



ESTUDIOS LITERARIOS

“ARQUITEXTURAS”: LOS TEMPLOS DEL SER DE EDUARDO SCALA

“ARQUITEXTURE”: TEMPLES OF BEING BY EDUARDO SCALA

JAVIER HELGUETA MANSO

Centro Universitario CIESE-Comillas

javierhm@ual.es

ORCID: 0000-0002-3780-5385

Recibido: 29-12-2020

Aceptado: 07-06-2021

RESUMEN

En el ámbito de los estudios interartísticos, la correspondencia entre arquitectura y poesía ha sido poco estudiada. El poeta Eduardo Scala ha planteado la dimensión arquitectónica de la escritura —“arquitectura”— en algunas obras que componen la serie *POESIA-ARQUITECTURA*. En este conjunto, destaca *Templos* (2007), ocho poemas sobre ocho artistas y poetas, “santos profanos”, que adquieren volumen mediante la técnica papirofléxica aplicada por Pedro Núñez. De este modo, Scala pondera la naturaleza religiosa del *origami* japonés para su código poético-místico denominado “sacrograma”.

Palabras clave: poesía, arquitectura, estudios interartísticos, mística, origami.

ABSTRACT

In the field of Interart Studies, the relationship between architecture and poetry has been little studied. The poet Eduardo Scala has raised the issue of the architectural dimension of writing —“architecture”— in some works that make up the series *POETRY-ARCHITECTURE*. One of the aforementioned works within that series, *Templos* (2007), stands out above the rest: It consists of eight poems about eight artist and poets, the “profane saints”, which acquire volume through the papercraft technique applied by Pedro Núñez. In this way, Scala highlights the religious nature of Japanese origami and its poetic-mystical code called “sacrograma”.

Keywords: poetry, architecture, interart studies, mysticism, origami.

1. UMBRAL

La definición de arquitectura, “el arte de proyectar y construir edificios” (*DLE*, 23ª ed.), parece marcar una distancia inicial con las artes verbales. A simple vista, ambas disciplinas muestran formatos y materiales presuntamente divergentes, frente a la

correspondencia entre poesía y pintura, por ejemplo, disciplinas concebidas en un mismo “alumbramiento” según la tradición (Lee 1982: 13). Sin embargo, existen varias vías para revisar este prejuicio. No se opta aquí por mostrar cómo el edificio da acogida a la palabra sobre sus muros o, a la inversa, cómo en la mente del lector de las artes de ficción —incluida la poesía— quedan representadas casas y ciudades, mundos imaginarios¹, gracias a esa singular voz impresa. “Alumbramiento” es una metáfora empleada para cierta mención intermedial de Heidegger que puede resultar válida para el sentido de la obra scaliana:

Así, pues, el habla no es Poesía porque es la poesía primordial, sino que la poesía acontece en el habla porque ésta guarda la esencia originaria de la Poesía. En cambio, la arquitectura y la escultura siempre acontecen ya y sólo en lo patente del decir y el nombrar. Son regidas y dirigidas por lo patente. Pero precisamente por eso son caminos y maneras peculiares de arreglarse la verdad en la obra. Son cada una un modo propio de poetizar dentro del alumbramiento del ente, que ya ha acontecido en el habla inadvertidamente (2018: 97-98).

Esta asimilación entre disciplinas a través de teorías esencialistas —incluso epifánicas u ontológicas— tiene un largo recorrido desde el romanticismo —Wilhelm Heinrich Wackenroder, Ludwig Tieck—. La fenomenología, de Heidegger a Martin Heidegger, ha prolongado esta interpretación que aparece incluso en los inicios de los estudios de estética comparada fundados por Étienne Souriau. Para el pensador francés los artistas

crean lo que, ni Dios, ni la naturaleza, habían hecho. Y lo que de esta suerte enseñan, en cuanto a los caminos que llevan semejantes realidades hacia la existencia, es la única experiencia auténtica que poseemos; el único modo rectamente al alcance de nuestra observación, de la actividad instauradora pura (1965: 56).

Octavio Paz en *El arco y la lira* o Eduardo Scala en algunas de sus poéticas traslucen que la verdadera naturaleza de *lo poético* o *lo artístico* está en las verdaderas obras, sea cual sea su disciplina, de manera que su correspondencia viene dada. Según afirma Souriau, “el arte es lo que existe de común entre una sinfonía y una catedral, una estatua y un ánfora; es lo que hace equiparables entre sí la pintura y la poesía, la arquitectura o la danza” (1965: 56).

Sobre esta base edifica Eduardo Scala algunos ejercicios de concordancias y sincronías entre poesía y ajedrez, poesía y pintura o poesía y arquitectura. Para esta última vinculación ha acuñado el neologismo “arquitecturas” (Scala 2007b: s. p.), fundado en el origen etimológico común de los vocablos “texto” y “arquitectura”. En su clásico diccionario, Joan Corominas (1987) señalaba que “texto” era un cultismo aparecido en el año 1335, procedente del verbo latino *TEXERE* ‘tejer’, mientras que

¹ Una de las tareas del novelista es la construcción de ese nuevo universo fictivo; esta empresa recibe en inglés el sintomático nombre de *worldbuilding*.

arquitecto, presente en castellano ya en 1520, aunque por mediación de su forma latina, se remontaba al griego “*arkhitékton* íd., compuesto de *árkho* ‘soy el primero’ y *tékton* ‘obrero’, ‘carpintero’ (deriv. De *tíkto* ‘produzco’, ‘doy a luz’)” (63). Empiezan así a advertirse las resonancias simbólicas comunes del artífice poeta o arquitecto, vínculo natural en el Renacimiento neoplatónico: en Michelangelo Buonarroti o en Leon Battista Alberti, que perteneció a la academia platónica florentina. En un estadio anterior, el *textum* y el *tékton* —y la *tejné*, ‘arte’— proceden de una posible raíz indoeuropea **téks* (Roberts y Pastor 1996: 178) en la que cabrían algunos de los sentidos apuntados: tejer y construir.

Si bien la fenomenología de sello posromántico plantea algunos problemas, la metodología semiótica ofrece datos empíricos para estudiar las tendencias afines de las distintas artes y los productos interartísticos. El siglo xx ha redundado en el interés por el valor estético del significante —con independencia de su proyección imaginaria en el significado—: el muro, el lienzo y el marco o el papel y el libro, como muestra Benítez Dueñas:

Por más lejos que puedan llevarnos un texto literario o un poema, siempre lo hacen desde la materialidad de la página impregnada de tinta, desde los signos estandarizados del alfabeto, desde una cercanía poco frecuente en cualquier otro medio. Esta relación inminentemente física con el objeto libro indica que no se trata exclusivamente de un objeto de interpretación, sino también de un objeto de experiencia (2003: 298).

La señalación —y revalorización— de la naturaleza sígnica y material de la obra junto al encumbramiento estructuralista del texto, como categoría transdisciplinar, habilita dos accesos: la metamorfosis de la arquitectura en palabra o la tridimensionalización escultórica y arquitectónica de la poesía. Aunque sus orígenes —egipcios, chinos, islámicos, precolombinos— puedan remontarse siglos o milenios, lo primero se ha convertido en una práctica de moda en el arte instalativo de las dos últimas décadas, en el que destacan en nuestro país Jaume Plensa y Cristina Iglesias y, fuera de él, Chicharu Shiota o Emmanuel Moureaux entre otros. Pero Eduardo Scala se ha fijado en el camino inverso, la línea de continuidad cifrada en su proyecto POESLARQUITECTURA que afronta desde hace dos décadas².

La contemplación de sus piezas invita a enmarcarle en los grupos y mentalidades de la neovanguardia —poesía experimental, poesía concreta— o en la cultura visual posmoderna, pero en sus prescriptivas manifestaciones —poéticas-prólogo, entrevistas— ha instado a marcar una clara distancia, prefiriendo remitir a otras fuentes, e incluso a desenraizarse de una identidad, denominándose “Don Nadie”

² Aunque los objetivos esenciales sean muy distintos, visualmente se podrían encontrar reminiscencias con los *Poemobiles* de Augusto de Campos y Julio Plaza, para el caso de la literatura que se vuelve escultura de papel, como los *Templos* scalianos, y con la concepción de poesía transitable de Joan Brossa para la palabra que busca ser arquitectura.

como paso para la consecución de un proyecto místico poético³. En sus palabras se revela la imagen de quien evita ser considerado hijo-de-su-tiempo⁴ y continúa tradiciones elementales —herméticas, cabalísticas— que proceden de una *philosophia perennis*⁵ desde la que buscar nuevas invenciones porque, afirma Scala, “la poesía es la poesía. Siempre es real, nombra lo verdadero, la ‘Realidad Última’” (Rodríguez Jiménez 1997: 148). Si en Heidegger la poesía, en sentido originario, es decir, el de la *poiesis*, el del crear igualado a un *poetizar*, suponía el manantial surgente de todas las artes, en Scala este momento fundador deviene sentido religioso: “1. Poiesis o creación: sacrogramas o POE+”. En el primer punto de esta poética (Scala 2014: 49), queda proyectada su estética numinosa mediante procedimientos visuales, pues sutilmente el signo ortotipográfico + evoca el símbolo cristiano de la cruz.

2. NIVELES: HACIA LA COMPRESIÓN DE LAS “ARQUITEXTURAS” DE TEMPLOS

La escritura ya no está en un libro.

La escritura ha desaparecido de un libro

(...)

Un lugar donde la escritura ya no puede estar es un lugar

donde ya está algo que no es escritura

José Luis Castillejo

³ Para ahondar en esta idea, cuya explicación excede las dimensiones de este artículo, remito al trabajo “Don Nadie”, autor de la obra de Eduardo Scala. Etapas y fuentes místicas de la poética de desaparición scaliana”. *Castilla. Estudios de literatura*, 11, pp. 361-380.

⁴ El escritor granadino Antonio Enrique, uno de sus primeros intérpretes, escribió la introducción de SOLUNA de Scala (Toledo, 1977) en cuya contraportada se lee: “SOLUNA, ascesis de la Unidad, es sin tiempo; tan sin tiempo que su mensaje pudo haberse hallado en tablillas de arcilla o resultar de descifrarse a partir de las pulsaciones que emiten los quasars. Pudo ser gestado por un hombre al igual que traducido de la naturaleza mediante un código en que lo orgánico correspondiera a lo psíquico.

De todo lo cual resulta una nueva y vieja cábala. Estas palabras completas, poemas verdaderos en tanto se presentan como ideas puras, son la clave que permite una meditación trascendente y la cifra de un recorrido a través de los conductos de la mente”.

⁵ Entre las definiciones que se han dado, expongo aquí la que mejor conectaría con el proyecto scaliano, esta que escribió Aldous Huxley en su libro homónimo: “*Philosophia Perennis*: la frase fue acuñada por Leibniz; pero la cosa —la metafísica que reconoce una divina Realidad en el mundo de las cosas, vidas y mentes; la psicología que encuentra en el alma algo similar a la divina Realidad, o aun idéntico con ella; la ética que pone la última finalidad del hombre en el conocimiento de la Base inmanente y trascendente de todo el ser—, la cosa es inmemorial y universal. Pueden hallarse rudimentos de la Filosofía Perenne en las tradiciones de los pueblos primitivos en todas las regiones del mundo, y en todas sus formas plenamente desarrolladas tiene su lugar en cada una de las religiones superiores” (2017: 9).

A lo largo de casi cinco décadas, Eduardo Scala se ha esforzado por mostrar las posibilidades naturales del lenguaje en dos *escalas* diferentes: el repliegue —poemínimos— o despliegue —poesía expandida— textual. Scala define sus “arquitexturas” en *Poe+ edificios*, un libro de artista con proyectos inéditos para la ciudad de Madrid, como “Tiempoespacio unificado. POESIAARQUITECTURA. Arquitextura” (2007b: s. p.). Estas funcionan en ambos sentidos: la letra posee su propia construcción arquitectónica y el texto puede devenir monumento: los citados *Poe+ edificios* (2007), el texto columna en *Cinco columnas de tiempo* —intervención en el Instituto Cervantes, 2009—, el poema transitable —*Uni/verso*, intervención en la Universidad de Alcalá, 2016—, entre otros. El poema o la “arquitextura” son continuidad de una misma idea-objeto en la que varía la proporción.

Frente a la hipersemiotización de los soportes y la espectacularidad de los medios, Scala trabaja desde la esencialidad y el minimalismo, presentando, sin artefactos complejos, las dimensiones plásticas y significativas del lenguaje. En la confección de sus obras, trabaja con tipógrafos, impresores y maestros cajistas⁶ que todavía se dedican a esta labor desde una conciencia artesanal y para los que resulta un hecho tangible, obvio, la materialidad y arquitectura de los tipos móviles. Este fue también un hallazgo del autor, según cuenta él mismo, desde niño (Helgueta Manso 2020b: 15); hay que pensar que, para la mirada infantil, la caja de imprenta, alzada, se revela claramente edificio de diversos niveles —pisos— en el que cada vano —ventana— está ocupada por un grafema.

La poesía scaliana del siglo pasado, desde 1974, abundó en el libro y la página —hallando diversos horizontes de expresión—, pero con el cambio de milenio⁷ excede esos límites proyectando su poesía, mediante diversas técnicas, sobre pasillos, muros, escaleras y otras construcciones. José Luis Castillejo, amigo e interlocutor poético de Scala, situado en el *incipit* de este epígrafe, había teorizado en su ensayo *Escritura no escrita* (1996) sobre la posibilidad, aquí tangible, de que la escritura trascendiera los confines de un libro.

No obstante, como en su momento sugiriera Juan Antonio Ramírez, creo ver una transición⁸ entre ambos formatos, entre el plano y el alzado, en la colección *Templos*

⁶ Está por escribir un ensayo sobre los largos y complejíssimos procesos de creación e impresión de muchas de estas piezas.

⁷ Un antecedente de esta poesía expandida que, necesariamente, acaba siendo valorada desde perspectivas arquitectónicas fueron las piezas de *POE+ ESPACIALES*, exposición en el Colegio de Arquitectos de Mallorca (1987). Allí mostró *Genomatría*, el primer poema continuo de las artes gráficas (página impresa de 1100 m.).

⁸ Soy consciente de que esta propuesta plantea los siguientes problemas: existen obras arquitectónicas de Scala en años anteriores y, además, el mismo autor lo sitúa en la exposición “poesiarquitectura” y, por tanto, en una serie que se ha prolongado en el tiempo. Lo primero no es óbice para seguir pensando que se trata de una transición en el conjunto de su obra: téngase en cuenta que una es la fecha de publicación o exposición y otra muy distinta la ideación en un autor que cuenta con un número ingente de inéditos y que siempre ha tenido dificultades para presentar la obra según su

de 2007, una serie compuesta por ocho poemas volumétricos. Afirmaba entonces Ramírez en su estudio introductorio que “representan muy bien el punto intermedio entre su primera vocación textual y sus preocupaciones más tardías por el espacio físico real” (2007: s. p.). Por su parte, cuando la serie aparece en el catálogo de la exposición *POESIA RQUITECTURA* del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid, se anticipa esta glosa:

Serie de ocho retratos, retratos de retratos, tratados de una forma nueva. Seres-templos, algunos de nuestros santos profanos, autores de culto universal, cuyas obras forman una constelación de santuarios para los amantes del espíritu-arte: Manuel de Falla, Antoni Gaudí, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez, Manuel Millares, Alejandra Pizarnik, Miguel de Unamuno y César Vallejo.

Serigrafía sobre papel Arches Rives BCK 260 gr. de 32 x 32 cm. Cortado y plegado (Scala 2007a: 73).

Scala parte de la base más frecuente de su poesía: el código del sincrograma y el concepto y género del re/trato. Ignacio Gómez de Liaño sintetiza el fundamento de este sistema al preguntarse: “¿Y si el verdadero retrato de un poeta, o un filósofo o un científico, o un místico, estuviera en su nombre? Esto es lo que sostiene Eduardo Scala” (2017: 41). Además, este tipo de composiciones busca un proceso de beatificación —“santos profanos”— en función de otra de las líneas de su poética:

13. Proyecto de vida:

diagramar

gramar

amar

mar

amar

gramar

diagramar

la sagrada Realidad (Scala 2014: 51).

El “sacrograma”, como también ha definido a estos ejercicios de retratos canonizadores, se aprovecha aquí de la técnica de la papiroflexia, aplicada según los

cronología de creación. Lo segundo no tendría por qué contradecir mi planteamiento: es evidente que *Templos* está más cerca de la poesía horizontal en papel y en tamaño estándar que del holograma sobre el muro, el scaligrama en la contrahuella de una escalera u otros fenómenos semejantes presentes en las últimas décadas de su trayectoria.

patrones del poeta por el escultor de papel Pedro Núñez, quien los dota de un sutil carácter tridimensional y, por ende, arquitectónico —“santuarios”—.

Esta aspiración de la poética scaliana hunde sus raíces en esas sabidurías arcanas en que todo el paradigma del lenguaje —y, por simpatía, de la escritura— se encontraba imbuido de lo espiritual. A su obra incorporará el cuadrado mágico —de los ajedrecistas y los herméticos—, la presencia de Dios entre las letras para los cabalistas, la dimensión sanjuanista del Verbo, la praxis de la *lectio divina*, la esencia de las escrituras sagradas del *Biblos* —y, por ende, de todo libro—, y, en *Templos*, la concepción espiritual del origami. El papel ha estado asociado desde sus orígenes a los poderes reales y religiosos pues algunos emperadores egipcios, chinos o incas fueron divinizados. El concepto de papiro hierático se aplica a aquel “propio de los sacerdotes” (Muñoz Delgado y Rodríguez Somolinos 2001: 59) pues en Egipto había “escribas sagrados”⁹ Todavía en la actualidad, el papel amate o amatl en náhuatl —conectado con el tradicional papel picado mexicano—, se emplea con fines mágicos en comunidades rurales (Medrano de Luna 2020).

La trascendencia metafísica de la papiroflexia ha quedado sepultada por la popularización de este ejercicio como manualidad o, a lo sumo, “arte-juego” (Kasahara 2015: contraportada). No obstante, para el caso japonés, se trataba en origen de “pliegues ceremoniales” del ritual *origata* que practicaban las clases altas, según describe Souza Sánchez: “durante el período Kamakura (1183-1333) se popularizaron los Shide y los Noshis, ofrendas religiosas de alimentos que se colocaban envueltas en cintas y papeles de colores esmeradamente doblados en los templos budistas y en los objetos festivos” (2017: 30). Origami proviene del japonés “*oru* ‘plegar’ y *-gami* ‘papel’” (*Dle* 23^o ed.) y está conectado con el *shodo* (caligrafía) y otras formas religiosas, porque etimológicamente *kami* remite también a entidades numinosas y “divinidades autóctonas” del sintoísmo, religiosidad previa y luego confluyente con el budismo (Berthon 1997: 441); los *kami* eran, por tanto, “espíritus” o “fuerzas vitales” muy diversas, incluso “divinidades atávicas de tal familia o de tal clan” (442), pero principalmente “deidades” de la naturaleza (Yusa 2004: 19-20). Parece evidente una trasposición metonímica al papel —ya sea porque se trata de un elemento natural, ya porque se emplea durante los ritos en los espacios cargados de energía sacra—.

Queda así expuesto el sentido religioso y divino del papel en culturas de tres continentes, y de las acciones ceremoniales ejercidos sobre él: el plegado (*origami*), cortado (*kirigami*) o inscripción caligráfica (*shodo*) que tienen lugar en los *Templos* de Scala.

⁹ Incluso, el papiro ha sido empleado en algunos mitos para construir sus barcos (Kurilo 2020: 82).

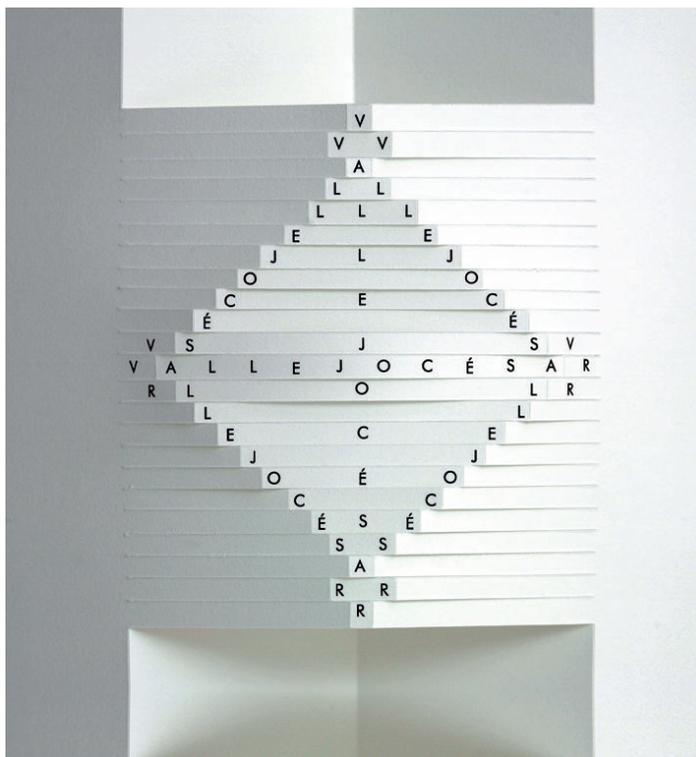


Figura 1

A la vista de la ilustración anterior, ¿desde qué área de estudio analizar la pieza? Se sobrepasa lo literario evocando, como en las formas *pop up* de algunos libros, la escultura de papel, pero, además, se apela a la arquitectura porque “parecen funcionar como maquetas de monumentos” (Ramírez 2007: s. p.). En la frontera entre el texto y las artes plásticas, resulta insuficiente la tentación de la etiqueta libro de artista porque falta el objeto libro; además, el artista ha rechazado constantemente tal denominación,¹⁰ aunque entre sus obras se encuentren algunas joyas y rarezas bibliográficas como *Libro del infinito* (1993),¹¹ y se empleen todo clase de técnicas —escritura, serigrafado, videomapping— y soportes —papel, planchas de acero, lonas gigantes, paredes o tapias, rocas en plena naturaleza—.

¹⁰ En concreto, a partir del título, no exento de ironía, *Libro de Arista* (2000). Sobre la problemática del libro de artista y su crítica a través de la obra scaliana remito al principal libro de Felipe Muñel (2004: 95).

¹¹ Fue incluido en una nómina privilegiada en la exposición de la Biblioteca Nacional de España *Expo Libri 2000. Muestra de los libros mejor hechos en el siglo XX* (2000).

Contra las tendencias banalizadoras, biblioclastas o logofágicas del libro o del papel en los libros de artista, propone una respuesta respetuosa, un acto de mínima intervención semejante al definido por el propio Juan Antonio Ramírez para el caso paralelo de la latoflexia:

La ortodoxia de la latoflexia exige no añadir nada, no ensamblar [...].

La latoflexia y latotomía es un arte “platónico” que descubre al ente escondido en la humilde lata originaria.

Se opera “per forza di levare”, como habría dicho Miguel Ángel de su trabajo con el bloque marmóreo, que ya contenía, como dormida, la escultura del artista.

Son muchas pero no infinitas las formas contenidas en la lata. Desvelarlas es la tarea (el juego) del creador (s. a.: 5).

En líneas parecidas se entendería la escultura de papel. Por ejemplo, en el caso de la exponente Ayumi Shibata, Sofía Vargas sostiene: “Shibata no se siente intimidada por la blancura de una hoja de papel nueva; en cambio, ve posibilidades infinitas. Cada capa de arte en papel es recortada a mano alzada, sin el uso de ningún tipo de lápiz. Todo lo que la artista necesita para comenzar es la imagen mental del escenario escultural” (28 de febrero de 2020). La propia creadora apunta al sentido religioso de su arte: “Uso mi técnica para expresar mi agradecimiento a los ‘Kam’ por haber nacido en esta vida. Creo que, a través del papel cortado, purifico mi mente y mi alma” (Vargas 28 de febrero de 2020).

Esta aseveración piadosa de Shibata muestra cómo el *kirigami*, que implica, como en *Templos*, el uso de la cuchilla, también posee una trascendencia metafísica, frente a la concepción purista del *origami* como género superior al resto de manifestaciones de la papiroflexia. *Kirigami* es, por tanto, la técnica que lleva a cabo el artista Pedro Núñez, el “modulador de *Templos*” (Scala 2007a: 24), según se expone, con acertada polisemia sintáctica, en el catálogo, aunque el artista chileno haya sido preferentemente partidario del *origami* en toda su trayectoria.

Para comentar ya los poemas, hay que hacer una breve cala en la reflexión “Los nombres de la ausencia” (2007: 13-21) con la que Francisco Jarauta acentúa en dicho catálogo la naturaleza híbrida de estos poemas espaciales y matemáticos:

Caligramas

Otras veces, el texto se hace número, y como caligrama secreto se presenta bajo la forma del juego de distantes arquitecturas. Lejano el lenguaje, ahora aparece otra construcción cuyo algoritmo abandona toda referencia a lo inmediato, para perderse en aquel espacio que Leibniz identifica como el de los mundos posibles. Desde la renuncia al primado de la evidencia nace el juego de posibles combinatorias, que terminará ocupando el horizonte ansioso del deseo (19).

Aunque se emplee el parónimo caligrama, la producción literaria de esta modalidad genérica de la poesía experimental o concreta ha ofrecido resultados muy

diversos entre los que los simétricos no constituyen ni mucho menos una mayoría. Otra cosa ocurre con la búsqueda de una “poesía geométrica / métrica / sin métrica / de manual de métrica” en Scala (2016: 51). Esta definición paradójica pretende señalar las raíces no vanguardistas, sino ajedrecísticas y herméticas —Rabano Mauro, Ramon Llull o Giordano Bruno— de este tipo de poemas, que han sido empleados como colofón en muchas obras antiguas, según López de Cózar (1991: 570-571).

Jarauta apunta la procedencia originalmente textual de *Templos* y reconoce la base del sincrograma. Desde una perspectiva arquitectónica, un sincrograma puede ser interpretado como plano, esto es: “representación esquemática, en dos dimensiones y a determinada escala, de un terreno, una población, una máquina, una construcción, etc.” (*Dle* 23º ed.). Algunos sincrogramas, por su especial complejidad y su forma, como el poema “Oratorio” del libro *Círculo*, poema iconográfico en forma de cruz latina, evocaban claramente la planta de un edificio religioso; en concreto, “la planta *ad quadratum* de las iglesias románicas” (Muriel 2004: 267).

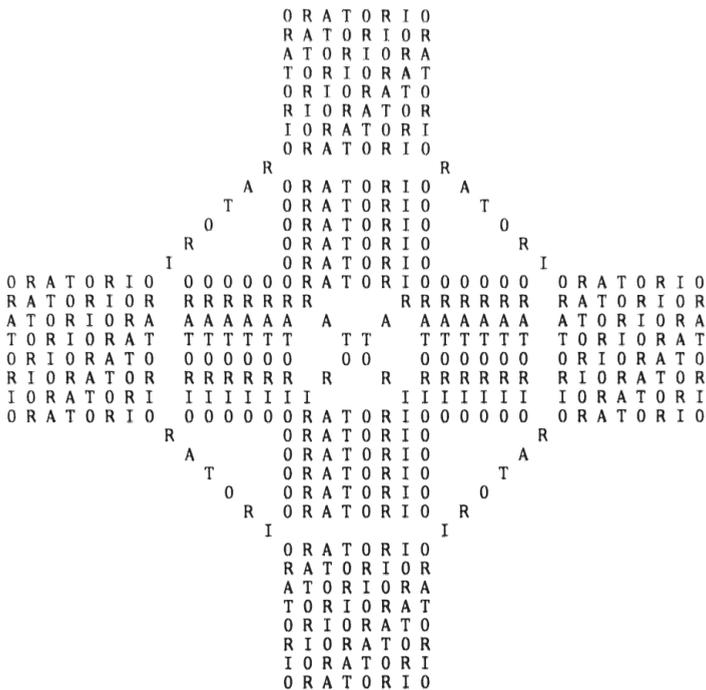


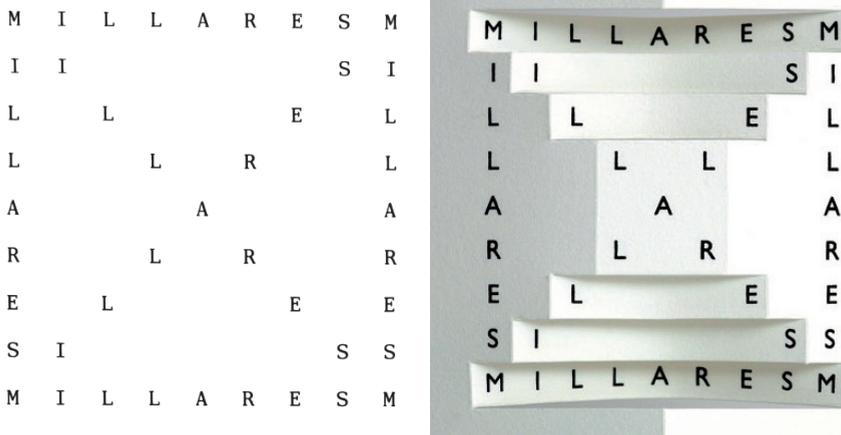
Figura 2

No se bebe tan solo de la tradición cristiana, sino también de la cultura budista. Philippe Cornu expone algunos casos de templos asiáticos cuya planta está basada

en el modelo del mandala (2004: 304) y, de hecho, los sincrogramas scalianos han sido denominados logomandalas (Muriel 2004: 246). Ahora bien, aquí se da un paso más allá en el proceso en marcha de la obra scaliana. Aunque ya se intuía en el sincrograma, los kirigamis de *Templos* esclarecen la arquitectura de tales textos (Figuras 3 y 4).

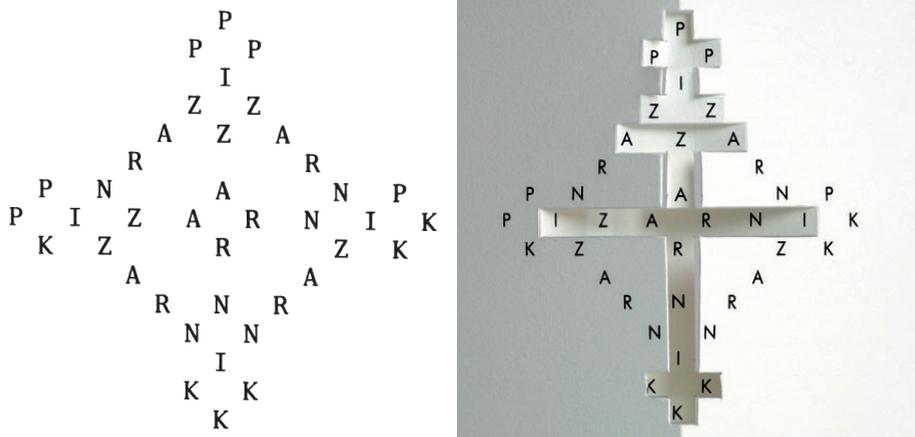
El templo dedicado al artista plástico Manolo Millares adquiere la apariencia de las pirámides guanches de la tierra natal del autor. El poema se sostiene y avanza desde las emes de cada vértice, simetría de las iniciales M. M. que se aprovechan para fortificar el conjunto hasta un A central en la cúspide, de marcada resonancia —primera letra del alfabeto, fonema más abierto— en la simbología scaliana. En la cúspide, el término “lar” también remite a valores ígneos y arquitectónicos —el hogar, espacio dedicado a la lumbre en las casas— y entidades numinosas —el lar como divinidad familiar entre los romanos—.

La trasposición del plano al volumen entraña unas dificultades técnicas que provocan sutiles variaciones entre una y otra escala. El poeta las considera nuevas revelaciones de aspectos no previstos u ocultos en la variante horizontal.



Figuras 3 y 4

En el templo del sincrograma de Pizarnik se produce una ruptura de la simetría, a nivel geométrico, que sirve para denotar no solo una verticalidad sino un sentido ascendente que la mirada capta por el mayor peso visual de barras/desniveles de la parte superior. Ello, sumado a una suerte de base mantenida en el pie de la misma, la asemeja a la cruz de los arcángeles en la iconografía católica. Scala ha empleado el concepto *angelós* ('mensajero') como paradigma del poeta, en tanto enviados portavoces de la palabra divina.



Figuras 5 y 6

Huxley afirma que, con independencia de su condición, a este tipo de figuras —poetas, artistas, científicos— que exponían la filosofía perenne “los que les conocieron les daban generalmente el nombre de ‘santo’ o ‘profeta’, ‘sabio’ o ‘iluminado’”. Así también Scala se refería a los aquí nombrados y representados como “santos profanos” (2007a: 73). Recuerda Amador Vega que “han sido los artistas quienes a lo largo del siglo XX han ofrecido el material más contundente para la obtención de una concepción de la religiosidad y espiritualidad humanas” (2006: 265). La edad contemporánea ha expuesto una situación de secularización incompleta en la que los artistas, los primeros que lograron la independencia de las instituciones religiosas desde el Barroco o el Romanticismo —según los países—, vuelven a indagar y a buscar la epifanía a través de las obras y las acciones estéticas.

En *Templos*, como en su sincrograma de base, cada re/trato arquitectónico pretende revelar la santidad del arte laico con aspiraciones místicas (Figuras 7, 8, 9 y 10).

El poema J.R.J., marcado por la esencialidad y mudez nominal a partir del empleo de las iniciales, se basa en una simetría exacta, palindrómica, que en la forma volumétrica adquiere un doble o gemelo vacío en forma de cuadrado blanco. Téngase en cuenta también el repliegue gráfico —al que le sigue el pliegue del papel— del poema “Antoni Gaudí” como emulación de las ondulaciones arquitectónicas modernistas. Asimismo, uno de los “homenajeados” es Unamuno, “gran aficionado a este entretenimiento milenar [de la papiroflexia] y autor él mismo de un tradadillo sobre el tema” (Ramírez 2017: s. p.); se advierte la inesperada proporción y androginia —“una” “uno”— del apellido como manera de conciliar la célebre “contradicción unamuniana”. En última instancia, también sobresale la aparición de la

divinidad *Alla* que tácitamente suena en las teclas o cuerdas que el kirigami muestra en Falla¹².

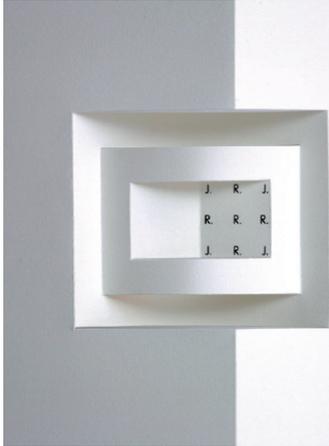


Figura 7

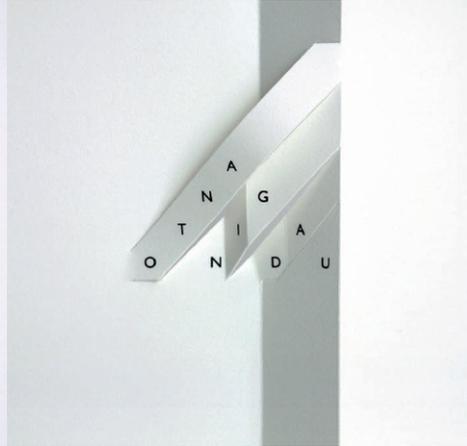


Figura 8



Figura 9



Figura 10

Scala considera las piezas “soportes de meditación”, al modo de los yantras y los mandalas hindús (2016: 51). La circunvalación en el interior de un templo, movimiento de peregrinos y ascetas —giróvagos—, se proyecta sobre el plano obligando a una percepción circular de los ojos, pues casi todos los diagramas centrípetos sugieren un dinamismo de rotación. Lo constructivo, que viene a ser una derivación secundaria, pero no obligatoria, del templo (Vázquez Hoys 2009), persigue la

¹² En su propio sincrograma, Eduardo Scala ha advertido esta presencia.

organización del caos. Según la filosofía *imago mundi*, Mircea Eliade interpreta el templo como “la representación terrestre de un modelo trascendente” (1992: 56). De este modo, la lectura silente y contemplativa de los templos scalianos constituye una ceremonia litúrgica.

Una última y breve cala debe hacerse sobre el otro concepto con que se definían estos “seres-templos”. El término “seres” se presenta en castellano en forma de palíndromo¹³; la infinitud de esta forma lingüística ha sido lograda con las posibilidades ilimitadas de combinaciones de las letras de un sincrograma. En *Templos*, mediante técnicas escultóricas y poéticas, se logra de manera efectiva el despliegue del ser: despliegue físico y des-velar metafísico conforme a la definición de la verdad en palabras de Heidegger (2018: 72). Considero que es en las propuestas de Scala en donde mejor se cumplen algunas de las perspectivas de la ontología estética que el pensador alemán esboza en su última filosofía:

En realidad, sólo se puede llevar a cabo lo que ya es. Ahora bien, lo que ante todo “es” es el ser. El pensar lleva a cabo la relación del ser con la esencia del hombre. No hace ni produce esta relación. El pensar se limita a ofrecérsela al ser como aquello que a él mismo le ha sido dado por el ser. Este ofrecer consiste en que en el pensar el ser llega al lenguaje. El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensadores y poetas son los guardianes de esa morada. Su guarda consiste en llevar a cabo la manifestación del ser, en la medida en que, mediante su decir, ellos la llevan al lenguaje y allí la custodian (2000: 259).

3. CÚSPIDE: A MODO DE CONCLUSIÓN

Aunque los sincrogramas han sido representados en muros, lienzos, piedra o lonas, *Templos* es una pieza única en la trayectoria de Eduardo Scala por la técnica papirofléxica, que no ha vuelto a repetir. Ninguno de los posibles niveles de proyección o escalas de las piezas tiene superioridad sobre el otro, pero sí pueden revelar nuevas facetas dado su material, naturaleza espacial y su contextualización distintos. Se trata de variantes que no bifurcan la coherente línea esencialista y mística de su *Cántico de la Unidad* (1974-2021). Aquí bucea en el efecto sacralizador del origami japonés —envoltura de objetos religiosos en templos budistas, marcas numinosas de delimitación del espacio del ritual— presentando microesculturas de papel o poesía expandida para crear una pieza de doble entidad: templo y exvoto simultáneamente.

Elisa Ruiz ha señalado en *Hacia una semiología de la escritura el continuum* entre escritura, metrología o cartografía (Ruiz, 1992)¹⁴. Dada su vocación tipográfica, Scala

¹³ Scala comparte este hallazgo, entre otros, con su amigo y también intérprete Hilario Franco, autor de *Diccionario de palíndromas*, y del todavía inédito pero interesantísimo Índice de índices en donde se afirma: “somos seres solos”.

¹⁴ Amplió, a continuación, su singular argumentación: “Desde el cambio de las costumbres nómadicas al sedentarismo, los consiguientes asentamientos y construcción de ciudades desarrollan una

es consciente de estas semejanzas. Un artista que opera desde el cuadrado mágico del ajedrez y sus implicaciones matemáticas y simbólicas para construir sincrogramas acaba presentando arquitecturas en distintos niveles de realidad, como se comprueba en *Red/tratos* (2003-2015), “experiencia tridimensional hipermedia”, donde el usuario puede bucear entre las letras que componen los poemas.

Sztulwark ha definido al arquitecto como “pensador del habitar” (2006: 109) y, así, el arquitecto poético plantearía en sus diversas dimensiones y escalas habitar la arquitectura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benítez Dueñas, I. M. (2003). Otros libros, otras obras. En M. Hellion (Ed.), *Libros de artista* (pp. 279-309). Turner.
- Berthon, J.-P. (1997). Shintoísmo. Referencias históricas y situación actual. En J. Delumeau, *El hecho religioso. Una enciclopedia de las religiones de hoy* (pp. 441-445). Siglo XXI.
- Castillejo, J. L. (1996). *Escritura no escrita*. Facultad de Bellas Artes de Cuenca (Universidad de Castilla La Mancha). Taller de ediciones.
- Cornu, P. (2004). *Diccionario Akal de Budismo*. Akal.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Gredos.
- Cózar, R. de (1991). *Poesía e imagen. Formas difíciles de Ingenio Literario*. El Carro de la Nieve.
- Eliade, M. (1992). *Lo sagrado y lo profano*. Labor.
- Gómez de Liaño, I. (2017). *8 escritos (1993-2016) sobre la poesía de Eduardo Scala*. Turpin.
- Heidegger, M. (2000). *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Anthropos.
- (2018). *Arte y poesía*. Fondo de Cultura Económica.
- Helgueta Manso, J. (2020a). “Don Nadie”, autor de la obra de Eduardo Scala. Etapas y fuentes místicas de la poética de desaparición scaliana. *Castilla. Estudios de literatura*, 11, 361-380. <https://doi.org/10.24197/cel.11.2020.361-380>
- (2020b). La palabra pintora. Aproximación a la poesía-pintura de Eduardo Scala. En E. Scala, *La palabra pintora. Re/tratos de artistas* (pp. 20-21) (Catálogo de exposición). Galería Guillermo de Osma.
- Huxley, A. (2017). *La filosofía perenne*. Barcelona: Edhasa.
- Jarauta, F. (2007). Los nombres de la ausencia. En E. Scala, *POESÍA/ARQUITECTURA* (pp. 13-21) (Catálogo de exposición, 2007). Museo Municipal de Arte Contemporáneo-Taller GC.
- Kasahara, K. (2015). *Papiroflexia creativa*. Edaf.
- Kurilo, D. A. (2020). *El árbol sagrado en el mundo indoeuropeo*. Sophia Lux.
- Lee, R. W. (1982). *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*. Cátedra.

“noción del espacio radial” a partir de un sentido del centro, que podía ser, por ejemplo, el granero. De ese modo, “los primeros asentamientos urbanos presuponen un sistema de representación simbólica. La ciudad es trazada teniendo en cuenta los cuatro puntos cardinales. La propia estructura denota la existencia de un área totalmente humanizada. Este fenómeno social favorece la integración espacio-temporal. No en vano prosperan en tal medio técnicas que guardan entre sí una relación, como son la arquitectura, la escritura y la metrología, actividades regidas por el principio del ritmo” (Ruiz 1992: 197).

- Medrano de Luna, G. (2020). ...es la capacidad de crear algo. La cartonería popular guanajuatense. En G. Medrano de Luna y J. M. Franco Franco (Coords.), *Interculturalidad, arte y saberes tradicionales*. Editorial Universidad de Guadalajara.
- Muñoz Delgado, L. y Rodríguez Somolinos, J. (2001). *Léxico de magia y religión en los papiros mágicos griegos*. Instituto de Filología-Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Muriel, F. (2004). *Hermetismo y visualidad: la poesía gráfica de Eduardo Scala*. Visor.
- Praz, M. (1981). *Mnemosyne. El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*. Taurus.
- Ramírez, J. A. (s.a.). *Latoflexia y latotomía: tratado breve* <http://www.elefantesdepapel.com/latoflexia-y-latotomia-tratado-breve>
- (2007). La ciudad parlante: peldaños en una E. Scala. En E. Scala, *Madrid. Poemas edificios* (s. p.). Museo de Arte Contemporáneo-Taller GC.
- Roberts, E. A. y Pastor, B. (1996). *Diccionario etimológico indoeuropeo de la lengua española*. Alianza.
- Rodríguez Jiménez, A. (Ant.) (1997). *Elogio de la diferencia. Antología consultada de poetas no clónicos*. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur.
- Ruiz, E. (1992). *Hacia una semiología de la escritura*. Pirámide.
- Scala, E. (2000). *Libro de Arista*. Madrid: Ediciones de la Imprenta.
- (2007a). *POESÍARQUITECTURA* (Catálogo de la exposición). Museo Municipal de Arte Contemporáneo-Taller GC.
- (2007b). *Madrid. Poemas edificios*. Madrid: Museo de Arte Contemporáneo-Taller GC.
- (2014). Nota bibliográfica + Poética + Creaciones + Cuestionario (Victoria Pineda). *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 4, 47-66.
- Souriau, E. (1965). *La correspondencia de las artes. Elementos de estética comparada*. Fondo de Cultura Económica.
- Souza Sánchez, P. M. de (2017). *El pliegue en la arquitectura* [Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid].
- Sztulwark, P. (2006). Formas de habitar, formas de vivir. Pensamiento arquitectónico en tiempos no arquitectónicos. En J. Sarquis (Comp.), *Arquitectura y modos de habitar* (pp. 109-122). Nobuko.
- Vargas, S. (28 de febrero de 2020). Fantásticas ciudades hechas de docenas de hojas de papel cortadas y apiladas. <https://mymodernmet.com/es/ayumi-shibata-arte-papel/>
- Yusa, M. (2005). *Diccionarios Akal. Religiones de Japón*. Akal.
- Vázquez Hoys, A. M. (2009). *Arcana mágica. Diccionario de símbolos y términos mágicos*. Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Vega, A. (2006). Antoni Tàpies: “Negatio negationis”. Un espacio de meditación y silencio. (Descripción de la “sala de reflexión” de la Universidad Pompeu Fabra). En V. Cirlot y A. Vega (Eds.), *Mística y creación en el siglo XX. Tradición e innovación en la cultura europea* (pp. 241-266). Siruela. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt7x7kp.11>