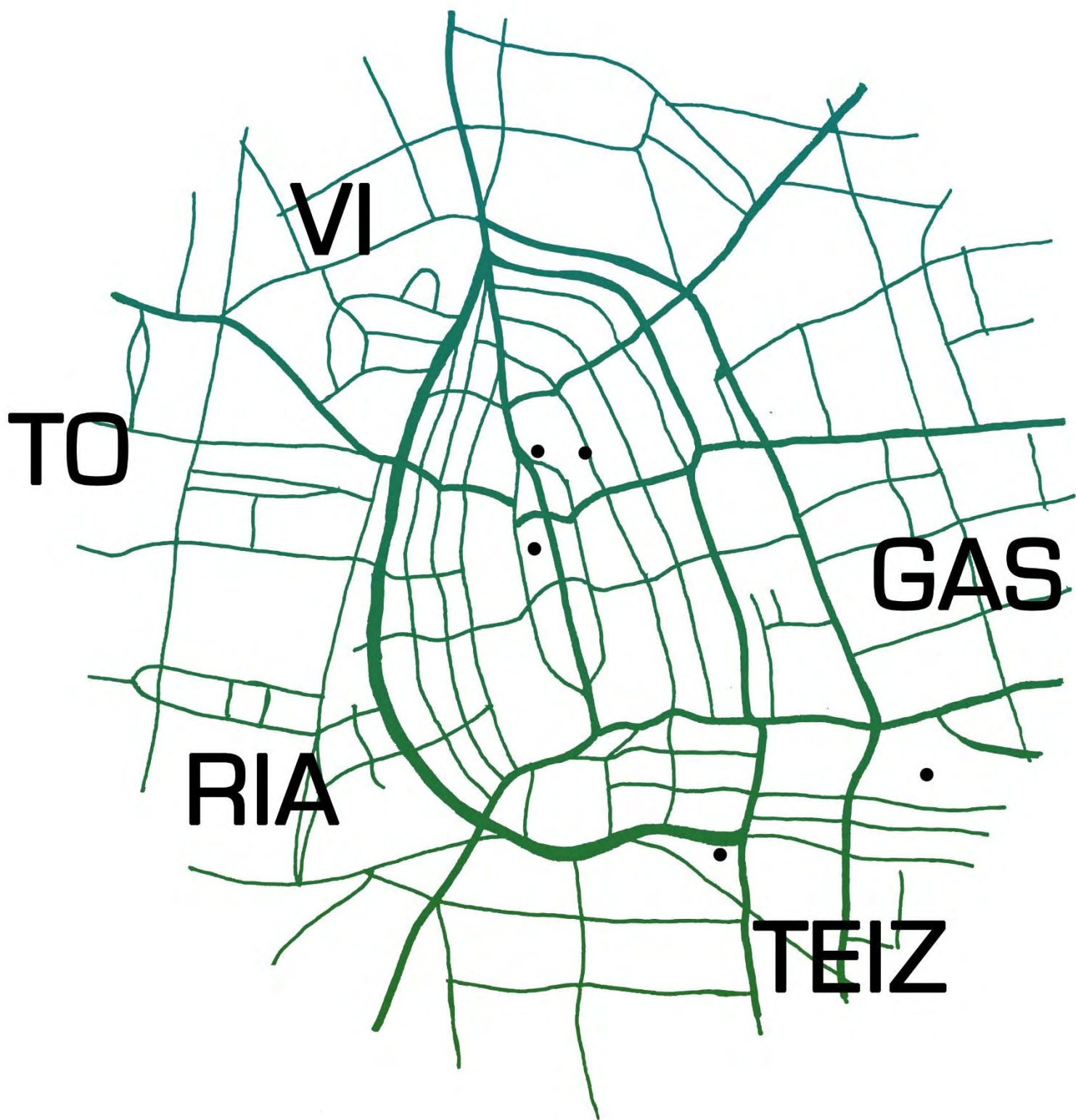
ivine el auto exacto EN que

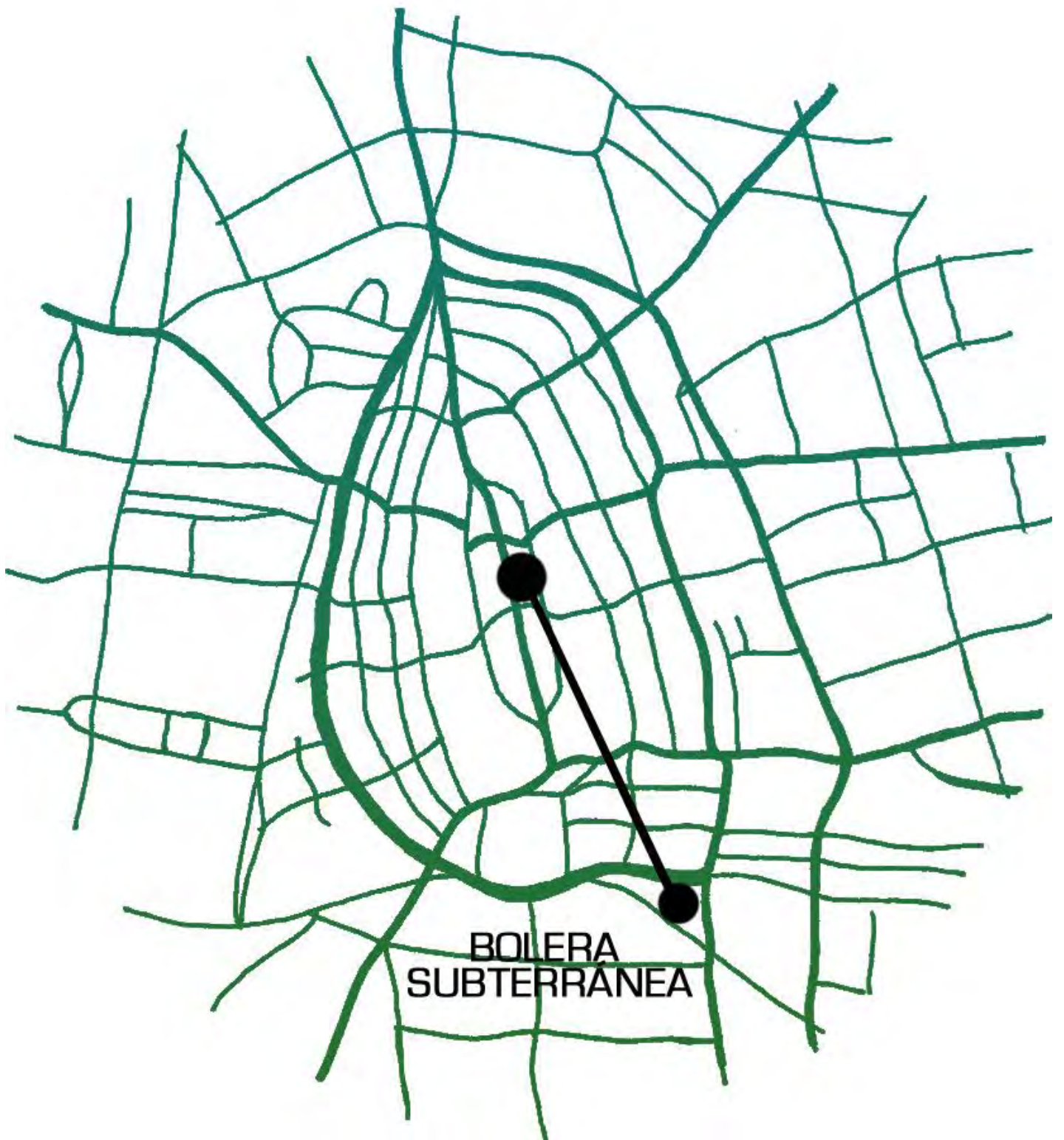
en el tiempo de su abecedario

Me he Situ

y con tanta sola una palabra

me tendrá que Retor





DISTANCIA EN EL MAPA DESDE EL CENTRO HISTÓRICO DE LA CIUDAD HASTA LA PLAZA DE LOS FUEROS.





**B**

**I**

**L**

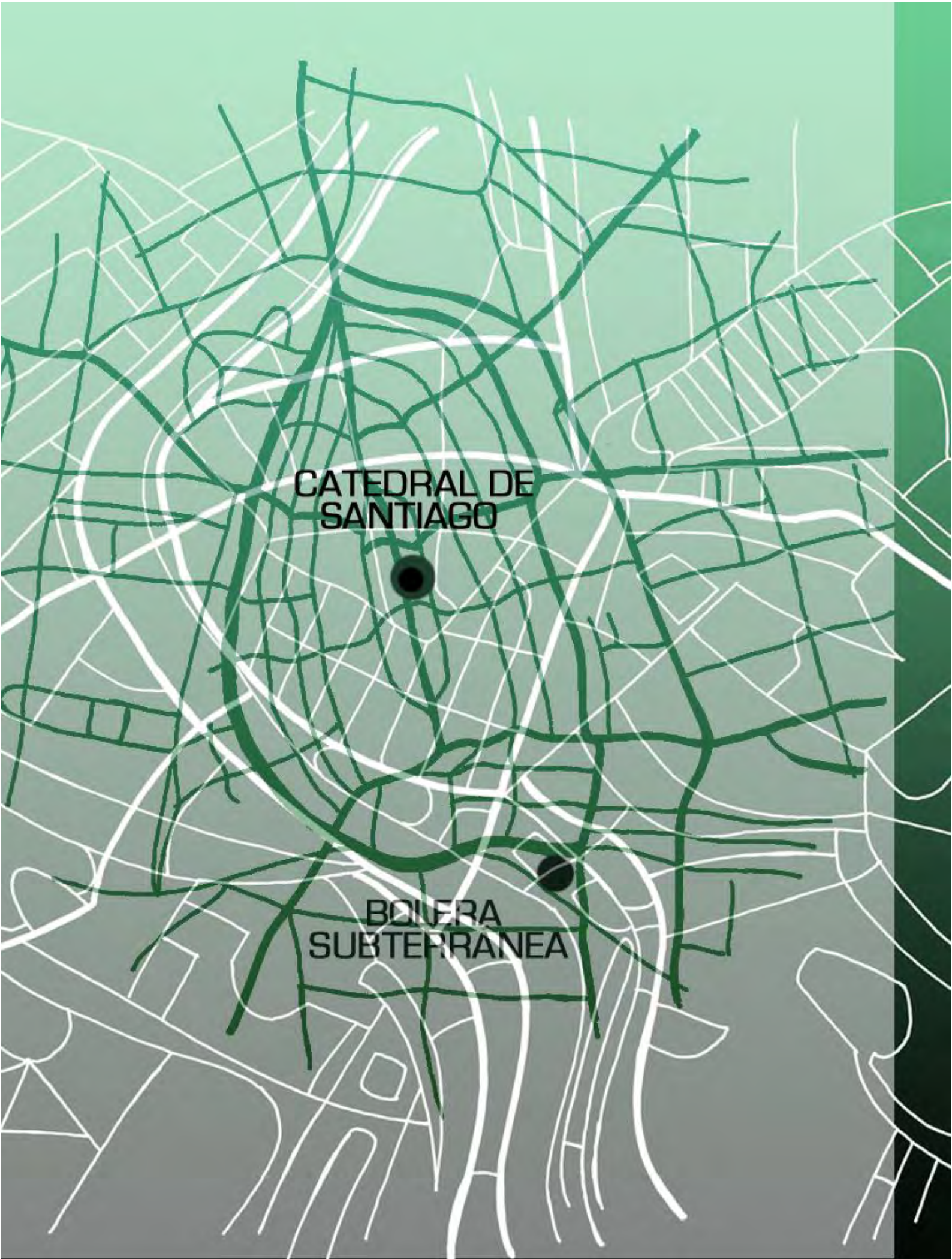
**B**

**A**

**O**

CATEDRAL DE  
SANTIAGO





**CATEDRAL DE  
SANTIAGO**

**BOILERIA  
SUBTERRANEA**



**ESTACIÓN DE TRENES  
DE ATXURI**

SITUACIÓN EXACTA DE LA BOJERA EN CASO DE EXISTIR EN BILBAO  
SOLUCIÓN: ESTACIÓN DE TRENES DE ATXURI

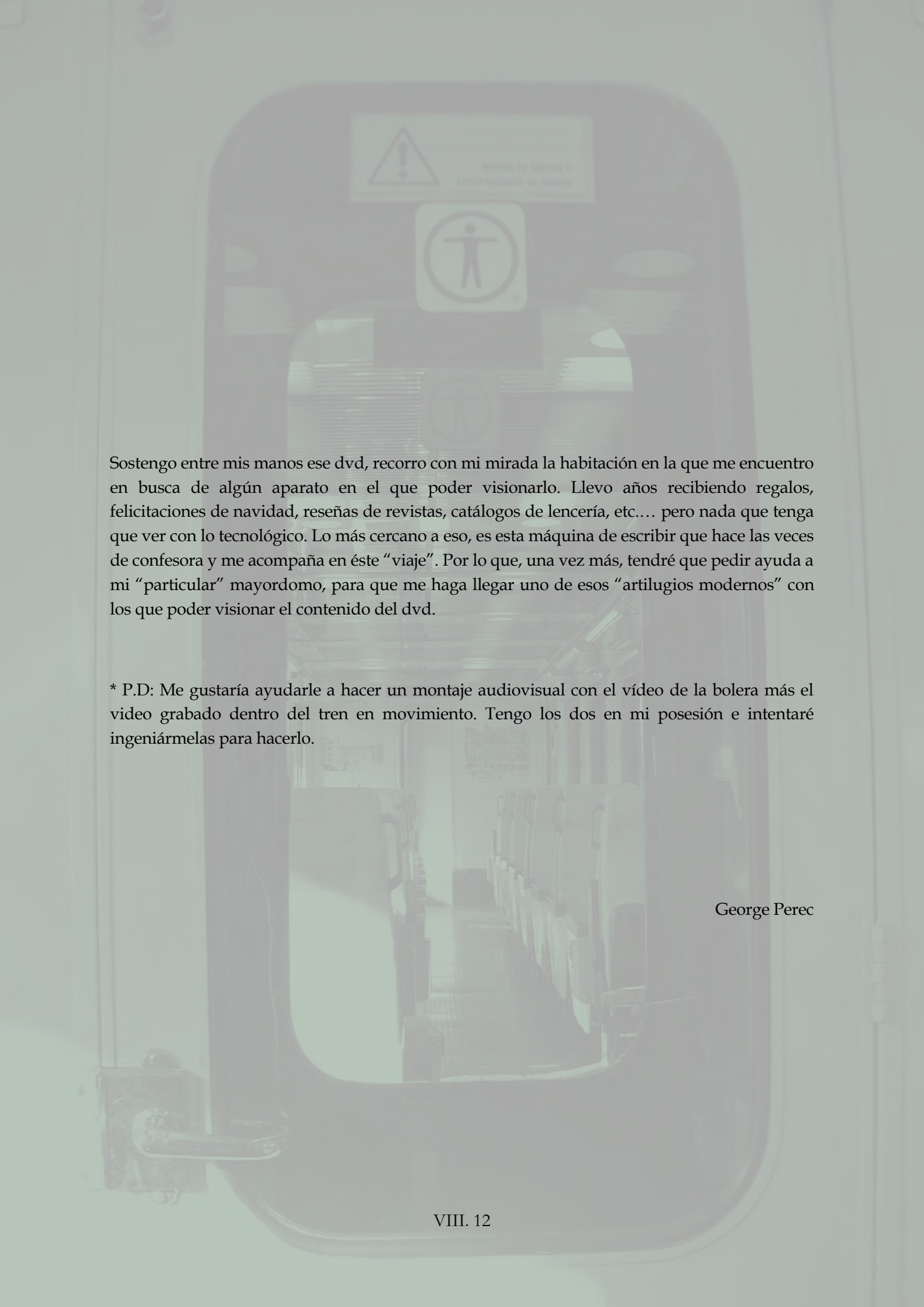
Una vez más, el azar o las casualidades han querido que haya encontrado el lugar perfecto para esconder “su” bolera. Parece que cada paso que da hacia adelante da sentido a lo que ha venido haciendo hasta ahora. ¿Qué mejor lugar que una estación de trenes para rematar la faena?: Se trata de otro no-lugar, se trata de un lugar en continuo movimiento, los trenes vienen y van, bajo ellos la bola sigue el mismo rumbo (los trenes están imantados y se mueven gracias a la bola que discurre por debajo). Ha descubierto un lugar que una vez encontrado le puede llevar a otros lugares, le permite viajar de un lado para otro. Se trata de un lugar de partida, pero también de regreso.

Es el lugar que mejor puede escenificar el punto de partida hacia el recuerdo. Montarse en un tren, observar por sus ventanas el espacio en movimiento, ensimismarme en sus recuerdos. Partir del presente hacia el pasado, y “rebotar” en un muro imaginario para regresar al presente, como si de una bola se tratase.

Por todo ello **“MOVIMIENTO”** es la palabra que ha elegido para representar sus recuerdos: El movimiento de la bola, el movimiento al fondo de cada uno de sus recuerdos de la bolera, caminar, lanzar la bola, recordar... todo se asemeja a entrar en una estación, acercarse al andén, montarse en el vagón del tren, sentarse, sentir cómo se pone en marcha, escucharlo, mirar por la ventanilla, ver cómo todo se mueve alrededor, el viento entrando por la ventana entreabierta...

Es la palabra precisa para definir una pequeña bolera situada en algún lugar entre tantos recuerdos, y evidentemente, si no existiera esta palabra, su significado dejaría de servir para utilizarla como sinónimo de las palabras *estación de trenes*. Dice ser una palabra íntimamente relacionada con sus recuerdos, con el acto de recordar y al mismo tiempo es lo que ocurre en una estación. También representa como ninguna otra palabra el significado de cualquier ejercicio de observación, porque observar implica moverse por lo observado. Por eso la solución al acertijo “auto-propuesto” es el movimiento.

El observador graba un video desde el vagón del tren que ha cogido al azar. No le importa a dónde ir, sino el hecho de “ir”. En este caso las imágenes que recibo muestran cómo es el regreso, lo que ve al regresar del viaje de vuelta al origen (a la estación de trenes). Busca representar la vuelta desde su pasado. Vuelve de recordar, pero no le interesa hablar de lo recordado sino del movimiento que implica el hecho mismo de recordar algo. Quiere escenificar ese MOVIMIENTO, porque como decía Oliver Sacks<sup>26</sup> “uno no ve, siente o percibe aisladamente: la percepción va siempre vinculada al comportamiento y al movimiento, a alargar el brazo y explorar el mundo: un comportamiento visual.”



Sostengo entre mis manos ese dvd, recorro con mi mirada la habitación en la que me encuentro en busca de algún aparato en el que poder visionarlo. Llevo años recibiendo regalos, felicitaciones de navidad, reseñas de revistas, catálogos de lencería, etc... pero nada que tenga que ver con lo tecnológico. Lo más cercano a eso, es esta máquina de escribir que hace las veces de confesora y me acompaña en éste "viaje". Por lo que, una vez más, tendré que pedir ayuda a mi "particular" mayordomo, para que me haga llegar uno de esos "artilugios modernos" con los que poder visionar el contenido del dvd.

\* P.D: Me gustaría ayudarle a hacer un montaje audiovisual con el vídeo de la bolera más el video grabado dentro del tren en movimiento. Tengo los dos en mi posesión e intentaré ingeniármelas para hacerlo.

George Perec





Descripción in situ  
Marzo 2009

---

## PLAZA DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA





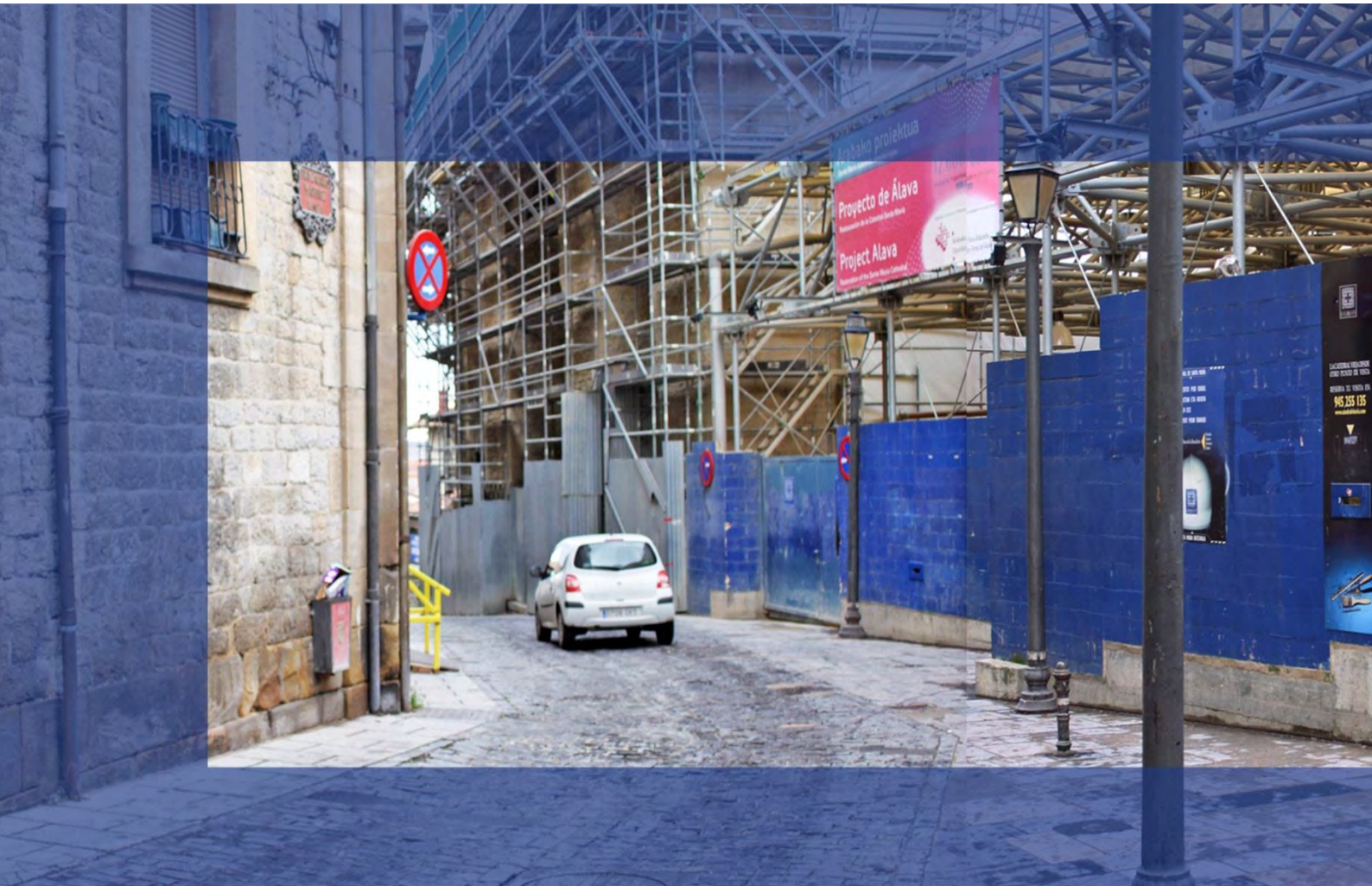
## ÍNDICE

### **MARZO**.....

#### 09. OBSERVACIÓN IN SITU /// PLZ. CATEDRAL DE SANTA MARÍA

Once mirillas..... IX. 4

Reflexiones en torno al observador..... IX. 15





CATEDRAL DE  
SANTA MARIA



Aparentemente hoy es un día cualquiera de Marzo, la ciudad discurre en calma, sus gentes vienen y van, cada cual absorto en sus quehaceres diarios; sin ver más allá de sus vidas, sin pararse a pensar, **sin preguntarse...**

Once mirillas rodean la plaza, once agujeros que llaman su atención, pero nadie parece percatarse de **su silenciosa presencia...pasan desapercibidas; nadie parece precisar del tiempo necesario que ellas requieren...**

Hoy, en mi día cualquiera, ese tiempo se me ha concedido.

Hoy, observaré este espacio hasta caer rendida.

Hoy, miro detenidamente este lugar desconocido, en busca de respuestas a las innumerables preguntas que ya me están surgiendo:

¿Por qué alguien querría ocultar un lugar? ¿Por qué un muro semicircular me separa de lo que hay ahí dentro? ¿Por qué el muro no es lo suficientemente alto como para ocultar todo su interior? ¿Por qué permiten que la torre de la catedral asome por él? ¿Qué o quién se esconde al otro lado? ¿A nadie se le ha ocurrido traer una escalera para saltar dentro? ¿Por qué hay mirillas a lo largo de todo el muro? ¿Por qué no tienen forma de mirilla? ¿Por qué once, y todas iguales? ¿Por qué se disponen a distinta altura? ¿Por qué son azules? ¿Y si en vez de mirillas fueran buzones? ¿Por qué el muro está lleno de mensajes que nos invitan a mirar a través de ellas y nadie se acerca?...

... ¡Yo lo haré!



Dirijo mis pasos hacia la primera mirilla (podría ser la última, pero me han educado a leer de izquierda a derecha, e inconscientemente opto por empezar por la que se encuentra a ese lado y rodear así todo el muro). Estoy frente a ella, tendré que agacharme si quiero ver algo a través de su agujero porque la han situado a la altura de mi pubis. Me agacho, miro y veo el interior. No hace falta que cierre el otro ojo porque el orificio abarca todo el ancho de mi cara. ¡Aquí dentro no hay más que tubos de aluminio! Sólo veo el pie de un andamio y la esquina de una bolsa de escombros, y todo está demasiado cerca como para comprender lo que ahí dentro está sucediendo.

Voy a la siguiente, no está a más de dos pasos hacia la derecha.

Para mirar por ella, a diferencia de la anterior, no tendré más que inclinarme un poquito hacia delante, ya que está a la altura de mis hombros. Lo hago, me inclino, y ¡otra vez lo mismo! ¡Un cilindro metálico gigante no me permite ver más allá! Creo que es un barril tumbado o algo parecido... como está tan cerca, tampoco puedo "verlo".

**Me sigo preguntando... ¿Qué es lo que pasa ahí dentro?**

**Voy a probar suerte con la tercera... sorprendentemente está a la altura de mis ojos, y me ilusiono con poder ver algo más esta vez, teniendo en cuenta que parece diseñada para una persona de mi altura.** Me acerco, miro, y ¡más y más tubos! Efectivamente, son bases de andamios, todos bien apilados a un lado. Sobre ellos asoma un techo construido a base de idénticos tubos que se entrecruzan y en cuyo centro se alinean unas lámparas cilíndricas de gran tamaño. En primer plano, veo la esquina de unas tablas **que han sido colocadas unas sobre otras... Al menos** esta vez, he podido comprender un poco mejor la disposición del espacio interior.

La curiosidad me lleva a la siguiente mirilla, ésta se sitúa justo al lado de una fuente circular y puede que por eso esté a la altura de mi boca: puede que no vea nada, pero quizá alguien me dé de comer o beber desde dentro.

¡Nada más lejos de la realidad! Mi mirada se ve nuevamente entorpecida al chocar con **un "nuevo muro" dentro del muro. Sólo veo un fondo blanco, es una** tabla pintada de ese color que está tan cerca que puedo tocarla. Estoy un poco indignada, así que voy a ver qué pasa con la siguiente.

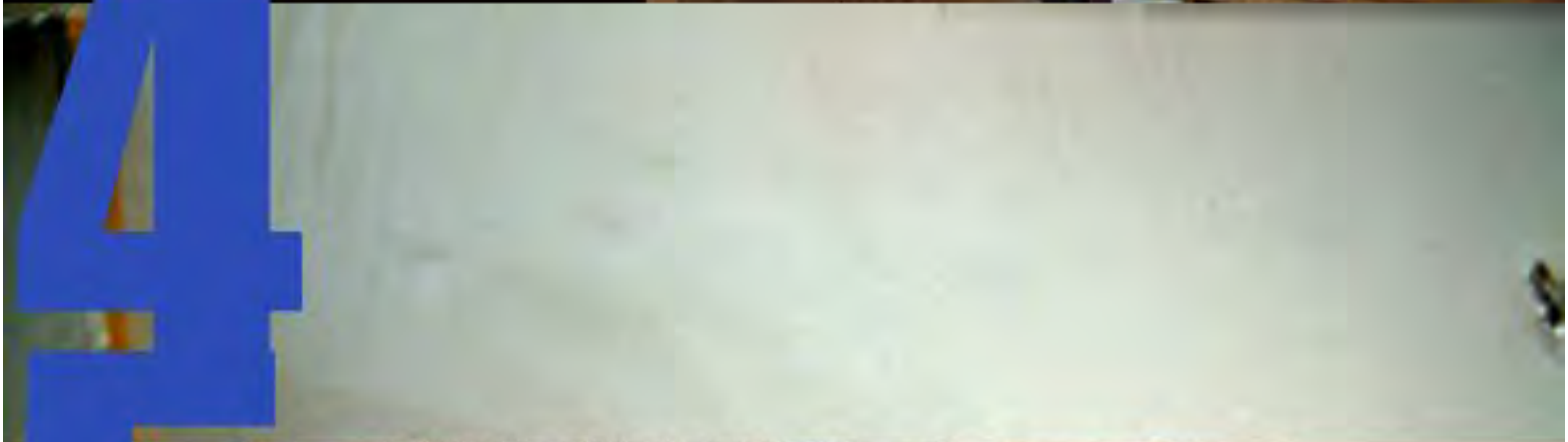
Me muevo hacia una nueva mirilla, un nuevo ejercicio.

Casi no la he visto, está ahí abajo, a la altura de mi ombligo que también es un agujero (yo también tengo mirilla). Me vuelvo a agachar, me cruje la rodilla. ¡Nooooo! ¡Otra vez, no! Más andamios, más tubos, tubos en vertical, tubos en horizontal, tubos apilados, tubos que sujetan otros tubos, estructuras de metal, arena... **Tengo que mirar por otra... Me vuelvo a levantar, pero no del todo, el siguiente agujero está a la altura de mi barbilla. Miro a través y no encuentro más que otro "muro": una fina** barra de hierro y el lado de tres estructuras de andamio, una sobre otra, aparecen ante mi vista.

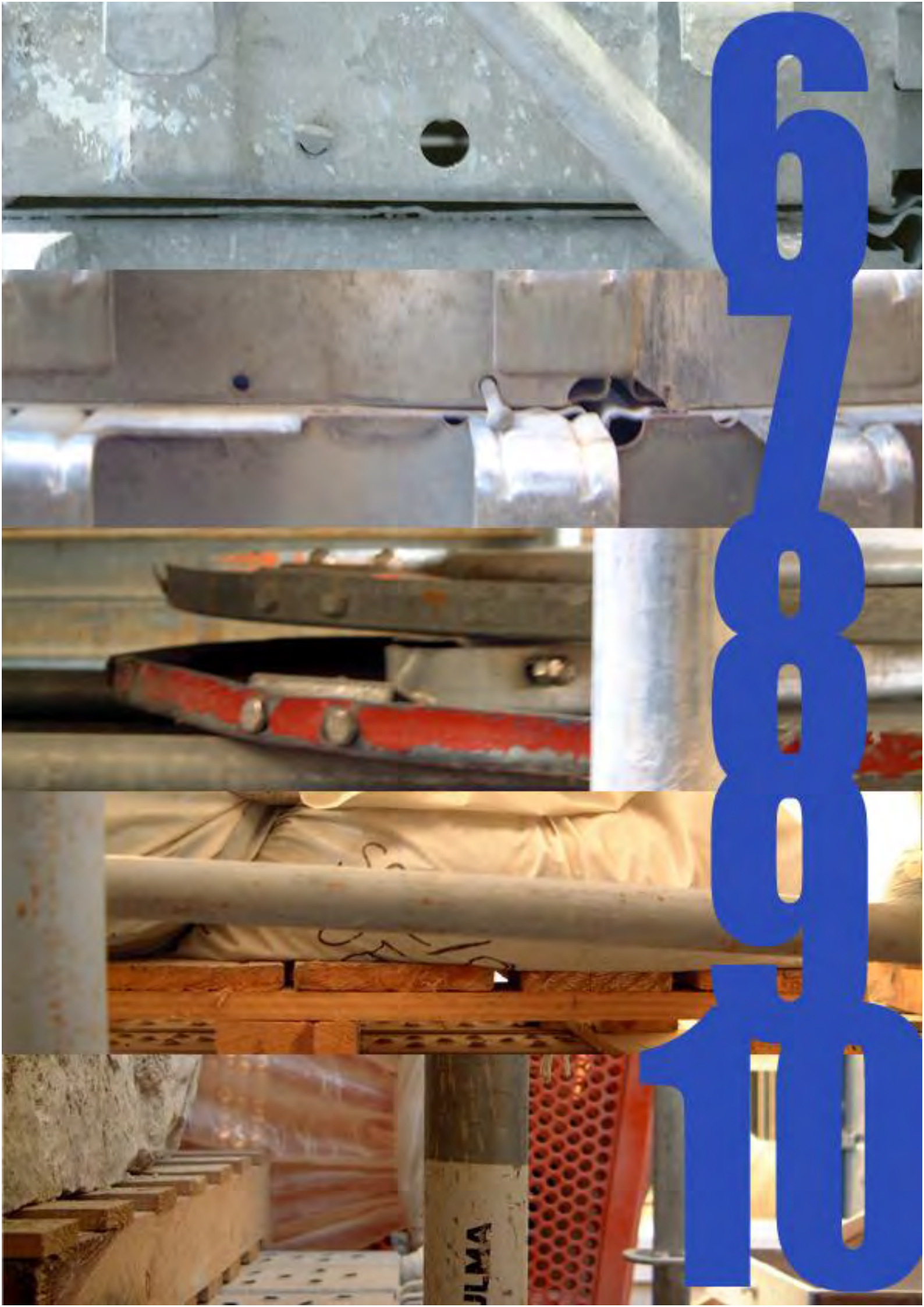
¿Por qué invitan a la gente a mirar a través de un agujero si está tapado? ¿Por qué quieren que me siga agachando? ¿Por qué todo este ejercicio, esta acción, este movimiento?...

**...Me muevo, voy a la siguiente, la séptima** mirilla. Por la distancia que hay entre la anterior y ésta, y por simple deducción, me atrevo a pensar lo que voy a ver antes de verlo. Compruebo, y ¡ahí están! Las estructuras de andamio enseñándome su otro lado a la altura de mi garganta.





1  
2  
3  
4  
5



6  
7  
8  
9  
10

Curiosamente ahora puedo ver cuatro en su totalidad y la parte inferior de una quinta, gracias a que alguien las dejó un poco más lejos del orificio por el que mirar.

La octava mirilla, unos pasos más a la derecha, se sitúa a la misma altura que la anterior ¿Contendrá lo mismo? ¿Para qué me lo pregunto? Ya sé la respuesta. Aun así, me inclino, miro, compruebo y verifico: Un tubo vertical en primer plano, y detrás más tubos apilados en horizontal. Sobre ellos, lo que parece una señal de tráfico dada la vuelta.

Miro hacia mi derecha y veo que la siguiente mirilla está situada mucho más abajo. Le he cogido gusto **a esto de agacharme y volverme a levantar, así que voy para allá, a ver qué pasa...**

Casi como si se tratara de un ritual, pongo mi cuerpo sobre el muro para medir a qué altura se sitúa el "agujero" en relación a mí. Esta vez, toca el estómago. ¿Qué habrá tras el muro, agujereado a la altura de mi estómago? Pues más tubos: uno en vertical a la izquierda y otro que lo cruza en horizontal por el centro. Tras ellos, un palet soporta el peso de unas bolsas de plástico blancas que contienen algo que desconozco. En las bolsas hay una inscripción en negro, creo que son números, pero no puedo verlos en su totalidad.

Me levanto para ir hacia la mirilla número diez. El orificio por el que mirar se sitúa ante mis ojos. Tengo una nueva oportunidad de observar el interior de manera cómoda. Acerco mi nariz al muro, y veo nuevos elementos a parte de los tubos omnipresentes: al fondo, la ventana de una caseta de obra iluminada por la luz del sol, una hormigonera frente a ella y cerca de mi nariz y mis ojos, puedo ver fragmentos de tubos de andamio que sujetan uno de los lados de un palé, que a su vez sujeta una esquina de una piedra que deduzco debe ser muy grande. Sobre el tubo del andamio puedo ver una **pegatina colocada en vertical. Leo: "ULMA" (otra vez, de izquierda a derecha) o "AMLU"** (si fuese, al contrario).

Esto se acaba, sólo me queda un agujero por el que mirar, una mirilla más y habrá acabado mi exploración. Ya estoy frente a ella, alguien ha querido que sea la idónea para ser escuchada, está a la altura perfecta para que meta mi oreja por el agujero, pero el ruido de los coches que pasan y las conversaciones de la gente que camina junto a mí, hacen imposible que pueda oír nada que venga desde el interior. Opto por mirar dentro y observar por última vez la escena que se ha repetido diez veces antes de llegar hasta aquí. Primero miro al frente, luego a la izquierda, abajo, otra vez al frente, **a la derecha y arriba...hago todos los movimientos oculares posibles intentando enfocar mi visión,** intentando hacer una lectura del espacio lo más exhaustiva posible, mirándolo todo.

Al fondo, dos paneles de plástico rectangulares de gran altura y dispuestos en vertical, se sujetan **gracias a unas estructuras metálicas en forma de "X". Delante de ellas veo un fragmento de una caseta** de obra, y digo fragmento, porque delante hay otro fragmento de contenedor con unos listones de madera que no me permiten verlo en su totalidad. El contenedor es de color amarillo y tiene unas **letras verdes de gran tamaño en el frente, leo " OR" , puede que sea el final de la palabra "CONTENED-OR"**, no lo sé. Más cerca de mí y del muro, a la izquierda puedo ver la rampa/balda de un andamio que fuga en el centro de la caseta de obra, en ella se apilan palets y unos sacos de plástico amarillo que contienen algo. Apoyado en el lado derecho del andamio hay un tablón de madera, y en el fondo distingo la pared de otra caseta pintada de azul.



Cruza la escena a media altura un listón que sigo con la mirada. En el suelo de arena hay otro palo y una cuerda gruesa. Cerca de mi ojo derecho hay una especie de escalera de metal que entrecorta las únicas figuras que me han hecho sonreír: ¡campanas!. Muevo un poco mi cabeza, doy un paso hacia un lado y luego al otro, estiro un poco el cuello intentando así ver en su totalidad las tres campanas gigantes que posan tranquilas sobre una estructura metálica confeccionada propiamente para ellas. ¡Tienen que ser las antiguas campanas de la torre! ¿Quién las habrá puesto ahí? ¿Por qué no están en su sitio? ¿Ya no las quieren? ¿No suenan? Y una vez más ¿qué está pasando ahí dentro? ¿Por qué han puesto un agujero a la altura de mi oreja si no puedo escuchar las campanas?

Demasiadas preguntas, demasiados datos para un lugar tan silencioso o que al menos hasta ahora no **me ha dicho nada a la oreja, ni al ombligo, ni a la vista, ni al hombro... Tendré que volver a mirar, no le he concedido el tiempo suficiente para que me hable... Y mientras**, sigo ensimismada en mis preguntas, me alejo unos pocos metros del muro, necesito verlo todo en su totalidad, necesito mirar las mirillas desde lejos. Puede que haya estado tan cerca que no haya visto nada en realidad, tengo que separarme, rodearlas, caminar...

**Paso unos minutos absorta en mis pensamientos, en mis preguntas ...¿Por qué 11?... ¿Por qué 11?...** ¿Por qué alguien querría ocultar un lugar?... ¿Por qué nadie se acerca? ¿Por qué un muro y no un cristal?... ¿Por qué asoma la torre? ... ¿Qué o quién se esconde al otro lado?... ¿Por qué las mirillas no tienen forma de mirilla? ¿Por qué 11?... ¿Por qué se a distinta altura? ¿Por qué azules? ¿Qué es lo que **pasa ahí dentro? yo también tengo mirilla... ¿Por qué tapan el** agujero? ¿Por qué quieren que me agache? ¿Por qué todo este ejercicio, esta acción, este movimiento? ¿Por qué hay que rodear el interior para hacerse una idea de lo que hay dentro si es imposible verlo?... ¿Y las campanas? ¿Por qué no están en su sitio? ¿Ya no las quieren? ¿No suenan?... ¿Por qué 11 mirillas?...

**... ¡Ya lo tengo! ¡Todo está relacionado! Alguien ahí dentro me está queriendo hacer entender algo, este espacio tiene un mensaje para mí, ¡es un jeroglífico! ¡Un secreto!** ¿Cómo no iba a estar oculto tras un muro? Todo él es una inmensa mirilla, la MIRILLA nº12. El muro no es más que una falsa apariencia con una falsa opacidad. No hay ninguna frontera que separe el interior de mi cuerpo, ¡mis ojos me están engañando!. Nada de lo que he visto a través de las once mirillas existe como tal, está, pero no es verdad. No es más que una artimaña que han utilizado los que habitan el interior para despistarnos a los de fuera. Son con certeza once diminutas cámaras Ames que han sido construídas a conciencia, para ser adheridas al muro y provocar así en el observador una alucinación que aparenta ser una realidad. Así, quien mire a través de ellas se irá pensando que simplemente están restaurando la catedral, sin dudar ni un momento de sus sentidos.

Esta duda es la mirilla nº12, el quid de la cuestión, la mirilla de las mirillas. La que se puede mirar con los ojos cerrados, eso es. ¡Eso es lo que tengo que hacer para entenderlo todo!. Me siento en la fuente, cierro los ojos para ver mejor, me acerco a la mirilla, es tan grande que quepo por el agujero, sólo tengo que atravesarla. Puedo escuchar el sonido del agua que baja por un arroyo que discurre entre hayas centenarias, el canto de los grillos me da la bienvenida y mientras los busco, mi mirada recorre cientos de florecillas amarillas y violetas. Una nube de mosquitos se aparta para dejarme paso entre ellos, mientras me susurran algo casi imperceptible en mi basto oído. Huele a caramelo y me suenan las tripas. Todo aquí es de colores intensos, dónde creía haber arena, crecen campos de amapolas y alguna planta carnívora se deja entrever a lo lejos. Mi vista no llega a ver dónde termina el horizonte,

acabo de llegar a un espacio demasiado grande, ilimitado, interminable... Todavía no puedo ver a nadie, ni siquiera al caballo que acaba de relinchar detrás de mí. Me froto los ojos, parpadeo un par de veces y compruebo que esa mancha borrosa que se acerca a gran velocidad es un Chevrolet de 1912 conducido por un anciano que no hace más que gritar como un loco mientras agita los brazos para saludarme. Viene de una colina en cuyo alto asoman los tejados de unas pocas casas y un viejo rascacielos semiderruido. Allí el cielo es de color amarillento y nunca llueve, por eso los que habitan aquella zona son mucho más bajitos que los demás. Siempre se ha creído que su altura era tan minúscula porque estaban demasiado lejos, pero es otra de esas ilusiones ópticas que tanto les gusta generar a los lugareños. Para mi mayor sorpresa, compruebo que todos ellos son los culpables de que en la ciudad haya habido durante años fuentes diminutas y, en los portales de las casas, los timbres se sitúen a una altura incomprensible hasta ahora para mí.

Un telón de fondo lleno de agujeros me inquieta, se alza desde el suelo hasta cubrir parte del techo, como si de una cúpula se tratase. De pronto un ruido, alguien estornuda, y los agujeros comienzan a parpadear y a moverse de un lado para otro, son miles de ojos de diferentes tamaños que no pueden parar quietos: parecen murciélagos buscando la salida de una cueva. La luz tenue que lo cubría todo hasta ahora, se ha convertido en un firmamento de destellos, de flashes que hacen que sólo vea "txiribitas". **Cierro los ojos y me persiguen esos puntitos azules, estoy un poco aturdida... vuelvo a abrirlos y cuál es mi sorpresa al comprobar que esos miles de ojos tienen miles de dueños, de pronto ¡estoy rodeada de gente!, de insectos, de cartas, de palabras, de los culpables de ésta ilusión, ¡por fin han aparecido! ¡Ahí está el secreto para que la torre de la catedral asome por encima del muro! No son más que hombres y mujeres de diferentes tamaños que apoyados unos sobre otros, a modo de Castelletts la sujetan por debajo. Todo empieza a cuadrar, ahora empiezo a comprender...**

Muevo mi cabeza hacia la derecha y veo a lo lejos hay un grupo de gente reunida alrededor de un **fuego. En aquella zona del Este, todos van desnudos... ¡cómo no! Se trata de los propietarios de los trajes que no tuvieron la osadía de volver al fondo del pantano a recuperarlos.** Parece ser que aquí se han estado escondiendo todo este tiempo, temerosos de las burlas de sus vecinos. Este es el precio que han tendido que pagar, estar ocultos y tener siempre frío. ¡Ay! Algo me toca el hombro, ¡toc! ¡toc!, ¡es un dedo índice de un pie! Me asusto y miro hacia abajo, ¡son dos siameses que caminan sobre sus **manos! y tras ellos otra pareja, y otra, y una más a lo lejos... cientos de pies asoman ... y esque no me** había dado cuenta de que estoy en medio de una autopista, bloqueando el paso de una manifestación que reivindica el derecho a ver el mundo boca-abajo. Mientras gritan sus consignas, me aparto por miedo a ser arrollada y siento que esto es un déjá vu, aunque no me da mucho tiempo a pensarlo porque me encuentro una luciérnaga y me despisto; Está tapando un agujero que hay en la tierra, la guardo en el bolsillo para no pisarla sin querer, y miro por el agujero. Al principio no veo nada, pero poco a poco puedo distinguir una red de caminitos, que se desvían en otros más estrechos y así sucesivamente.

Todos conducen a una especie de cámara en la que habita un ejército de hormigas rojas que se afanan en construir todas las cámaras Ames que yo sospechaba que se habían colocado en cada una de las mirillas que conectan el exterior con el interior. Orgullosa de mi hallazgo, saco la luciérnaga del bolsillo

y la dejo en su sitio, está claro que es la luz de la salida de emergencia y no seré yo quien altere el **orden de las cosas aquí dentro...**

Sigo caminando, hace calorcito, pero la suave brisa marina me refresca de vez en cuando. Un nuevo edificio, veo gente a través de sus ventanas y puedo oír una música de fondo, distingo un contrabajo y un violín, entre innumerables instrumentos. Cierro los ojos para escucharlo mejor\*:

Estoy en París, algo va a suceder.

Aún hay tiempo para la esperanza.

El aleteo de las palomas baja por las escaleras.

De pronto una melodía, una sonrisa y un drama,

todo se ejecuta al mismo tiempo.

Algo terrible está por llegar,

una puerta se cierra de golpe.

Cesa el peligro. Otro portazo.

La tranquilidad llega, un niño duerme.

Bajan las persianas.

Mientras, unas alas vuelan con el viento a favor,

Han descubierto el paraíso.

Llega la calma ¿llega la muerte?

No estoy tranquila, todo es desorden.

Alguien grita en lo alto.

Cae por la escalera.

Ya no veo nada, ha llegado la noche.

Una hoja de papel que intenta escapar,

una nueva puerta que se cierra.

Es larga la espera en la colmena sonora.

Un edificio con voz, que grita sin ser escuchado.

Pero que el viento hará sonar, más tarde o más temprano.

Un escalofrío hace que vuelva a abrir los ojos rápidamente, me encuentro de frente un gran reloj de pared al que le falta la pared donde apoyarse, su péndulo se mueve de delante hacia atrás, en vez de hacia los lados, y sólo tiene seis números: del 12 al 5. Parece que aquí dentro sólo hay cinco horas de **sol, pero de la misma forma, la noche sólo dura cinco horas... ¡ahora entiendo por qué no hay manera** de entender las campanadas de la catedral! Nada aquí dentro es lógico, ¿o sí?... Vuelvo a ensimismarme **mientras sigo caminando... Vuelvo a mirar el reloj, faltan diez minutos para que sean las tres, se está** haciendo de noche y el cielo se está volviendo cada vez más y más rojo. La torre se está inclinando por momentos, seguro que los que la sujetan se están quedando dormidos, aunque me he alejado tanto de ellos que no sabría decirlo. Parece como si el suelo aquí dentro se moviera bajo mis pies. Avanzo mucho más rápido que fuera. El espacio se estrecha o ensancha según la franja horaria en la que me encuentre, y por lo que he podido comprobar, el tamaño de las personas también depende de la zona en la que hayan nacido. Aquí, en la zona que se sitúa más al Noroeste, no para nunca de llover, por eso sus habitantes miden más de dos metros de altura. También los hay invisibles, pero se les puede oír cuando se acercan porque llevan cascabeles anudados al cuello.

Aunque pocas veces bajan al suelo. Viven en unas txozas construídas sobre los árboles que han crecido de las rendijas del muro de la torre, son como una especie de centinelas; los afortunados de la zona. Los únicos que por su veteranía tienen la responsabilidad de observar la ciudad desde arriba y saltar la voz de alarma en caso de que alguien quiera trepar por el muro utilizando una escalera.

Un cementerio de bicicletas, un zorro disecado, una avioneta sin piloto, un cartel que indica que quedan 17km. para llegar al país de los ciegos. Hoy es miércoles y seguramente estén celebrando el día de su patrón, el maravilloso día **en el que el gran Virgil recuperó su ceguera tras haber sido "obligado" a ver.** Parece que nada aquí está en manos del azar, todo está muy bien pensado. Nos hacen creer que todo está en quietud, que nada ocurre, pero se esconden para sobrevivir a la realidad, y pasar desapercibidos.

En cambio, cada vez que algún curioso nos acercamos a mirar por las mirillas, no caemos en la cuenta de que ellos también nos miran desde dentro. Cada vez que nuestros ojos asoman por cada orificio, son ellos los que nos observan, y no sólo eso, sino que son el fruto de lo que nuestros ojos han visto durante toda nuestra vida. No existirían si nuestras pupilas no estuvieran cargadas de historia y de historias. Ese es su único secreto: existen gracias a nuestra manera de mirar.

Ese es el secreto de la mirilla nº12 en un día cualquiera de Marzo.



París, 13 de Marzo de 2009

Pasados los meses puedo afirmar que el observador está consiguiendo sus objetivos conmigo: me divierte este juego, me gusta jugar a ser quien observa al observador. Me gusta la sonoridad del trabalenguas que se ha creado para mí y que estoy aprendiendo a decir.

Me complace leer que una vez más el lugar que tiene que describir le sorprende. Es un lugar que conoce, que ya ha recordado con anterioridad y del que han surgido miles de dudas, miles de preguntas que han generado una centena de “no recuerdos”. Es la Plaza de la Catedral la que espera ser descrita esta vez, desde una observación directa.

Entre las cosas que contiene su carta, en su estricto color marrón me encuentro con una pequeña grabadora que contiene una cinta, unas fotografías que me llevan a través de las “once mirillas” y esas notas aclaratorias sin las cuales desconocería sus sensaciones al describirme todos y cada uno de los lugares que en su día eligió.

Antes de viajar al lugar, el observador se preguntaba si el lugar del que me habla se mantendría como en sus pocos recuerdos, si sería capaz de recorrer nuevamente cada baldosa sin el peso de su memoria, si optaría por reconocer que es imposible hacerlo o si como siempre, ocurriría algo inesperado que le hiciese buscar una solución creativa para todo lo anterior.

Recorro cada línea de su texto, ¡la plaza está amurallada y no puede ver lo que hay dentro! Pero hay unas mirillas por las que mirar, curioso...

El observador quiere dar importancia a los demás sentidos. Cree que también es importante mencionar que no sólo observamos con nuestra mirada, hay muchos sentidos en juego. Es su mejor oportunidad para relacionarlo todo y es que no debe olvidar que lo observado no siempre es lo que creemos ver, ahí están las alucinaciones, ilusiones ópticas, ciegos que recuperan la vista (aprenden a ver), ¡volver a ver!, remirar, imaginar lo que hay detrás de las paredes, la cara oculta de la luna, intentar describir lo que vemos cuando tenemos los ojos cerrados...

En su carta también menciona la cámara Ames: también llamada *habitación Ames*<sup>27</sup>. Es una habitación que está construida de tal manera que vista de frente aparenta ser una habitación ordinaria de forma cúbica, con una pared trasera y dos laterales paralelas entre sí y perpendiculares con el plano horizontal del suelo y el techo. Sin embargo, esto es un truco de perspectiva visual ya que en realidad la habitación es trapezoidal: las paredes están inclinadas al igual que el suelo y el techo, y la esquina derecha está más cerca para el observador frontal que la esquina izquierda (o viceversa). Como resultado de una ilusión óptica, una persona de pie en una esquina aparenta en la observación ser un gigante, mientras que una persona de pie en la otra esquina parece ser un enano. La ilusión es bastante convincente, pues una persona caminando hacia adelante y hacia atrás desde la esquina izquierda a la derecha parece que aumenta o disminuye. Las investigaciones han demostrado que la ilusión puede ser creada sin usar paredes ni techo; es suficiente con colocar un aparente horizonte (que en realidad no es horizontal) contra un telón de fondo, y el ojo se basa en la aparente relativa altura por encima de un objeto que esté en el horizonte.)

No es la primera vez que el observador insiste en la importancia de aprehender al ver.

En un principio, su idea era la de describir lo que no se ve, lo oculto, lo enterrado tras siglos de historia, desempolvarla. Una vez allí, lo que en principio le paraliza y no le deja ver (el muro frente a sus ojos) ratifica sus objetivos: está tapiado, su vista es limitada, tendrá que imaginar lo que hay detrás. Nace así la descripción surgida de un nuevo ejercicio de observación. Y es que a veces la realidad que nos inventamos nos satisface mucho más que la que realmente existe.

Es así como encuentra otra vez la excusa perfecta para teorizar sobre lo que verdaderamente supone observar un espacio: preguntarse, ir más allá de las apariencias, moverse por él, atravesarlo... Y en particular el acto de ver, la importancia de cómo entendemos un espacio, en relación a cuán cerca de él estamos, poniendo en duda la perspectiva, sintiendo el movimiento de nuestros ojos rebotando contra todo aquello que mira, la concepción de la idea global de una cosa gracias a la suma de pequeños datos, la diferencia entre la manera de ver de un ciego y la nuestra, las múltiples maneras de ver (con los oídos, las manos, el gusto, las emociones, de pie, sentado, moviéndose...) Volviendo a Merleau-Ponty<sup>28</sup>, ésta vez, me envía recortes de copias de su libro " El ojo y el espíritu", para que me haga una idea de lo que me habla:

Descartes tenía razón de liberar el espacio. Su error era erigirlo en un ser completamente positivo, más allá de todo punto de vista, de toda latencia, de toda profundidad, sin ningún espesor verdadero.

Tenía razón también de inspirarse en las técnicas perspectivas del Renacimiento: ellas alentaron a la pintura para producir libremente experiencias de profundidad y en general las presentaciones del Ser. Ellas no serían falsas si no hubieran pretendido cerrar la investigación y la historia de la pintura, fundar una pintura exacta e infalible. Los pintores sabían por experiencia que ninguna de las técnicas de la perspectiva era una solución exacta, que no hay proyección del mundo existente que lo respete por todos los conceptos y merezca ser la ley fundamental de la pintura, como sabían asimismo que la perspectiva lineal es tan escasamente un punto de llegada como para abrir por el contrario a. la pintura muchos caminos.

...

Cuando por ejemplo se quiere comprender como vemos la situación de los objetos, no hay más recurso que el de suponer capaz al alma, sabiendo donde están las partes de su cuerpo, de "transferir de ahí su atención" a todos los puntos del espacio que están en la prolongación de los miembros

...

El espacio de su cuerpo no es un modo cualquiera, como éstos aquí y allí, una muestra de la extensión; es el lugar del cuerpo que llama "suyo", un lugar que habita. El cuerpo que anima el alma no es para ella un objeto entre los objetos, de1 cual no extrae todo el resto del espacio a título de premisa implicada. Ella piensa conforme al cuerpo, no conforme a sí misma, y en el pacto natural que la une a él están estipulados también el espacio, la distancia exterior. Sí por tal grado de acomodación y convergencia del ojo el alma apercibe tal distancia, el pensamiento que extrae la segunda relación de la primera es como un pensamiento inmemorial inscrito en nuestra fábrica interna: "Y esto nos sucede ordinariamente sin que nos pongamos a reflexionar, de1 mismo modo que a tomar alguna cosa con nuestra mano, la conformamos, al grosor y la figura de este cuerpo, y la sentimos por medio de él, sin que sea necesario que pensemos en sus movimientos.

...

Aquí el cuerpo ya no es medio de la visión y del tacto sino su depositario. Lejos de que nuestros órganos sean instrumentos, nuestros instrumentos son por el contrario órganos restituidos.

...es un espacio contado a partir de mí mismo como punto o grado cero de la especialidad. Yo no lo veo conforme a su envoltura exterior, lo vivo adentro, estoy englobado en él. Después de todo, el mundo está a mi alrededor, no frente a mí

...No se trata más de hablar del espacio y de la luz, sino de hacer hablar al espacio y la luz que están ahí.

...

Cuatro siglos después de las "soluciones" del Renacimiento y tres siglos después de Descartes, la profundidad es siempre nueva, exigiendo que se la busque, no "una vez en su vida" sino toda una vida. No puede tratarse, del intervalo sin misterio que yo vería desde un avión entre estos árboles cercanos y aquéllos lejanos. Tampoco del escamoteo de las cosas, una por otra, que me representa vivamente un dibujo en perspectiva: estas dos vistas son muy explícita y no plantean cuestión alguna. Lo que resulta enigma es el lazo entre ellas, lo que está entre ellas, pues veo las cosas, cada una en su lugar, precisamente porque se eclipsan mutuamente, y si son rivales ante mi mirada, es precisamente porque cada una está en su lugar. Es la exterioridad conocida de las cosas en su envoltura y su dependencia mutua en su autonomía. De la profundidad así conocida no se puede decir que es "tercera dimensión".... sería más bien la primera:

Le surge de pronto, la oportunidad de hacer un ejercicio paralelo a la descripción que consiste en imaginar un nuevo escenario creado a partir de sonidos que se producen a su alrededor (en el momento en el que está describiendo el lugar). Uno de los edificios aledaños a la plaza es el conservatorio *J. Guridi*. Hay decenas de personas ensayando con sus instrumentos al unísono. El observador cierra los ojos y escribe unas palabras que describen lo que esos sonidos le inspiran.

A ellos se unen el viento, ruidos ruido-ambiente, etc.... Instintivamente mi mano coge la grabadora y pulsa play: recorro nuevamente sus líneas mientras los sonidos que este aparato reproduce también a mí me hacen viajar en el tiempo y en el espacio, hasta llegar al escenario descrito. ... Escucho la cinta una y otra vez...

Me plantea una TRIPLE lectura de un mismo espacio:

1. La descripción de lo que puede ver.
2. La descripción de lo que no puede ver.
3. La descripción de lo que premeditadamente no ve porque he cerrado los ojos.

Ha encontrado una manera de hilarlo todo. Lo que se esconde tras el muro no es más que la respuesta a todas sus preguntas. La mirilla nº12 es la mirilla por la que se ve a sí mismo (desde lo alto) observando un determinado espacio. Pero es aplicable a todo el proceso de trabajo que ha hecho hasta ahora, por eso es la coartada perfecta para hacer existir a los *enanos de la calle*, los *saltimbanquis* que caminan boca-abajo y demás personajes que hace meses inventó. Por eso yo existo. Por eso me envía todas sus cartas un mes tras otro desde Noviembre. Por eso ha construido esta mirilla ficticia por la que yo (George Perec) puedo observarle.

Me levanto de esta silla carcomida y polvorienta, necesito recapitular, pongo sobre la alfombra todo el material que he guardado con esmero. Debo tener al alcance de mi vista todas las piezas del puzzle. Repaso todo su proceso de trabajo, su experiencia en la descripción de varios lugares (tanto en tiempo real como desde el recuerdo). Me obligo a ver desde "arriba", desde "abajo", desde "dentro" toda su experiencia hasta el día de hoy y la única manera de sacar conclusiones es mirar por esa mirilla nº12 a la que una y otra vez, con cada una de sus cartas me invita a asomarme. Todo está minuciosamente calculado, se trata del mismo número de descripciones que conforman su "experimento": doce maneras diferentes de mirar un espacio aparentemente amurallado.

Releo lo escrito en sus proyectos anteriores y cuál es mi sorpresa al descubrir que el escenario del interior de la muralla que describe concuerda con las características de algunos dibujos de los "no me acuerdo" que me enviara meses atrás. El observador no era consciente –y da fe de ello en sus notas – que en su nueva descripción no está más que poniendo en práctica un imaginario que forma parte de su pasado. El observador es quien es por lo que ha recorrido, por lo que ha imaginado y su manera de ver y de mirar está condicionada por su bagaje. "Me sorprende mi propia memoria. La capacidad de retención que tanto me falla", parece ser bastante mejor recordando imágenes (flashes). Sus palabras me hacen reflexionar: Parece ser que recordamos más cosas de las que creemos, y esos recuerdos nos acompañan en forma de imágenes mentales que utilizamos para entender la realidad presente.

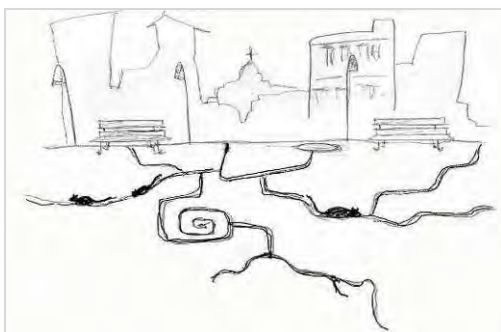
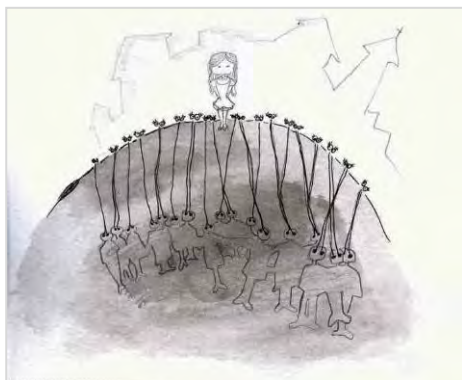


Ilustración correspondiente a su “No me acuerdo” nº21:

“No me acuerdo de las veces que he podido pasar por la plaza imaginando su historia subterránea”.

Sin duda, el observador ha debido visualizar esta imagen mientras describía el mundo subterráneo de las hormigas.



Esta otra corresponde a su “No me acuerdo” nº 71 :

“No me acuerdo de haber visto gente paseando aquel día a mí alrededor”.

Es la imagen que le ha empujado inconscientemente a hablar de los miles de ojos-murciélago.

Esta ilustración corresponde a su “No me acuerdo” nº10:

“No me acuerdo de si todos los cristales de la ventana estaban rotos”.

Esta ventana que creía fruto de su imaginación, en verdad, EXISTE. La ha visto con sus propios ojos, estaba en la plaza.



Pero ¿qué son las imágenes mentales?, R. Arnheim<sup>29</sup> se refirió a ellas en su libro “El pensamiento visual”. Decía que una abundante proporción de lo que advertimos con nuestros propios ojos y oídos, con nuestro sentido del tacto y nuestro sentido muscular, y ante lo cual reaccionamos, no implica conciencia alguna, o tan poca que a menudo no recordamos si vimos nuestra cara al peinarnos por la mañana o no, si sentimos la presión de la silla cuando nos sentamos a desayunar o si “vimos” a la anciana que evitamos atropellar cuando nos dirigíamos al trabajo.

La experiencia sensorial no es pues, necesariamente consciente. Con toda seguridad, no siempre se la recuerda conscientemente. Arnheim definió una imagen mental como: “réplicas fieles de los objetos físicos que reemplazan. En la filosofía griega, la escuela de Leucipo y Demócrito “atribuía la vista a ciertas imágenes, de la misma forma que el objeto, que fluían continuamente desde los objetos de visión hacia el ojo”. Estos *eidola* o réplicas, tan físicos como los objetos desde los cuales se habían desprendido, permanecían en el alma como imágenes impresas en la memoria. Eran tan cabales como los objetos originales. Las imágenes eidéticas (que así se llaman) se comportan como la proyección de estímulos más bien que como los productos de una mente que discierne. Por tanto, pueden servir como material *para* el pensamiento, pero no es probable que sean adecuados como instrumento *del* pensamiento.

La mente, se nos dice, puede cortar trozos de la tela de la memoria dejando la tela misma inalterada. Puede también hacer collages a partir del material conservado en la memoria, imaginando centauros o grifos. Este constituye el concepto más crudo de la imaginación o la fantasía: un concepto que no le concede a la mente humana otra capacidad creativa que la de combinar “trozos de realidad” mecánicamente reproducidos.”

Pero el observador va aún más allá, porque también es capaz de combinar “trozos de irrealidad” para dar un resultado también imaginario.

Termino con un apunte más de este psicólogo y filósofo centenario que decía que si el pensamiento tiene lugar en el reino de las imágenes (muchas de ellas abstractas) y que muchas pueden aparecer por debajo del nivel de conciencia y que, incluso cuando son conscientes, puede que personas no habituadas a la auto-observación no las adviertan. En el mejor de los casos, las imágenes mentales son difíciles de describir y fáciles de perturbar. Por lo tanto, los dibujos con los que se espera que se relacionen, constituyen un material invaluable.

George Perec



e familia  
desodorant  
ibujo Nues  
estrecho  
hicken Tik  
isas Humo  
li falda negr  
mirada Luce  
ue no cierr  
osando par  
ntes del a  
elevisión sig  
magdalenas  
ventadas C  
l retrovisor  
marchitará C

¡o! Cuerdas pa.  
del Parque Natural de  
ro Chaqueta fucsia Opel C  
arnel olor a melocotón Poli  
o Carne de g      \ Patio interior  
tejado Tengo      ) Cajas de fru  
Una convers      en la mesa de  
Miedo Contr      anas de made  
Arañazos en      alda Bromas  
esa en el ce      e la habitació  
ñas están n      ueadas Tres  
estación de t.      una carta de d  
la mesa Sacudo la alfombra  
de fondo El suelo retumba r'  
de flores silvestres Una  
z de una vela El m

Descripción de memoria  
Marzo 2009

**CANTÓN DE  
SAN MARCOS**





## ÍNDICE

### **MARZO**.....

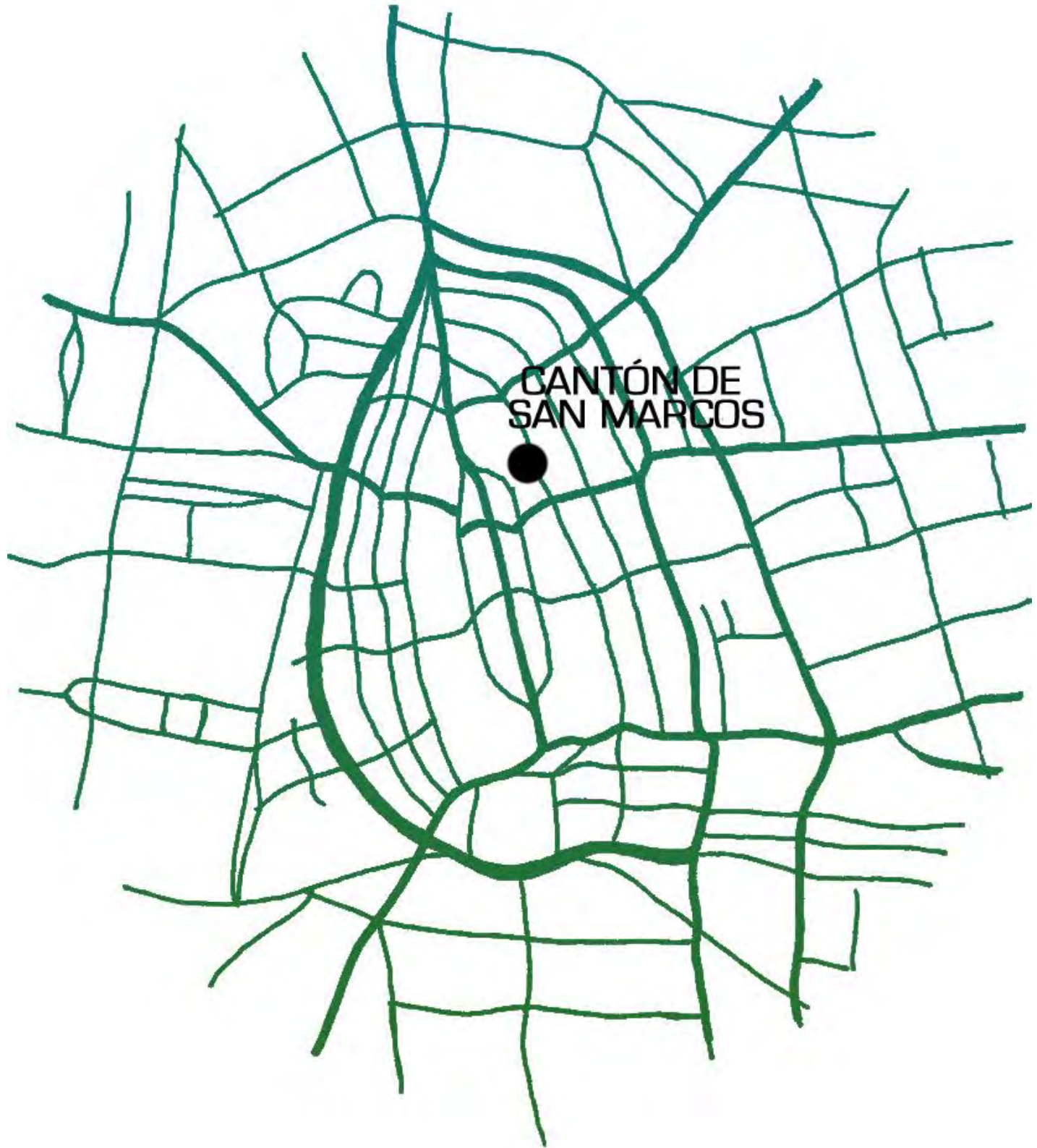
#### 10. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// CANTÓN DE SAN MARCOS

Volcado caótico de recuerdos.....	X. 1
Reflexiones en torno al observador.....	X. 6

llamada telefónica Montado en subbicicleta Noches frías Trozos de cris  
una botella rota contra la ventana Gente que grita Ruido Dos mant  
anjas compradas en el Todo a cien Tortilla de calabacín iqué cocina t  
ia! Papel de aluminio en la bañera y un líquido de color morado Hace f  
salir de la ducha Yogures por el suelo Sorbos Una guitarra Partituras Fot  
familia isu hermano es rubio! Cuerdas para escalar Patatas brav  
sodorante AXE Un poster del Parque Natural de Yosemite Cuaderno  
ujo Nuestra Señora de Oro Chaqueta fucsia Opel Corsa El pasillo es lar  
estrecho Suavizante Vernel olor a melocotón Políticamente incorrec  
cken Tikka Pies de gato Carne de gallina Patio interior con gente reuni  
as Humo Pinzas sobre el tejado Tengo sueño Cajas de fruta a modo de cajone  
alda negra Marta & Laura Una conversación en la mesa de un bar Café solo U  
ada Luces que parpadean Miedo Contraventanas de madera pintadas en blan  
no cierran Tengo frío Arañazos en la espalda Bromas Tumbada en el so  
ando para una foto La mesa en el centro de la habitación Camino por la ca  
es del amanecer Sus uñas están mordisqueadas Tres horas de sueño  
visión sigue encendida La estación de tren Una carta de despedida Cola-Cao c  
gdalenas Las llaves sobre la mesa Sacudo la alfombra por el balcón Histor  
entadas Curiosidad Música de fondo El suelo retumba de noche Una imagen  
retrovisor Una curva llena de flores silvestres Una planta de regalo que  
rchitará Colillas en el tiesto La luz de una vela El mercado Bizcocho con nueces  
nbo con perchas Tu trompeta Un pez dibujado con un bolígrafo rojo se ha comido  
ero de teléfono Su hermano ha muerto Cuesta abrir la puerta No sé dónde hay  
ermercado La calle está llena de bares Gente por todas partes Se conocen Escaleras ha  
ba o hacia abajo Ratafía Un brindis Preservativos Un calendario 1978 Llega el vera  
ero para cenar La puerta se cierra Duermo un rato después del trabajo Busco un lu  
ado Vino La radio La casera El congelador está lleno Una lagartija Un tapiz sobre la pa  
a izquierda Friego el suelo Gafas de sol Bocadillo de lomo El fútbol en la planta b  
as en el bar Concierto de jazz y la actuación de un mago el domingo por la noche  
es llaves Me alegro de verte Niña No te pierdas Un Nestea con dos hielos La mesa  
i muy lejos Cenamos los cuatro Me preguntas de dónde soy Un trovador El vestido r  
cepillo los dientes y bajo las escaleras Un cigarro antes de dormir Lo veo todo des  
ba Un arco de medio punto y una tela estampada Cd's desordenados Paredes blan  
bles antiguos y no tengo cuarto Terrazas Cafés de media tarde Hierba Campanadas  
rmo y llego tarde Bonito paisaje Un ombligo Tiras piedras al agua Aceite Johnsons Sue  
música mientras cocinas Un concierto Una calle oscura La casa tiene más de cien añ  
s rojas de plástico Creps dulces y salados Orujo de hierbas y pantalones azu  
chados de tinta Grillos pintados en la pared Tres escalones y el baño a la derec  
iana cerrada Comics Tengo que hacer varias llamadas Una taza de té al sol Tren  
tro médico Nos escondemos Una caja de latón con palmeras de hojaldre Voy al baño  
tana abierta Fotos de familia Figuras de cerámica sobre la mesa La lámpara de pie lle  
gorro de bebé Me gusta cómo cruje la madera del suelo Lloras Hay gente sentada en  
o Un abrazo Una despedida Una mochila azul Cajas de cartón con botellas vacías Toc  
mbre Estás fregando un vaso mientras alguien te saca una foto Café con sacarina, p  
or Saludo al pasar Estás sentada en un banco de madera Malabares Queso Idiazabal  
é ojos tan grandes tienes! Me invitan a salir No he comido Tengo sueño Un retrato a

cuatro cajas de plástico Calorcito Me fotografió los pies Faro Una garrafa de agua Un viaje de dudoso retorno Una prórroga La Catedral Aparco mi coche Una bicicleta Te encuentro La farmacia está al final de la calle Quiero un globo Soy feliz a pesar de no dormir Manresa Un gato Opositas a bombero Te he visto antes en la gasolinera La bombona de butano Graffitis en la entrada de la ciudad Un spray negro Hace buen tiempo Llevas los pantalones rotos Vamos al concierto en coche, somos cinco Yo he estado antes en esta esquina Desde dentro del bar se puede ver la calle Basura Botellas Se dan la mano Es la primera vez Ya no me pierdo No tengo mapas Patatas en el supermercado Un baile Me da un calambrazo Hay una ventana que da a la calle Techos altos Una visita Son quince días Está afeitado Te lavas las manos Dos anillos Te recorto las patillas No vives aquí Medio rostro Una estrella fugaz El campanario con el reloj iluminado Una conversación en la mesa de al lado Especias Pintura verde Suelo mojado Sin calefacción Velas rojas Cinco pendientes Un trabajo que entregar mañana No hay intimididad Risas El cajero automático en la esquina Cargo el móvil Las sillas son incómodas Oigo a los pájaros cantar Hatfield El mar Un hombre pescando en la orilla La autoescuela Croissants rellenos de chocolate en el recreo Huele a puré de verduras Un e-mail a un amigo Me tumbo sobre la hierba Está anocheciendo Bar El Riojano Desde el balcón puedo ver cómo caminas No sé lo que he soñado Llego tarde Llamo para avisar Compras el periódico Sadam Hussein Un villar Tarta de chocolate con natillas para llevar Ice-man Zuecos azules y delantal Carteles pegados por todas las paredes El profesor de inglés Quieres que te tiña el pelo Bajo las escaleras Otro gato Gente corriendo por la calle Bilbao Mi pequeña libreta Mezcla Fruta podrida Cubo de la basura con dos compartimentos: orgánica y plásticos Latas de cerveza Humo Ruido Gritos Viernes Sábados Dos personas sentadas en el portal Me dejan pasar Jefferson Airplane 100 km/h Bacalaos Islandia Churros espolvoreados con azúcar Tiritas de frío Dos cepillos de dientes Los ojos pintados de negro Una furgoneta amarilla Me levanto a beber agua Voy al teatro Entrada en el bolsillo derecho Oscuridad Butacas Ama Me acuerdo TAO La tormenta Una canción tarareada Un camión rosa que quiere ser rojo Los pies sucios La cerradura La frutería Papaya con miel Un baño Un traje de plástico transparente Un desnudo El pasillo Un regalo Un portazo Me despierto Te echo de menos Una carta Abro la ventana Está nevando Mis hombros Me acompañas a casa Coches aparcados a ambos lados de la calle El cantón Los faroles La procesión de Semana Santa Una mujer humillada El punk de los 80 Un inmigrante Una partida de cartas en la mesa del bar Cientos de discos de vinilo Tu jornada laboral Han sido expulsados del bar Rehabilitación El avaro de Molière Un grifo Dos grifos Aplausos La fuente está helada Me he perdido Un petardo me asusta Nos vemos pronto Un pájaro Una rama para posarse La imagen de una luciérnaga en una caja Katalina El cielo está estrellado Me marchó Olor a eucalipto Un gato pudriéndose a un lado de la carretera Una conversación telefónica Una carta escrita con bolígrafo rojo Billetes de la China Una rama de lavanda Una proposición Aquel baile en el parque Vaselina Chet Baker Un violín Un taller en construcción El paseo de los estudiantes Brasil Una conferencia Caminas en la niebla Huele a humo Internet Un parking La luna Comida vegetariana Un pastelillo con virutas de chocolate Anti-inflamatorios Tu caída Una tarde de resaca Un adelantamiento peligroso Pasar la noche dentro del coche Granada Una terraza El calor del sol (Mi) Sol Quemaduras de sol Vladimir Dos tatuajes Un árbol en el pecho Te afeitas en el lavabo Una imagen manipulada Un concurso fotográfico Volver a empezar Una llamada telefónica Un olor característico Una televisión por estrenar El reencontro con el pasado Un bar decorado en verde Una haya Un trapezista y un lector Archivos de música Tarareas una canción Tartamudeas Un beso Una burla Falta de libertad Tres habitaciones Mueble antiguos Dos camas Una conversación Assa El vino de la bodega Fotos para el recuerdo Un mechero Una sombrilla Un ojo morado Silencio en la calle Es martes Hala Bedi Así sea ¿Bajas? Hace frío La televisión encendida La mesa en el centro del salón Un mantel de flores Arneses La sala de ordenadores Un regalo Lo más bonito Una llamada telefónica Una trombosis El recuerdo Miedo Inyecciones Una bata azul Barba Donosti Gildas Un partido de pelota La amistad Luz fluorescente Lágrimas La bolera Un paseo Trufas Una vaca Hell Dorado Una Harley La Ruta 66 No me acuerdo Una esquina Un beso Una mirada curiosa Una noche de fiesta Campanas Llego tarde Soy feliz Todo es nuevo No me lo pierdo Desayuno en la terraza Camión rosa que quiere ser rojo Un trovador Los pies fríos Estás dentro de un libro Miro una foto Pinto un retrato Es noche de luna llena Una luciérnaga Un campo iluminado por fuegos artificiales El viaje Comes flores Bebes cerveza El Masip Macarrones con nata y curry Un cantautor desfasado Una reunión de amigos Música en directo Alguien observa Atracción Tres corcheas El principio El final Un coche acelerando bajo mi ventana Heridas Dolor Un trozo de costilla Sensibilidad Sintrón Un teléfono móvil Un cuaderno de bocetos El ruido de las barracas Un pasodoble El viento en la cara Una carrera hasta el portal Una noche de tormenta Una grabadora de





CANTÓN DE  
SAN MARCOS



París, 31 de Marzo de 2009

Han pasado varios meses desde que el observador describiera el cantón de San Marcos postrado ante una de las puertas de la calle que le permitieran ver de cerca aquella casa a la que le unían innumerables recuerdos. Pues bien, después de un largo recorrido llega hasta mí la enumeración de dichos recuerdos. Una carta más, una descripción más, sin notas, sin fotografías, simplemente palabras desordenadas en el espacio y en el tiempo, una metáfora de la memoria.

El observador se deja llevar por la velocidad a la que recuerda todo lo que recuerda. Su objetivo es transcribir todos y cada uno de sus recuerdos relacionados con lo sucedido entre las paredes de una casa y no ponerse límites si esos recuerdos las traspasan.

La ausencia de comas o puntos en la descripción inciden en esa velocidad, no es necesario pararse para leer, el observador me permite leer su descripción de manera desordenada, que es como se RECUERDA y me invita a viajar a través de las palabras, para que yo también pueda recordar. Recibo el texto en su formato original: un manuscrito cuyo soporte es una combinación de papel de pescadería --al que ya me tiene acostumbrado-- intercalado con pliegos de papel vegetal. Dice gustarle este tipo de papel porque se puede ver a través de él, por sus transparencias.

Su descripción discurre por entre esas páginas, pero también a través de ellas de una manera literal. Cada una de las hojas impares (papel de pescadería) tiene en el centro un orificio de más de 9cm. a través del cual me "puedo asomar". Puedo ver a través de ellas, puedo leer a través de ellas, en definitiva, el observador me permite mirar a través de su pasado.

Curiosamente, vuelvo a dejarme llevar por sus palabras, por sus recuerdos; voy a gran velocidad entre ellos eligiendo uno u otro en milésimas de segundo, los releo y vuelvo a empezar el viaje, con otras elecciones, abriendo otras puertas, descubriendo otros recuerdos que yo también debería escribir para seguir con su juego.

Mientras caigo en la cuenta de la cantidad de recuerdos que podría añadir a los que él ha escrito, me sorprende por la cantidad de veces que sus recuerdos se relacionan con comida, con el sentido del gusto. Me fijo en que pocas veces habla de sensaciones táctiles o auditivas. ¿Será una "especie" que ve la realidad con la vista y recuerda con el gusto?

\* Intentar comprobarlo.



También me da que pensar el hecho de que haya repetido algún recuerdo en su descripción. ¿Por qué esos recuerdos se repiten y no otros? ¿Será casualidad?...

Es gracioso que aquí también haya “no me acuerdo”-s. Es interesante que haya ocurrido y dejar constancia de ello. En cualquier caso, queda demostrado que es más fácil dejarse llevar por la memoria y su desorden, aunque “peque” a veces de inteligible, que caer en la autocensura que ha practicado hasta ahora. Esta vez todo le ha venido rodado, tanto que creo que es un ejercicio infinito: dedicándole toda una vida a este método, estoy seguro de que podría dar lugar a una autobiografía “desordenada”. Todos los recuerdos de una vida escritos en el orden en el que son recordados.

Concluyo y ratifico la TEORÍA DEL CAOS DE LA MEMORIA. Verifico que es capaz de cruzar puertas, paredes y ventanas, sobrevolar la ciudad, hacerle salivar antes de irse a Brasil y todo eso, sin hacerle mover de la silla.

\*No olvidar la idea de autobiografía “desordenada”.

George Perec

de llamada telefónica Montado en subbicicleta Noches frías Trozos de cris  
de dudoso retorno Una prórroga La Catedral Alarco mi coche Una bicicleta Te encuentro  
una botella rota contra la ventana Gente que grita Ruido Dos man  
farmacia está al final de la calle Quiero un globo Soy feliz a pesar de no dormir Manresa Un  
ranjas compradas en el Todo a cien Tortilla de calabacín iqué cocina  
gato Opositas a bombero Te he visto antes en la gasolinera La bombona de butano Granitis  
cia! Papel de aluminio en la bañera y un líquido de color morado Hace  
salir de la ducha Yogures por el suelo Sorbos Una guitarra Partituras Fo  
familia Batura Bstallas Cordan la mano La primera va Ya como piedra No tengo un tras Patras  
en el supermercado Un baile Me da un calambrazo Hay una ventana que da a la calle Techos altos Una  
visita Son quince días Esta afeitado Te lavas las manos Dos anillos Te recorto las patillas No vives ad  
pujo Nuestra Señora de Oro Chaqueta fucsia Opel Corsa El pasillo es la  
estrecho Suavizante Vernel olor a melocotón Políticamente incorre  
cken Tikka Pies de gato Carne de gallina Patio interior con gente reun  
sillas con incómodas Oigo a los pájaros cantar Hatfield El mar Un hombre pescando en la orilla La  
autoescuela Croissants rellenos de chocolate en el recreo Huele a puré de verduras Un e-mail a un  
falda negra Marta & Laura Una conversación en la mesa de un bar Café solo l  
amigo Me fumbo sobre la hierba Esta anocheciendo Bar El Riojanc Desde el balcón puedo ver cómo  
radora Lucos que parpadean Miedo Contraventanas de madera pintadas en blan  
caminas No sé lo que me sonado Llego tarde Llamo para avisar Compras el periódico Saddam Hussein  
e no cierran Tengo frío Arañazos en la espalda Bromas Tumbada en el s  
sando para una foto La mesa en el centro de la habitación Camino por la c  
tes del amanecer Sus uñas están mordisqueadas Tres horas de sueño  
evisión sigue encendida La estación de tren Una carta de despedida Cola-Cao  
ngdalenas Las llaves sobre la mesa Sacudo la alfombra por el balcón Histo  
espolvoreados con azúcar Tiritas de frito Dos cepillos de dientes Los ojos pintados de negro Una  
furgoneta amarilla Me levanto a beber agua Voy al teatro Entrada en el bolsillo derecho Oscuridad  
retrovisor Una curva llena de flores silvestres Una planta de regalo que  
Butacas Ama Me acuerdo TAO La tormenta Una canción tarareada Un camión rosa que quiere ser rojo  
rchitará Colillas en el tiesto La luz de una vela El mercado Bizcocho con nueces  
lombo con perchas Tu trompeta Un pez dibujado con un bolígrafo rojo se ha comido  
nero de teléfono Su hermano ha muerto Cuesta abrir la puerta No sé dónde hay  
Esta nevando Mis hombros Me acompañas a casa Coches aparcados a ambos lados de la calle El cartel  
Los labores La procesión de Semana Santa Una niña que llora un mirador punk de los och  
lba o hacia abajo Ratafia Un brindis de preservativos Un calendario 1978 Llego el ver  
pero para cenar La puerta se cierra Duermo un rato después del trabajo Busco un lu  
pado Vino La radio La casera El congelador está lleno Una lagartija Un tapiz sobre la pa  
la izquierda Friego el suelo Gafas de sol Bocadillo de lomo El fútbol en la planta d  
tras en el bar Concierto de jazz y la actuación de un mago el domingo por la noche  
nes llaves Me alegro de verte Niña No te pierdas Un Nestea con dos hielos La mesa  
á muy lejos Cenamos los cuatro Me preguntas de dónde soy Un trovador El vestido  
cepillo los dientes y bajo las escaleras Un cigarro antes de dormir Lo veo todo de  
de resaca Un adelantamiento peligroso Pasar la noche dentro del coche Granada Una terraza El calor del sol (Mia) Gol  
Quemaduras de sol Vladimir Dos tatuajes Un árbol en el pecho Te afeitas en el lavabo Una imagen manipulada Un  
concurso fotográfico Volver a empezar Una llamada telefónica Un olor característico Una televisión por estrear El  
ermo y llego tarde Bonito paisaje Un ombligo Tiras piedras al agua Aceite Johnsons Su  
música mientras cocinas Un concierto Una calle oscura La casa tiene más de cien a  
as rojas de plástico Creps dulces y salados Orujo de hierbas y pantalones az  
nchados de tinta Grillos pintados en la pared Tres escalones y el baño a la dere  
siana cerrada Comics Tengo que hacer varias llamadas Una taza de té al sol Tren  
ntro médico Nos escondemos Una caja de latón con palmeras de hojaldr Voy al baño  
lagnimas La bolera Un paseo Trufas Una vaca Hell Dorado Una Harley La Ruta 66 No me acuerdo Una esquina Un  
tana ahorrada Fotos de familia Figuras de cerámica sobre la mesa La lámpara de pie ll  
gorro de bebé Me gusta cómo cruje la madera del suelo Lloras Hay gente sentada e  
lo Un abrazo Una despedida Una mochila azul Cajas de cartón con botellas vacías To  
ímbré Estás fregando un vaso mientras alguien te saca una foto Café con sacarina,  
or Saludo al pasar Estás sentada en un banco de madera Malabares Queso Idiazza  
Handas Dolor Un tizzo de costilla Sensibilidad Sintron Un teléfono móvil Un cuadro de bocetos El ruido de las  
ue ojos tan grandes tienes! Me invitan a salir No he comido Tengo sueño Un retrato





Descripción in situ  
Abril 2009

---

## JARDÍN DE FALERINA



## ÍNDICE

**ABRIL** .....

11. OBSERVACIÓN IN SITU /// JARDÍN DE FALERINA

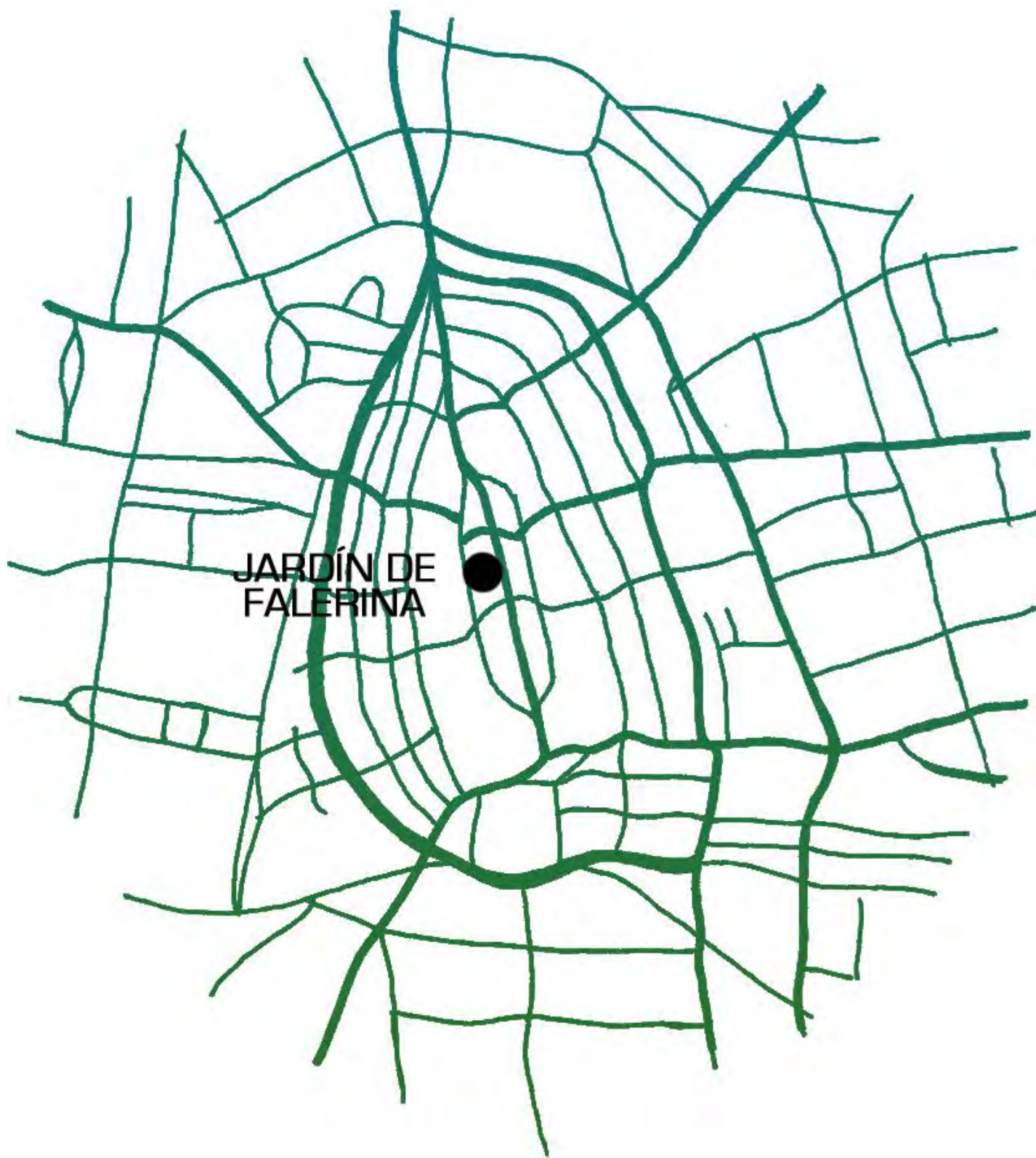
Pieza para piano "Jardín de Falerina" ..... XI. 6

Reflexiones en torno al observador ..... XI. 7







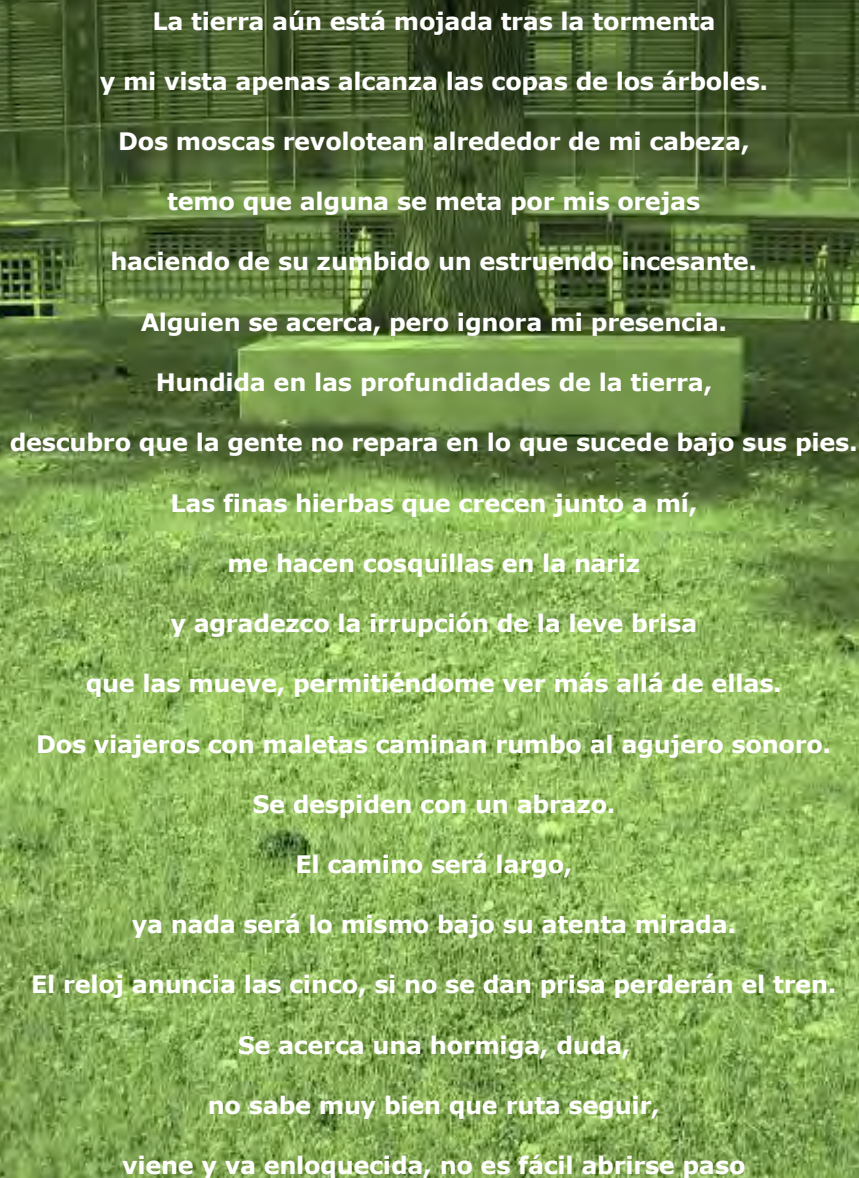


JARDÍN DE  
FALEFINA





Saco la cabeza por encima de la tierra.  
Me recubre hasta el cuello y me están regando.  
Las farolas y las señales de tráfico afloran,  
pero todavía son pequeños brotes transgénicos.  
Sobrevuela una cigüeña a ritmo de jazz.  
Alguien silba en su agujero.



**La tierra aún está mojada tras la tormenta  
y mi vista apenas alcanza las copas de los árboles.  
Dos moscas revolotean alrededor de mi cabeza,  
temo que alguna se meta por mis orejas  
haciendo de su zumbido un estruendo incesante.  
Alguien se acerca, pero ignora mi presencia.  
Hundida en las profundidades de la tierra,  
descubro que la gente no repara en lo que sucede bajo sus pies.  
Las finas hierbas que crecen junto a mí,  
me hacen cosquillas en la nariz  
y agradezco la irrupción de la leve brisa  
que las mueve, permitiéndome ver más allá de ellas.  
Dos viajeros con maletas caminan rumbo al agujero sonoro.  
Se despiden con un abrazo.  
El camino será largo,  
ya nada será lo mismo bajo su atenta mirada.  
El reloj anuncia las cinco, si no se dan prisa perderán el tren.  
Se acerca una hormiga, duda,  
no sabe muy bien que ruta seguir,  
viene y va enloquecida, no es fácil abrirse paso**

en este paraje tan abrupto.

Moverse rápido, sin ser visto, sigilosamente  
es a lo que todos aspiramos en el submundo  
Sin que vosotros, los de ahí arriba os sintáis observados

¡Ilusos!

París, 18 de Abril de 2009

Llega la anteúltima carta a mis manos. El experimento del observador llega a su fin, como escenario el jardín de Falerina, en mi mente los recuerdos de aquella descripción anterior que abordó desde la memoria. Es ahora cuando podré conocer aquel lugar desde una observación directa. Abro el sobre con sumo cuidado, contiene una carta, unas fotografías del espacio descrito y unas partituras bajo el título "*Jardín de Falerina, Abril 2009*". Intento no precipitarme en mis conclusiones y opto por leer unas notas que adjunta. Comienza por decirme que:

"esperaba que algo así sucediera: Llego al jardín y está en obras. No puedo acceder a él. Hay una valla que no me deja subir las escaleras. No voy a poder tocar la hierba, ni sentarme a mirar, ni dejar que el sol me dé en la cara, ni hacer nada de lo que venía a hacer!" ...

No podía ser de otra forma y una vez más, la realidad supera sus expectativas, le impone sus reglas y tiene que poner en marcha su máquina de improvisar para dar una solución lo más creativa posible al problema. Deduzco, por sus cartas anteriores, que el observador pretendía hacer una descripción que tuviera más en cuenta los aspectos táctiles, visuales u olfativos en un ejercicio de observación. Creía que merecían un capítulo en su historia, pero no sabe cómo abordarlo ante esa nueva situación.

El jardín está elevado con respecto al suelo, y dice : "busco el punto exacto en el que colocarme para tener la sensación de estar enterrada en él, y lo único que asome sea mi cabeza."

El observador busca un punto de vista diferente: desde el suelo, dentro de un agujero, formando parte del espacio, creciendo desde su interior (aunque le hayan prohibido el acceso).

"Me concentro en mi ejercicio de observación; describo el jardín en el que me encuentro hundida y siento la necesidad de convertir mis palabras en sonidos. Es el momento de dar protagonismo a lo sonoro, y buscar una estrategia para hacer música con mis palabras".

Recuerdo las palabras de Merleau-Ponty<sup>30</sup>, --contagiado por el observador -- para referirse a éste tipo de ejercicios cuando afirma que el ojo realiza el prodigio de abrir el alma a lo que no es alma, el pintor acepta con todas sus dificultades el mito de las ventanas del alma: es necesario que lo que es sin lugar sea sujeto a un cuerpo; aún más, que sea iniciado por él a todos los demás cuerpos y a la naturaleza. Y que es necesario tomar al pie de la letra lo que nos enseña la visión: que por ella tocamos el sol, las estrellas, estamos al mismo tiempo en todas partes, tan cerca de las cosas lejanas como de las próximas, y que aun nuestro poder de imaginarnos en otra parte. Una de sus frases célebres ilustraba lo anterior al afirmar que "Yo estoy en San Petersburgo en mi cama, en París mis ojos ven el sol.

Asimismo, concluía que, en cuanto a nosotros, nuestro corazón bate por llevarnos hacia las profundidades... "Estas extrañezas llegarán a ser... realidades... Porque en lugar de limitarse a la restitución diversamente intensa de lo visible, con ellas se anexa todavía la parte de lo invisible apercebido ocultamente".

Hay lo que alcanza el ojo de frente, las propiedades frontales de lo visible -pero también lo que lo alcanza de abajo, la profunda latencia postural en que el cuerpo se levanta para ver- y hay lo que alcanza la visión por arriba, todos los fenómenos del vuelo, de la natación, del movimiento, en los que ella participa, no más en la pesantez de los orígenes sino en las realizaciones libres.

El observador entiende así el espacio como las teclas de un piano: La solución que ha encontrado ha sido asignar a cada una de las teclas de un piano una letra del abecedario (mayúsculas-minúsculas), los números del 0 la 9 y una serie de signos de puntuación, para que se asemeje a una especie de "teclado de ordenador" un poco particular. Transcribe así las palabras y signos de puntuación utilizados en su descripción al pentagrama, convirtiéndolas en notas musicales, para finalmente grabar el sonido resultante de dicha transcripción.

La descripción del Jardín de Falerina se ha convertido en sonido, pretende generar en mí (el oyente) una serie de sensaciones (\*tomar nota de ellas) que completarán la descripción final del espacio. Siento que su nivel de exigencia es mayor, que quiero involucrarme más en su juego. El objetivo del observador es demostrar cómo el sonido es capaz de transmitir sensaciones "visuales" y describir un espacio sin necesidad de verlo con los ojos. Ya lo decía Magritte<sup>31</sup>:

"El lenguaje presupone que la verdad se ha de buscar en las apariencias y que, por consiguiente, éstas merecen ser conservadas mediante su representación. Este lenguaje presupone asimismo una continuidad en el tiempo y en el espacio... Vemos un suceso concreto en un escenario determinado, pero todo es un misterio...Lo que llena el momento es el sonido del disco, y ése, dada la naturaleza de la pintura no lo podemos oír."

Por eso, trataré de desentumecerme y retomar mis conocimientos musicales para "tocar" y "ver" su espacio a través de las teclas del viejo piano de Veronique (la hija de los Altamont) que descansa hace años en este oscuro sótano.

George Perec



SOLO



DEL ES... NARIO Y HA...

Descripción de memoria  
Abril 2009

HOSPITAL DE SANTIAGO





## ÍNDICE

**ABRIL** .....

12. OBSERVACIÓN DESDE EL RECUERDO /// HOSPITAL DE SANTIAGO

Notas ..... XII. 4

Reflexiones en torno al observador ..... XII. 7

**POST SCRIPTUM** ..... **XII. 9**

**CITAS** ..... **XII. 11**

**SOLO HA CAMBIADO EL ESCEN**

NARIO Y HA PASADO EL TIEMPO





2-IV-09  
12: 26 AM  
c/ Autonomía (Bilbao)

Voy conduciendo (semáforo en rojo)

Pasa una mujer vestida de blanco de arriba abajo (zuecos blancos)

Parece una enfermera.

Me acuerdo de las enfermeras del hospital

3-IV-09  
09: 35 AM  
Sala de profesores del Instituto Barrutialde (Arratzu)

**Leo "Un antropólogo en Marte" de O.Sacks.**

No recuerdo nada en concreto, pero tengo una sensación extraña que tiene que ver con el hospital.

3-IV-09  
11: 44 AM  
Bilbao

Espero a una amiga sentada dentro de mi coche. Sigo leyendo a Sacks.

**"Aquellas primeras semanas fueron de nerviosismo, incluso de desesperación. Él mantenía la constante esperanza de despertarse una hermosa mañana y encontrar el mundo del color milagrosamente restaurado... Soñaba que estaba a punto de ver en color, pero se despertaba para encontrarse con que nada había cambiado..."**

Recuerdo haber sentido algo parecido.

Recuerdo haberte comprado gildas para comer.

5-IV-09  
15: 49 PM  
Bilbao

Me he sentado en el sofá de casa. Inconscientemente he llevado mi mano, mi dedo índice, hacia la cicatriz de mi rodilla izquierda.

He recordado tus cicatrices de inmediato.

Parece que las tengo ante mis ojos.

12-IV-09  
Urgencias Hospital de Basurto  
Bilbao

La sala de espera

El no saber

Casi atropello a un caballo.

El sonido de las ruedas de las camillas me resulta familiar.

La oscuridad de la noche y la lluvia me retrotraen a años atrás.

12-IV-09  
04: 08 AM  
Bilbao

Vuelvo a casa del hospital.

Las pertenencias de mi madre están en una bolsa de plástico que nos han dado.

Recuerdo esa bolsa, me acuerdo de un pequeño armario en la oscura entrada de tu habitación y un número en su parte superior.

El mismo número de tu cama, y el mismo número con el que se identifica tu habitación.

Me pregunto cuántas personas habrán compartido el armario del que ahora eres "dueño".

Me pregunto sobre el sentido que adquiere la palabra "propiedad" en este No Lugar.

12-IV-09  
14:02 PM  
Habitación 202 / Pabellón Gandarias  
Hospital de Basurto. Bilbao

Después de dar de comer a mi madre, me he limpiado las manos con ese jabón hipoalergénico.

Su olor me lleva a aquel baño en el que te ayudaba a asearte.

13-IV-09  
24:30 PM  
Bilbao

**Veo "Easy Ryder" en la TV. (tres personas fuman ante el fuego)**

Recuerdo que desde tu hospitalización dejaste de llevar tus anillos.

14-IV-09  
17:05 PM  
Habitación 202 / Pabellón Gandarias  
Hospital de Basurto. Bilbao

Miro por la ventana del descansillo de la 2ª planta y veo a un joven en pijama bajo una bata de rayas marrones y pantuflas verdes en los pies. Pasea en el jardín del hospital llevando en su mano izquierda una especie de **"perchero" con ruedas del que cuelga una bolsa transparente de suero.**

**Esa escena va acompañada de un "traqueteo"** continuo que se repite a donde quiera que voy.

Recuerdo haber presenciado esta escena antes.

**Recuerdo el mismo "traqueteo" incesante.**

20-IV-09  
14:00 PM  
Hospital de Basurto. Bilbao

Una pareja de ancianos que comparten la habitación 202, hablan sobre los papeles del **"alta médica" de la mujer.**

Recuerdo un brazo de un tamaño extremadamente grande y enrojecido, apoyado sobre una almohada.

28-IV-09  
23:22 PM  
Bilbao  
Cocina de mi casa

Miro la encimera y veo sobre ella un paquete con cinco galletas que alguien ha traído del hospital.

Sólo ahora, y fuera de contexto, recuerdo que eran las mismas galletas que te daban para desayunar y merendar.

Sólo ha cambiado el escenario y ha pasado el tiempo,





París, 30 de Abril de 2009

Recibo una última carta. Una última descripción tras seis largos meses de "correspondencia". Es la segunda descripción del Hospital de Santiago; una descripción hecha desde los ojos de la memoria y con la que completa un ciclo que parece cerrarse pero que en realidad no ha hecho más que empezar.

Dentro del sobre, un pequeño número de hojas arrancadas de un cuadernillo y escritas de su puño y letra, esperan ser leídas. El observador añade unas instrucciones para su mejor comprensión: "Hace tiempo que quería hacer este pequeño experimento. Consiste en anotar un recuerdo que tenga que ver única y exclusivamente con el hospital, en el momento en el que me he acordado de él."

Se trata de descubrir qué otro pensamiento, qué imagen, olor o sabor... han hecho que recuerde algo que puede no tener nada que ver (o sí) con lo pensado, visto, comido, olido... Su intención es descubrir cómo funciona su memoria. Ver si sigue alguna regla que se repita cada vez que recuerda algo. Conocer el proceso a fondo. Conocerse a sí mismo a fondo, pero siempre (añade) bajo mi atenta observación y ayuda.

"Casualmente, ha coincidido que gran parte de los días del mes de Abril los esté pasando en un hospital (Hospital de Basurto, Bilbao)". Parece que la historia se repite y que el observador no puede escapar de las manos del azar, volviendo a encontrarse en el mismo escenario que en el mes de Febrero cuando pretendía describir el hospital mediante una observación directa. Pero... ¿Qué mejor lugar que un hospital para recordar lo ocurrido en otro hospital?

"Recuerdo lo que me pasó en Febrero y pienso que algo parecido puede volver a ocurrir. Será fácil creer que el tiempo no ha pasado, al encontrarme en el mismo escenario".

A diferencia de las demás descripciones, la duración de ésta se sucede a lo largo de todo un mes. Treinta días levantándose cada mañana y disponiéndose a anotar los caprichos de su memoria, sin ninguna intencionalidad e intentando no hacerlo de manera premeditada. El observador ha aprendido por fin, a dejarse llevar y ver lo que sucede.

"Pasan los días y aunque yo pensaba que mi cuaderno de notas iba a estar lleno de recuerdos, la realidad es muy diferente. > No sé por qué el mecanismo de mi memoria no se ha despertado ante tantos y tantos impulsos".

Aparentemente, se podría pensar que, estando rodeado por tantos objetos, olores, colores, sensaciones vividas, sonidos, etc... propios de un "no-lugar" como es un hospital, la memoria debería reaccionar de una manera rápida, casi impulsiva, caótica como es ella; pero como he señalado es muy caprichosa. El observador me pide respuestas, ya no se trata de no recordar algo tras intentarlo -como le sucedía con los "No me acuerdo", esto es distinto. Ya no consiste en ejercitar la memoria para rebuscar en su pasado y dar con las claves que busca --¿dónde habrá puesto esto? ¿Qué será de aquello? — Esta vez, es la memoria quien maneja al observador: cuando ella se activa se lo hace saber al sujeto "recordante". Por eso se encuentra aturdido y no lo comprende. Puede que el hecho inconsciente de relacionar ese determinado lugar con algo negativo y triste, le haya hecho bloquearse y no se haya percatado de ello.

\*P.D: ESTUDIARLO.

George Perec

París, Noviembre 2008 - Abril 2009

## POST SCRIPTUM

Para terminar, dejo aquí constancia de un listado de cosas por hacer:

- Inventar una historia para cada uno de los objetos que el observador encontró en su “pedacito de ciudad”.
- Construir una vitrina a cada una de las especies del pantano.
- Montar una secuenciación de imágenes con las fotografías que me envía (posible animación) en la que se vea cómo el traje sale del agua, explora el terreno más cercano, encuentra un ser humano al que vestir y acepta ser vestido.
- Dibujar mis “no me acuerdo-s” en las páginas que deja en blanco para mí.
- Buscar a alguien que escenifique su obra de teatro.
- Hacer un montaje audiovisual con el vídeo de la bolera más el video grabado dentro del tren en movimiento.
- Estudiar si el observador pertenece a una espacial “especie” que ve la realidad con la vista y recuerda con el gusto
- Intentar escribir una biografía del observador “desordenada” en base a sus recuerdos.
- Tocar en el viejo piano de Veronique la pieza musical que me envía el observador.
- Estudiar si existe algún bloqueo en su memoria que no le permita recordar lo sucedido en determinados lugares.

...



## CITAS:

- 
- 1 CALVINO, Italo "Las ciudades invisibles" Ed.Siruela, Madrid 1998,pág.15
  - 2 PEREC, George "Especies de espacios" Ed. Montesinos, Ben 1974, pág.91
  - 3 WAGENSBERG, Jorge "Si la naturaleza es la respuesta,¿cuál era la pregunta? Y otros quinientos pensamientos sobre la incertidumbre"  
Tusquets, Barcelona, 2002.
  - 4 NOVALIS. "Mirar" BERGER, John. Ed. Gustavo Gili, Ben, 2001. pag.84.
  - 5 PEREC, Geroge "Especies de espacios". Montesinos, Barcelona, 2003.
  - 6 PEREC, George "Me acuerdo". Berenice, Córdoba, 2006.
  - 7 BERGER, John "Mirar".Gustavo Gili Barcelona, 2001.
  - 8 BERGER, John "Mirar".Gustavo Gili Barcelona, 2001.pp. 52-53.
  - 9 BERGER, John "Mirar".Gustavo Gili Barcelona, 2001.p.56.
  - 10 SACKS, Oliver "Un antropólogo en Marte: siete relatos paradójicos". Anagrama, Barcelona, 1997. p.227.
  - 11 BERGER, John "Mirar".Gustavo Gili Barcelona, 2001. p.127.
  - 12 QUENEAU, Raymond "Ejercicios de estilo". Cátedra, Madrid, 2009. Cita: ANIMISMO: Un sombrero de fieltro, pardo, hendido, el ala bajada, con la horma rodeada de un galón trenzado, un sombrero entre otros, sobresaltándose únicamente por las desigualdades del suelo transmitidas por las ruedas del vehículo automóvil que lo transportaba a él, el sombrero. A cada parada, las idas y venidas de los viajeros le imprimían movimientos laterales a veces bastante pronunciados, lo que acabó por enfadarle a él, el sombrero...
  - 13 DUCHAMP, Marcel "Notas" Tecnos, Madrid, 1989.
  - 14 CAMARERO, Jesús "El monte del dragón" Arte activo ediciones,2004. p.47
  - 15 PEREC, George "Pensar – clasificar" Gedisa, Barcelona, 2001.p.81 POIESIS
  - 16 Método fundado en 1961 por Jean Lescure (Oulipo) que consiste en sustituir cada sustantivo (S) de un texto preexistente, por el séptimo nombre que se encuentra después en un diccionario o texto (S 7) dado ; en éste caso en « Tentative d'épuisement d'un lieu parisien, " de G.Perec (1975).
  - 17 PEREC, George "Tentativa de agotar un lugar parisino".1975 (Pag. 15-16)
  - 18 Fue publicado por la revista Cause commune en el marco de un volumen titulado Pourrisement des Sociétés N°1 de la colección 1018, y reeditado por Christian Bourgois Editeur, en 1988. Puede enmarcarse en la serie Tentative de description de quelques lieux parisiens, que reúne los siguientes textos: Guettées (publicado por Les Lettres Nouvelles, N°1, 1977), Vues d'Italie (publicado por Nouvelle Revue de psychanalyse, N° 16, 1977), La rue Vilin (publicado por el periódico L'Humanité, 11 de noviembre de 1977), el texto radiofónico Tentative de descriptions de choses vues au carrefour Mabillon le 19 mai 1978 (publicado por el Atelier de Création Radiophonique, N° 381, 25 de febrero de 1979), y Allés et venues rue L'Assomption (publicado en el N° 76 de la revista L'Arc, dedicado íntegramente a mi persona).
  - 19 Oulipo (acrónimo de «Ouvroir de littérature potentielle», que se traduce como "Taller de literatura potencial") es un grupo de principalmente escritores en francés y matemáticos que busca crear obras usando técnicas de escritura limitada (Littérature à contraintes). Fue fundado en noviembre de 1960 por Raymond Queneau y François Le Lionnais. Éstos refundan el Seminario de Literatura Experimental (Sélitex), en torno al cual se había reunido un grupo de creadores no convencionales, y pasan a denominarlo Ouvroir de littérature potentielle, o Taller de literatura potencial.
  - 20 BORGES, Jorge Luis "Ficciones, Artificios" 1944. Obras completas Vol.II, Circulo de lectores, Barcelona, 1992. "Funes el memorioso" pp.77- 83
  - 21 QUENEAU, Raymond "Ejercicios de estilo". Cátedra, Madrid, 2009.
  - 22 MERLEAU-PONTY, Maurice "El ojo y el espíritu" Gallimard, Paris, 1964.
  - 23 BRAINARD, Joe " I Remember" y "More I remember" Viking Penguin, N.Y., 1994.
  - 24 PEREC Georges, Théâtre I. La Poche Parmentier précédé de l'Augmentation, Hachette Littératures, Paris 1981
  - 25 AUGÉ Marc "Los no lugares. Espacios del anonimato" Gedisa, Barcelona, 1994.
  - 26 SACKS, Oliver "Un antropólogo en Marte: siete relatos paradójicos". Anagrama, Barcelona, 1997. "Ver y no ver" pp.145-194
  - 27 CÁMARA AMES, inventada por AMES, Adelbert. 1946. Basada en el concepto de Hermann Helmholtz.
  - 28 MERLEAU-PONTY, Maurice "El ojo y el espíritu" Gallimard, Paris, 1964.
  - 29 ARNHEIM, Rudolf. "El pensamiento visual". Paidós. Barcelona, 1986.
  - 30 MERLEAU-PONTY, Maurice "El ojo y el espíritu" Gallimard, Paris, 1964.
  - 31 MAGRITTE en BERGER, John "Mirar".Gustavo Gili Barcelona, 2001.p.142



# CA TÁ LO GO



FEDERACIÓN DEL  
TRAJE DEL PANTANO  
Vitoria-Gasteiz  
Diciembre 2008

## ESPECIES Y ESPACIOS DEL EXTERIOR DEL PANTANO DE URBINA

RESPONSABLE: EL TRAJE DE PLÁSTICO TRANSPARENTE. // DUEÑO DEL TRAJE: ANÓNIMO





## ÍNDICE

Presentación .....	4
Catálogo de especies del exterior del pantano .....	8
Catálogo de espacios del exterior del pantano .....	24
Muestras del terreno donde habitan las diferentes especies mencionadas	
Autoprotección en el exterior .....	28
Diccionario de nuevos términos .....	35
Anexo: mapas .....	38



## PRESENTACIÓN

Este catálogo surge por la necesidad de explicar el mundo exterior a los trajes olvidados dentro del agua en el pantano de Urbina. Trajes que un día a alguien vistieron, trajes con los que sus propietarios alardeaban, pero que sin motivo aparente decidieron abandonar a su suerte en el interior de algún armario hundido en el fondo del pantano. Esos trajes hoy día forman un colectivo deseoso de salir al exterior a vivir nuevas experiencias en busca de alguien que se preste a ser vestido por ellos. Habrá quienes puedan encontrar al dueño/a que les abandonó y pedir explicaciones; habrá otros que debido al paso de los años no sepan nada acerca de su propietario/a, pero todos ellos necesitarán una guía de viaje, un manual que les ayude en su camino y les ofrezca un mínimo de datos con los que poder sobrevivir en el exterior.

Por eso yo quiero hoy contaros lo que ocurre ahí fuera. Yo también sufrí ese abandono, y esa experiencia en primera persona me ha empujado a compartir con todos vosotros mis conocimientos, y a animaros a salir del agua. Soy el primer traje explorador, he recorrido los alrededores del pantano, lo he observado con detenimiento, he estudiado el terreno a mi paso, para poder descartar y advertiros de los posibles peligros. Con el único objetivo de servir de ayuda a todos.

El presente catálogo supone un listado de las especies principales del exterior del pantano de Urbina, ordenadas por orden de aparición en la exploración detallada del terreno circundante. Asimismo, se detallan las diferentes superficies o espacios encontrados. El listado está complementado con un sencillo mapa de situación en el que poder situar los datos anteriores y un diccionario con posibles palabras que desconozcáis.

Las especies y los espacios seleccionados son, con ligeras modificaciones, las que han sido consideradas como las más significativas, bien porque sean las más abundantes o mejor situadas estratégicamente cuando se trata de especies importantes, bien porque sean especies o espacios característicos, aunque no sean muy conocidos, en zonas que de otra manera permanecerían desconocidas.

El espíritu de la creación de este catálogo se basa en uso cuantos principios fundamentales. En cuanto al fondo, se trata de fomentar la práctica de la exploración del exterior del pantano y a través de él, del conocimiento más completo de todo el país y sus gentes. En cuanto a la forma de practicarlo, se persigue el desarrollo de un estilo no de competición sino de practica constante y metódica del *exploracionismo*, una práctica que promueva la observación y experimentación en el espacio, el fomento de la transmisión de la información (confección de partes de salidas) y el impulso de la comunicación entre los trajes, sin exclusión entre trajes de noche y trajes de sport.

Como se postulaba en el 2003 en el momento de la creación de la hermandad, el catálogo no busca un fin en sí mismo, sino la consecución del ideal de salir al exterior por el exterior mismo y el servir de instrumento para que muchos trajes se lancen a la búsqueda de nuevos espacios y horizontes más amplios.

Para terminar, y para que sirva como precedente, quiero haceros partícipes de mi exitosa búsqueda de una especie a la que vestir con mis mejores galas. Tras cientos de pruebas en el terreno, inclemencias climatológicas y heridas sufridas, la búsqueda dio su fruto y hoy día recibo los cuidados de un ser humano que accedió a vestirse con un traje de mis características, de plástico y transparente. Por eso os animo otra vez, y os deseo la mejor de las suertes en vuestra nueva aventura.

## **NOTA**

Quiero agradecer desde estas líneas la inestimable colaboración del armario que me albergaba, cuyo dueño anónimo desconozco y sin cuyo impulso para recorrer nuevos mundos hubiera sido imposible la creación de este catálogo.

Quiero dar las gracias al colectivo de armarios del fondo del pantano, A ellos se debe en gran medida esta última revisión, cuyo alcance y calidad estarían sin duda muy por debajo de los alcanzados si no hubiera contado con sus consejos y orientación.

Asimismo, doy las gracias a todos aquellos trajes que me han hecho llegar sus sugerencias, opiniones y palabras de ánimo. Se han considerado todas y todas merecen agradecimiento. Algunas se han comprobado e incorporado al listado, otras han quedado en el tintero en espera de más documentación que las avale, y también se han desestimado algunas. Creo que es necesario seguir en estas líneas de colaboración, medio insustituible de conservación y recuperación del espacio y especies del exterior, aplicable también en gran medida al espacio subacuático, y os animo a todos los usuarios del Catálogo a colaborar en la tarea.

Finalmente, quiero también agradecer a la investigadora y a su equipo técnico, que ha hecho posible con su financiación la publicación de este Catálogo y ha enriquecido su contenido con la aportación de sus indicaciones y experiencia personal.

## **CATÁLOGO DE ESPECIES**





### RAÍCES DE ÁRBOL

**Descripción:** Se trata de una especie que emerge de la tierra. Son abundantes sus apariciones en la superficie y es característica su forma retorcida y alargada. Se reproducen en el subsuelo como si de una red de tuberías se tratase, y es allí donde ponen sus huevos.

**Usos:** Antiguamente se utilizaban para elaborar brebajes y pócimas mágicas en los rituales de brujería que se celebraban en los montes de alrededor.

**Observaciones:** Se recomienda esperar a la noche de San Juan, comienzo del solsticio de verano, para recolectar varios ejemplares e ir en busca de algún akelarre donde elaborar un ungüento con el que atraer a nuestro futuro propietario.



### ANALGÉSICOS

**Descripción:** Pequeño rectángulo de plástico con diez cavidades que normalmente contienen pastillas o cápsulas.

**Usos:** los utilizan los humanos para mitigar el dolor de todo tipo.

**Observaciones:** Los puedes utilizar para guardar semillas, insectos, piedras de pequeño tamaño, etc....a modo de dispensador o como accesorio para traer muestras de especies novedosas al laboratorio del fondo del pantano.





### PINZAS DE CANGREJO

**Descripción:** Especie de la familia de los crustáceos que vive en el interior del pantano y conocido por todos. Animal tontorrón que, dotado de dos pinzas para defenderse, cae en las trampas humanas para acabar en una cazuela de barro cocinado con tomate.

**Usos:** Alimenticios.

**Observaciones:** Muestra encontrada a orillas del agua. No hay rastro del cuerpo del cangrejo. Hasta encontrar quién te vista, utilízalo como pinzas para el manejo de los objetos y demás elementos que te encuentres o para defenderte de posibles ataques. A tu regreso, traer contigo para dar un entierro digno al difunto.



### BOTELLA DE PLÁSTICO CON ORIFICIO EN PARTE INFERIOR

**Descripción:** Botella de pequeño tamaño de plástico transparente. Suele llevar líquido en su interior, normalmente agua.

**Usos:** Los humanos la cambian por unas monedas en las tiendas y se beben su contenido. El agua que sale del grifo o de las fuentes no se cambia por monedas.

**Observaciones:** Aunque esté rota por la parte de abajo, puedes llenarla con agua del pantano o de algún río cercano y cambiarla por unas monedas en el pueblo o ciudad más cercanos. Esas monedas te ayudarán al poder canjearlas por algún otro objeto interesante que te llame la atención o nos sirva para un posterior estudio.



### CAPARAZÓN DE CARACOL BLANCO

**Descripción:** Especie difícil de encontrar en los alrededores del pantano en esta época del año, pero que abunda en otras zonas. Está en continuo movimiento y lleva sus enseres personales a cuestras, en el interior de su caparazón. Éste ejemplar también pertenece al grupo de los abandonados.

**Usos:** Siempre comprobar que su interior está vacío. En tiempos de crisis es utilizado por otras especies como vivienda de alquiler, o por humanos como abalorio en collares o pulseras.

**Observaciones:** En caso de no haber inquilinos, tomarlo prestado para guardar nuestras pertenencias y llevarlo a cuestras. En caso de faltarnos algún botón, se permite su uso como tal.

Una vez terminada la exploración, devolverlo a su sitio para poder ser reutilizado.



### DISCO COMPACTO EN TRES PEDAZOS

**Descripción:** Especie muy extraña, inmigrada desde algún bar, coche o casa cercana. Se trata de un disco en miniatura que en sí mismo a los humanos no les sirve para nada.

**Usos:** Necesita una máquina accesoria para hacerlo funcionar. Una vez en funcionamiento se pone a cantar durante un largo periodo de tiempo. Todos los ejemplares de esta especie son aparentemente iguales, pero sus voces cambian según su estado de ánimo o lugar de origen. Así, un mismo ejemplar puede tener miles de maneras diferentes de atraer a sus presas, marcar territorio o emitir sonidos chirriantes en época de celo.

**Observaciones:** Al aparecer hecho pedazos, se aconseja utilizarlo como espejo. Como dice el artículo 12/3. de nuestro tratado del buen gusto, es muy importante mantener una imagen personal impoluta, si lo que se pretende es una búsqueda exitosa de un cuerpo al que albergar.



#### ETIQUETA DE TELA

**Descripción:** Etiqueta perteneciente a un abrigo de origen ruso y distribución china, cuyo código de barras nos indica su pronta edad. Y por lo que sabemos hasta el momento, desaparecido en una exploración sucedida hace más de dos años.

**Usos:** Se utiliza como elemento para la catalogación e identificación de cualquier tipo de prenda.

**Observaciones:** Al ver esta señal o una de semejantes características y no encontrar rastro alguno de la prenda a la que pertenece, alejarse rápidamente de la zona. Se trata de una zona peligrosa en la que otros han podido perder la vida. Intentar no mover nada de sitio. Dejarlo todo tal cual está para que algún traje que venga tras de ti, lo vea y sepa que tiene que alejarse. Marcar esta zona con un punto rojo en el mapa.



#### TUBO DE GOMA

**Descripción:** Tubo de 105 cm.de longitud y 1 cm. De diámetro de color blanco y muy maleable.

**Usos:** Se le conocen múltiples utilidades, desde accesorio en fontanería, herramienta para conducción de líquidos o gases. Usado también como incubadora para larvas de diferentes insectos.

**Observaciones:** Puedes utilizarlo para dibujar sobre el suelo señales en clave para los trajes que vengan más tarde. Como cuerda para atarte a una rama y llamar la atención de algún humano. Como cinturón, si el humano que encuentras es demasiado delgado para ti y se le caen los pantalones. Como corbata (en caso de haberla extraviado...). Se recomienda guardarlo para usos posteriores como periscopio o tubo de respiración, para próximas exploraciones del terreno desde el medio acuático.



### HELECHOS SECOS

**Descripción:** Se trata de un ejemplar de helecho de edad avanzada con un característico color marrón. Originariamente de color verde, torna en ese color con el paso del tiempo. Se extienden a los lados de los caminos y senderos.

**Usos:** utilizada por los humanos como elemento ornamental e instrumento de limpieza bucal, a modo de “mondadientes.”

**Observaciones:** Puedes utilizarla para los siguientes dos casos:

- En infusión. Por sus efectos antioxidantes, y porque sus vapores repelen a las polillas y al mismo tiempo, atraen al ser humano.
- Con una cantidad media de dicha especie, introducida por tus cavidades lograrás dotarte de un mayor volumen y ser más visible al ojo humano.

### RAMITAS SECAS

**Descripción:** Especie muy abundante por estos parajes. Crece a orillas del pantano, desperdigándose por toda la superficie. No suben por los árboles, ni se extienden por el cielo.

**Usos:** los humanos con ellas se rascan la espalda, hacen fuego, se las meten en la boca para salivar o las utilizan como colchón para echar la siesta. También sirve como alimento a otras especies.

**Observaciones:** Antes de nada, tumbate sobre ellas por unos minutos y disfruta de la sensación de estar sobre la tierra. Un medio al que un día perteneciste, pero con el paso del tiempo casi no recuerdas, pero del que puedes volver a formar parte con estos consejos. Como en el caso anterior, te puedes rellenar con ella. Comprobarás que, al hacerlo y mantenerte erguido, las aves que anidan fuera del pantano no se acercarán a ti. No te asustes, esto viene sucediendo durante años. Los pájaros relacionan un traje lleno de paja con una señal inequívoca de peligro. Se asustarán al verte y levantarán el vuelo al confundirte con un espantapájaros. Por eso no es aconsejable mantenerse demasiado tiempo en ese estado. Busca otras superficies con las que rellenarte.





### HOJITAS SECAS DE PINO

**Descripción:** Especie que abunda y se extiende sobre las superficies donde crecen los pinos, en las cercanías del pantano y en otras muchas zonas colindantes, bosques, etc.

Su mecanismo de defensa es pinchar los pies o patas de las especies que se atrevan a pisarlos.

**Usos:** Defensivos.

**Observaciones:** Una vez domesticados, puedes utilizarlos como aguja para coser, si tuvieras la necesidad de hacerte algún remiendo.

Guarda unos cuantos ejemplares en alguno de tus bolsillos por si te hicieran falta en el futuro.



### HOJAS DE ROBLE

**Descripción:** El roble es otra de las especies que más abundan en el exterior. Sus hojas que en verano muestran un color verdusco, son ahora de color pardo y se pueden encontrar en gran parte de la superficie. En otoño caen de las ramas y se mantienen en el suelo hasta pasado el invierno, inmóviles y agazapadas.

**Usos:** Elemento indispensable, junto con con otros ejemplares de especies arbóreas para la simulación del ambiente otoñal en plazas, colegios, y demás escenarios creados por humanos.

**Observaciones:** Si tienes suerte podrás encontrar algún ejemplar que albergue unas pequeñas bolitas (ver detalle) que si las introduces en tus bolsillos te ayudarán a repeler a las polillas, como si fueran “bolas de alcanfor”. Las hojas de roble, en general, son buenas como relleno...un poco ásperas quizás, pero para gustos. Si te tumbas sobre ellas te obsequiarán con un sonido muy interesante.



#### HOJA DE NOGAL:

**Descripción:** Hoja de color amarillento y forma curvada que muestra un pequeño orificio. Esta última cualidad hace que sea inservible.

**Usos:** Aparentemente inútil para los humanos adultos, se viene utilizando por pequeñas especies, insectos y demás durante años como medio de transporte para cruzar el pantano. También se usa de sombrilla de hormigas o fuente ensaladera de juegos infantiles.

**Observaciones:** Sólo en el caso de estar cansado de tu imagen, o sentir que estás pasado de moda, puedes recubrir tu superficie con ellas y darte un look más actual y mucho más colorista.



#### RAMITA DE PINO

**Descripción:** Especie muy preciada y de gran valor para el humano. Desprende un aroma muy característico de la zona.

**Usos:** Con esta especie se elaboran ambientadores para el coche, perfumes, limpiadores de hogar, etc.

**Observaciones:** sin duda, en caso de encontrar algún ejemplar de esta especie, utilizarlo como alfiler para la corbata o introducirlo en el agujero de la solapa y lucirlo como objeto de deseo.



### RAMA DE CIPRÉS

**Descripción:** De aspecto similar a la hoja de pino, pero de tacto más suave y hoja menos puntiaguda. Se trata de una especie más dócil, que aparece en grupo y siempre con ejemplares de gran altura. Cuando aparece en grupo se le denomina “Bosque”.

**Usos:** Utilizado comúnmente para espantar a las moscas, agitándolo fuertemente. Los datos más recientes nos han permitido conocer un uso más extendido que no es otro que el destinado a la elaboración de trampas. El humano coloca trampas con el fin de cazar y pescar las especies que frecuentan el pantano y las camufla poniendo ramas de ciprés sobre ellas.

**Observaciones:** En caso de ver un grupo de ramas de esta especie colocadas en una disposición que nos resulte extraña (tras la observación detenida del terreno) nunca acercarnos a ellas. Marcar la zona con un punto en rojo en el mapa que nos advierta de la peligrosidad de ésta.



### CAJETILLA DE TABACO

**Descripción:** Se trata de una caja de cartón de pequeño tamaño, decorada con colores y letras, que normalmente alberga en su interior veinte cigarrillos. Se puede observar que éste ejemplar está vacío. Se dice de ella que es una especie tóxica y que en grandes dosis llega a ser mortal.

**Usos:** Las instrucciones de uso común, son: introducir un cigarrillo en la boca, acercar una llama (que sale de un pequeño tubo, llamado mechero) al extremo exterior, y empezar a sacar humo por la nariz y por la boca.

**Observaciones:** Parece gustar a los humanos a pesar de su peligrosidad. Difícilmente encontrarás un ejemplar lleno de cigarrillos, por lo que podrás usarla para guardar cosas dentro.

En caso de avistamiento o de encuentro con un ejemplar de este tipo, que esté lleno, conservarlo hasta el regreso para una posible experimentación subacuática.



### MUSGO

**Descripción:** Especie que abunda en la zona y se caracteriza por ser simbiótica y que sobrevive gracias a la existencia de otras especies. Rica en vitaminas, proteínas, aminoácidos, clorofila y fibra. Contiene todas las cualidades beneficiosas de las especies de las que se alimenta.

**Usos:** La propia naturaleza la usa como tapiz o alfombra muy mullida, para recubrir superficies toscas o que presenten algún peligro para otras especies.

**Observaciones:** Puedes utilizarlo para sentarte sobre él y descansar después de un duro día de búsqueda de un humano.



### EXCREMENTOS DE OVEJA

**Descripción:** Residuo orgánico (defecación) de forma redondeada, y que aparece siempre en grupo. Producido por una especie animal de la que no se tienen muchas pruebas hasta el momento, aunque se sabe que son ejemplares de los que se consigue alimento y lana, y responden al nombre de "oveja".

**Usos:** Como alimento y abono para la tierra.

**Observaciones:** Observar su perfección formal y su disposición en el espacio. Tomar nota de las pistas que nos dan o de cualquier detalle que sea importante para el estudio de esta especie. Mientras exploramos el terreno, pueden servir para no perderse, si señalamos el camino con ellas como ya lo hicieron Hansel y Gretel. Por último, se aconseja guardar alguno de estos ejemplares en la cajetilla de tabaco o algún otro tipo de contenedor, para su mejor transporte y conservación.





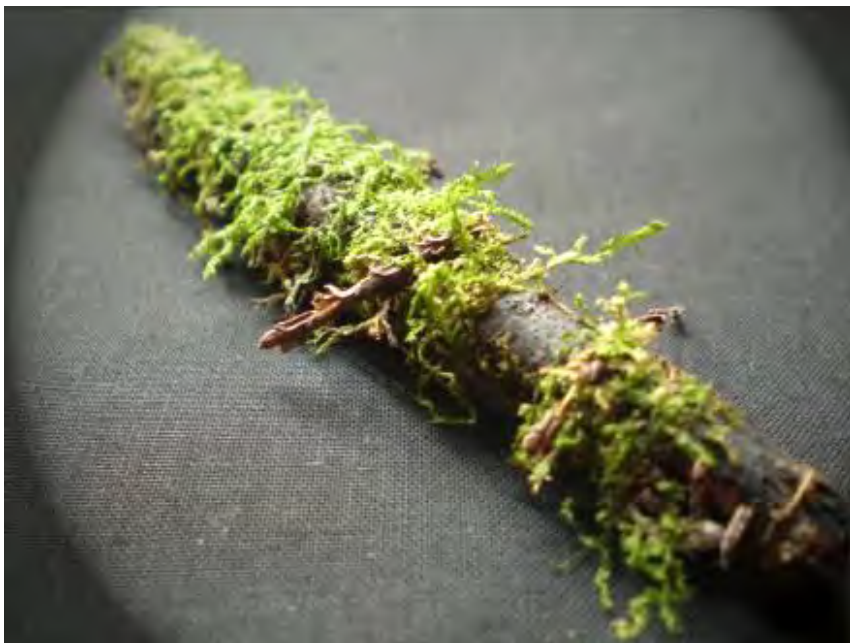
### RAMA COMÚN DE ÁRBOL

**Descripción:** Especie que nace del tronco de los árboles y de la que normalmente crecen hojas.

**Usos:** Aparentemente es una especie sin importancia, pero es sabido los múltiples usos que se le han venido dando durante la historia de la humanidad. Desde elemento indispensable para hacer fuego, útil para señalar un camino, defenderse de los enemigos o encontrar agua.

**Observaciones:** Sugerimos un uso más apropiado para nosotros, que se trata de utilizarlas para colgarnos a descansar. Así el viento pasará a través de nosotros y nos podrá secar si estamos mojados, u orearnos en caso de necesidad. También se aconseja utilizarlas como recurso para confeccionar o construir un “esqueleto” que nos sujete.

\*No llega a rellenarlos por completo debido a su escaso grosor, pero son una buena especie para hacer pruebas de equilibrio.



### PALOS CON MUSGO

**Descripción:** Aparecen en zonas donde apenas da el sol. Abundan en los bosques o lugares con grandes dosis de humedad.

**Usos:** Son buenos para orientarnos, a modo de brújula y para ubicarnos sobre el terreno.

**Observaciones:** Si queremos mantenernos en óptimas condiciones, no debemos permanecer en zonas donde abunden este tipo de ejemplares. Sólo en caso de tener en nuestra etiqueta un apartado que diga “Gore Tex”, será posible una mayor estancia en estos lugares. De lo contrario buscar zonas más secas donde el peligro de humedecernos o pudrirnos desaparezca.



### TICKET DE AUTOPISTA

**Descripción:** Trozo de papel de forma rectangular y color blanco, con inscripciones en ambas caras.

**Usos:** Se cambia por monedas o billetes en unas cabinas que los humanos tienen en la carretera. Se trata de otra especie abandonada por el humano, ya que no pertenece a esta zona del pantano. En él se puede ver de dónde ha venido su antiguo poseedor, las monedas que ha utilizado para llegar hasta aquí y su fecha de impresión. Se intuye que no lleva demasiado tiempo abandonado porque su lectura aún es clara.

**Observaciones:** En caso de encontrarse con algún ejemplar de esta especie utilizarlo como guía para conocer el año aproximado en el que has salido del agua, la zona en la que te encuentras, o las monedas que necesitas para usar el camino que aparece en el Ticket. En caso de no tener monedas, utilizar caminos sin cabinas.



### PIEDRAS

**Descripción:** Especie que abunda tanto dentro como fuera del pantano. Estos ejemplares fueron hallados en el exterior, pero no se puede determinar si pertenecen a esa zona o han sido transportados hasta aquí. De aspecto no mojado, su color y superficie cambian con el paso del tiempo o en días lluviosos. Juegan a engañarnos mimetizándose con el terreno a modo de camaleones.

**Usos:** Utilizadas como arma arrojada, juguete, señal de caminos, elemento constructivo, etc....durante muchos años.

**Observaciones:** Al no poder fiarnos de su aspecto, se aconseja su uso en días de mucho viento, en los que, introduciendo una pequeña cantidad de ellas en cada uno de tus bolsillos, te servirán para que no te lleve y mantenerte en equilibrio.

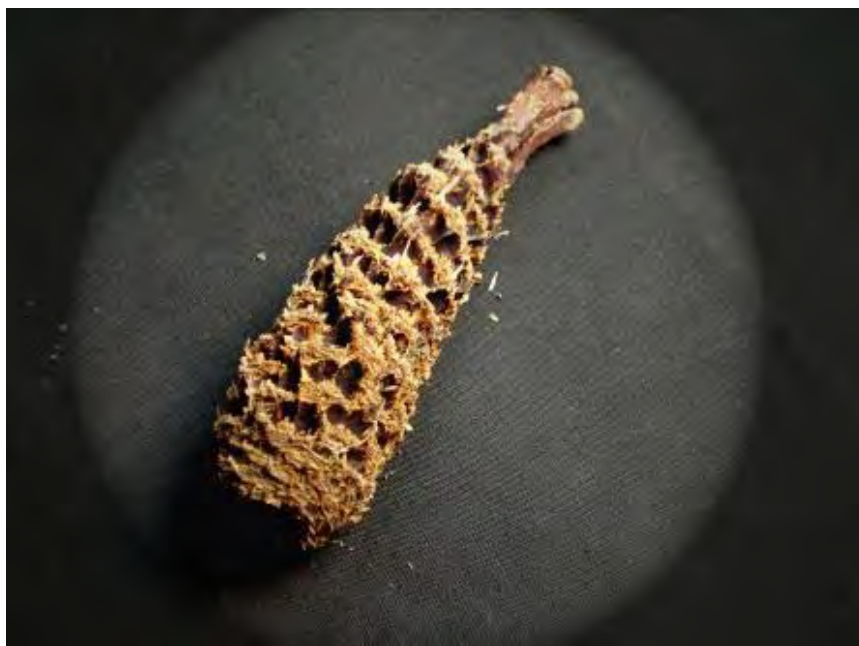


### LANA DE OVEJA

**Descripción:** Pelo de la especie animal llamada oveja, que se encuentra actualmente en busca y captura. Único rastro del animal encontrado en los alrededores del pantano colgando de una rama a pequeña altura.

**Usos:** Es la materia prima con la que el humano nos confecciona, no podríamos existir sin esta especie. También sirve como aislante en la construcción de edificios.

**Observaciones:** Se desconoce el aspecto del dicho animal, las investigaciones apuntan que tiene un sólo ojo y que se mueve de manera sigilosa y de noche para no ser visto. En caso de ver algún ejemplar o tener más pruebas, dar aviso inmediato al Consejo, para su captura y posterior clonación. Estudiar sus movimientos, características físicas y psicológicas, formas de reproducción, posibles seudónimos o apodos, etc.



### PIÑA

**Descripción:** Especie que crece en los pinos y que al engordar cae al suelo. Se nos presenta en diferentes formatos o tamaños y siempre aparece en grupo, pero de manera dispersa. Su textura es punzante y en conjunto, recuerda un poco a un muslo de pollo. El ejemplar que se muestra aparece en bastante mal estado por estar roído por algún animal de otra especie (posiblemente un perro), seguramente por haberlo confundido con el alimento citado anteriormente.

**Usos:** Comúnmente utilizado para la llamada “guerra de piñas”: juego peligroso entre humanos que consiste en lanzarse piñas los unos a los otros con el único objetivo de malherir al contrincante.

**Observaciones:** Por su textura y forma, se aconseja frotarse las mangas, solapas y patas de los pantalones con los ejemplares que encontremos, para quitarnos las posibles pelusas o bolas que se nos hayan podido formar con el paso del tiempo.



### PIÑAS (CLASE B)

**Descripción:** De la familia de la piña común y de semejantes características, se diferencian de la anterior en su tamaño y peso. Se trata de una especie mucho más ornamental.

**Usos:** Se utiliza en centros florales y en la época navideña para decorar los “belenes”.

**Observaciones:** Por sus características formales tan llamativas, se aconseja utilizarlas para señalar el lugar exacto por el que habéis salido del agua, en caso de que la búsqueda de alguien a quien vestir no resulte fructífera y queráis volver a vuestros armarios subacuáticos.



### FRAGMENTOS DE PLÁSTICO ROJO.

**Descripción:** Especie sintética de color muy vivo y pequeño formato, con inscripciones en lengua árabe. Extraña por estos parajes, pero cada vez más frecuente gracias a la globalización del mercado.

**Usos:** Especie concebida para conservar y envolver una salchicha picante originaria de los países árabes. En caso de caer en manos humanas, podría adquirir una nueva forma y función tras sufrir un proceso al que llaman “reciclaje”.

**Observaciones:** Se puede utilizar como parche, en caso de sufrir algún accidente o herida. (\*Sólo en caso de estar hechos del mismo material)



### GRANITOS DE SAL

**Descripción:** Especie que abunda sobre la carretera en invierno y se caracteriza por su pequeño tamaño y su color blanco. Aun así, ningún ejemplar es igual a otro.

**Usos:** Este tipo de ejemplares, en particular, se usan para evitar que se hielen las carreteras. Hay una subespecie que se utiliza como condimento y conservante alimenticio, pero sus granos son de mucho menor tamaño.

**Observaciones:** Si te encuentras algún ejemplar de esta especie, sabrás que has salido al exterior en invierno. Se aconseja comprobar el material del que estamos hechos para saber si podremos sobrevivir a las bajas temperaturas.

### SETA (Níscalo)

**Descripción:** Especie que emana del suelo en bosques o zonas con cierto grado de humedad, que se caracteriza por tener forma de paraguas y color anaranjado.

**Usos:** Desde cobijo de insectos en días de lluvia u hogar de duendes y gnomos, hasta alimento muy preciado y buscado por los humanos para cocinar en revuelto con unos huevos.

**Observaciones:** En caso de encontrar algún ejemplar, se recomienda esperar cierto tiempo a su lado. Sin duda, algún humano no tardará mucho en aparecer. (\*Estos humanos se denominan así mismos "Seteros").





## GUANTE

**Descripción:** Especie de nuestra familia, extraviado por un traje de obrero, perteneciente al armario cuyo propietario responde a las siglas: D.U. Que ha estado en busca y captura durante cuatro meses. Se trata de un guante de cuero negro y gris, en muy mal estado.

**Usos:** Utilizado por los humanos para proteger las manos ante el frío o el calor, y de posibles daños que se puedan hacer trabajando, cuando conducen una moto, o manipulan alguna sustancia peligrosa.

**Observaciones:** Es un complemento muy útil para los humanos, por lo que alguna otra especie ha querido ocultarlo bajo las hojas, como se puede apreciar en la fotografía. En caso de ver algún ejemplar de esta especie no dudar en capturarlo y utilizarlo como complemento propio, a pesar de que por sus características penséis que no va a juego con vosotros.



## LATAS DE CERVEZA

**Descripción:** Especie extraña que no crece en esta zona, originaria de los bares o supermercados de otras zonas limítrofes. Se caracteriza por su forma cilíndrica y por contener un líquido llamado “cerveza.” En la parte superior tiene un orificio de forma redonda y de pequeño tamaño. Sus colores e inscripciones son muy llamativos.

**Usos:** Los humanos la cambian por monedas cuando está llena de cerveza, y se beben su contenido. Una vez vacías parece no servirles para nada y han llegado a parar aquí aumentando así el número de especies abandonadas en las inmediaciones del pantano.

**Observaciones:** Recolectar unas cuantas, y en caso de encontrar otra especie a la que llaman “Cuerda”, utilizarla para colgarlas de las ramas de un árbol. Comprobaréis que al moverse con el viento emiten sonidos capaces de llamar la atención de cualquier humano que pueda andar cerca.



## ZAPATO

**Descripción:** Ejemplar de nuestra especie. Siempre va emparejado con otro ejemplar de similares características. Tienen varios tamaños o tallas que se determinan por números. Los hay de diferentes estilos.

**Usos:** Los humanos lo utilizan para cubrir y proteger sus pies. Es absolutamente necesario para ellos llevarlos emparejados.

**Observaciones:** En caso de no encontrar dos ejemplares iguales de esta especie, no nos servirán para mucho, si lo que pretendemos es captar la atención de un humano.



## SER HUMANO

**Descripción:** Ejemplar de la especie humana denominada con el nombre de “Mujer”, cuyo cuerpo está formado por: cabeza, tronco y extremidades; de pequeña estatura y pelo largo. Capaz de pensar, dotada de seis sentidos: vista, oído, olfato, gusto, tacto e instinto. Con cierta sensibilidad y de mediana edad. Se trata de un ejemplar que no es originario de la zona, y difícil de encontrar en esta época del año. Normalmente se caracterizan por aparecer desnudos en las inmediaciones.

**Usos:** Se ha utilizado durante años para habitar el planeta tierra, para luchar contra su misma especie e intentar transformar el resto.

**Observaciones:** En caso de tener la suerte de encontraros con un ser humano, observarlo en la distancia, con detenimiento y de manera sigilosa. Una vez hecho esto, correr hacia él y apropiaros de su cuerpo. Tomar nota de los cambios que se suceden en vosotros y no abandonarlo jamás. Marcar en el mapa el punto exacto del lugar del descubrimiento y disfrutad de vuestra segunda oportunidad.

## **CATÁLOGO DE ESPACIOS DEL EXTERIOR DEL PANTANO**

**Muestras del terreno donde habitan las diferentes especies mencionadas**

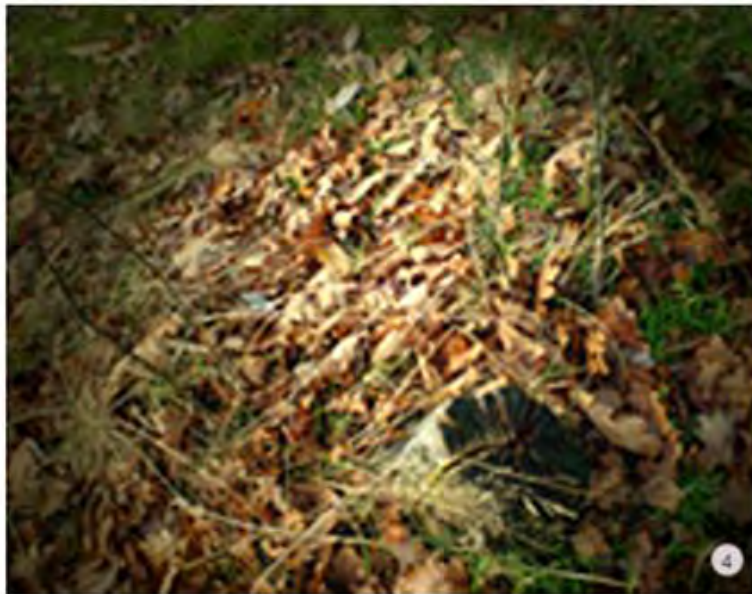




1. Muestra de grupo de helechos.
2. Muestra de excrementos de "oveja".
3. Muestra de suelo de barro.

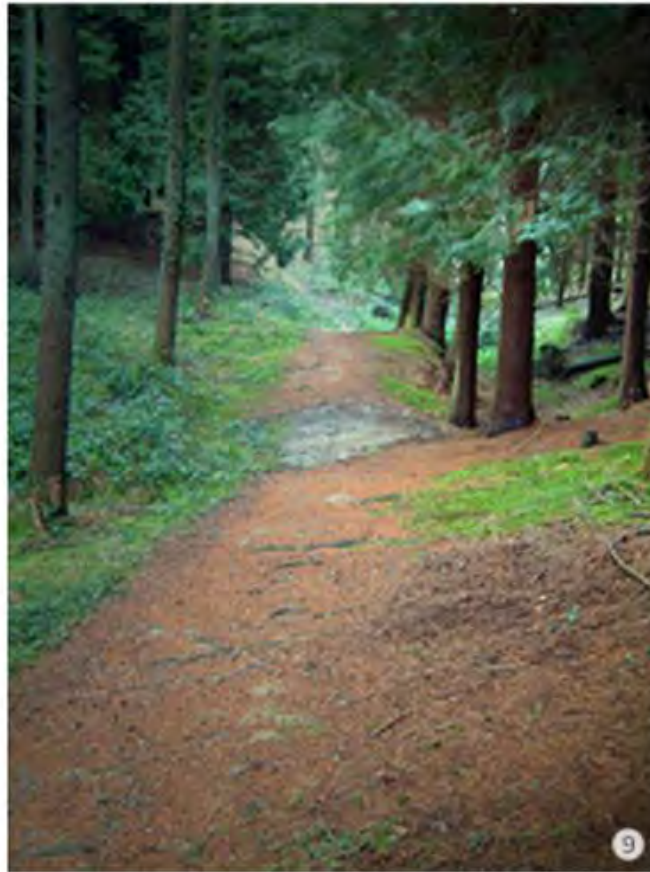
\*Nótese la aparición de una pisada perteneciente a un ejemplar de la especie animal llamada "Perro."

4. Muestra de grupo de hojas de roble.
5. Muestra de superficie de hierba.
6. Muestra de ejemplar de seta.





7. Muestra de hoja sobre el agua.  
8. Muestra de hierbas en la orilla del pantano.  
9. Muestra de camino.  
10. Muestra de tubo de goma sobre la hierba.  
11. Muestra de raíces sobresaliendo de la tierra.





- 12. Muestra de palo sobre el suelo
- 13. Muestra de hierbas.
- 14. Muestra de zona peligrosa en el pinar.
- 15. Muestra de piña.
- 16. Muestra de ramas y hojas de pino sobre el suelo.
- 17. Muestra de tronco de árbol.
- 18. Muestra de musgo en tronco de árbol.



## **AUTOPROTECCIÓN EN EL EXTERIOR**

## NORMAS BÁSICAS GENERALES

### Medidas preventivas antes de iniciar la marcha

1. Planifica cuidadosamente la excursión.
2. Estudia el recorrido a seguir, sirviéndote si es posible, de un mapa.
3. Infórmate de la climatología prevista en la zona.
4. Deja aviso a armarios, trajes y vestidos del itinerario que se va a seguir y del tiempo calculado para realizarlo.
5. Lleva un equipamiento adecuado (pero sin cargar trastos inútiles). Mapa o plano del recorrido con indicación de puntos de referencia, cantimplora con agua, linterna (aunque se proyecte realizar el itinerario con luz solar), brújula, para orientarnos, un silbato para hacer señales si nos perdemos, alimentos muy energéticos (algas, arenques, ventosas de pulpo, plancton...) y un botiquín básico (aguja, hilo, velcro...). Comprueba que todas tus piezas están en su sitio.

También es muy útil llevar un detector sujeto a la solapa, ya que puede facilitar enormemente las labores de búsqueda en caso de pérdida o avalancha.

## INCENDIO FORESTAL

### Medidas preventivas

1. Está prohibido encender fuego en el exterior cuando el riesgo de incendio sea medio, alto o extremo, según informen las autoridades.
2. Es preferible usar hornillos a gas para cocinar. Colócalos siempre en lugares de base firme, sin vegetación alrededor. Comprobar en vuestras etiquetas vuestra composición. Estar atentos los trajes 100% polyester, plástico y derivados de no acercaros demasiado al fuego.
3. Si es imprescindible encender una hoguera, hay que hacerlo en suelo limpio (consultar catálogo de espacios), con terreno despejado y rodeándolo con piedras. No abandones nunca una hoguera sin cerciorarte de que está apagada. Echa agua o cúbreala con tierra.
4. No enciendas una hoguera si hay viento o no tienes agua cerca.

### Qué hacer si te ves implicado en un incendio forestal

1. Si descubres un pequeño foco de fuego tarta de apagarlo batiéndolo ramas, echando agua o cubriéndolo con tierra.
2. Si el foco es de cierta entidad, comunícalo inmediatamente a cualquier persona, animal o cosa que veas, ellos sabrán qué hacer.
3. Si te enfrentas a un incendio forestal no huyas nunca hacia arriba, sino que debes alejarte y correr hacia el agua sumergiéndote lo antes posible.
4. Si el incendio avanza detrás, trata de alcanzar la zona quemada o busca un claro y cúbrete con tierra.

## PÉRDIDA POR DESORIENTACIÓN

### Medidas preventivas

1. Procura marchar en compañía y no abandonar el grupo.
2. Fija puntos de referencia en el recorrido, de modo que se puedan relacionar con la orientación del itinerario (peñas, vaguadas, masas boscosas, cruces de caminos, lomas, ríos...)
3. No malgastes las fuerzas ni hagas esfuerzos inútiles.
4. Tómate algún descanso de vez en cuando.
5. Bebe agua a menudo (mójate) Si no se indica lo contrario el agua de las fuentes que se encuentren en el camino suele ser potable.
6. Aprovecha los descansos para tomar algún alimento energético y beber. Administra las provisiones.
7. Si comienza a llover, protégete de la lluvia con un traje de plástico que se preste a ayudarte.
8. No dejes de andar si tienes frío. Come y bebe sobre la marcha.

### Qué hacer si te pierdes

1. El traje que se ha perdido debe mantener la calma y procurar no alejarse del itinerario previsto. Si el resto de los compañeros no ha podido localizar al compañero en un tiempo prudencial, acercarse a la orilla y preguntar al Consejo de los Armarios, comunicándole lo sucedido explicando todos los detalles que puedan ayudar en la búsqueda.
2. Intenta determinar dónde te encuentras, mediante el mapa o cualquier otro sistema (buscando referencias).
3. Procura ocupar un punto elevado que te permita una buena observación, siempre que no te lleve mucho esfuerzo alcanzarlo.
4. Si localizas un caserío, carretera o camino, puedes dirigirte hacia él, pero siempre midiendo la distancia para dosificar fuerzas.
5. Nunca irrumpas en casas ajenas de manera antropomórfica. En caso de necesidad, hazlo siempre colgado en el tendedero o en piezas sueltas.
6. Si la visibilidad es muy mala, puedes determinar un rumbo a seguir. Deja siempre señales a tu paso.
7. Si percibes algún signo que te haga pensar que hay personas cerca, te puedes hacer notar dejándote llevar por el viento y cayendo a sus pies. No dudarán en llevarte a sus casas.
8. Si alcanzas un punto de terreno que te es familiar, debes seguir el camino que conoces para regresar desde él, aunque te parezca más largo.
9. En cuanto te sea posible, comunica tu situación y estado para evitar que continúe la búsqueda.

## PROCEDIMIENTOS DE ORIENTACIÓN

### Durante el día

#### Por el sol

El sol sale por el Este aproximadamente a las seis de la mañana y se pone por el Oeste a las seis de la tarde (horario medio solar). Esto quiere decir que la tierra gira  $180^\circ$  cada doce horas, a razón de  $15^\circ$  por hora.

Por tanto, si conoces la hora solar actual, puedes determinar cuántas horas han pasado desde las seis de la mañana y multiplicar este número por 15. Este ángulo es el que forma el sol con el Este. Por ello, si miramos al sol, girando este ángulo hacia la izquierda, estaremos mirando al Este.

#### Por el reloj (en caso de encontrarte algún ejemplar)

La esfera de los relojes analógicos está dividida en 12 horas, por lo que la aguja horaria recorre cada hora  $30^\circ$ , con una velocidad angular doble que la del sol. Si colocas un reloj, previamente puesto en hora solar, de modo que la aguja horaria esté dirigida hacia el sol, la bisectriz del ángulo que forma la aguja horaria y las 12 de la esfera, señala la dirección Sur.



Ejemplo:  
Por la mañana:  
Las 10:27 (solares)



Ejemplo:  
Por la tarde:  
Las 4:36 (solares)

### Durante la noche

#### Por la estrella polar

La estrella polar marca muy aproximadamente el Norte. Para localizarla busca primero la constelación de la Osa Mayor. Prolongando cinco veces la distancia de sus estrellas inferiores hacia la constelación de la Osa Menor, verás una estrella muy brillante que es la Polar.



### Otros procedimientos

1. Los peñascos y piedras de cierto volumen están más húmedos y con más musgo en su cara Norte.
2. Las paredes de edificios o de sus ruinas, sobre todo si son viejos están más secos por el Sur que por el Norte.
3. La nieve y la humedad desaparecen antes en las laderas que miran al Sur.
4. Cuando sólo en una ladera de un pico se conserva la nieve, es la que está hacia el Norte.
5. En los troncos de árboles cortados (tocones) que permanecen en tierra, los anillos son más nachos hacia el Sur y más estrechos hacia el Norte.
6. Si observas varios hormigueros, las salidas generalmente están orientadas hacia el Sur.

## CÓMO ACTUAR EN CASO DE ACCIDENTE

Una vez que se ha producido cualquier tipo de accidente con heridos en el exterior, es preciso que tengas las ideas claras sobre lo que debes y lo que no debes hacer:

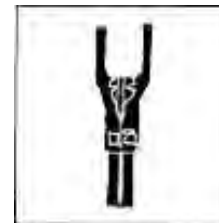
1. Comprobar el estado del accidentado (comprobar si respira, si está consciente, si está descosido en alguna de sus piezas...)
2. Proceder a realizar los primeros auxilios, teniendo en cuenta que hay que mover lo menos posible al traje accidentado, sobre todo si está grave.
3. Si hubiera que dejarlo solo para pedir ayuda, hay que colocarlo en un sitio protegido, cómodo y perfectamente asegurado.
4. Dar aviso al Consejo de los Armarios que movilizará todos los recursos necesarios (hilanderas, buzos, arenques, submarinos...) Si es posible, dejar a alguien acompañando al herido.
5. Los datos que tienes que facilitar al Consejo son:
  - Quién solicita el socorro. Nombre de armario y situación de este.
  - Qué ha ocurrido, descripción del accidente, cuantos heridos ha habido, gravedad y tipo de lesiones (descosidos, quemaduras, pérdida de algún miembro...)
  - Cómo van equipados los heridos y qué grado de experiencia en el exterior tienen.
  - Cómo y cuándo ha ocurrido el accidente.
  - Dónde, dando las máximas referencias topográficas y el estado de los posibles lugares de acceso.
  - Cuántos trajes están en el lugar del accidente aptos para prestar ayuda y los medios con los que cuentan.
  - Qué tiempo hace en el lugar del accidente.

## SEÑALES DE SOCORRO

Las señales de socorro por parte del traje explorador han sido adoptadas por la Comisión Internacional del Traje Abandonado, y su empleo está recomendado por la UITA con las notas siguientes:

- El cohete y el cuadrado de tela forman parte del equipo que el traje explorador debe llevar consigo.
- El cohete es la señal más característica tanto de día como de noche (tener en cuenta que sólo dura unos segundos y funciona una vez solamente).
- El cuadro de tela y la señal con las mangas levantadas sólo sirven de día.
- Para evitar errores se desaconseja utilizar códigos que tengan carácter de conversación.

### a) EN CASO DE NECESITAR AYUDA HACER LAS SIGUIENTES



La persona se mantiene en pie con las dos mangas levantadas y permanece inmóvil durante toda la llamada.



Cuadrado de tela roja de 1m. de lado con círculo blanco de 90cm. de diámetro exterior y 60cm. de diámetro interior.



Cohete de color rojo.



**b) EN CASO DE NO NECESITAR AYUDA HACER LA SIGUIENTE SEÑAL:**



Con el fin de evitar intervenciones inútiles de los salvadores marinos se admite el empleo de la señal de seguridad consistente en que el traje se mantiene inmóvil en pie con un brazo levantado.

**Señales para pulpos buceadores**



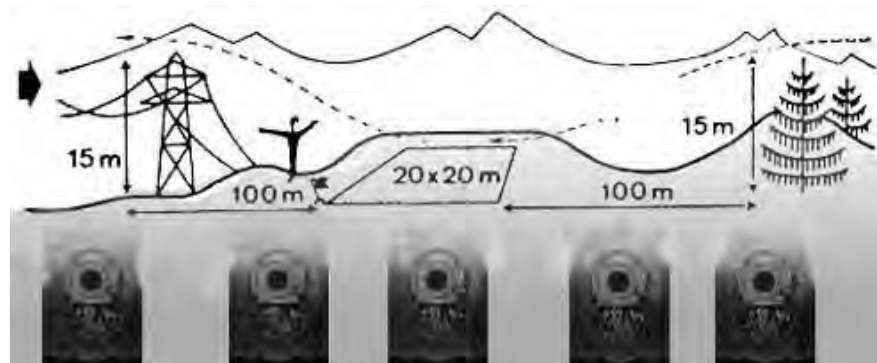
SI  
¡Necesitamos ayuda!



NO  
¡No necesitamos ayuda!

**Lugar de salida apropiada para pulpos buceadores**

- Emplazamiento libre de 20 x 20m.
- Terreno horizontal, sin inclinación lateral, no situado en una hondonada.
- Obstáculos en el sector de salida de aproximación y de posible enredo a 100m. de distancia de la vía de salida.
- Atención: No acercarse al pulpo o pulpos de rescate antes de su primera palpación del terreno.



## QUE HACER CUANDO HAS ENCONTRADO QUIÉN TE VISTA

En el caso de haber encontrado un ser humano a quien poder vestir, se recomienda una actuación rápida pero que no suponga ningún peligro ni para vosotros ni para vuestros futuros portadores. A continuación, se detallan una serie de pautas a seguir para conseguir una relación exitosa:

- Acercaos a vuestra presa (ser humano) rápidamente y con decisión. Los ejemplares de humano que más abundan en esta zona no están dotados de prendas de vestir, por lo que no será difícil un primer contacto.
- Es importante hacer creer al humano que es él quien os encuentra y os necesita. Nuestra caza consiste en el engaño, en aparentar que somos nosotros los cazados.
- Una vez en sus manos habréis de adaptaros lo máximo posible a su cuerpo, ofreciéndole confort y cierto toque de elegancia. Razón por la cual durante toda la exploración deberéis manteneros en óptimas condiciones, limpios y a ser posible sin ningún enganchón o rotura.
- Vuestros portadores se encargarán de cuidaros, transportaros y luciros en los próximos días, o quién sabe si años.
- Os dotarán de movimiento y la posibilidad de cruzar fronteras.
- En el caso de que os borden sus iniciales, pasaréis a una categoría superior, la de traje personalizado. Desde ese momento será muy difícil vuestro extravío o pérdida.
- Desde el momento de la captura recomendamos encarecidamente tomar nota de:

- Nombre y apellidos de vuestra presa.
- Domicilio y situación en el mapa.
- Lugares de visita.
- Nuevas especies encontradas.
- Nuevos espacios.
- Nuevas sensaciones.
- Peligros.
- Datos que puedan ser útiles para próximas investigaciones.
- Etc.

- Por último, aceptar la aparición de nuevos complementos, ya sean: pañuelos, perfumes, collares o corbatas... como propios, sin mostrar ningún impedimento.
- Hay que recordar que en caso de ser:
  - Maltratados (ensuciados, recortados, estrechados...)
  - Resultar extraviada alguna de vuestras partes.
  - Parecer innecesarios para el ser humano que nos viste.

Podemos correr la suerte de caer en manos de algún familiar de nuestro propietario y vivir una nueva vida, o por el contrario tomar la decisión de abandonarlo y volver al pantano donde seréis bien recibidos y podréis compartir con el resto del colectivo vuestras experiencias.

No me queda más que deseáros ánimo y mucha suerte en vuestra aventura.

Fdo: El traje de plástico transparente  
(Expedicionario nº1)  
Pantano de Urbina, Diciembre 2008.

## **DICCIONARIO DE NUEVOS TÉRMINOS**

• **Akelarre:** (del euskera akelarre, "aker" = macho cabrío; "larre" = campo)

1. Lugar donde las brujas (sorginas en euskera) celebran sus reuniones y sus rituales. En estas celebraciones las cohortes de brujas solían venerar un macho cabrío negro, que tras horas de cánticos y ofrendas orgiásticas podrían abrir un portal infernal en el centro del campo o cosecha para ofrendar culto y consulta a Satán, con el fin de obtener riquezas y poderes sobrenaturales. Uno de los aquelarres más conocidos es el que se celebraba en la cueva de Zugarramurdi (Navarra).

• **Alcanfor:** También denominado naftalina.

(nombre comercial del naftaleno, C<sub>10</sub>H<sub>8</sub>)

1. m. Sólido blanco que se volatiliza fácilmente y se produce naturalmente cuando se queman combustibles. También se llama alquitrán blanco y alcanfor blanco, y se ha usado en bolas y escamas para ahuyentar las polillas. Quemar tabaco o madera produce naftalina. Tiene un olor fuerte, aunque no desagradable.

• **Belenes:** (De *Belén*, localidad de Palestina en la que nació Jesucristo).

1. m. **nacimiento** (|| representación del de Jesucristo).

• **Brebajes y pócimas:** (De *apócima*).

1. f. Cocimiento medicinal de materias vegetales.
2. f. Bebida medicinal.
3. f. coloq. Líquido desagradable de beber.

• **Camaleones:** (Del lat. *chamaeleon*, y este del gr. χαμαιλέων).

1. m. Reptil saurio de cuerpo comprimido, cola prensil y ojos de movimiento independiente. Se alimenta de insectos que caza con su lengua, larga y pegajosa, y posee la facultad de cambiar de color según las condiciones ambientales.
2. m. coloq. Persona que tiene habilidad para cambiar de actitud y conducta, adoptando en cada caso la más ventajosa.

• **Cerveza:** (Del celtolat. *cerevisġa*).

1. f. Bebida alcohólica hecha con granos germinados de cebada u otros cereales fermentados en agua, y aromatizada con lúpulo, boj, casia, etc.

• **Cielo:** (Del lat. *caelum*).

1. m. Esfera aparente azul y diáfana que rodea la Tierra.
2. m. **atmósfera** (|| que rodea la Tierra).

• **Crustáceos:** (Del lat. *crusta*, costra, corteza).

1. adj. Que tiene costra.
2. adj. *Zool.* Se dice de los animales artrópodos de respiración branquial, con dos pares de antenas, cubiertos por un caparazón generalmente calcificado, y que tienen un número variable de apéndices. U. t. c. s.

• **Cuerda:** (Del lat. *chorda*, y este del gr. χορδή).

1. f. Conjunto de hilos de lino, cáñamo, cerda u otra materia semejante, que torcidos forman un solo cuerpo más o menos grueso, largo y flexible. Sirve para atar, suspender pesos, etc.
2. f. Hilo, originariamente de tripa de animal y después de distintas sustancias materiales o artificiales, que se utiliza en muchos instrumentos musicales para producir los sonidos por su vibración.

• **Espantapájaros:**

1. m. dispositivo (normalmente un maniquí) que se utiliza para ahuyentar a pájaros tales como cuervos de las cosechas.

• **Esqueleto:** (Del gr. σκελετός, desecado).

1. m. *Anat.* Conjunto de piezas duras y resistentes, por lo regular trabadas o articuladas entre sí, que da consistencia al cuerpo de los animales, sosteniendo o protegiendo sus partes blandas.
2. m. **esqueleto** interior de los vertebrados.
3. m. Armazón que sostiene algo.

• **Globalización del mercado:**

La globalización es un proceso fundamentalmente económico que consiste en la creciente integración de las distintas economías nacionales en una única economía de mercado mundial. Su definición y apreciación puede variar según el interlocutor.

● **Hansel y Gretel:** Cuento de ficción > Argumento:

Hansel y Gretel son los hijos de un pobre leñador. Temiendo el hambre, la mujer del leñador (la madrastra de los niños) lo convence para que lleve a los niños al bosque, y luego los abandone allí. Hansel y Gretel escuchan el plan de su madrastra, y recogen guijarros blancos, para dejarse un rastro que les indica el camino de vuelta a casa. Después de que vuelven, su madrastra convence de nuevo al leñador para abandonarlos; esta vez, sin embargo, ellos sólo pueden dejar un rastro de migas de pan. Desafortunadamente, los animales del bosque se comen su rastro de migas de pan ocasionando que Hansel y Gretel se pierdan. Perdidos en el bosque, encuentran una casa hecha de pan (versiones posteriores dicen que es de pan de jengibre), con ventanas de azúcar, la cual empiezan a comer. La habitante de la casa, una vieja mujer, los invita a entrar y prepara un banquete para ellos. Pero es una bruja que ha construido la casa para tentar a los niños, y así cebarlos y luego comérselos. Así encarcela a Hansel, y hace a Gretel su sirvienta. Mientras se prepara para hervir a Hansel, la bruja le dice a Gretel que se meta dentro de un horno para que se asegure que está preparado para cocer; pero Gretel supone que la bruja está intentando cocinarla, y engaña a la bruja para que se meta en el horno, cerrándolo después de que entra. Cogiendo joyas de la casa de la bruja, ellos partieron a su casa para reunirse con su padre, cuya mujer había muerto por ese entonces. "Así fue como toda necesidad llegó a su fin, y ellos vivieron juntos en perfecta felicidad".

● **Huevos:** (Del lat. ovum).

1. m. Cuerpo redondeado, de tamaño y dureza variables, que producen las hembras de las aves o de otras especies animales, y que contiene el germen del embrión y las sustancias destinadas a su nutrición durante la incubación.
2. m. huevo de la gallina, especialmente destinado a la alimentación humana.

● **Medio de transporte:**

1. m. Sistema de medios para conducir personas y cosas de un lugar a otro. El transporte público.
2. m. Vehículo dedicado a tal misión.

● **Mechero:**

1. m. Encendedor de bolsillo.
2. m. En el candil o velón, cañutillo donde se pone la mecha para alumbrar o para encender lumbre.

● **Mondadientes:** (también llamado escarbadietas o palillo)

- 1.m. Objeto de plástico u otro material como la madera usado para quitar las sobras, generalmente trozos de comida, de los dientes, normalmente después de una comida. Los mondadientes suelen tener uno o dos extremos acabados en punta para meterlo entre los dientes.

● **Monedas:** (Del lat. monēta).

1. f. Pieza de oro, plata, cobre u otro metal, regularmente en forma de disco y acuñada con los distintivos elegidos por la autoridad emisora para acreditar su legitimidad y valor, y, por ext., billete o papel de curso legal.
2. f. Econ. Instrumento aceptado como unidad de cuenta, medida de valor y medio de pago.
3. f. Econ. Conjunto de signos representativos del dinero circulante en cada país.

● **Moto:** (Del fr. motocyclette).

1. f. Vehículo automóvil de dos ruedas, con uno o dos sillines y, a veces, con sidecar.

● **Muslo de pollo:** (Del lat. pullus).

- 1.m. Cría que nace de cada huevo de ave y en especial la de la gallina.  
Muslo >(Del lat. muscŭlus).
2. m. Parte de la pierna, desde la juntura de las caderas hasta la rodilla.

● **Oveja:** (Del lat. ovicŭla).

1. f. Hembra del carnero.  
~ negra.: 1. f. Persona que, en una familia o colectividad poco numerosa, difiere desfavorablemente de las demás.

● **Reciclaje:**

1. tr. Someter un material usado a un proceso para que se pueda volver a utilizar.
2. tr. Dar una nueva formación a profesionales o técnicos para que actúen en otra especialidad.
3. tr. Tecnol. Someter repetidamente una materia a un mismo ciclo, para ampliar o incrementar los efectos de este.

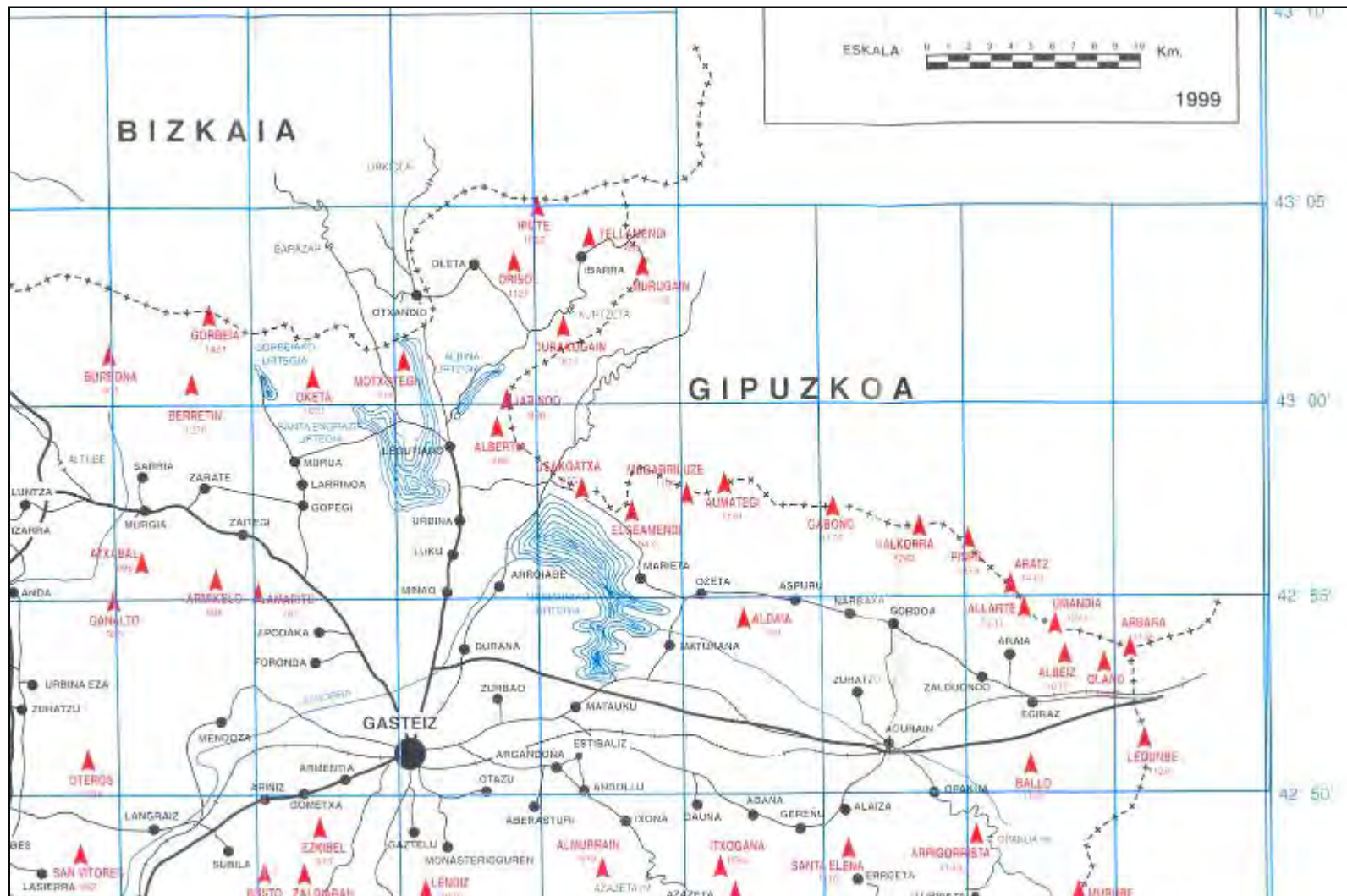
● **Tierra:** (Del lat. terra).

1. f. Planeta que habitamos.
2. f. Parte superficial del planeta Tierra no ocupada por el mar.
3. f. Material desmenuzable de que principalmente se compone el suelo natural.
4. f. Suelo o piso. Cayó a tierra
5. f. Terreno dedicado a cultivo o propio para ello.
6. f. Nación, región o lugar en que se ha nacido.
7. f. País, región.

● **Tuberías:**

1. f. Conducto formado de tubos por donde se lleva el agua, los gases combustibles, etc.
2. f. Conjunto de tubos.

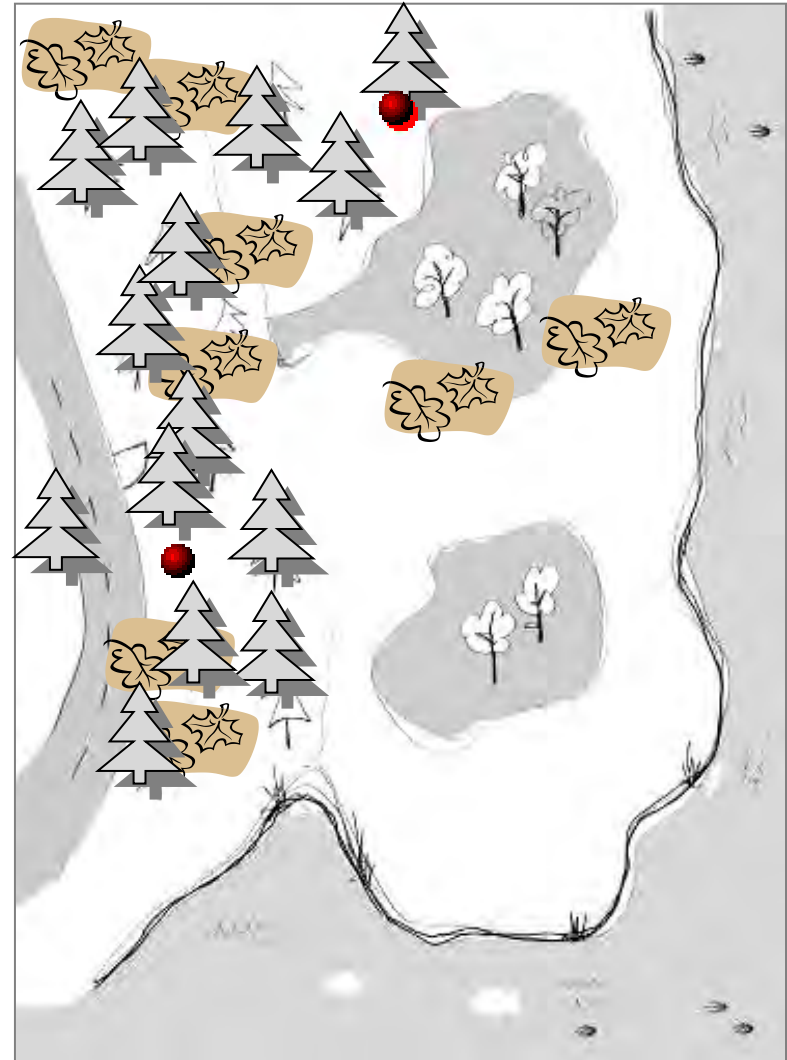
# MAPAS



Mapa de localización del pantano de Urbina.



Mapa señalando el primer lugar exacto de salida al exterior



Mapa para uso personal.

● ¡Indica una ZONA PELIGROSA!!





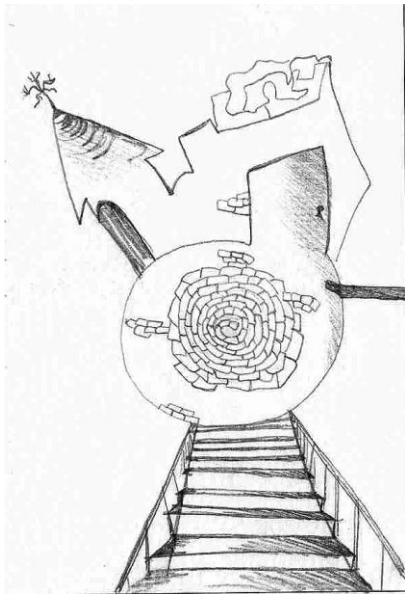


NO ME ACUERDO

El título, la forma y, en cierto modo, el espíritu de estos textos se inspiran en los *Me acuerdo* de George Perec, que a su vez se inspiró en los *I remember* de Joe Brainard.

1

No me acuerdo de la fecha en la que vi por primera vez la plaza de la Catedral de Santa María, ni de haberme fijado en su nombre.



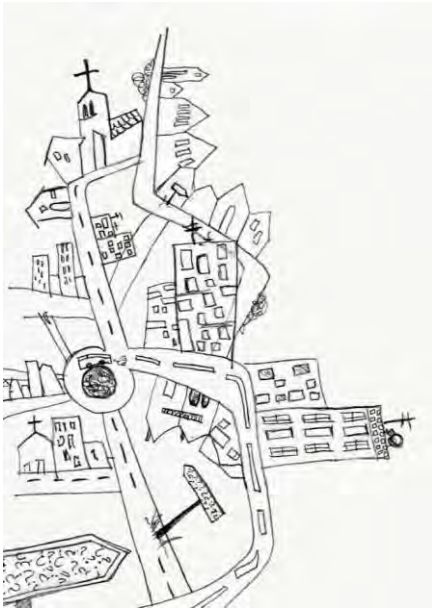
2

No me acuerdo de si el día era soleado o, por el contrario, estaba nublado.



3

No me acuerdo del lugar exacto en el que aquel día nos vimos.



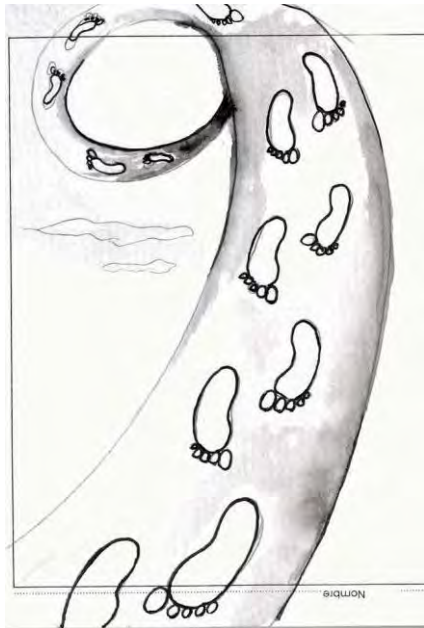
4

No me acuerdo de si aquella casa de la plaza en la que nos metimos estaba en ruinas.



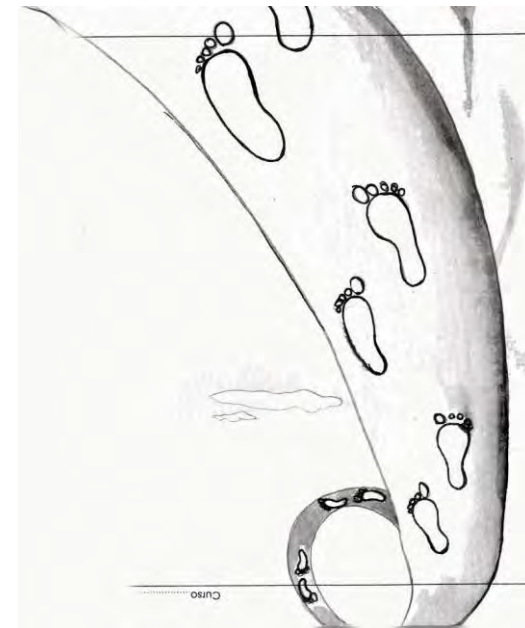
5

No me acuerdo desde dónde venía.



6

No me acuerdo hacia donde me dirigí después.



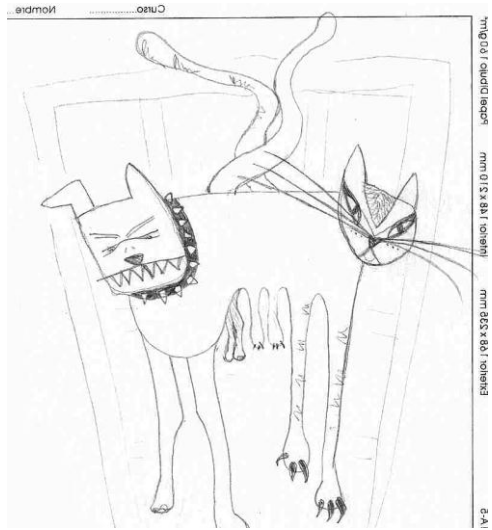
No me acuerdo de los nombres de las calles de mi ciudad, y mucho menos de los de las calles extranjeras que no acostumbro a transitar.



No me acuerdo de los nombres de las personas segundos después de que me las hayan presentado.



No me acuerdo de si el animal que saltó de aquella ventana era un perro o un gato.

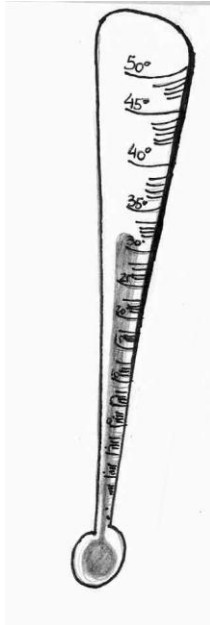


No me acuerdo de si todos los cristales de la ventana estaban rotos.





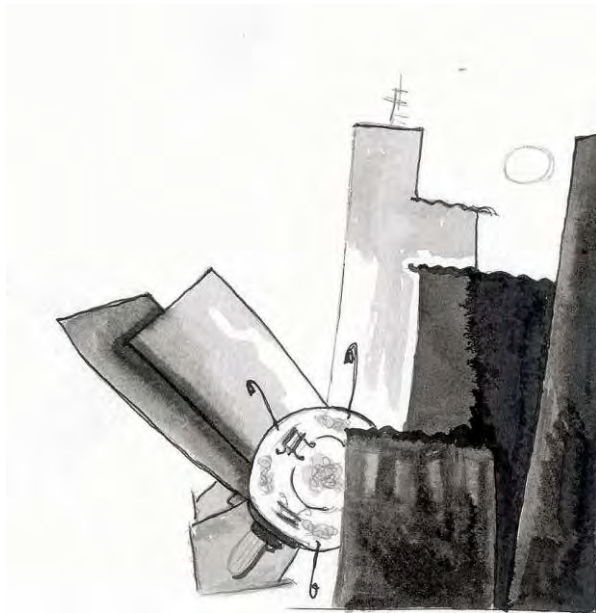
No me acuerdo de tener una especial sensación de frío aquel día.



No me acuerdo del ruido que sacaban mis zapatos al andar sobre aquel suelo.



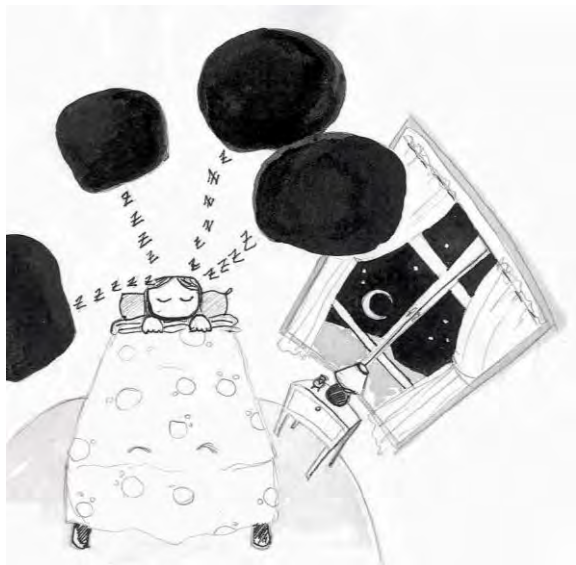
No me acuerdo de los demás edificios que había en la plaza.



No me acuerdo de lo que se me estaría pasando por la cabeza en aquel momento.



No me acuerdo de la mayoría de mis sueños.



No me acuerdo de lo que cené el sábado.



No me acuerdo de lo que cené, ni de lo que comí aquel día.



No me acuerdo del año exacto en el que se construyó la Catedral.



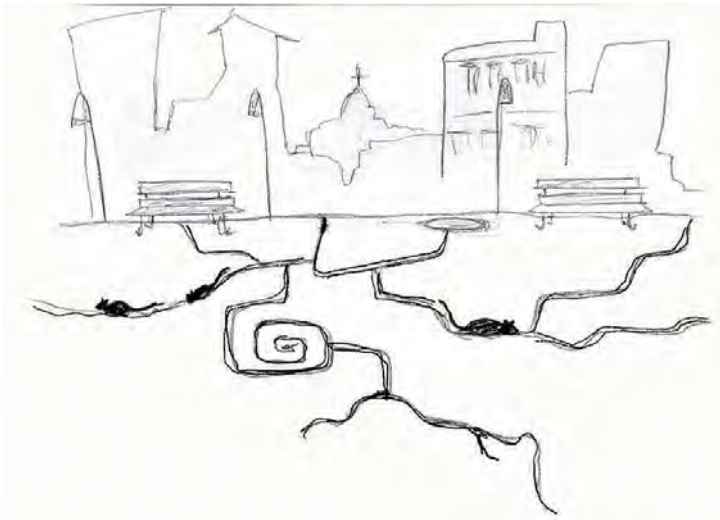
No me acuerdo del número de teléfono al que había que llamar para concertar una visita guiada por la Catedral. Sólo sé que empieza por 945.



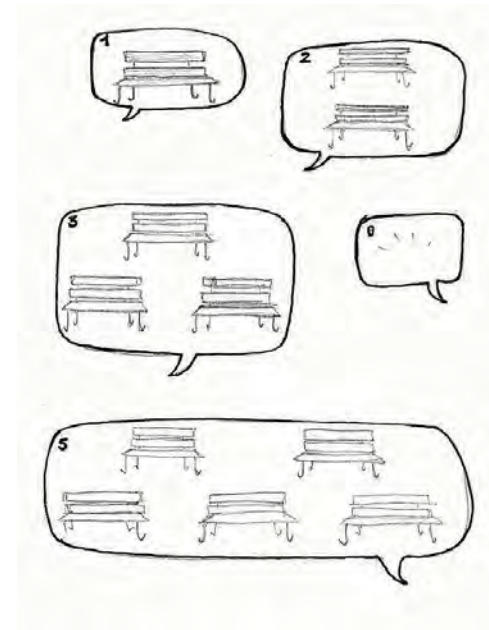
No me acuerdo de las veces que he podido mirar el panfleto en el que venía escrito aquel número de teléfono.



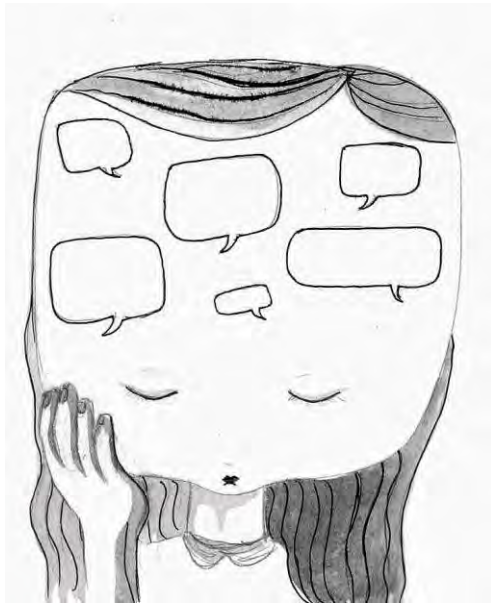
No me acuerdo de las veces que he podido pasar por la plaza imaginando su historia subterránea.



No me acuerdo de la cantidad de bancos que había en su superficie.



No me acuerdo de todas las veces que me he propuesto recordarlo.



No me acuerdo del olor a verano que lo impregnaba todo.



No me acuerdo de la última vez que me puse unas sandalias en los pies.



No me acuerdo de si aquel día llevaba el pelo suelto o recogido.

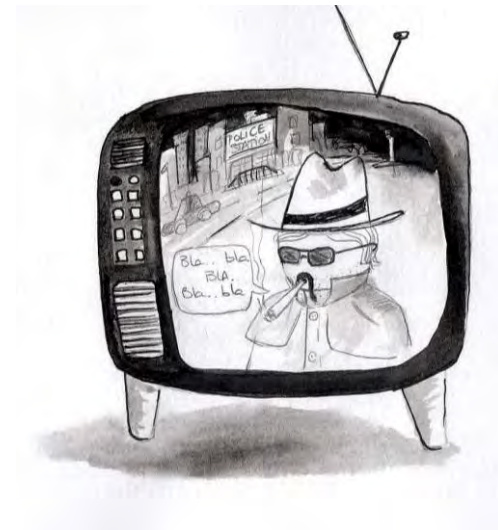




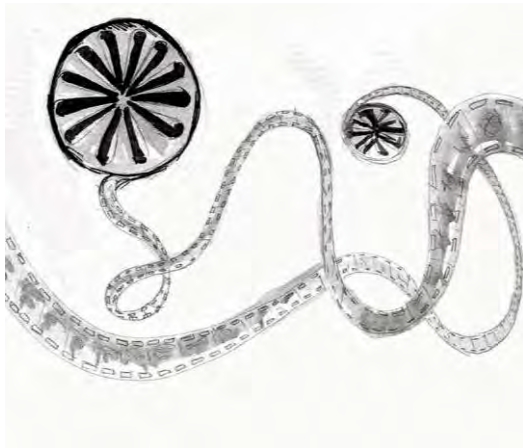
No me acuerdo del sabor de las angulas.



No me acuerdo del nombre del actor de moda del momento.



No me acuerdo del final de muchas películas que he visto en el cine.



No me acuerdo del nombre y los apellidos de aquel hombre que se cruzó delante de mí aquella tarde.



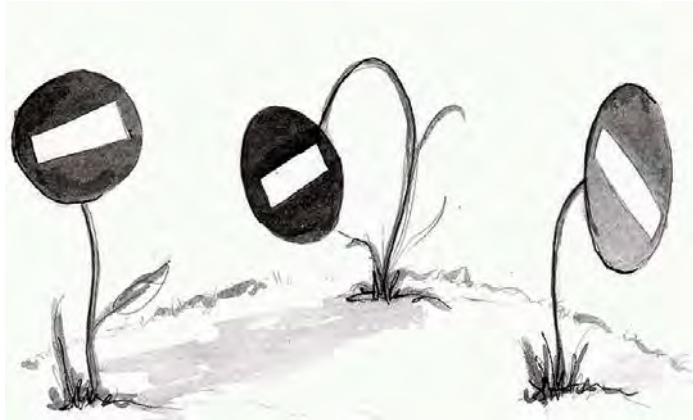
No me acuerdo de a qué hora anocheció.



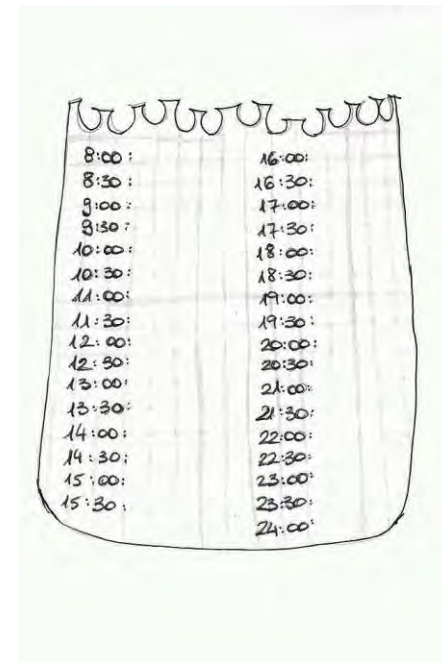
No me acuerdo del nombre del bar en el que trabajaba aquel hombre.



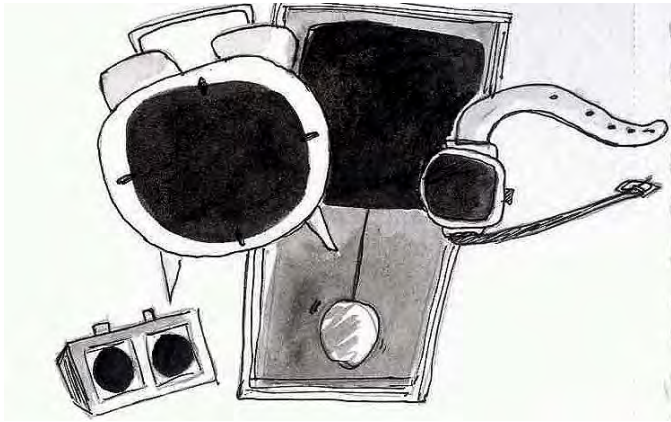
No me acuerdo de si era posible pasar por allí en coche.



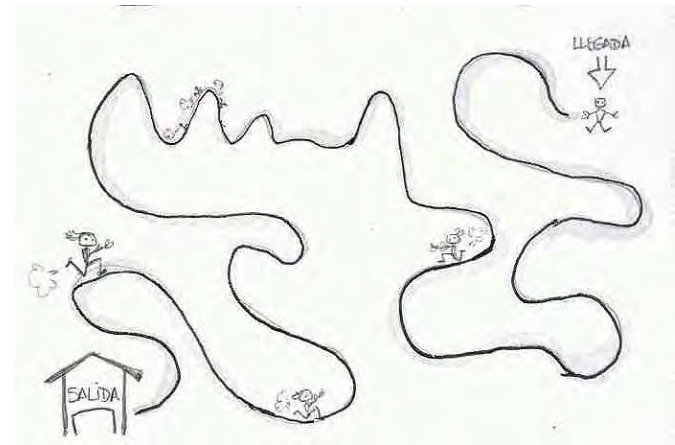
No me acuerdo de la mayoría de las cosas que hice aquel día.



No me acuerdo de la hora en la que me habían citado en la plaza.



No me acuerdo de las veces que he llegado tarde a una cita.



No me acuerdo del color de los calcetines que llevaba aquel día.



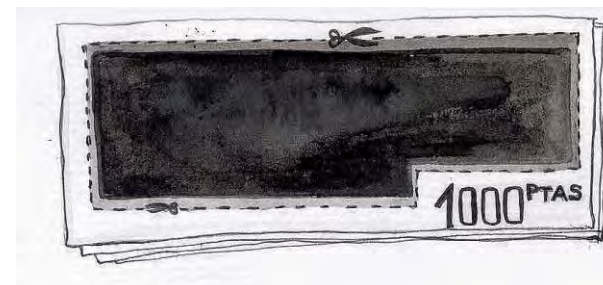
No me acuerdo tan siquiera de llevar calcetines.



No me acuerdo de si el helado que me comí lo pagué en euros o en pesetas.



No me acuerdo de la imagen que aparecía en los billetes de mil pesetas.



No me acuerdo de mi aspecto de aquel día, supongo que me parecería bastante a cómo soy hoy.



No me acuerdo de si aquel día también llegué tarde.





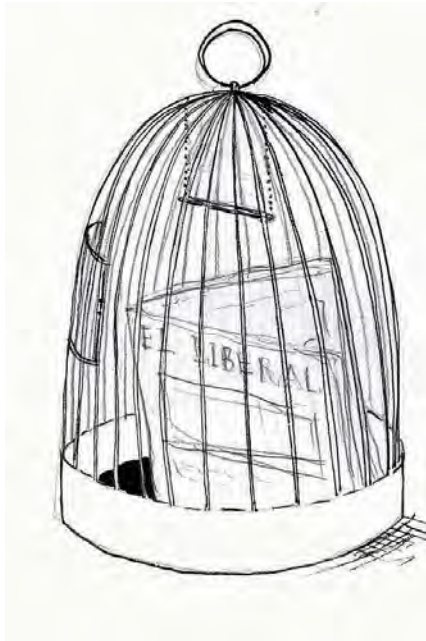
No me acuerdo de si me senté en uno de los bancos a esperarte o eras tú quien me esperabas.



No me acuerdo del primer cuento que me leyeron.



No me acuerdo de si aquel día compré o no el periódico.



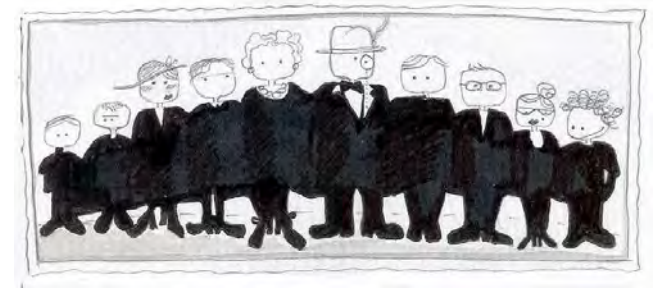
No me acuerdo de la fecha de cumpleaños de la mayoría de la gente.



No me acuerdo de la importancia histórica que tenía aquella casa.



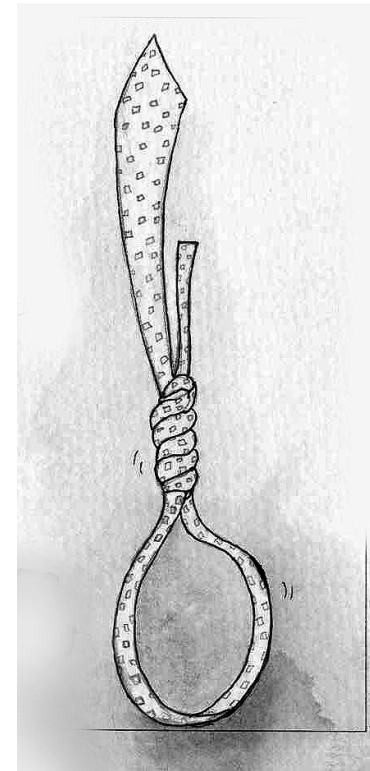
No me acuerdo de si pertenecía a una familia importante.



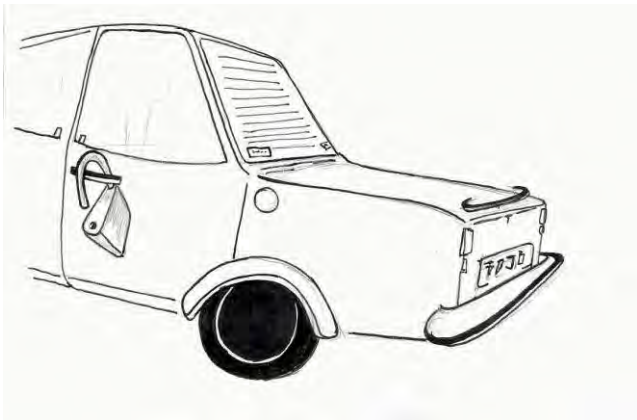
No me acuerdo de las veces que me decía mi amama que no apoyara los codos en la mesa a la hora de comer.



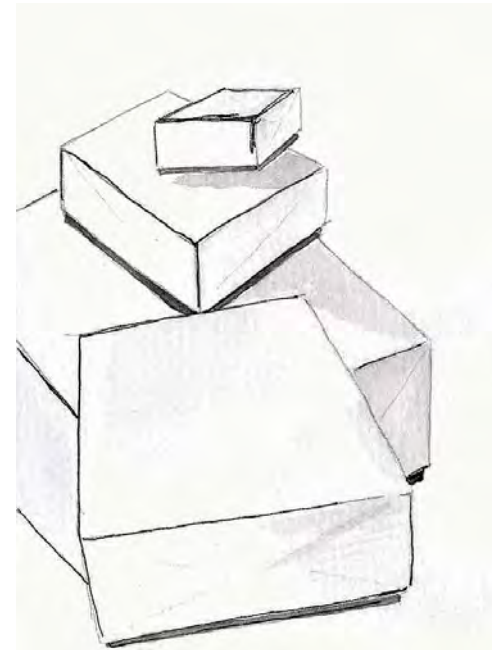
No me acuerdo de cómo se hacía el nudo de la corbata.



No me acuerdo de cerrar el coche al salir de él.



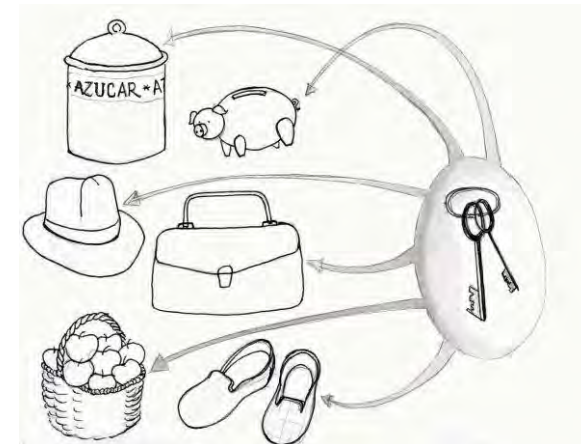
No me acuerdo de cómo se hacían las cajas de papel que un día me enseñaron a hacer.



No me acuerdo del nombre del actor que encarnaba a Frankenstein en "La familia Adams", y que no me perdía ningún sábado en "La bola de cristal".



No me acuerdo de dónde puse las llaves del garaje, y hoy es el día en el que todavía no las encuentro.



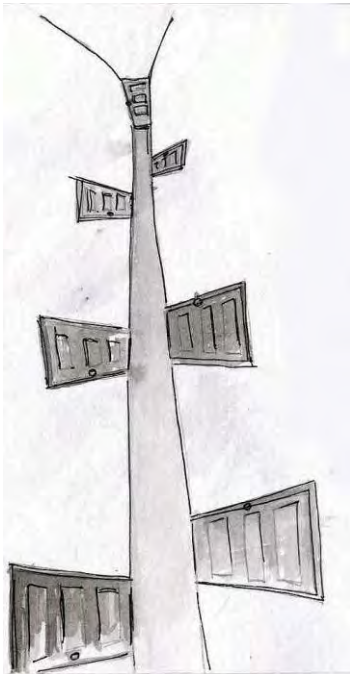
No me acuerdo de haberle dado demasiada importancia a aquel día en la plaza y del que casi no me acuerdo.



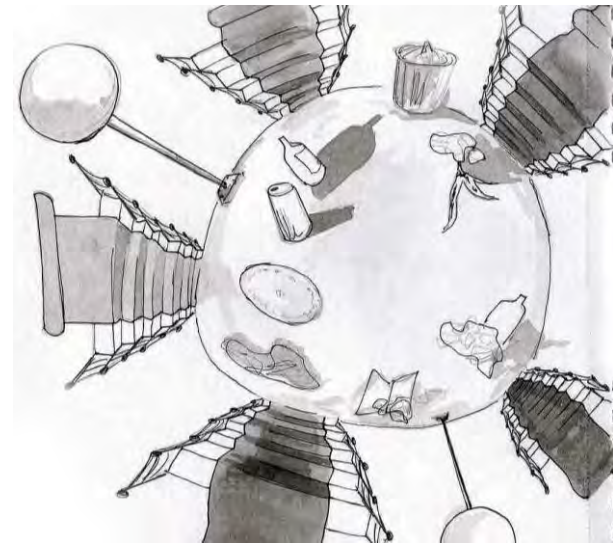
No me acuerdo de dónde suelo aparcar el coche y acostumbro a pasar un buen rato buscándolo.



No me acuerdo del color originario del papel de la pared del pasillo de mi casa, tras haber sufrido cuatro obras a lo largo de su historia.



No me acuerdo de si el suelo de la plaza estaba limpio. Lo dudo.





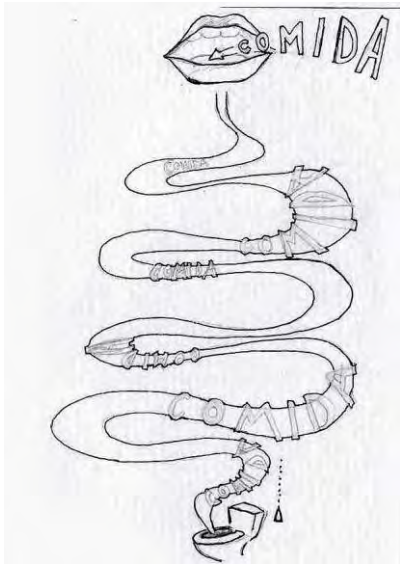
No me acuerdo de haber utilizado jamás la palabra *vetusta* para referirme a algo.

vetusta

No me acuerdo del precio que, por aquel entonces, vendría a costar una caña de cerveza.



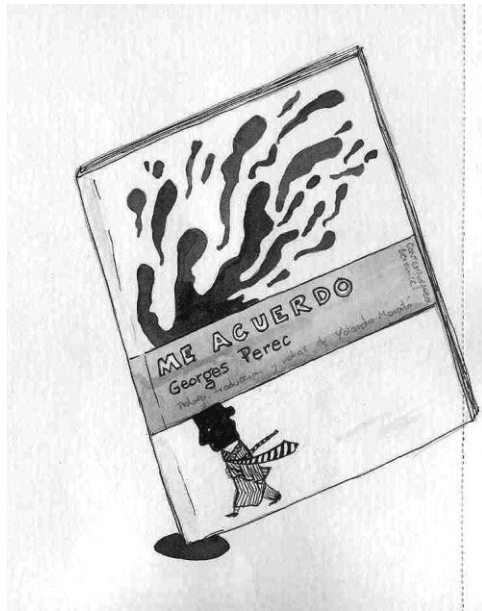
No me acuerdo de haber pasado nunca hambre.



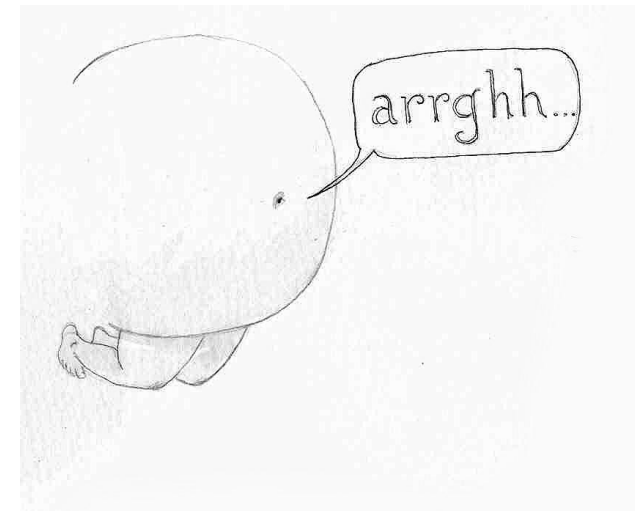
No me acuerdo del nombre del restaurante indú al que solía ir porque me hacían gracia las películas de Bollywood que tenían siempre puestas en la televisión.



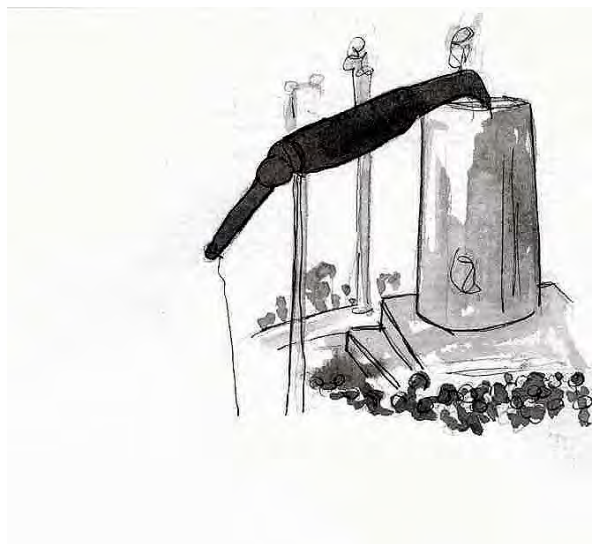
No me acuerdo de las veces que he leído "Me acuerdo".



No me acuerdo de las veces que me ha dolido la barriga.  
Debería hacer un estudio para saber qué es lo que siempre me sienta tan mal.



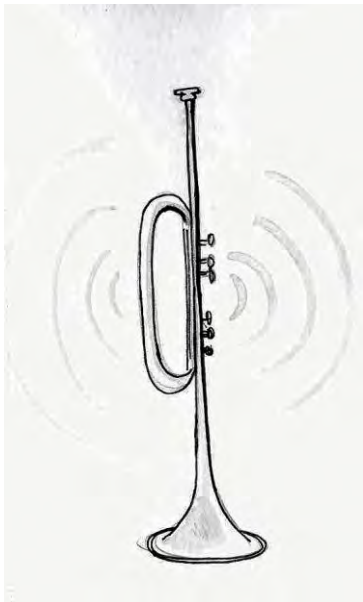
No me acuerdo de si el año en el que pasé por primera vez por la plaza de la Catedral fue el mismo en el que derribaron la estatua de Sadam Hussein en Bagdad.



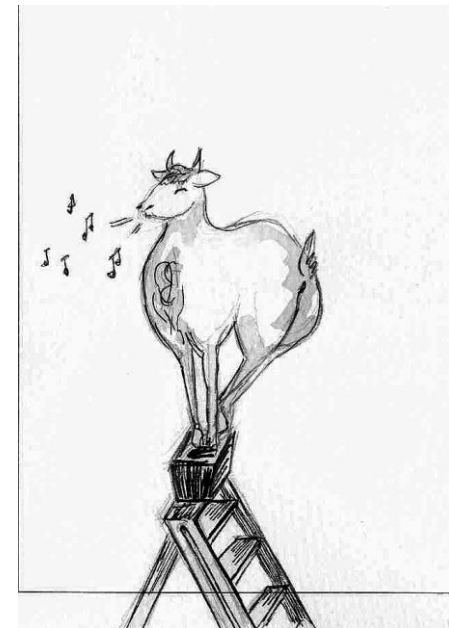
No me acuerdo de cuántas horas semanales trabajaba en la ikastola de La Puebla.



No me acuerdo de las pautas básicas para aprender a tocar la trompeta.



No me acuerdo de la última vez que oí tocar bajo mi ventana a los gitanos con la cabra.



No me acuerdo de los ingredientes necesarios para hacer un Tiramisú, ni mucho menos de la cantidad exacta de cada uno de ellos.



No me acuerdo de la razón por la que comencé a coleccionar plumas de pájaros, ni la razón por la que un día dejé de hacerlo.



No me acuerdo de haber visto gente paseando aquel día a mí alrededor.



No me acuerdo de si aquel día cantaban o no los pájaros.



No me acuerdo de qué canción canté aquel día. Todos los días canto alguna.



No me acuerdo **de si sería correcto cantar así...**

**"Pin-pin, sarramacatín**

Su madre la coneja, perdió la sabandeja

Sabandeja real, pide pa la sal

Sal menuda, pide para el cura

Cura del barrio, pide pa'l caballo

Caballo morisco, pide pa'l obispo

Obispo de Roma, guarda esa corona

**Que no te la vea la cuca Ramona"**

...o debería hacerlo **de alguna otra manera...**

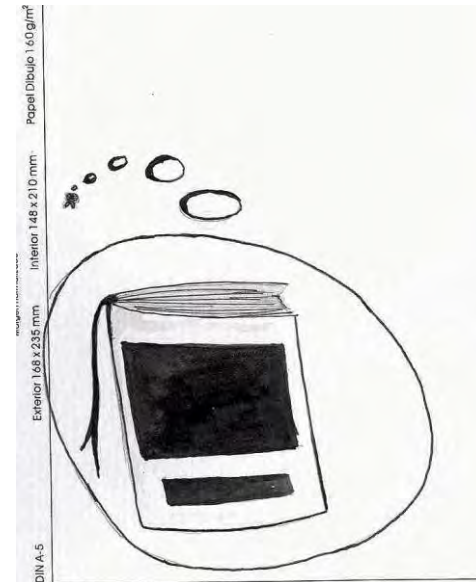




No me acuerdo del nombre de la sala de cine que había cerca de mi casa, en la que proyectaban películas sólo aptas para adultos.



No me acuerdo del título completo del libro que encargué el otro día en una librería de la calle Dos de Mayo.



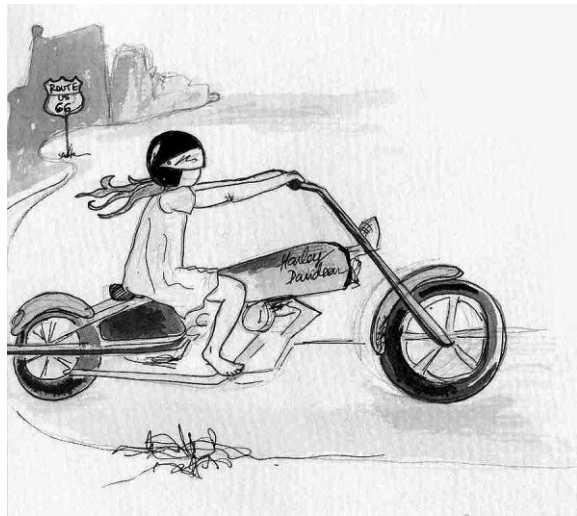
No me acuerdo de las razones por las que mi padre no me dejó guardar aquellas cinco mil pesetas que encontré un día en el suelo, con tan solo seis años de edad.



No me acuerdo de cuánto dinero recibiría de paga semanal por aquel entonces.



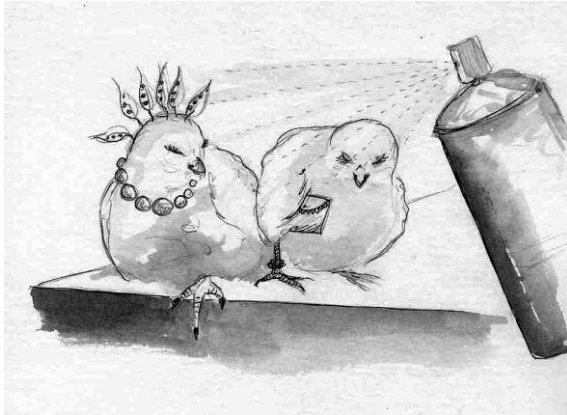
No me acuerdo de haber conducido nunca una Harley Davidson por la Ruta 66.



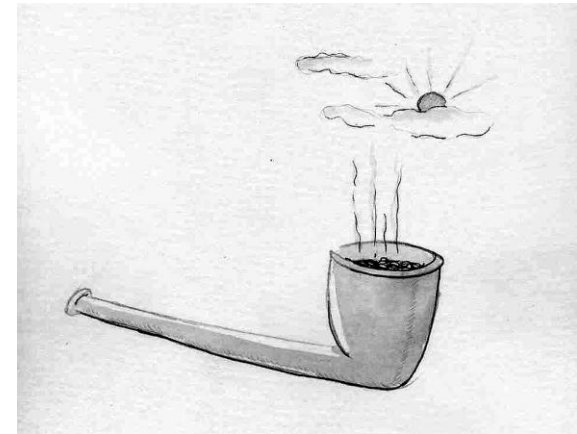
No me acuerdo del aspecto que tenía la estación de autobuses de Bilbao la Vieja a la que siempre nos llevaba mi aitite los viernes y a la que se accedía bajando por la calle San Francisco.



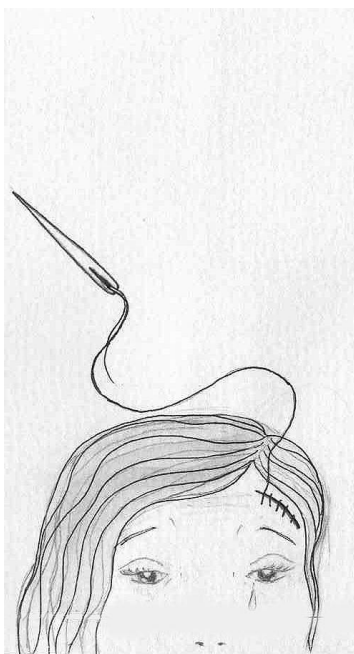
No me acuerdo de qué producto utilizaban para teñir a aquellos pobres pollitos de color rosa y azul. Ni qué le pasó a aquel pollito enfermo que calentamos encima de la chapa porque tenía frío.



No me acuerdo de la marca de tabaco que mi padre fumaba en pipa.



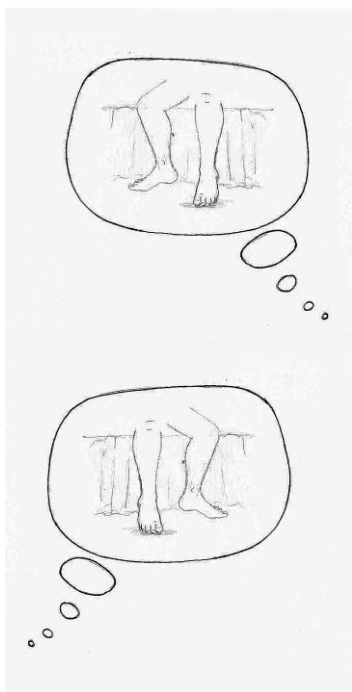
No me acuerdo de cómo me hice la cicatriz que tengo en la frente, por mucho que me lo hayan contado más de una vez.



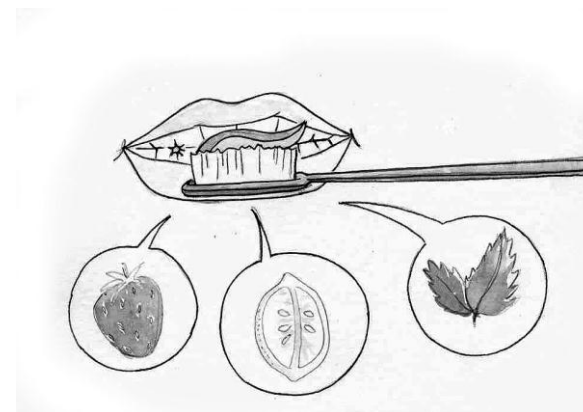
No me acuerdo de si aquel día me tropecé con algo mientras caminaba por la calle.



No me acuerdo de qué pié apoyé primero en el suelo al levantarme de la cama.



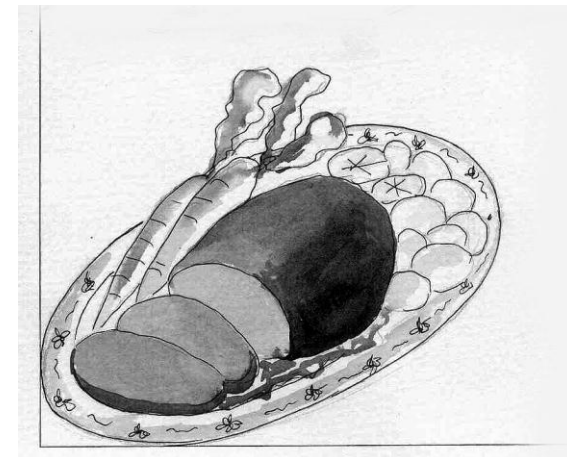
No me acuerdo del sabor de la pasta de dientes con la que me limpié, los recién mencionados, aquella mañana.



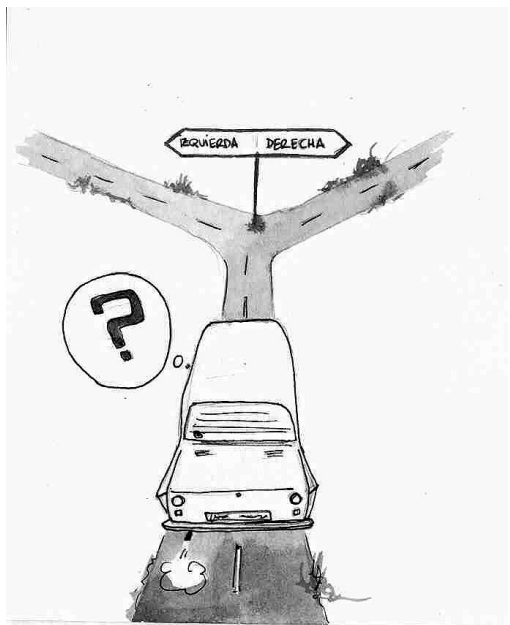
No me acuerdo de si alguna vez he pedido un autógrafo a un actor famoso.



No me acuerdo de haber comido nunca un filete de Chateaubriand.



No me acuerdo nunca del camino que hay que seguir para llegar en coche a muchos de los sitios a los que me han llevado o que ya he visitado.



No me acuerdo de la última vez que comí un frigopié.





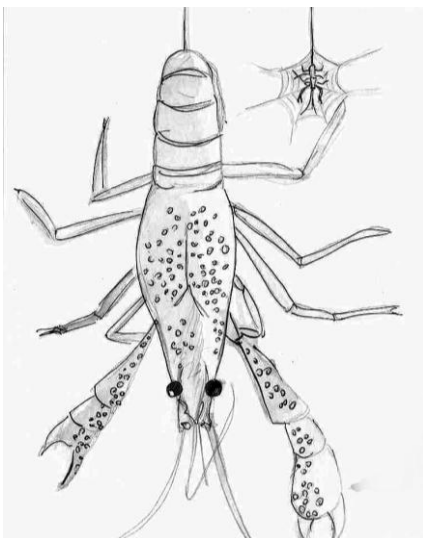
No me acuerdo del número de muertos del 11-S, pero sí que en el momento en el que me enteré de lo sucedido estaba yendo a comprar unos helados.



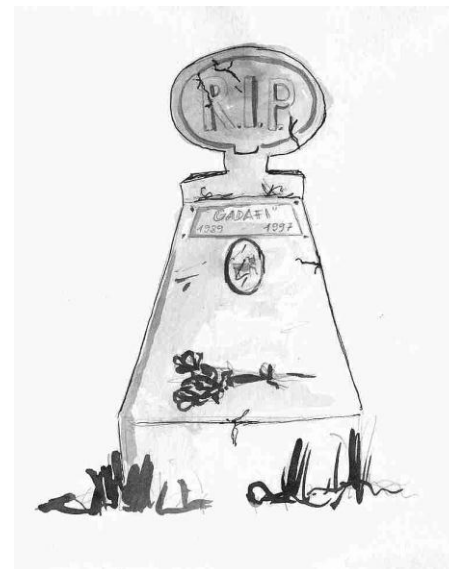
No me acuerdo de haber vuelto a comer ajos en vinagreta, desde que los probé por primera vez y dudo que lo vuelva a hacer.



No me acuerdo de cuál era la técnica precisa para pescar cangrejos en el río Ebro.



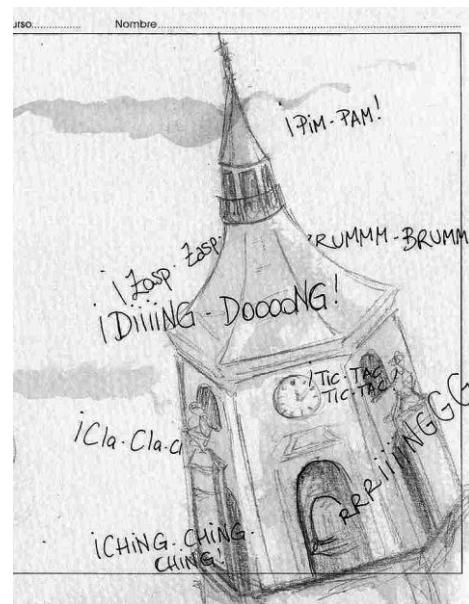
No me acuerdo de cómo se murió el perro llamado *Gadafi*.



No me acuerdo de haber llevado nunca zapatos para bailar claqué.

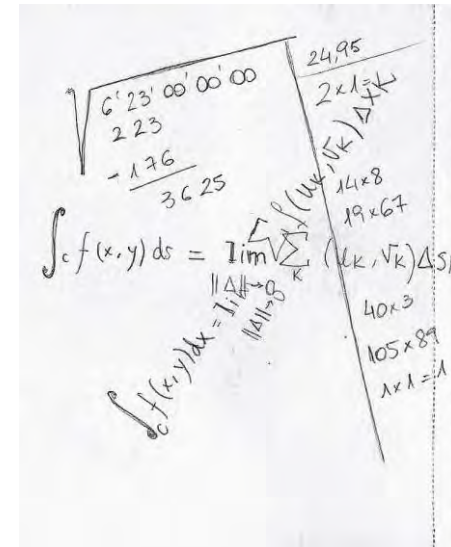


No me acuerdo del sonido que emitían las campanas de la Catedral.

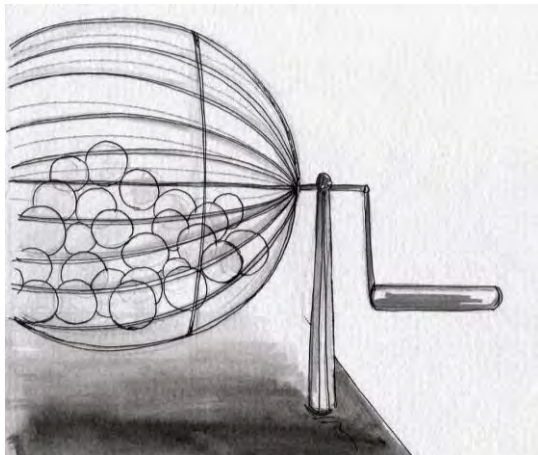


No me acuerdo de haber disfrutado nunca del más absoluto silencio.

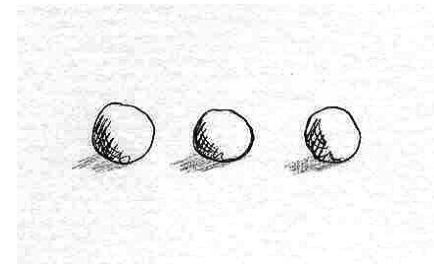
No me acuerdo de cómo se hace una raíz cuadrada, una integral o una derivada.



No me acuerdo de la combinación ganadora de la Lotería de Navidad.



No me acuerdo de qué mas iba a decir. Seguramente algo sin importancia.



En un intento por seguir con la tradición, cedo ahora su espacio al lector: unas páginas en blanco destinadas a recoger los "no me acuerdo" que la lectura de los míos, espero, le hayan suscitado.









**CAPITULO II.**

**EJERCICIOS DE  
OBSERVACION  
EN PARÍS**

**INSTRUCCIONES  
DE USO**

## ÍNDICE

<b>1. INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
<b>2. IDEA DE PROYECTO .....</b>	<b>2</b>
<b>3. ¿POR QUÉ PARIS?.....</b>	<b>2</b>
<b>4. OBJETIVOS .....</b>	<b>3</b>
4.1. Objetivos Conceptuales .....	3
4.1. Objetivos Procedimentales .....	4
<b>5. METODOLOGÍA .....</b>	<b>5</b>
5.1. Búsqueda de lo observado.....	6
5.2. Reconstrucción y representación de lo observado.....	7
5.3. Proyección de lo observado .....	8
<b>6. MAPAS.....</b>	<b>9</b>
6.1. Situación de los 6 lugares de observación en Vitoria-Gasteiz .....	9
6.2. Resultado de la superposición .....	10
6.3. Mapa con las localizaciones resultantes .....	11
<b>7. PLANNING.....</b>	<b>12</b>

## 1. INTRODUCCIÓN:

Este proyecto de investigación “LA CREACIÓN DE UN NUEVO OBSERVADOR. Experimentación de metodologías de observación” surgió de la posibilidad de aplicar y experimentar en primera persona diferentes modos de percepción de la realidad. Un método basado en uno de los ejercicios de observación que **George Perec** menciona en su obra “**Especies de Espacios**” datada en 1974.

El origen de mi proyecto de investigación buscaba retornar a los lugares de la ciudad en los que había vivido experiencias únicas, teniendo en cuenta que no pertenezco a ese lugar (y mi mirada siempre es extraña) para intentar describir lo que sucedía en 6 lugares concretos, cada uno de ellos en un mes diferente y jugar así con el paso del tiempo, el pasado y presente, con mis recuerdos y las diferentes formas de observación de la realidad más cercana.

A diferencia de Perec, observé **seis espacios** concretos en la ciudad de Vitoria-Gasteiz, desde Noviembre de 2008 hasta Abril de 2009. El orden de las descripciones lo marcó el azar y eso me llevó a aplicar una metodología de investigación muy abierta y creativa, que aún (hoy día) tiene que ver con la implicación del observador en todo aquello que observa.

Observé así:

- El Cantón de San Marcos.
- El pantano de Urbina.
- La Bolera subterránea de la Plaza de los Fueros.
- El Hospital de Santiago.
- El jardín de Falerina
- La plaza de la Catedral de Santa María.

Y de esa observación resultaron 12 descripciones (dos para cada lugar: la primera hecha en el lugar mismo y la segunda hecha de memoria). Durante todo el proceso he podido comprobar hasta qué punto recordamos nuestro pasado, cómo lo hacemos, de qué manera influye nuestra memoria en la observación (presente) de un espacio concreto, qué sucede cuando no podemos ver un lugar: cómo se pone en marcha nuestra imaginación, nuestro cuerpo y nuestros sueños... En definitiva, he puesto en práctica diferentes modos de observar un lugar “hasta caer agotado” ...

## **2. IDEA DE PROYECTO**

De uno de esos ejercicios surgió la idea de extrapolar el método aplicado a una ciudad que no tuviera nada que ver con la ciudad que era el objeto de observación.

Consistía en buscar el punto geográfico exacto en el que se situaría la bolera subterránea (que se encuentra bajo la plaza de los Fueros de Vitoria-Gasteiz) en caso de existir en Bilbao (la ciudad en la que vivo).

Tras un proceso de investigación que partía de la superposición del plano de Bilbao al de Vitoria, comencé a buscar relaciones de similitud, medidas reales, distancias entre puntos, etc. Teniendo en cuenta un mismo punto de origen que no era otro que el punto de origen de ambas ciudades, ateniéndome a datos históricos. Así, conseguí encontrar el punto estratégico en el que coincidieran el lugar elegido: la bolera, con el lugar “superpuesto”: la estación de trenes de Atxuri.

Una vez conseguido el primero de mis objetivos, el segundo era el de acercarme a esa estación y tratar de recordar --utilizando una única palabra— la bolera subterránea.

En definitiva, lo que se pretendía era experimentar lo que me ocurriría estando en el punto geográfico exacto en el que se situaba un lugar previamente observado, pero desde otra ciudad. Y comprobar qué ocurría con mi propia memoria en esa situación extraña.

## **3. ¿POR QUÉ PARÍS?**

La intención principal de llevar a cabo un trabajo de campo y de continuar con mi investigación en París implicaría estudiar en profundidad la ciudad de la que es originario George Perec y me daría la posibilidad de observar de cerca los lugares que él describe con su particular estilo y que tanto han inspirado mi manera de hacer. Al mismo tiempo me facilitaría un mayor acercamiento a la Association Georges Perec (Bibliothèque de l’Arsenal) donde podría documentarme y ampliar conocimientos, lo que mejoraría enormemente la calidad de mi investigación.

#### 4. OBJETIVOS

El **objetivo de continuar** con mi proyecto **en París**, surge de la posibilidad de aplicar el método anteriormente descrito pero con alguna variable. La más importante: es una ciudad absolutamente desconocida para mí, lo que implica un mayor grado de dificultad y de experimentación (creatividad) a la hora de observarla.

Paralelamente y siguiendo un orden detallado de los objetivos que me propongo, diferencio entre objetivos conceptuales y procedimentales que paso a enumerar:

##### 4.1. OBJETIVOS CONCEPTUALES:

- Generar un recorrido temporal (6 semanas) y espacial (6 lugares) en la ciudad de París, basado en la superposición de los seis lugares observados en Vitoria-Gasteiz en mi proyecto de investigación al mapa de ésta nueva ciudad desconocida.
- Poner en marcha un mecanismo mediante el cual, revivir instantes, conversaciones, juegos y miedos... que sin darnos cuenta nos trae detalles olvidados por la memoria. Y sacar del anonimato pasajes de nuestra historia que descansaban en algún lugar de la mente.
- Representar mi presente y mi pasado, como polos opuestos de una misma persona.
- Jugar con dualidades como: presente-pasado, subjetivo-objetivo, encima-debajo, visible-oculto, blanco-negro, grande-pequeño... para dar origen a una nueva visión de la realidad. Una realidad adulterada, que no es más que el producto de mis recuerdos.
- Observar meticulosamente la realidad, comprender el entorno y analizar los distintos hechos que configuran los espacios.
- Buscar y registrar elementos que despierten mi memoria durante dichos procesos de observación.
- Materializar, convertir en imagen, representar gráficamente y/o elaborar prendas de vestir a partir de lo observado.
- Participar de esa realidad superponiéndole filtros y desgastes para poder así valorarla, apreciar lo que se debe tener como esencial y lo que se debe desechar como accesorio.
- Crear un escenario propio, un escenario soñado, en el que conviven personajes caricaturizados y recuerdos filtrados. Una visión particular de la ciudad desde la perspectiva del paso del tiempo y desde la comparación y superposición de mis propias vivencias.
- Crear un espacio imaginario dentro de otro previamente construido. Fusionando presente y pasado, pero no sólo de una manera conceptual, sino también solucionar formalmente el diálogo entre ambos.
- Generar imágenes intencionadamente estéticas, cuya composición sea resultado de un estudio minucioso, de la superposición de dos lecturas de características diferentes y que buscan convertirse en la cosificación de un proceso de observación. Imágenes “coleccionadas” durante mi proceso de investigación que se superpongan/fusionen con otras nuevas que surjan de mi experiencia en París.
- Hacer que el recuerdo perdure en el tiempo de forma tangible, manipulable, codificado y “cosificado” en una serie de imágenes y/o prendas de vestir.

- Crear un pequeño manual personal, donde se mezclen realidad y recuerdo, donde explicar mi camino para hacerlo, y donde ilustrar el mismo.
- Posibilitar la extensión de este método a nuevos temas, utilizando al mismo tiempo, medios que podríamos definir como más manuales (dibujo, calcos...) con otros que no lo son tanto (uso de medios tecnológicos, etc...) que podrían equilibrar conceptos aparentemente opuestos.
- Sensibilizar al observador en la percepción comprensión y desciframiento del entorno, en este caso de la fusión entre las ciudades de Vitoria-Gasteiz y de París. Mirar, entender, descifrar, actuar en el entorno.
- Interactuar con el observador propiciando lecturas diversas del material anteriormente recopilado.
- Establecer relaciones con el hacer de otros artistas y también con otros ámbitos y disciplinas.
- Reflexionar sobre los instrumentos y conceptos plásticos que articulamos para constituir un hecho, un espacio, un objeto comunicativo (su proceso, su configuración), y la importancia de que ésta perdure en el tiempo.

#### 4.2. OBJETIVOS PROCEDIMENTALES:

- Posibilitar la relación de los procesos de investigación con los procesos de creación, --tanto plásticos como literarios, etc--, para generar así nuevos estilos conceptuales y metodológicos que se identifiquen en mayor medida con los planteamientos que conciernen a lo artístico y a las características intrínsecas de las investigaciones de nuestro grupo de estudio.
- Generar y debatir cuestiones relativas a los procesos de investigación, determinando las posibles diferencias entre investigaciones dentro y fuera del arte.
- Poner en práctica toda serie de restricciones formales, juegos de palabras, figuras literarias y demás ejercicios de estilo que representen un método creativo de investigación.
- Determinar un estilo diferente para cada una de las descripciones y cada uno de los ejercicios de observación, con el objetivo de enriquecer el conjunto del trabajo investigador.
- Posibilitar la relación y experimentación entre diversas disciplinas y medios que no delimiten el hecho artístico a lo exclusivamente pigmentario, y así, desarrollar la capacidad de uso de instrumentos y materiales que contemplen también medios digitales y otros canales de comunicación (como las redes sociales) para la elaboración del proyecto.
- Plantear cuestiones y diálogos complejos entre géneros y estilos que conviven en el contexto artístico actual.
- Generar obras interdisciplinarias que representen esos espacios ambiguos y manipulables.
- Ofrecer, finalmente, un nuevo espacio modificado por el propio observador para desarrollar un diálogo con éste y con su entorno inmediato; analizarlo, redefinirlo, transformarlo, apropiarlo...

## 5. METODOLOGÍA

La metodología a seguir para la consecución de éste proyecto se basa en tres grandes pasos: **INVESTIGAR** (superponer los seis espacios ya observados a seis nuevos espacios que coincidan geográficamente con los anteriores en la ciudad de París), **OBSERVAR** los espacios resultantes y **REGISTRAR/RECONSTRUIR** lo observado.

Se parte de la **selección de 6 lugares en Vitoria-Gasteiz**:

- El Cantón de San Marcos.
- El pantano de Urbina.
- La Bolera subterránea situada bajo la Plaza de los Fueros.
- El Hospital de Santiago.
- El jardín de Falerina
- La plaza de la Catedral de Santa María.

Lugares en los que he vivido y a los que me unen recuerdos muy particulares y que ya han sido previamente observados. Y a partir de ahí se pretende hacer 6 pequeños proyectos, cada uno en una semana diferente desde el comienzo de la investigación.

Cada semana se llevará a cabo la descripción de uno de esos lugares resultantes de la superposición de cada uno de los seis puntos del plano de Vitoria-Gasteiz (antes enumerados) al plano de París. En esta ocasión, se trata de una descripción doble, que aúne por un lado:

- Lo observado en el mismo lugar, sentada en un café, paseando por la calle, con un cuaderno y un bolígrafo en la mano, tratando de describir todo aquello que atraiga mi mirada. Y al mismo tiempo fotografiando y/o grabando en vídeo mi proceso de observación o todo aquello susceptible de ser manipulado a posteriori.
- Lo observado con anterioridad y que reside en la memoria. Se tratará de buscar relaciones entre el lugar que se está observando y el lugar al que geográficamente corresponde en la ciudad de Vitoria-Gasteiz: Comparándolos, imaginándolos uno sobre el otro, buscando elementos comunes, integrando algunos de los elementos “recolectados” en Vitoria-Gasteiz, en los 6 nuevos lugares y observar el diálogo que se genera entre ellos, o entre ellos y el observador, o el observador y yo mismo.

El método descrito dará lugar a nuevas descripciones, se tendrá que interrogar a ambos espacios colocándolos uno frente al otro; destilar la duplicidad de sus significados, o multiplicarla... en definitiva, materializar 6 nuevas realidades para 6 espacios “ficticios” (lo que en realidad es un espacio y lo que éste evoca).

Fruto de esa superposición surgirán 6 obras que aúnen pasado y presente, realidad y recuerdo, las dos ciudades y yo mismo. Se trata de crear 6 nuevas realidades, 6 nuevos rincones de la ciudad en los que se represente un nuevo espacio, un nuevo paisaje que sin perder de vista el lugar original, se convierta en un lugar “soñado”, recordado, inventado...

A continuación paso a describir detalladamente cada uno de los pasos que se requieren para lograr los objetivos antes descritos. Las fases del proyecto son:

**5.1. BÚSQUEDA DE LO OBSERVADO: Búsqueda de información> (superposición de los seis espacios ya observados en Vitoria-Gasteiz a seis nuevos espacios que coincidan geográficamente con ellos en la ciudad de París) Primera descripción del lugar “in situ”:**

- Asignar a cada uno de los espacios seleccionados en Vitoria-Gasteiz la semana correspondiente en la que se llevará a cabo el estudio y desarrollo del proyecto.
- Buscar todo el material topográfico: planos, ortofotos, mapas, etc. Que tengan que ver con la ciudad de destino: París.
- Investigar acerca de los puntos geográficos exactos correspondientes a los seis lugares elegidos y determinar su situación en el plano de la ciudad de París.
- Una vez encontrados y siguiendo el orden pre-establecido, dirigirme a dichos puntos estratégicos. Una vez allí: observar la calle, las personas, el entorno...quizá con un esmero un poco sistemático
- Escribir sobre lo que no tiene interés, lo que es más evidente, lo más común, lo más apagado. Obligarse a ver con más sencillez, dibujar, enumerar lo que veo, registrar en vídeo mi proceso de observación...
- Leer lo que está escrito en la calle: columnas, quioscos de periódicos, anuncios, paneles de circulación, graffiti, octavillas tiradas en el suelo, rótulos de los comercios.
- Descifrar ese trozo de ciudad.
- Observar a la gente en la calle: ¿de dónde vienen? ¿a dónde van? ¿quiénes son?
- Tratar de clasificar a la gente: los que son del barrio y los que no, los que llevan paraguas y los que no...
- Esforzarse por imaginar, con la mayor precisión posible, bajo la red de calles, el embrollo de cloacas, la proliferación invisible y subterránea de conductos (electricidad, gas...) sin la cual la vida sería imposible en la superficie.



- Tomar apuntes de lo observado en un cuaderno de campo. Creando un cuaderno correspondiente a cada una de las semanas señaladas, que recopile lo escrito y dibujado, y adjuntar en él material testimonial: tickets, objetos encontrados, etc...
- Fotografiar cada uno de los lugares seleccionados: rincones que despierten mi memoria, lugares que me hagan recordar el lugar al que “representan” en Vitoria-Gasteiz.
- Comprobar que me sucede (que le sucede al observador) estando ante un lugar desconocido, que no comprendo, que es difícil de descifrar, pero que por su situación geográfica representa “virtualmente” a otro lugar al que me unen experiencias y recuerdos.

Con todo el material anterior, se irá determinando el juego que dan esos espacios. Iré diseñando un segundo nivel de intervención, que se dará lugar en el taller/vivienda y que engloba tanto un proceso manual: mediante bocetos, series de dibujos, collages, diseño de patrones para la posterior confección de las prendas de vestir; hasta un proceso de manipulación digital: programas de ordenador, uso de estampaciones, fotocopias, scanner, impresiones de gran tamaño, proyector...

Para buscar así un diálogo entre ambos, de cara a la mejor resolución del espacio.

## **5.2. RECONSTRUCCIÓN – REPRESENTACIÓN de lo observado:**

Una vez recopilado el material fotográfico, las grabaciones, el material escrito y adjunto; se procede a representar el lugar, lo que se ha experimentado, lo allí sucedido. Para ello, es necesario “abordar” el material recopilado anteriormente y utilizarlo como base sobre la cual desarrollar la representación de la superposición de las dos realidades. Es necesario:

- Manipular lo observado para ver cómo se comporta.
- Superponer el material recopilado (fotografías, dibujos, apuntes...) en los seis lugares “encontrados” en la ciudad de París, al material que previamente he ido recopilando en mi proceso de investigación acerca de la ciudad de Vitoria-Gasteiz.
- Releer y revisar lo escrito en los seis lugares (de Vitoria-Gasteiz) observados con anterioridad y comprobar cuán presentes siguen en este nuevo escenario.
- Combinar ambas lecturas (la pasada y la presente) para generar un nuevo discurso plástico en el que representar esa nueva realidad dual.
- Buscar soluciones formales que se adecúen al mensaje que se pretende transmitir.
- Generar nuevas cuestiones, preguntar a quien también observa, en definitiva, apelar al público a formar parte de las obras que se generen durante el proceso de investigación.
- El resultado de todo éste proceso intermedio no es otro que generar una serie de imágenes, objetos, prendas o acciones donde convive la esencia de las primeras descripciones de los lugares seleccionados y el fruto que surge de la superposición de seis nuevos lugares que coinciden en el espacio.

### **5.3. PROYECCIÓN:**

Llega la hora de proyectar el resultado de todos los procedimientos anteriores de manipulación de material, de concepto y forma, sobre soportes que planteen nuevas formas de observación y amplíen dicha cuestión más allá del hecho artístico.

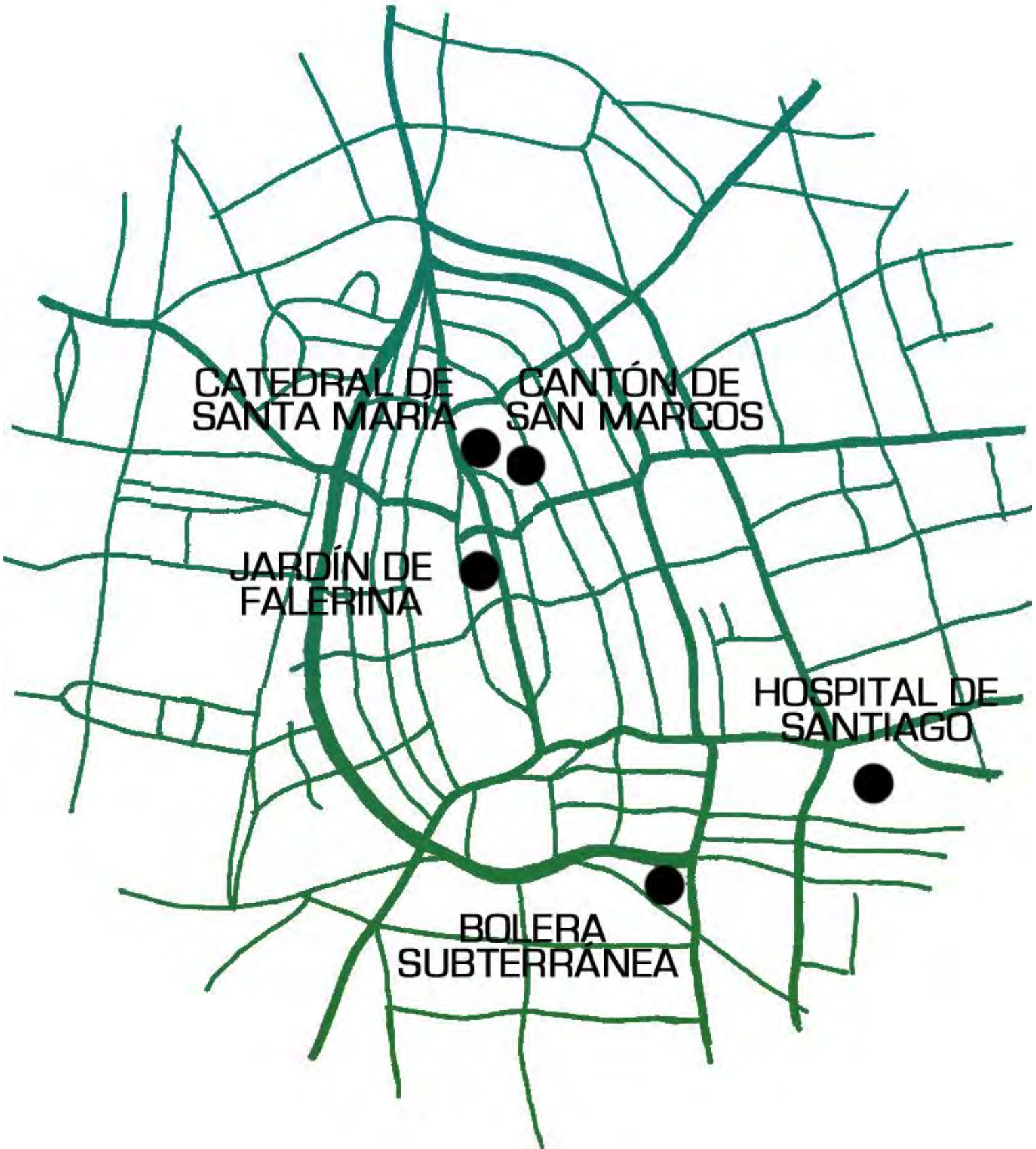
La realización de una serie de 6 obras u objetos artísticos, que reflejen la nueva realidad de los 6 espacios antes citados, en los que se mezclará lo real con lo imaginario, el presente y el recuerdo, y la objetividad del espacio con la subjetividad, en este caso del artista.

Y por último, encontrar la forma de mostrar el proceso de trabajo, al observador observando, al artista frente al lienzo en blanco. Desde el inicio de la investigación, hasta el final.

# PANTANO DE URBINA



SITUACIÓN DE LOS 6 LUGARES DE OBSERVACIÓN EN  
VITORIA-GASTEIZ  
(2008/09)





## SUPERPOSICIÓN DEL PLANO DE PARÍS AL PLANO DE VITORIA-GASTEIZ.

\*Requiere rotar el plano de Vitoria-Gasteiz 90° a la izquierda y ajustar tamaños en base a la forma almendra de ambos.



## RESULTADO DE LA SUPERPOSICIÓN:

SITUACIÓN EXACTA DE LOS 6 LUGARES DE OBSERVACIÓN EN CASO DE EXISTIR EN PARÍS



**6. PLANNING:**

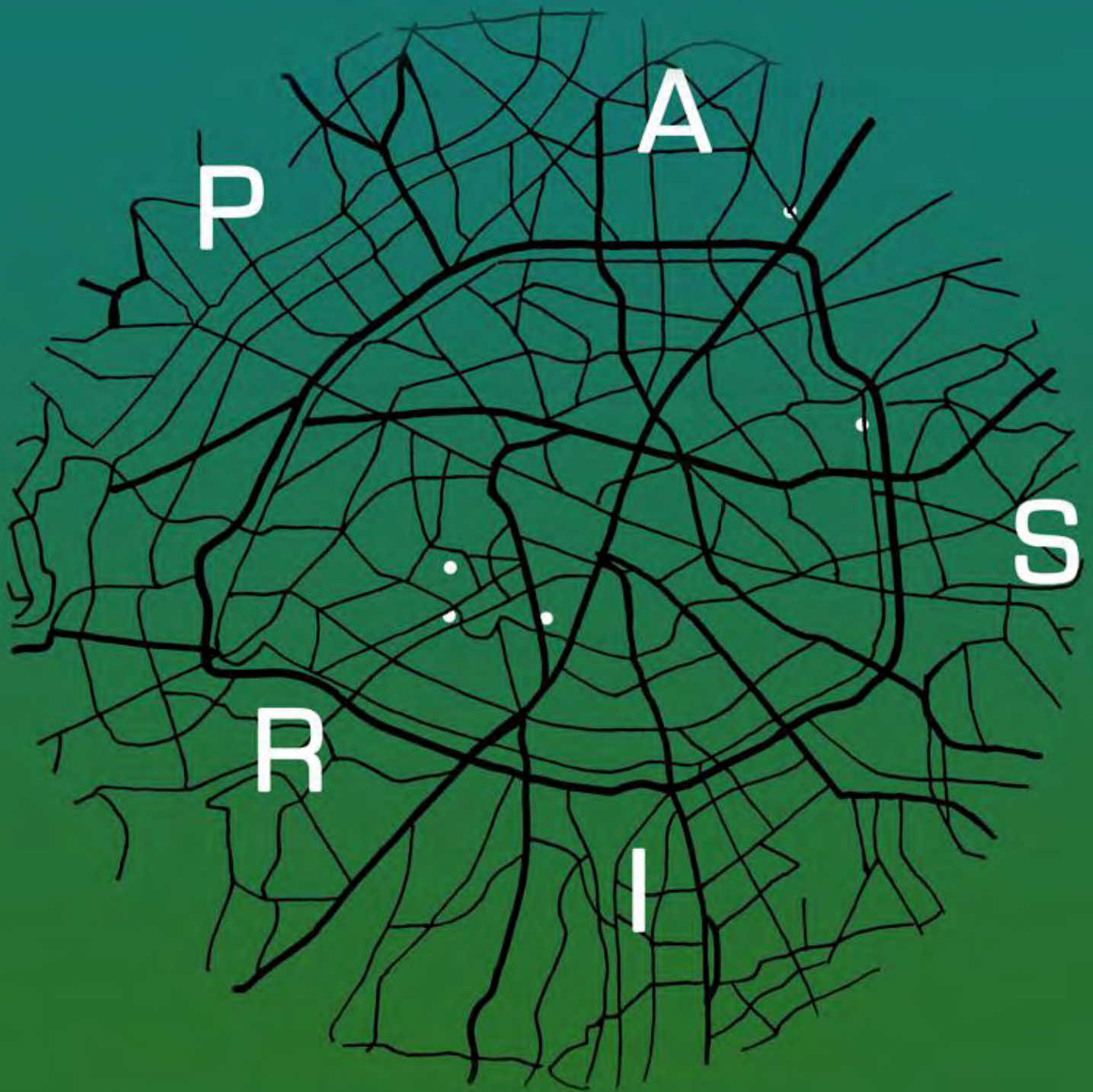
ORDEN CRONOLÓGICO resultado del sorteo de los 6 lugares a observar:

<b>ESPACIO DE REFERENCIA (Vitoria-Gasteiz)</b>	<b>COINCIDENCIA (París)</b>	<b>TIEMPO DE OBSERVACIÓN (2011)</b>
EL PANTANO DE URBINA	El mar: Algún lugar del Océano Atlántico.(entre Irlanda y Newfouland & Labrador, Canadá)	Del 24 al 30 de Octubre
LA PLAZA DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA	Boulevard Garibaldi, esquina con Boulevard Pasteur	Del 31 de Octubre al 6 de Noviembre
LA BOLERA SUBTERRÁNEA	Square Docteur Variot	Del 21 al 27 de Noviembre
EL JARDÍN DE FALERINA	Rue Vavin, esquina con Rue Notre-Dame des Champs	Del 28 de Noviembre al 4 de Diciembre
EL HOSPITAL DE SANTIAGO	Av.Jean Jaurés, esquina con Av.De la Republique	Del 5 al 11 de Diciembre
EL CANTÓN DE SAN MARCOS	Av.de Ségur, esquina con Av.Duquesme.	Del 12 al 18 de Diciembre

		ESPACIO DE OBSERVACIÓN	ESPACIO DE COINCIDENCIA
OCTUBRE	24	EL MAR	PANTANO DE
	30		URBINA DE
NOVIEMBRE	31	BV. GARIVALDI	PLAZA DE
	06	' PASTEUR	LA CATEDRAL
	21	SQUARE DOCTEUR	BOLERA
	27	VARIOT	SUBTERRÁNEA
DICIEMBRE	28	RUE VAVIN	JARDIN DE
	04	NOTRE-DAME DES CHAMPS	FALERINA DE
	05	AV. JEAN JAURÉS	HOSPITAL DE
	11	DE LA REPUBLIQUE	SANTIAGO DE
	12	AV. SEGUR	CANTON DE
	18	DUQUESME	SAN MARCOS DE

Planning con el resultado del sorteo de los seis espacios y el orden en el que han de ser observados: desde el mismo lugar "in situ" (a tiempo real) o desde la memoria (en el estudio).

LA CREACIÓN DE UN  
NUEVO OBSERVADOR



EL CASO DE:

**PARIS**

Octubre-Diciembre 2011





**LA CREACIÓN DE UN  
NUEVO OBSERVADOR**

EL CASO DE:

**PARIS**

Octubre-Diciembre 2011

# ÍNDICE

<b>PRELUDIO .....</b>	<b>1</b>
<b>24 – 30 OCTUBRE .....</b>	<b>SOBRE 1</b>
OBSERVACIÓN IN SITU /// EL MAR	
RECORDANDO /// EL PANTANO DE URBINA	
<b>31 OCT – 6 NOV .....</b>	<b>SOBRE 2</b>
OBSERVACIÓN IN SITU /// BOULEVARD GARIBALDI, esquina con BOULEVARD PASTEUR	
RECORDANDO /// LA PLAZA DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA	
<b>21 – 27 NOVIEMBRE .....</b>	<b>SOBRE 3</b>
OBSERVACIÓN IN SITU /// SQUARE DOCTEUR VARIOT	
RECORDANDO /// LA BOLERA SUBTERRÁNEA	
<b>28 NOV – 4 DIC .....</b>	<b>SOBRE 4</b>
OBSERVACIÓN IN SITU ///RUE VAVÍN, ESQUINA CON RUE NOTRE-DAME DES CHAMPS	
RECORDANDO /// EL JARDÍN DE FALERINA	
<b>5 – 11 DICIEMBRE .....</b>	<b>SOBRE 5</b>
OBSERVACIÓN IN SITU ///AV. JEAN JAURÉS, esquina con AV.DE LA REPUBLIQUE	
RECORDANDO /// EL HOSPITAL DE SANTIAGO	
<b>12 – 18 DICIEMBRE .....</b>	<b>SOBRE 6</b>
OBSERVACIÓN IN SITU ///AV.DE SÉGUR, esquina con AV. DUQUESME	
RECORDANDO /// EL CANTÓN DE SAN MARCOS	
<b>POST SCRIPTUM /// REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN .....</b>	<b>SOBRE 6</b>

## PRELUDIO

París 10 de Octubre de 2011

El sótano de los Altamont ya no tan limpio, un poco desordenado, obtuso: objetos con etiquetas ilegibles, latas oxidadas y cada vez menos provisiones. Todo aquello que era perecedero ha perecido más pronto que tarde. En su lugar, sólo hay envases que algún día contuvieron algo y solo sirven para encender un fuego en las noches más gélidas.

La pared del fondo y casi toda la de la derecha, tímidamente muestran alguna botella oculta bajo una gran capa de polvo. La gran bodega de la que presumía el señor Altamont y el libro en el que hacía constar cada una de las botellas que durante años conservó, se ha visto notablemente alterado tras varios años de espera. En honor a tan notable empresa, yo también me he tomado la molestia de hacer constar la fecha de salida de todas las botellas que he tenido el placer de degustar.

Por último, al final y a la derecha, entre la pared y la puerta, la zona de los productos de limpieza, los productos de tocador y los productos diversos. Los sesenta metros cuadrados de superficie de este sótano no han requerido un uso exagerado de los primeros, otros en cambio, han necesitado una segunda oportunidad y una reclasificación; de todos es sabido que el sótano, es el lugar de las segundas oportunidades en cualquier edificio que se precie...

Con el paso de los días, de los años y de mi espera, lo que en un principio parecía suficiente para sobrevivir en este espacio cuasi abandonado al que me vine a refugiar en la Rue Simon-Crubellier de París, se ha ido agotando...

Yo también me voy agotando..., mi enfermedad ha ido empeorando, seguramente por la humedad del ambiente, pero aun así me he mantenido atareado escribiendo, clasificando, reorganizando... como si ocupando el tiempo pudiera también ocupar el espacio... En realidad, no es más que un autoengaño, un juego que hasta yo mismo he llegado a creer, una regla más para sobrevivir al olvido. Pero si he de sincerarme, lo que realmente me ha mantenido alerta todo este tiempo ha sido la ilusión de recibir una nueva carta con otro enigma que resolver. Durante estos años no he dejado de remirar aquellas cartas y mis listas de cosas por hacer... aquel observador no ha dejado de revolotear en mi mente, él y sus cartas, su propuesta, mi respuesta...

Me doy cuenta de lo rápido que ha pasado el tiempo y yo aquí, en este agujero...

... Recuerdo especialmente uno de los ejercicios que el observador me envió y que consistía en buscar el punto geográfico exacto en el que se situaba una bolera subterránea (de Vitoria-Gasteiz) en caso de existir en Bilbao (la ciudad originaria del observador). Con este juego, el observador pretendía experimentar lo que le ocurriría estando en el punto geográfico exacto en el que se situaba un lugar previamente observado, pero desde otra ciudad.

Creo que es momento de abandonar este lugar de una vez por todas, y volver a la realidad de las calles de París; deambular con rumbo, experimentar una última vez el verdadero significado de observar ... y, por último, caer rendido.

La máquina ya está en marcha... Hoy, 10 de Octubre de 2011, tras un tiempo para recapacitar y resurgir de mis cenizas, decido "tomar cartas en el asunto" y responder a las cartas del observador como sólo él se merece: poniendo en práctica un nuevo proyecto que detallo a continuación y espero le sirva para concluir una teoría sobre la creación de un nuevo observador. Una teoría que pueda compartir y se pueda experimentar en otros territorios, por otras culturas y otras gentes y le permita crear un juego incesante cuyas reglas se irán reescribiendo con el paso del tiempo.

Será interesante volver atrás en el tiempo, desempolvar aquel proyecto que me ha acompañado durante todo este tiempo y reconstruirlo desde una nueva perspectiva: desde los ojos de un nuevo observador en París.

Fue así como me comprometí a enviar al observador una carta a la semana, un total de seis descripciones que atenderían a un planning preconcebido y que escondían una clara **intencionalidad**, la primera: Generar un recorrido temporal (6 semanas) y espacial (6 lugares) en la ciudad, fruto de la superposición de los seis lugares observados por el observador en Vitoria-Gasteiz y del mapa de París.

La segunda: Poner en marcha un mecanismo mediante el cual, revivir instantes, conversaciones, juegos y miedos que se ocultaban en mi memoria.

La tercera: construir una nueva realidad basada en mi visión personal de ella y reivindicar esa subjetividad como método de acercamiento a esa realidad adulterada.

La cuarta: Registrar lo que me evocan esos lugares de manera fotográfica, escrita, pictórica y/o textil.

La quinta: Participar de esa realidad materializándola en imágenes, representándola gráficamente y/o elaborando nuevas lecturas a partir de lo observado.

La sexta: Crear un espacio imaginario dentro de otro previamente construido. Fusionando presente y pasado, y solucionando formalmente el diálogo entre ambos.

La séptima: sensibilizar al observador en la percepción comprensión y desciframiento del entorno, en este caso de la fusión entre las ciudades de Vitoria-Gasteiz y de París.

Y, por último, señalar la importancia de mirar, entender, descifrar y actuar en el entorno.

Para ello, me propongo seguir un método que se basa en tres criterios de actuación: **IDENTIFICAR** (superponer los seis espacios ya observados a seis nuevos espacios que coincidan geográficamente con los anteriores en la ciudad de París), **OBSERVAR** los espacios resultantes y **REGISTRAR/RECONSTRUIR** lo observado.

El observador, partía en 2008 de la observación de 6 lugares en Vitoria-Gasteiz:

- El Cantón de San Marcos.
- El pantano de Urbina.
- La Bolera subterránea situada bajo la Plaza de los Fueros.
- El Hospital de Santiago.
- El jardín de Falerina
- La plaza de la Catedral de Santa María.

Lugares en los que había vivido y a los que le unían recuerdos muy particulares. De dicha selección, se pretende ahora llevar a cabo 6 pequeños proyectos, cada uno en una semana diferente desde Octubre a Diciembre de 2010.

De esta manera, cada semana se llevará a cabo la descripción de uno de esos lugares resultantes de la superposición de cada uno de los seis puntos del plano de Vitoria-Gasteiz (antes enumerados) al plano de París.

Será una descripción doble:

- La primera se hará en el mismo lugar y lo más neutra posible: “sentado en un café o andando por la calle, con un cuaderno y un bolígrafo en la mano, tratando de describir las casas, los comercios, la gente con la que me encuentre, los carteles y, de un modo general, todos los detalles que atraigan mi mirada.” Y al mismo tiempo, fotografiando y grabando en vídeo mi proceso de observación, o todo aquello susceptible de ser manipulado a posteriori. También se tratará de buscar relaciones entre el lugar que se está observando y el lugar al que geográficamente corresponde en la ciudad de Vitoria-Gasteiz: Comparándolos, imaginándolos uno sobre el otro, buscando elementos comunes, integrando algunos de los elementos “recolectados” en Vitoria-Gasteiz en los 6 nuevos lugares y observar el diálogo que se genera entre ellos, o entre ellos y el observador, o el observador y yo mismo.
- La segunda se hará en un sitio diferente del lugar, en este caso el sótano: se tratará de describir de una nueva forma lo observado, interrogar los espacios colocándolos uno frente al otro; destilar la duplicidad de sus significados, o multiplicarla... en definitiva, materializar 6 nuevas realidades para 6 espacios “ficticios” (lo que en realidad es un espacio y lo que éste evoca).

Fruto de esa superposición surgirán 6 obras que aúnen pasado y presente, realidad y recuerdo, las dos ciudades, el observador y yo mismo. Se trata de crear 6 nuevas realidades, 6 nuevos rincones de la ciudad en los que se represente un nuevo espacio, un nuevo paisaje que, sin perder de vista el lugar original, se convierta en un lugar “soñado”, recordado, inventado...

Lo primero que tendré que hacer será encontrar los seis espacios observados de Vitoria-Gasteiz en el plano de París. Para ello, tendré que superponer un mapa sobre otro, y dar con el lugar geográfico exacto en el que se situarían en caso de existir aquí. No sin antes buscar todo el material topográfico: planos, ortofotos, mapas, etc. que pueda encontrar entre los escasos libros de este sótano.

¿El orden? En honor a mi observador, una vez más, lo marcará el azar. Él me permitirá asignar a cada uno de los espacios resultantes la semana correspondiente en la que se llevará a cabo un nuevo ejercicio de observación. Cuando dé con ellos y siguiendo el orden preestablecido por el azar, tendré que dirigirme a dichos puntos estratégicos. Una vez allí: observar la calle, las personas, el entorno...quizá con un esmero un poco sistemático. Obligándome a ver con más sencillez, poniendo atención en lo que no tiene interés; descifrarlo para escribirlo, enumerarlo, y/o registrarlo.

Tendré que estar despierto y prestar atención a lo que me sucede también a mí en ese lugar, lo que hace que despierte en mí el recuerdo de un lugar ajeno en el espacio y en el tiempo, un lugar que por su situación geográfica representa “virtualmente” a otro lugar.

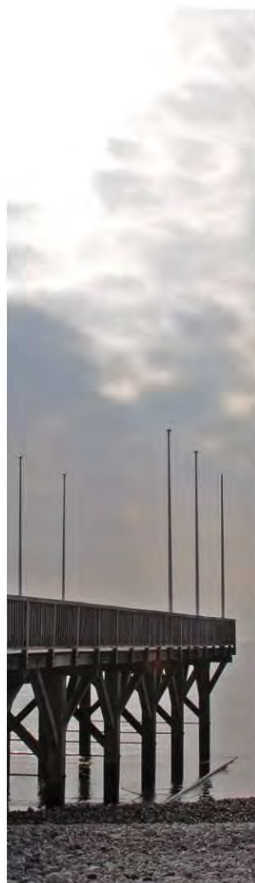
Como ya lo hizo el observador, yo también generaré un cuaderno de campo correspondiente a cada una de las semanas señaladas y adjuntaré en él material testimonial: tickets, objetos encontrados, etc. ... sin olvidarme de fotografiar cada espacio.

Cuando termine este proceso, tendré que volver a mi sótano y tratar de representar la superposición de esos dos lugares; como ya he dicho, debo sentarles uno frente al otro e interrogarles hasta generar una nueva realidad: la que esa suma de espacios representa para mí y para el observador: nuestra experiencia, lo allí sucedido. La suma de lo real con lo imaginario, el presente y el recuerdo, y la objetividad del espacio con la subjetividad de quien lo observa en este caso yo.

George Perec.







24 - 30 de octubre 2011

---

# PANTANO DE URBINA

## St. ADRESSE

## ÍNDICE

**24 – 30 OCTUBRE ..... SOBRE 1**

EL MAR Y EL PANTANO DE URBINA

Sobre cómo encontré el mar ..... 1.3

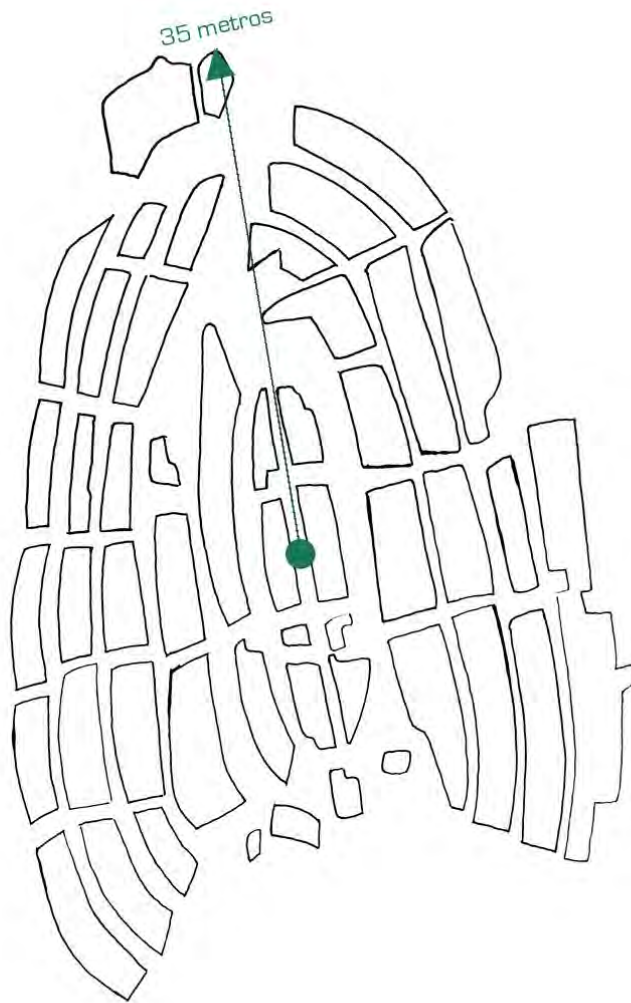
Experimento y experiencia..... 1.8

Sobre cómo encontraron mi botella ..... 1.20



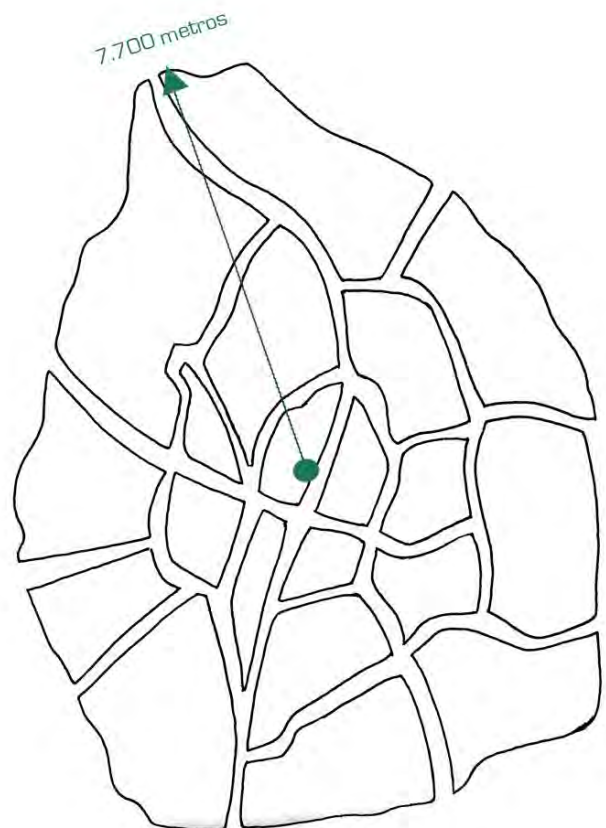


# **SOBRE CÓMO ENCONTRÉ EL MAR...**



Distancia entre el centro de la Almendra Medieval de Vitoria-Gasteiz a su límite Norte = 350m. (en línea recta)

Rotar el mapa de París 90ºdcha  
Superponerlo sobre el plano de Vitoria-Gasteiz  
Distancia entre el centro de París a su límite Oeste = 7700m. (en línea recta)



# PANTANO DE URBINA



Distancia del centro de la Almendra Medieval de Vitoria-Gasteiz al Pantano = 19.700 m.

Distancia entre el centro de París y el punto a observar  
= 433,400 m. en línea recta.

EL MAR



433,400 m.

SOLUCIÓN=

Algún lugar del Canal de La Mancha.







COMIENZO DEL VIAJE:

**GARE SAINT-LAZARE (París) > LE HAVRE**

Départure: 27 Octobre 2011 á 08:53h.

Arrive: 27 Octobre 2011 á 10:57h.

**LE HAVRE > GARE SAINT-LAZARE (París)**

Départure: 28 Octobre 2011 á 20:02h.

Arrive: 27 Octobre 2011 á 22:10h.

SEMANA I:

COINCIDENCIA: El Pantano De Urbina  
LUGAR DE OBSERVACIÓN: Algún lugar del Océano Atlántico.  
(entre Irlanda y Newfouland & Labrador, Canadá)  
TIEMPO PARA LA OBSERVACIÓN: Del 24 al 30 de OCTUBRE.

27 de Octubre de 2011.

Asiento 55, No fumador.

2ª clase. Tren a Le Havre.

10:08 de la mañana.

Primera parada del tren en Rouen. Lugar en el que “asaron” en una barbacoa (o similar) a Juana de Arco. Palabras textuales de mi compañero de compartimento del tren que me lleva al mar.

Un personaje curioso, actor y músico de profesión que vagamente ojea los textos de la obra de teatro que en pocos días va a estrenar. Orpheo y Eurídice... en realidad, no sé a cuál de los dos va a interpretar...

Mientras veo mi reflejo en el cristal, me vienen flashes de su cara, de su grasiento pelo y de su peculiar manera de atarse el pañuelo al cuello. Ahora recuerdo sus calcetines; se ha descalzado nada más llegar. Puede que ese sea un primer gesto de desnudez o puede que no...pero me ha recordado a la descripción que hizo el “observador” de su pantano.

Entramos en un túnel, vuelvo a ver mi reflejo. De vez en cuando es bonito ver el reflejo de uno mismo. Comprobar nuestro aspecto, ser observados por quien –supuestamente– mejor nos conoce, y sin embargo, puede que seamos la única persona que menos horas al día ocupa observándose.

Me muevo, y al mismo tiempo estoy sentado...Es imposible que deje a un lado el recuerdo de aquel primer experimento del “observador” de superposición de los mapas de Vitoria-Gasteiz con Bilbao. Aquella vez que encontró una estación de tren... y recuerdo la palabra con la que dio sentido a todo: MOVIMIENTO....

Hoy he montado en un tren. El azar ha querido que el primer lugar al que debo dirigirme parta de una estación de tren. Un lugar que en sí mismo implica movimiento, implica desplazarse... ¡Desplazarse para observar y observar desplazándose! ...

El paisaje ha cambiado en poco tiempo...los campos verdes con sus vacas pegadas con velcro me dan la bienvenida a lo que será mi primera experiencia; que, por primera y última vez, no se localiza en la ciudad de París, sino en algún lugar del mar al que sé que no podré acceder de cualquier manera.

Me desplazo hasta el punto más alejado en el que puedo pisar tierra firme, no sé que voy a encontrar, pero mi experiencia me dice que, como siempre, será el lugar el que me guíe.

Llego a Le Havre a las 11 de la mañana. Comienza a llover. Busco un hotel que parece anclado en el tiempo... Su situación geográfica es estratégica: se encuentra a pocos pasos del mar. Muy cerca de mi objetivo.

Camino calle abajo, en el horizonte, la línea que separa el mar del cielo. Un pequeño sendero, un callejón que me lleva directamente a alzar la vista, recuerdo el pinar camino al pantano: Frente a mí, un embarcadero sacado de esas películas norteamericanas en las que dos personas se reencuentran, y casi siempre una de ellas está atormentada por algo... Un pescador minúsculo al final del embarcadero. Una playa bajo sus pies, "construida" a base de piedras cuasi-perfectas. Un brazo que se adentra en el mar y ¡un escenario perfecto!

Vuelvo al hotel tras intentar capturar el lugar con mi cámara: al abrir la puerta de mi habitación, compruebo que aún no ha sido limpiada. La cama presenta signos de haber sido utilizada hace poco tiempo. Dos almohadas, dos cojines color mostaza, una colcha bordada y una caja de pañuelos de papel a uno de sus lados. El papel de la pared entona con la ropa de cama, funambulistas orientales -juraría que chinos- bailan en un decorado vegetal y suben por las paredes hasta difuminarse en el techo lleno de parches y con múltiples problemas de humedad. Los muebles de madera, un escritorio antiguo y unas cortinas plomizas son el resto de los elementos que apenas dejan entrar la luz en la estancia.

Después de echar un vistazo muy rápido, caigo en la cuenta de que, sobre el escritorio, hay una taza de té esperando ser bebida y una nota en blanco, esperando también a ser escrita... puede que una carta de despedida... Puede que la mía...

A su lado, una puerta que conduce a lo que parece un pasaje secreto... Me acerco a ella... es una puerta blanca de dos hojas, las abro con cuidado...y ¡éte ahí! ¡El traje de plástico transparente! Esperándome... quieto... colgado de una percha dentro del armario...

Y todo empieza a cobrar sentido: puede que fuera la última noche que pasara en el hotel, esperando a que yo llegara para liberarle y rescatarle del olvido.

Busco la otra mitad del traje, la camisa y los pantalones están bien doblados en una de las baldas del armario. Sigo buscando, me agacho, observo, encuentro una caja fuerte, también sin llave (todas las pistas me llevan a pensar que el traje pretendía ser encontrado...). Dentro de la caja fuerte, otra caja... la abro, el traje no está solo, ha venido con las especies de espacios que un día recogió en el pantano.

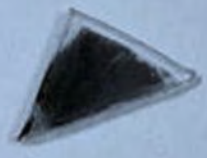
Ordeno las especies, en un intento por recordar lo que en su día fue aquel pequeño catálogo de especies que el observador escribió para dar sentido a un nuevo mundo observado. Es ahí cuando decido concederles una segunda oportunidad... Decido devolverlos al lugar en el que un día (años atrás) fueron capturados. Un pequeño fragmento de cada uno de ellos viajará hasta donde el azar (hilo conductor de este experimento) quiera llevarlos.

Me parece estar cometiendo un sacrilegio...pero corto también un pedacito del traje de plástico transparente para que los acompañe en el viaje...como si de un explorador de nuevos mundos se tratase...aunque supongo que en todo éste tiempo no habrá parado quieto...

Especie tras especie, una tras otra, son despiezadas para convertirse en una serie de fragmentos difíciles de reconocer. Una nueva incógnita: ¿Para qué servirán estos nuevos mini-objetos? ¿Qué función se les puede dar a estos objetos tan insignificantes? ¿Podrían ser clasificados de otra forma? ¿Podrían servir para otra cosa?...

Estoy ante un juego que consiste en rizar el rizo. La incógnita tras la incógnita...

Después de mi trabajo de cirujano decido descansar un rato... Lo cierto es que me cuesta pegar ojo, no sé cómo voy a devolverlos al mar... no paro de pensar en cómo voy a adentrarme en el agua...Me pregunto cómo y si podré alcanzar mi objetivo sin ser observado... difícil misión... Pienso en el pintor escondido tras la maleza...



Son las 6:30 de la tarde, salgo de la habitación del hotel en la que se gesta mi misión. Voy a observar “el brazo” que se adentra en el mar para planear mi acción de observación. Decido dar un paseo por la orilla del mar, seguir en movimiento... Es de noche y hace mucho frío.... Sin gafas, me cuesta ver a lo lejos, pero distingo un grupo de personas en el agua. Es como si estuvieran flotando sobre ella, pero de pie ¡como Jesucristo!

¡Me pongo las gafas para ver mejor!... y me doy cuenta de que son pescadores de mejillones. Están recogiendo lo que el mar les ofrece... Como el pescador que he visto esta mañana.

Me recuerdan a las personas que un día el observador imaginó recogiendo sus ropas de los armarios vacíos del fondo del pantano. Siento que este lugar concluye una historia: El armario de la habitación del hotel, el agua y hasta los cuervos que escucho todas las mañanas graznar en París, parecen haberme seguido hasta aquí para ser testigos de mi hazaña.

...Recuerdo ahora el sonido de las gaviotas que me han dado la bienvenida...

¡Un pueblo de pescadores que se acercan al agua a por comida! Y yo, devolviendo las especies a su habitat porque creo que mañana, pasado mañana o dentro de unos años, alguno de ellos recogerá mi mensaje... ¡Eso es! ¡Un mensaje en una botella!, ¡esa será la forma de lanzarlos lo más lejos posible de tierra firme!!

La incógnita se ha descubierto y me complace haber dado con la “vitrina” que un día me propuse construir para las especies: una botella de cristal.

¡Tengo que lanzarla lo más lejos posible!





Suenan las gotas de lluvia sobre mi cabeza, me cobijo en un bar mientras bebo una cerveza... Vuelvo a mirar al mar y vuelvo a ver mi reflejo en el cristal. Esta vez mi reflejo es el de una mujer joven, con la mirada perdida en el horizonte...

Llueve y no sé cómo podré cumplir mi objetivo mañana. Recuerdo el pudor y la lástima con los que he despiezado las especies. Pero creo firmemente que deben volver al mar. Pienso en el mensaje que el traje se disponía a escribir y decido utilizar ese "último mensaje" como el mensaje que irá dentro de la botella... Puede que una clasificación...una pregunta "lanzada" al mar... Un intento por conocer lo que los nuevos observadores dirán acerca de ellos....

...Recuerdo que alguien me contó una historia acerca de una obra teatral basada en un hombre que escribía historias desde pequeños fragmentos de libros que encontraba a su paso...

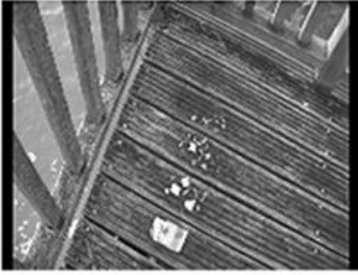
La playa que observo parece peinada por un rastrillo gigante. Hay muchos accesos al agua para que todos los habitantes de este pequeño pueblo puedan sumergirse en ella...Todo está pensado para entrar y salir... y ¡eso es lo que hacen!

La gente corre bajo la lluvia, no les importa mojarse. Van en pareja, solos, más o menos rápido, pero todos lo hacen cerca del agua...como si quisieran controlar quién entra o sale de ella...Vuelvo al hotel... Me pierdo por el camino, aunque parezca impensable. Seguramente a causa de mi ensimismamiento...

Ahí sigue el armario, esperándome con sus puertas abiertas... Me siento como aquellos valientes que un día debieron bajar a las profundidades del pantano a por sus pertenencias...

Sigo intranquilo... Recuerdo la intranquilidad de mi infancia, cuando no podía dormir si las puertas del armario estaban abiertas... Creía que allí dentro habría alguien que me observaba en la oscuridad...

Esta noche lucho por dormirme, pero antes cierro las puertas del armario...



28 de Octubre de 2011.

Hotel Phares, Sainte Adresse

LE HAVRE.

Abro las cortinas de mi habitación, "hace" sol. Parecía imposible que el buen tiempo asomara después de una noche sin parar de llover.

Todo apunta a que voy a poder llevar a cabo mi cometido en este lugar... Recojo mis bártulos y me dirijo escaleras abajo a desayunar... Una pareja de enamorados aburridos del amor, una familia modélica que ha venido a pasar el fin de semana, un hombre de negocios y yo, compartiendo un pequeño comedor con olor a humedad. Todos con un plan en mente... Cada uno con sus historias pendientes....

Recorro el mismo camino de ayer... la callejuela que lleva al mar. Creo poder recorrerla con los ojos cerrados...

...

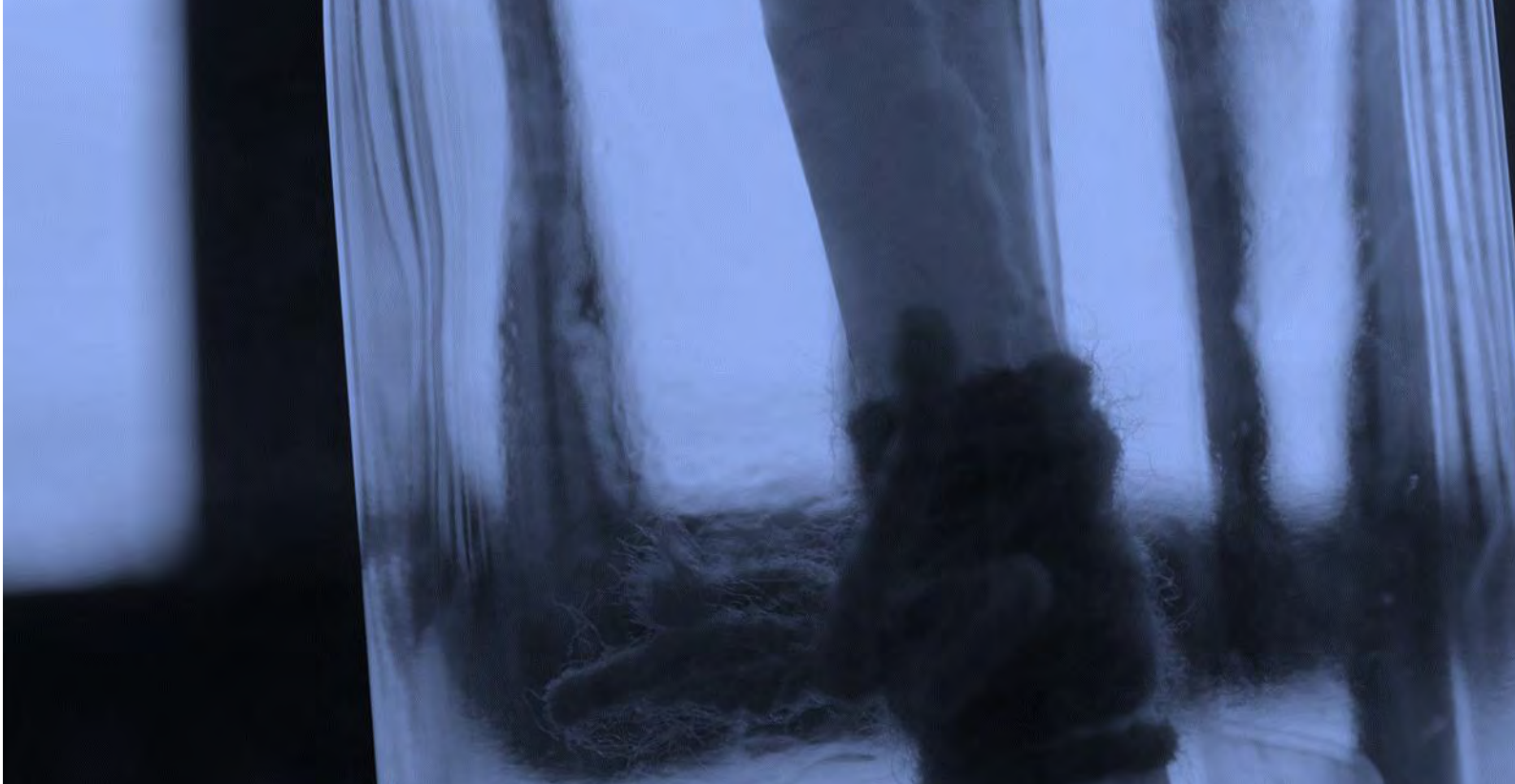
Me preparo, cojo aire, comienzo a caminar, el corazón late cada vez más deprisa, mis pasos también van cada vez más rápido; una pequeña carrera y ¡voilà!, la botella que he lanzado desaparece en el agua. Intento seguirla con la mirada hasta que la pierdo de vista... Se convierte en insignificante por segundos... ¡Ya no puedo verla! ¡Es el comienzo de una nueva historia que tiene que ser contada!

... Puede que quien encuentre el contenido de la botella no identifique a qué o a quién pertenecen esos pedacitos de realidad...

... Recuerdo ahora las piezas del puzzle que aisladas no cuentan demasiado... ¡Otra vez la incógnita!

...

El observador viaja ahora en forma de botella, premeditadamente transparente... Surcará el mar en busca de nuevos mundos...Y si lo consigue... espero encontrarlo alguna otra vez, desde donde quiera que haya ido...



MENSAJE DE LA BOTELLA:

*“Si alguien encontrara esta botella, intente decirme lo que significan estos objetos;*

*o si los conoce dígame si tienen alguna función, o ¡invénteselo!*

*Cuando saque alguna conclusión, envíemela a [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es).*

*Muchas gracias”*

*En memoria de Txema Ormaetxe*

*10 Febr. 1945- 28 Febr. 2011*

*(Le HAVRE 28 octubre 2011)*



POST ESCRIPTUM:

Jugando al observador que observa, en la carta que él me envió en Noviembre de 2009, el observador describió el pantano de Urbina desde el recuerdo.

En Diciembre de 2009, en cambio, le tocaría describirlo desde la observación directa del lugar. Fue entonces cuando apareció el traje de plástico transparente y el catálogo de "Especies de espacios".

Pero aparecía un tercer observador que no era otro que el pintor que se escondía en la maleza e intentaba pintar la escena que surgió en el pantano.

Me sorprende gratamente que el lugar estratégico en el que me encuentro fuera pintado en 1867 por el pintor impresionista Claude Monet.

Puede que por eso me sintiera yo también observado desde que llegué...

George Perec

**...SOBRE CÓMO ENCONTRARON MI BOTELLA ...**



Fecha: lunes, 5 de marzo, 2012 12:02  
De: "SBAL\_CONTACT\_VOILE"  
<contactvoile@macif.fr>  
Para: laixon@yahoo.es  
Asunto: bouteille

Bonjour,

A l'occasion d'un ramassage des déchets sur la plage du Havre nous avons trouvé votre "Bouteille à la mer". Notre skipper Paul Meilhat est ambassadeur de Surfrider Foundation Europe et souhaitait nous faire participer à une Initiative Océane, en nettoyant la plage de galets.

Nous l'avons trouvée échouée très rapidement, car notre nettoyage de plage se déroulait le samedi 29 octobre 2011, sur la plage de Ste Adresse. Le trajet de votre jolie bouteille n'aura donc malheureusement pas été très long. Souvent, les flots gardent les débris et tout ce qu'ils charient à proximité des côtes, sauf dès lors qu'ils sont emportés par les courants du large.

Bravo pour votre initiative, et bonne continuation,  
Cordialement,

Pour l'équipe de Macif Solidarité Mer  
[www.macifsolidaritémer.com](http://www.macifsolidaritémer.com)  
[www.facebook.com/macifsolidaritémer](http://www.facebook.com/macifsolidaritémer)

Buenos días,

Con ocasión de una recogida de los residuos sobre la playa del Havre encontramos su "Botella en el mar". Nuestro capitán Paul Meilhat es embajador de Surfrider Foundation Europe y deseaba hacernos participar en una Iniciativa Oceánica, limpiando la playa de guijarros.

La encontramos suspendida muy rápidamente, porque nuestra limpieza de playa se celebraba el sábado, 29 de octubre de 2011, en la playa de Ste. Adresse. El trayecto de su hermosa botella pues no habrá sido muy largo desgraciadamente. A menudo, los flujos guardan los desperdicios y todo lo que ellos arrastran cerca de las costas, salvo los que son llevados por las corrientes más profundamente.

Bravo por su iniciativa, y buena continuación,  
Cordialmente.

El equipo de Macif Solidarité Mer.  
[www.macifsolidaritémer.com](http://www.macifsolidaritémer.com)  
[www.facebook.com/macifsolidaritémer](http://www.facebook.com/macifsolidaritémer)



Nettoyage de plage avec Surfrider Foundation - 29 oct. 2011

Par [Macif Solidarité Mer](#) (albums) 

Equipo de limpieza de la playa de Sainte-Adresse, organizado por Paul Meilhat, capitán de Macif 2011, y para la asociación Surfrider Foundation Europe, con motivo del zarpe del Transat Jacques Vabre 2011.  
Crédit : Mourad Chéfaï – y [Paul Meilhat](#).

Fecha: martes, 6 de marzo, 2012 14:14  
De: <laixon@yahoo.es>  
Asunto: Re: bouteille  
Para: "SBAL\_CONTACT\_VOILE"  
<contactvoile@macif.fr><sup>1</sup>

Bonjour,

Après avoir reçu la nouvelle heureuse de la rencontre de ma bouteille, je me mets en rapport avec vous pour les informer de l'objectif de mon message lancé à la mer.

D'abord, je veux demander des excuses par mon pauvre français, c'est une langue que je ne connais pas profondément bien qu'il me semble très beau. J'essaierai de m'expliquer chez en français et en anglais pour que vous puissiez entendre ma carte. Je suis une artiste basque, (le nord de l'Espagne) Je habit a Bilbao tout près de la mer et j'ai voyagé jusqu'à St. Adresse à réaliser celui-ci expérience pour compléter une phase de mon recherche artistique.

Avant de lancer ma bouteille, je l'ai remplie de petits morceaux d'espèces (des miettes de réalité) récoltées en décembre 2009 dans les environs du marais d'Albina (situé au Pays basque). Mon intention est celle-là de demander la personne qui trouve la bouteille: qu'est-ce qui croit vous que ce sont ces petits fragments de réalité ? Pouvez-vous les identifier et se dire à quoi ils(elles) servent ? Même, bien que vous sachiez très bien que c'est: pourriez-vous se dire pourquoi les utiliseriez-vous ? J'adorerais savoir si vous continuez d'avoir la bouteille et s'il n'est pas tel, J'aimerais me savoir à j'ou il est allé arrêter la bouteille ... Je vous qui se sont mis en rapport avec moi, parce que mon jeu n'aurait pas de sens sans sa collaboration, remercie et le fait simple d'avoir reçu des nouvelles de ma bouteille me remplit d'une joie.

Je n'étais pas sûre du sort qui ferait courir ma bouteille ou si j'arriverais très loin ... par cela je serais enchanté que un peu plus d'information se rendît à propos de son endroit. Il serait merveilleux que vous acceptiez de répondre à mes questions et d'obtenir la collaboration de vous. Bien que je comprenne que la découverte de ma bouteille a succédé beaucoup d'il y a temps ... Si vous acceptez, je lui parlerai plus attentivement de mon projet artistique et mes inquiétudes. Ce message est un premier contact avec vous, par cela je me présente et lui offre ma direction de Facebook, par si vous vouliez vous mettre en rapport avec moi: [www.facebook.je.ne.me.souviens.com](http://www.facebook.je.ne.me.souviens.com)

Ou si vous le préférez, vous pouvez répondre à cet e-mail.

Merci beaucoup pour se mettre en rapport avec moi.  
Un salut affectueux.

G.P.

Buenos días,

Tras recibir la buena noticia del descubrimiento de mi botella, me pongo en contacto con usted para informarle sobre el objetivo de mi mensaje lanzado al mar.

Primero, me gustaría pedir excusas por mi pobre francés, (es una lengua que no conozco profundamente, aunque pienso que es muy hermosa). Trataré de explicarme en francés y en inglés, para que usted pueda entender mi carta. Soy una artista vasca (del norte de España), vivo en Bilbao muy cerca del mar y viajé hasta Ste. Adresse para desarrollar un experimento. Para completar una fase de mi investigación artística.

Antes de lanzar mi botella al mar, la llené de pequeños pedazos de especies (trocitos de realidad) recogidos en diciembre de 2009 en los alrededores del pantano de Albina (situado en el País vasco). Mi intención es la de preguntar a la persona que encuentra la botella: ¿qué cree usted que son estos pequeños fragmentos de realidad? ¿Podría usted identificarlos y decirme para qué sirven? Incluso si usted no los identifica muy bien ... ¿podría decirme cómo los usaría?... Me encantaría saber si todavía tiene la botella con usted, y si no fuera así, si usted sabe dónde se encuentra exactamente... También quisiera agradecerle que se haya puesto en contacto conmigo, porque mi "juego" no tendría sentido sin su colaboración, y el simple hecho de haber recibido sus buenas noticias me llena de alegría.

No estaba segura de la suerte que correría mi botella o si llegaría muy lejos... por eso, sería maravilloso recibir un poco más de información acerca de su paradero. Le agradecería mucho su colaboración y que aceptara contestar a mis preguntas; aunque comprendo que el descubrimiento de mi botella sucedió hace mucho tiempo... Si usted aceptara, le daría más información acerca de mi proyecto artístico y mis inquietudes. Este mensaje es sólo un primer contacto, por eso me presento y le ofrezco mi dirección de Facebook por si quiere ponerse en contacto conmigo:

[www.facebook.Jenemesouviens.com](http://www.facebook.Jenemesouviens.com).

O si lo prefiere, puede contestar a este mail.

Muchas gracias por ponerse en contacto conmigo.

Un saludo afectuoso

G.P

---

<sup>1</sup> Este mensaje no recibió ninguna respuesta.







31 de Octubre - 6 de Noviembre 2011

PLAZA DE LA CATEDRAL  
DE SANTA MARIA  
-  
BV.GAIBALDI-BV.PASTEUR



# ÍNDICE

**31 OCT – 6 NOV ..... SOBRE 2**

BOULEVARD GARIBALDI / BOULEVARD PASTEUR Y LA PLAZA DE LA CATEDRAL DE SANTA  
MARÍA

Experimento y experiencia..... II.4

Conversaciones No Me Acuerdo..... II.16







Bv. GARIBALDI/  
Bv. PASTEUR

## SEMANA II:

COINCIDENCIA: Plaza De La Catedral De Santa María.  
LUGAR DE OBSERVACIÓN: BV.GAIBALDI-BV.PASTEUR

M: *Sèvres-Lecourbe*.

TIEMPO PARA LA OBSERVACIÓN: 31 de OCTUBRE – 6 de NOVIEMBRE de 2011.

4 de Noviembre de 2011.

PARIS

Como resultado del sorteo, el azar ha querido traerme hasta una nueva encrucijada; el lugar exacto en el que me encuentro es el cruce de dos caminos: un espacio encriptado que hace que me sienta como el observador ante el muro de la plaza de la catedral.

Estoy sentado en un café, fotografío a mi alrededor mientras siento que soy testigo, pero no observador...

Decido quedarme quieto... Un primer mensaje en clave:

“¡DETENTE!”

Y piensa... (añado yo)

Recuerdo las palabras del observador sobre lo que verdaderamente supone observar un espacio: preguntarse, ir más allá de las apariencias, moverse por él, atravesarlo... Y en particular sobre el acto de ver, la importancia de cómo entendemos un espacio, en relación a cuán cerca de él estamos, poniendo en duda la perspectiva, sintiendo el movimiento de nuestros ojos rebotando contra todo aquello que mira, la concepción de la idea global de una cosa gracias a la suma de pequeños datos, la diferencia entre la manera de ver de un ciego y la nuestra, las múltiples maneras de ver (con los oídos, las manos, el gusto, las emociones, de pie, sentado, moviéndose...)

Decido levantarme y empezar a observar de una vez por todas.





### **ALTERNATIVA 1:**

Lectura del espacio I: el espacio trata de hacerme recordar. Hay cientos de adoquines de idéntica forma y tamaño, 21 sillas del mismo color dispuestas en la acera, junto a 7 mesas de igual altura y forma, las tazas, platillos y cucharillas también son idénticas, hasta las farolas dan la misma luz, los charcos se repiten, el sonido de las bocinas parece el eco de un solo coche... Todo se repite, se sigue repitiendo, graba en mi memoria mensajes de manera incesante... Como si pretendiera grabarse a fuego en mi memoria...

Acción: Registrar la duplicidad de los mensajes que me rodean.

A favor: proyecto interesante

En contra: me parece demasiado metódico y ¡aburrido! En realidad, debería olvidarlo...

### **ALTERNATIVA 2:**

Lectura del espacio II: Cuando caigo en la cuenta de todas las cosas que se repiten, me vienen una y otra vez a la cabeza las bicicletas que están aparcadas debajo del puente y el olvido, y ¿por qué no dedicar yo también un capítulo a lo olvidado? ¿por qué no usarlas? ¿por qué no extender el experimento del observador en París?

Acción: Dispersar de nuevo un mensaje. Preguntar a los parisinos sobre lo que no se acuerdan.

A favor: Finalmente se podrá construir una desmemoria común gracias a la participación ciudadana.

En contra: No hay nada en contra.



5 de Noviembre de 2011.

PARIS

Vuelvo a la estación de bicicletas con un mensaje en forma de pregunta repetido cien veces. Es mi manera de seguir apelando a Queneau, al eco tan característico de este lugar y al propio observador: 100 MENSAJES IDÉNTICOS que coloco en cada bicicleta para que viajen por la ciudad y a través de las personas (algunos son mal recibidos...otros con una sonrisa...veremos qué pasa...).

¿Qué mejor sitio que este para escenificar el movimiento espacial al que nos lleva la observación? y ¿Quién mejor que el receptor de un mensaje para dar sentido a esta experiencia?.

Guardo un ejemplar en mi bolsillo.

28 de Noviembre de 2011.

PARIS

Aún no he recibido ninguna respuesta... Estoy pensando en cambiar de táctica... O puede que en esta ciudad todos tengan una memoria prodigiosa...

(Aunque el museo de objetos perdidos de la Comisaría de policía del nº36 de la rue des Morillons, me hace dudar por momentos...)

Quedo a la espera...

Decido "instalarme" en el interior del muro, a la espera de que alguien se acerque a mirar por mi mirilla...



13 de Diciembre de 2011.

PARIS

Ante la falta de respuesta de los ciclistas de la ciudad, analizo los posibles factores:

Climatología > desaparición de los flyers bajo la lluvia.

Desinterés > de los parisinos.

Incógnita > Otras razones...

No tengo demasiado tiempo y decido apelar a los integrantes de la Lista Oulipo, un grupo de discusión que utiliza el correo electrónico en Internet dedicado a todo lo que tiene que ver con el Ouvroir de Literatura Potencial (Oulipo). La mayor parte de la información que circula por esta lista está constituida por textos compuestos por sus miembros respetando diversas limitaciones autoimpuestas, o sea, limitaciones ya utilizadas en las obras de Oulipo. Sé que ellos aceptarán el juego como lo harían los propios integrantes de aquel grupo que se autodefinía como " Ratas que deben construir ellas mismas el laberinto del cual se proponen salir"

Un nuevo mensaje es enviado vía mail:

Ixone ormaetxe <laixon@yahoo.es>  
Para:oulipo@quatramaran.ens.fr  
13 dic. 2011 a las 22:37

Cher lecteur oulipian,

Aujourd'hui je me suis approché jusqu'à vous pour vous poser une seule question :

« qu'avez vous oublié? »

Je me présente : je suis un artiste oublieux qui essaie de recueillir les oublis des autres afin de les assembler dans un manuel des « je ne me souviens pas » de toutes les personnes qui voudraient participer dans la ville de Paris. Maintenant je vais vous montrer quelques-uns de mes oublis, pour vous donner une idée de l'état de ma mémoire :

...Je ne me souviens pas de la dernière fois que j'ai mis des sandales. Je ne me souviens pas des noms des rues de ma ville, et encore moins de ceux des rues étrangères où je ne m'habitais pas à passer. Je ne me souviens plus des noms des personnes qui viennent de m'être présentées. Je ne me souviens pas avoir eu une sensation particulière de froid ce jour-là. Je ne me souviens pas du bruit que faisaient mes chaussures en marchant sur ce sol-là. Je ne me souviens pas de la plupart de mes rêves. Je ne me souviens pas de ce que j'ai diné samedi. Je ne me souviens pas du nombre de fois que j'ai pu passer par cette place et j'ai imaginé son histoire souterraine. Je ne me souviens pas de la fin de beaucoup de films que j'ai vu au cinéma. Je ne me souviens pas de la plupart des choses que j'ai faites ce journée-là. Je ne me souviens pas des occasions où je suis arrivée en retard à un rendez-vous. Je ne me souviens pas de la couleur des chaussettes que je portais cette journée-là. Je ne me souviens pas même d'avoir porté des chaussettes. Je ne me souviens pas de mon aspect ce jour-là, j'imagine que je ressemblais assez à comme je suis aujourd'hui. Je ne me souviens pas de la première histoire qu'on m'a lu. Je ne me souviens pas du jour de l'anniversaire de la plupart des gens. Je ne me souviens pas de comment on fait le nœud de la cravate. Je ne me souviens pas d'avoir fermé la voiture en sortant. Je ne me souviens pas d'où j'ai mis les clés du garage, et aujourd'hui c'est le jour où je ne les ai pas retrouvées. Je ne me souviens pas du nom du restaurant indien que j'avais l'habitude de fréquenter car j'aimait les films de Bollywood qu'ils passaient toujours à la télé. Je ne me souviens pas du nombre de fois que j'ai lu « Je me souviens ». Je ne me souviens pas des ingrédients nécessaires pour faire du tiramisu, et encore moins des quantités exactes...

\* Le titre, la forme, et d'une certaine manière, l'esprit de ces textes, ont été inspirés par les « Je me souviens » de George Perec, qui à son tour s'est inspiré des «I remember » de Joe Brainard.

Dans l'intention de suivre la tradition (cette expérience a déjà eu lieu dans d'autres endroits), je donne maintenant la place au lecteur.

Une adresse web : [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es) à laquelle je vous invite à m'envoyer vos oublis personnels, que la lecture des mien, je l'espère, aura pu susciter chez vous. Une seule question: et vous ... qu'avez-vous oublié?

Vous pouvez m'envoyer une ou plusieurs réponses, une texte, une image...vous êtes libre de faire ce que vous voulez...peut-être quelque chose que vous avez oublié aujourd'hui ou des choses que vous oubliez souvent...

Un livre sera bientôt publiée rassemblant tous les « je ne me souviens pas» que cette expérience a suscités. Un grand merci pour votre collaboration !

Pour plus d'information visitez:  
FACEBOOK: JE NE ME SOUVIENS  
<http://jenemesouviens-laixon.blogspot.com>

Ixone ormaetxe <laixon@yahoo.es>

Para:oulipo@quatramaran.ens.fr

13 dic. 2011 a las 22:37

Estimado lector oulipiano,

hoy me he acercado hasta usted para hacerle una única pregunta :

¿de qué no se acuerda ?...

Me presentaré : soy un artista desmemoriado que trata de recopilar los olvidos ajenos para escribir un pequeño manual con los « No me acuerdo » de todas aquellas personas que deseen participar en la ciudad de París. A continuación le muestro alguno de mis olvidos, para que se haga una idea del estado de mi memoria :

...No Me acuerdo de la última vez que me puse unas sandalisd. No Me acuerdo de los nombres de las calles de mi ciudad y mucho menos de las de las calles extranjeras que no acostumbro a transitar. No Me acuerdo de los ombres de las personas que me presentan. No Me acuerdo de haber tenido una especial sensación de frio aquel día. No Me acuerdo del sonido que hacían mis zapatos al caminar. No Me acuerdo de la mayoría de mis sueños. No Me acuerdo de lo que cené el sábado. No Me acuerdo de las veces que pude pasar por la plaza imaginando su historia subterránea. No Me acuerdo del final de la mayoría de películas que veo en el cine. No Me acuerdo de la mayoría de las cosas que hice aquel día. No Me acuerdo de las veces que he llegado atrde a una cita. No Me acuerdo del color de los calcetines que llevaba aquel día. No Me acuerdo siquiera de si llevaba o no calcetines. No Me acuerdo de mi aspecto aquel día, imagino que no sería muy distinto del actual. No Me acuerdo del primer cuento que me leyeron. No Me acuerdo del cumpleaños de la mayoría de la gente. No Me acuerdo de cómo se hacía el nudo de la corbata. No Me acuerdo de haber cerrado la puerta al salir. No Me acuerdo de dónde puse las llaves del garaje y hoy día sigo sin encontrarlas. No Me acuerdo del nombre del restaurante indio que solía frecuentar y en el que ponían las películas de Bollywood que tanto me gustaban. No Me acuerdo de las veces que he podido leer « Me acuerdo ». No Me acuerdo de los ingredientes necesarios para hacer un titramisú y mucho menos de las cantidades exactas...

\* El título, la forma y de cierta forma elespíritu de estos textos están inspirados en los “Me acuerdo” de George Perec, que a su vez se inspiraron en lso “I remember” de Joe Brainard.

En un intento por seguir con la tradición (éste experimento se ha desarrollado en diferentes lugares), cedo ahora su espacio al lector:

Una dirección web a la que le invito a enviarme su personal “No me acuerdo” que la lectura de los míos, espero, le hayan suscitado. Una única pregunta: y usted... ¿de qué no se acuerda?

Puede enviarme una o varias respuestas, un texto, una imagen... es libre de hacerlo como quiera... Puede ser algo que haya olvidado hoy o cosas que olvida a menudo...

Pronto se editará un libro con la recopilación de todos los “No me acuerdo” que de este experimento se hayan suscitado. ¡Muchas gracias por su colaboración!

Para más información visite:

FACEBOOK: JE NE ME SOUVIENS

<http://jenemesouviens-laixon.blogspot.com>

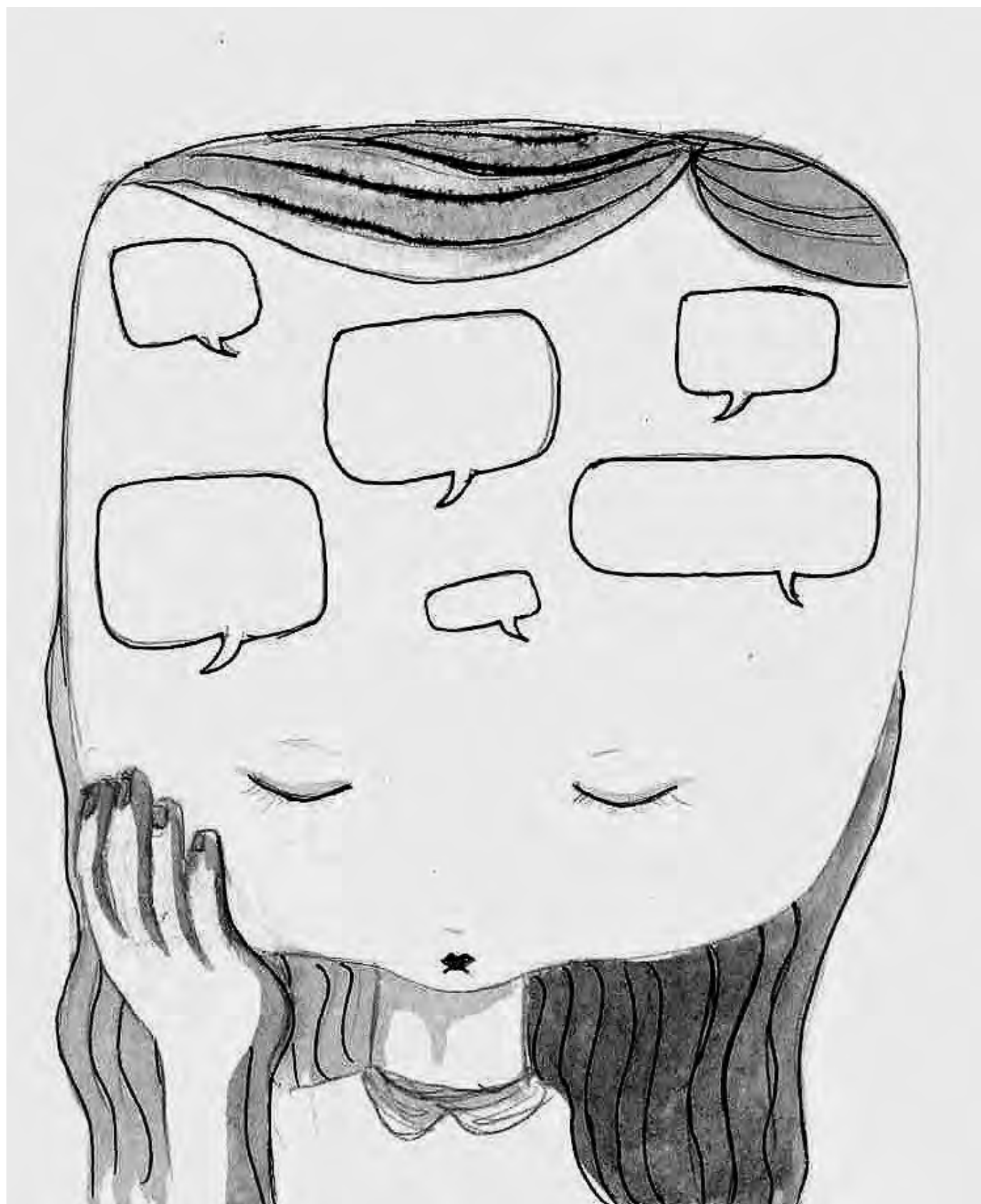


Resulta emocionante recibir las primeras respuestas, pero resulta todavía más impactante comprobar cómo una pregunta “inofensiva” ha generado una sucesión de mensajes entrecruzados, ha dado lugar a nuevas lecturas de un mismo espacio y han construido entre todos, la mirilla por la que asomarse a una realidad que permanecía oculta tras el muro.

Comprobando la afluencia de mensajes que me han llegado de mis compañeros oulipianos, decido dar un paso más allá “en busca de una desmemoria común”. Retomo la idea del observador, de que las preguntas previas a la categorización de OLVIDO en los “No me acuerdo”, son altamente determinantes y opto por lanzar una nueva pregunta a los jugadores de mi “partida”:

George Perec

**NE ME JETEZ PAS, LISEZ MOI!**



---

**Chers cyclistes,**

**Aujourd'hui je me suis approché du panier du vélib  
que vous venez de choisir pour vous poser une seule  
question :**

II 14

**« *qu'avez vous oublié?* »**

---

**Je me présente : je suis un artiste cubileux qui essaie de recueillir les cubils des autres afin de les assembler dans un manuel des « Je ne me souviens pas » de toutes les personnes qui voudraient participer dans la ville de Paris. Maintenant je vais vous mettre quelques uns de mes cubils, pour vous donner une idée de l'état de ma mémoire :**

..Je ne me souviens pas de la dernière fois que j'ai mis des sandales. Je ne me souviens pas des noms des rues de ma ville, et encore moins de ceux des rues étrangères où je ne m'habitais pas à passer. Je ne me souviens plus du nom des personnes qui viennent de m'être présentées. Je ne me souviens pas avoir eu une sensation particulière de froid ce jour-là. Je ne me souviens pas du bruit que faisaient mes chaussures en marchant sur ce sol-là. Je ne me souviens pas de la plupart de mes rêves. Je ne me souviens pas de ce que j'ai diné samedi. Je ne me souviens pas du nombre de fois que j'ai pu passer par cette place et j'ai imaginé son histoire souterraine. Je ne me souviens pas de la fin de beaucoup de films que j'ai vu au cinéma. Je ne me souviens pas de la plupart des choses que j'ai faites ce journe-là. Je ne me souviens pas des occasions où je suis arrivée en retard à un rendez-vous. Je ne me souviens pas de la couleur des chaussettes que je portais cette journée-là. Je ne me souviens pas même d'avoir porté des chaussettes. Je ne me souviens pas de mon aspect ce jour-là, j'imagine que je ressemblais assez à comme je suis aujourd'hui. Je ne me souviens pas de la première histoire qu'on m'a tu. Je ne me souviens pas du jour de l'anniversaire de la plupart des gens. Je ne me souviens pas de comment on fait le nœud de la cravate. Je ne me souviens pas d'avoir fermé la voiture en sortant. Je ne me souviens pas d'où j'ai mis les clés du garage, et aujourd'hui c'est le jour où je ne les ai pas retrouvées. Je ne me souviens pas du nom du restaurant indien que j'avais l'habitude de fréquenter car j'aimait les films de Bollywood qu'ils passaient toujours à la télé. Je ne me souviens pas du nombre de fois que j'ai lu « Je me souviens ». Je ne me souviens pas des ingrédients nécessaires pour faire du tiramisu, et encore moins des quantités exactes....

**Dans l'intention de suivre la tradition (cette expérience a déjà eu lieu dans d'autres endroits), je donne maintenant la place au lecteur: une adresse web : à laquelle je vous invite à m'envoyer vos cubils personnels, que la lecture des miens, je l'espère, aura pu susciter chez vous. Une seule question: et vous ... qu'avez-vous cubilé? Vous devez m'envoyer une ou plusieurs réponses, une texte, une image...vous êtes libre de faire ce que vous voulez...peut être quelque chose que vous avez cubilé aujourd'hui ou des choses que vous cubliez souvent...en indiquant la station web où vous m'avez trouvé. Un livre sera bientôt publiée rassemblant tous les « Je ne me souviens pas » que cette expérience a suscités. Un grand merci pour votre collaboration!**

**George**

**Pour plus d'information visitez :**

**Facebook : JE ME SOUVIENS**  
**<http://jenemesouviens.faiixen.blogspot.com>**

**Estimado lectorista, hoy me he acordado hasta la cesta de la bicicleta que has elegido para hacerle una única pregunta : ¿de qué no te acuerdas?... Me presentaré : soy un artista desmemoriado que trata de recopilar los cubils ajenos para escribir un pequeño manual con los « No me acuerdo » de todas aquellas personas que deseen participar en la ciudad de Paris. A continuación le muestro alguno de mis cubils, para que te hazas una idea del estado de mi memoria :**

..No Me acuerdo de la última vez que me puse unas sandalias. No Me acuerdo de los nombres de las calles de mi ciudad y mucho menos de las de las calles extranjeras que no acostumbro a transitar. No Me acuerdo de los ombres de las personas que me presentari. No Me acuerdo de haber tenido una especial sensación de frío aquel día. No Me acuerdo del sonido que hacían mis zapatos al caminar. No Me acuerdo de la mayoría de mis sueños. No Me acuerdo de lo que cené el sábado. No Me acuerdo de las veces que pude pasar por la plaza imaginando su historia subterránea. No Me acuerdo del final de la mayoría de películas que veo en el cine. No Me acuerdo de la mayoría de las cosas que hice aquel día. No Me acuerdo de las veces que he llegado tarde a una cita. No Me acuerdo del color de los calcetines que llevaba aquel día. No Me acuerdo siquiera de si llevaba o no calcetines. No Me acuerdo de mi aspecto aquel día, imagino que no sería muy distinto del actual. No Me acuerdo del primer cuento que me leyeron. No Me acuerdo del cumpleaños de la mayoría de la gente. No Me acuerdo de cómo se hacía el nudo de la corbata. No Me acuerdo de haber cerrado la puerta al salir. No Me acuerdo de dónde puse las llaves del garaje y hoy día sigo sin encontrarlas. No Me acuerdo del nombre del restaurante indio que solía frecuentar y en el que ponían las películas de Bollywood que tanto me gustaban. No Me acuerdo de las veces que he podido leer « Me acuerdo ».

No Me acuerdo de los ingredientes necesarios para hacer un tiramisú y mucho menos de las cantidades exactas....

**En un intento por seguir con la tradición (este experimento se ha desarrollado en diferentes lugares), cedo ahora su espacio al lector: una dirección web a la que le invito a enviarme su personal "No me acuerdo" que la lectura de los míos, espero, le hayan suscitado. Una única pregunta: y tú... ¿de qué no te acuerdas? Puedes enviarme una o varias respuestas, un texto, una imagen... eres libre de hacerlo como quieras... Puede ser algo que hayas olvidado hoy o cosas que olvidas a menudo... Indicando la estación de web en la que me has encontrado. Pronto se editará un libro con la recopilación de todos los "No me acuerdo" que de este experimento se hayan suscitado. ¿Muchas gracias por su colaboración!**

**George**

**Para más información visite :**

**Facebook: JE ME SOUVIENS**  
**<http://jenemesouviens.faiixen.blogspot.com>**

CONVERSACIONES

NO ME  
ACUERDO:

**martes, 13 de diciembre, 2011 13:40**

De: "Eric Angelini" [Eric.Angelini@kntv.be](mailto:Eric.Angelini@kntv.be)

Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

J'ai oublié la question.

**martes, 13 de diciembre, 2011 13:48**

De: "Wanatoctoumi" [wanatoctoumi@wanadoo.fr](mailto:wanatoctoumi@wanadoo.fr)

Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Je ne me souviens pas d'avoir lu les « Je me souviens de ... » (chais pus qui ... ?)

**martes, 13 de diciembre, 2011 13:56**

De: "ALAIN CHEVRIER" [alain-chevrier@wanadoo.fr](mailto:alain-chevrier@wanadoo.fr)

Para: [wanatoctoumi@wanadoo.fr](mailto:wanatoctoumi@wanadoo.fr)

'Bsolument, puisque cé "Je me souviens" et kiapa de "de" Tatrobu ou tul fé exeuprè, cekeujecroa ?  
Alain

**martes, 13 de diciembre, 2011 14:14**

De: "Gilles Esposito-Farese" [gef@iap.fr](mailto:gef@iap.fr)

Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

inspirés par les « Je me souviens » de George Perec. Je ne me souviens pas de l'orthographe précise de George ;-)

**martes, 13 de diciembre, 2011 14:16**

De: "Jacques Ponzio" [jacques.ponzio@free.fr](mailto:jacques.ponzio@free.fr)

Para: "ALAIN CHEVRIER" [alain-chevrier@wanadoo.fr](mailto:alain-chevrier@wanadoo.fr)

je ne me souviens pas de votre question, Ixone

**martes, 13 de diciembre, 2011 14:20**

De: "Robert Rappily" [robert.rappily@orange.fr](mailto:robert.rappily@orange.fr)

Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Je ne me souviens pas de ce que j'ai oublié n'équivaut pas à j'ai oublié ce dont je ne me souviens pas.  
R.

**martes, 13 de diciembre, 2011 14:31**

De: "Annie Hupé" [annie.hupe7@orange.fr](mailto:annie.hupe7@orange.fr)

Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Je ne me souviens pas avoir oublié l'accord des participes.

**martes, 13 de diciembre, 2011 15:01**

De: "hzenon" [hzenon@orange.fr](mailto:hzenon@orange.fr)

Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Empédocle non plus :)

**martes, 13 de diciembre, 2011 15:13**

De: "Basile Morin" [basile.morin@gmail.com](mailto:basile.morin@gmail.com)

Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

je cherche en vain ce dont je ne me souviens pas... désolé... ça va me revenir !

**martes, 13 de diciembre, 2011 15:30**

De: "Wanatoctoumi" [wanatoctoumi@wanadoo.fr](mailto:wanatoctoumi@wanadoo.fr)

Para: "Gilles Esposito-Farese" <[gef@iap.fr](mailto:gef@iap.fr)>, "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

"George" sans doute ! Et elle a raison !

**martes, 13 de diciembre, 2011 15:42**

De: "ALAIN CHEVRIER" [alain-chevrier@wanadoo.fr](mailto:alain-chevrier@wanadoo.fr)

Para: [wanatoctoumi@wanadoo.fr](mailto:wanatoctoumi@wanadoo.fr)

Ach, George, notre grand poète homosexuel, Stephan George, ja, ein disciple von fotre Stephan Mallarmé, aber il était firil! ! On a écrit sur lui des Erinnerungen (Souvenirs), mais pas lui, que je sache (r torte).

Alan

**martes, 13 de diciembre, 2011 16:26**

De: "Kaeser Pascal (EDU)" [pascal.kaeser@edu.ge.ch](mailto:pascal.kaeser@edu.ge.ch)

Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Je ne me souviens pas de tout ce que je crois me souvenir.

Je ne me souviens pas du tout du tout qui ne mène à rien,  
rien de rien, rien du tout.

Je ne me souviens pas de la première fois que je n'ai pas pu me souvenir d'une première fois.

Je ne me souviens pas de ma dernière faute d'orthographe.

Je ne me souviens pas du titre de "Quel est le titre de ce livre ?", de Raymond Smullyan.

Je ne me souviens pas très bien de cet article où la neuropsychologue Marie Curie montrait qu'il est facile d'implanter de faux souvenirs.

Je ne me souviens pas de ces règles d'airain qui permettent d'écrire en vers alexandrins.

Moi pas me souvenir règles française grammaire.

Je ne me souviens pas de tous ces merveilleux livres que je n'ai pas lus.  
Je ne me souviens pas de ce que Pierre Dac aurait pu dire sur ce thème.  
Je ne me souviens pas mieux du pire que j'ai oublié que du meilleur que je n'ai pas connu.  
Je ne me souviens pas de ce que je ferai dans un an.  
A titre indicatif, je ne me souvenais pas du présent.  
Je ne me souviendrai pas d'avoir écrit cette phrase et je poursuivrai devant les tribunaux quiconque me l'attribuera.  
Bien cordialement,  
Pascal

**martes, 13 de diciembre, 2011 17:00**

De: "Jocelyn Etienne" [joce@gmx.net](mailto:joce@gmx.net)  
Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Moi, je me souviens d'une chronique de la haine ordinaire de l'étonnant Pierre Desproges à qui on avait proposé une telle collaboration, projet d'un audacieux souhaitant réunir dans un même ouvrage des oeuvres de plusieurs humoristes français. Il avait décliné, mais repris le principe pour proposer à des chefs cuisiniers de les réunir dans un même repas qu'il dégusterait, à des architectes et maçons de les réunir dans un même manoir qu'il habiterait, et à des beautés de les réunir dans un même lit où il les rejoindrait...!

Désolé d'avoir l'esprit chagrin, je ne me souviens pas d'où j'ai laissé ma jovialité ce matin...

**martes, 13 de diciembre, 2011 17:35**

De: "Wanatoctoumi" [wanatoctoumi@wanadoo.fr](mailto:wanatoctoumi@wanadoo.fr)  
Para: "Jocelyn Etienne" <[joce@gmx.net](mailto:joce@gmx.net)>, "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Dans la série "Poèmes du matin, crachin..."

C'est un matin chagrin, pour l'ami Jocelyn  
De sa jovialité, autant qu'il se souviene  
C'est sa désespérance, il ne retrouve rien  
Ah, mâtin! Quel matin pour Jocelyn Etienne

Guy

**martes, 13 de diciembre, 2011 17:47**

De: "alain.zalmanski@gmail.com" [alain.zalmanski@gmail.com](mailto:alain.zalmanski@gmail.com)  
Para: "Jocelyn Etienne" <[joce@gmx.net](mailto:joce@gmx.net)>, "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Je ne me souviens plus si je vous ai rappelé le livre dont je ne souviens plus du titre, ni de l'auteur, ni de l'éditeur ni de son année de parution. Et pourtant il était remarquable mais je ne me souviens

plus en quoi.

De façon étonnante je ne me souviens pas non plus de son ISBN qui commence je crois par 978.

Quelqu'un peut-il m'aider

A+

de Bohumil Hrabal paru chez Gallimard en 1969

**martes, 13 de diciembre, 2011 17:48**

De: "Eric Angelini" [Eric.Angelini@kntv.be](mailto:Eric.Angelini@kntv.be)

Para: "alain.zalmanski@gmail.com" <alain.zalmanski@gmail.com>, "Jocelyn Etienne" <joce@gmx.net>, "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

... oui :

<http://goo.gl/Cf0tp>

à+

É.

**martes, 13 de diciembre, 2011 17:51**

De: "Eric Angelini" [Eric.Angelini@kntv.be](mailto:Eric.Angelini@kntv.be)

Para: "alain.zalmanski@gmail.com" <alain.zalmanski@gmail.com>, "Jocelyn Etienne" <joce@gmx.net>, "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

... pardon, c'est là :

<http://goo.gl/kX8TP>

à+

É.

**martes, 13 de diciembre, 2011 17:53**

De: "alain.zalmanski@gmail.com" [alain.zalmanski@gmail.com](mailto:alain.zalmanski@gmail.com)

Para: wanatoctoumi@wanadoo.fr, "Jocelyn Etienne" <joce@gmx.net>, "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Je ne souviens pas si je vous ai rappelé une curiosité dont je ne me souvenais plus : Il s'agit du "Cours de danse pour adultes et élèves avancés" de Bohumil Hrabal paru chez Gallimard en 1969!

Comme son nom (ne) l'indique(pas) le livre de 113 pages, préfacé par Milan Kundera, est écrit en une seule phrase !! Je ne me souviens pas si c'était à l'époque un record.

Alain

**martes, 13 de diciembre, 2011 18:09**

De: "hzenon" [hzenon@orange.fr](mailto:hzenon@orange.fr)

Para: "ALAIN CHEVRIER" [alain-chevrier@wanadoo.fr](mailto:alain-chevrier@wanadoo.fr)

Ach so, Stefan pas Stephan a écrit un poème - Le mot, comme tu sais -qui finit par :

Aucune chose ne soit, là où le mot faillit

Difficile, Grosse airmesnoeudstiquent, pas de mot pas de suisse (désolé Pascal, et à propos de la

Suisse, Stefan il a écrit aussi dans son poème : Et jamais mon pays ne gagna le trésor ...), oubli du

mot = oubli de l'être, c'est la menace d'Alzaimert ...c'est pourquoi Martin, pour ne pas mourir trop

vite, il a écrit l'acheminement vers la parole, y



s'en rappelait pas du chemin, mais on voit bien qu'ici tout le monde s'en souvient vu tous ceux qui causent, donc y faut pas avoir l'esprit chagrin comme Jocelyn !

**martes, 13 de diciembre, 2011 18:29**

De: "Didier Bergeret" [bergeret@uvic.ca](mailto:bergeret@uvic.ca)

Para: "Ixone ormaetxe" <[laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)>, "alain.zalmanski@gmail.com" [alain.zalmanski@gmail.com](mailto:alain.zalmanski@gmail.com),

....

Je ne me souviens pas que Canada ait jamais commencé à prendre des mesures sérieuses pour respecter le protocole de Kyoto.

Tiens, au fait, je ne me souviens pas d'avoir vérifié si « Ixone ormaetxe » était une anagramme de « Exxon atermoie ».

**martes, 13 de diciembre, 2011 18:50**

De: "ge.legoff@voila.fr" [ge.legoff@voila.fr](mailto:ge.legoff@voila.fr)

Para: "Ixone ormaetxe" [laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)

Je ne me souviens plus qui chantait la mémoire et l'amer ? la mère ?

**martes, 13 de diciembre, 2011 19:53**

De: "Fontaine Jean" [jfontain@globetrotter.net](mailto:jfontain@globetrotter.net)

Para: "Ixone ormaetxe" <[laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)>, [alain.zalmanski@gmail.com](mailto:alain.zalmanski@gmail.com), [annie.hupe7@orange.fr](mailto:annie.hupe7@orange.fr), [valentin@villenave.net](mailto:valentin@villenave.net), [jacques.ponzio@free.fr](mailto:jacques.ponzio@free.fr),....

Je ne me souviens pas de la devise du Québec. Certains prétendent même que le Québec ne s'en souvient pas non plus.

JF

**miércoles, 14 de diciembre, 2011 13:21**

De: "Kaeser Pascal (EDU)" [pascal.kaeser@edu.ge.ch](mailto:pascal.kaeser@edu.ge.ch)

Para: "Ixone ormaetxe" <[laixon@yahoo.es](mailto:laixon@yahoo.es)>, "alain.zalmanski@gmail.com" <[alain.zalmanski@gmail.com](mailto:alain.zalmanski@gmail.com)>, "annie.hupe7@orange.fr" <[annie.hupe7@orange.fr](mailto:annie.hupe7@orange.fr)>, "valentin@villenave.net" [valentin@villenave.net](mailto:valentin@villenave.net), .... más

Encore quelques uns avant que je ne me souviens plus de la règle de ce jeu.

Je ne me souviens pas d'avoir rêvé que j'étais amnésique.

Je ne me souviens pas d'avoir commencé mon autobiographie par "Si j'ai bonne mémoire".

Je ne me souviens pas de ma veuve.

Je ne me souviens pas de la différence entre "dissemblance" et "dissimilitude".

Je ne me souviens pas de la différence entre "social" et "sociétal", mais je trouve que "sociétal" fait cuistre.

Comme je ne me souviens pas qu'il faut avoir au moins dix bonnes idées pour être un artiste, je gratifie du nom d'artiste tous ces petits malins qui gagnent plein de pèze en exploitant à mille reprises la seule idée qu'ils aient eue dans leur foutue carrière.

Je ne me souviens pas d'avoir oublié de ne pas me souvenir.  
Bien cordialement,  
Pascal

**miércoles, 14 de diciembre, 2011 18:39**

De: "alain.zalmanski@gmail.com" [alain.zalmanski@gmail.com](mailto:alain.zalmanski@gmail.com)  
Para: "Kaeser Pascal (EDU)" <pascal.kaeser@edu.ge.ch>, "Ixone ormaetxe" <laixon@yahoo.es>, annie.hupe7@orange.fr, valentin@villenave.net, jacques.ponzio@free.fr, robert.rapilly@orange.fr, alain-chevrier@wanadoo.fr, basile.morin@gmail.com, [jfontain@globetrotter.net](mailto:jfontain@globetrotter.net)...más

Je ne me souviens pas si l'on peut oublier ce que l'on ne sait pas  
Je ne me souviens pas d'avoir rêver dans mes rêves, ni d'ailleurs de mes rêves. Ai-je rêvé ?  
Je ne me souviens pas d'avoir eu une vie antérieure, alors que selon Brisset, j'étais une grenouille.  
Je ne me souviens jamais du sexe de l'azalée  
Je ne me souviens jamais de la différence entre une ballade et une balade

Cordialement,  
Alain

**jueves, 15 de diciembre, 2011 21:52**

De: "Kaeser Pascal (EDU)" [pascal.kaeser@edu.ge.ch](mailto:pascal.kaeser@edu.ge.ch)  
Para: "alain.zalmanski@gmail.com" [alain.zalmanski@gmail.com](mailto:alain.zalmanski@gmail.com)

*>Je ne me souviens pas si l'on peut oublier ce que l'on ne sait pas*  
Parfois, je ne me souviens pas si je ne me souviens pas ou si je ne sais pas.  
*>Je ne me souviens pas d'avoir rêver dans mes rêves, ni d'ailleurs de mes >rêves. Ai-je rêvé ?*  
Il m'arrive de rêver que je me réveille. En toute logique, la partie du rêve avant le réveil rêvé s'avère un rêve dans le rêve. Gai-Luron est plus fort:il parvient à rêver qu'il rêve qu'il rêve qu'il rêve etc.  
Gotlib souffrait d'insomnie quand il a créé Gai-Luron.  
*>Je ne me souviens jamais de la différence entre une ballade et une balade*  
L'une s'envole parce qu'elle a deux ailes et l'autre est obligée de marcher parce qu'elle n'a qu'une aile.  
Bien cordialement,  
Pascal

**jueves, 15 de diciembre, 2011 21:58**

De: "Didier Bergeret" [bergeret@uvic.ca](mailto:bergeret@uvic.ca)  
Para: "Kaeser Pascal (EDU)" [pascal.kaeser@edu.ge.ch](mailto:pascal.kaeser@edu.ge.ch)

*> L'une s'envole parce qu'elle a deux ailes et l'autre est obligée de marcher parce qu'elle n'a qu'une aile.*  
À condition que ce ne soit pas une L de géant, parce que comme disait l'autre, ça ne vaut pas tripette pour marcher.  
Bien amicalement aussi  
Didier

viernes, 16 de diciembre, 2011 09:33

De: "Wanatoctoumi" [wanatoctoumi@wanadoo.fr](mailto:wanatoctoumi@wanadoo.fr)

Para: "Didier Bergeret" <[bergeret@uvic.ca](mailto:bergeret@uvic.ca)>, "Kaeser Pascal (EDU)"

*À condition que ce ne soit pas une L de géant, parce que comme disait l'autre, ça ne vaut pas tripette pour marcher.*

Didier

undefined

Beh... tout le monde sait que "Le zèle de Guéant l'empêche de charmer"!

Guy

viernes, 16 de diciembre, 2011 10:50

De: "Strofka" [strofka@gmail.com](mailto:strofka@gmail.com)

CCO: [laxion@yahoo.es](mailto:laxion@yahoo.es)

Je ne me souviens jamais de l'orthographe de ce compte Twitter,

<http://twitter.com/midnighttwister>

@Oubli DdiKS'

str.

viernes, 16 de diciembre, 2011 12:31

De: "hzenon" [hzenon@orange.fr](mailto:hzenon@orange.fr)

Para: [alain.zalmanski@gmail.com](mailto:alain.zalmanski@gmail.com)

> *Je ne me souviens jamais de la différence entre une ballade et une balade.*

*Cordialement,*

*Alain*

Il existe une manière très simple pour se souvenir de cette différence :

Il faut d'abord se souvenir du mont Ida, près de Troie

Puis se souvenir que Ida s'écrit aussi Eda Puis se souvenir de l'exposition de Pâris fils de Priam sur le mont Eda

Puis se souvenir du nom du berger Agélaos qui exposa Pâris sur le mont Eda

Puis se souvenir de cette phrase très simple qui exprime clairement la promenade d'Agélaos sur le mont Eda :

Eda : la balade d'A la balade

Puis se souvenir qu'il s'agit là d'un palindrome

En revanche, on voit immédiatement que la phrase

Eda : la ballade d'Al la ballade

n'est pas un palindrome.

On en déduit que le palindrome est un moyen simple et immédiat qui facilite le souvenir.  
amicalement





21-27 de Noviembre 2011

**BOLERA SUBTERRÁNEA**

**SQUARE  
DOCTEUR VARIOT**



# ÍNDICE

**21 – 27 NOVIEMBRE ..... SOBRE 3**

SQUARE DOCTEUR VARIOT Y LA BOLERA SUBTERRÁNEA

Experimento y experiencia.....III.4

Poème du metro .....III.7

PRENDRE SON  
AVANT DE DESC

(M) (3) (11)

DIRECTION  
GAMBET  
MAIRIE  
CHÂTELL

← (67) [Logos]







LILAS





SQUARE  
DOCTEUR VARIOT

### SEMANA III:

COINCIDENCIA: La Bolera Subterránea (bajo la Plz. De los Fueros)

LUGAR DE OBSERVACIÓN: SQUARE DOCTEUR VARIOT.

M: *Porte des Lilas.*

TIEMPO PARA LA OBSERVACIÓN: 21 - 27 de NOVIEMBRE de 2011.

21 de Noviembre de 2011.

PARIS

El lugar a observar resulta ser una estación de metro. No creo en las coincidencias, pero sólo el azar y la selección de los seis lugares que un día hizo el observador podrían haberme traído hasta una estación de metro y observar desde aquí la estación de trenes de Atxuri que hace años él también tuvo que observar.

Desde que llegué a este espacio, la palabra MOVIMIENTO no deja de repetirse en mi cabeza.

El metro en movimiento, el observador en movimiento, la mirada, la memoria, el cuerpo, la conciencia en movimiento...

De manera azarosa, caen en mis manos los "Poèmes du metro" de mi admirado Jacques Jouet. Son poemas escritos durante un trayecto en metro, pero obedecen también a ciertas restricciones: El primer verso se compone en la cabeza entre las dos primeras estaciones del viaje (contando la estación de partida). Éste se transcribe en el papel cuando el tren se detiene en la segunda estación.

El segundo verso se compone en la cabeza entre la 2º y 3º estación del viaje. Y se transcribe en el papel cuando el tren se detiene en la 3º estación. Y así sucesivamente.

No debe ser transcrita, cuando el tren está en marcha. No puede ser compuesta cuando el tren se detiene.

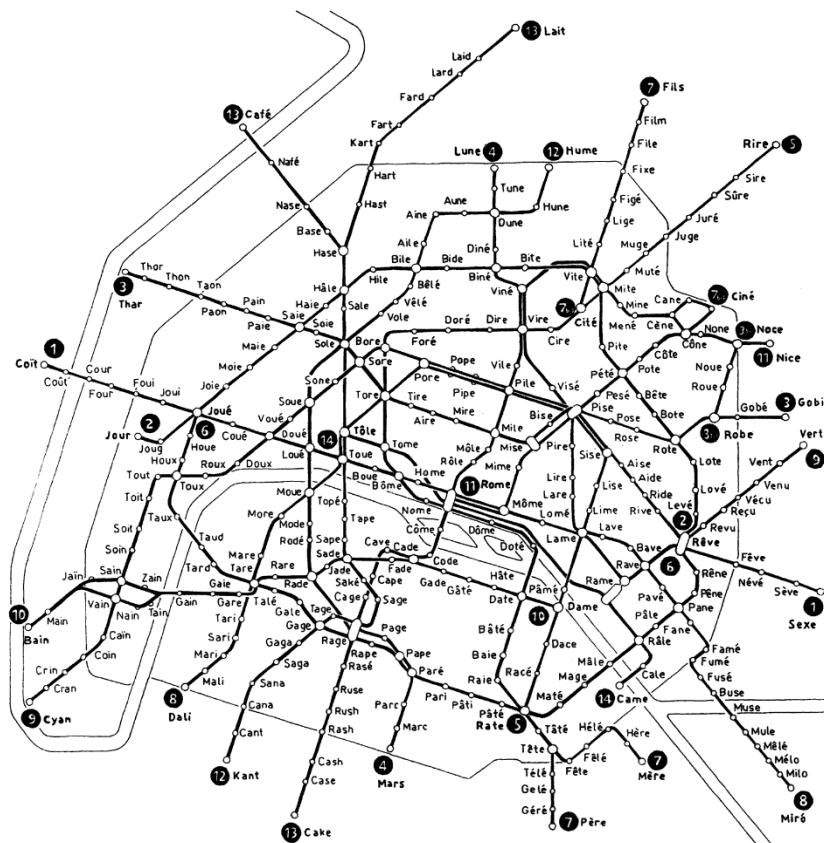
El último verso del poema se transcribe en la plataforma de la última estación.

Si el viaje requiere de uno o más cambios de línea, el poema tendrá dos o más estrofas.

Si por casualidad el tren se detiene entre estaciones, es siempre un momento delicado de la escritura de un poema de metro.

...


Es así como decido dar una vuelta de tuerca más que añadir al rompecabezas del observador originario. Conozco sus gustos por la cartografía lúdica y la deriva situacionista, por eso no dudo en dejarme llevar por ese MOVIMIENTO mientras recuerdo ejemplos de colegas que se han inspirado en el metro de París para crear sus obras. Eric Angelini, por ejemplo, reemplazó cada estación de metro por una palabra de cuatro letras; de una estación a la siguiente sólo cambió una letra y las demás se mantuvieron igual. Como el viejo juego de las escaleras de palabras ideado por Lewis Carroll, pero en una red más compleja. Así, se podían encontrar nombres de celebridades como Dalí, Kant y Miró; además, ciertas líneas tienen cabeceras relacionadas, por ejemplo: COÏT - SEXE (coito-sexo) o PÈRE/MÈRE - FILS (padre/madre-hijo).



L'OUÏPOLLTAOU DE PARO

DANIEL LEHMAN 02

Me decido, pues, a escribir mi poema en movimiento siguiendo los pasos de Jouet. No me importa a dónde ir, sino el hecho de ir. Lo que sucede en el metro, durante mis trayectos. Me apodero de un no-lugar para hablar de mi propia mirada y de a dónde miran los que van dentro.

A photograph of a subway entrance. In the foreground, a brick-lined tunnel leads down. Above the tunnel, a concrete ledge features four circular lights. A sign is mounted on a metal railing above the ledge. The background shows a station platform with people and a building.

ACCÈS RÉSERVÉ AUX VOYAGEURS  
MUNIS DE BILLETS  
ACCÈS PRINCIPAL  
«ÉDICULE» AVENUE GAMBETTA

22 de Noviembre de 2011  
PARIS

Comienza el viaje:

*Gambetta > Nation*

**Philippe Auguste:** POESÍA DE METRO, POESÍA EN MOVIMIENTO.

**Avron:** APARENTEMENTE INMÓVILES, CON SUS MIRADAS PERDIDAS EN EL INFINITO.

**Nation:** NOS MOVEMOS COMO RATAS EN BUSCA DE ALIMENTO.

*Nation > Gambetta*

**Alexandre Dumas:** AL SON DEL VIOLINISTA, ES DIFÍCIL MANTENER EL EQUILIBRIO CON ESA DIADEMA DE DIAMANTES.

**Père Lachase:** TODOS PARECEN ATENDER LAS ÓRDENES DE UN SER SUPERIOR, POR SUS PINGANILLOS...

**Gambetta:** RESULTA CURIOSO OBSERVAR UN LUGAR EN EL QUE SE EVITA EL CRUCE DE LAS MIRADAS.

23 de Noviembre de 2011  
PARIS

*Gambetta > Sully Morland*

**Rue St.Maur:** TODOS TIENEN LOS OÍDOS OCUPADOS Y NO PRESTAN ATENCIÓN AL ACORDEONÍSTA QUE APELA A CANTAR Y NO LLORAR, CIELITO LÍNDO

**Parmentier:** TAN SÓLO UN HOMBRE SONRÍE

**République:** TODOS SUJETAN ALGO ENTRE SUS MANOS: UN PARAGÜAS, COMIDA, EL MÓVIL, LA OTRA MANO...

**Temple:** ¡NO LLORES, QUE SE TE CORRE EL RIMEL!

**Arts et Métiers:** ABANDONA EL VAGÓN CON UNA TÍMIDA SONRISA

**Réaumur Sebastopol:** SE MARCHAN, CORREN, ENTRAN, SALEN DEPRISA

**Sentier:** OJEO EL MAPA CON MI DESTINO

**Bourse:** TODOS VAN OSCURECIENDO CAMINO A LA ÓPERA

**Quatre Septembre:** QUISIERA QUE EL 4 DE SEPTIEMBRE ALGUIEN CANTARA EN VEZ DE BOSTEZAR

**Ópera:** SALGO DE UNA ESTACIÓN FANTASMA PARA ENCONTRARME CON OTRO FANTASMA

**Pyramide:** LOS HABITANTES DEL VAGÓN PREFIEREN DORMIR A ESCUCHAR

**Musée du Louvre:** CONCENTRADOS EN SUS LECTURAS Y EN SUS SUEÑOS DEL LOUVRE

**Pont Neuf:** LOS LECTORES TIENEN CUATRO OJOS Y ACABA DE MARCHARSE UNA GUITARRA

**Châtelet:** EL HOMBRE QUE MIRA PARA ADENTRO NO SE PERCATA DEL MOVIMIENTO

**Pont Marie:** BAJO EL PUENTE, HAN PREFERIDO EL PAPEL AL RUIDO

**Sully Morland:** TODOS CON SU EXCUSA PARA HACER TIEMPO.

### *Sully Morland > Porte de la Villette*

**Pont Marie:** UN HOMBRE QUE HA LEÍDO TANTO QUE NO CABE EN EL ASIENTO Y UNA CAJA PARA UN GATO, SIN GATO

**Châtelet:** LOS PELOS ERIZADOS Y LAS MANOS ENROJECIDAS

**Pont Neuf:** LA BOLA SIGUE CHIRRIANDO CONTRA LAS PAREDES DEL TÚNEL

**Musée du Louvre:** SIENTO UNA MIRADA DE CURIOSIDAD CLAVADA EN MIS LETRAS

**Pyramides:** OTRA SONRISA EN LA ÓPERA, ¡VUELVE EL FANTASMA! SUENA UN PITÍDO, SE CIERRAN LAS PUERTAS

**Ópera:** EL TÚNEL DISCURRE TRAS LA VENTANA, TÍMIDAMENTE ILUMINADO

**Chaussée d'Antín- La Fayette:** HA SIDO UN DÍA DURO PARA ÉL, HA MADRUGADO PARA IR A TRABAJAR A LA OBRA

**Le Peletier:** EL HOMBRE QUE SUEÑA CON TENER UNA NARIZ MÁS PEQUEÑA, SE SUJETA A LA BARRA PARA NO CAERSE

**Cadet:** VUELVO A OJEAR EL MAPA PARA SEGUIR A LA BOLA SIN PERDERLA DE VISTA. SE PARA A ATOMAR AIRE

**Poissonière:** PITA Y GIRA, SE CRUZA CON OTRAS BOLAS QUE ¿CORREN MEJOR SUERTE?... NADIE SABE SI ALGÚN DÍA CHOCARÁN Y SALTAREMOS POR LOS AIRES

**Gare de l'Ést:** APROVECHA PARA MIRAR SU REFLEJO, NO PARA DE HACERLO, LE GUSTA

**Château Landon:** FRENTE A MÍ, A MI LADO, ARRIBA Y ABAJO, TODOS ESCRIBEN

**Louis Blanc:** LUCHAN POR UN ASIENTO PRIVILEGIADO EN EL SENTIDO DEL VIAJE. NO ES FÁCIL CONSEGUIRLO EN ESTALINGRADO

**Stalingrad:** USMEA EN SU NARIZ BUSCANDO ALGÚN BILLETE DE IDA Y VUELTA

**Riquet:** HUELE A PERFUME, DESCONOZCO DE DÓNDE PROCEDE

**Crimée:** VUELVE LA OSCURIDAD POR EL NORTE

**Corentin Cariou:** SUS NEGROS ZAPATOS YA NO BRILLAN TANTO.

**Porte de la Villette:** YO TAMBIÉN TENGO SUEÑO.

*Porte de la Villette > Gambetta*

**Corentin Cariou:** MÁS LECTORES QUE NO TIENEN FRIO EN LAS OREJAS

**Crimée:** SEIS OJOS CERRADOS Y UNOS BIGOTES SONRIENTES

**Riquet:** UNA ÚNICA MARIQUITA ENTRE LAS CUCARACHAS

**Stalingrad:** LOS CHINOS TIENEN LAS UÑAS MUY LARGAS Y APENAS PARPADEAN

**Colonel Fabien:** TODOS LEEN MENSAJES ENCRIPTADOS

**Belleville:** UN BESO DE DESPEDIDA Y SE CIERRAN LAS PUERTAS

**Couronnes:** SE ENCIENDE UNA BOMBILLA, ALGUIEN HA TENIDO UNA IDEA

**Ménilmontant:** SIN DARSE CUENTA DE QUE SE LE HA CAÍDO UNA ROSA

**Père Lachaise:** VUELVEN A BRILLAR LOS ZAPATOS PARA EL BAILE

**Gambetta:** EL TRANSEXUAL ESTÁ LISTO PARA EL ROCK & ROLL.





24 de Noviembre de 2011  
PARIS

*Gambetta > Gare Montparnasse*

**Philippe Auguste:** SE ME DESPIERTA EL APETITO CON EL OLOR A COMIDA

**Alexandre Dumas:** ALEJANDRO DUMAS JAMÁS LLEVARÍA BOTAS CAMPERAS CON CHUBASQUERO

**Avron:** SE ATA ÚNICAMENTE EL PRIMER BOTÓN SUPERIOR DEL ABRIGO

**Nation:** SE LE ESTÁ HACIENDO UNA BOLA EN LA BOCA QUE NO LE DEJA RESPIRAR

**Porte de Vincennes:** PUNTO DE SALIDA Y DE LLEGADA. UN CAMINO ESPECIALMENTE TORTUOSO. IMPOSIBLE PINTARSE LOS LABIOS.

**Picpus:** SALGO A LA SUPERFICIE, ES DE NOCHE. SILENCIO. RUIDO OTRA VEZ.

**Bel-Air:** VUELVO BAJO TIERRA, SIGO SIN VER NADA.

**Daumesnil:** EL RITUAL DE LOS OREJAS-TAPADAS SIGUE SU CURSO...

**Dugommier:** VOY A TANTA VELOCIDAD QUE TEMO DESCARRILAR. ALGUIEN TOCA LA GUITARRA.

**Bercy:** VUELVO ARRIBA, CRUZO EL RIO RODEADA POR LUCECITAS ROJAS. EL GUITARRISTA TIENE QUE ESTAR DENTRO.

**Quai de la Gare:** SOBREVUELO LA ESTACIÓN. EN SUS COLMENAS ILUMINADAS, TODOS PREPARAN LA CENA.

**Chevaleret:** EL GUITARRISTA TOCA AHORA EL VIOLÍN.

**Nationale:** PASO POR EL CARREFOUR Y CESA LA MÚSICA.

**Place d'Italie:** DOS INCOMUNICADOS Y UNA MUJER DROGADA VUELVEN A SUBIR

**Corvisart:** EL "CHUTE" LE HACE BUSCAR ALGO DESESPERADAMENTE BAJO TIERRA, PERO AHORA ESTÁ LEJOS.

**Glacière:** LAS PUERTAS NO SE ABREN.

**St-Jacques:** NADIE QUIERE ABANDONAR

**Denfert Rochereau:** TODOS LOS SORDOS SE ANUDAN LA BUFANDA AL CUELLO DE LA MISMA FORMA.

**Raspail:** EXCEPTO UNA MUJER DELICADA.

**Edgar Quinet:** OJALÁ RECORDARA CÓMO SE ANUDA UNA CORBATA

**Gare Montparnasse:** DOY LA BIENVENIDA A UN NUEVO VIAJE.



25 de Noviembre de 2011  
PARIS

*Gambetta > Jacques Bonsergent*

**Couronnes:** SE ESCONDE TRAS SU VELO NEGRO, DEL QUE TAN SÓLO ASOMAN SUS VIVOS OJOS

**Belleville:** TAN VIVOS COMO SU BOLSO FLOREADO. ILUMINADAS, TODOS PREPARAN LA CENA.

**Goncourt:** CIENTOS DE OJOS REVOLOTEAN HACIENDO UN MAPA DE LUGAR. DOS DE ELLOS SE PARAN EN MÍ POR UN MOMENTO.

**Republique:** EL RESTO SIGUE ÓRDENES POR SUS PINGANILLOS.

**Jacques Bonsergent:** CON UNA OREJA A UN PALMO DE MI NARIZ, RECORRO LAS MÚLTIPLES OREJAS QUE ME RODEAN.

*Gambetta > Bourse*

**Sentier:** MIRADAS PERDIDAS QUE NO SE PARAN EN EL VIOLINISTA

**Reáumur-Sebastopol:** CREO SER EL ÚNICO QUE LO HACE. ¡HAN ENSORDECIDO!

**Arts et Metiers:** APELTONADOS ANTE LA PUERTA, OBSERVAN SU REFLEJO EN EL CRISTAL.

**Temple:** NADA MÁS PARECE IMPORTARLES.

**Republique:** INTENTAN NO SER VISTOS, ABSORTOS EN SUS PENSAMIENTOS.

**Parmentier:** UNA UÑA SIN PINTAR, UNA PÁGINA EN BLANCO

**Rue Saint-Maur:** ¡DOS QUE ESCAPAN!

**Père Lachaise:** OTROS SE JUEGAN UN BRAZO PARA ENTRAR.

**Gambetta:** EL HOMBRE FRENTE A MÍ PREFIERE CERRAR LOS OJOS.



26 de Noviembre de 2011  
PARIS

*Bastille > Gambetta*

**Chemin Vert:** ¡LA BOLA SE HA PARADO! LOS HABITANTES DEL SUBSUELO PARECEN ACOSTUMBRADOS A ESTOS “INCONVENIENTES”.

**St-Sébastien Froissart:** LA BOLA SE VUELVE A PARAR ¿HABRÁ TERMINADO EL JUEGO EN LA BOLERA?

**Files du Calvaire:** (VUELVE EL MOVIMIENTO) TODO ESTÁ EN SILENCIO EXCEPTO EL RUIDO DE LA BOLA... (UNA PARADA MÁS, COMIENZA EL NERVIOSÍSMO) ESTO EMPIEZA A CONVERTIRSE EN UN CALVARIO...

**Republique:** ¡Y UNA VEZ MÁS! PUEDO VER AHORA LAS PINTURAS DENTRO DEL TÚNEL. PUEDE QUE PINTURAS RUPESTRES. RECUERDO A PLATÓN. Y SU CAVERNA. ABANDONO LA LÍNEA CON GANAS DE QUE SUCEDA MÁS VECES.

**Parmentier:** ¡UNA MUJER CIEGA ENTRA EN EL VAGÓN! ME CUESTIONO LO DIFÍCIL QUE SERÁ VER PARA ELLA.

**Rue Saint-Maur:** LOS OJOS DEL HOMBRE CALVO ESCANEAN LA FIGURA DE UNA JOVEN QUE SE PONE DE PIÉ.

**Père Lachaise:** OTROS, SIGUEN APARENTANDO NO VER.

**Gambetta:** A VECES YO TAMBIÉN PREFERIRÍA NO HACERLO...



*Iéna > Quai de la Gare*

**Passy:** EL OLOR A ALCOHOL LO INUNDA TODO

**Bir-Hakeim:** UN HOMBRE HECHO PEDAZOS

**Dupleix:** UN GARABATO DOBLE POSTRADO EN LA MITAD

**La Motte Picquet Grenelle:** UN CRUCIGRAMA DICTADO, PUEDE QUE EL MISMO QUE HIZO AYER

**Cambronne:** UNA BARRA DE PAN ARTESANO QUE MANCHA UN PANTALÓN

**Sèvres Lecourbe:** SUS ROJAS UÑAS LLAMAN MI ATENCIÓN (PRESUPONGO QUE NO LAS RECORDARÉ)

**Pasteur:** PASEO SOBRE LA CATEDRAL Y EL RECUERDO

**Montparnasse Bienvenüe:** ¿SERÁ AQUEL EL ESCRITOR?

**Edgar Quinet:** TRAS LA ALTA SOCIEDAD DE BOMBAY, SÓLO VEO SU OJO IZQUIERDO

**Raspail:** DOS PADRASTROS, DOS BOSTEZOS, UN N° DE TELÉFONO EN LA MALETA...

**Denfert Rochereau:** ET SI C'ÉTAIT VRAI...?

**Saint-Jacques:** NEGRO, GRIS, ROJO, VIOLETA Y UN SOMBRERO DE LA ALTA SOCIEDAD

**Glacière:** UNA MUJER QUE HABLA SOLA, SE RÍE.

**Corvisart:** UN MUNDO DE ABEJAS. MIEL Y PROPÓLEO.

**Place d'Italie:** UNA CONVERSACIÓN QUE DESPIERTA EL INTERÉS DEL RESTO. CONTINÚA LA INCÓGNITA. UN OBESO VESTIDO DE AZUL CELESTE SE SIENTA

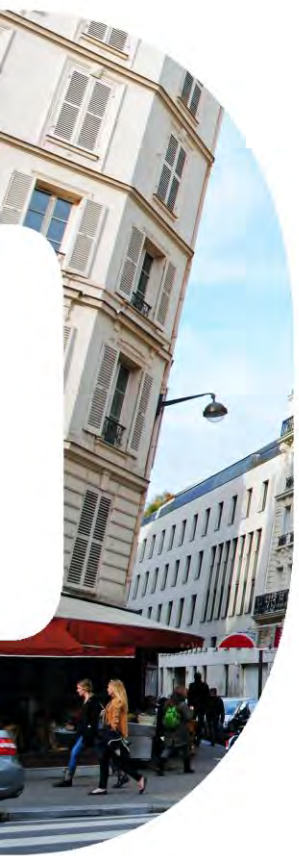
**Nationale:** ES UN QUERUBÍN CON ALIANZA DORADA

**Chevaleret:** OCUPA TANTO QUE SE DESBORDA

**Quai de la Gare:** EL VASO DE CAFÉ TAMBIÉN.







28 de Noviembre - 4 de Diciembre 2011 \_\_\_\_\_

JARDÍN DE FALERINA

RUE VAVÍN /  
RUE NOTRE-DAME DES CHAMPS.



## ÍNDICE

**28 NOV – 4 DIC ..... SOBRE 4**

RUE VAVÍN / RUE NOTRE-DAME DES CHAMPS Y EL JARDÍN DE FALERINA

Experimento y experiencia..... IV.4

Mr. Mayell ..... IV.8

Post Scriptum ..... IV.19



PHARMACIE VAVIN

VAVIN

enpico

Armorlux



PIZZA *La Piazzetta*

Tabac

978 44275

A stylized street map is centered on a teal background. The map consists of a network of black lines representing streets, with a denser grid in the center and more irregular, branching lines towards the edges. A white dot is placed at a central intersection. Overlaid on the map is the text 'Rue VAVÍN / Rue NOTRE DAMME DES CHAMPS' in white, sans-serif font, positioned above the white dot.

Rue VAVÍN /  
Rue NOTRE DAMME  
DES CHAMPS

**SEMANA IV:**

COINCIDENCIA: Jardín De Falerina  
LUGAR DE OBSERVACIÓN: RUE VAVÍN, ESQUINA CON  
RUE NOTRE-DAME DES CHAMPS.

M: *Vavín / Notre-Dame des Champs.*

TIEMPO PARA LA OBSERVACIÓN: Del 28 de NOVIEMBRE al 4 de DICIEMBRE de 2011

28 de Noviembre de 2011

PARIS

Son casi las 13:00 P.M. y una vez más, me encuentro en un cruce de caminos, en la intersección de dos calles cuya conversación tengo que entender, traducir, descifrar...

Me siento en un banco frente a un pequeño quiosco de prensa... pienso que a veces es necesario sentarse, pararse a mirar y observar detalladamente, y que, una vez superados los primeros minutos de incertidumbre y de sobreestimulación perceptiva, cuando la mirada se da golpes contra el espacio --como un pájaro contra una ventana cerrada-- pasamos a disfrutar de lo que verdaderamente significa observar... elegir, suponer, imaginar, decidirse e ¡ir más allá!

Un recuerdo viene: el observador también quiso ir más allá cuando se encontró con aquel jardín inaccesible a la vista, pero no al tacto, ni al gusto, ni al olfato, ni al oído... Recuerdo cómo me describió el Jardín de Falerina desde sus profundidades, dentro de un agujero, formando parte del espacio, creciendo desde su interior...



Hoy hace frío, el quiosquero también lo siente, pero su abrigo y las veces que ha entrado y salido de ese pequeño cubículo desordenado seguro que le ayudan a entrar en calor. Se siente cómodo en mi presencia y sabe que llevo un rato observándolo. Por la pinta que lleva, más que un quiosquero parece un almirante ruso, recién salido a flote de su submarino K-19. Alguien en apariencia insignificante, pero con el poder de saber antes que muchos lo que ocurre en el mundo, con todos esos periódicos que aún mantienen su olor a tinta y a “recién hecho”.

¡Cómo me gustaría que escuchara la pieza de piano para el jardín y ver su reacción...! Sería el candidato perfecto para completar la descripción que el observador hizo aquel día del Jardín... Pero no tengo más que eso: un texto que pretende ser escuchado y que permanece aún oculto.





29 de Noviembre de 2011  
PARIS

Me he levantado con el firme propósito de terminar, una vez más, lo que un día empezó el observador: demostrar cómo el sonido es capaz de transmitir sensaciones “visuales” y describir un espacio sin necesidad de verlo con los ojos.

Yo mismo, aunque nunca haya visto el jardín de Falerina, puedo afirmar que lo conozco *desde otros ojos*; que ¡ya es mío!; pero necesito darlo a conocer también al resto... Puede que me esté obsesionando con la necesidad de dirigirme a alguien más que al observador, necesito muchos observadores y muchas más visiones... Sé que no me queda mucho tiempo, y puede que esa sea la razón de querer dejar un “legado”, pero lo cierto es que en esta ocasión también yo necesito ser observado por los demás. Si no fuera así, nada de esto tendría sentido...

Ayer, sentado frente al quiosco, delante de todos aquellos periódicos y postales, inconscientemente se estaba gestando la simbiosis entre el jardín y la esquina entre la Rue Vavin y la Rue Notre-Dame des Champs.

Creo que he dado con la solución en sueños, cuando más consciente es uno. Por eso me he decidido a hacer sonar este espacio triple y ver qué sucede con el oyente. Pero para eso, necesito un primer oyente, alguien con la suficiente sensibilidad auditiva como para poder *ver* el sonido: Mr. Andrew Mayell, un amigo músico y compositor inglés.

31 de Noviembre de 2011

PARIS

Me alegra saber que Mr. Mayell ha recibido mi mensaje y acepta formar parte del juego. Que su aceptación supondrá una nueva observación de un lugar que hasta ahora desconoce y del que tan sólo dispone de unas pocas palabras: la poesía que escribió el observador mientras se imaginaba semi-enterrado en el mismo. Todavía no es consciente de que sus decisiones serán vitales para futuras observaciones... ¿o sí lo es?

Esta es su aportación:

7 de Diciembre de 2011

CHELMSFORD, UK.

Dear George, from the initial ideas of the observer, I have developed the concept of the live piano part into a sound installation which is played back via speakers and not performed live by a pianist. This is my personal interpretation of the text and there goes a detailed explanation of my method.

Continuing the process of using the text to define the music I have furthered this concept by using the location coordinates, a skyline and translated text to define other musical factors:

**A. HIT POINTS DEVELOPED FROM THE ENGLISH TRANSLATION**

Firstly the English translation is processed into a variety of points where the instrumentation and timbre changes. The choice of instrumentation and timbre is based upon metaphorical interpretations of the poem's imagery.

**B. LOCATE HIT POINTS IN THE SCORE**

Secondly the hit points are positioned into elements of the score which are evident due to notes of a longer length (marked on the score).

**C. DEFINE ADDITIONAL AUDIO EFFECTS DEPENDENT ON THE LOCATION COORDINATES.**

Audio Effects are added to the instrumentation based upon location Coordinates of the observation at the hit points defined in **B**.

**D. USE A SKYLINE OBSERVATION TO DEFINE OTHER MUSICAL COMPONENTS.**

A Skyline variable is developed from the observation location which defines the tempo (speed) and articulation of the piece.

Querido George, partiendo de las ideas iniciales del observador, he desarrollado el concepto de la pieza de piano en una instalación sonora que se activará vía altavoces y no en vivo, a través de un pianista. Esta es mi interpretación particular del texto/poema y ahí va mi método explicado detalladamente.

Siguiendo el proceso de usar el texto para definir la música he reforzado este concepto usando las coordenadas de posición del jardín (ubicación), la línea de horizonte y he traducido el texto para definir otros factores musicales:

**A. PUNTOS CLAVE DESARROLLADOS DESDE EL TEXTO TRADUCIDO AL INGLÉS**

En primer lugar, la traducción es procesada en una variedad de puntos donde la instrumentación y el timbre se cambian. La opción de instrumentación y timbre está basada sobre las interpretaciones metafóricas de la imaginería del poema.

**B. LOCALIZAR PUNTOS CLAVE EN LA PARTITURA**

En segundo lugar los puntos clave son colocados como elementos evidentes de la partitura como notas con una longitud más larga (marcadas en la partitura).

**C. DEFINIR EFECTOS ADICIONALES DE AUDIO DEPENDIENDO DE LAS COORDENADAS DE POSICIÓN DEL JARDÍN (UBICACIÓN).**

Los efectos de audio son añadidos a la instrumentación basándose en las coordenadas de posición del jardín (ubicación) sobre los puntos clave definidos en **B**.

**D. USAR LA OBSERVACIÓN DE LA LÍNEA DE HORIZONTE PARA DEFINIR OTROS COMPONENTES MUSICALES.**

La variable del horizonte es desarrollada desde la posición (ubicación) de observación del jardín y define el ritmo (la velocidad) y la articulación de la pieza.

**A. HIT POINTS DEVELOPED FROM THE ENGLISH TRANSLATION:  
Jardín de Falerina (English Translation)**

The hit points are defined by the numbers and the metaphorical link between the poetry is explained following the poem:

*I take my head out of the ground (1).  
It covers me until the neck and someone is watering (2) me.  
The street lamps and the traffic\* signals show,  
but still, they are small transgenic shoots.  
A stork flies over with a rhythm of jazz (3/4).  
Somebody whistles (5) in his hole.*

*The ground is still wet after the storm (6b)  
and my sight hardly reaches the top of the trees (6a).*

*Two flies flutter about my head, (6c)  
I'm afraid one of them get into my ears  
doing of their buzz an incessant uproar.*

*Somebody approaches but ignores my presence.  
Sank in the depths of the earth, (7)  
I discover that people don't notice what happens under their feet.*

*The fine grass that grows beside me, (8)  
tickle me in the nose (9)  
and I appreciate the irruption of the slight breeze  
that moves them, allowing me to see further.*

*Two travelers with cases walk course to the audible hole. (10)  
They say goodbye with an embrace.  
The way will be long, nothing will be the same under his attentive look.*

*The clock announces five, (11)  
if they don't hurry they'll lose the train. (12)  
An ant approaches, she doubts, (13)  
she doesn't know very well which route follow, (14)  
she comes and goes maddened, is not easy to make a way in such a rugged place. (15)*

*Move fast, without being seen, stealthily is what we all aspire in the underworld (16)  
Without you, the ones up there, feel observed  
Silly you! (17)*

**A. PUNTOS CLAVE DESARROLLADOS DE LA TRADUCCIÓN INGLESA:  
Jardín de Falerina (Traducción a inglés)**

Los puntos clave son definidos por números y la relación metafórica con la poesía es explicado a continuación del poema:

*Saco la cabeza por encima de la tierra. (1)  
Me recubre hasta el cuello y me están regando (2)  
Las farolas y las señales de tráfico afloran, pero todavía son pequeños brotes transgénicos.  
Sobrevuela una cigüeña a ritmo de jazz. (3/4)  
Alguien silba en su agujero. (5)*

*La tierra aún está mojada tras la tormenta (6b)  
y mi vista apenas alcanza las copas de los árboles. (6a)  
Dos moscas revolotean alrededor de mi cabeza, (6c)  
temo que alguna se meta por mis orejas haciendo de su zumbido un estruendo incesante.*

*Alguien se acerca, pero ignora mi presencia.  
Hundida en las profundidades de la tierra, (7)  
descubro que la gente no repara en lo que sucede bajo sus pies.*

*Las finas hierbas que crecen junto a mí, (8)  
me hacen cosquillas en la nariz (9)  
y agradezco la irrupción de la leve brisa que las mueve, permitiéndome ver más allá de ellas.*

*Dos viajeros con maletas caminan rumbo al agujero sonoro. (10)  
Se despiden con un abrazo.  
El camino será largo,  
ya nada será lo mismo bajo su atenta mirada.*

*El reloj anuncia las cinco, (11)  
si no se dan prisa perderán el tren. (12)  
Se acerca una hormiga, duda, (13)  
no sabe muy bien que ruta seguir, (14)  
viene y va enloquecida, no es fácil abrirse paso  
en este paraje tan abrupto. (15)*

*Moverse rápido, sin ser visto, sigilosamente es a lo que todos aspiramos en el submundo (16)  
Sin que vosotros, los de ahí arriba os sintáis observados  
¡Ilusos! (17)*

**(1) A filtered Piano:** The original sound desired was piano from the original conception and so I have original desired sound – filtered to mimic release from the 'ground'.)

**(2) Piano with reverb:** This comes from the technical term wet with reverb reflecting the verb 'watering'. \* Traffic Sound Effect will play alongside the piano for a brief period.

**(3) Saxophone:** 'A stork flies over with a rhythm of jazz' has sexual connotations and the Saxophone best reflects this and is commonplace in Jazz.

**(4) Clarinet / Bassoon:** The timbre of the Clarinet and Bassoon is 'earthier' but are still strongly related to the Sax as they are Reed instruments which act as a transition towards the next 'whistle' timbre.

**(5) Flute:** Following the previous woodwinds, the flute is the modern-day whistle.

**(6) Xylophone with reverb and delay:**

(a) '...top of the trees' gives the impression of many wooden branches giving the impression of the wooden percussion instrument, the xylophone.

(b) The fact that 'the ground is still wet' links again to wet with reverb.

(c) 'Flies Flutter' links to the flutter concept of the effect delay which is set at a quick delay time to mimic a flutter sound.

**(7) Wooden Percussion with no FX:** 'Sank in the depths...' re-grounds the piece into a more grounded raw sound without FX.

**(8) Wooden Percussion with a lighter / brighter timbre:** The 'top of the trees' percussion from hit point 6 is now 'the fine grass that grows beside me' thus defining a lighter, brighter timbre based on the Xylophone instrument.

**(9) Pizzicato Strings:** 'tickle me in the nose' relates to the nose hair so the imagery of plucked strings came to mind like you would do if you plucked your nose hair!

**(10) Acoustic Guitar:** Musician 'travelers' tend to carry their guitars in 'cases' and the concept of an 'audible hole' relates to the sound hole found in acoustic guitars.

**'SOUNDSCAPE CODA' :**

**(11) Clock chimes with a second-long delay:** Clock sounding samples along with 1 second echoes moves us into the last section or 'Coda' of the piece which is based on electroacoustic samples.

**(12) 'if they don't hurry they'll lose the train.'** : Train sample fades in as Clock fades out.

**(13) 'An ant approaches, she doubts...'** : The train turns quiet then mechanised to represent the quiet movements of an ant.

**(14) 'she doesn't know very well which route follow...'** : The sound of the ant multiplies and moves across the stereo image reflecting the confusion of the person.

**(15) 'she comes and goes maddened, is not easy to make a way in such a rugged place.'**  
The ant sound multiplies again and gets louder and works alongside returning train samples to add to her confusion.

**(16) Move fast, without being seen, stealthily is what we all aspire in the underworld:**  
A free and fast-moving lower string section enter creating a movement towards the underworld.

**(17) Without you, the ones up there, feel observed. Silly you! :** The string parts and samples slowly decrease, and we are left with a simple, consonant chord to end the piece.

**(1) Piano con filtros:** El sonido original deseado era el del piano concebido inicialmente (original), por lo tanto, he creado ese sonido filtrado para imitar esa liberación 'desde el interior de la tierra'.)

**(2) Piano con reverberación:** Proviene del término técnico *wet with reverb* (mojado con reverberación) y refleja el hecho de **que le "estén regando"**.

\* El Efecto sonoro de Tráfico (relacionado con las farolas y señales de tráfico) se continuará escuchando junto al piano durante un breve período.

**(3) Saxofón:** El verso "Una cigüeña vuela a ritmo de jazz" tiene connotaciones sexuales y es el saxofón quien mejor refleja este hecho, además de ser habitual en el Jazz.

**(4) Clarinete / Fagot:** El timbre del Clarinete y el Fagot es más 'terrenal', pero todavía están fuertemente relacionados con el Saxo, al tratarse de instrumentos de viento que actúan como una transición hacia el siguiente timbre: el 'silbido'.

**(5) Flauta:** Después de los anteriores instrumentos de viento de madera, la flauta es el *silbido* de la modernidad.

**(6) Xilófono con reverberación y retardo:** (a) Al leer el verso: "las copas de los árboles", da la impresión de haber muchas ramas que relaciono con un instrumento de percusión de madera, el xilófono.

(b) El hecho que "la tierra esté aun mojada" me devuelve a la reverberación (*wet with reverb*).

(c) "Dos moscas revolotean" se vincula al concepto del efecto de retardo.

**(7) Percusión de madera sin efectos:** "Hundida en las profundidades de la tierra" entierra la pieza en un sonido más conectado con la tierra y sin efectos.

**(8) Percusión de madera con un timbre más ligero/brillante:** La percusión utilizada en el punto 6 (para las copas de los árboles), son ahora "las finas hierbas que crecen junto a mí"; de ahí viene su nueva definición con un timbre más ligero y brillante basado en el Xilofono.

**(9) Cuerdas Pizzicato:** El verso "me hacen cosquillas en la nariz", hace que me imagine los pelos de la nariz que relaciono con cuerdas arrancadas, ¡como si me hubiera arrancado esos pelos!

**(10) Guitarra Acústica:** Los músicos "viajeros" tienden a llevar sus guitarras en 'maletas' y el concepto de "agujero sonoro" se relaciona con el hueco que tienen las guitarras acústicas.

#### 'COLOFÓN DEL PAISAJE SONORO'

**(11) El reloj suena con un segundo retardo largo:** Se usa un *sample* de un reloj sonando con un eco de 1 segundo que nos lleva a la última sección o 'Colofón' de la pieza que está basada en *samples* electroacústicos.

**(12) "Si no se dan prisa perderán el tren":** El *sample* del sonido del tren va apareciendo mientras el sonido del reloj desaparece.

**(13) "Se acerca una hormiga, duda...":** El sonido del tren se va silenciando y mecanizando para representar los movimientos de la hormiga.

**(14) "no sabe muy bien que ruta seguir...":** El sonido de la hormiga se multiplica y se mueve a través de la imagen estérea para reflejar la confusión de la persona.

**(15) "viene y va enloquecida, no es fácil abrirse paso en este paraje tan abrupto...":** El sonido de la hormiga se multiplica de nuevo y se amplifica junto a *samples* de sonido de tren que vuelven para añadirle más confusión.

**(16) "moverse rápido, sin ser visto, sigilosamente, es a lo que todos aspiramos en el submundo...":** Una libre y rápida sección de cuerda aparece, emulando ese movimiento hacia el submundo.

**(17) "Sin que vosotros, los de ahí arriba os sintáis observados...¡Ilusos!"**

El sonido de cuerda y los *samples* decrecen poco a poco para finalizar la pieza con un acorde simple.

## B. LOCATE HIT POINTS IN THE SCORE

Whenever there is a note longer than a crotchet (4th note) this creates a hit point. This hit point defines how the instrumentation (defined above) works alongside the desired effects.

## C. DEFINE ADDITIONAL AUDIO EFFECTS DEPENDENT ON THE LOCATION COORDINATES.

The score has various hit points defined by notes which are longer than a crotchet in length. These aid in deciding **when** the instrumentation changes (A) and **when** the additional effects need to be added (C).

The additional effects are based upon the first 6 digits of the location coordinates. For the 'Jardín de Falerina' these were 42.5054° N, 02.4021° W

The additional effects which correspond to the numbers in column C are as follows:

Effect Number (C):	Effect type:
0	Dry (Light Reverb)
1	Chorus
2	Flanger
3	Phaser
4	Filtered Gate 1
5	Filtered Gate 2
6	Slap Back Delay
7	Continuous Delay
8	Lo fi Distortion
9	Heavy Distortion

## B. LOCALIZAR PUNTOS CLAVE EN LA PARTITURA

Siempre que haya una nota más larga que una negra (la 4a nota) se crea un punto clave. Este punto define como la instrumentación (definida antes) trabaja junto a los efectos deseados.

## C. DEFINIR EFECTOS ADICIONALES DE AUDIO EN BASE A LAS COORDENADAS DE POSICIÓN(UBICACIÓN).

La partitura tiene varios puntos clave definidos por las notas que son más largas que una negra. Esto ayuda a decidir **cuándo** cambia la instrumentación (A) y **cuándo** hay que añadir los efectos adicionales (C).

Los efectos adicionales están basados en los 6 primeros dígitos de las coordenadas de posición(ubicación). Estas son las coordenadas del Jardín de Falerina: 42.5054 N °, 02.4021 W °

Los efectos adicionales que corresponden a los números en la columna C son:

Número de Efecto (C)	Tipo de Efecto:
0	Seco (Reverberación suave)
1	Coros
2	Metálico
3	Láser
4	Puerta 1 con filtros
5	Puerta 2 con filtros
6	Slap Back Delay
7	Retardo continuo
8	Distorsión leve
9	Distorsión fuerte



**D. USE A SKYLINE OBSERVATION TO DEFINE OTHER MUSICAL COMPONENTS.**

The BPM of the music is dependent on a photo of the skyline where the observation takes place. At the location 'Jardin de Falerina' the skyline developed was as follows:

**D. USAR LA OBSERVACIÓN DEL HORIZONTE PARA DEFINIR OTROS COMPONENTES MUSICALES.**

El *BPM* de la música depende de una foto del horizonte donde ocurre la observación. En la localización del Jardin de Falerina la línea del horizonte que se ha desarrollado es la siguiente.



This skyline then develops into the following outline:

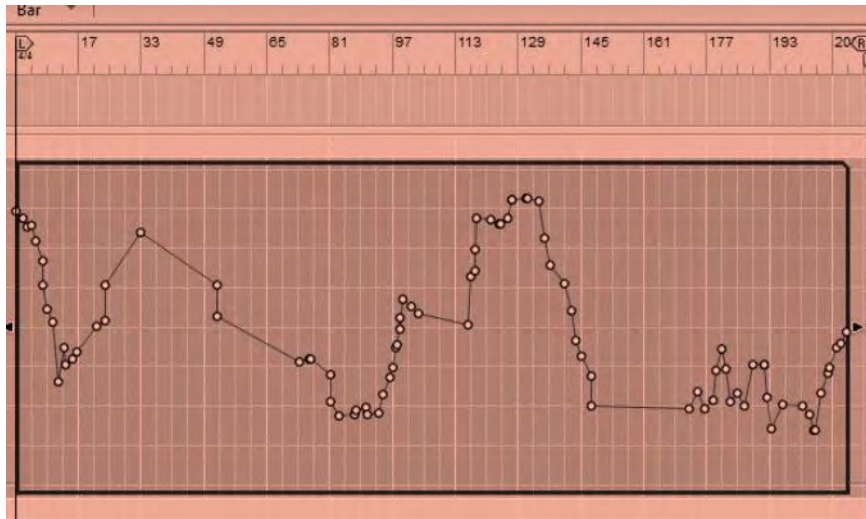
La línea del horizonte dibuja pues el contorno que se muestra a continuación:



Due to the linear response of the tempo map in music software the outlines turn into a simpler design as defined by screen grab 1:

convierten a un diseño más simple como se define en la siguiente captura de pantalla:

Debido a la respuesta lineal del mapa de ritmo del software utilizado, los contornos se convierten a un diseño más simple como se define en la siguiente captura de pantalla:



0 bpm

So, we do not lose certain elements of the Skyline Outline a further musical element is defined from the skyline; the articulation of the corresponding notes.

Para no perder ciertos elementos de la Línea del Horizonte, se definen otros elementos musicales partiendo del horizonte; la articulación de las notas correspondientes.

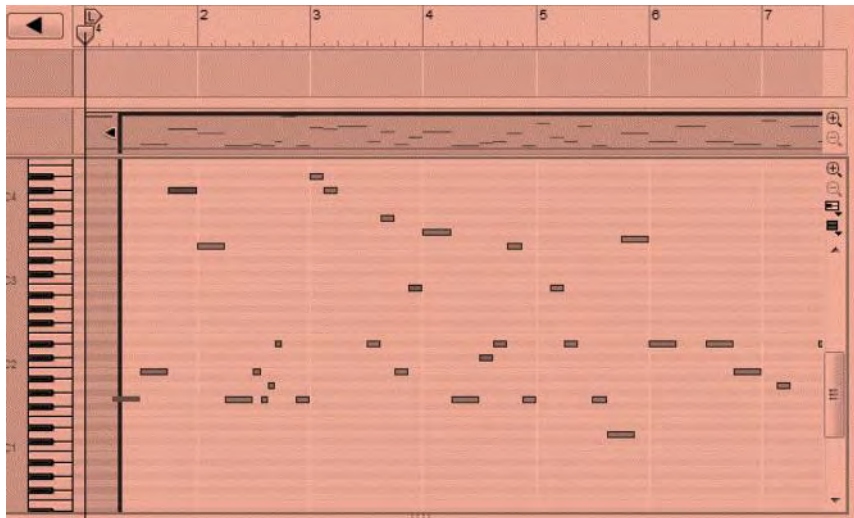
For example, if we take a look at the skyline again we notice areas where the outline is textured differently: (Tempo screen grab is taken from Reason 6's sequencer window.)

Por ejemplo, si miramos al horizonte otra vez veremos áreas donde el contorno es dibujado de manera diferente: (la captura de pantalla corresponde a la razón n6 de la ventana de secuencias.)



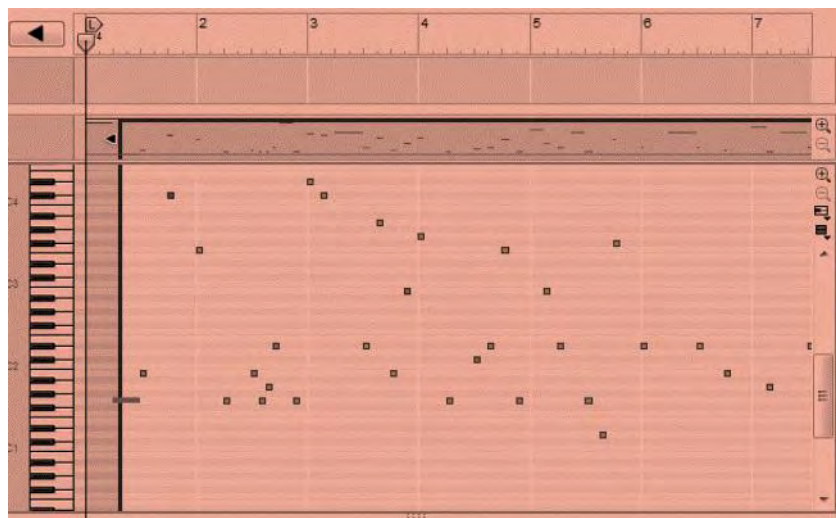
Note Area 1 which is the roof of various buildings has a much smoother linear line. This would be represented as normal notes which are very much legato. For example, in screen grab 2 we can see the notes are long and meet each other:

Nótese que el Área 1 que es la azotea de varios edificios tiene una línea mucho más lineal. Esto sería representado como notas normales que son mucho más *Legato*. Por ejemplo, en la Captura de pantalla 2 podemos ver que las notas son largas y se entrecruzan:



Whereas in Area 2 the tree outline creates a much finer textured border. This is represented by notes which are very much staccato. Screen grab 3 shows the **same score extract** but how it would look if the variable was textured:

Mientras, en el Área 2, el contorno de los árboles crea una línea delimitadora mucho más fina. Esto es representado por notas que son mucho más Staccato. La Captura de pantalla 3 muestra el mismo extracto de la partitura, pero con dicha variable texturizada:



This link between the articulation would enable the texture of the time line be recognized more audibly than keeping to fine detail in the tempo track.

#### **Additional Ideas and Final Thought:**

- The articulation of the notes would vary dependent on the variety of textures defined in the Skyline picture / observation.
- Overall there are many variables which could be applied to an image and these could be developed further.
- In conjunction with the choice of Instrumentation and timbre; native samples could also be taken from the location. These could then be put into a sampler and spread across the keyboard to allow a more realistic piece which is dependent on the location more so.

I hope all these thoughts and my small contribution to your project will help you to meet your goals.

Enjoy the score, my friend!

Best

Mr. Andrew Mayell  
Composer and Sound Designer

Esta conexión con la articulación permitirá que la textura de la línea de tiempo sea reconocida de una forma más audible que manteniéndola en detalle en la pista del ritmo.

#### **Ideas adicionales y conclusiones:**

- La articulación de las notas variará dependiendo de la variedad de texturas definidas en la imagen del Horizonte / la observación.
- En general hay muchas variables que podrían ser aplicadas a una imagen y estas podrían ser desarrolladas más tarde.
- En lo referente a la opción de Instrumentación y timbre; también podrían ser grabados *samples* en el Jardín mismo. Estos, podrían ser puestos en un sampler y extenderse a través del teclado para mostrar el espacio de manera más real.

Espero que todas estas reflexiones y mi humilde contribución a tu proyecto te resulten de ayuda para conseguir tus objetivos.

Disfruta la partitura, amigo mío!

Saludos

Mr. Andrew Mayell  
Compositor y diseñador sonoro

# Jardin de Falerina

## (Skeleton Score)

Instrumentation defined by samples interpreted via the poem.

♩ = 'Skyline Variable' y axis.

Ixone Ormaetxe and Andy Mayell

8<sup>va</sup>-71

Articulation defined by 'Skyline Variable' texture and angle through x axis.

5

10

16

21

26

7 de Diciembre de 2011

PARIS

Después de leer el mensaje de Mr. Mayell, de seguir detalladamente el proceso mediante el cual se ha apropiado del texto del observador, traduciéndolo a su lengua para definir la instrumentación; creando un software en el que definir el ritmo y la articulación de la partitura en base a la ubicación del jardín (coordenadas) y su línea del horizonte; finalmente, me encuentro ante el momento con el que llevo tiempo soñando. Por fin voy a escuchar ese espacio y voy a poder compartirlo y ver qué le sucede a cada uno de sus oyentes... Saber a dónde les lleva aquel agujero que un día creó el observador.

Estoy feliz por poder hacerle este regalo a través de un nuevo observador, nuestro cómplice en la reconstrucción del jardín; y siento que este es tan solo el comienzo de un largo viaje: una propuesta sonora de 11 minutos de duración, que dará lugar a nuevos escenarios imaginados y que generará espacios que pueden no tener nada que ver con el jardín del que parten, pero demuestren la validez de sus múltiples lecturas.

## POST SCRIPTUM

Años más tarde, el observador me haría partícipe de una pequeña muestra de la reconstrucción del jardín desde los ojos de tres mujeres artistas: Rita Sixto, Veva Linaza y Rakel Gómez.

Se las ingeniaría para propiciar el escenario perfecto en el que tres personas que nada tienen que ver con el jardín trataran de verlo con sus propios ojos y a través del sonido.

El lugar elegido: una sala de exposiciones vacía, una mesa con diversos materiales (papeles de distintos tamaños, pinceles y acuarelas, rotuladores, lápices y tijeras) dispuestos de una manera determinada y con un objetivo predeterminado y altamente inductivo; un trípode y una cámara grabando; el observador y el sonido.

Esta iniciativa grupal partía de la necesidad de lograr una observación múltiple de un espacio que tan sólo puede escucharse y poder así diseñar y elaborar diferentes lecturas del mismo. Se trataba de generar nuevas observaciones (textos, dibujos, movimientos, acciones...) que representasen y escenificasen lo que ese sonido evoca en el oyente y generar así un proyecto en evolución constante, cuya seña de identidad es esa: la apertura a todo tipo de lecturas y experiencias con los otros. Y demostrar una vez más que el observador modifica lo observado, lo traduce y lo transforma, mientras él también experimenta esa metamorfosis.

Esta fue su particular forma de recibir la respuesta del público estando él allí presente, su manera de registrar lo allí sucedido; el oyente haciéndose cargo del sonido, el observador haciéndose cargo de lo observado... nuestro plan habría funcionado.

Así fue como sucedió todo<sup>2</sup>:

---

<sup>2</sup> Para escuchar la descripción sonora del Jardín de Falerina dirigirse a CD Anexo.

La pieza sonora de 11 minutos de duración suena una vez. Todas permanecen físicamente inmóviles, parece que sólo "escuchan", pero la realidad es bien distinta:

"...Tengo la sensación como de un espacio abierto, con elementos como vegetales, o sea, sí intervenidos y cultivados, pero vegetales y entonces, en realidad, ha sido como imaginar cambios atmosféricos o algo así, porque hay muchos sonidos que luego, pues, al principio incluso, la primera vez que lo he escuchado, algunos me sugerían lluvia, la segunda vez que lo he oído ninguno me lo ha sugerido, porque tenía por ahí un color azul que luego sí que he utilizado, pero... entonces, he asociado en realidad los sonidos también a, por ejemplo, al zumbido de un moscardón o a los cambios de luz sobre la vegetación, pues...a viento o a lluvia o cosas así, entonces las sensaciones han sido un poco eso...

...Si que al principio me ha parecido que iba a ser una cosa más vertical, luego no, entonces en realidad, en lo que he estado todo el rato ha sido como en asociar colores y como eran sonidos diferentes los que se volvían simultáneos, pues en algún momento he trabajado como con dos colores a la vez, intentando presionar uno más o el otro dependiendo de lo que sonara, porque sí que había como mucho juego de sonidos muy profundos y otros como muchísimo más metálicos, mucho más aéreos, así como...no sé, del cielo o algo así, y en algún otro momento también como con las dos manos, queriendo estar a las dos cosas, así como por probar.

...Y seguramente, las cosas que al final han quedado, a lo mejor sí que tienen que ver con cierta horizontalidad, con esos dos sonidos que había... De lo que tú has hecho (refiriéndose a quien la observaba, a un agente "externo") no me he enterado de nada...he pasado absolutamente, no tengo ni idea de qué ha pasado fuera...

...Si lo hubiera oído más veces, a lo mejor sí que hubiera llegado a generar una especie de imagen, o algo así; he sido más como un sismógrafo.

RITA SIXTO

A mí me ha parecido claramente que era un recorrido de agua, o sea, como el comienzo...no sé por qué, pero el agua que empezaba a caer... era como agradable, con su ritmo y esos obstáculos que se encuentra el agua cuando va cayendo de la montaña por el río, que a veces se choca con una piedra, con la tela de una araña, el salmón que va en contra del agua, no sé...como sonidos muy naturales y de repente como en la mitad de... bueno no sé si es la mitad, me ha parecido como de repente que haya un cambio, o sea, que esa agua llega como a la civilización entre comillas, llega donde nosotros, empieza a haber como moscas, como otros sonidos más realmente, como de ciudad, metálicos, más moscas...

Al principio lo que he hecho ha sido escribir las sensaciones, para centrarme un poco. He escrito "agua", con flechas hacia abajo, porque es como el recorrido. "Obstáculos", ¿con qué se encuentra? El salmón va en contra...Y luego, "araña", "tela", "piedras", "remanso", un remanso de agua y luego, "cueva", ha aparecido de repente el eco:"la gota se la lleva el eco"; y luego ya se acerca a lo civilizado, "alguna tubería", "moscas", "abismo metálico", "más moscas" ...

...Este sitio, ¿cómo imaginarse su belleza?, este sitio ¿existe?... El deambular del agua se vuelve flaneur. El agua se vuelve flaneur, al final el agua acaba mirando, nos mira a nosotros...

...Un tren, claramente un tren...

No me ha importado que estuvieses por aquí, o la cámara, me he metido ahí y he estado a gusto. He contado una historia. La mía ha sido como más literal como ilustrar un cuento.

VEVA LINAZA



Yo estoy ahora como con un tema, **y cuando has dicho que "viéramos", lo primero que me ha preocupado realmente, es que sólo veo una cosa ahora mismo.**

Entonces, al principio he pensado: ¿qué veo?, porque ya me he imaginado y me pasa un poco **con todo... estoy tan tomada por eso que todo lo atraviesa** y entonces cuando nos has dicho, **"ver", he pensado, voy a relajarme y voy a darme la oportunidad...**pero evidentemente he visto lo que he visto, ¿no?, **entonces...**

**...Para mí, no sé si es porque ahora mismo estoy muy tomada con el tema, todos los sonidos** tienen que ver (no sabía que era un jardín), pero era como algo que horadaba, o sea, algo que atravesaba las cosas y como estoy con un insecto y todo un tema que trabaja también un poco sobre algo que atraviesa y que está como sacando, he estado trabajando todo el tiempo con eso y dejándome llevar por la sensación de la música en ese sentido, que todo el rato me parece que era como transformación, pero sobre todo como **atravesar algo...**

Y ayer, precisamente estuve en el Museo de Ciencias, entonces también me estaba sucediendo, que, de alguna manera, me gustaba como estaban colocadas todas esas cositas y los papelitos (sobre la mesa) porque volvía a tener como esa sensación de mesa de documentación, y cuando he empezado a trabajar es como que tampoco me he podido despegar ni de esa imagen, ni de los objetos como estaban colocados.

Cuando estaba trabajando, me podía dejar llevar por la sensación, pero cuando tú te acercabas, sí que sentía de repente como la mirada. No me incomodaba, pero era como si de repente volviera a tener como cierta consciencia, como si de repente abandonase un espacio donde me iba distanciando e iban sucediendo cosas, como que de repente dibujaba y el material me permitía, como después de pegarlo seguir dibujando y de repente, **apareces tú y era como... ¡uy! ¿igual estoy haciendo demasiado narrativo todo y demasiado mío?, pero...** volvía a decirme: ¡oye! ¡la verdad es que no puedo dejar de ver lo que veo!

RAKEL GÓMEZ

...

Inmóvil frente a ellas, otras veces demasiado cerca, incomodándolas o no, acompañado con una cámara, registrando, observando, imaginando lo que les estaría sucediendo, qué sentirían... **Escuchando, pensando qué ocurriría si yo no estuviera allí, si no sucediera nada** alrededor durante este lapso de tiempo de escucha, pensando que seguramente actuaríamos de otra manera y que todas estas contaminaciones, todos estos juegos del observador que observa, el otro que le mira, el hecho de no querer ser **visto, lo oculto... creyendo, en definitiva, que todo este juego es infinito...**

FDO. El observador

Para más información visite ["Falerinaren barne"](#).





5 de Diciembre-11 de Diciembre 2011

HOSPITAL DE SANTIAGO

AV. JEAN JAURÉS /  
AV. DE LA REPUBLICA



# ÍNDICE

**5 – 11 DICIEMBRE ..... SOBRE 5**

AV. JEAN JAURÉS / AV. DE LA REPUBLICA Y EL HOSPITAL DE SANTIAGO

Experimento y experiencia..... V.4

Preferiría no hacerlo ..... V.7

1

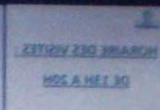


HORAIRE DES VISITES:  
DE 13H A 20H



URGENCES →





← URGENCES



Av. JEAN JAURÉS /  
Av. DE LA REPUBLIQUE





## SEMANA V:

COINCIDENCIA: Hospital De Santiago

LUGAR DE OBSERVACIÓN: AV. JEAN JAURÉS, ESQUINA CON  
AV. DE LA REPUBLIQUE.

M: *Aubervillers-Pantin-Quatre Chemins*.

TIEMPO PARA LA OBSERVACIÓN: Del 5 al 11 de DICIEMBRE de 2011

:

5 de Diciembre de 2011  
PARIS

Recuerdo como si fuera ayer aquel 22 de Febrero de 2009 cuando recibí una nueva carta del observador. Me acuerdo de abrirla emocionado, esperando encontrarme otro reto u otro planteamiento sobre el que reflexionar y actuar.

En aquella ocasión, el azar quiso que el observador tuviera que describir todo lo que ocurría en la sala de espera de urgencias del hospital de Santiago. Un lugar por el que se sentía dolorosamente atraído y con el que tenía una relación especial. Puede que, por esa razón, decidiera transformar lo observado y reconstruirlo en forma de texto anti-arborescente, basandose en *Láugmentation*, obra teatral que yo mismo escribí años atrás y que giraba en torno a un aumento de sueldo.

Quién me iba a decir que aquella decisión y la propia palabra anti-arborescente anticiparía mi desenlace...

El observador, ideó una trama que debía ser completada por el espectador. Invitaba al público a imaginar las consecuencias de un suceso determinado; en su caso: un aumento de memoria. Esta propuesta se repetía una y otra vez, con pequeñas variaciones, pero desembocando ineludiblemente en el mismo resultado: lo imposible de tal aumento, la muerte.

Aquella fue su manera de dar solución a un no-lugar que le remitía incesantemente a otro hospital (curiosamente otro no-lugar) que inevitablemente provocaba en él efectos que a menudo se relacionan con el olvido, llegando a no saber dónde estaba, en qué ciudad, en qué pasillo... Sus palabras destilaban cierta desesperación y ese fue, precisamente, el efecto que consiguió causar en mí.

El objetivo del observador era ver a través de las paredes de un no-lugar, más concretamente, "imaginar que sus paredes eran de cristal" y compartir el efecto que ejerce éste, en la persona que lo observa.

Un tiempo más tarde, el 30 de Abril de 2009, llegaría hasta mí un nuevo acercamiento al Hospital por parte del observador. Esta vez, profundizaba en el efecto mencionado anteriormente; aludía ya no tanto a lo que ocurría en aquella sala de urgencias, sino a la manera en la que su memoria respondía ante los estímulos de tal lugar, aun estando lejos del mismo, y a lo difícil que le resultaba recordar argumentando que su memoria parecía no querer hacerlo. De una manera u otra, cedió a los deseos de su memoria y simplemente se dejó llevar.

Curiosamente, sus dos maneras de observar un mismo espacio estaban altamente relacionadas; ambas hablaban de la fina línea que separa el recuerdo del olvido, la reacción y la espera o finalmente, la vida y la muerte. Dos aproximaciones a un mismo final trágico: No ser.

El observador, una vez más, venía a mí en busca de respuestas.

6 de Diciembre de 2011  
PARIS

Camino unos pasos calle arriba, dejando atrás la boca del metro de Aubervilliers-Pantin-Quatre Chemins, en los suburbios del norte de París. Un lugar que escapa de los muros de la ciudad y que a principios del s. XX denominaron como "La Zona". Un *terrain vague* no edificable que históricamente discurría a lo largo de 250 metros desde el muro de la periferia hasta el borde de los suburbios industriales.

Este lugar extraño e inclasificable, pronto se convirtió en refugio de nuevos migrantes del éxodo rural y de una población miserable y numerosa. Históricamente denostada --a pesar de haber sido reconstruida y reincorporada a la ciudad--, y a la vista de la sociedad, todos los "zonards": vagabundos, drogadictos, alcohólicos, proxenetes, jugadores, pervertidos, así como vendedores ambulantes de productos saqueados o de contrabando, asesinos, terroristas y toda clase de fugitivos, tenían un mismo denominador común: la libertad que les concedía su existencia al margen.

Para muchos parisinos, las calles por las que ahora camino han sido durante años motivo de vergüenza y de miedo; para otros, se parece más a la Tierra Prometida, en la que poder vivir sin normas, o mejor dicho, crear sus propias normas. El caso es que, tras un proceso de más de cien años, reurbanizada o no, reconstruida o no, reabsorbida o no, esta zona sigue existiendo al margen.

Añoro esa sensación de vacío, pero no me detengo; cabizbajo, sigo caminando unos pocos pasos más hasta que al levantar la mirada, mi destino me encuentra: el Hôpital Europeen de París, la entrada de urgencias, una cámara apuntándome, algunas colillas sobre el suelo y un túnel. Parece que la historia quiere repetirse, puede que ¡necesite repetirse!, que la libertad que aparentemente me ha cedido el azar no sea más que un espejismo... que nunca pueda escapar de la memoria, de mí mismo ni de mi cuerpo...

...El telón se abre una y mil veces mostrando un mismo escenario...

...Preferiría no hacerlo...

Doy unos pocos pasos más y me adentro en el túnel. La parte trasera del edificio, un contenedor de basura, la salida de emergencias, panfletos del sindicato y cristales rotos. ¡Un enorme charco de cristales rotos!

¡Las paredes de cristal se han roto!

Desaparecidas las fronteras, ya no hay límites entre esta (sala de) espera, la anterior y la anterior. O entre todas las esperas.... Como si el acto mismo de esperar no fuese un acto en sí mismo... como si el no-espacio, no fuese un espacio en sí mismo... como si yo en este espacio no fuese un cuerpo y yo mismo. Un ser atormentado y frágil en manos de una memoria ajena...

...Preferiría no hacerlo...

Preferiría estar al margen, preferiría formar parte de la inmensidad de un terreno vacío, instalarme en él, ausentarme, desaparecer, como otros lo hicieron antes... pero aquí estoy, frente a cientos de pedazos de cristal, y a diferencia de ellos, yo estoy intentando reconstruirme...encontrar mi espacio, descubrir las verdaderas razones que hacen que quiera salir corriendo y negarme a seguir observando. Convertirme en la pieza que falta en el rompecabezas. Resistirme hasta que los recuerdos se borren y los miedos se disipen.

...Preferiría no hacerlo...

Es esta tensa espera la que ha roto los cristales, fruto de la catarsis entre la vida y la muerte. Una espera activa entre ambas, un fin en sí mismo. Mi propio fin:

...Preferiría no hacerlo...

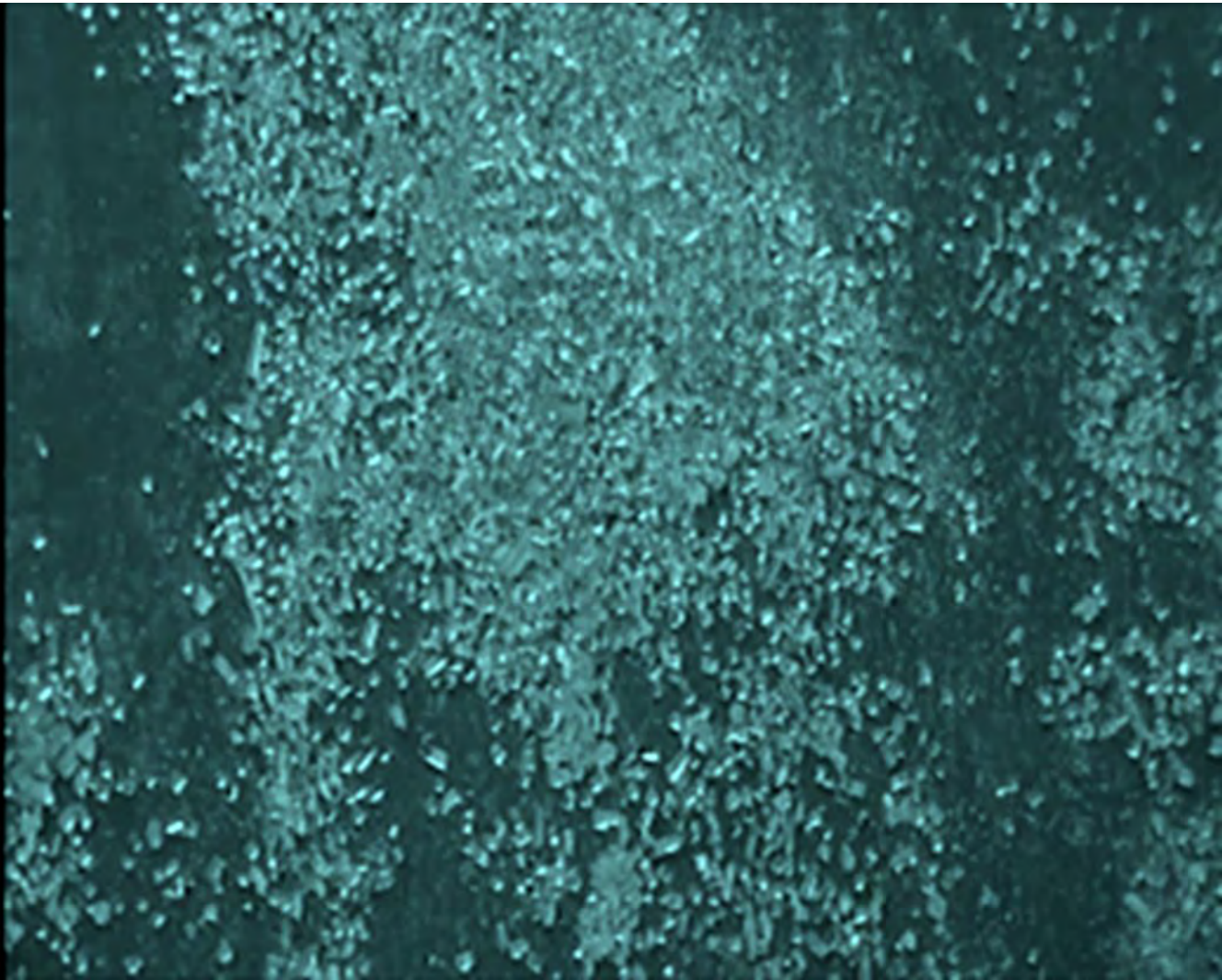
7 de Diciembre de 2011  
PARIS



...Preferiría no hacerlo...

8 de Diciembre de 2011

PARIS



...Preferiría no hacerlo...

9 de Diciembre de 2011

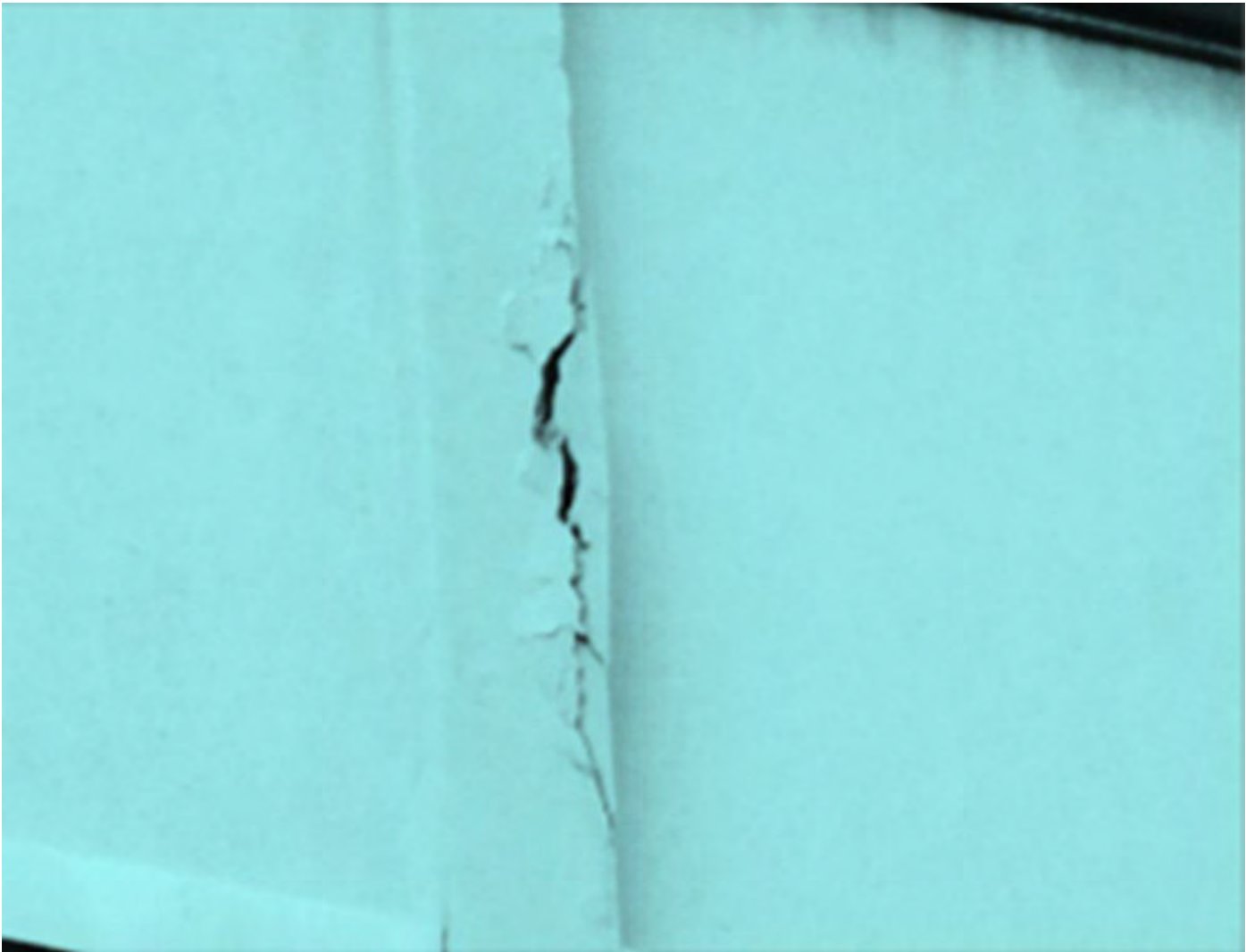
PARIS



...Preferiría no hacerlo...

10 de Diciembre de 2011

PARIS



...Prefería no hacerlo...

11 de Diciembre de 2011

PARIS

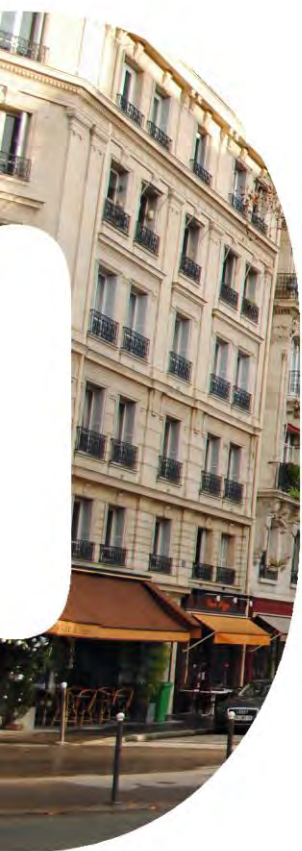


...Preferiría no hacerlo...









12 de Diciembre-18 de Diciembre 2011 —  
**CANTÓN DE SAN MARCOS**  
**AV. DE SÉGUR/AV. DUQUESME**



## ÍNDICE

**12 – 18 DICIEMBRE ..... SOBRE 6**

AV.DE SÉGUR / AV. DUQUESME Y EL CANTÓN DE SAN MARCOS

Experimento y experiencia..... VI.4

Tentative de description..... CD ANEXO

**POST SCRIPTUM /// REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN ..... VI.8**





SEGUR DEMENAGE

TEL: 02 47 39 12 - 43 42 22 98  
Transfert,  
Climatisation,  
Emballage,  
Débardage, etc.

Av.SEGUR/  
Av.DUQUESME





## SEMANA VI:

COINCIDENCIA: Cantón De San Marcos

LUGAR DE OBSERVACIÓN: AV. DE SÉGUR, ESQUINA CON AV. DUQUESME.

M: *Saint-Francoise-Xavier.*

TIEMPO PARA LA OBSERVACIÓN: Del 12 al 18 de DICIEMBRE de 2011

12 de Diciembre de 2011

PARIS

Han pasado varios años desde que el observador creó este juego en forma de correspondencia cuyo ciclo ha venido a terminar donde todo comenzó. Una esquina de entre los miles de esquinas que existen en París, un nuevo cruce de caminos con nombre propio: El cantón de San Marcos.

Por eso, más que la culminación de un ciclo, me encuentro en el punto exacto en el que el círculo comienza a volver a dibujarse sobre sí mismo, para convertirse en espiral.

Inevitablemente, tras este periodo de introspección y autoconocimiento, donde he recordado todos mis proyectos frustrados por una u otra razón, el observador ha hecho que uno de ellos sea el predominante. Aquel con el que él mismo iniciaba este viaje: "Les Lieux". Un ejercicio que pretendía describir el espacio de dos maneras bien diferenciadas, en vivo y de manera retrospectiva, para mostrar así la huella de su envejecimiento. Pero inevitablemente, también mostraría mi propio envejecimiento, el de mi memoria y el de mi escritura.

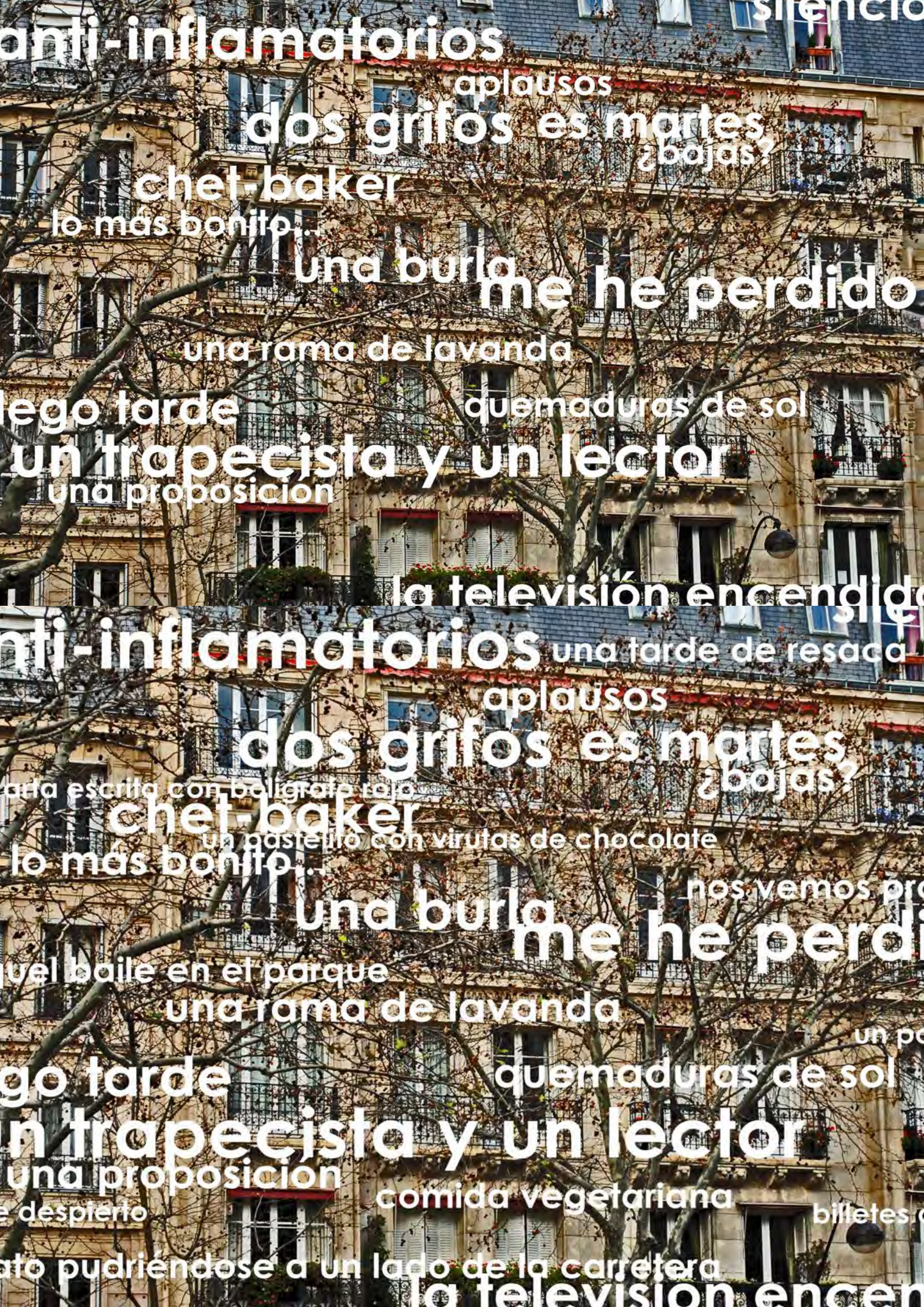
Comencé el ejercicio con gran rigor en 1969, e idealmente, duraría 12 años en los que se describirían exactamente 12 lugares en París a razón de 2 lugares por mes, para desarrollar unos 288 textos.

Pero en vez de culminar en 1981, tan sólo dediqué seis años a esta empresa y ya en el 75, decidí que prefería no hacerlo...

Sin embargo, no lo tomé como un fracaso, sino como un destino diseñado por mí mismo, yo era quien decidía, yo quien destruía o construía, combinaba y encajaba las piezas de un nuevo puzzle cada vez. Y fue así como este ejercicio se reencarnó en otros proyectos descriptivos, otros textos, fotografías y experiencias.

Es por esto que hoy puedo acompañarte, observador. Son todas estas razones las que nos han llevado a caminar juntos por esta calle repleta de edificios majestuosos, donde parece que no ocurre nada, pero que ambos hemos aprendido a aprehender, inventariar, agotar, escuchar, hacer sonar, expandir, recordar, grabar, inmortalizar...

Y al mismo tiempo, mimetizados en el devenir diario y en sus rutinas, puedo notar la mirada de todos aquellos que se esconden detrás de las cortinas; potenciales observadores cuyos pensamientos se escapan por las ventanas entreabiertas. Puedo escuchar lo que dicen, saber hacia dónde miran y seguir actuando como si yo también formara parte de esta nada.



anti-inflamatorios

aplausos

dos grifos es martes

¿bajas?

chet-baker

lo más bonito...

una burla

me he perdido

una rama de lavanda

lego tarde

quemaduras de sol

un trapezista y un lector

una proposición

la televisión encendida

anti-inflamatorios

una tarde de resaca

aplausos

dos grifos es martes

¿bajas?

ata escrita con beligrato rojo

chet-baker

un pastelito con virutas de chocolate

lo más bonito...

una burla

nos vemos pro

me he perdi

quel baile en el parque

una rama de lavanda

un pe

go tarde

quemaduras de sol

n trapezista y un lector

una proposición

e despierto

comida vegetariana

billetes

ato pudriéndose a un lado de la carretera

la television encen



\*(Resultado observación = Pieza audiovisual/ Fachadas+palabras/ Voz: Ixone O.+ G.Perec > extraída de una de sus descripciones de París tras haber abandonado su proyecto "Lieux/ Los lugares" y su empresa de las Bombas del Tiempo. En concreto, la intersección de la Rue Mabillon<sup>3</sup>. Ver CD Anexo.

---

<sup>3</sup> Se trata de un proyecto no textual sino **radiofónico** que conlleva **nuevas restricciones** : el 19 de mayo de 1978, instalado en una furgoneta de estudio, en el cruce de Mabillon en París, a la altura del café l'Atrium, G.Perec **describió en voz alta y en tiempo real, durante más de seis horas, el espectáculo de la calle.**

Tan sólo están accesibles los primeros 2 min. de dicha actuación. Link a la grabación: <https://soundcloud.com/syntonefr/tentative-de-description-de>



## REFLEXIONES A MODO DE CONCLUSIÓN

Podemos estar mirando una pieza de un puzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras, sólo así cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido.

Considerada aisladamente, una pieza de un puzle no quiere decir nada; es tan sólo una pregunta imposible. Pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: las dos piezas milagrosamente reunidas ya solo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera.

Algo así sucedía con este particular puzle ante el que me encuentro: múltiples visiones de un mismo lugar, once años de experiencia, 18 nuevas piezas que a su vez se dividen en pequeñas sub-piezas... Y yo, frente a ellas, intentando componer mediante todas las posibles variables, la figura e identidad del observador.

La solución del puzle consistirá simplemente en ir probando una tras otra todas las combinaciones posibles. De todo ello se deduce lo que, sin duda, constituye su verdad última: cada gesto que hace el jugador del puzle ha sido hecho antes por el creador del mismo; cada pieza que coge y que examina, cada combinación, cada intuición, han sido decididos, calculados, estudiados por el otro.

Siento que el tiempo para ir dando forma a este puzle que necesitaba de la más absoluta de mis atenciones llega a su final. A pesar de haber ideado y añadido nuevas piezas que seguro podrían encajar en el juego, no seré yo quien lo complete. Porque completarlo supondría cerrar la puerta a nuevas piezas y a nuevos jugadores y lo interesante de este juego es que no tenga fin...

Un juego que comenzó casi de manera inofensiva, en forma de correspondencia entre un ser humano que pretendía convertirse en un Nuevo Observador y que acudía a mí en busca de ayuda.

Su intención era poner en marcha un método de observación de la realidad con la que demostrar al mundo que la distancia entre el observador y lo observado, que tanto se ha defendido en múltiples esferas del conocimiento, era inexistente.

Pero para elaborar tal empresa, necesitaba también ser observado por alguien ajeno a él mismo y en un intento de negar su propia autoría, también llamó a participar al azar, a sus deseos más ocultos, a sus pulsiones y a sus recuerdos, para entre todos lograr completar este puzle.

El **objetivo principal** del observador era experimentar diferentes modos de aproximación a una realidad de la que había sido alejado por utilizar apreciaciones demasiado subjetivas.

El observador partía de ciertos miedos inherentes a tales inseguridades, pero se propuso defender la teoría de que **el observador modifica lo observado y viceversa** desde su propia

experiencia. Es decir, utilizar sus propias vivencias para describir lo que había visto, sentido, recordado, imaginado... en determinados espacios de una ciudad aparentemente ajena.

Antes de comenzar con su experimentación, me hizo partícipe de **sus intenciones** entre las que se encontraban la observación meticulosa de la realidad, de lo aparentemente poco importante, del ruido de fondo sin el que no podría existir su propia figura.

Saber situarse ante el espacio es un ejercicio complicado. Observar, implica un recorrido, pero no sólo por el "afuera" sino que también supone adentrarse en el autoconocimiento. Situado en el espacio, el observador podría **pensar, analizar y registrar** todo aquello que era observable, acciones que se podrían asociar a parámetros un tanto objetivos o parciales. Pero en realidad, de lo que el observador no era consciente era de todo lo que esas acciones acarrearán: **comparar, imaginar, sentir, elegir, abstraerse, recordar** y paralelamente **preguntarse acerca del propio acto de observar**.

Pronto se daría cuenta de que la percepción es experimentación, y que la experimentación es imposible sin la acción, y no sólo dedujo que la percepción es una acción en sí misma, sino que se puso manos a la obra.

El mero hecho de **moverse por el entorno**, de haber encontrado un método para recorrerlo y apropiarse de él ya vaticinaba un juego (de la lectura de lo real) con infinitas posibilidades. Para ello **debía participar de esa realidad que observaba, superponiéndole filtros y desgastes** para poder así valorarla, apreciar lo que se debe tener como esencial y lo que se debe desechar como accesorio. Pero este juego azaroso también hizo que tuviera que recordar ciertos espacios antes de observarlos in-situ, y una vez más, anteponer su propia subjetividad a la presunta realidad objetiva.

Poco a poco, se puso en marcha un mecanismo mediante el cual, se revivían instantes, conversaciones, juegos y miedos... que sin darse cuenta le traían detalles olvidados por la memoria. Aquellos recuerdos, a pesar de pertenecer a otro espacio-tiempo, ya eran inseparables de espacio desde el que se habían originado. El espacio se iba convirtiendo así también en memoria y en olvido.

El resultado se hacía cada vez más claro, el observador había encontrado la forma de **crear un espacio imaginario dentro de otro previamente construido**. Fusionando presente y pasado, pero no tan sólo de una manera conceptual: debería también explicarlo, darle forma con palabras, con gestos, con sonidos o con objetos artísticos que dieran cuenta, no sólo de un proceso de observación, sino también de un deseo por cambiar la visión del mundo.

Y es que por más que un puzle tenga bien claras sus reglas, y que la imagen resultante de su composición final haya sido prediseñada, lo que el observador me pedía a gritos era ayuda para crear juntos nuevas reglas auto-impuestas que mostraran una imagen que no tenía nada que ver con aquella que un día alguien diseñó.

La posibilidad de redimensionar la imagen bidimensional de la que no puede escapar un puzle ha hecho que juntos hayamos podido **crear un escenario propio**, un escenario soñado, en el que conviven personajes caricaturizados y recuerdos filtrados. Una visión particular de la

ciudad (del espacio) desde la perspectiva del paso del tiempo y desde la comparación y la superposición de nuestras propias vivencias.

Surgieron así obras interdisciplinarias que representaban esos espacios ambiguos y manipulables; y que ofrecían, finalmente, un nuevo espacio modificado por el propio observador, fruto del diálogo entre ellos, de su análisis mutuo, de redefiniciones, transformaciones y apropiaciones continuas.

Situados en el final (o en un nuevo comienzo) de este proceso, ambos hemos tomado consciencia de la manipulación que hemos ejercido y ejercemos sobre lo observado. Por eso, nuestra misión, la del observador y la mía propia, es **sensibilizar a los nuevos observadores en la percepción, comprensión y desciframiento del entorno**. En la importancia de mirar, entender, descifrar y actuar la realidad. En definitiva, demostrar que cualquier jugador puede cambiar las normas del juego y enriquecerlo junto a los demás jugadores.

Dicho de otro modo, que: OBSERVADOR Y OBSERVADO SE MODIFICAN MUTUAMENTE.

\*\*\*

“Lo que vivimos es lo que pasa verdaderamente, el resto, todo el resto ¿dónde está? Lo que pasa cada día y regresa cada día, lo trivial, lo cotidiano, lo evidente, lo común, lo ordinario, lo extraordinario, la música de fondo, lo habitual ¿cómo dar cuentas de eso?, ¿cómo interrogarlo?, ¿cómo describirlo?...

Debemos interrogar al ladrillo, al cemento, al vidrio, a nuestros modales en la mesa, a nuestros utensilios, a nuestras herramientas, a nuestras ocupaciones, a nuestros ritmos. Interrogar lo que ha dejado de sorprendernos. Es cierto que vivimos, es cierto que respiramos; caminamos, abrimos puertas, bajamos escaleras, nos sentamos a una mesa para comer, nos acostamos en una cama para dormir. ¿Cómo? ¿Dónde? ¿Cuándo? ¿Por qué?...

Describa su calle. Describa después otra. Compare. Haga el inventario de sus bolsillos, de su bolsa. Interróguese de dónde proviene el uso y el devenir de cada uno de los objetos que saque de ellos. Pregunte a sus cucharillas. ¿Qué hay sobre su papel tapiz? ¿Cuántos gestos hay que hacer para marcar un número telefónico? ¿Por qué? ¿Por qué no venden cigarrillos en las panaderías? ¿Por qué no?

Me importa poco que esas preguntas sean fragmentarias, apenas indicativas de un método o cuando mucho de un proyecto. Me importa mucho que parezcan triviales o fútiles: es precisamente eso lo que las hace más esenciales que muchas otras a través de las cuales hemos intentado inútilmente decir nuestra verdad.”

Este texto, escrito por mí hace años como parte de *L'Infra-ordinaire*, impreso en una cuartilla y pegado en la pared del estudio del observador, ha sido uno de tantos testigos de un proceso que ya no tiene marcha atrás.

El observador, me advertía del grado de implicación que requería decir “sí” a su invitación y de la imposibilidad de mi negativa: el método que había elegido para defender sus ideas era un método que yo mismo había ideado mucho antes de que él naciera. Inevitablemente nos estábamos convirtiendo el uno en el otro...

En 1969, ideé un método para interrogar al espacio que consistía en describirlo estando frente a él, sentado o caminando, mediante notas y a través de objetos y fotografías que darían cuenta de mi hazaña. Asimismo, se trataría de describir esos lugares desde la memoria, en un falso intento por mantener una distancia entre aquellos lugares y yo mismo.

Puede que esa fuese la seña de identidad común entre nosotros, la clave para que el observador se decidiera a hacer su propia versión de mi proyecto y que haya conseguido que yo mismo me reinvente después de tantos años.

Fue así como, partiendo de la selección de determinados espacios a observar en una ciudad escogida por razones diversas, el observador se propuso describir dichos espacios de la misma manera que yo lo hice años atrás: in-situ y desde el recuerdo. El orden de las observaciones lo marcaría el azar y gracias a éste y otros factores como la memoria, la imaginación, las reglas que el observador se auto-impuso y mis observaciones, el observador fue capaz de comprobar qué le sucedía estando ante un lugar “experimentado” pero que en ocasiones le resultaba desconocido, incomprensible o incluso difícil de descifrar por el efecto del paso del tiempo.

Todas aquellas vivencias, dieron lugar a doce proyectos creativos, abiertos e interrelacionados que materializaron el diálogo que habíamos mantenido todos los participantes con la realidad. Fue así como entre otros, aparecieron Brainard y el traje transparente, el catálogo de especies de espacios que, junto a Oliver Sacks, Queneau y Duchamp planteaba nuevos usos de los mismos; la importancia de lo que olvidamos y de lo que no se puede ver; las once mirillas por las que ver una obra de teatro anti-arborescente que escenifica la demanda de un aumento de memoria acontecida en un no-lugar; una bolera subterránea convertida en andén y ocupada en secreto por los integrantes de Oulipo; Un billete de ida y vuelta al futuro París; una hoja en blanco esperando los signos de una partitura que la convierta en sonido o una autobiografía desordenada por Berger justo antes de haber caído en la tentación por agotar un lugar elegido.

\*\*\*



Años más tarde y llegado mi momento, decidí retomar mi propio proyecto; el proyecto que dio origen a este juego y que creía que me debía no solo a mí, sino también al observador. Recordé la posibilidad de redimensionar aquel puzle e intenté extrapolar el método una vez más, dando con los puntos exactos en los que se encontrarían los 6 espacios elegidos por el observador años atrás, en el caso de que existieran aquí, en París.

Esta vez, podría definitivamente dar valor a su experimento, a su necesidad por crear juntos la figura de un Nuevo Observador que se multiplicara por la ciudad generando infinitas visiones. En efecto, mi propia subjetividad se basaría en una subjetividad ajena que generaría nuevas intersubjetividades. Me disponía a reescribir lo escrito, a reescribir lo observado y a reescribirme antes de morir.

Se trataba de interrogar a ambos espacios colocándolos uno frente al otro; destilar la duplicidad de sus significados, o multiplicarla y materializar 6 nuevas realidades para 6 espacios "ficticios". Pero también se trataba de interrogarnos a nosotros mismos, si queríamos definir lo que en verdad supone observar. Un interrogatorio en forma de botella lanzada al mar, de mensaje colocado en la cesta de una bicicleta o a través del sonido, que hiciera también a los otros, partícipe de nuestras observaciones pasadas y presentes, y juntos tratar de construir una realidad futura en la que toda apreciación es válida.

Pero volviendo al presente, creo que es momento de abandonarme... Se acerca el fin, y un nuevo comienzo para transformarme en algo, ubicarme en mi propio espacio y reesconderme en el lenguaje para resistir desde allí y ser testigo de la multiplicidad de los Nuevos Observadores que pueblen el Mundo. Pero desaparezco con la conciencia tranquila, con la firme creencia de habernos convertido en un método para *ser* realidad.

Convertido en letras, en palabras y en signos que buscan una verdad, cedo aquí este texto que habla del verdadero significado de la observación; un texto cuya única referencia se va nublando para ceder cada vez mayor importancia a vuestra propia experiencia, la que hablará de nosotros.

Una historia abierta, cíclica, espiral...que ahora también te pertenece.

George Perec

