
 FERNANDO ZALAMEA

Márgenes del Abismo

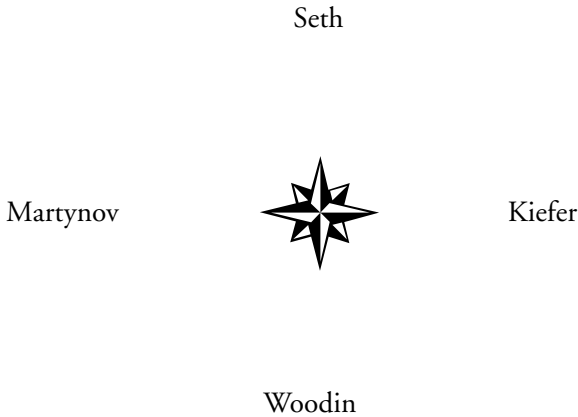
RESUMEN. Cerca de los márgenes de la cultura, la visión se amplía y se descubren hondos abismos. Estudiamos la percepción de lo profundo desde el punto de vista de algunos creadores de comienzos del siglo XXI situados en un intenso vaivén entre centros y márgenes de la condición humana: Kiefer (artes plásticas), Martynov (música), Woodin (lógica matemática), Seth (literatura).

Margen –del latín *margo*: borde, orilla– es, en español, según el Diccionario de la Real Academia, un sustantivo ambivalente, cuyo acorde masculino o femenino queda a libre arbitrio del intérprete. Extremidad, límite o espacio en blanco, el margen representa, física y simbólicamente, aquello que queda de lado, alejado de un conjetural centro. Sin género y sin lugar, el margen es, sin embargo, precisamente gracias a su indefinición y genericidad, un concepto de una extraordinaria riqueza y ductilidad para poder ver más ampliamente el mundo, gracias a un entramado de medias tintas disponible desde el revés mismo de los acontecimientos. Al situarse en un borde, en una orilla, en una frontera, la visión se multiplica: percibe varios territorios a la vez, varias interpretaciones, varios rectos y versos de una misma situación. Lo aparentemente unidimensional se torna adecuadamente multifacético, y la percepción de la cultura desde sus márgenes adquiere gran densidad y hondura. En efecto –como lo señalaba Bajtin, al explicar que todo problema importante de un dominio de la cultura era el problema de las fronteras de ese dominio– a menudo, desde una perspectiva central, la visión del mundo se trivializa y, rápidamente, se agota.

Situados, como lo estamos, en uno de los bordes de la cultura occidental, somos tal vez más afortunados de lo que creemos, al considerar nuestra ubicación geográfica y cultural dentro del mundo moderno. Es, precisamente así, estando al margen de los centros de poder y de onanismo intelectual, como muchos de los mejores pensadores y creadores de América Latina han tenido la posibilidad de recoger, diferenciar y hacer surgir obras notables a lo largo del siglo XX. Desde los límites, los latinoamericanos han tenido que desbrozar la energía explosiva de los centros de turno –Europa, Estados Unidos– y gracias a una sana distancia,

a una edificante perspectiva, a una sintética visión a vuelo de pájaro, los mejores creadores latinoamericanos han logrado resistir a desgastantes modas y a muchas de las inimaginables cursilerías del intelecto que han arrasado a París o Nueva York. En los mejores momentos, la lejanía, el encontrarse en los bordes, impulsa una acerada y rigurosa mirada creativa. En los peores, justifica la pereza y la cerrazón.

Trataremos de ocuparnos, en lo que sigue, de algunos de esos “momentos privilegiados” en los cuales la contraposición entre el centro y los márgenes da lugar a asombrosas explosiones creativas. En vez de ocuparnos aquí del lugar limítrofe de América Latina –tema de otros escritos–, estudiaremos el problema de los márgenes disfrutando de la obra de cuatro notables creadores actuales, en ámbitos de acción complementarios: Anselm Kiefer (Alemania: artes plásticas), Vladimir Martynov (Rusia: música), Vikram Seth (India: literatura) y Hugh Woodin (Estados Unidos: lógica matemática). Nuestro ejercicio tratará de mostrar que el encontrarse al margen de una condición dada puede verse –contrariamente a lo que un prejuicio repetido podría dar por sentado– como una posición de fortaleza y no como una de debilidad. El siguiente diagrama, que sintetiza la situación, será explicado progresivamente a lo largo del texto.



“Rosa de los vientos”.

*Vaivenes entre centro (c) y márgenes (m), sobre los abismos subyacentes:
Martynov (mÆ c), Kiefer (cÆ m), Woodin (cÆ c), Seth (mÆ m)*

En una serie portentosa de telas, esculturas e instalaciones, Anselm Kiefer (Donaueschingen, 1945) se ha venido ocupando de una situación límite particularmente claustrofóbica y angustiosa: ¿Cómo ser un artista después de Auschwitz? Sus obras –de dimensiones ciclópeas (muy a menudo por encima del rango de los 4 x 3 metros), especialmente impactantes en una época que parece haber perdido toda pretensión de grandiosidad– integran densas capas de pintura (rugosos emplastos que dan lugar a una verdadera topografía del color como materia), superposiciones de materiales cercanos a la tierra (arenas, flores, arbustos, sometidos a diversos procesos de resecamiento), colgandijos de productos humanos (batas, aviones, hilos, vidrios, arrugados o resquebrajados), e incrustaciones de desvencijadas planchas de acero (cuarteadas con ácidos y oxidantes, para ser luego machacadas a golpes), constituyendo un todo de una magnitud visual y una energía emocional sin par en las artes plásticas de los últimos veinte años del siglo XX. La obra de Kiefer evoca siempre el horror de los campos de exterminio nazis y la abyección suprema del ser humano, pero, al mismo tiempo, con una energía aterradora, parece indicar una exigua vía de redención para el hombre al imaginar cómo éste podría lograr enfrentarse a las estructuras inconmensurables del cosmos y, mediante mitos de inconcebible hondura, tratar de apaciguar su ansiedad ante el infinito.

La obra de Kiefer ha ido evolucionando netamente desde el centro hacia los márgenes, ya sea en sus grandes temas (de la tremenda herencia nazi al polvo de las antiguas culturas babilónicas), ya sea en los sostenes visuales de su obra (de la foto y la acuarela a sus alucinantes intervenciones con materiales de desecho), ya sea en su propio lugar de trabajo (de Buchen –Alemania central– a los grandes galpones de su estudio en Barjac –Francia meridional–). De hecho, el (la) margen es el lugar conceptual de Kiefer por excelencia: toda su impresionante exploración de la decadencia, de la corrosión y de la muerte es la exploración de unos bordes genéricos de la experiencia humana que parecían vedados para el arte, y que Kiefer ha logrado visualizar y re-inventar con una originalidad prodigiosa.

Ejemplo de la descomunal tarea que Kiefer se ha trazado, *Zweistromland* –*The High Priestess* (1985-89), es una gigantesca biblioteca (5 x 8 x 1 metros) de cerca de 200 libros en acero, con vidrios y alambre de bronce, que sirve, a la vez, como escultura mítica (conjuradora de una antigua sabiduría destrozada –Euphrat, Tigris) y como repositorio del testamento mismo de la obra del artista (pues cada uno de los 200 libros incorpora, en su interior, series de fotos, dibujos y acuarelas intervenidas). *Zweistromland* rompe con maestría los límites de la obra artística tradicional y logra convertirse en verdadero reflejo del paso del tiempo, de la vanidad y de la grandeza del lugar del ser humano dentro de una escala cósmica. Otra sobrecogedora escultura-instalación, *The Breaking of the Vessels* (1990, 4 x 4 x 1.5 m), incorpora una lluvia de ventanales rotos –La Clé des

Champs convertida en acto— sobre una alta estantería donde se acumulan diezmados y corroídos libros de plomo. Entre robustas placas de metal y frágiles fragmentos de cristal, se articula una singular poética donde conviven límites aparentemente opuestos: el peso y la levedad, la suave curva y el ángulo punzante, la muerte y la eternidad.

En su escalofriante ciclo de los campos de la tierra quemada —desde *Siegfried forgets Brunhilde* (1973, 1.3 x 1.7 m), un óleo desolador que evoca los mitos germanos mezclados con los rieles de los trenes destinados a Auschwitz, hasta *Cette obscure clarté qui tombe des étoiles* (1996, 5.2 x 5.6 m), un acrílico intervenido con miles de minúsculos granos de girasol que eleva las tierras aradas a una suerte de camino iniciático hacia una andanza cósmica— Kiefer se enfrenta también a los límites extremos de la experiencia humana, desde el más agónico e insufrible dolor, hasta la más sorprendente de sus esperanzas, cuando el hombre parece ser capaz de llegar a trascender sus peores limitantes. La obra madura de Kiefer va creando, en el fondo, todo un arsenal contemporáneo de asombrosas concreciones visuales sobre cómo podríamos entender —ahora— la siempre viva angustia de Pascal ante los abominables terrores del infinito.

Como en la serie de las *Emanaciones* de Kiefer —descendimientos ¿o ascensos? de masas gaseosas sobre olas de mares grisáceos; óleos y emulsiones de plomo (1984-86, 4 x 3 m; 2000, 9 x 5 m) con los que el artista parece querer visualizar la presencia de un incomprensible “más allá”— muchas de las composiciones de Vladimir Martynov (Moscú, 1946) incitan al oyente a enfrentarse a lo que podría entenderse como una búsqueda pura de los límites dentro de la música clásica contemporánea. *L'après-midi de Bach* (2000), ejemplo de una corriente de sonido que, en palabras de Martynov, “no es aún música o no es ya música”, trata de recomponer lo que podría haber sido el terremoto sonoro en la mente de Bach, al despertarse de una siesta en la que sus hijos hubieran estado tocando cadencias en el clavecín, irresueltas sin cuerda tónica final. En medio de un estado fatigoso de duermevela, Bach habría podido escuchar la progresión de variaciones minimalistas sobre uno de sus temas que nos propone Martynov. El resultado, a la vez fastidioso y fascinante, nos acerca con indudable éxito a los bordes de la música que desea explorar el compositor ruso. Lo que no es aún, o lo que ya no es, ese sorprendente límite entre el ruido y la obra maestra, entre la cotidianeidad y la creación, consigue concretarse —en el arrebatado crescendo (12'26”) de violines, violas y cellos del *après-midi*— en una experiencia sonora única, que nos acerca a lo que podría ser una variación continua del tema original, si una tal continuidad pudiera llegar a ser comprensible o, aún, imaginable.

En *Come in!* (1988) —serie de seis movimientos para orquesta de cámara, violín solo y celesta— una amplia melodía inicial pasa a ser transformada, dentro de cada movimiento, después de misteriosos toques de celesta, en desgarradores

cantos del violín que buscan adentrarse en un lirismo extremo. Paralelamente, en un juego de espejos hacia el exterior de la estructura, cada uno de los seis movimientos permite variaciones mínimas entre ellos, el tema inicial y los excursus melódicos internos del violín. La suma de las partes, lejos de convertirse en un agregado discreto de modulaciones minimalistas, adquiere una insospechada grandeza cuando el oyente percibe lo cerca que se encuentra del acto creativo musical en bruto, escondido en el empuje del violín cada vez más libre a medida que transcurren los movimientos, y cuando se da cuenta que el ejercicio de Martynov lo acerca íntimamente a otros esqueletos creativos en las artes –como pueden ser los borradores de un Proust o los bocetos de un Leonardo– convirtiéndose así en una experiencia de visualización de la creatividad en germen, que rara vez puede darse en una audición musical.

Autumn Ball of the Elves (1994) –en palabras de Martynov, “un adiós final a los altos y románticos elementos de la cultura de la Europa del Oeste en el portal del progresivo vacío del frío cósmico universal”– recoge la gran herencia central de la música clásica occidental (referencias a Vivaldi, Bach, Tchaikovski, Mendelssohn) y la filtra bajo el prisma minimalista. El enérgico rasgado de unos violines de fondo durante los quince primeros minutos de la composición, entrecruzado constantemente por sorprendentes variaciones, mínimas en la sintaxis pero de una extrema fuerza semántica en la melodía, va lentamente transformándose en un exasperado *tutti* armónico sin resolución posible, hasta terminar, finalmente, en un rapidísimo *presto*, en el irresuelto vacío.

Observando la tradición clásica desde uno de los bordes de la cultura europea, revisando lo central desde los límites, rompiendo modelos discretos desde una percepción periférica mucho más sensible a la continuidad, el camino de Martynov puede verse apuntando, así, en sentido inverso al de Kiefer, aunque muchos grandes temas –las experiencias extremas del hombre, la vida y muerte del mito, el lugar de la civilización en la infinitud cósmica– les sean hondamente comunes. De hecho, una misma visión de las profundidades del cosmos y del alma humana es algo que comparten tanto Kiefer como Martynov –hijos casi simultáneos de la Segunda Guerra Mundial–, quienes, entre otros caminos similares, consagraron tres años cada uno, en pleno auge creativo, a una suerte de extenso retiro espiritual, Martynov (1980-83) dedicado a estudios de la música rusa religiosa medieval, Kiefer (1993-95) dedicado *in situ* a estudios de las antiguas ruinas mayas y babilónicas.

La investigación de una honda herencia –con herramientas contemporáneas que desbrozan y, a la vez, refuerzan la riqueza de la tradición– es también parte central de la labor del lógico Hugh Woodin (Estados Unidos), uno de los más originales pensadores actuales de la teoría matemática de conjuntos. Desde hace una década, Woodin se ha venido enfrentando, con notable coraje y éxito, a uno

de los problemas más arduos de la matemática: comprender el status del continuo cantoriano (tamaño, estructura, lugar) con respecto a los axiomas “ZF” de la teoría de conjuntos (definidos, en palabras de Woodin, como “la opción escogida por el siglo XX”). Gracias a resultados previos de Gödel (1937) y de Cohen (1963), ya se sabía que el problema del continuo (si tenemos un subconjunto infinito de la recta real, ¿es el tamaño del subconjunto el mismo que el del conjunto de los enteros o el de toda la recta?) resultaba ser un problema indecidible a los ojos de ZF –contrariamente, por ejemplo, al famoso Teorema de Fermat, finalmente resuelto con una muy sofisticada maquinaria geométrica y algebraica, pero aún codificable dentro de ZF a pesar de su enorme dificultad–. La extraordinaria apuesta de Woodin consistió, entonces, en tratar de entender el verdadero porqué de esa indecidibilidad estudiando finamente la estructura $(H(w_2))$ que soporta al continuo cantoriano, y buscando nuevos axiomas, adicionales a ZF, que resolvieran de una manera óptima la problemática.

La búsqueda de axiomas naturales y relevantes, adelantada por Woodin, se centra en una muy interesante estrategia, que consiste en ir agotando la coherencia de ciertos principios de maximalidad para una estructura intermedia (axiomas ligados a la “determinación proyectiva” de $H(w_1)$), y en descubrir qué tanto la (conocida) arquitectura tensada de la estructura intermedia puede servir de guía para hallar las líneas maximales de sostén (desconocidas) de la estructura madre final. Puede describirse parte del trabajo de Woodin como elucidación de una sofisticada jerarquía que permite reflejar una estructura, inaccesible desde un nivel dado, en niveles más bajos donde –perdiendo ornamentación pero manteniendo la nervadura del edificio– un conocimiento parcial de las líneas de tensión de la estructura sí resulta posible. Críptica, debido a las inevitables limitaciones que genera el lenguaje matemático, la obra de Woodin es digna sin embargo, en su espectro técnico, del esqueleto reflexivo de una *Divina Comedia*, donde accedemos a lo inaccesible por medio de un complejo entramado de reflejos e iteraciones, de la mano de un poeta genial, profundo conocedor de la ciencia de su época. La “arquitectura” de Woodin recuerda la inventividad de otro genial constructor: los asombrosos modelos antifuniculares de Gaudí, anchos modelos de lona, invertidos, tensados con pesas, que servían de negativos tridimensionales para poder asegurar el ulterior sostén real, en positivo, de las curvaturas de sus atrevidos templos (Colonia Güell, Sagrada Familia). Reflejo de su posterior elevación, el peso y la atracción del abismo forman el preludio de la levedad y la gracia. La apuesta de Woodin intenta tensar –más allá de un particular entramado arquitectónico– un genérico continuo que podría estar trascendiendo la obra misma del hombre. El continuo que Gaudí quiso construir entre la exuberancia natural de las gigantescas y macizas rocas de Montserrat y su propia arquitectura podría llegar a ser sólo una parte del continuo maximal de Woodin.

Así—por caminos complementarios, y muy probablemente desconociéndose entre sí— Kiefer, Martynov y Woodin utilizan una metodología de abordaje común, cuando deciden enfrentarse de lleno con los límites estructurales máximos (visual, auditivo, conceptual) que son capaces de soportar sus diversos campos de acción. Pero, más sorprendentemente aún, detrás de la exasperación de sus búsquedas sintácticas o formales —quemadas y ácidos, trinos y atonalidades, grandes cardinales y jerarquías límite— surge también un común abismo semántico —el gran continuo de la cultura y la naturaleza—, omnipresente en las amplísimas concepciones holísticas del artista, del músico, del matemático. Sin una profunda creencia en la realidad de un primigenio continuo subyacente, serían sencillamente incomprensibles las *Etoiles tombantes* de Kiefer, el *Après-midi* de Martynov o los *Maximal Principles* de Woodin —ejemplos todos de una continuidad “operativa” en la naturaleza, acción a la que la esfera humana no parecería poder escapar—.

Algunos de los logros mayores de la lógica matemática han revitalizado con gran fuerza a la matemática contemporánea. Han logrado romperse sus supuestas verdades “eternas”—otorgándole así un novel y pragmático dinamismo a la matemática—, ha podido construirse todo un arsenal de herramientas de control y de traslado de información entre sus distintos subcampos —confirmando así su estabilidad estructural—, y ha conseguido detectarse, detrás de la dinámica y de la diversidad, un gran esqueleto de invariantes —explicando así la permanencia de la razón matemática—. Entre la multiplicidad y la unidad —reflejo vivo del *noûs* aristotélico— la matemática del siglo XX (particularmente a través de la teoría de modelos y la teoría de categorías, segunda mitad del siglo) es, tal vez, el más fino campo del saber actual donde —con gran precisión, en una suerte de característica conceptual global— se integra lo múltiple en lo uno, mientras, en sentido inverso, se diferencia lo uno en lo múltiple. En buena medida, el camino de Woodin puede verse, entonces, como una concreción muy detallada de esa fina dialéctica presente en la lógica contemporánea —concreción, a su vez, de ese peculiar modo plural del siglo, tan atento a los más insospechados vaivenes entre márgenes y centros.

El camino de Woodin, a pesar de buscar conceptualmente las líneas extremales de sostén del continuo cantoriano, se sitúa, en cambio, geográficamente, en pleno centro del mundo académico, en el campus privilegiado de la Universidad de Berkeley. Enmarcado en una experiencia vital plenamente focal —bastante diferente de la real convivencia con los márgenes sentida por Kiefer o por Martynov— su trabajo se ha desarrollado bajo la atenta y aprobatoria mirada de la comunidad matemática internacional, que ha sabido ensalzarlo como una de sus más prometedoras estrellas. Elaborado desde el centro, y dirigido hacia el centro, es notable que ese esfuerzo nos lleve nítidamente, sin embargo, hacia los

márgenes del abismo. Los cardinales de Woodin, instrumento fundamental creado en sus investigaciones de la teoría de conjuntos, conforman, de hecho, una jerarquía maximal que calibra la “consistencia relativa” de ciertos hechos ligados a la determinación proyectiva, dentro de diversos universos conjuntistas. A un paso de la consistencia, asegurada con exquisitas maniobras combinatorias, se encuentran la inconsistencia y el abismo. Woodin, como un gran equilibrista, pasea altivo por sus bordes.

Proveniente, en cambio, desde los márgenes de la civilización occidental, y dirigida hacia la multiplicidad de lo limítrofe –con una fuerza enteramente original y una inaudita comprensión de los detalles más nimios de la condición humana– la avasalladora novela *Un buen partido* (*A Suitable Boy*, 1993), del escritor hindú Vikram Seth (Calcuta, 1952), es un verdadero *tour de force* en la observación minuciosa del amor, la vida y la muerte –los “tres temas básicos” de la literatura, según Rulfo–. Las cerca de 1.400 páginas de la novela retratan una panoplia inagotable de grupos humanos, hindúes y musulmanes, zapateros y jueces, amas de casa y cortesanas, campesinos y universitarios, ancianos y jóvenes, seres talentosos y seres del común, políticos y soñadores, rajás y revolucionarios –junto a mil otros fragmentos de vida–, y componen una sinfonía de un colorido extremo, ajustada impecablemente tanto en el tono local como en la orquestación global. La descripción de los vaivenes del amor, de las complejidades de los seres vivos, de la acechante presencia de la muerte, es interminablemente menuda –y sin embargo, ágil y grácil–, llegando casi al paroxismo de lo infinitesimal. Se trata de una escritura llevada al límite, que intenta “decirlo todo” y que logra elevar la categoría de lo aparentemente “superfluo” a insospechadas alturas. El resultado puede verse como uno de los más cercanos productos literarios legibles producidos hasta el momento de ese magnífico, pero ilegible, intento de alcanzar la continuidad del mundo que fuera *Finnegans Wake*.

Seth utiliza un cuádruple recurso narrativo –frase corta y sencilla, vocabulario directo y preciso, orquestación multidimensional de tiempos y personajes, mirada polivalente de la trama– para tratar de capturar la viscosa fluidez del mundo. Una doble contrastación, entre sencillez (frase/vocabulario) y sofisticación (tiempo/trama), entre linealidad (cortas secciones de cada parte del libro) y espiralidad (crecimiento concéntrico de la acción), acerca la novela a ese irreducible sistema complejo que es la vida misma. Pueden oírse modulados los fragmentos, indisolublemente ligados, de todas las dialécticas que han recorrido la imaginación humana. Mezclando un minucioso contrapunto global –donde los cerca de 300 términos hindúes del glosario se combinan en una urdimbre de miles de costumbres y de reflejos soterrados– con la sencilla armonía de lo local –donde el suave transcurrir de cada corte de vida adquiere una plenitud insospechada–, Seth juega constantemente con la memoria acumulativa de la lectura, que crece

siempre discretamente, pero que, a partir de un indefinido umbral, adquiere una sorprendente autonomía continua –como puede suceder, por ejemplo, en una pormenorizada descripción proustiana, donde la riqueza de la palabra parece ser capaz de construir un entramado superior al continuo mismo de lo real–.

La acumulación incesante desde los márgenes convierte a *Un buen partido* en el ejemplo tal vez mejor logrado hasta el momento de lo que John Barth quiso llamar, en 1979, la literatura del “*replenishment*”. Seth lleva a sus extremos la búsqueda de la conjunción y de la síntesis de polivalentes estratos de “otredad”, para desembocar en una suerte de Tom Jones hipermoderno –si se nos permite abusar de una tal aberración clasificatoria. Sencillamente, de hecho, lo que logra Seth es retomar con energía los cauces de la gran literatura, aquella que, más allá de las modas postmodernas, nos acerca a las inconmensurables complejidades del cosmos y del alma humana. En tiempos en los que el alma parece haberse convertido en un virtual “doble click” en las pantallas del computador personal, *Un buen partido* nos proporciona una muy bienvenida bocanada de aire fresco, al volver a dirigir nuestra mirada hacia los abismos de Pascal, y al recordarnos su siempre permanente presencia en los detalles infinitamente pequeños de la cotidianidad.

La monumentalidad de la mirada desde los márgenes –ya sea la inmensidad horizontal, ya sea la hondura vertical del espectro de visión– es una característica que comparten los cuatro creadores que hemos evocado en estas líneas. Aunque los ejemplos aducidos, por su excepcional altura, podrían tender a la distracción, creemos que, yendo aún más allá de los ejemplos, puede resaltarse una estable y natural cercanía entre las nociones de “margen” y de “amplitud”. El fundamento lógico de esa proximidad conceptual consiste en una elemental observación geométrica: el hecho de que, en un plano, un punto en una frontera tiene siempre acceso, al menos, a dos regiones del plano, mientras que un punto central puede siempre ser restringido a una sola de sus regiones. Así, la frontera, el borde, el margen, llevan inherentemente consigo una potencial multiplicidad, que sirve para multiplicar y ampliar perspectivas.

Sin querer abundar en las ventajas que podrían derivarse, así, de un consciente posicionamiento en los márgenes de la cultura, y sin querer ocultar los evidentes privilegios que gozan aquellos que se sitúan en un centro dado de la cultura o de la sociedad, la simple constatación topológica anterior sirve para explicar la riqueza inherente de lo fronterizo, opuesta al magro botín de lo encerrado en un centro. Como finamente lo resumió Bajtin, “Todo acto cultural vive, de manera esencial, en las fronteras: en esto reside su seriedad e importancia; alejado de las fronteras pierde terreno, significación, deviene arrogante, degenera y muere”. Tal vez no sea sólo un azar el que, de aquellos considerados como los cuatro máximos escritores de la primera mitad del siglo XX –Kafka, Joyce, Proust, Musil–,

sobresalga el posicionamiento lateral (geográfico, estilístico, temático) de los dos primeros, y, aunque los dos segundos pudieran parecer ubicados centralmente dentro del panorama de las letras, se delinee finalmente también en ellos una honda marginalidad, indispensable en la construcción de su obra (el Proust homosexual, el Musil científico).

Como si la profundidad del abismo sólo pudiera ser plenamente percibida desde sus márgenes, Kiefer, Martynov, Woodin y Seth –criaturas errantes bajo el volcán– exploran algunos de los más emocionantes linderos de la imaginación contemporánea. Para ello, han sabido elevar notables arquitecturas sobre los márgenes de lo profundo, gracias a las cuales puede ahora adentrarse el caminante y observar, con asombrada reverencia, el fuego de la creación. ◇

REFERENCIAS

Daniel Arasse, *Anselm Kiefer*, New York: Harry Abrams, 2001.

Vladimir Martynov, *Come in!*, Eslohe: CCn'C Records, 2001.

Vikram Seth, *Un buen partido*, Barcelona: Anagrama, 2000.

Hugh Woodin, "The Continuum Hypothesis", *Notices of the American Mathematical Society*, julio-agosto, 2001.

* * *



–Después de ese 5-0 sobre Argentina todo empezó a desmoronarse.