



El pan, 1965

OBLICUO-ONDULANTE

Gustaf Sobin

UN ESTUDIO SOBRE LOS PATRONES DE OLA EN LA CERÁMICA JÓNICO-MASALIANA

Si, como suele decirse, el vino permitió a la civilización mediterránea infiltrarse en el aún protohistórico mundo de la Provenza, la historia del vino no puede desvincularse de las ánforas en que fue transportado, ni de las vasijas, *kraters*, *skyphos* en los que se bebió.¹ Porque aquí, “contenido” y “continente” forman una sola entidad cultural. Importado a la Provenza desde el siglo VII a.C., tanto por etruscos como por fenicios, el vino y, de manera inseparable, las vasijas de barro en que fue transportado, constituían —como trueque— el producto más codiciado. Un siglo después, con la llegada de los jonios, este comercio se incrementó considerablemente. Esto, ya que los jonios no sólo intercambiaban mercancías con las poblaciones indígenas (canjeando esencialmente vino, cerámica y bronce por estaño, hierro y sal), sino que establecieron sus propios emporios para el almacenamiento y distribución de estos bienes. El primero y por mucho el más importante de aquellos emporios —esos establecimientos comerciales fortificados— fue Masalia: lo que actualmente conocemos como Marsella.

¹ Aquí y a lo largo de este texto, estoy en deuda con el trabajo fundamental de Benoit, *Recherches sur l'hellénisation du Midi de la Gaule*.

Llamados por Herodoto “progenitores de la historia”, los jonios eran los griegos asentados en Asia Menor que habían asimilado las culturas de aquellas sociedades afines a la suya y que habían prosperado en esas mismas regiones. Esta asimilación demostraría ser altamente generativa. Después de fundar, en un corto periodo de tiempo, sus propias escuelas de filosofía, arte y arquitectura, de inventar la acuñación de monedas y propagar los hallazgos de una cultura enteramente original a través del Mediterráneo, rápidamente se convirtieron en el centro radiante del helenismo. No había nada que fuera tocado por ellos, así lo parece, que no estuviera marcado por un sentido natural de la medida, la gracia, la proporción innata, por lo que efectivamente podría llamarse una “inteligencia aureolar”.

En ningún lugar se difundiría tan ampliamente esa inteligencia como en su cerámica y, especialmente, en los motivos con los que estaba decorada. Uno en especial, el patrón de ola (engañosamente etiquetado en inglés como “patrón de madera”), resulta particularmente relevante. Pues ahí, entre ondas oscilantes, los jonios expresarían las mismas energías que estaban en juego en aquel periodo generativo de su evolución. Si las cerámicas en cuestión se originaron en la misma Jonia o en su nueva colonia emergente al oeste, Masalia, importa poco, ya que en ambos casos el motivo experimentó una evolución prácticamente idéntica. Al trazar esa evolución, nos descubrimos siguiendo —de un modo enteramente inadvertido— el tejido vibratorio de una visión originaria. Nos encontramos absorbidos, por la pura oscilación, sobre el umbral de ese instante inaugural.

* * *

“Para el perno del vatanero, el camino, recto y sinuoso, es exactamente el mismo.”² Lo escribió Heráclito, otro jonio, describiendo

² Heráclito, fragmento 59, citado en Kathleen Freeman (ed. y trad.). *Ancilla to the Pre-Socratic Philosophers: A Complete Translation of the Fragment in Diels*,

la aparente contradicción de opuestos en el inseparable fluir de lo singular: el fluir del Ser. Ninguna otra afirmación puede describir con mayor precisión las energías inherentes a ese patrón ondulante. Escrita en el mismo momento en que la decoración jónica había logrado liberarse de ciertas características “orientalizantes” (manifiestas en los motivos geométricos y estáticos), la afirmación expresaba la *fluidéz* de la nueva filosofía. Hablaba de un universo en constante cambio y movimiento, en el que “todas las cosas son impulsadas a través de todas las demás” por un único principio rector.³ Las olas, de hecho, ilustran ese principio. Ya que existen en una armonía de “fuerzas opuestas”, ellas, como la lira de Heráclito, vibran ante una serie de tensiones y distensiones.⁴

Al estudiar este motivo específico en museos regionales o en esos inusuales trabajos arqueológicos dedicados a la helenización de Galia, uno se encuentra con un fenómeno curioso. En el siglo VI a.C. —a comienzos de la colonización jónica de Marsella— el patrón de ola tiende a oscilar libremente, a ondular en una serie abierta de intervalos aparentemente erráticos. Etiquetado por los arqueólogos como oblicuo, desigual o irregular, el patrón es desestimado por esos especialistas como algo primitivo sino es que, sencillamente, torpe. ¿Pero es así? Más bien nos parece estar en presencia de una interpretación gráfica del mismo fluir que Heráclito evocó por primera vez. En presencia, pues, de un flujo incipiente —emergente— de energía, interpretado por medios artesanales. Lo que la mano del alfarero, al hendir la arcilla fresca, había delineado.

Flujo, fluir: cabe recordar el infinitivo griego *rhein*, que describe este preciso movimiento, y al que Émile Benveniste calificó como el “predicado esencial” de la filosofía jónica desde el tiempo de Heráclito en adelante. En el brillante ensayo de Benveniste “La

Fragmente der Vorsokratiker, Cambridge Mass.: Harvard University Press, 1956, p. 28.

³ *Ibid.*, fragmento 41.

⁴ *Ibid.*, fragmento 51.

notion de 'rythme' dans son expression linguistique", aprendemos que *rhein*, como generatriz de *rhitmos* (del que se deriva *ritmo*), significa el modo en que los objetos en la naturaleza se despliegan, se colocan y se sitúan momentáneamente. Al combinar *rhein* (fluir) con el sufijo —*thmos* (que indica el modo en el que una acción específica es percibida por los sentidos), nos topamos con el significativo para una cantidad inmensamente rica e inmensamente variable. En este instante diacrítico del pensamiento occidental, *rhitmos* no debe entenderse como una idea o un concepto fijo e inalterable, sino como la fluida arquitectura de cada caso. En palabras de Benveniste, "designa la forma [...] pero la forma moldeada por lo móvil, lo cambiante, lo líquido; como algo que no posee una consistencia orgánica propia. Se asemeja más a un patrón trazado sobre el agua, a una letra en particular con una forma arbitraria, como una toga, un *peplos* ajustado de manera informal, o un cambio repentino en el carácter o el humor de un individuo". Ciertamente constituye la forma, pero la forma como algo "improvisado, provisional, modificable".⁵

Qué cerca se encuentra la anterior definición de describir el patrón de ola arcaico mismo, tan fácilmente desestimado por los especialistas como algo "irregular". Por el contrario, el ceramista no estaba improvisando en torno a su propia imaginación y caprichos, sino a partir del flujo vibratorio de energías aún no reguladas. Estaba, podría decirse, expresándose a sí mismo en una escritura ontológica, la caligrafía del *Logos* mismo. Las líneas paralelas que trazó parecen desplegarse, ondulantes, fuera de un punto de origen inmediato aunque invisible. Se levantan, se despeñan, exaltadas —convulsas— sobre los costados de un jarrón de terracota como una criatura recién liberada. Parecen, si se quiere, estar *vivas*.

Aquí nos acercamos a una visión de la existencia que, luego de ser rápidamente suprimida, tendría que esperar otros dos milenios y medio para ser reafirmada. Qué familiar suena a los lectores de

⁵ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966), 1:333.

La filosofía en la época trágica de los griegos de Nietzsche o —más recientemente— de *El ser y el tiempo* de Heidegger. También quizá nos recuerde, dentro del campo de la estética moderna, la definición que Klee hace del arte como *Gestaltung*: como forma en un perpetuo proceso, o acto, de formación. O la interpretación de Olson del poema como una “construcción de alta energía” en el que “la forma no es más que la extensión del contenido”.⁶ Estos son, sin duda, cánones arcaicos. Juntos, comparten una visión común. Dentro de esa visión, el mundo (y las obras a través de las cuales ese mundo se manifiesta) estalla continuamente fuera de un incontenible punto de origen. Un caos iridiscente, como alguna vez fue descrito por Cézanne: un lugar desde el que la virginidad del mundo pueda, nuevamente, experimentarse. Un área que antecede a la referencia, las coordenadas, los puntos de orientación, que rechaza cualquier forma de medida preestablecida en su capacidad proteica de generar —y perpetuar— esa medida.

Las olas se enganchan. En torno a los bordes, hombros y caderas de tantas piezas de barro, el patrón se delinea en cada uno de sus nuevos remates. Tal como fue concebido por los artesanos, celebra lo preconceptual. Nos habla de un mundo que aún no ha caído bajo el mandato del determinismo humano. Sin embargo, este patrón de ola original, espontáneo, convulso, sólo adornará la cerámica jónico-masaliana por un brevísimo periodo de tiempo. Bajo los efectos de un humanismo emergente, el patrón mismo se endurecerá pronto. Codificado en franjas de unidades idénticas y oscilantes, se desvanecerá del todo como una aparición. Para el siglo v a.C. ya no es nada más que una caligrafía confinada a la repetición mecánica. En pocas palabras, se ha vuelto víctima de la cantidad.

⁶ Charles Olson, “Projective Verse”, en Robert Creeley (ed.). *Selected Writings*. New York: New Directions, 1966, p. 16. Traducción al español: “El verso proyectivo”. Trad. de José Coronel Urtecho. En *El poeta y su trabajo II*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1982.

Esta evolución siguió a la de la filosofía misma. En apenas medio siglo —es decir, desde la época de Heráclito y la mayor parte de los presocráticos, hasta la de Sócrates— el *rhythmos* comenzaría a ser redefinido de manera cada vez más estrecha. El mismo Platón calificó al ritmo como “el orden del movimiento” manifestado, digamos, por un bailarín en intervalos medidos, predeterminados. Ya habíamos entrado al reino del *metron*. Luego de una visión elemental de aparición, las nociones de cantidad, las discretas unidades de tiempo articulado predominaban cada vez más. La mano del ceramista no podía hacer más que repetir. Efectivamente, en palabras de Henri Maldiney, “la medida había introducido la idea de límite (*peras*) en medio de lo ilimitado (*apeiron*). Entre estos dos extremos, el destino del ritmo mismo comenzaría a desplegarse: moriría, finalmente, de inercia, disipación”.⁷ Moriría, finalmente, con el latín *cadare*, *cadentia*, el acento mecánico de la respiración de nuestras propias nociones adquiridas de “cadencia”.

Con la osificación del patrón de ola, nos volvemos testigos del nacimiento críptico de cierta ideación tecnológica. Al viajar del *Logos* al *Eidos*, llegamos —en un periodo de tiempo increíblemente breve— al umbral absoluto de concepto, una estructura de pensamiento que ya no requiere evocar su propio origen, principio, aparición. Al no reconocer antecedente alguno, es incapaz, a su vez, de generar una secuencia, de traducir la energía. Estático, autosuficiente, no puede hacer mucho más que duplicar —*ex nihilo*— sus propias formulaciones.

¿Qué tanto del arte conceptual moderno de nuestro tiempo celebra esta misma inercia, se deleita con su propia visión trunca? “Es triste”, advertirá Schiller a Hegel, “el imperio del concepto: entre mil formas cambiantes, será capaz de crear una sola: miserable, vacía”.⁸ Lo vemos muy a menudo en las galerías; lo leemos

⁷ Henri Maldiney, “L'esthétique des rythmes”, en *Regard, parole, espace*. Lausanne: Editions L'âge d'homme, 1973. p. 158.

⁸ Friedrich Schiller, *Tabulae votivae*, citado por G.W.F. Hegel en su introducción

constantemente en las revistas posmodernas; nos encontramos cada vez más expuestos a una visión tan asombrosamente similar como asombrosamente rígida de la existencia. Un arte tan deliberadamente sepulcral no puede más que ser, en verdad, un arte-final. No puede ser, después de todo, más que un vano ejercicio al servicio de una estética terminal.

Sin embargo, aquí nos preocupan los comienzos, no los finales: nos importa ese instante originario en la civilización occidental que podría reconocerse a sí mismo no en sus espejos, sino en sus olas, en el flujo incontenible de una dinámica inagotable: la del Ser. Vectorial por naturaleza, se expresaría en una multitud de formas. El patrón de ola arcaico es una de ellas. Como una firma, se va ondulando libremente en las orillas de toda esa terracota recobrada con su caligrafía inimitable. Al moverse, habla, una transmisión pura.

¿Qué más podemos hacer si no maravillarnos cuando encontramos alguno de esos fragmentos de cerámica? En Saint Blaise, por ejemplo, después de las lluvias de invierno, un trozo puede subir lentamente hacia la superficie desde la sección transversal de alguna excavación. Al examinar el latigazo elástico de sus ondulaciones abriéndose paso a través de este fragmento tan diminuto, nos descubrimos pensando qué *es* esto exactamente, sino la corriente misma. Si no es el filamento en vida latente de una luminosidad perdida. Si no se trata, en verdad, de la inscripción cristalina que de algún modo ha sobrevivido (como los fragmentos de Heráclito) a su discurso primaveral. Quizá nos encontremos haciendo estas preguntas al tomar el trozo de cerámica con el pulgar y el índice. Tomarlo como una llave. Tomarlo como una clase de llave muy particular para una puerta específica. La puerta, desgraciadamente, desapareció hace mucho.

a *Einleitung in die Ästhetik*. Citado a su vez por Maldiney, "L'esthétique des rythmes", p. 147.



Naturaleza muerta, 1960