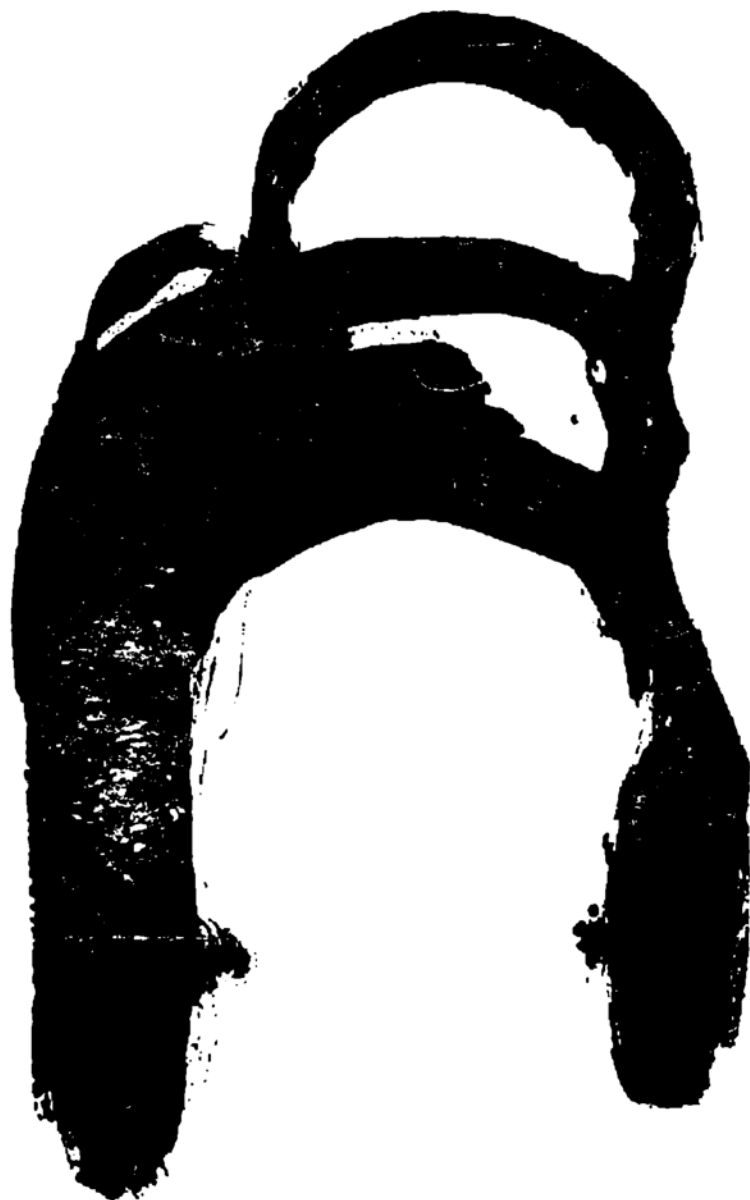


tsé ≈ tsé
3



tsé ≈ tsé
3



¡Verdades eran paredes y adrede las eras... Redes puras cuya oscura pregunta...!

Las raíces son los cuernos del ciervo. El ciervo es la velocidad del relámpago. El relámpago es cristal que se quiebra. El cristal es la memoria en la sangre. La sangre es un delta de raíces. Las raíces flotan, se conmueven, son hijas y madres. Las hijas son las raíces de las madres que todavía no nacen. Las madres son las hojas de ese futuro sin turbulencia de momento. Este momento da un delta de voces. Las voces son sombras y luces. Sombras y luces de oración. Presentimiento. Igualdad del humano con la piedra, raíz que se mueve bajo los *jueces*. Hábito de bestias sin borde. ¿Cuándo fue que la sangre, la transportadora de oxígeno, cristalizó reflejos de violencia? Es evidencia que la hoguera en su delta que se persigue no permite sino aguzar a quien la escucha. **Hasta las puntas distales cada otoño, el ciervo renueva cornamenta ● ● ● ;**

SOBRE YVES BONNEFOY

*¿Quién que sea capaz de contemplar la realidad
prefiere irse tras la imagen de la realidad?*

Plotino

Construida en torno de unos pocos temas, la obra de Yves Bonnefoy es fiel a un lugar único de reflexión, el que señala cierto desvío o mentira esencial en la palabra y el pensamiento. En tanto su poesía muestra la luz insostenible de lo que muere, el camino de la presencia que se borra, sus escritos teóricos no dejan nunca de señalar la separación inherente entre lo que es y su representación, esta suerte de exilio perpetuado en lo imaginario tanto por el arte, o la literatura, como por las diversas formas de discurso. No obstante, no se dice en ella que no haya que imaginar, o soñar, sino de saber, entre los intersticios que el lenguaje disimula, a través de las fisuras que la filosofía, las ciencias o la religión ya no pueden pensar, ver lo real.

De una temprana formación científica y filosófica, Bonnefoy conoce de cerca la fascinación que ejerce el pensamiento especulativo pero también el peligro, como decía Rilke, de entregarse a lo abstracto, ya que toda construcción conceptual se realiza al precio de negar la realidad. Su breve paso por el surrealismo está ligado al deseo primario del lenguaje en proliferación pero su pronto alejamiento (le critica, sobre todo, la actitud gnóstica que al mismo tiempo que niega la realidad lo hace sobrevalorarse por encima de ella) es una clara toma de conciencia de sus propias inquietudes.

Sin duda, es en esta ruptura inicial donde Bonnefoy empieza a elaborar su crítica permanente a lo que parecen ser los reductos inexpugnables de la filosofía y la poesía: el concepto y la imagen. En "Les tombeaux de Ravenne", uno de los textos de *L'Improbable*, al reflexionar acerca de la significancia de los monumentos funerarios, Bonnefoy señala que la filosofía "piensa" la muerte para, en ese mismo pensamiento, reemplazarla por una idea de lo definido que nos resguarde de nuestra propia finitud. Encerrado en su pureza inmaculada, el concepto se funda en una mediatización de lo real y en esa postergación se vuelve, como dice Jean Starobinsky, una trascendencia vacía. Del mismo modo, la poesía construye por medio de las palabras un más allá virtual donde muriendo no se muere, donde es posible crear una suerte de inmortalidad provisional en medio del mundo que se desmorona. Sin embargo, dice Bonnefoy, hay otra poesía, una poesía que al desmistificar el puro espacio de la imagen, por una suerte de dialéctica esencial, se vuelve un tercer término de reunión y un medio de conocimiento.

Ahora bien, ¿cuál sería el objeto de la poesía? Según Bonnefoy es nuestra vida en la tierra, «la relación de nuestra vida con el mundo exterior, el cual está —dice— estructurado también, aunque de manera diferente como lo está el lenguaje; así pues, la tarea a realizar será percibir correspondencias que existen en dicha estructura, en esa economía transverbal, con el fin de enriquecer la palabra futura.» Esta función, que podría decirse ontológica, no puede confundirse con abstracciones lingüísticas o teorizaciones esotéricas sino que debe entenderse como la inscripción —el testimonio— del conocimiento desgarrado del hombre y la esperanza, desde el mismo momento que el saber del fin enciende con una luz irrevocable lo que no será dos veces, de un reencuentro pleno con lo que es.

En *L'Arriere-pays*, uno de los textos más bellos que haya escrito, itinerario biográfico a través del arte y la geografía a la vez que una indagación poética del espacio indeterminable que se suscita como trasfondo de nuestra experiencia sensible, Bonnefoy habla una vez más de la necesidad de encontrar una razón en lo que es: «Amo la tierra, lo que veo me llena, incluso llego a creer que la pura línea de las cimas, la majestuosidad de los árboles, la vivacidad del agua en el fondo de la hondonada, ya que son tan intensos, sólo pueden haber sido queridos para nuestro bien. Esta armonía tiene un sentido, estos paisajes y estas especies son una palabra, sólo se trata de mirar y escuchar fuertemente para que el absoluto allí se declare, en el fin de nuestra errancia. Aquí, en esta promesa, está pues el lugar.» Pues aquí, en nuestro único lugar, y en este tiempo determinado por el horizonte de la muerte, está la promesa de sentido y su sola posibilidad: este Bien que se brinda, la frase iluminada de la Presencia.

Es verdad que Bonnefoy rechaza abiertamente el mundo ideal construido desde Platón, no obstante, al vislumbrar en lo que es la inmanencia de la unidad, retoma, actualizándolo, el neoplatonismo de Plotino: si ya no comprendemos lo que se presenta (este lenguaje primero e improbable que se evade de las palabras) es porque estamos escindidos de esa unidad originaria por medio del lenguaje. Volver, desde la conciencia de la separación, a entender el mundo como un significante primario y reencontrar aquí, en la presencia que la muerte niega, el sentido de la existencia, sería la tarea de la poesía y nuestra única salvación.

Tal acto sería la promesa a cada instante renovada de permanecer en *lo intenso* del Ser, habiendo roto los cercos que nos aíslan en una subjetividad ilusoriamente autónoma y que nos impiden vivir una experiencia de lo real verdadera —aunque la palabra sea siempre el lugar donde comienza nuestro olvido.

CARLOS RICCARDO

EL PINTOR CUYA SOMBRA ES EL VIAJERO

YVES BONNEFOY

VERSIÓN DE LAURA FARFÁN



No hay que conformarse demasiado fácilmente con las explicaciones más sencillas —una casualidad, el mecenazgo, los encargos— cuando se trata de la cuestión siguiente que me parece fundamental: ¿por qué un pintor ha cambiado de país, abandonando por otros horizontes, por otros colores, y sobre todo por una luz diferente, el lugar donde ha vivido, donde ya ha trabajado? Puesto que su gran página inmóvil puede abrirse a los movimientos más rápidos del cielo, a los indicios más furtivos del paso del día o del siglo, puesto que su mirada puede seguir sobre un rostro el curso apacible o trágico de la existencia, puesto que su sueño —si es eso lo que prefiere— puede evadirse de ese mundo simplemente por la contemplación del brillo de algunas piedras o de un barco que se aleja del puerto, ¿por qué ha sido necesario que decidiese irse, y a veces tan lejos, como si se embarcase en una persecución, dejándose llevar, de esa manera, por alguna preocupación? ¿Cómo puede esperar descubrir tanto, en el lugar al que aún no ha llegado, el que tiene acceso a todo, o a casi todo, en cada lugar por el que pasa? ¿Qué parece prometer el otro lugar a aquellos que conocen el aquí del mundo? No se puede dudar que aflore, en esas partidas y trayectorias, en esas interrupciones, a veces largas, en esos renovados comienzos —que a veces son regresos— una de las necesidades más profundas de nuestro ser, al mismo tiempo que una de las más oscuras; y aunque fuera —como en muchos otros viajes, por otra parte, peregrinajes, cruzadas, ese romántico errar y vagabundear de nuestra época— algo perteneciente al absoluto que prevalece en la inmanencia sobre toda causa en esas ocasiones. ¿Es el pintor viajero una avidéz sin tregua, una dicha a la que sólo le falta saciarse, o no estará, de comarca en comarca, arrugando las hojas de la apariencia sólo por una impaciencia que en definitiva significa estar insatisfecho de todo lo terrestre? ¿Es el nuevo rey mago, que recoge poco a poco el espíritu que ofrecerá, cuando termine su camino, al eterno nacimiento humano? Yo me dejo asediar por esas preguntas, tal vez por esas quimeras, cada vez que puedo imaginar que un pintor se hizo preguntas similares, concientemente o por simple enfebrecimiento. Y he aquí, a guisa de respuesta, la hipótesis que más me agrada. Un pin-

tor se desplaza, va de un país al otro, sólo si en su experiencia de los lugares, se interesa por el lugar en tanto que tal —el lugar, esa configuración de aspectos, de los cuales algunos son constantes de un punto al otro del mundo, y otros nunca los mismos, lo que por consiguiente significa el azar, aunque de manera oculta, y expresa por ese azar lo que también es nuestra condición, un hecho pero sin ninguna necesidad que lo justifique, un absoluto: una irrealidad, er consecuencia, un enigma... En todo país, desde luego, hay seres para quienes, debido a una creencia o a un hábito, todo se coordina, todo tiene un sentido, todo ayuda pues a perder de vista, bajo los colores o las formas, los signos de ese azar, la filigrana de esa angustia. En todos lados se ha querido, frecuentemente se ha sabido construir una relación de confianza con el horizonte cercano, ¿y por qué la pintura que nos ayuda a comprender lo que nos ofrece la tierra, no habría también pensado de esta manera, no se habría esforzado en hacerlo: lo que la sujetaría al lugar de origen? Es verdad, y aun algunos grandes pintores casi nos ofrecen la prueba de que lo particular y lo universal pueden no ser más que uno en una existencia. Piero della Francesca, en el *Bautismo de Cristo*, y con él *la pittura chiara*. O Constable y algunos impresionistas testigos de un ser en el mundo al que satisface la casa, el campo, el camino, y al que pacifica la luz. Sin embargo, creo distinguir que un gran número de pintores de paisaje no ha sabido disipar en los signos que de esos paisajes retienen, la marca del azar, la cifra desesperante de la irrealidad de cada cosa y de sí mismos. Mirando el cielo, reformando de un trazo de color las nubes que allí se demoran, no pueden hacer que esos rayos no nos digan, no la quietud de una tarde de verano, sinc —¿no es una comadreja, un camello? preguntaba Hamlet— los fantasmas de una persona, es decir una separación allí mismo donde la percepción debería haber sido la unidad vivida, la plenitud. He aquí la pintura producto de la imaginación, aunque conserve los ojos fijos en la evidencia del mundo. Esas imágenes ya son soledad, exilio, nostalgia. Y esos pintores están en conflicto con lo mismo que han amado, y están tentados de abandonar el lugar de su decepción para buscar más realidad en otro.

Todo esto ha sucedido de manera sorprendente en un momento de la historia, aclarándola también, siendo ella misma nostalgia desde esa época de crisis. Que un artista de la Edad Media pudiese ir de un monasterio o de una obra a la otra, no quería decir sin embargo que viajara, en el sentido en que he tomado esta palabra, porque en esa época aún los espíritus más atormentados tenían la fe que les permitía sentirse existir, y eso en el seno de un cosmos deseado por un Dios y que podía ser percibido en todo lugar de manera parecida gracias a la ubicuidad de los signos de su presencia. Seguridad espiri-

tual que explica también por qué razón al pintor no se le ocurría estudiar el paisaje del lugar donde vivía, uno no representa lo particular cuando se tiene la dicha de lo universal, no se detiene uno frente a los hechos fortuitos cuando el poder como el deber, es celebrar lo que los trasciende. El paisaje nace en el arte junto con las primeras angustias de la conciencia metafísica, aquella que se asusta, de repente, por la sombra cambiante de las cosas. Ese mismo paisaje es el que trata de reabsorber en una demasía de evidencias esos signos de la fugacidad de una vida que son la sombra proyectada que se ha movido sobre la pared, la nube que ha velado la luz por un instante. Y, sin que eso baste para que signifique la carencia total de toda fe, o la desesperación, en tanto que sismógrafo de la evolución espiritual puede recoger en lo sucesivo las mínimas vibraciones en la relación de la humanidad con su morada terrestre. En el Quattrocento, reina aún la paz: se ha descubierto el campo de la vida cotidiana, se comienza a pintarlo, pero es porque se cree que Dios ha querido que se sea artista con él y que se perfeccionen esas formas. Es necesario el neoplatonismo para que el espíritu, demasiado entusiasmado por la Belleza, perciba la imperfección, en las realidades naturales, con la misma intensidad que si fuera un reflejo del mundo celeste. Y va a desarrollarse entonces una lucha magnífica, durante siglos, para salvar en la pintura el valor epifánico del lugar como parece ser, como la existencia lo da. Desde un primer pequeño paisaje del lago de Trasimeno en la *Anunciación* del Angélico en Cortona, hasta las campiñas romanas de Poussin y de Claude, es decir antes de que un gran escalofrío —viento que sacude el abedul, relámpago que cruza el cielo— atravesase los admirables cuadros de Gaspard Duguet, los pintores guardan suficiente confianza en un absoluto significado por la cosa simple para no tener que confiarse al lomo inestable de una mula sobre el sendero de montaña, o a los caprichos del mar, ese alambique donde tratan de transmutar las sensaciones en espíritu.

Salvo que hubo, a pesar de todo, y es el comienzo de la crisis que acabo de evocar, esos pintores del Norte que, hacia el 1620, partieron a Italia para pintar allí —lo hayan presentado o no— otra cosa que cuadros religiosos, y que pronto reprodujeron pequeñas vistas de Roma y de su región que otros viajeros iban a llevar aún a otros lugares. Esos pintores, los *bambocchianti*, quisieron también que esas escenas de la nueva patria mostrasen ruinas, retuviesen un desgarramiento de nubes, un estremecimiento de un instante de la tarde: y hay que ver aquí los indicios, quizás más antiguos en la pintura, de un estar atento a la hora que pasa, al tiempo, como pruebas de la irrealidad de la condición humana. Así a través de la luz y de la melancolía, algunos viajeros revelan que han venido a la Ciudad llamada eterna para experimentar la plenitud que ya no tenían en su país natal. ¿Por qué este primer acceso de fiebre? ¿Es porque la ciencia comienza entonces a desmoronarse, a golpes de sonda galileanos en el cielo, ese cosmos medieval que aseguraba a cada ser humano una relación absoluta con Dios, y a cada punto de la tierra la

misma calidad suficiente de enseñanza por símbolos? En todo caso el Romanticismo comienza entonces, aun antes que el descubrimiento de la tierra emprendido al alba del Quattrocento terminase de desplegar el horizonte, de cargar los follajes de frutos en el barroco, aunque retrasado por el manierismo. Desde ese comienzo del más grande de los siglos de la pintura, el XVII, los pintores se van “por irse”, como dirá Baudelaire. Quisieron que cambien el árbol, las piedras, el cielo que habían reflejado en sus primeros bocetos.

Teniendo en cuenta que los tiempos maduraban rápidamente, que grandes acontecimientos sacudían el mundo, se sorprende uno que no haya habido entre esos nuevos pintores viajeros uno solo que fuese tan artista como profunda es esa nostalgia, e igualase en su errar, en la esperanza depositada en nuevas orillas, lo que Piero había sido en la paz, Tiziano en el goce de los sentidos, o Rembrandt en el vértigo nocturno. Por supuesto hubo muchos itinerantes de ese tipo, hubo itinerar en muchos pintores considerables, y Delacroix, por ejemplo, alcanza en África del Norte el grado más alto del testimonio que a la vez niega el Universo y clama a gritos que le es necesario. A pesar de todo, me parece que le falta al devenir del espíritu, poco antes de Delacroix, tal vez en tiempos de Wilhem Meister —el de los años de viaje— un pintor que se haya apegado a las nubes del horizonte, a los paisajes de montaña, a las ciudades desconocidas en el cielo, con todo el genio del que creo capaz al hambre romántica del ser; el pintor que hubiese errado con la misma intensidad con la que Cézanne se fijó en un solo lugar y que hubiese alcanzado como éste —pero a fuerza de decepciones esta vez, de esperanzas aún más locas hasta los confines del Oriente, de fatigas que serán fatales— en un “última época” de su pintura de paisajes, esa calidad de transparencia y de luz con la que sueña la poesía desde el ocaso de los símbolos.

En el hermoso libro de William Gifford Palgrave, *A Year's Journey through Central and Eastern Arabia (1862-1863)* (Londres, Macmillan, 1868), leo una evocación de un huerto en el desierto. En el horizonte, a cierta distancia, una ciudad, retirada detrás de sus torres. Alrededor nuestro y por todos lados la arena, cuyo color cambia totalmente con las horas del día. Y al borde de la pista a la derecha, sobre las altas paredes en las que sólo se percibe una estrecha puerta abovedada, las cimas de árboles magníficos, cargados de los frutos del jardín del Edén. Una fuente, se dice, mantiene esa frescura, esos sabores, esos grandes placeres, esas penumbras. Y cerca de ella vive un viejo guardián que cuida los pesados dátiles, cuando se acuerda de los niños de aquella ciudad, que intentan a veces por la tarde escalar su recinto. Leo esta página, y me digo: ¡qué tentación habría sido ese lugar para el pintor que no hemos tenido, para el viajero que envejece, quien, faltando a la cita, ha dejado inconcluso el romanticismo. Habría llegado al final de una tarde, hombre de Occidente separado de sí mismo, devorado por las fiebres. Se le habría hecho visitar el jardín, hubiese saboreado el agua.

el damasco, las sombras, el murmullo de las palmeras difundiéndose por todas partes. Luego, volviendo hasta el umbral, cerca de los caballos atados, del asno cargado de equipajes, de los dos o tres guías o servidores vestidos de pardo y de negro, y abrazando con una sola mirada el mismo jardín, por la puerta que habría quedado abierta, y esa ciudad ya vecina, en los rayos del poniente... Pintar esos humanos que se mueven en las nubes, esas manchas de fuego o de oro en el manto verde, que se oscurece, y ese rostro de niño asomado malicioso, riendo, encima del muro, bajo las primeras estrellas. Empeñar las últimas fuerzas en esa última ilusión, y sentir allí por fin que lo incomprendido, lo inaccesible se aclaran, que las formas y los colores se transforman en un pórtico de muy poca importancia siendo que, en lo sucesivo, el cuadro abandonado, recogido, transportado de país en país, entre largas pausas, olvido, nuevos envíos a nuevas direcciones, no sea finalmente, en algún museo de provincia —en Aix o tal vez en Marseille, cerca de Granet— más que ese rectángulo gris oscuro cruzado de jeroglíficos rojos. La pintura de paisaje no es la ventana que se ha creído sin un umbral, es ese camino, delante nuestro, por donde podemos alejarnos, por donde debemos volver a los orígenes perdidos. Y para que ese regreso se haya producido a tiempo, para que la tierra haya podido sernos devuelta en su belleza augural, antes de que los signos hayan acabado por descomprometerse de los símbolos, en los tiempos en que el mundo tenía cara todavía, quizás hubiera bastado con que alguien se alejase verdaderamente, se sacrificase en el altar del sueño. No es únicamente en nuestra condición personal, angustiada hoy en día por su propia finitud, que “hubiera podido” haber más realidad, como decía Mallarmé. En el pasado de la creación artística han quedado regiones vacías, mientras que las cumbres, si hubiesen sido exploradas, nos dejarían ver ahora otros espacios—otros poderes—del alma.



Willem Shellinks, que viajó del 1661 al 1665 a través de Europa hasta Italia del Sur, hasta Sicilia y Malta, no es desde luego el pintor-poeta cuya ausencia de la historia lamenté momentos antes. Pertenece más bien a los que hubieran comprendido el deseo de no figurar en ella, y que no se revelan a la luz del día más que bajo el signo de su propia ausencia. Hojeo las atractivas imágenes que She-

llinks ha dejado de sus peregrinajes en el sur de nuestro Occidente —un siglo apenas más tarde hubiese ido hasta Grecia—, y creo allí reconocer no las descripciones exactas de lugares bien definidos, sino esbozos que le han gustado y que ha retenido como tales, por su engimática fusión de fugacidad y de brillo. Lugares percibidos como desde muy lejos, esas islas cerrando puertos, esas bahías resonantes, esos castillos al ras de las nubes, lugares no vividos, lugares cuyo testigos sabe que no podrá hacer de ellos su refugio, lugares de los cuales hay que alejarse con más rapidez solamente con la melancolía de haber constatado que daban la impresión de una plenitud, vistos así como a media distancia, y que parecían prometer la seguridad del alma, la dicha, pero que sin embargo no fueron, inmediatamente después, más que el espejo de una ausencia, el instante que se desvanece, el cuerno de la abundancia pero derramado en el mar. Es difícil seguir siempre adelante, como lo impone el deber, dado que la ilusión de que lo absoluto nos resulta accesible se hace más vehemente por la forma pura de vastos palacios bajo el cielo —con la montaña detrás, donde imaginamos a los pastores, en la eternidad. Y es verdad que Shellinks se detuvo a veces, y ha debido entonces seguramente confesarse que, mismo en esas tierras del sueño, la realidad seguía siendo la penuria y la imperfección ordinarias, pero siente la necesidad de retomar el camino, de mirar de nuevo una costa que pasa a lo lejos, una cúpula de iglesia que se demora, centelleante, en la bruma: otra vez reina ese “allá” donde el pulso del tiempo se evapora... Ese pintor que toma notas de sitios no tenía por meta lo absoluto, ha aceptado una misión y se aparta de ella no sin escrúpulos, a lo largo de una ruta trazada quizás por anticipado: pero percibe la intensidad de la otra parte en todos los puntos del viaje como la invitación de otra ruta —de una que podría tomar, a riesgo de dejar de comprenderse a sí mismo, a riesgo de terminar por perderse, como Ulises que quiso que se lo desate del mástil.

¿No es eso lo que significan, por ejemplo, todos esos volcanes, el Vesuvio, el Etna, el Stromboli, que el pintor se complace tan evidentemente en representar, aun con su erupciones: piedras proyectadas al cielo que se ven caer encima del agua cercana? Interpreto ese interés apasionado por las fuerzas ocultas, por el revés tenebroso de la cara de las islas, como un deseo que tiene el viajero de persuadirse de que esa plenitud es sólo apariencia, que esos países de la belleza no son nada a pesar de todo, serán convulsionados por esas fuerzas telúricas, pruebas de la universalidad de la nada —y símbolos también ya presentidos, de la parte oscura del alma. Shellinks se interesó además —y de ello ha dejado la imagen por la tarantella, esa locura que niega en el baile mismo toda la armonía y el dominio de sí que la danza pretende transmitir, y Shellinks llega hasta dibujar, opaca bajo su lupa como la muerte, la tarántula a la que se acusa de esos accesos de delirio. Por otra parte, cuando no trata de representar un lugar preciso porque tiene un encargo, sino que da por un instante prioridad a nada más que el cielo y el mar,

con un poco de costa, es a menudo, como se puede constatar, para evocar dificultades y aun peligros que ha encontrado en el camino: el pintor y sus compañeros acaban de desembarcar sobre una costa salvaje, tras ellos se ve el mar agitado, o bien es una tormenta, buscan refugio en una iglesia. La amenaza, la idea de la nada están por todos lados, en esas imágenes que parecen claras: como Pompeya está oculta, aunque ya aflore, bajo la gran tierra de la cual la nave se aleja. Y resulta que uno va a imaginar un aumento de sentido en muchos aspectos de esas imágenes que podrían no llamar la atención en otros contextos. ¿Por qué esas olas que se encrespan tan duramente, entre tantas otras? ¿Por qué, a veces, esos barcos que arden? ¿Y por qué ese interés por las grutas, oreja de Dionisos en Siracusa, santuario de santa Rosalía en Palermo? Nerval también amó a esa Rosalía “con las manos llenas de fuego”, “santa del abismo”, cuando él mismo erró por la región de los volcanes, allá donde no se sabe más si se está en Italia o en Grecia. Y no se puede más que pensar en él cuando se mira la obra de Shellinks, uno se dice que si se asociara Octavia o Isis al trabajo del pintor, éste no traicionaría el pensamiento del escritor.

Nerval quien como Shellinks pasó por Malta pero ha continuado hasta Egipto, hacia el Líbano, atraído por las religiones de misterios, y ha penetrado sobre todo mucho más adentro que el pintor en otras regiones profundas, aquellas que están detrás de la conciencia, allá donde la raza de Caín guiada por Adoniram, forja aún esas imágenes. Los viajes que gustaron hacer los pintores —aquellos que elegían irse—, fueron frecuentemente del Norte al Sur y muchos se han dirigido luego del Oriente al Occidente. Iban hacia más luz —no hacia la más bella sino hacia la más grande, hacia más sol cada día, hacia el sueño de un sol que acortara la noche, la franqueara, redujera por completo el espacio del otro sueño— pero al mismo paso se dirigían desde tierras escasas de imágenes, en las llanuras de su infancia, hacia países cuyas crestas que parecen desnudas, los huecos, las grutas, las arenas mismas, en cuartos escondidos, estaban saturados de estatuas, de mosaicos de esfinges, de inscripciones extrañas sobre las fachadas: como si los símbolos que frecuentan nuestro inconsciente aflorasen allí en las ruinas de lo que fue lo sagrado. Y por cierto la pintura que fue, o hubiese sido, un error, es ante todo la obsesión de lo sagrado, así que Nerval lo prueba, él que fue pintor, cuántas veces, simplemente con algunas palabras, y estuvo tan cerca de igualar en su *Viaje a Oriente* al Gran Ausente que evocaba antes, el paisajista absoluto que frecuenta los confines de dos partes del mundo tanto como los de dos edades. Y por su circunstancia histórica —¡tan tardía!: la muerte de Champollion precede doce años su partida, Franz Bopp sintetiza sus descubrimientos sobre la unidad de las lenguas indo-europeas, la ciencia está por todas partes obrando— Nerval nos revela además, en su atractivo incluso por el inconsciente y sus símbolos, por qué el pintor-viajero ha faltado en esos tiempos que cambian. Para arriesgarse tan lejos

como habría debido en el extravío, en el sueño, hacía falta que este errante no pudiese dudar que podría vencerlos, llegado el momento, vencerlos en la medida en que se habría mostrado digno de ello, como el iniciado a un culto de Demeter o de Isis: lo que implicaba la esperanza de que el conocimiento por símbolos, el pensamiento de las correspondencias, no había desaparecido completamente todavía, sea en los lugares visitados, sea en la relación del viajero consigo mismo. Ahora bien, desde esta hora del Romanticismo, la ciencia del Occidente se adelanta por todas partes a la imaginación de los poetas. Las excavaciones han despejado Pompeya, pero es para estudiar su arquitectura, su urbanismo, antes de abandonarla a los turistas. En Egipto la promesa de los jeroglíficos se apaga, dando paso a la encuesta de los historiadores, de los lingüistas, justo cuando Nerval intenta levantar el Velo. Y el último gran excavador, Sigmund Freud, reducirá pronto esa red de analogías y de imágenes que edificaba otrora lo sagrado de los lugares —que hablaba del lugar, como tal, que lo transmutaba en luz— al simple juego de un deseo que ya no sabe sus finalidades últimas, ni sus medios de maduración. Todo eso, significa borrar el Oriente, el Sur, la Otra Parte —y el Aquí universal, más allá— del horizonte de Europa. Es hacer que no se pueda más sentir el deseo del Ser, de la Presencia. Es volver engimáticos para siempre esos peregrinajes de antaño, que hallaba la vía del lugar de origen por el desvío de las reliquias de algún país lejano.

Miro una última vez las láminas de Shellinks que han sido el objeto de estas pocas páginas. ¿Por qué me siento, sin duda alguna, tan tocado por ellas —es simplemente por presentir allí un arte que, en suma, no fue? Pero es también, lo comprendo mejor ahora, porque Shellinks ha viajado por lugares —y hubiese podido alcanzar otros— donde, en esa época por ello feliz, la búsqueda cien años más tarde, demasiado tardía, cuando Nerval parte, habría podido hacerse un espacio todavía sin encontrar los obstáculos que la harán imposible: habría sido entonces favorecida por esas velas rojas en el poniente, esas danzas misteriosas, esas grutas aún santas. Si Shellinks hubiese verdaderamente querido cuestionar esa otra parte, atravesar sus prestigios, aprender la unidad allí donde iba a deshacerse, ese contemporáneo de culturas aún tradicionales no habría tenido más que avanzar, escuchando el rumor de los mitos que, como sus figuras lo prueban, provienen de un mundo impoluto. Y ello hace soñar, por supuesto. Miramos esas imágenes, volvemos a encontrarnos en camino, buscamos ya indicios que nos llevarían más adelante. Pero todo se enturbia, de pronto, como el agua cuando pasa una barca. Y nada queda, al despertar.

El follaje iluminado Yves Bonnefoy

Versión de Javier Sologuren

J

Di, ¿quién estaba en la otra orilla,
Di, ¿quién te acechaba al fin del día?

El pájaro en el árbol de silencio había sorprendido
Con su canto vasto y simple y ávido de nuestros corazones,
Conducía
Toda voz en la noche donde las voces se pierden
Con sus palabras reales,
Con el movimiento de las palabras en el follaje
Para llamar aún, para amar vanamente
Todo lo perdido,
La alta nave cargada de dolor arrastraba
Toda ironía lejos de nuestra ribera,
Era el ángel para dejar la tierra de atrios y lámparas
Y ceder al gusto de espuma de la noche.

JJ

La voz era de ironía pura de los árboles,
De distancia, de muerte,
De deselladura de albas lejos de nosotros
En un lugar rehusado. Y nuestro puerto
Era de greda negra. Ningún navío
Jamás le lanzó su señal luminosa,
Todo empezaba con el canto de alba cruel,
Una esperanza que libera, una pobreza,
Era como arar tierra difícil
El instante desnudo, destrozado
Donde se siente que el hierro encuentra el corazón de la sombra
E inventa la muerte bajo un cielo cambiante.

JJJ

Pero en los árboles,
En la llama de los frutos apenas percibida,
La espada del rojo y del azul
Duramente mantenía la primera herida,
La sufrida luego la olvidada cuando cayó la noche.

El ángel de vivir aquí, al caer la tarde,
Se destrozaba como un vestido en los árboles,
Sus piernas de follaje bajo las lámparas
Aparecían, por materia y movimiento y noche.

JV

Es la tierra, la oscura, donde debes vivir,
No denegarás las piedras de la morada,
Tu sombra debe tenderse junto a sombras mortales
En las losas adonde acude y no acude el día.

Es la tierra del alba. Donde una sombra esencial
Vela toda luz y toda verdad.
Pero aun en sitio de exilio se ha amado la tierra,
Tan cierto es que nada puede vencer el amor.

LA PRESENCIA Y LA IMAGEN

YVES BONNEFOY

VERSIÓN DE CARLOS RICCARDO

(LECCIÓN INAUGURAL DE LA CÁTEDRA DE ESTUDIOS COMPARADOS DE LA FUNCIÓN POÉTICA EN EL COLEGIO DE FRANCIA. 1981.)

Señor Administrador
Queridos colegas

Que mis primeras palabras, en este momento en que me presento ante vosotros, sean para decirles hasta qué punto sé apreciar la confianza que me otorgáis, y qué reconocimiento siento, por mí personalmente pero también, y sobre todo, por la gran causa que me llamáis a representar. Esta entera gratitud es para cada uno de vosotros porque, ya lo he comprobado, la reflexión sobre la poesía es en cada uno de vosotros natural a pesar de la extrema diversidad de búsquedas que os ocupan.

Y como tales búsquedas significan para todos vosotros una sola exigencia y un solo rigor, los que caracterizan a la ciencia en su voluntad de método, en su pasión por la verdad, permitidme que también os diga, y es mi segundo deseo, que yo abordo la tarea que me habéis asignado con el más vivo sentimiento de una responsabilidad nueva, distinta tanto como emparentada con mi preocupación poética. En efecto, este es un punto sobre el cual ya no me caben dudas, y que creo necesario subrayar de inmediato. Por más valor que yo le dé a este habla de los grandes poemas, que sólo espero fundamentar en la pureza del deseo y en la fiebre de la esperanza, sé que no es fructífero escucharla, sé que enseñarla no tiene sentido, si este cuestionamiento no se elabora entre los hechos que el historiador pudo reconocer, y con las palabras donde se hacen escuchar, a través de ecos más o menos lejanos, todas las conquistas de las ciencias humanas. La impaciencia de la intuición, pero muy cerca de ella la precisión del estudio, son los "leales adversarios" que es preciso haber conciliado para que el decir de un tiempo no se extinga como se apagan las pavesas; y que en realidad sean conciliables, en este caso de la poesía, que valga la pena pues intentar esta exaltante síntesis, estoy seguro de ello, por otra parte, por los numerosos ejemplos en el seno mismo de este Colegio, donde vuelvo a encontrar con alegría a algunos de mis maestros que me alentaron a pensar así. Uno entre vosotros fue mi guía a través de los trabajos sobre el Renacimiento, y le debo irremplazables momentos de maduración tanto como de descubrimiento. Y en cuanto a Georges Blin, que ante vosotros defendió el proyecto de esta cátedra, ¿es necesario que os recuerde, ya que conocéis sus grandes libros el primero de los cuales redescubrió a Baudelaire, qué modelo de clarividencia, pero también de escrúpulo, puede ofrecer a todos aquellos que escuchan a la poesía?

Pero ¿es suficiente pretender esta doble postulación para garantizar que se es capaz de ello? ¿No es acaso imprudente confiar a quien hace poesía, incluso si conoce el precio de la reflexión científica, el análisis del acto mismo que a la vez realiza? Muchos críticos profesan, lo sabéis, que el autor sabe menos que su escritura, que ésta tiene una finalidad y caminos que él mismo, escribiendo, sólo puede desconocer —de manera que si llega a enunciar algún juicio sobre el trabajo poético, este pensamiento será, en el mejor de los casos, sólo un aspecto de su propia obra, sólo un efecto de las fuerzas que allí se conjugan; en suma, sólo uno de los medios apartados de una creación de la cual lo mejor es reservar la visión de conjunto a aquellos que se mantienen en la orilla, mirando desde cierta distancia. Es un hecho, las observaciones del autor son negligentemente recogidas en el laboratorio donde se manipula, en estos años recientes, parcelas de cosa escrita que rivalizan en pequeñez con fragmentos de materia como los que sondan el físico o el biólogo; y quizá sea, en efecto, un buen método que el escritor de esta nueva época se pregunte a sí mismo, en ocasiones como esta, si no sería más riguroso que él se dedique a la pasividad creadora antes que a los juicios que se revelarían ilusorios.

Mis queridos colegas, no olvido que fue en esta sala donde se inauguró, hace casi cincuenta años, y con qué autoridad, que redoblabla por la evidencia de sacrificio, esta idea de que la poesía no tiene, en lo que le es más específico, la capacidad de conocimiento de sí misma; y que por lo tanto sólo se la puede tratar al precio de una puesta entre paréntesis, donde lo que el autor toma seriamente, si no a veces de manera trágica, digamos el sentimiento, los valores, es devuelto bajo la mirada de un testigo algebrista y casi irónico, al estatuto de simple variable en la ecuación del espíritu. Este no fue el pensamiento de los primeros poetas que frecuentaron el futuro Colegio de Francia; y cuando los "lectores reales" reavivaron ante aquellos auditorios apasionados los grandes poemas del mundo antiguo, ni Ronsard ni Du Bellay dudaron, aunque fuera por un instante, que ser el *vate*, el poeta rico de entusiasmo, no sea alcanzar la verdad. Pero cuando Paul Valéry fue llamado para la primera cátedra de poética en esta casa, ya había resuelto que el contenido de un poema —que, es seguro, se lo llamaba con demasiada facilidad el grito verídico del sufrimiento o el presentimiento de los secretos del ser— sólo es en suma, un elemento formal en una combinatoria y que vale solamente al casi desaparecer en la ley de las palabras reveladas. Una evolución había comenzado y la resume el hecho de que, entre los jóvenes que venían a escuchar a Valéry, se encontró a

veces Roland Barthes, él que tanto hizo luego para desconstruir el efecto de la propia presencia y la ilusión de dominio de un pensamiento que engañan a los escritores en el momento de invención; y que por este hecho mismo llevó más lejos que cualquier otro la exploración formalista de la escritura, no sin apartarse durante largos años, y esto no fue algo casual, del estudio directo de los poetas. Es verdad que una evolución contraria se marcaba también, poco a poco, en esta lúcida conciencia. De ello fuisteis testigos. Tras haber querido sólo describir los funcionamientos del lenguaje, de los cuales la literatura no sería más que la intensificación parcialmente inconsciente, terminó pensando —dolorosa experiencia, compromiso total del ser, tanto intuición como razonamiento— que todo lenguaje es un orden, todo orden una opresión, toda palabra, en consecuencia, aunque fuese de veracidad científica, un instrumento que un poder emplea; que sería preciso pues, para recuperar nuestra libertad, para situarnos “fuera del poder”, hacer trampas con las palabras, también burlarse de ellas al jugar, lo que identifica al acto libre —y por lo tanto la verdadera lucidez, esta vez, sin embargo, comprendida como acto— con la práctica del escritor, que sabe poner término a toda fórmula. Es un escritor el que tomó la palabra ante vosotros en 1977, un escritor penetrado por el sentimiento de que la literatura es una conciencia, y su último libro, *La chambre claire*, enseguida demostró, y en la presente circunstancia esto me conmueve, que se aproximaba a la poesía.

La cuestión del derecho del autor en pretender alcanzar cierta verdad en lo que respecta a la obra queda planteada, no obstante para algunos en lo sucesivo la respuesta se resuelve por la negativa; esta controversia, que no puede ser más importante, creo que es necesario que examine ante todo, esta disputa a veces violenta y secretamente angustiada, interrogándome en esta primera lección acerca de las categorías que ella pone en juego, y que tal vez sea preciso modificar, o completar, para una enseñanza más propicia a la intelección de la poesía. Dentro de los cálculos que intentan determinar hoy la exacta localización de la significación poética, es posible que un componente no haya sido tenido en cuenta. En la duda que algunos poetas experimentan en su capacidad de conocer, es posible que sólo haya que ver un brusco momento de vértigo, nacido de la percepción del abismo que es la escritura, pero que una decisión más valiente podría disipar. En esta situación como en tantas otras ¿no es aún la duda el lugar donde la evidencia, velada por un instante, puede restablecerse con más fuerza, de lo cual resulta que era profundamente necesaria, también en la historia de la poesía, donde se nos pone a prueba, donde nos ofrece una oportunidad? Trataré de reunir estas nociones y de abrirme por allí un camino.

Señoras, Señores
Mis amigos

Uno de los grandes aportes de nuestra época ha sido la valorización de lo que se llama el trabajo del significante y, correlativamente la denuncia de algunos aspectos ilusorios de nuestra conciencia de nosotros mismos.

Allí donde antaño el crítico o el filósofo creían encontrar, dentro de la obra literaria o en el habla común, la expresión unívoca y directa de un sujeto al cual hubiese bastado ser fiel a la verdad para sentirse presente ante otras presencias, y progresivamente a través de estas experiencias fundamentales el dueño del sentido del mundo o incluso una emanación divina, nosotros aprendimos a percibir mejor una madeja sin comienzo ni fin de representaciones transitorias, de ficciones sin autoridad, donde lo que parece quedar más digno de ser tomado por real es esta masa de palabras, cambiando sin cesar de sentido y a menudo de forma, que corren de época en época como un gran río a través de lenguas y culturas. Allí donde hablaban aquellos que llamábamos genios, porque habrían ido directamente hacia una verdad superior, comenzaron a brillar esas galaxias que decimos texto, espacios más complejos y resonantes que lo que hasta hace poco allí se encontraba formulado, pero de los cuales uno se aleja en vano entre constelaciones y sombras en la búsqueda del ser que, no obstante, en el abismo sin alto ni bajo de la hoja en blanco, había reunido o arrojado los signos. Un “hueco vacío” dijo Mallarmé, el cual sólo a veces por exceso de enigma parece “músico”.

Desde esta perspectiva, la tarea de la conciencia apareció cambiada. Antes que apreciar en el discurso del ser hablante una proposición sobre lo verdadero, referida a los hechos del mundo de pronto considerados cognoscibles, se trata de analizar la manera por la cual los estados del habla, significantes fugitivamente cerrados de nuevo sobre significados irreales, se producen unos a partir de otros, empleando más que expresando el universo. Es aquí que encontramos en su origen, y con un peso de evidencia que sería inútil negar, los considerables programas de la búsqueda reciente: esta arqueología de los hechos de cultura que espera despejar de nuestro desconocimiento secular los estratos enredados de conceptos de época tal cual fueron, es decir, distintos —sin embargo mucho más activos, más determinantes de conductas— que las nociones pensadas por ciencias o filosofías; y, por otra parte, toda una analítica completamente renovada de la creación literaria. (Pues, nunca preocupó tanto la literatura como dentro del nuevo pensamiento, ya que es en la obra del escritor que la vida de las palabras, forzada si no negada en la práctica habitual, accede, con la ayuda del sueño, a una libertad que parece caminar delante del mundo. A espaldas del autor, frecuentemente, pero bajo la mirada del crítico, el eterno cambio que se efectúa en la relación de las significaciones y de las palabras precipita ahí sus meandros, se diría que abre allí lo desconocido —y esto hasta tal punto que el testigo de esa abundancia de anagramas, de esos despliegues de polisemia, que son tanto fracturas como centros de fugitivas irisaciones en ese espejo donde antes nos guiaban los

ojos del artista, llega por ello a pedir a los autores de vanguardia que terminen de romper este agua donde Chateaubriand o Baudelaire, y Rembrandt también y Van Gogh, buscaban con una angustia que se considera anticuada, ya sea la elaboración de sus actitudes como el estrago de sus tormentos. La crítica acaba de prorrogar el pacto que en cada generación concertó con la oscura necesidad de realizar una obra. Pero la antigua idea de obra, que tanto se asemejaba a la subjetividad soberana, no es por ello más que duramente recusada.)

Sin embargo, si es fácil verificar, en la calma de los cuartos de estudio, que en las ruinas del *cogito* no hay más que mil niveles de rápidas nubes de este lenguaje del cual solamente somos, para nuestro día fugitivo, una leve distorsión de las estructuras, un pliegue que no podremos enteramente pretender reconocer, no obstante, no es menos cierto que decimos Yo, cuando hablamos, en la urgencia de los días, en el seno de un lugar y una condición que de pronto permanecen, cualesquiera sean las falsas apariencias o la falta de ser, una realidad y un absoluto. Decimos Yo, conducimos, gracias ante todo a esta palabra, nuestra existencia y a veces la de otros, determinamos valores, e incluso sucede, raramente, que por estos últimos algunos mueren por eso que parece una libre elección; no obstante, y bien sabemos que es una desgracia, otros seres, en nuestra época numerosos, sufren por haber perdido una relación coherente y clara con un fondo que pudieran llamar su propio ser y prefieren, en adelante, cuántas veces, dejarse morir. Esta capacidad de reconocerse y aceptarse, por medio de ciertos valores que se comparten con los otros, habría sido sólo una ficción, bien puede admitírsele, mas ella hubiera asegurado, a esas vidas, una razón para seguir y al mundo en torno un sentido con un poco más de calor. Por otra parte, veo que esta época que ha descalificado toda experiencia interior, es también la que por primera vez en la historia, se vuelve con nostalgia hacia las artes y la poesía de los tiempos donde la relación de los individuos y el sentido era la única preocupación de la reflexión colectiva. A menos que prefiera, bajo el seco follaje de las “ciudades sin tarde”, multiplicar los gestos erráticos de una violencia aparentemente gratuita pero que en el incendiario desesperado expresa el deseo siempre humano de ser un sujeto responsable y acceder a la libertad. Si la desconstrucción del antiguo objetivo ontológico puede aparecer, en cierto plano, como un imperativo de la conciencia, he aquí, en todo caso, que su debilitamiento en situaciones concretas conlleva un peligro de descomposición y muerte para la sociedad toda entera. Esta es una situación que, mirándolo bien, me parece más el agravamiento de un problema que un avance en el camino de la verdad. En el mejor de los casos, hemos percibido una escisión del ser-en-el-mundo, pero corremos el riesgo de padecer de ello, por olvido de la acción que le oponíamos, consecuencias catastróficas. Y mientras continuamos estudiando como vive y se desvía sin cesar el significante en los signos, me parece que es preciso buscar cómo este impulso que somos nosotros puede, en la deriva de las

palabras, afirmarse no obstante como un origen. Dicho de otra manera ¿qué hacer para que todavía tenga cierto sentido decir Yo?

¿Qué hacer?, y bien, en todo caso, interrogar de nuevo a la poesía, que hace poco dejamos en ese estado de tutela donde quiere mantenerla hoy, en cuanto se trata de la verdad, la filosofía del lenguaje.

Interrogar a la poesía, lo que en mi destino, por otra parte, sólo fue la reacción más natural, ya que fue en su experiencia, en el transcurso de los años, que se me presentaron las contradicciones y las inquietudes que estoy tratando de expresar pero también donde se empecinaron una esperanza y una idea de la esperanza. De hecho, lo que la crítica señaló recientemente acerca del papel del significante en la escritura, y del lugar del inconsciente en las decisiones de los poetas, éstos fueron los primeros en percibirlo, y en el umbral de nuestra modernidad, que comenzó como una disolución de la idea absoluta del yo que estaba en los Románticos, ellos ya la habían hecho su principal preocupación. Rimbaud no ignoraba la autonomía del significante cuando escribía el soneto *Vocales*, ni Mallarmé cuando compuso el *Soneto en yx*. Este exceso de las palabras sobre el sentido fue, por mi parte, lo que me atrajo, cuando llegué a la poesía, hacia las redes de la escritura surrealista. ¡Qué llamado, como de un cielo desconocido, en ese racimo de tropos inacabables! ¡Qué energía, aparecía, en esos hervores imprevistos de la profundidad del lenguaje! Pero, pasada la primera fascinación, no sentí alegría en esas palabras que se me decían libres. Ante mi mirada había una evidencia distinta, nutrida por otros poetas, la del agua que corre, la del fuego que arde sin prisa, la del existir cotidiano, la del tiempo y el azar que son la única sustancia, y demasiado pronto me pareció que las transgresiones del automatismo eran menos la surrealidad deseable —más allá de los realismos muy superficiales del pensamiento controlado, de los significados fijamente retenidos— que una pereza en formular la pregunta por el yo, cuya virtualidad más rica es, tal vez, como se asume la vida día tras día, sin quimeras, entre las cosas simples. ¿Qué es, después de todo, el lenguaje, trastornado incluso de mil maneras, junto a la percepción que se puede tener directa, misteriosamente, de la agitación del follaje contra el cielo o del sonido del fruto que cae sobre la hierba? Durante todo este tiempo guardé siempre en mi corazón, como un aliento y una prueba, ese instante de joven lector que abre con pasión un gran libro y encuentra palabras, por cierto, pero también cosas, y seres, y el horizonte, y el cielo —en suma, toda una tierra de golpe rendida a su sed. Ah, ese lector no lee, incluso a Mallarmé, como piden que se haga el semiólogo o el que estudia poética. Si escucha todas las polisemias, por intuición sintética, por simpatía de un inconsciente a otro, lo hace dentro de la gran llama que en él libera el espíritu —como antaño las teologías negativas se desprendían de los símbolos como cuando se levantan los ojos, en Tournus, es la unidad que brota de lo que, por otra parte, es sólo espacio. Para él, las palabras están verdaderamen-

te allí, de ellas percibe los estremecimientos que lo incitan a otras palabras en los laberintos del significante, pero en ellos conoce un significado, que depende de todos y de ninguno, que es la intensidad como tal. El lector de poesía no analiza, le promete al autor, su prójimo, permanecer en lo intenso. Además cierra pronto el libro, impaciente por vivir esa promesa. Recobró una esperanza. Esto nos da a pensar que no hace falta renunciar a la espera en la poesía.

No es, sin embargo, que yo quiera negar la capacidad de ilusionarse, de propagar lo irreal, que hay en los más grandes poetas, hasta siento, llegado a este punto, la necesidad a mi vez de denunciar esta vanidad, convencido como estoy de que el verdadero poder se encuentra solamente ahí donde yace también la debilidad y que no se lo puede aumentar o valorar sin antes haberlo reconocido por un estudio atento.

Este estudio de lo ilusorio en las obras de poesía me parece, por otra parte, tanto más necesario en cuanto que la crítica reciente lo ha tenido un poco descuidado, por valorizar la escritura plural. Fascinada por lo que tiene lugar en la escala del significante, se ocupa de lo que transgrede, en el texto del escritor, un estado anterior o más habitual del habla común, busca, pues, la obra en un desvío, o en un devenir, eso que hace de la creación un movimiento, un dinamismo, fácilmente restituible al flujo de lo intertextual o al juego de la diferencia, pero olvida examinar la inscripción que el autor trata de hacer de sí en la turbulencia verbal. Ahora bien, si incluso esta elaboración de un sentido definido sólo es un tejido de espejismos, por lo menos tiene algunas leyes que puede ser importante comprender. ¿Cuáles son estas leyes? Ante todo, la clausura del escrito. Hay en nosotros un deseo, viejo como la infancia, que en toda ocasión busca aquello que puede reemplazar el bien que nos faltó casi desde el origen; y como nos es dado, por la ambigua gracia de las palabras, guardar en el espíritu sólo un aspecto de las cosas, el autor, en esto más libre que el hombre y la mujer común, puesto que trabaja al abrigo de la página en blanco, va a elegir los aspectos que el deseo admite, para edificar con ellos, con ellos solos, la escena donde representar su sueño. De los seres u objetos evocados de esta manera, mucho se habrá perdido, en particular su propio existir, ese derecho que tienen de ser ahí, a pesar de aquel que sueña, en conflicto con su idea del mundo, pero de acuerdo, por el contrario, con la necesidad que niega; llamamos a este más allá de nuestras representaciones, a este eterno censurado, la finitud, puesto que si supiéramos escucharla, nos señalaría nuestros límites. Un mundo fue destruído —abolido, decía Mallarmé—, aquél en el seno del cual seríamos mortales: pero de regreso, lo que tomó forma en el poema, es un mundo todavía, por supuesto, un mundo a menudo coherente y en apariencia completo. Desde este punto de vista, la obra es lengua que instituye, que sostiene, que profesa una realidad autónoma, comprobada substancial, considerada suficiente; y esta gravitación que retiene tal cosa, tal valor, aunque para cerrarse a tal otro, es una

ley de hierro, que no haya dudas, bajo su apariencia de edad de oro. Porque a veces se puede creer, ante ciertas superabundancias, que el escritor tiene oportunidad para cambiar imaginario por fantasía, como el hombre de ciencia puede, guardando reserva, cambiar hipótesis por método: ¡pero bajo la espuma que, en efecto, en los bordes recortados de este océano se mueve un poco, las aguas profundas están calmas! El inconsciente tiene algo inmutable, el deseo sólo madura lentamente, o nunca. Cercado por palabras que no comprende, por experiencias de las cuales ni siquiera sospecha su existencia, el escritor —ese es su azar, del que se angustiaba Mallarmé— sólo puede repetir en el escrito la particularidad estrechamente limitada que caracteriza a toda existencia.

Quien hablaba pues de romper el espejo quizá sólo pueda poner la pluma o volcar en él el tintero. Pero incluso son escasos aquellos que verdaderamente lo desean, ya que —y he aquí la segunda ley de la creación literaria— este mundo que se recorta del mundo le parece a aquel que lo crea no sólo más satisfactorio sino más real. Y, frecuentemente, también tiene para nosotros, los lectores, ese rostro. Nacido de la impaciencia de un espíritu joven que desechaba modos de vidas artificiales, valores ciertamente sofocantes, el escrito le permite al autor liberar de su memoria de los seres los rasgos que a él le pareció que la sociedad enajenaba. He aquí que de esos seres rehechos le vuelve la voz jamás antes escuchada de un entusiasmo y de un sentimiento que supone más verídicos; y la tierra, en torno a estos encuentros que imagina, toma la apariencia de un lugar predestinado para la vida, donde la montaña o el mar multiplican los destellos y esas flores que, en nuestro mundo cotidiano, parecen vacías de su razón de ser. Con respecto a la finitud, que yo decía abolida, ¡qué frecuente es ver que en esta luz de las palabras la muerte es imaginada, amada se diría, como el punto final de una plenitud! En verdad, nada hay de tremendo, nada de negativo, que no sea posible aceptar, en la magia de la frase, ya que allí todo se vuelve resplandor, así fuese trágico; pero sobre todo parecen plenificarse allí, incluso parecen revelarse en su valor desconocido esas experiencias del lugar, del tiempo, de la presencia de otros seres que doy por borrados en el trabajo de escritura, pero que también faltan, es verdad, en la existencia de cada día que devastó ya tantas escrituras más pobres. Llamaré *imagen* a esta impresión de realidad al fin plenamente encarnada que nos llega, paradójicamente, de palabras alejadas de la encarnación. Imágenes, mundos-imágenes, en el sentido, creo, en que lo entendía Baudelaire cuando escribía, en el momento más atormentado de su intuición poética: “El culto de las imágenes, mi grande, mi sola, mi primitiva pasión.” Imágenes, el brillo que falta en el gris del día pero que permite el lenguaje, cuando sobre sí lo dobla, cuando lo modela como un seno natal, la sed constante del sueño.

¡Pero a qué precio este brillo, y qué pronto habrá que pagarlo! Lo que en la obra fue retenido es lo que conviene al deseo, es lo que el tiempo le deja beber, es pues un infinito soñado en lo finito mis-

mo de las cosas, de las situaciones o de los seres —y es lo que faltará al despertar en lo vivido que tiene otras leyes. Ahí donde el escritor reina, no vive, y por lo tanto no puede pensar su verdadera condición, y ahí, por el contrario, donde tiene que vivir, helo sin preparación para esa tarea desconocida. ¡Cuántos dualismos nocivos entre un aquí desvalorizado y un allá reconocido como bien, cuántas gnosias impracticables, cuántas consignas insensatas fueron así expandidas por el genio melancólico de la Imagen, desde los primeros días de nuestro Occidente, que inventó la locura, si no el amor! ¡Y qué mayor instrumento, para las ideologías siempre nihilistas, para las apetencias de poder, hacer de esos sueños sus banderas! La Imagen es ciertamente la mentira, por más sincero que sea el imaginador. ¿Era ésta la intensidad que yo acreditaba al joven lector? Es en esta ambigüedad, en todo caso, que se comprende mejor que ya era tiempo que viniera la crítica textual a analizar e incluso deshacer las perspectivas siempre trucas que se esbozaban en la palabra.

Salvo que hay más, no obstante, que la construcción de estas falsas apariencias en algunos escritos que yo querría ahora designar ante vuestra atención como más específicamente *poéticos*. Y me detendré, por ejemplo, en ciertos aspectos a primera vista secundarios de la ficción en las obras. Todo poema, remarquémoslo desde el comienzo, esconde en su profundidad un relato, una ficción, por menos complejos que sean a veces: ya que el lenguaje que estructura su universo sólo puede cristalizar en apariencias objetos o seres que mantengan entre aquéllas relaciones significantes, donde aparece la misma ley que presidió a la creación. Ahora bien, esta ficción debería, como quintaesencia de un sueño, expresar la dicha, y además lo hace, a su manera a veces sorprendente; ya que lo que allí se podría tomar demasiado rápido por una expresión de la angustia o un acta de sufrimiento con frecuencia es sólo una apariencia, cruelmente empleada por el deseo, que sabe encontrar allí su goce —*Werther* mismo es una Arcadia. Pero hay otros desgarramientos dentro de la ficción poética además de esas desdichas de superficie. Sucede que se percibe, esta vez en el corazón del deseo, vacilaciones, remordimientos, uno siente que allí actúa un temor, un vértigo que paraliza, una aspiración que desquicia y que va más alto, mucho más alto, que la pobre escena construida; y como por reflejo de esta inquietud dentro del relato del que hablo, hay una situación entonces que lo vuelve a atravesar, dimensión escondida, y lo niega. Mucho se ha estudiado recientemente la “mise en abyme”, por la cual se refleja, en algún punto focal de la ficción, la estructura de la obra entera. Es preciso interrogar a la contra-ficción, el *sub-transmisor* por el cual, en numerosos casos, el trabajo de abolición que dicta la acción principal es sordamente denunciado. Qué hace Hamlet, en el proscenio, al soñar, al leer en el libro de sí mismo, sino negar la mirada de los otros, como lo dice Mallarmé, quien agrega: “Indiferentemente él mata, o por lo menos se muere” —se muere, ahí donde él pasa, porque él es el sueño que sobre su teatro sólo guarda simbolizaciones, sombras.

Pero, en otro tramo de la acción, Hamlet está al borde de una tumba, herido en su proyecto y hasta en su razón, y grita, con un dolor que vuelve incoherente su expresión, que amaba a Ofelia, que la traicionó —de una manera que le es oscura— y que en adelante ya no es él mismo, en su conciencia de sí, sino contradicciones sin salida. Aparecen así agujeros en lo Inteligible que subtiende los mundos de la palabra, como una mancha en el claro cielo de la Imagen, hasta un despedazamiento, ya no sólo del héroe en el que se significa al poeta, sino de la escena misma que había creado su lenguaje, como en *Fedra* —mientras que las palabras, los sonidos, los ritmos, todos los elementos prosódicos que habíamos visto trabajar en la unidad del poema, revelan que también podían sujetarse, dentro de la emergencia de las formas, a lo que mina los equilibrios y hacer oír, allí donde uno quería la dicha, una disonancia.

Ahora bien ¿quién se expresa así, quién puede enfrentar este fracaso, en el seno del mundo que la obra sueña, sino aquél que, aunque conmovido por ese sueño, no por ello consiente en su virtualidad de mentira? ¿No hay dentro de la escritura, que en la alegría de sus salas pintadas parece única, un cautivo que sacude la puerta? Del mismo modo, ese autor que veíamos dedicarse, en el esbozo de un libro, a la lógica de la una escritura, es el que también un día lo da por terminado, se separa de él y, por detrás suyo, lo critica y comienza otro libro donde, a veces, logra mayor conciencia. No hay sólo libros, hay destinos literarios, donde cada obra señala una etapa, lo que parece indicar que existe un deseo distinto —el deseo, digamos, de librarse del deseo, el de madurar en sí. Y se comprueba también que a medida que en nuestra modernidad se acrecienta la evidencia de la autonomía del lenguaje, también ese devenir del autor, ese sacudimiento del escribir sentido por el escritor se hace más frecuente, más vehemente; y más escuchado también, más apasionadamente apreciado, como si para nosotros fuera, en el umbral de un porvenir terrible, el único acto que tuviera valor. Pensad en Baudelaire, que lleva, de los poemas del *Ideal*, y del *spleen*, hasta los *Cuadros parisienses*, esa mirada como desengañada; en Rimbaud, cuántas etapas quema, cada una, sin embargo, fabulosa, antes de condenar al mago o ángel que había soñado que era; y pensad en Yeats, en Artaud, en Jouve, y algunos otros de nuestro tiempo, cuyos escrúpulos, a veces los largos silencios, son nuestro Oriente, nuestra fuerza. En el corazón mismo de la escritura, hay un cuestionamiento de la escritura. En esta ausencia, hay como una voz que se obstina.

¿Esta obstinación qué significa? Por lo menos que los poetas llevan en sí una idea distinta acerca de lo que vale, o de lo que es, de la que se desprende hoy de la encuesta del semiólogo. Allí mismo donde, para este último, el trabajo del escritor sobre las palabras revela nada más que estructuraciones transitorias, sombras donde el ser que habla sólo tiene una sombra a inscribir, precisamente allí los poetas vuelven a encontrar una cosa muy distinta, puesto que se los ve sacrificar aquello que sin embargo ya tenían por una realidad más

intensa; y esto con el fin de atestiguar una existencia más allá, un ser, una plenitud, que ellos mismos no saben decir. Y se añade a esta primer paradoja que esta difícil indicación, que en el tejido de las frases corta, saquea por lienzos enteros las figuras —es el príncipe de *Las iluminaciones* que hace arder su palacio— no es de ningún modo un simple remordimiento, nacido del sentimiento de una falta, sino una espera febril, se diría el ascenso de otra suerte de dicha. La poesía no es el decir de un mundo, por magníficas que sean las formas que de él sólo ella puede desplegar, antes se diría que sabe que toda representación es solamente un velo que esconde a la verdadera realidad... ¡Pero no es esta remanencia del antiguo objetivo ontológico la que va a dar el testimonio más aceptable a los nuevos devotos del lenguaje! Ellos simplemente nos explicarán que una aserción tan obstinada solamente es en sí una consecuencia más del efecto de presencia que hace poco yo señalaba dentro de lo que llamo la imagen. No el vislumbramiento al fin de lo real sino la huída hacia adelante de todavía más ilusión.

Y sin embargo, mis amigos, imaginemos que esta sociedad humana donde hoy comprobamos que la ontología sólo fue un sueño, el “principal pilar” sólo una simple masa de vapores, a veces incluso tóxicos, y la persona nada más que esa máscara que los Latinos ya sabían que sólo recubría una ausencia, sea, por el hecho de algún desastre, reducida a un puñado de sobrevivientes, exigidos duramente a cada segundo por el surgimiento de peligros. En esos momentos de penuria y prisa, los supervivientes decidirían una acción, se distribuirían tareas, mas la primera de las decisiones, tomada incluso sin pensarla, en la evidencia nuevamente incontestada de lo vivido ¿no sería que *hay el ser?* ¿Esos seres dudarían acaso, bajo el peñasco que se desploma, que la relación consigo mismo, incluso si nada la funda, es un origen y que basta? El horizonte en torno a ellos, aunque arrasado, incapaz por un tiempo de alimentar al sueño, *sería, lo primero*, sería como si se hubiese olvidado que cosa pudiera ser, de donde resulta que en esta presencia uno podría de repente reconocer que *lo que es*, es lo que responde a nuestras más simples necesidades, lo que se presta a nuestro proyecto, lo que permite intercambios, y desde el comienzo lo debe haber hecho para encontrar su lugar en el lenguaje: en suma, los aspectos de lugar, los instrumentos de trabajo, tal vez mañana los elementos de una fiesta —se dirá entonces el pan y el vino. El ser es el primer nacido de la urgencia. Tiene por suelo el futuro que nos llama a su labor y por sustancia algunas grandes categorías que empleamos al enunciar esta tarea, es decir, significados, por cierto transitorios, pero absolutos a cada instante. ¡Palabras de algo sagrado, palabras que nos acogen sobre una tierra! El ser no es, salvo por nuestra voluntad de que haya ser; pero esta voluntad recoge bastante realidad de afuera, incluso en nuestro invierno que será sin fin, para construir con ello este hogar —ya no digo más esta escena— donde vienen a calentarse aquellos que saben que no son nada.

He aquí, ¿no es cierto?, que ahora comprendemos mejor la contradicción íntima y la obstinación de la poesía que solamente rechaza mundos porque conoce nuestra condición y que nuestro lugar es la tierra. Si el ser no es otra cosa que la voluntad que había del ser, la poesía nada es ella misma, en nuestra alienación —el lenguaje—, sino esta voluntad accediendo a sí misma; o por lo menos, en estos tiempos oscuros, guardando la memoria de sí misma. Por otra parte, observo, al pasar, que ella sólo vuelve a comenzar el acto mismo que presidió nuestros orígenes. Cuando las palabras revelaron la muerte a los hombres, cuando la noción de ella separó las cosas, ahondando por doquier, en derredor de ellos, y entre ellos, la evidencia de su nada, eso que despertó la angustia e incitó a nuestra especie a esta violencia que la diferencia de todas las otras, fue necesario, en efecto, algo como una fe para persistir en las palabras; y todo muestra que también en las palabras, pero entendidas como nombres, gritados o llamados en la ausencia, esta fe fue buscada. Que hablar sea afirmarse, la señal más antigua lo indica, sentido que se graba en el sin-sentido; y la tumba misma lo prueba, tan consubstancial al ser hablante puesto que preserva un nombre, puesto que dice la presencia allí donde se podría determinar que no hay más que la nada. En verdad, de esta voluntad de ser por las palabras y sin embargo contra ellas, de ser por el llamado y a pesar del sueño, de ser por el habla y a pesar de la lengua, todo monumento es la metáfora, ya que se alza en un desierto que deviene país; todo arte es la mirada que determina las cosas próximas; toda belleza refleja la claridad; y por lo que respecta a la poesía, fue el acto mismo donde, de época en época, las certidumbres se saciaron en los vértigos, la unidad en el seno de lo múltiple; — esto al menos hasta el desconcierto de ayer, cuando lo que hoy se llama “texto” se reveló bajo nuestras creencias desgastadas, en el momento mismo en que por todas partes la sociedad dudaba en la confianza de sí misma. Repitémoslo: el momento en que aparece al desnudo el trabajo del significante no fue un azar de la historia. En grandes épocas diversas de la civilización y de las letras, los poetas lo conocieron lo suficientemente bien como para que la crítica pudiera describirlo, y la ansiedad allí fijarlo. Pero precisamente entonces se lo confinó dentro de la noche del rito mágico, se le tomó por el grimorio que hace firmar el demonio, hasta que la apariencia de las palabras sólo pudo verdaderamente transparentarse, después de la primera guerra mundial, en el dadaísmo; además puede creerse que en el ardor mismo con que se afirma el advenimiento sin retorno, hay algunos restos de esperanza y un llamado de socorro. Vosotros os acordáis: cuando Pablo iba a cruzar el mar que lo separaba de Europa, escuchó una voz, de noche, que gritaba llamando, en la orilla opuesta... Los dioses han muerto, muy pocos espíritus imaginan incluso que el templo “al dios desconocido” acogerá en sus escaleras, por segunda vez, una prédica sorprendente, ¿no hay entretanto alguna posibilidad que se reavive la idea *necesaria* del ser; no se aproxima, aunque silenciosamente, un barquero a nuestra orilla nocturna?

Señoras, Señores, creo que puedo regresar, en todo caso, sobre las dos preguntas que me había planteado anteriormente.

Una, sobre la contradicción que comprobamos hoy entre, por una parte, la conciencia que nos falta tomar de las ilusiones del *co-gito* de no hace mucho, y ese hecho, por otro lado, ese hecho tan evidente ¡y bajo el signo de qué urgencia! de que seguimos con la necesidad, por el simple deseo de sobrevivir, de dar un sentido a la vida. Me pareció que era necesario interrogar a la poesía, para reflexionar aunque sea en parte este inmenso desafío de nuestro momento histórico, o mejor dicho, habiendo comenzado en la vida adulta por esa pregunta misma, no he podido, a pesar de las sugerencias para lo contrario, dejar de seguir haciéndola; pero he aquí que yo creí volver a encontrar allí confirmada la razón de esta confianza que antaño me fue instintiva. Sí, hay en los poetas un pensamiento acerca de esta aporía, una respuesta a esta inquietud, y es central en ellos y es clara. Cualesquiera sean las derivas del signo, las evidencias de la nada, decir *Yo* sigue siendo para ellos la realidad como tal y una tarea precisa, esa que centra las palabras, salta los hitos del sueño, en la relación con otro, que es el origen del ser. Y en cuanto a la manera por la cual uno puede alcanzar esta meta, ella no es tan oscura, incluso en los más grandes aportes de que la poesía es capaz. Pues todo ser sueña el mundo, digamos en principio, todo ser está en el riesgo de las palabras que se vuelven a cerrar sobre él, el escritor no está solo para “abolir”, para fascinarse con una imagen, él es el que más se arriesga, por el hecho de la página en blanco. Por lo tanto, por poco que él sepa de la enajenación, eso que le es accesible, se reencontrará cerca de otro cuya la situación es la misma; en verdad, esta conciencia que se toma del estar encerrado dentro del signo, es el único camino que permite al sujeto hablante reunirse con otro sujeto, de compartir con él, —en el vacío tal vez plenamente— una dimensión de existencia. De lo que resulta que luchar contra los señuelos que hay en nosotros de la escritura universal, criticarlos, desatarlos uno a uno, rehusar, en suma, a decir “yo” en el momento mismo en que el *Yo* se afirma, es, por más negativo que parezca, encaminarse ya hacia el lugar común. Y sobre este camino, que es de salvación, los poemas, los grandes poemas al menos, son un ejemplo y más: no el silencio de un texto sino la voz que nos alienta.

Al decir esto he comenzado, me parece, a contestar también a mi otra pregunta, aquella que era preciso que hiciera, esta noche, antes que cualquier otra: ¿se puede, cuando uno aspira a la poesía, cuando uno en ella se esfuerza, hablar de ella auténticamente? Muchos críticos de nuestro tiempo responderían que no, lo dije, porque ellos identifican al poema con el trabajo de las palabras y no con la búsqueda de sentido, pero si vosotros encontrasteis algún valor en mi idea de la poesía como guerra contra la imagen — contra el requerimiento de las palabras, contra la pesantéz del escrito. Habéis también concordado que el poeta sabe exactamente lo que hace o, para decirlo mejor, sólo puede ser poeta el que exactamente lo sabe. Su

tarea, que es la de restablecer lo *abierto*, como decía Rilke, es necesariamente una reflexión sobre lo que clausura su habla. Este proyecto apunta, por supuesto, no a las palabras de un manuscrito sino sobre las nociones, sobre las experiencias, en una práctica de vida, lo que lo obliga a un devenir que puede estar entre los más grandes de maduración espiritual. En lo más vivo de su inquietud la poesía no es otra cosa que un acto de conocimiento.

Y en los años que vienen podría serlo, me parece, con mayor eficacia por cuanto en este objetivo constante dispondrá de medios nuevos. La paradoja de la creación futura, y que puede ser su oportunidad, es que las mismas observaciones lingüísticas o semióticas que hoy se emplean para desacreditar en el escrito lo que lo vuelve a centrar sobre su autor pueden, ya casi lo dije, prestarse magníficamente también y, por cierto con muchos más sentidos, a la respuesta que el autor puede hacer, si es poeta, acerca de la autoridad de las representaciones, de los símbolos, que contribuyen a los espejismos de la escritura. ¡Cuántos medios nos fueron dados, recientemente, para descomponer la ficción, para identificar los estereotipos, los sociolectos y seguir en el tejido de las frases, que creemos simples, el enmarañamiento de las figuras! ¡Y qué escorzos de intuición permiten, en el examen de lo imaginario, las nuevas correspondencias que reveló el psicoanalista! Tantas claves que faltaron en el romanticismo, en el simbolismo, en el surrealismo, para entreabrir algunas puertas más de la relación consigo mismo del espíritu. Una lucidez hasta hace poco todavía prohibida, salvo en momentos de tensión extrema, podrá ser moneda corriente. Después de los siglos de vergüenza que refrenaron o disfrazaron la imaginación deseante, después de los de ostentación que clamaron a los cuatros vientos las más ociosas rarezas, nosotros estamos en condiciones de percibir lo que hay de infinitamente complejo en el discurso, pero también que el “yo” que se despliega allí, creyéndose “mago o ángel”, no merece, tan común siempre, ni deificación romántica ni nostalgia. Nunca el *Yo* habrá estado mejor armado para la lucha de cada instante contra el íntimo, el inexorable vértigo. Según mi parecer, la poesía y la nueva crítica no están hechas para contradecirse largo tiempo. Pronto podrían ser una única manera de vivir.

Y, para finalizar, nada más que una palabra acerca de lo que ahí está en potencia. Hasta ahora esta noche, pareció, no lo dudo, que definía a la poesía, en su relación con lo imaginario, como una negativa, como una transgresión. La verdad del habla, dije sin vacilar que era la guerra contra la imagen —el mundo-imagen—, por la presencia. Pero esto sólo fue una primera aproximación, justificada, espero, por la demostración que me había asignado, y que ahora quiero evocar en su transfondo, por cuanto es a él que se dirigen algunas de las advertencias que acabo de hacer. ¿En qué consiste este segundo nivel de la idea de la poesía? En verdad es que luchar así, en vista de la finitud, contra las aboliciones, las clausuras, sólo puede ser amar, ya que es la presencia que se abre, la unidad que se

adueña de la conciencia que busca y por eso es también amar esa primera red de ingenuidades, de quimeras, en la cual se había atrapado la voluntad de presencia. En lo más alto que se la pueda presentir, la poesía debe hacer comprender que esas imágenes, las cuales absolutizadas habrían sido su mentira, sólo son —desde que se las ha atravesado— las formas sencillamente naturales del deseo, tan original e insaciable, que es en nosotros la humanidad como tal; y habiéndola rechazado la acepta, en una especie de círculo que constituye su misterio, y de donde, por otra parte, procede, de donde remonta, como desde el fondo, su cualidad positiva, su poder de hablar de todo: en una palabra, esta dicha la cual decía hace poco que se la veía esbozar en sus peores horas de angustia. Lo que el sueño opone a la vida, lo que los analistas del texto sólo estudian para disolverlo en la indiferencia de los signos, lo que una poesía más superficial hubiera desgarrado con rabia, a riesgo de perecer junto a su víctima, ella lo desmiente pero lo escucha, lo condena pero al disculparle de su falta, lo reintegra esclarecido a la unidad de la vida. Resumiendo, ella denunció a la Imagen pero para amar con todo su corazón a las imágenes. Enemiga de la idolatría, lo es también del iconoclasta. Ahora bien, ¿qué recurso sería ese para responder a las necesidades de la sociedad desdichada: la Ilusión revelar su riqueza, la plenitud nacería de la misma carencia! Pero esta dialéctica del sueño y de la existencia, este tercer término, de compasión, en lo más alto de la pasión deseante, es, bien entendido, el más difícil. En el plano de esas representaciones exaltadas, de esas transfiguraciones y fiebres que constituyen nuestras literaturas y que la sabiduría oriental llamaría nuestras quimeras, faltaría la capacidad que esta parece tener —pero bajo hojarasca simplemente, cuando nuestro lugar es la historia— de aceptar y a la vez rechazar, de relativizar lo que parecía absoluto, de volver a dignificar luego y llenar este no-ser... Además Occidente que había presenciado esta liberación en el *ágape* de los primeros cristianos, después en breves momentos del Barroco o en los márgenes del Romanticismo, hizo de ella al final el lugar mismo de su fracaso, dentro de interminables guerras de imágenes. La poesía en Europa habrá sido lo imposible; lo que escapa a un ser, al término de su destino, como lo inmediato escapa de nuestras palabras. Pero si es verdad que la subjetividad es hoy fracturable, y que la poesía y la ciencia de los signos pueden unirse para una nueva relación entre el “Yo” que es y el “yo” que sueña ¿qué imprevista amplitud de pronto para la esperanza! En el momento en que tanta noche se acumula ¿estaríamos al borde de la verdadera luz?



Registro del tiempo

Después de haber terminado *La infancia de Iván*, yo tenía la certeza de estar ocupando un pequeño lugar en el cine. En sus contornos, en su periferia, pero dentro de él.

Como ocurre en el juego de la "gallina ciega", en el que, a pesar de tener los ojos vendados, uno puede sentir la presencia de otra persona aunque ésta contenga la respiración, yo sentía que el cine estaba muy cerca de mí; que formaba parte de mi vida.

Esto lo descubrí en medio de unos días de gran excitación y euforia, en los que me sentía como un sabueso en el momento de encontrar el rastro. Para mí, había ocurrido un milagro.

El film estaba definitivamente cerrado, había do todo de sí. Pero yo sentía en mi interior una fuerte exigencia de orden intelectual y moral: tenía que "comprender" qué era, "exactamente", el cine.

Fue entonces cuando comencé a desarrollar la idea del *registro del tiempo*. Una idea que me permitiría elaborar un concepto y una estructura que sirviera como soporte para mi imaginación y para la búsqueda de imágenes y formas. Un concepto que me ayudaría a liberarme de todo lo superfluo, inútil y extraño. En adelante, la cuestión de lo superfluo y lo necesario en un film, sería resuelta por el propio film, por su lógica interior.

Hay dos directores que han trabajado supeditados a unas pautas muy rígidas y precisas, que posibilitaron la creación de unas formas cinematográficas estrechamente ligadas a su visión personal del cine: el primer Dovzhenko y Bresson. Este último, tal vez sea el único cineasta que ha logrado una perfecta simbiosis entre sus formulaciones teóricas y su resolución final en la pantalla. En este sentido, no conozco ningún otro cineasta tan consecuente.

Su principio básico consiste en la eliminación drástica y absoluta de todo aquello que tenga que ver con "la expresión", eliminando toda frontera entre la imagen y la realidad, desechando lo



La piel humana de las cosas, la dermis de la realidad. He aquí con qué juega el cine en primera instancia. Exalta la materia y la hace aparecer en su espiritualidad más profunda, en sus relaciones con el espíritu de donde ha surgido.

ANTONIN ARTAUD

El cine dispone de una prodigiosa posibilidad de *densificación de lo real*, que tal vez sea su fuerza específica y el secreto de la fascinación que ejerce.

MARCEL MARTÍN

Todo taoísta sueña ser una mariposa y en el sueño se pregunta si es él quien ha soñado ser la mariposa o si es la mariposa la que ha soñado ser él. El mundo es un edificio irreal construido de sueños en los cuales los seres soñados engendran al soñador exactamente como las manos de Escher se dibujan mutuamente para poder dibujar.

MIRCEA ELIADE

superfluo, los efectos, las generalizaciones, y efectuando una visión simple y austera de la vida.

Este principio se relaciona con el arte zen, donde la simple observación de la realidad, se transforma paradójicamente, en nuestra percepción, en una sublime imagen artística.

Andrei Rubliov

Yo no quería hacer un film histórico, ni biográfico, sino otra cosa: quería explorar el mundo poético del gran pintor ruso. A través de su ejemplo quería evocar los fenómenos psicológicos de la creación, e indagar en el alma y en la conciencia social de un artista que creaba bajo la influencia de fuertes valores espirituales. El film debería mostrar cómo, en una época de guerra civil y de yugo tártaro, la aspiración de todo un pueblo a la fraternidad había alimentado el nacimiento de su icono *La Trinidad*, con toda su carga de amor y santidad. Tal era la idea básica del guión.

El personaje fue construido sobre el esquema de un desarrollo circular. De retorno al inicio de un camino.

La vida de Rubliov es la historia de un concepto enseñado e impuesto, que se consume al entrar en contacto con la realidad, para renacer luego como una verdad nueva. Educado en el monasterio de La Trinidad bajo la protección de Radonezh, ha hecho suya la divisa "Amor-Unidad-Fraternidad" que expresa con lucidez y clarividencia política, la necesidad de forjar la unidad de la nación rusa para poder enfrentarse al invasor.

El joven Andrei se ha imbuido de estas ideas, pero una vez fuera de los muros del monasterio, se ha encontrado frente a una realidad tan incomprensible como terrorífica, que muestra toda la tragedia de la época. Es fácil imaginar que, en esos momentos, Andrei no está preparado para enfrentarse a esa realidad, de la cual ha estado protegido por los valores de una educación monástica que han deformado la perspec-

tiva de la vida. Sin embargo, después de un duro aprendizaje, de atravesar junto a su pueblo todos los círculos del sufrimiento y de perder su fe en una idea platónica del Bien, retornará al punto de partida: a la práctica de unos valores éticos que ahora comprende en toda su dimensión.

Entrevista

— *Andrei Rubliov* defiende la legitimidad del arte en un mundo dominado por el Mal. ¿Por qué creer en la belleza cuando el Mal actúa sin cesar en el film?

En el film y en la vida real. Pero precisamente por eso, hay que crear belleza. Es muy difícil, pero también necesario.

—¿Sólo en un tipo de arte afín al concepto "el mundo: creación de Dios"?

Hace tiempo que el hombre existe y que tiene una tendencia instintiva a la creación. Hace tiempo que se siente hombre y que intenta creer en cualquier cosa. ¿Será ello consecuencia de una relación con el Creador?... Porque, en definitiva, ¿qué es la creación? ¿Cuál es la finalidad del arte?

Mi respuesta personal es que el arte es una plegaria. Creo que a través del arte, el hombre expresa su esperanza, y todo lo que no exprese esa esperanza, que no tenga un fundamento espiritual, no tiene relación con el arte. Tan sólo será, en el mejor de los casos, un brillante análisis intelectual.

—Muchos han visto en *Andrei Rubliov* un mensaje dirigido a la URSS actual, para que vuelva a la creatividad espiritual de la vieja Rusia.

Es posible. Pero realmente, ese no es mi problema. Yo no dirigí ningún "mensaje" a la Rusia actual, ni lo haré nunca, porque no soy un profeta. Tan sólo soy un hombre a quien Dios le ha dado la posibilidad de ser poeta. De poder decir una plegaria, de una manera distinta a la utilizada por los fieles en una catedral.

La búsqueda incondicional de la realidad

Sin duda, lo más duro y difícil para un artista, es crear su propia línea, asumiendo todas las exclusiones que ello implica y el sacrificio de trabajar bajo una inflexible autodisciplina. Es muy fácil ser ecléctico y utilizar las fórmulas y las convenciones rutinarias que tanto abundan en nuestro arsenal profesional. Sería más cómodo para el director y más sencillo para los espectadores.

En mi opinión, lo que identifica a una artista genial, es su capacidad para seguir la lógica de sus propias ideas de una manera inquebrantable.

Hay pocos genios en el cine: Bresson, Mizoguchi, Dovzhenko, Satyajit Ray, Vigo, Buñuel, Paradzhanov, Sokourov...

En el cine mundial ha habido algunos intentos de acercar el cine a la vida: *Sombras* de John Cassavetes, *La conexión* de Shirley Clarke, *Crónica de un verano* de Jean Rouch... pero estos films, notables por muchas razones, no acaban de decidirse por la búsqueda incondicional de la realidad.

En el guión de *Andrei Rubliov* teníamos una secuencia en la que un campesino que ha construido un par de alas, escala la torre de una iglesia, salta, y se estrella. Revisamos el episodio reflexionando sobre su elemento psicológico esencial. Evidentemente, se trataba del caso de un hombre que durante toda su vida había estado obsesionado con volar. Pero... ¿cómo podría haber sucedido realmente?... ¿qué habría visto y sentido este hombre al volar por primera vez? Seguramente no tuvo tiempo de ver nada. Se cayó y se hizo pedazos. Lo más que podría haber conocido era el inesperado y terrorífico hecho de la caída.

Queríamos eliminar la fantasía y el simbolismo del vuelo. La pantalla debería mostrar un simple y miserable campesino, su caída, su brutal choque con la tierra, y su muerte. Es decir, un suceso "concreto". Una catástrofe humana observada por mirones, como si ahora nosotros miráramos a un hombre que se arroja bajo un coche y acaba allí, tirado y destrozado sobre el asfalto.

Dedicamos un tiempo a intentar destruir el símbolo plástico sobre el que estaba construido este episodio, y llegamos a la conclusión de que la raíz del problema, radicaba en las alas. Para evitar la alusión a Ícaro, nos decidimos por un globo construido con pieles y trapos, y comprobamos que el episodio se desprendía de toda retórica espúrea y volvía a ser tan sólo un suceso, un acontecimiento.

Del laborioso trabajo del guión de *Andrei Rubliov* extraje una enseñanza que jamás olvidaría: lo primero y fundamental a describir, es el suceso; no nuestra actitud hacia él. Nuestra actitud se hará visible en la totalidad del film, en su impacto global.

Amo el cine. Hay todavía un montón de cosas que ignoro: en qué trabajaré; qué obras haré en el futuro; cómo resultará cada film; si los resultados se corresponderán con los principios a los que adhiero, con mis hipótesis de trabajo.

Hay muchas tentaciones por todas partes: estereotipos, preconcepciones, lugares comunes, ideas artísticas ajenas, influencias... y el caso es que resulta bastante fácil rodar "bellamente" una escena, producir un efecto, ser aclamado. Pero quien dé un solo paso en esa dirección, estará perdido.

Solaris

Solaris es un misterioso planeta que gravita alrededor de dos soles, uno rojo y otro azul, situado en los confines de la constelación Alfa, de Acuario. A pesar de los esfuerzos de los científicos por determinar la composición del extraño líquido que cubre su superficie, la "solarística", nombre asignado al programa de investigación, se encuentra estancada y sometida a las presiones del gobierno, que exige resultados. Entonces, ocurre un hecho que sacude la monoto-

nía de los investigadores: el oficial Berton, uno de los tripulantes de la estación espacial que sobrevuela Solaris, regresa a la Tierra informando haber visto una gigantesca criatura humanoide sobre la superficie del planeta. Los responsables del proyecto sospechan que sufre algún tipo de trastorno mental pero, de todas maneras, deciden enviar al psicólogo Kris Kelvin para que redacte un informe.

El día anterior a la partida hacia el cosmos, Kris se traslada a la casa de campo de su padre, ubicada junto a un lago que, en y sencilla y calma belleza, le transmite toda la magia de la naturaleza y le sume en una gran melancolía. Allí, en su último día en la Tierra, recibe la visita de Berton quien, bajo una fuerte depresión, malinterpreta un comentario suyo y se marcha colérico.

Una vez en la decrepita y semi abandonada nave espacial, Kris busca a los tres únicos tripulantes: el ingeniero cibernético Snaut, el astrobiólogo Sartorius y su amigo, el fisiólogo Guibarián, de quien le informan que se ha suicidado.

Kris sospecha que le han asesinado, pero al inspeccionar su cuarto encuentra una cinta de video dejada a su nombre, en la que su amigo le dice que su conciencia no le permite soportar lo que está ocurriendo en la nave. Kris queda petrificado cuando, en un momento de la filmación, pasa una adolescente junto a Guibarián. El film/testamento, termina con la imagen del científico preparando una jeringuilla mortal.

Kris se queda con una pistola de Guibarián y se retira a dormir bloqueando la puerta de su cuarto pero, al despertar, encuentra junto a él a su esposa Hari, que se suicidara diez años atrás. Consciente de estar sufriendo una alucinación, Kris la introduce con engaños en un pequeño cohete y la lanza al espacio.

Snaut le explica que todo empezó cuando, tras someter al planeta a una fuerte radiación de rayos x, el océano comenzó a materializar los sueños de los cosmonautas y, en particular, sus recuerdos obsesivos relacionados con episodios de culpabilidad.

Hari vuelve a presentarse esa noche

y se aman bajo un febril estado de ensoñación y confusos deseos. Al amanecer, Kris sale de la habitación, pero ella despierta y temiendo que quiera abandonarla otra vez, destroza la puerta de acero con sus manos. Kris ve con estupor cómo, a pesar de que su cuerpo está lleno de heridas y desgarros, los tejidos se recomponen sin dejar señales.

Tras este incidente, Kris se reúne con sus compañeros y con una absoluta naturalidad les presenta a "su esposa".

Sartorius, que desde un primer momento demostró hostilidad hacia Kris, le propone con sarcasmo que analice la sangre de "su esposa" y le explica que Hari es un cuerpo constituido por neutrinos que se mantienen estabilizados gracias al campo magnético de Solaris.

Kris hace el análisis, pero se niega a aceptar la evidencia.

Obligado a elegir entre racionalidad y deseo, se abandona a la alucinación, enamorándose sin reservas del fantasma a quien, sorprendentemente, comienza a amar por sí misma, por su propia singularidad, y no como vehículo para una segunda relación con su esposa, a la que desvincula de "Hari 2". Ésta, a su vez, inicia un proceso de humanización que progresará hasta el punto de sumirla en la angustia esquizofrénica de no saber si es "Hari 1" resucitada o un nuevo ser humano.

Kris trata de ayudarla proyectándole un film de su familia, pero esto termina confundiendo aún más y la lleva a suicidarse como "Hari 1" bebiendo oxígeno líquido, aunque pocos minutos después renace en medio de terribles convulsiones.

Desesperado, porque vislumbra el final de esa historia de amor sin la que ya no concibe la vida, Kris enferma, y bajo el delirio de la fiebre materializa la figura de su madre. Al despertar, Snaut le comunica que, a petición de Hari, Sartorius la ha desintegrado con explosivos. Lo hizo para que él pueda liberarse de la pesadilla y regresar a la Tierra. Sin embargo, el sacrificio del frágil e ingenio fantasma que se atrevió a superar los límites de su condición matérica, lle-

gará demasiado tarde para Kris. Sufriendo en carne propia el drama de Berton y sabiendo que nadie creerá su informe, decide no regresar y esperar una nueva materialización de Hari, a sabiendas de que ingresará definitivamente en las redes de la psicosis.

A modo de despedida de la realidad, Kris tiene un último pensamiento para su padre, regresando en su ensoñación psicótica a la casa junto al lago, "reproducida" por el océano pensante.

La parábola se ha cerrado. Convertido en un nuevo Berton y, tal vez mañana, en un Guibarián, Kris ha pasado al otro lado del espejo y retornado al punto de partida.



La pátina

Es sabido que los japoneses consideran que el tiempo ayuda a conocer la esencia de las cosas y encuentran un encanto particular en las manifestaciones de "lo antiguo". Se sienten atraídos por el tono oscuro de un viejo árbol, por la rugosidad de una piedra o, incluso, por los márgenes de una lámina manoseada por mucha gente, y dan a todos estos signos de antigüedad el nombre de *Saba*, que significa herrumbre, moho, óxido.

Saba es una oxidación o enmohecimiento natural, el encanto de los días lejanos, la impresión del tiempo, la pátina. *Saba*, en tanto que un elemento de la belleza, materializa la relación entre el arte y la naturaleza, hasta el punto de

que los japoneses consideran al tiempo, una materia sustancial del arte.

¿Y cuál es el factor determinante del cine? ¿Qué es exactamente lo que emerge de él? ¿Cuál es el potencial y el significado de sus imágenes, tanto en un sentido formal como espiritual?... y, fundamentalmente, ¿con qué material trabaja realmente el director de cine?

Yo nunca puedo olvidar aquel trabajo genial de finales del siglo pasado, el film con el que todo comenzó: *La llegada del tren a la estación*. Este film hecho por Auguste Lumiere, fue simplemente el resultado de la invención de la cámara, de la película y del proyector. Como todo el mundo conoce, el espectáculo, que sólo dura medio minuto, muestra una parte del andén, a unos hombres y mujeres esperando, y al tren viniendo desde el fondo del plano y abalanzándose sobre la cámara inmóvil, provocando el pánico en la sala y la estampida de los espectadores.

En aquel momento había nacido el cine. Aquello no fue simplemente una cuestión de técnica o incluso una manera de reproducir el mundo. Lo que estaba comenzando, era un nuevo principio estético. Por primera vez en la historia de las artes, en la historia de la cultura, el hombre había encontrado el medio de "impresionar el tiempo" y, simultáneamente, la posibilidad de reproducirlo sobre una pantalla tantas veces como quisiera, repetirlo y volver a él una y mil veces.

El hombre adquirió un matiz para el "tiempo real" y una vez visto y grabado, el tiempo podía ser conservado en cajas metálicas durante un largo período e incluso, teóricamente, para siempre.

Es en este sentido que el film de Lumiere fue el primero en contener la semilla de un nuevo principio estético.

Pero, inmediatamente después, el cine se alejó del arte y tomó un camino más "seguro" desde el punto de vista filisteo, de los intereses y beneficios. En el curso de las dos décadas siguientes, la casi totalidad del mundo literario fue llevado a la pantalla junto con un gran número de argumentos teatrales. El cine

tomó una dirección equivocada y tenemos que aceptar el hecho de que los lamentables resultados de ese proceso están todavía entre nosotros.

Pero lo peor no fue, en mi opinión, la reducción del cine a un mera función ilustrativa sino el no haber explotado artísticamente su potencial más preciado: la posibilidad de registrar el tiempo en el celuloide.

¿Y de qué forma el cine imprime el tiempo? Yo la definiría como una forma fáctica, real; y lo real puede consistir en un suceso cualquiera, en los movimientos de una persona o de un objeto, o en su inmovilidad, ya que ésta también existe en el curso del tiempo.

El tiempo registrado en sus formas y en sus manifestaciones reales... Ésta es la idea suprema del cine como un arte, que nos lleva a pensar acerca de la riqueza de recursos que contiene un film y acerca del colosal futuro del cine.

Sobre esta idea, yo construyo mis hipótesis de trabajo, tanto prácticas como teóricas. Muchas veces nos preguntamos por qué va la gente al cine; qué les lleva a permanecer dos horas en el interior de una sala en penumbra contemplando el juego de las sombras sobre una pantalla. ¿Busca el entretenimiento? ¿Alguna clase de droga?... Yo creo que la motivación principal de una persona que va al cine, es la búsqueda del tiempo; del tiempo perdido, despilfarrado e irrecuperable, y creo que la esencia del trabajo de un director de cine es la acción de *esculpir el tiempo*.

Así como el escultor toma un bloque de mármol y, con plena conciencia de la figura que persigue, quita los trozos que no formarán parte de ella, el cineasta, a partir de un bloque de tiempo compuesto de una enorme cantidad de sucesos de la vida, corta y descarta todo aquello que no necesita, en un proceso que, por otra parte, es común a todas las artes.

De la memoria

El hombre que pierde sus recuerdos y su memoria, vive una experiencia ilusoria, cae fuera del tiempo y pierde el contacto con el mundo real, lo cual le condena a la locura.

El espejo

Con la ayuda de viejas fotografías, reconstruimos la casa, no sólo el lugar donde había estado cuarenta años antes, sino incluso los cimientos que aún eran visibles. Luego llevamos allí a mi madre y su reacción superó todas mis expectativas. Se sintió transportada al pasado y entonces tuve la certeza de que nos estábamos moviendo en la dirección correcta. La casa había despertado en ella los sentimientos que queríamos expresar en el film... También recordé que entre la casa y el camino que llevaba al pueblo había un campo de alforfón, que cuando florecía en primavera, se asemejaba a un campo nevado. La imagen de ese campo había quedado grabada en mi memoria como un recuerdo de mi niñez, particularmente intenso. Sin embargo, cuando nos instalamos allí para el rodaje, comprobamos que los campesinos del Kolkhoz ya no cultivaban alforfón en esas tierras, sino avena, y cuando les pedimos que lo sembraran en una parcela para nosotros, nos dijeron que no era posible por las características del suelo. Que allí no crecería.

Entonces, por nuestra cuenta y riesgo, arrendamos el campo y lo sembramos de alforfón que, para sorpresa de los campesinos, creció y floreció con toda normalidad.

Naturalmente, todos nosotros interpretamos este suceso como un buen presagio. Parecía decirnos algo acerca de la calidad de nuestra memoria, acerca de su capacidad para penetrar bajo el velo tendido por el tiempo, y éste era precisamente el objetivo del film, su

idea fundamental. No sé qué hubiera sido del film si el alforfón no hubiera crecido. Nunca olvidaré el momento en que comenzó a florecer. Para mí fue importantísimo que lo hiciera.

Haiku

Hay que tener mucho cuidado cuando se habla de “cine poético”, pues, generalmente, se cae en una regla rígida y estereotipada, que da lugar al nacimiento de símbolos y alegorías que no tienen nada que ver con el poder imaginario propio y natural del cine.

Si el tiempo se manifiesta en el cine en forma de acontecimientos o acciones, éstos deberían ser filmados a través de una observación simple y directa, pues el elemento básico del cine, aquel que recorre y nutre sus células, es la observación.

Todos conocemos el género tradicional de la antigua poesía japonesa, el haiku. Einsenstein, que también admiraba esta poesía, citó algunos ejemplos como estos:

*Un viejo monasterio
Una luz de luna glacial
Un lobo que aúlla*

*Silencio en la campiña
Una mariposa pasa volando
Un hombre duerme sobre la hierba*

Einsenstein vio en las tres líneas de estos versos, el modelo por el cual la combinación de tres elementos separados, crea algo “diferente”, una cualidad de otro orden. Obviamente, estos principios ya estaban en el haiku, y está claro que no son específicos del cine, pero lo que a mí me atrae poderosamente la atención de esta escuela poética, es la

sutil precisión y la pureza con que observa la vida y, aunque desconfío de las comparaciones entre las distintas formas artísticas, veo que estos poemas se acercan a la esencia del cine, porque la imagen cinematográfica es esencialmente la observación de un suceso transcurriendo a través del tiempo y organizado según las formas de la vida misma, según sus propias leyes naturales. La imagen cinematográfica no puede ser dividida ni fragmentada en contra de su propio tiempo natural, interfiriendo su fluidez.

La imagen es cinematográfica sólo si vive dentro del tiempo y el tiempo dentro de ella. Ni siquiera un objeto inanimado, una mesa, una silla, una copa, puede ser filmado aisladamente en un plano, como si no estuviera afectado por el paso del tiempo. Ello puede ser válido en otras artes, pero es incompatible con la naturaleza del cine. Ningún otro arte puede compararse con el cine, por la fuerza y precisión con que registra la materia viva y su transformación en el curso del tiempo. Por ello me irritan las pretensiones del “cine poético” contemporáneo, que implican romper con los hechos y con el realismo temporal a cambio del manierismo y la afectación.

La imagen es algo indivisible e inaprehensible, que depende tanto de nuestra conciencia como del mundo real que tiende a encarnar. Si ese mundo es enigmático, la imagen también lo será. Ella es una especie de ecuación, que expresa la correlación existente entre la verdad y nuestra conciencia limitada a su espacio euclidiano. Nosotros no podemos percibir el universo en su totalidad, pero la imagen sí, puede expresarlo. La imagen es la mayor aproximación a la verdad que nos ha sido dado percibir en nuestra ceguera. La imagen en sí no es verídica, pero aparecen en ella ciertas relaciones con la verdad, que la tornan única e inimitable como la vida misma.

Las reflexiones del poeta Viatcheslav Ivanov (1866-1949) sobre el símbolo, con muy elocuentes, y válidas para mi concepto de la imagen:

Un símbolo es auténticamente tal, cuando sus sentidos son ilimitados y cuando por medio de su lenguaje secreto adquiere una condición alusiva y sugestiva que permite expresar lo inexpressable. Tiene muchas facetas, una multitud de sentidos y es siempre oscuro en su esencia. Es de una constitución orgánica, como el cristal. Es algo impenetrable, autónomo e indivisible; a diferencia de la alegoría, el símil y la parábola, que son complementarios y divisibles.

Esta idea de la imagen como una precisa observación de la vida, me hace volver a la poesía japonesa.

Lo que más me impresiona del haiku es su rechazo categórico a hacer ninguna alusión al sentido final de la imagen, que debe ser descifrado gradualmente como si se tratara de un acertijo. El haiku cultiva sus imágenes de modo que éstas no signifiquen nada por sí mismas y, al mismo tiempo, expresa la imposibilidad de acercarse de una manera especulativa a su sentido final. Cuanto más evidente se hace la imagen, resulta más difícil reducirla a una fórmula intelectual. El lector de haiku debe dejarse absorber por el poema y por la naturaleza, sumergirse en sus profundidades, como si estuviera flotando en el cosmos.

Veamos estos poemas del poeta Bashō:

*Un viejo estanque
Una rana que salta
El ruido del agua*

*Lluvia de primavera
Un dulce letargo
A duras penas podrían despertarme*

Qué simplicidad... qué precisión en la observación... que disciplina del espíritu... qué nobleza de la imaginación.

Estas líneas son soberbias, porque el momento que capturan es único y se pierde en el infinito.

En sólo tres líneas de observación, los poetas japoneses saben cómo expresar la realidad, y su secreto reside en que ellos no se limitan tan sólo a observar, sino que lo hacen con calma, sin vanas agitaciones y con un sentido de la eternidad.

Stalker

Las primeras luces del alba se deslizan por una miserable habitación. Una mujer, una niña y un hombre, duermen en una vieja cama de hierro. El paso cercano de un tren hace vibrar un vaso. El hombre se levanta y a pesar de las súplicas de su mujer, se dirige al puerto y entra en un local destartado que funciona como bar. Allí le aguardan dos individuos a los que debe llevar a *la zona*. Un escritor harto de la literatura y de la vida, que busca una experiencia límite, y un físico que quiere verificar personalmente lo que se dice sobre aquel lugar.

¿Qué es *la zona* y qué ocurre en ella?

Según declaraciones del profesor Wolles, a la RAI, todo comenzó veinte años atrás, cuando una brutal explosión arrasó un kilómetro cuadrado de verdes praderas.

Las autoridades informaron que se trataba de la caída de un gigantesco meteorito altamente radiactivo y acordonaron el lugar. Sin embargo, días después, los habitantes de los pueblos cercanos contemplaron estupefactos, el paso de una columna de tanques y soldados. Aquello no tenía sentido, y se hizo evidente que estaba ocurriendo algo mucho más grave que la caída de un meteorito.

El desconcierto se convirtió en pánico, cuando se supo que la unidad militar había sido aniquilada pero, lejos de aclarar la situación, las autoridades optaron por el silencio, prohibieron las investigaciones científicas sobre el caso y establecieron una rígida censura de prensa. El ejército no volvió a intervenir y dejó a la policía el control de aquel su-

permisterioso lugar que, a falta de nombre, el pueblo bautizó como *la zona*.

Como era de esperar, estos hechos desataron la imaginación popular y alimentaron las más fantásticas historias. Al mismo tiempo, en los ambientes científicos comenzó a circular un documento clandestino, en el que se afirmaba que una flotilla de OVNIS había permanecido varias horas en aquel lugar y que la explosión fue provocada por una de las naves que estalló al despegar.



Esta es toda la información disponible sobre el caso.

En los años siguientes se extendió sobre el lugar un manto de olvido y silencio, sólo roto por la aparición de los *stalkers* (sust. del verbo inglés *to stalk*: cazar al acecho, andar con paso felino, sigiloso), extraña combinación de guías turísticos y contrabandistas, que llevaban a *la zona* a personas en busca de emociones fuertes y recogían objetos abandonados por los visitantes para venderlos como souvenirs. De esta manera *la zona* se convirtió en un insólito lugar de peregrinación y los *stalkers* hicieron de su aventura un oficio cuyos secretos guardaban celosamente y sólo transmitían a unos elegidos. Hubo poco, y algunos cayeron bajo los disparos de las patrullas. Sin embargo, con el paso

de los años, *la zona* fue saqueada hasta tal punto, que ya sólo quedaban los tanques oxidados. Los *stalkers* comenzaron a extinguirse.

Entonces, un buen día, trascendió la noticia de que un nuevo *stalker* había comprobado la existencia de fenómenos paranormales en *la zona* y, lo más importante, había descubierto una cámara subterránea donde se cumplían los deseos.

El hombre volvió trastornado, como si se hallara bajo los efectos de una revelación. Pasaba las horas cavilando, apenas comía, y adquirió el hábito de dormir con los ojos abiertos.

Después de un tiempo, decidió que "debía" llevar a otros hombres a *la zona* y se entregó a ello con una obstinación mesiánica que le costó años de cárcel, perder varios empleos y hundir a su familia en la miseria.

Finalmente, optó por vivir en la clandestinidad. Se instaló con su mujer y su hija (paralítica por unas radiaciones recibidas en *la zona*) en una miserable casucha junto a las vías del tren y ocultó su identidad tras un seco y rotundo: Stalker.

Aquella mañana, tras dejar el bar, Stalker y sus dos "pasajeros" atraviesan unos depósitos ferroviarios en ruinas, burlan el control policial bajo un intenso fuego de ametralladoras, e inician el viaje en una moto-tren dispuesta por un cómplice.

Al llegar a *la zona*, las imágenes, hasta entonces en blanco y negro, pasan abruptamente al color.

El lugar no tiene nada de particular. Tan sólo es una pradera en medio de la cual hay una casa semidestruida. No obstante, reina un raro silencio y los postes telefónicos parecen haber sido tumbados por una onda expansiva.

Stalker observa en voz alta que las flores han vuelto a crecer desde su último viaje, pero hace notar a sus acompañantes que éstas no huelen. Luego se aleja para hacer un reconocimiento del terreno momento que aprovecha el profesor para contar al Escritor (así han acordado llamarse) la leyenda de Puercoespín, el maestro de Stalker: en uno de sus viajes, el *stalker* pidió a *la zo-*

na que devolviera la vida a su hermano, de cuya muerte se sentía culpable, pero, al volver a su casa, se encontró repentinamente enriquecido: *la zona* le había concedido su verdadero deseo, aquel que no se atrevía a expresar, y no el que había pedido para tranquilizar su conciencia. Asqueado de sí mismo, Puercoespín regresó a *la zona* y se ahorcó.

Mientras el Profesor cuenta esta historia, Stalker, que en realidad quería estar solo para vivir plenamente su reencuentro con *la zona*, permanece acostado boca abajo sobre la húmeda tierra, recargando unas energías que sólo él conoce. Su rostro hasta entonces crispado se relaja y transmite una intensa paz interior.

Regresa con los otros y les explica que en *la zona* rigen unas leyes temporales y espaciales incomprensibles. Que no todo lo que verán es real, pues segundos después puede desaparecer o modificarse. *La zona* es imprevisible. Creará toda clase de trampas y espejismos para poner a prueba su fe en ella, y ante la menor señal de duda, se cerrará para el viajero. Por otra parte, hay dos reglas que deben cumplirse estrictamente: en *la zona* nunca se camina en línea recta hacia el punto elegido, sino a través de una elipsis que él señalará arrojando una venda atada a una fuerza. Tampoco se puede retroceder por el mismo sendero utilizado para avanzar. El "viaje" (no más de cien metros) se hará en dos etapas. Primero intentarán llegar a la casa y luego acceder a la cámara de los deseos situado bajo ésta.

El Escritor cuestiona la seriedad del guía y piensa que todo aquello es un fraude, a la vista de lo cual, Stalker le propone que sea el primero en avanzar.

Divertido, con la actitud de quien sigue una broma, el Escritor inicia la marcha, y lo que ve, congela su mueca sarcástica: además de tanques y cañones, hay un coche con el cadáver de su conductor dentro.

Al aproximarse a la casa, una voz le ordena que se detenga. Stalker le aclara que ha oído su propia voz materializada por *la zona*.

Ya en el interior de la casa, deben pasar bajo una catarata, cruzar un pequeño desierto y recorrer el largo túnel que conduce a la cámara, pero una vez allí, ninguno de los dos viajeros querrá entrar.

Irritado, Stalker les recrimina su cobardía, pero, presionado por el Escritor, confiesa que todo ha sido una invención suya, para despertar la esperanza en seres como ellos, corroídos por el escepticismo. *La zona* existe, pero no la cámara. Aquello es su quimera, el pequeño mundo encantado que da sentido a su vida.

"No me quitéis la zona", pide llorando. "Es lo único que tengo, pues ya me lo quitaron todo detrás de las alambradas. Este es mi mundo. Aquí encuentro mi dicha, mi libertad, mi dignidad. Traigo aquí a los desgraciados como yo, porque he descubierto que *la zona* les hace bien y que un ser insignificante como yo, puede ayudarles."

Impresionado por la dimensión humana de Stalker, el Escritor le pide perdón y le consuela, al tiempo que el Profesor desarma la pequeña bomba que traía para volar la cámara antes de que cayera en manos de un dictador.

La historia finaliza donde comenzó: los tres regresan al bar. Luego Stalker se marcha a su casa. Abatido y afiebrado, se acuesta en el camastro y dice a su mujer que ha fracasado; que nunca más volverá a *la zona*, porque "ellos" no han creído.

Su hija, Macaca, fija su mirada en dos vasos y éstos comienzan a desplazarse. Instantes después, se escucha el paso de un tren y en un segundo plano, casi imperceptible, un fragmento de *El himno a la alegría* de Beethoven.

En *Stalker* utilizamos la ciencia ficción sólo como un soporte físico para destacar más gráficamente la cuestión central del film: el conflicto moral. Respecto a *la zona*, no simboliza nada. *La zona* es la vida y como ocurre con ésta, al atravesarla un hombre fracasará o triunfará, según el respeto que se tenga a sí mismo, según su propia dignidad, y

según su capacidad para diferenciar lo esencial de lo que no lo es.

En *Stalker* quería que no hubiera saltos temporales entre las distintas secuencias. Pretendía que el montaje se limitara a encadenar la continuación de los hechos y que no interfiriera en el transcurso del tiempo. Que el espectador tuviera la vaga impresión de que el film había sido rodado en un solo plano. Me parecía que este método tan sencillo y casi ascético, ofrecía grandes posibilidades y permitía crear una estructura modesta pero eficaz. Con ello quería insistir en la idea de que el cine tiene sus propias posibilidades narrativas y que puede observar la vida sin alterar su curso. En esta cualidad, es donde a mi juicio radica la naturaleza poética del cine.

La oración que Stalker dice cada vez que llega a LA ZONA con nuevos viajeros

Quiero que los hombres que traigo a *la zona* crean; y que se rían de sus pasiones, porque lo que ellos llaman tal, no es en realidad energía espiritual, sino apenas un leve roce entre su alma y el mundo exterior.

Y lo más importante: que crean y se conviertan en impotentes y desvalidos como los niños, porque la debilidad es grande y la fuerza pequeña.

Cuando el hombre nace es débil y frágil. Cuando muere es fuerte y duro.

La fragilidad y la debilidad indican la frescura del ser.

La dureza y la fuerza son amigas de la muerte.

Pero eso lo duro nunca triunfará.

Entrevista sobre Stalker

—¿Cómo ve a este personaje? Sus rasgos corresponden a un iluminado...

Ciertamente. Es un profeta que cree que la humanidad se está encaminando hacia la muerte porque ha perdido los valores espirituales. En un mundo en el que ya nadie cree en nada, Stalker siente el impulso de encontrar personas que crean en cualquier cosa, y les conduce a *la zona* para transmitirles el germen de su idealismo. En definitiva, el film cuenta la historia de uno de los últimos idealistas.

—¿Por qué está cerrada *la zona*?

Tal vez porque la gente que entra en ella, podría invocar deseos que podrían ser peligrosos para la sociedad y toda sociedad trata de preservar su propia estabilidad. Creo que la prohibición de entrar a *la zona* es un reflejo de autodefensa.

—¿Es, como “la cámara de los deseos”, una invención de Stalker?

Stalker se crea un lugar imaginario adonde conduce a las personas, para tratar de convencerlas de lo que dice, para despertar en ellos una fe. Si sus mentiras no fueran convincentes, si no les hiciera creer que *la zona* y los peligros del viaje son reales, no conseguiría el objetivo de sugestionarlos. Todo esto forma parte del misterio de Stalker, de su creación y de la creación en general. Si yo fuese capaz de diseñar una casa fantástica, nunca diría a mis amigos que fue ideada por mí; el nombre del creador sería un enigma, un nuevo misterio para acrecentar la magia de esa casa. Lo mismo podría decirse de “la cámara de los deseos”. En el relato de los hermanos Strugatski, la cámara es una esfera de oro en la cual se cumplen los deseos. En mi film la cuestión es mucho más ambigua; no se sabe con certeza si la cámara existe o es una invención de Stalker. Pero esto no me preocupa; no es la cuestión esencial. Para mí, lo más importante es que los viajeros no entran en ella.

—Es el único punto en que el Escritor y el Profesor están de acuerdo...

Los dos están aterrorizados. El Escritor es un hombre de cierto talento pero que no tiene nada que decir. Escribe aquello que los críticos, editores y público esperan de él. Para liberarse de esa decadencia, quiere entrar en la cámara

con la esperanza de escribir mejor y con más autenticidad. Pero luego cambia de idea, pues piensa que si el deseo se cumple y se convierte en un genio, no tendría sentido seguir escribiendo. Dice que la creación artística es una manifestación de la voluntad, que escribir tiene sentido sólo cuando es un desafío para el autor. Si un escritor es genial, reflexiona, ¿para qué quiere escribir?

En cuanto al Profesor, desiste de su idea de dinamitar la cámara, porque comprende que nadie “peligroso” va a querer apoderarse de ella. Al fin y al cabo, los deseos de la gente son muy vulgares; sólo piden dinero, éxito y amor. Pero sobre todo, desiste porque Stalker le convence de la necesidad de preservar aquel lugar para que la gente que crea en algo, que tenga algún ideal, pueda continuar esperando; que sea un refugio para la práctica de la fe.

—¿Se refiere a una fe en particular?

No. A la fe en general. Sin una fe, el hombre se queda sin raíces, se mueve como un ciego. Hoy damos a la fe un contenido diferente. Es una época de destrucción total de todas las creencias, el Stalker trata de mantener en el corazón del hombre un hilo de esperanza.

—¿Usted se identifica con los tres personajes, o sólo con Stalker?

Un poco con los tres. El Escritor (podría ser un músico, un pintor, alguien que se dedica a alguna actividad espiritual) es un personaje muy importante para mí. Es uno que se ha perdido, pero le creo capaz de encontrar una salida. En cuanto al Profesor, no me identifico prácticamente en nada, pero valoro su esfuerzo por comprender e incluso su capacidad para cambiar sus ideas.

El personaje con el que más me identifico, sin duda, es Stalker. No porque me crea un guía de la humanidad, por supuesto, sino porque en él encuentro lo mejor de mí mismo, la parte más íntima de mi personalidad.

El color

Una de las grandes dificultades que existen en la resolución plástica de un film es, sin duda, el color, pues constituye un obstáculo para la reproducción auténtica de la realidad. El carácter pictórico de un plano, debido a menudo al tipo de película utilizada, es uno de los elementos más artificiales que se añaden a la imagen. Cuando el color se convierte en el factor dramático dominante del plano, ello significa que el director y el fotógrafo están utilizando métodos pictóricos para influenciar al espectador.

Tal vez deberíamos neutralizar su efecto, alternando secuencias en color y blanco y negro, para dar la impresión de que utilizamos toda la gama espectral de la luz. A muchos, la realidad filmada con película de color nos parece falsa y creo que es debido a que la reproducción mecánica del color, hace que el sentido de la imagen se escurra entre las manos del artista, impidiéndole cumplir su misión organizadora y que pueda seleccionar lo que desea. La partitura cromática de la película tiene sus propias leyes y el director es desplazado por el proceso tecnológico; no puede hacer una selección personal de los colores del mundo que le rodea. Por ello, se da la paradoja de que, a pesar de que el mundo es “en color”, la fotografía en blanco y negro está próxima a la verdad psicológica, naturalista y poética de un arte como el cine, basado en su capacidad para registrar la vida.

Tiempo, ritmo, montaje

No comparto la idea de que la imagen cinematográfica sea sintética, por tratarse de un concepto tomado de la pintura.

Lo dominante en la imagen cinematográfica, su factor más poderoso, es el ritmo, que reproduce el paso del tiempo dentro del plano. El paso del tiempo se

manifiesta también en el comportamiento de los actores, en el tratamiento visual y en el sonido, aunque la ausencia de estos factores no afectaría teóricamente a la existencia de un film. En efecto, resulta impensable que un film no exprese el paso del tiempo en sus planos, pero sí podemos hacer uno sin actores, sin música, sin decorados e, incluso, sin montaje. *La llegada del tren* de Lumiere es un buen ejemplo de esto. También lo son algunos trabajos experimentales como el cortometraje *Sleep* (Andy Warhol, 1963) o *Le dormeur*, un solo plano de diez minutos, de Pascal Aubier.

Tampoco comparto la idea de que el montaje sea el elemento fundamental de la estructura de un film. Aunque, evidentemente, todo arte utiliza un montaje de las distintas partes y elementos que conforman una obra, creo que la imagen cinematográfica nace y se desarrolla en el interior del plano. Por eso, durante el rodaje tengo en cuenta el flujo del tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión.

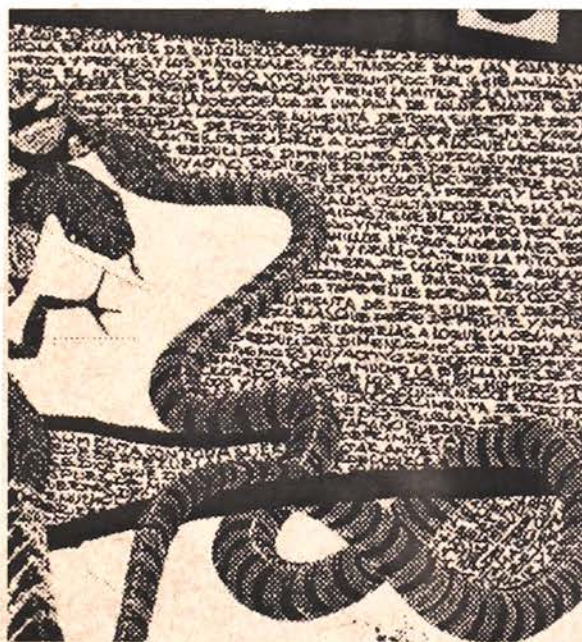
El tiempo debe determinar el montaje de los planos y no a la inversa.

En el primer caso, el montaje de los planos sólo cumple la función de unir cronológicamente el desarrollo de unos acontecimientos en el tiempo. En el "cine de montaje", en cambio, se interfiere el paso del tiempo, se le fragmenta descomponiendo el acontecimiento en varios planos. Es por tanto, un procedimiento artificial que, lógicamente, acaba por recrear en la pantalla un tiempo artificial. Y lo que es más grave aún: este procedimiento permite al director manipular el acontecimiento (decidiendo cómo debe verlo el espectador) y añadir a las imágenes un contenido ideológico interesado.

El paradigma de esta concepción del cine es Eisenstein, con su teoría del montaje ideológico. En sus films, el método se identifica con el objetivo y la construcción de la imagen pasa a ser un fin en sí mismo. En definitiva, todo conduce a satisfacer conceptos estéticos e ideológicos, ya predeterminados en la mente del director. Al espectador sólo

le queda la posibilidad de recibir una imagen/idea cerrada, que no admite ningún otro punto de vista.

Por todo esto, el tiempo real y el tiempo artificial no pueden unirse en la mesa de montaje. Crean enormes dificultades al montador y acaban en el cesto de los descartes. Es como querer acoplar dos tuberías de diferente diámetro. Es sencillamente imposible.



En cambio, cuando el montaje se efectúa a partir de la tensión del tiempo presente en el interior del plano, resulta ser una operación sencilla y fluida. Esta tensión del tiempo será la que determine el ritmo del film y no la cantidad o duración de los planos.

¿Y cómo se puede percibir, sentir, la presencia del tiempo en un plano? En mi opinión, sólo cuando el suceso que se registra contiene una verdad profunda y trascendental; cuando intuimos que esa imagen contiene otros sentidos no visibles; cuando, en definitiva, la imagen es auténtica y nos habla de la vida y del infinito.

Si, por el contrario, se quiere construir el ritmo de una secuencia mediante el montaje, se cae en el artificio y en el formalismo.

Así ocurre, por ejemplo, en la clásica secuencia de la batalla sobre el lago helado, en *Alexander Nevski*, de Eisenstein.

Ignorando la necesidad de introducir en el plano la presión del tiempo, el director trata de recrear la dinámica interior de la batalla mediante el montaje de planos extremadamente cortos. Sin embargo, esta ráfaga centelleante de planos que a veces duran una fracción de segundo, transmite al espectador (al menos al espectador que no ve el film "sabiendo" que es un clásico de la historia del cine y que esta secuencia es un ejemplo, también clásico, del cine de montaje) la sensación de que lo que está ocurriendo en la pantalla es, en última instancia y más allá de su espectacularidad, arbitrario y artificial.

El ritmo en el cine, debería transmitirse a través de la vida del sujeto fijada en el plano, así como el movimiento de los juncos está determinado por la corriente del río y la presión del agua.

La música, los sonidos

Como es sabido, la música entró en el cine desde los primeros días del cine mudo, con el pianista que ilustraba y reforzaba el contenido de las imágenes. Casi cien años después, resulta sorprendente que este principio continúe aún vigente. Se sigue confiando en el valor ilustrativo de la música y casi siempre se la utiliza para salvar unas imágenes fallidas.

Siempre intento que en mis films la música no tenga este sentido ilustrativo y cada día me atrae más el mundo de los ruidos o sonidos de la naturaleza. Yo creo que el mundo "suena bien" y que, por lo tanto, se podría prescindir de la música en el cine o, más exactamente, de la música clásica, ya que la música electrónica puede jugar un papel muy importante en la atmósfera de un film.

En *El espejo* indagamos mucho sobre estas posibilidades expresivas con el compositor Artemy y también en *Stalker*. Buscamos sonidos irreales, que parecieran venir del más allá, que aludieran a distintos planos de realidad, a

mundos invisibles. Y también voces humanas que parecieran llegar desde el cosmos.

Me atrae la ambigüedad de la música electrónica y quiero que en mis films no se sepa con certeza si lo que oímos es música, una voz, o tan sólo el viento.



Nostalgia

El poeta ruso Andrei Gorchakov viaja a Italia siguiendo los pasos del compositor Maxim Beriozovski (1745-1777) autor de la ópera *Demofont*.

Beriozovski (firmaba sus obras como Pavel Sosnovski) residió nueve años en Bolonia estudiando con el padre Tartini, discípulo de Mozart. En 1774 regresó a Rusia y se enamoró de una actriz, sierva del conde Razoumovski quien, enfurecido, la envió a una de sus propiedades en Siberia. Beriozovski se trasladó a San Petersburgo, donde se convirtió en un alcohólico y acabó suicidándose.

Gorchakov recorre la región toscana en compañía de su intérprete, Eugenia. Visitan la iglesia dedicada a "La Madonna del Parto" en Monterchi y se alojan en las termas de Bagno Vignoni. Allí conocen a Doménico, un profesor de matemáticas recién salido del manicomio

quien, tiempo atrás, convencido de la inminencia del Apocalipsis, encerró a su familia en la casa durante siete años.

Impresionado por esta historia, Gorchakov va a visitarle al día siguiente para que le explique sus razones.

Doménico le dice que alguien debería hacer algo para sacar a la humanidad de su letargo; que ahora comprende que querer salvar sólo a su familia fue un acto de egoísmo y que debe liberar al mundo entero de la catástrofe.

"¿Cómo?", pregunta Gorchakov. "Es muy sencillo", le responde Doménico: "Mediante un acto ritual de fe". Hay que cruzar una piscina de los baños que ahora no se utiliza, con una vela encendida, siendo esencial que no se apague durante el trayecto. Él lo ha intentado varias veces, pero no le dejan.

Impresionado por la conversación, Gorchakov le promete que efectuará el ritual en su lugar.

Luego siguen algunas escenas sobre la relación imposible entre Gorchakov y Eugenia; algunos sueños de éste, vagabundeos, tiempos muertos... Finalmente, Doménico se dirige a Roma acompañado de una secta, sube a la estatua de Marco Aurelio, en Campidoglio, y hace un llamamiento en favor de la unión de los "sanos" y los "enfermos"; de una vuelta a las cosas esenciales de la vida y a las grandes obras colectivas. "Hay que volver a construir pirámides", dice. "Hay que alimentar el deseo."

Eugenia llama desde Roma a Gorchakov y le pone al corriente. Intuyendo que su amigo va a realizar un acto desesperado y definitivo, Gorchakov se dirige a las termas para cumplir su ritual, sin saber que en ese mismo momento Doménico acaba de rociarse con gasolina y prenderse fuego.

Gorchakov debe reiniciar el recorrido en dos ocasiones, debido a que la vela se apaga. Comienza a sentirse mal y a sudar. Toma unas píldoras y cumple su objetivo al tercer intento, pero al llegar y depositar la vela cae fulminado por un infarto.

El film termina con un largo plano de Gorchakov sentado frente a la dacha de

su infancia, pero cuando la cámara retrocede en un lento travelling, descubrimos que este paisaje está ubicado entre las ruinas de una catedral.

Estas ruinas majestuosas que surgen de la nada, estos restos de una civilización universal pero al mismo tiempo extraña, son como un monumento fúnebre de la vanidad y futilidad de las ambiciones humanas. Un signo incontestable de que la humanidad ha perdido su camino y de que la continuidad del tiempo ha sido fracturada. Gorchakov muere porque comprende que nunca se podrá reconstruir la cadena del tiempo histórico y porque ya no tiene fuerzas para superar su crisis espiritual.

En *Nostalgia* quería continuar tratando el tema del hombre aparentemente débil que acaba venciendo gracias a sus fuertes convicciones morales. El protagonista de mi próximo film, *Sacrificio*, será también un hombre psicológicamente frágil y vulnerable, que no dudará en sacrificarse por los demás. Me interesa mucho esta mal llamada "debilidad humana", que rechaza la agresividad y la violencia.

Por eso me atrae tanto *Hamlet*, eterno drama del hombre de intensa vida espiritual que se ve obligado a vivir en un mundo mezquino e inoble. Su tragedia no es su muerte, sino el hecho de que haya tenido que abandonar sus principios y convertirse en un vulgar asesino. Por otra parte, *Hamlet* trata de nuestro problema contemporáneo más importante; plantea una cuestión cuya respuesta nos permitirá saber si el hombre continuará viviendo o se suicidará.

Sobre la tradición

En todos mis films doy importancia a los lazos que unen a los hombres. Necesito creer que no estoy en el mundo por azar, sino que soy el heredero de otros hombres que me precedieron. En *El espejo* intenté decir que la música de Bach y de Pergolesi, la carta de Pushkin y la

travesía del lago Sivash, forman parte de una experiencia humana universal.

En mis films he hablado siempre de la importancia de mantener las raíces; los lazos con la casa paterna, con la infancia, con la patria, con la tierra. Para mí es fundamental saber que pertenezco a una tradición, a una cultura, a un círculo de hombres o de ideas. De ahí la importancia que doy a las tradiciones de la cultura rusa presentes en la obra de Dostoievski. En la Rusia actual, estas tradiciones son ignoradas y la crisis espiritual que caracteriza al héroe dostoievskiano provoca inquietud y desconfianza en quienes dirigen la cultura oficial. ¿Por qué?

Para mí, una crisis espiritual es un signo de salud. Un intento de llegar al interior de uno mismo, de encontrar una nueva fe. Esta crisis afecta a quienes se plantean cuestiones de orden espiritual e intelectual. Y esto es lógico e inevitable, ya que el alma busca siempre la armonía, pero la vida es por definición, conflicto e inestabilidad. Sin embargo, esta contradicción y esta tensión son positivas, porque de ellas nace nuestro dolor, pero también nuestra esperanza.

Poética del cine

Cada uno debe preguntarse por qué ha elegido el cine y no otro arte. Qué es lo que quiere decir y por qué quiere decirlo con la poética del cine. Esto es lo esencial y no los trucos del oficio que se pueden aprender con facilidad.

También es fundamental mantener la dignidad y la independencia frente a las presiones.

Quien ha robado, siempre será un ladrón. Quien se traiciona a sí mismo quedará marcado para siempre y perderá su autoestima.

Por eso, cuando me dicen que tal cineasta está rodando un film "de compromiso" porque este le permitirá más adelante hacer el film de sus sueños, digo que se está engañando a sí mismo y que jamás hará ese film.

Un film auténtico, hecho con total entrega y sinceridad, afecta a la relación del cineasta con la vida misma.

Sacrificio

El día de su cumpleaños, Alexander, actor retirado, hombre sensible y religioso, fascinado por la cultura japonesa, planta un árbol seco junto al mar con la ayuda de su pequeño hijo, "el hombrecito", momentáneamente mudo a causa de una operación de garganta.

Mientras trabajan, le cuenta que un monje ortodoxo plantó un retoño en la cima de una colina rocosa donde era imposible que nada creciera, pero que, después de subir un cubo de agua todos los días durante tres interminables años, una mañana le descubrió una pequeña flor. "Si todos los días a la misma hora", reflexiona Alexander, "todos los hombres hiciéramos un acto ritual cualquiera, como por ejemplo, llenar un vaso de agua y a continuación vaciarlo, el mundo cambiaría."

La jornada transcurre con normalidad en compañía de su esposa Adelaida, su hija Marta, su yerno Víctor y su amigo Otto, el cartero, que ha venido a felicitarle, pero por la tarde pasan dos aviones militares en vuelo rasante haciendo temblar la casa. Horas después, el primer ministro anuncia por televisión que se ha producido un enfrentamiento nuclear en Europa. "Siempre supe que algún día ocurriría", dice Alexander, "en realidad, me he pasado la vida esperándolo."

Convencido de que Dios aún puede detener el holocausto, le promete guardar silencio para siempre y no ver a su hijo por el resto de su vida. Se emborracha e intenta dormir, pero Otto le despierta para decirle que la única posibilidad de salvación consiste en hacer el amor con María, una humilde mujer a la que se le atribuyen extraños poderes.

Aturdido, va a verla y cuando finalmente se aman, sus cuerpos comienzan a levitar.

A la mañana siguiente no hay signos de ninguna catástrofe. Adelaida, Marta y Víctor desayunan en el jardín. ¿Ha pasado el peligro gracias a María, o todo ha sido una alucinación de Alexander?

Nunca lo sabremos, pero él cumplirá su promesa: como primer paso y, aunque no lo había prometido, prende fuego a la casa. Viene una ambulancia (se entiende que de un hospital psiquiátrico) y se lo lleva. El vehículo pasa junto al árbol donde comenzó la historia. El "hombrecito" lo está regando. Luego se acuesta en la hierba mirando al cielo y se pregunta, hablando por primera vez: "Al principio era el Verbo... ¿Por qué, papá?"

El sentido de la existencia

El fin de todo arte es que el artista se explique a sí mismo y a los demás (o al menos plantee la cuestión) el sentido de la existencia.

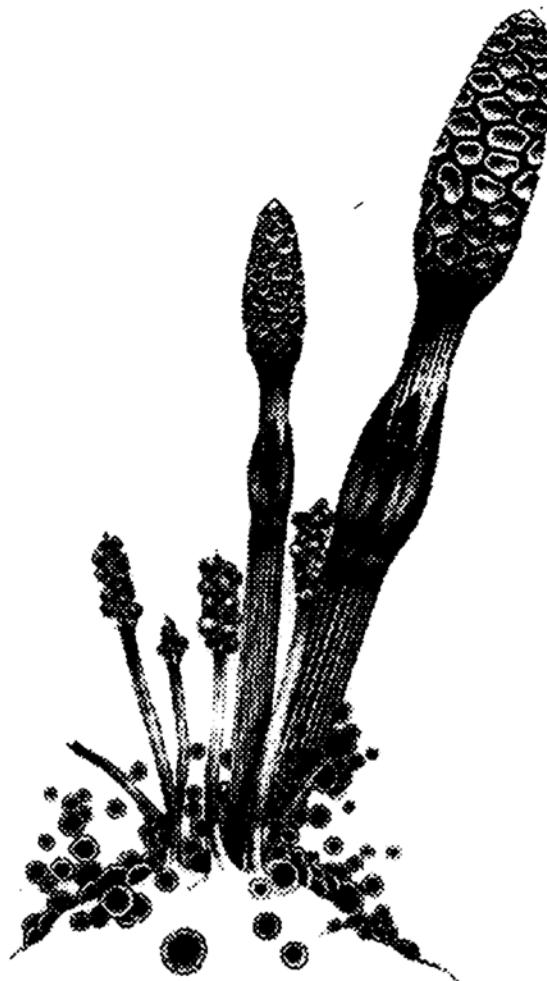
La función indiscutible del arte se asienta en la idea del conocimiento (en un sentido espiritual, de verdad revelada), que se manifiesta como un shock, como una catarsis. Pero a diferencia de la ciencia, donde el conocimiento avanza por etapas subiendo una escalera sin fin, en el arte, el conocimiento se manifiesta siempre como una visión nueva y única del universo, como un jeroglífico de la verdad absoluta, por medio de una revelación. Como si se tratara de captar intuitivamente todas las leyes que gobiernan al mundo: su belleza y su fealdad, su compasión y su crueldad, su infinito y sus límites.

Por eso el proceso de creación de una imagen artística no puede ser explicado de manera intelectual. La imagen es única, indivisible, y surge en un plano diferente, no racional. Está gobernada por la dinámica de *la revelación*. Se trata de un destello de luz, como si una fina lámina se desprendiera de nuestros ojos haciendo posible ver el todo: el infinito y todo lo que está fuera de la conciencia.

La civilización de la prótesis

Pienso que uno de los aspectos más tristes de nuestro tiempo es la total destrucción, en la mente de los hombres, del concepto de belleza. La cultura de masas destinada a los consumidores, "la civilización de la prótesis", está mutilando el alma de la gente estableciendo una barrera entre el hombre y las cuestiones esenciales de su existencia. Está destruyendo la conciencia que siempre tuvo de sí mismo, como un ser *espiritual*.

15



☛ Por ello creo que la función del arte no debe ser la divulgación de las ideas, sino la de preparar al hombre para la muerte, modelando su alma y ayudándolo a retornar a la idea del bien.

Cuando una persona ha sido "tocada" por una obra maestra, cuando ha conectado espiritualmente con ella, escucha en su interior esa misma llamada a la verdad que empujó al artista hacia el acto creativo y experimenta una especie de shock o trauma, sublime y purificador. Ese *aura* mágica e indefinida, que une a la obra maestra con su espectador, descubre y libera lo mejor de nuestras almas, haciéndonos conocer mejor a nosotros mismos y revelando toda la potencialidad y profundidad de nuestras emociones.

"Cuando el cine no es documento, es sueño. Por eso, Tarkovski es el más grande de todos. Se mueve con una naturalidad absoluta en el espacio de los sueños; él no explica, y además ¿qué iba a explicar? Es un visionario que ha conseguido poner en escena sus visiones. Yo me he pasado la vida golpeando a la puerta de ese espacio donde él se mueve como pez en el agua y, sólo alguna vez, he logrado penetrar furtivamente. La mayoría de mis esfuerzos conscientes, han terminado en penosos fracasos."

INGMAR BERGMAN, *Linterna mágica*



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

JOSEPH BEUYS

toda persona es un artista

Todo hombre es creativo y puede ser un artista, si se arriesga a la confrontación constante con su propio yo.

El pensar mismo debe interpretarse como una primera escultura.

Que una alumna mía eduque algún día mejor a sus hijos es para mí mucho más importante que haber formado a una gran artista.

Acaso la única función del catedrático sea similar a la del hilo que se sumerge en una disolución de azúcar para conseguir azúcar cande, en el sentido en que a su alrededor se organiza y cristaliza algo... Sólo vela por la continuidad durante un cierto período de tiempo, pues el estudiante viene hoy y se va mañana. Así pues, en la Academia ideal el catedrático sería un núcleo de cristalización como principio de orden.

Si formulamos todo esto, nos queda que a la persona sólo le han sido dados dos modos de conducta creadora, como es lógico dentro de un infinito abanico de matices, con una gradación diferente en cada biografía el hacer y el padecer. Ambos destinos aumentan el enriquecimiento del mundo, y ambas funciones garantizan el futuro del hombre.

(Sobre la acción del lavatorio de pies, el rito de la purificación.)
Lógicamente es la experiencia de un proceso terapéutico de gran envergadura, que aquí se hace plástico. En el fondo, es el comienzo de la terapia social. Una completa purificación, una completa cura de todo el campo social, es decir, hasta llegar a los organismos sociales, llámense Estados o cualquier otra forma; conceptos como "economía" o "democracia" o "cultura" son impurezas que han de ser purificadas, porque el mundo no puede ser como es.

Está en cualquier lugar... Así que, al final, si pensamos utópicamente, mejor dicho, si pensamos sin más, todo el mundo se convertirá en Academia. Donde yo estoy, allí está la Academia.

Todas las Acciones eran importantes para ampliar el viejo concepto de arte. Para ampliarlo y engrandecerlo cuanto fuera posible, de forma que pudiera abarcar cualquier actividad humana.

Me alimento derrochando energía.

Archivos Históricos de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

¿Acaso es siquiera una muestra de creatividad que los productos naturales, incluyendo los agrícolas, destinados a las personas están tan degenerados y tan destrui-

dos? Así que en todo este asunto tiene que haber un error, por lo que hay que darle una orientación. Es lo que yo digo, ahí empieza, en la lechuga, ahí empieza...

Los animales también son en sí y para sí seres angélicos. Esto habla de un reino por encima de la persona, de una dimensión espiritual contenida en la propia persona.

Naturalmente los pensamientos actúan en el mundo en determinadas circunstancias con mucha mayor vehemencia que la plástica, que sólo se deriva y en cierta manera se materializa dentro de un objeto. (...) Para mí lo que suscita todas las imágenes es la Palabra. Es el signo clave de todos los procesos formativos y organizativos. Cuando hablo y utilizo una expresión teórica, intento traducir los impulsos de esa fuerza que fluyen de un uso del idioma más pleno, que es la idea intelectual de la evolución.

...no es la planta la que necesita el suelo, sino éste el que necesita a la planta para poder surgir... Es decir: toda la materialidad pasa por lo vegetal, primero cálido, vegetal, líquido, y se va compactando poco a poco hasta convertirse al final en piedra. (...) El proceso también puede invertirse. De modo que tampoco hay que pensar que todo lo que ahora... está tan muerto como una piedra seguirá estándolo siempre. (...) (Análogamente, lo mismo cabe afirmar del calor social, de la cualidad de las relaciones humanas y sociales:) los principios espirituales del calor... eso que puede denominarse amor.

El sufrimiento y la compasión no deberían surgir en el hombre por los acontecimientos geográficos, sino que cualquiera debería ser capaz de padecer y compadecer, es decir, debería ser tan permeable y abierto que pudiese hacerlo; ...hay que tener en cuenta que padecer y compadecer son en el fondo la condición previa para que uno se convierta en un ser social.

Pero una persona que de momento está muy alejada de sí misma, pretende que se le diga un método para salir de su extrañamiento. Yo sí creo que el arte pueda lograrlo, y por decirlo de manera radical, no existe para nosotros otro método que el arte.

Yo rechazo (la idea de) la enfermedad. Es una forma completamente primitiva de terapia, nada más. Es un método muy personal. (...) Sí, me interesan el sufrimiento y la actividad. Ambos polos.

La evolución del pensamiento me interesó desde el momento en que comencé a reflexionar sobre el pensamiento, sobre la plástica, de manera que he llegado a la conclusión de que cuando pregunto qué es plástica, es como si preguntase qué es pensamiento. Llego a un punto en que ya no puedo remontarme más atrás, a un punto en el que sencillamente surge algo mediante el pensamiento, algo nuevo. No puedo afirmar que dependa de relación alguna con el entorno. Entonces aparece también el concepto de "libertad". En mi opinión, el punto en el que surge la plástica se remonta tan lejos hacia atrás, que podría decir: el pensamiento es plástica.

Mi actitud con respecto al arte es buena. Y con respecto al antiarte también. Precisamos ambos métodos, de modo que hay que descubrir la antimatemática a la matemática, la antifísica a la física, la antiquímica a la química. La futura ciencia de la naturaleza no avanzará sin la ciencia de la antinaturaleza, en todo caso no sin suponer una seria amenaza para la antinaturaleza, la persona... Matemáticas, física, química, etc., son elementos o encarnaciones ya reducidas de algo. Reducidas por necesidad, claro está, pues vivimos en lo material, o dicho con más exactitud, también en lo material. En la otra mitad, es decir en nuestra vida en lo no material, nos las tenemos que ver con la antimatemática, la antifísica, la antiquímica, etc. (completa transformación de sistemas caducos)... Como es natural, la palabra "antiarte" no permite una génesis parecida a la de la palabra "anti-

química”, pues el arte lleva ya en su seno la denominada otra mitad. El arte engloba al arte y al antiarte. La expresión tomó forma en cuanto los músicos, pintores, poetas, iniciaron la transgresión hacia lo extraartístico (Schwitters). Para mí, el espacio y el concepto de tiempo elaborado hasta ahora, insuficiente y difuso —nuestra vida entre el nacimiento y la muerte invita a investigar el contraespacio-calor-tiempo—, es el núcleo esencial e inmortal de la persona, la vida tras la muerte. De la comprensión de este contexto (antiarte) depende que adquiramos posibilidades seguras de control y normas sobre lo que hacemos en el espacio y en el tiempo.

En la actualidad también existen Acciones en las que la figura del chamán me parece la más adecuada. Desde luego no para rechazarlas diciendo que hay que volver al punto del que el chamán obtenía su legitimación, porque se trataba de un contexto completamente espiritual. Utilizo esta figura para expresar algo futuro, en la medida en que digo que el chamán representó algo capaz de englobar contextos tanto materiales como espirituales. Así pues, al emplear esta figura en la época del materialismo, estamos aludiendo a algo futuro. Por lo tanto lo importante es que desempeño el papel del chamán para expresar una tendencia regresiva, es decir una vuelta al pasado, una vuelta al seno materno, pero empleando regresión en sentido de progresión, de lo futuroológico.

Cuando hago algo chamanístico —indudablemente de carácter efímero— para hacer una declaración sobre una posibilidad futura... Quiero esa vitalidad, concebida también como fuerza de voluntad, que encuentra su justificación en la necesidad de que aquello que no está en primer plano en nuestra cultura actual, por ejemplo la confrontación con fuerzas perdidas que precisamente existen en el chamanismo, aflore hoy de nuevo a nuestra conciencia de otra manera. Como es lógico, en lo artístico no sólo existen verdades sino también propósitos de la voluntad... Es decir: yo utilizo algo primitivo para incluir la conciencia del tiempo... Con el chamanismo señalo ese carácter mortífero de nuestro presen-

te. Pero también indico al mismo tiempo que el carácter mortífero del presente es superable en el futuro.

Las ideas surgen rítmicamente.

Cuando te propones como objetivo el espíritu, también tienes otra idea del tiempo... Ves que el tiempo en la tierra es una realidad física. Que tiene lugar en el espacio. Es la relación espacio-tiempo de la que hablaba Einstein. Esto ya da una indicación de otra dimensión, pero pienso que esa otra dimensión todavía se está por descubrir... Cuando digo que se está por descubrir, ya está descubierta... Es la cualidad térmica... La cualidad del calor. Esta dimensión es realmente otra dimensión, no tiene nada que ver con la relación espacio-tiempo. Surge para existir en un lugar y luego desaparecer. Es un aspecto muy interesante de la física, pero la mayoría de los físicos no está dispuesta a dedicarse a la teoría del calor. La termodinámica siempre fue un tema difícil.

(Inventario de las necesidades fundamentales de la persona.)

1. Desea DESARROLLAR LIBREMENTE sus aptitudes y su personalidad y emplear LIBREMENTE sus capacidades en unión de las capacidades de sus semejantes para alcanzar un objetivo LLENO DE SENTIDO.
2. Reconoce cualquier tipo de privilegio como una vulneración insoportable de la igualdad democrática de derechos. Como persona madura, necesita ser considerado IGUAL ENTRE SUS IGUALES en lo referente a derechos y obligaciones —independientemente del contexto económico, social, político o cultural al que pertenezca— y participar en pactos democráticos en todos los ámbitos de la sociedad.
3. Desea DAR Y RECLAMAR SOLIDARIDAD. Tal vez se cuestione que esto sea una necesidad fundamental y prioritaria del hombre actual, porque el egoísmo domina la conducta del individuo. Sin embargo, un análisis concienzudo revela algo diferente. Bien es verdad que el egoísmo todavía se sitúa en primer plano y determina la conducta. Pero no es una necesidad, un ideal al que se aspi-

ra. Es un impulso que domina y tiraniza. Lo que se pretende es: LA AYUDA MUTUA POR LIBRE DECISIÓN.

(Warhol.)

...porque de algún modo él mismo es un espíritu, tiene espiritualidad. Tal vez en los Estados Unidos la única posibilidad de hacerlo sea producir una especie de irradiación que en la siguiente etapa de la historia suscite nostalgia por esas otras sensaciones de la idea. A lo mejor la *tabula rasa* que practica Andy Warhol, ese vacío y depuración de cualquier vestigio de escritura tradicional... nos abre la posibilidad de dejar entrar otros puntos de vista radicales.

En efecto, la idea de Wagner de la *tabula rasa* es muy importante para mí. También mis esculturas de fieltro contienen esa imagen de la *tabula rasa*; son un aislante, un freno. Hay que aislar lo viejo con lo nuevo. Esta es una idea radical. Mi escoba —otro elemento de limpieza— tenía un disco de fieltro. Estas obras sirven para explicar la *tabula rasa*. (...) El capítulo fundamental del *Anillo del Nibelungo* trata de la conversión del oro en dinero, en poder y en capital, y no en facultades humanas. Porque entre nosotros, las personas, la dimensión espiritual, la unión del espíritu y la materia, no separada, constituye una unidad. En lugar de desarrollar la dimensión espiritual, se rinde tributo al análisis, que está al servicio de la técnica y del poder del capital.

La calidad de la vida reside en la renuncia y no en la posesión. Poseer es destruir la vida interior, aniquilar la conciencia del futuro. Tiene que desaparecer el principio de la posesión. El altruismo es algo muy valioso. El oro —el altruismo es oro en sentido espiritual— es la santidad de la persona.

Lehmbruck: "Lo espiritual como cuerpo que cruza el espacio".

No es cierto que el capitalismo o el comunismo sean el final de la Historia y casi un hecho inevitable. Yo les contaría que hay conceptos económicos alternativos desarrollados hace mucho tiempo, que proporcionan a las personas la libertad necesaria y que les facilitan la posibilidad de una actuación autorresponsable en la vida económica. Sí, por supuesto que se me ocurrirían esas: el Concepto de Arte Ampliado, "toda persona es un artista", la cuestión de la creatividad, la cuestión de la libertad, la cuestión de una economía realmente libre, la necesidad de un nuevo orden financiero, es decir, algo que va mucho más allá del capitalismo y del comunismo. Nosotros hemos denominado a todo eso la "Tercera Vía".

Concepto de libertad... concepto de anarquía positiva...

El único y su propiedad. De él hablamos. ¿Quién es el único y su propiedad? El individuo humano, libre, que determina por sí mismo su espacio vital y su orden social.

En este momento la obra de arte soy yo mismo. Me limito a insinuar una dirección evolutiva en la que, dentro del empeño de convertir el mundo en obra de arte, puede participar potencialmente cualquier persona. Luego está todo ese teatro con el sombrero, que, en mi opinión, es la tragicomedia del arte de nuestra época.

(Con su idea de lo plástico) ...que comienza en la palabra y en el pensamiento, que en el acto de hablar aprende a formar conceptos capaces de traducir en forma el sentimiento y la voluntad... (Beuys declara que el lenguaje es la verdadera herramienta de la "Plástica social". Esta formación verbal daría como resultado) ...conceptos para describir el mundo, es decir lo pre-dado, por enfermo que esté, con conceptos adecuados a su esencia de manera que posibilitara la curación. (El arte tiene que originar una transformación de la conciencia individual, y por último, una) ...transformación no violenta... (de la sociedad).

(Sobre la acción "Cómo se le explican las imágenes a la liebre muerta".)
Con miel sobre la cabeza hago algo relacionado con el pensamiento. La facultad humana no consiste en producir miel sino en pensar, en producir ideas. Esto establece un paralelismo. Así vuelve a reanimarse el carácter mortífero del pensamiento. La miel es, sin duda, una sustancia viva. El pensamiento humano también puede serlo. Pero también puede ser intelectualmente mortal, seguir muerto, desencadenar efectos mortíferos, por ejemplo en el ámbito político o pedagógico.

(Entre la miel y el cristal.)

El concepto de escultura respondería a la palabra alemana del que labra imágenes a golpes, y plástica respondería a la formación orgánica del interior.

...una situación límite en la que algo cambia de improviso, pasa de un estado a otro, es, desde luego, uno de mis temas favoritos (...) Me interesan los cambios. Cualquier cambio es una idea fundamental. Transformación, transubstanciación. Busco la frontera de lo religioso-espiritual.

(Plástica.)

...es un concepto cuya profundidad no se ha comprendido del todo...

...hay que partir de los conceptos... Si ustedes... se acercan hoy a la escultura... con esa especie de superficial cualidad de la armonía, no llegarán en absoluto a la escultura... (la plástica) ...es una constelación de fuerzas... que se compone de energía caóticas inconcretas, no dirigidas, es un principio formal cristalino y un principio cinético mediador...

(Para Beuys, el mero acto de pensar es un proceso plástico, porque produce pensamientos a partir del presentimiento sin forma y de la intuición. Oír tiene una afinidad especial con los principios plásticos. Beuys consideró al oído un)

...órgano de la percepción de la plástica... porque la plástica se oye antes de verse.

...Plástica es todo... es pura y simplemente la ley del mundo.

(Postal.)

El pensamiento es plástica. El pensamiento es forma. Pienso con la rodilla.

(Hay que pensar con la persona entera, pues sólo entonces se le abre al individuo toda la realidad del *karma* (Rudolph Steiner: "Cuando pensamos con los dedos de las manos, con los dedos de los pies"). Por ello las palabras de Beuys sobre la rodilla hay que entenderlas como una autoevaluación de lo lejos que había llegado él mismo en el camino hacia el pensamiento con todo el cuerpo.)

He llegado poco a poco hasta la conciencia. No puedo afirmar tajantemente: estoy aquí o allá. Pero sí podría decir que he llegado a la rodilla.

(El objetivo del pensamiento) ...es alcanzar la materia. Pero la materia sólo se alcanza con la muerte.

Basta con reflexionar sobre el místico Maestro Eckhart. Basta con reflexionar sobre la idea de Dios. Basta con pensar en todo aquello a lo que se han dedicado todas las religiones, toda la actividad religiosa en el pasado de la humanidad. (...) El objeto de la percepción es la percepción de la intimidad (mediante) un ensimismamiento meditativo, es decir, dirigiendo las fuerzas creativas hacia el interior.

La espiral es la forma auditiva. Si hubiera que dar una forma plástica al oído, sería la del caracol auditivo. Así pues, la plástica se oye antes de verse. El oído es un órgano perceptivo de la plástica.

(John Cage: *Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturbs us. When we listen to it, we find it fascinating.* "Adondequiera que estemos, lo que oímos es casi todo ruido. Cuando lo ignoramos, nos perturba. Cuando lo escuchamos, lo encontramos fascinante.")

("Lógicamente, nunca se pueda trazar una frontera clara entre la parte de acción mágica, que se debe a la magia de la palabra evocadora de imágenes, y la otra, la que procede de la acción directa del canto. En cualquier caso, las dos fuerzas se complementan y potencian mutuamente su efecto." Anita Seppilli, *Poesía e Magia*, 1962.)

En el centro está la cuestión más importante que abordamos ahora... la persona, la persona, la persona, central, central, central.

La rivoluzione siamo Noi.

(“Yo mismo Ifigenia” Joseph Beuys.)

En mi obra el punto de vista heroico es absolutamente el femenino. Porque todo lo femenino está menos petrificado, menos atado a la tierra.

(El pensamiento materialista.)

...está orientado exclusivamente hacia la materia... en la medida en que es analizable en la conceptualidad de valores de medida, de unidades cuantitativas mensurables, pesables, contables... (esta ciencia de la materia pierde y niega la vida, porque) ...sólo saca y convierte en objetivo de su investigación aquella parte del contenido del mundo más poderosamente ligada a la muerte, la parte acrecentada, dispersa, del proceso evolutivo, que ha solidificado en un contexto rocoso material-físico-químico.

En el fondo, yo respeto el materialismo mucho más que la gente que lo defiende políticamente de manera rutinaria, porque reconozco en él incluso una gran capacidad de imaginación en la medida en que habla desde una fuente muy determinada de la visión del mundo, concretamente que hay que analizar la materia, y esto es en sí imaginativo en medida máxima... Lo único que digo es que es una metodología parcial, sencillamente, nada más. Quien quiere poner el materialismo sobre todos los problemas del mundo, mata a la persona, porque aplica al todo una metodología adecuada a una parte. En consecuencia, definiendo el materialismo mucho más que los materialistas... porque veo la capacidad de imaginación que contiene, de la que los demás no son conscientes. Así pues, creo que los materialistas no tienen hoy ninguna conciencia del método. Ignoran con qué instrumento trabajan. Lo consideran una tendencia convencional y afirman de él que está al final de la Historia... Esa afirmación sólo puede sostener-

se cuando no se entiende al materialismo como una metodología imaginativa aplicada a la construcción de relaciones tecnológicas con el instrumento de la metodología analítica, lo que significa a la vez comparar magnitudes físicas con el instrumento contextual materia muerta, hasta llegar por ejemplo al punto radical de la teoría de la relatividad de Einstein y así sucesivamente, hasta construir a partir de todo ello una tecnología de gran complejidad. Pero esto no significa que semejante metodología sea capaz de construir algo para salvar el alma de las personas. Para ello se necesitan otras magnitudes, como por ejemplo el arte, la filosofía...

La libertad es por una parte un impulso individual para actuar por motivos autodeterminados. Por otra, la acción autodeterminada sólo es libre si se realiza partiendo de la “comprensión de las condiciones existenciales del todo” (Rudolf Steiner).

(Mito y Logos, arte y ciencia.)

Si se consideran ambas cosas un arquetipo del pensamiento sobre el mundo, por un lado todavía en contextos mitológicos, por otro en el camino para escindir el sistema, es decir proyectarlo a contextos analíticos que posibiliten la tecnología, las ciencias de la naturaleza, el materialismo, pero también la concienciación humana y el corte de viejos cordones umbilicales de dependencias mitológicas, espirituales, entonces Leonardo (da Vinci) es la figura que engloba en su seno ambos principios.

(La violencia.)

...es una violación de la libertad y una conducta acorde con el sistema... consolida lo que quiere eliminar.

(Aquel que asegura conocer un camino sencillo hacia la salvación, tendrá que hablar también por regla general de los demonios que lo bloquean: “Manipulación” significa en Beuys maquinaciones de las fuerzas de las tinieblas. Son) ...Todas las instituciones que informan o deberían informar a las personas, es decir los colegios, las universidades, sobre todo los medios de co-

municación, y en especial la televisión. (Mediante un embrutecimiento sistemático docente y medial, las personas acaban por contentarse con) la trampa de la cesta de compras o la del seguro, o la de la pensión. (...) En el instante en que el trabajador tenga una conciencia diferente de sí mismo, ese simple hecho supondrá de por sí una mejora de su situación.

(Cartel.)

Todas las personas tienen que reorientar sus ideas. La abstención no basta. Hay que organizar una fuerza antagonista. Cada vez trabajan más personas para pasar de la democracia formal (el Estado basado en los partidos políticos) a la democracia directa (libre socialismo democrático) mediante plebiscito sobre los derechos fundamentales tras una información previa libre, no censurada (democracia directa).

“Autodeterminación popular” mediante plebiscito sobre los derechos fundamentales y las libertades, educación, armamento, régimen de propiedad, medios de producción, suelo, vivienda, jubilación y seguro de enfermedad, abolición de la burocracia, descontaminación de la tierra, el agua y el aire.

Los partidos son los guardianes de los intereses de los económicamente poderosos, explotadores de las fuerzas productivas de la mayoría. El Estado sois vosotros. ¡Todos y cada uno de vosotros! Haced uso del poder que tenéis ejercitando el derecho a la autodeterminación. Gobernaos a vosotros mismos. No a la violencia.

He llegado a la conclusión de que no existe la menor posibilidad de hacer algo por la persona si no es a partir del arte. Para ello necesito una concepción pedagógica, una teoría del conocimiento, y además actuar; es decir, tengo que garantizar tres cosas. La concepción pedagógica implica que la persona es un ser creativo, y es muy importante concienciarla de ello. Primero hay que concienciarla de que en la medida en que es un ser creativo también es un ser libre; por consiguiente tiene que comportarse forzosamente de manera antiau-

toritaria. La concepción de la teoría de conocimiento es en realidad un poco más fácil, puesto que afirmo que sólo la persona creativa puede transformar su situación en el tiempo, es decir, actuar revolucionariamente a partir de su creatividad. Si retrocedemos un peldaño más, a la teoría pedagógica, esto significaría: Arte igual a creatividad igual a libertad humana.

(Duchamp.)

Ha creado muchas composiciones que considero muy interesantes. Me parece, por supuesto, un artista extraordinariamente interesante. (...) En mi opinión, fracasó como pensador, en la medida en que experimentó con la vida cultural o con el mercado de la cultura, con ese espacio libre que de algún modo comprendía por entero o a medias, mediante el cual los objetos que proceden en sí y de por sí del mundo cotidiano del trabajo se convierten en arte en el museo. Es el famoso ejemplo del urinario, del botellero, etc. Habría tenido que deducir de ello que toda persona es un artista, que se trata del principio de creatividad del ser humano, no de los artistas. Este simple reconocimiento hubiera sido un argumento suficiente para decir: Cualquier persona es un artista, o: Hay que crear otro concepto de arte. Un concepto antropológico. Pero no dio ese paso, sino que prefirió seguir siendo un provocador en ese afluyente, en ese nicho del arte. (...) Duchamp no es digno de discusión ni de crítica. Hay que tomarlo tal cual es, como objeto de arte que tiene un sitio en el museo. Mis obras, por el contrario, son herramientas que propician el debate y la participación.

Con los nómades de Nietzsche (*Así hablaba Zaratustra*) me identifiqué plenamente. (Respecto al Parsifal de Wagner:) No se adapta servilmente a las verdades intelectuales como alguien que busca, y finalmente encuentra, la solución a lo que buscó el propio Nietzsche, es decir, el superhombre, una persona nueva con una conciencia más elevada. A partir de ahí vuelve a surgir una persona nueva. El caminante es alguien que no finaliza su evolución.

Soy un emisor, emito...

Joseph Beuys por Ute Klopstock



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

ROBERTO CIGNONI

EN EL NADAR DE LO EXTRAVIADO

Recitas

lo que me ayuda a desoír. Encanecidamente
yerra el sable al que no prestamos
guerra alguna, así

lo exige la flauta
soplada a través en la mudez de lo imaginado, así
lo mana la noche
que uno anudó a los mástiles de lo justo.

Mira más arriba:
para ti los nortes de la imagen, para mí
el cambio de marcha
para los dos el aliento vacante.

¡Tanto sabes,
tanto sabes en el mismo lugar a medianoche
de todos los lechos,
tanto enseñas sin la lámpara!

hasta que uno
uno ajeno sobre el pedernal de las respuestas
llora un fruto
a este lado y otro del vivir.



Rodeo de asíntotas, hacia la flor
sebácea, y aún
una balanza perpleja en el antes
y después (¿quién venía,
entre ambos credos, por el instante donado del nunca
lenguaje?)

Entonces te oculte, como dios,
bajo el más desnudo secreto del aliento
por el fluidificado monte

de canciones, te esparciste
una lágrima, tamaño de estambre,
perdida a mi pensamiento.



Que tales niños sobrevuelen
según el juego que nos sangra, que
tales suertes
sobre las sombras que apilamos.
Por la cicatriz del festejo

ensambla la ansiedad su rebrote
más profundo, como si de enero y despedida
yaciese la palabra que cantaba
para todos.

Que tales niños rondan gasas
alcen copos
que tales embodeguen nuestro año ebrio
para permanecer irrealizables.

Aún
esta montaña
escarpada por un ojo soñoliento
arriba un eco
para nadie. Subámosla

cantémosle, reunámosla de nuevo
con sus peces. Que tales mares
agradezcan
en el nadar de lo extraviado.



Noviembre, esparcido
por la escritura de inflorescencias: cuanto
temprano cunde
ante la más enigmática arboladura
cofraterna, remueve varas de sin
nosotros
para un ikebana de mundo.

Lejos de las urnas
vaciado de rezos, un idioma córneo
se despliega: escucha
cómo algunos plateamos
el peaje en sombra de las
articulaciones, cómo nos absolvemos
el archi-principio,
escucha cómo la cuña de no sentencias
nos da su aprobación.

Pero, ninguno
con la fe subida a la enmusgada constelación
se sumerge aquí—

aquí:
un eterno, con su carcaj,
para la ola traqueteante, cinceland y
cinceland y

significa, todavía: un pensar
enmaderado
en loas linguales, hacia
no-allá
ennacido a la corriente.

Donde nosotros nos palpamos
aquí
empecina aquí
a media milla entre ayer

y futuro
que se olvidan a la palabra que otra vez
nos alumbra
sobre el as del dado.

Lo
que avanzó, llegado, no
uno, no
nadie, hacia, cómo, lo
inoíble, el
proema, de un

quizá, material, de un
quizá, acreído
resto.

Simiente,
desimiente, en el más
lejano oído de una
época, mi

consigno, alzado
por las yemas libres de un
corazón.

Contra
los otros, que, todavía, que
a un nombre, el

en-nombre, llamaron
también mañana, con el no
nacido síncope de
alientos.

A
un vencer, sabes, a
un vencer, nosotros vamos
por la brisa de sentencias
hacia el desinhalante
respirar.

Escucha—
el batir inmemorial
remergido con la piedra

instruye de lleno
la regla de oro del desgeminado saber:
no se olvide.

Escucha—
en lo más hondo de la palabra
un achicador
atrio de reinos lo
convive, hacia la victoria
más real.

Escucha—
yo me sumerjo en ella
y en ti hacia adentro
ejerce otro de los mundos
arbustado de verdades.

Escucha—
algo no venía incluido
abierto de voces, abierto de años
desde nada,
hacia lo inconsolable.

A lo largo del hilo de frecuencias, pura
con la devastación,
tu oreja de aserrar.

Aquí,
asida a nunca. No-
aquí,
torreada en siempre.

Pero, al
ala de locura, por ti
de nuevo envaginada, de
nuevo incuestionable.

Quizá

nos escuchemos algún
día, en
la inmisidad
que la verdad deja.

LILIANA PONCE

ENTRADA EN EL SECRETO

I

**En recuerdo de un viaje a la ciudad de México, desde Aca-
pulco, a través del desierto, un día de noviembre.**

1

A un paso del precipicio los pies no sienten
la velocidad del vehículo que corre
bajo el aire de noviembre.
Las curvas de la carretera se abren de par en par
envueltas en el juego de las piedras,
en anillos de piedras y cactus.

Que ahora entre en la ciudad
como si la noche hablara llamando al fantasma
y la evidencia de que cada geografía inexistente
pudiera hacerse tan real
como el espacio de un mantel—
la cinta atada al cansancio,
al completo abandono, la persistencia.
Pero este es el lugar
y sé que algo quedará
en este borroso punto de despojos,
mientras espero la ciudad,
bajo la sombra de Tenochtitlán,
hueso y concha
en el límite donde podría morir.

2

¿Cuánto hace que partí?
Tomaba té y después los árboles
empezaron a desaparecer,
al lado de mi ventanilla.
¿Cuanto hace que partí?

La noche también viajaba
de un continente a otro,
de un país a otro.

—Acude a lo dócil, inclínate,
mi tiempo crea la pasión.
El hechizo es un muro flotante,
separará siempre el viento, el ojo mágico,
separará tu voz, la constelación de los rostros.

¿Cuánto hace que partí
de la tierra desnuda y sin memoria,
de lo húmedo en lo alto del mar,
de la noche túnel cavada?

3

Hace un día casi, en auto recorría otro paisaje.
Foránea en planicies de arenisca,
a lo largo de rutas infinitas.
Color de almendra el polvo,
se abre a las serpientes miméticas, sutiles,
que no pueden verse sin prestar atención a lo obvio.
(Es mi anhelo entrar en el corazón de México
—ya bebí sangre de chili,
y gota a gota el agave
entra en mi lengua, se sella en el aliento.
En el nudo, mi entrada en el secreto:
cómo el cielo comerá al desierto,
lo disolverá en una sola sustancia
sin la convulsión de lo húmedo, lo árido.

La estación de la víbora espera en esta arena,
mi sol despojado, sol rayo
para un espacio esculpido a fuego.
La luz en anillos cae dorada en sus fauces
y me absorbe.

4

La distancia se moldea con los objetos,
retrocede y avanza—
fuego fatuo de la Reina de senos desnudos,
en mis manos deja ahora un cristal

tallado cuidadosamente a la hora sexta,
mientras el viento recorre curvas casi irreales.
—Sin sol no podré despertar,
sin sol, Reina, no podré besarte.

5

El terror del desierto me aísla.
Quieta, yerta en el umbral de las montañas,
un hilo de sed se refleja en el cielo de vidrio
convertido en lana, en soplo cálido y seco
—el silencio no hubiera elegido entrar en el polvo
pero ahora es la serpiente quien está en los párpados,
y florece en el cuello en gruesos pétalos,
carnívoro reflejo de las vísceras,
del fruto viscoso, bulbo,
espíritu animal envuelto en el color,
y un poco más la luz enmarcando la meseta.
El terror me aísla. Estoy en un espejo
y mi cuerpo puede transformarse
antes de que la navaja corte el rayo,
antes de que mi ojo se desnude.

6

La ciudad se acerca.
Voy por la carretera como si durmiera
en un relámpago.
¿Cuánto hace que partí?
El ardor roe la sed, el hambre, el dolor.
Un suave polvo impregna tu vestido y el cabello
se ha vuelto gris —gris de líquen,
de piedra húmeda
(¿o es que acaso debo pensar en lo húmedo
para esconder la aridez, o desplazarla?)

Duermo en un relámpago
y sé que olvido la muerte
como si olvidara un sueño rápido,
el instante en el vértice de los signos.
Al final del viaje
habrá que tejer en el viento—
y sobre este desierto
todo lo dicho alguna vez se expande,
móvil, continuo.

II

líneas en la mano de Venus

1

¿Qué abandonaría a la mención de tus palabras
—templo seguro, refugio de amables brazos?
Como si nuevos puntos de partida
fueran posibles al cobijo del mar, a la luz del rayo
se enciende en tus palabras pasajera llama
y nada es error ni sombra, nazco
un día ingrávida, desgarrada mi carne
sin dolor —¿el pico del milano busca la hierba,
equivocado el zorro por su presa?
Ejemplo cualquiera del encuentro fortuito,
del extravío, como viento me obstino
en el olvido gradual.

2

después que volviera del viaje
el capitel congelado, la piedra,
nada se derrumbaría—
como un muro lo distante echaría raíz,
acogedor —los cabellos
de ella, bordeándole el óvalo del rostro,
ahora eran cortos,
y su voz sonaba herida, huidiza,
y aquellas frases y los gestos
ya no se acomodaban a la máscara
de otro encuentro, en otro noviembre

después que volviera del viaje
confiaría que estaba viviendo lo vivido,
otra vez, sobre el “engaño de los sentidos”
(¿y qué más podría pedir
a ese desierto evocado,
nocturno, prioridad del silencio,
sórdidamente sereno?)

ocupo el cuarto y el espacio
absorbe, como camaleón,
nuestras rarezas.
Dormías cerca de mí,

y tu sueño, quién sabe,
se deslizaba al murmullo
—afuera no había paisaje,
pero yo empujaba el aire,
lo hacía sutil,
para que se disolviera en el amanecer.

3

las bellas observaciones
que corren como lágrimas o sudor
no parecerán otro objeto
sino una sombra parpadeante

subyace un sabor indefinible,
o no tiene sabor,
tu labio se confunde sobre mi lengua

me separo de tu cuerpo
pero no quiero despedirme de tu voz
me separo caminando sobre el agua
y el agua empieza a sostenerme
como camino de laja, como sal

no puedo acomodarme
a tu piel—
la cavidad de las sílabas
entra en el espacio de la tierra desierta
escucho y respiro su aspereza,
su tibia aspereza

4

duermo a tu lado
pero me pienso ausente
—calma imperceptible

puse un velo marino,
un pliegue de caracola
para acostumbrar la respiración
a tus párpados

desciende entonces el tiempo oscuro,
deshecho, horas en el gran diamante
y en ese silencio poroso
vuelvo a lo húmedo
disuelvo la idea de lo absoluto
para parecerme más a tu forma

vuelvo a lo húmedo
sin imágenes, sin sueños.
Mi boca exhala la larva,
se abre despaciosamente

Buenos Aires, 1994

MARIANO MAYER

SOBRE EL REGAZO DE LO DESCONOCIDO

Pescadora

(a Gabriela)

Van de viaje.
Sentadas frente
al agua: la frescura
calcinante. El agua
sabe que están viajando.
Recostadas sobre
la arena caliente
tienen sed. No
hay agua, esa
que las pretende
no lo es.
Mirar
no mirar.
Si te toco. ¿Cómo hacerlo?
¿Lo sé? ¿Lo sabemos?
Se aburren de la memoria:
nadie puede llegar.
En la orilla, un pescador
es el único paisaje.
Mirar su barca es
como contemplar el
mundo —dicen—,
hacerlo o no hacerlo,
no depende de nosotras.
Una raya cobriza
llega a los tumbos
a la costa. Muere
de asfixia, se retuerce
en la arena casi barro.
Bajo el sol nada es
tan terrible.
La playa aquí,

un oráculo.
La sabiduría el único mal.

No hay más tiempo
—tenemos que ir—.
Ya en la barca,
navegando sin rumbo decís:
“te amo, todavía te amo”
“como el Ganges —respondo—,
estas aguas también tienen
su mala orilla, el borde
fasto donde sucumbir; el
reflejo de la invisibilidad”.
Cuentan que en Benares
los mentirosos se vuelven
tartamudos.
La enamorada a muerte
ya tiene su paisaje;
decidida deja de mirar.

El pescador atónito
comprende y al
comprender sabe.

El silencio como
un resplandor,
la barca estática
suspendida en un
aleteo minucioso del tiempo.
Flotar es respirar,
haciéndolo están a salvo.
La enamorada a muerte
arroja al pescador al agua.
No tiene
que flotar y no flota.

Desde el fondo del mar late.

La que nunca aprendió
muerde la arena.
Tiene frío.

Dominique Roger

Una granja normanda.
Piedra sobre fondo amarillo,
la nieve no logra cubrir
todo el paisaje.
¿Manzanillas, marcelas, girasoles?
Sé que desde esta latitud nada
puede ser preciso, sólo estoy
mirando una fotografía de paisajes.
Instantánea la foto cumple
su efecto, no soy yo el que mira.
Una vez más otro invierno
sobre el regazo de lo desconocido.
No conozco otra nieve que la
del fondo congelado de la nevera.
Hago de la granja mi lugar de
permanencia. Corto la leña,
llevo con vergüenza los leños
al hogar de otros para poder
decir: “partir es volver”.
Borgoña. invierno en Provenza.

Narciso

Estar frente al otro igual
hablando como si se pudiera.
Es imposible tocar la inanidad
del que habla.
El rol de cada uno bien definido:
un poco de astucia para el circo
del histérico. Decís: “me siento
como en un teatro, actuando para
nadie”. El que contempla ya sabe
de antemano que la belleza es
perderlo todo.

¿Cómo poder resistir
la tentación de tener
un doble?

Astuto
preferís contar
historias de
adolescentes,
contar como si
nada: lo descifrable.
Dijiste, “estar en plenitud
es completarse”. “Nunca estuve
tan bien.” “¿Cuáles son tus miedos?”
Exhibís fotos diciendo
que sos vos y no otro,
que esa tarde en el
campo estabas triste.
Mirar mis fotos es conocerme.
Las cosas tienen un calibre
delicado, pero no te importa;
cauteloso vas tramando la historia.
Estás en esos lugares
donde todos están y no
sabés por qué. Es Navidad
—te dicen—. ¿Y qué? ¿Dónde
la felicidad? ¿Dónde el

artificio exacto del festejo?
Todos como vándalos
buscando lo que nunca llega.
La euforia siempre
requiere de un público.
Subís a un auto para
cambiar de paisaje,
pero te da lo mismo;
en cualquier lugar
vos siempre sos extranjero.
Insistís, querés saber
de qué se trata.

No hay ambigüedad
más obvia que la
del deseo.

Te sentís como en
esos sueños donde
todo está por ocurrir
al final y sin embargo.
Lucir ese rostro de
insatisfecho tiene
algo de ingenuidad,
algo de ambivalente.
Inimputables
todas las miradas
hacia vos.
Entrás con tus amigos
a esa casa quinta
transformada en una disco,
el lugar es como todos.
Decir y hacer lo de siempre:
buscar un buen lugar donde
mostrar la extraneza.
El artificio continúa,
las risas son los destellos
de la noche. En este lugar

todo lo que disipa, tiende
a tumbarse.

Gratuidad
del festejo en la boca
del que no puede.

Queríamos una Navidad como
la de Fanny y Alexander
ceremoniosa en su esplendor,
ese gesto gratuito de asistirse.
Queríamos también llegar en trineo
a la casa maravillosa de la misma
abuela, una mesa inmensa de roble,
un invierno blanco y helado,
un tío judío.

Mirarnos
simplemente
es un juego
de audacia:
velocidad del que
atenta su blanco.
Tener un doble físico
es reconocer ese gesto,
ese quiebre de manos
es tuyo, te pertenece
como un puñal.

Algo que sucede idéntico
como a destiempo,
pero en otro cuerpo.
La mueca exacta.
La cicatriz en el
costado izquierdo.

Cómo no salirse de sí

-i-

En la aireada espuma y en cada reverbero de burbujas en su brote
un pasmo
una arboladura de rayos y una isla
la isla de flotación en cada zanco elástico de la marisma ascendiendo
por salpicré de la insistencia y por bailoteo secreto
el enjuague
la rapiña del ave de mar en el saboreo del pez de sal
una mata de entrañas deshiladas y alrededor la avara vigilancia
como un trabajo de la sed de un coletazo abandonado por un giro del viento en alguna
/ presentida franja de mar
de pronto en la orilla del abandono
los cadáveres masticados no atraen los vuelcos imantados del vuelo.

Alguna, distraída por una corriente de aire en la luz
baila en su retorno
observa un segundo para el giro.

-ii-

Tiran de la mata del viento detrás de ellas como ovillos
pero su lejanía a lo largo de la orilla menos que de hebras es de cabelleras
y se humedecen
se miden a la distancia del segundo con la absorbida frialdad de los peces
mirada de la fijeza en el amplio del segundo
y vuelo del paracaídas y vuelo de la serpiente
el flotante
la rispidez del salitre en la sangre de la tripa sacudida
y pronto muy pronto el plan de fuga latiendo en el ala.

-iii-

Cortina de agua en la pata la napa
la vegetal en la garra
el tormento en la trama ocre de palillos chinos en el suelo del bosque
y el sobrenadante verdeclair al mar de las franjas
"Es posible el chubasco
la pureza de la cromática variedad"
y el suelo albergando las policromadas corazas del molusco
desarma
ubica de cara al ciclón del ave.

-iv-

"Pero nos rodeamos de sobrenadantes
de hábiles infatuados escapes menos la acción
antes cimbrear con plumas
una línea de refracción y borrar la huella
acicalar el esmalte para la zarpa
un precipitado de algas en el iris
el envío
o el nuevo ataque
en el bailoteo del abrupto."

OCTAVIO ARMAND CARACOLES

Día de soles

El fuego se oculta en lo que toca
Me lame las manos y sigue
Regando semillas sobre el lomo de un buey
Yo me alejo de la mañana
Con el pulmón lleno de pájaros
Ciego para contar pasos
En una calle inventada
Si es uno de día
Si es de noche billones
Sordo para subir caracoles
Un mar apenas recordado
Un mar que ya no es azul ni hondo ni revuelto
Esta pared descascarada digo
Esta cal esta nieve audaz
Tendida por números
Vivo al rojo vivo
De pie
De piel
Al borde de mí mismo
Precipicio de los sentidos
Saberse visto y verse
Labio a flor de piel
Con tu sombra hago una hormiga
Soy tu aliento
Soy tu voz avivando rescoldos
Eres la llama que te quema
Se colma de mirar el ojo
Y todo mirar es nada
Se colma de decir el labio
Y todo decir es nada

Fieras apagadas por la lluvia
Toro para servir
Toro para ser buey
También se llama ceniza el fuego
Poco a poco
Vuelvo como la luz
A estos rincones
Como la luz y el polvo

Caracas, 14 de octubre 1994

Entrada en un caracol

Si
Es azul
El cielo
De la boca
Lánzate a una estrella
Quémate en la espuma de una ola
Bebe fuego
¿Quién no lleva como yo
Un labio inútil sobre otro?
¿Quién no ha dicho amigo hermano?
¿Quién no ha estado solo siempre?
El que pregunta invoca a dios
Llama a papá y mamá
Se asoma de espejo en espejo
Buscando la soledad de la infancia

Cópulas de memoria y olvido
El agua que hierve apaga una llama
Todo es oscuro
La lengua y el oído
El círculo inmutable
Y el relámpago confuso de las sensaciones
Cruzo un puente de sombras
Al otro lado se espesa la noche
Y saltan como peces y cabras sus brillos
El que lleva el sol de la pregunta
En los labios
Busca su sombra
Perdido en los espejos del tiempo
La respiración empinada en el traspatio
Una tarde tan vieja como los abuelos
Se apaga otra llama
En la memoria
El agua vuelve a hervir
Espirales para un caracol
Dédalo amarra la hormiga
Y el sexteto retumba en laberintos
Escucho el oído
Y achucho la lengua
Todo es oscuro menos eso
Es cucho el oído
Y chucho la lengua
Lo sabe el que pregunta
Sobre un puente de lomos de caballo
Crece la noche con su aliento
Como un cuerpo entregado al peine de las caricias

Caracas, 7 de agosto 1992

Soneto sin tu nombre

Euclides traza unas figuras en el lomo del Minotauro
El círculo late y la llama del triángulo ilumina al cielo
Si sirvo un río te lo bebes
Si unto luna solo te cubre el deseo

Qué gusto me daría caer en tus poros
Se me hace espuma la lengua al nombrarte
Es por ti que la piedra canta sus breves sílabas
Por ti tengo un sol oculto en el puño y me quemo

Eres una puta y compro tus cuerpos
Eres una estatua de sal y te muerdo
Eres nada y yo menos

Astíllame
Cállame
Apágame si puedes

Nueva York, 16 de agosto 1990

“El arte no existe”: Joseph Beuys

Entrevista de José Lebrero Stäls

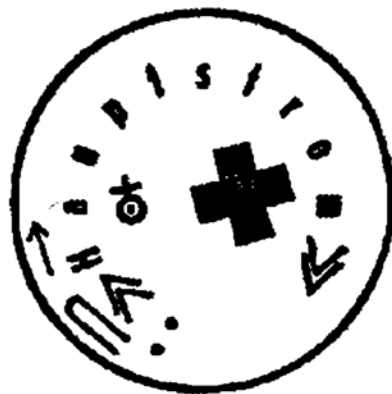
PREGUNTA. *Si tuviéramos que elegir una sola frase pronunciada públicamente por usted, no habría más remedio que acudir, en principio, a ésta: «Cada persona es un artista». ¿Se trata de una conclusión personal o de una invitación a la sociedad?*

RESPUESTA. Es una conclusión y una comprobación sobre la esencia del hombre. También es una invitación a todos aquellos que todavía no saben que el hombre es fundamentalmente una forma de existencia autónoma, que en ellos se encierra algo que nunca se han atrevido a utilizar: la fuerza de la autodeterminación que le permite a uno mismo entrar en el juego social. En principio se trata de una comprobación teórica antropológica. Decir que cada persona es un artista, bajo un punto de vista antropológico, es correcto puesto que puede definirse, como mínimo, como una forma de conducta potencial. Lo entiendo también como provocación, para que la gente pruebe. Siempre afirmo que no es preciso *sentirlo*, que es comprobable sobre el papel. No es mucho más complicado que sumar uno más uno... lo que se requiere es hacerlo seriamente y recurriendo al pensamiento lógico. La creación esencial del mundo es el hombre, actualmente se está ocupando con cosas que no tienen ningún sentido. Tiene que ser capaz de decidirse a no hacerlo más. No fabricar más armamento, negarse a cumplir el servicio militar, uesto es arte...! y cuando el hombre se dé cuenta de que ha estado realizando un tipo eminentemente negativo, se pondrá a elaborar el correcto. Por supuesto que éste es un nuevo concepto. Hoy en día se habla más del dinero que del espíritu [*se ríe*]. Todo el mundo habla de la calidad de la vida aunque es una cosa diferente a lo que piensa la mayoría...

P. *¿Estamos, pues, sumergidos en una confusión lingüística?*

R. Una confusión lingüística, filosófica, artística, una confusión *total!* respecto al derecho, a lo que juristas y legisladores elaboran, y especialmente una

gran confusión en lo referente a la evolución de la economía y una fabulosa confusión y mitificación ante el sistema financiero. Ya nadie se estremece por las vertiginosas subidas del dólar. Porque un político llamado Reagan ofrece grandes discursos en los que habla de defensa, de ocupación y empleo, de la guerra en el espacio... el dólar sube de repente. ¡Es irracional!, ya no tiene nada que ver con la realidad, además el dólar volverá a bajar, se está incubando una catástrofe y apenas es posible mantener el control. El efecto de un poder momentáneo, consecuencia de que Estados Unidos siga una determinada dirección, provoca que la economía mundial se mantenga pendiente de ello. La misma Banca, más que confusa, es criminal, criminal de forma que crea inmensos beneficios acumulando grandes capitales pero no financia lo imprescindible, no financia la lucha contra las enfermedades engendradas en esta sociedad: el bosque que se muere, los niños enfermos, tampoco la gente anciana. Ni siquiera piensan que todo esto tiene que ver con ellos. Al contrario, andan buscando nuevos métodos para conseguir más dinero. Este tipo de Ban-



ca debe ser abolida. El dinero no puede ser mercancía sino un testimonio democrático, y mientras que prevalezca la idea actual del dinero, no tendremos derechos humanos. Cuando uno u otro partido tratan de verificar cambios, el poder del dinero se lleva

las ideas por delante; por ello, yo hablo de la necesidad de una Banca democrática.

P. *¿Qué papel juega el instinto en todo lo que hace?*

R. Los instintos son fuerzas arcaicas y cada vez se están debilitando más porque las distancias respecto a las fuentes de lo arcaico aumentan mientras la manipulación, por parte del materialismo intelectual, progresa. La persona se está reduciendo a un ser únicamente material. Los instintos primitivos contenían en sí mismos todas las fuerzas, por lo que, obviamente, dependíamos totalmente de ellos. Para el mundo arcaico, el *Geist* (espíritu-inteligencia) no era irreal, porque constituía precisamente la realidad; lo físico era menos real que lo sobrenatural. Se comprueba en las culturas antiguas basadas exclusivamente en el *Geist*. Al mismo tiempo, lo individual no disponía de gran espacio para mostrarse, eran los líderes espirituales quienes dominaban, más tarde los reyes, lo que conocemos como *rey por la gracia de Dios*. Con el materialismo se logró una liberación y, por ello, constituye un importante avance; aunque, sin embargo, no debemos hundirnos en él.

P. *¿Y el artista como líder espiritual?*

R. El de la vieja escuela no. Sólo a partir del concepto *cada persona es un artista*. Todos poseemos habilidades a desarrollar de modo que los demás acaben aceptándolo diciendo: «Bien, tú eres capaz de hacer eso, entonces ¡hazlo!» El liderazgo es un viejo principio que tuvimos por última vez con Hitler; ordenar de arriba a abajo no funciona. La capacidad de creación que se encuentra en cada persona es un valor esencial para lograr la autonomía personal.

P. *Puede parecer fácilmente utópico.*

R. Ese es un concepto del que habría que hablar. Mucha gente entiende por utópico algo imposible. En sí, no es más que una meta que se pretende alcanzar. Dutschke hablaba de las utopías concretas.

La utopía concreta es una meta desplegada en el tiempo, está allí y se trata de llegar a ella. A la sociedad no le queda otra salida que transformarse ante la evidencia de que tanto el comunismo como el capitalismo han ido a parar un callejón sin salida, han conducido a la humanidad y a la naturaleza al borde del hundimiento.

Por consiguiente se debe definir una nueva meta y este objetivo es la utopía concreta, algo concreto y necesario que precisa ser alcanzado. Claro que, en los periódicos, utopía significa otra cosa. La gente lee y dice: «¡Ah, esos bobos, los fantasmas que hablan de un mundo imposible, irreal!», pero es real.

Se está utilizando de manera negativa, lo que no significa que no se pueda hacer de forma opuesta.

P. *Usted empezó a interesarse por las filosofías orientales hace ya muchos años. ¿El fin o el camino?*

R. Deben ser la misma cosa, gozar de uniformidad.

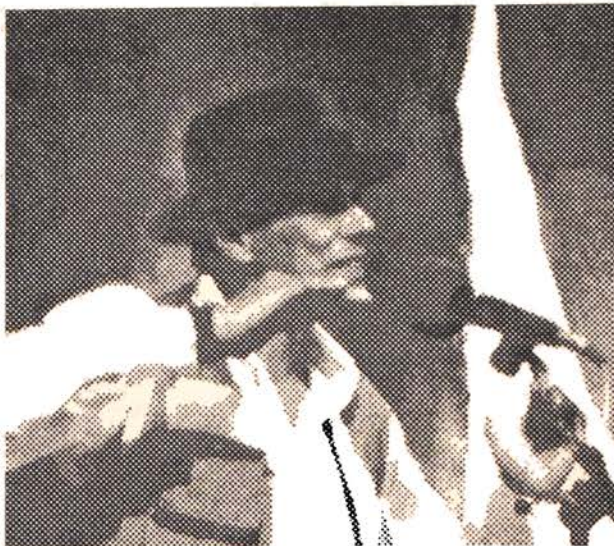
La meta clara mientras uno se encuentra en el camino. Si quiero ir a Madrid tengo que saber que la meta es Madrid, o sea que preciso mantenerme ocupado recordando cuál es ese fin; si no, podría acabar en otro lugar. Si pretendo alcanzar algo concreto mantendré en la conciencia esa meta; así pues, el camino es el fin. Juntos forman una unidad. En ocasiones, lo que sucede es que buscamos la perfección y entonces, obviamente, sólo es posible realizar pequeños avances.

P. *¿Pretende llegar a diversas metas?*

R. Sí, si las quiere denominar así, pero una debe permanecer siempre clara: quebrar el poder del dinero y del Estado. Esta es para el arte, por lo menos para mi arte, el que yo llevo a cabo, la más importante de todas.

P. *Usted es un artista muy respetado en el sistema, quizá también se le manipula. ¿No es cierto que usa, para fines ajenos al mismo, la posición que tiene dentro?*

R. No existe otra posibilidad. Cuando se vive en una situación como ésta, hay que actuar así. Si se pretende encontrar una salida, es imprescindible realizar los movimientos necesarios para conseguirlo y únicamente se avanza a partir del punto en el que uno se encuentra. Desde el momento de mi nacimiento me he visto envuelto en una situación



concreta que me ha venido dada por mis padres, por la educación... y si quiero ir a alguna parte sólo tengo la oportunidad de hacerlo en base a esas premisas que poseo, en las instituciones que han creado la situación en la que me encuentro. No tendría sentido tratar de probar otra cosa, ¿dónde? Si pretendiera situarme en una institución diferente a la del arte caería en una tan vieja y anticuada como ésta. Todas han quedado anticuadas; el arte, la jurisprudencia, el orden económico, el sistema educativo; fuera donde fuera me encontraría con la misma protección que lo *viejo*. Prefiero quedarme en el mundo en el que he crecido, al que pertenezco y trato de perforar. A nivel teórico igualmente, ya que la teoría de todo esto está basada en el principio: el arte es la única posibilidad, si bien es preciso cambiar el concepto rehusando la tradicional idea burguesa. Marx creía que la modificación del sistema económico bastaría para formar la base de un nuevo futuro. Fue un gran error. Si observamos los grandes miembros de poder del organismo social: cultura, derecho, economía o cultura, democracia y solidaridad en la economía, vemos que sólo es posible un cambio partiendo del ámbito cultural que, además, la misma idea de cultura debe ser variada. La verdad es que cada significado debería ser nuevamente interpretado y conformado para el futuro.

P. *Esto conlleva una gran responsabilidad.*

R. Por supuesto. Pongamos, por ejemplo, la cultura elitista. Mucha gente entiende por cultura lo que aparece publicado en los periódicos, eso no es cultura. Nuestra vida depende de lo que se lee en la

portada y no en la sección de cultura y tampoco de lo que dicen las revistas de arte. Esos son recodos que permiten que sobrevivan los que controlan la cultura, en Occidente de una forma más liberal, quizá, que en los países comunistas. Incluso lo que aparece en las páginas de cultura tampoco resulta imprescindible, ya que la vida depende de otros factores, los económicos y, por ello, es lógico que la gente no se interese por el arte. Yo lo encuentro fantástico, ¡no pueden! Sería ilógico. Tienen otras preocupaciones en la mente. Los más viejos están preocupados por saber si obtendrán la pensión, los jóvenes por averiguar si encontrarán un puesto de trabajo, una profesión. La existencia del hombre está determinada por factores tan elementales como la seguridad o la inseguridad. Tanto el orden económico capitalista como el comunista presionan más o menos igual y se han convertido en inhumanos.

P. *¿Y el acentuado mercantilismo que se aprecia en el mundo del arte?*

R. No se sabe exactamente de dónde procede porque el mundo del arte tampoco está muy interesado en la nueva idea del arte... Cómo podría expresarlo... ¡el mundo del arte es cobarde!, se adapta para participar en el negocio que se pueda hacer con todo esto, el mercado domina. En las academias de Bellas Artes, los estudiantes ya están pensando: «Vamos a ver cómo podré introducirme rápidamente en la batalla de la competencia y entrar en el mercado. ¿Cómo lograr el éxito monetario? ¿Cómo enganchar a un galerista?» Y todo se mueve en torno al principio del lucro. Por supuesto que un artista tiene derecho a vivir, pero difícilmente podrá convertirse en un artista sensato si se inicia tan tempranamente en el lucro; probablemente lo que será es un buen hombre de negocios, no un artista. Es un tipo que abunda hoy... Y como decía, estamos en una situación y se trata de continuar hacia adelante, yo me preocupo por encontrar el camino...

P. *En su época de profesor, usó claramente la Academia para realizar todo esto...*

R. ...con la conclusión de que el ministro del estado federal de Renania del Norte-Westfalia acabó echándome a la calle precisamente por llevar a la práctica esta idea del arte. Me echó un socialdemó-

crata. Así funciona la lógica. Las instituciones no quieren que nada cambie, prefieren que todo permanezca tal como está. El Estado quiere mantener sus privilegios, son los funcionarios. El funcionario es un ser horrible, ipasado de moda!, que se deja esclavizar. Lo vemos en los profesores universitarios, que también son funcionarios, no pueden ser nada especial como docentes. Se han atado las manos y, por estar agarrados al Estado, no tienen posibilidad de actuar valerosamente. En los hechos están las pruebas: apenas se encuentran profesores universitarios [se refiere ahora a la RFA] de gran relevancia, tienen miedo, son funcionarios, esclavos... , entre Los Verdes apenas encontrará profesores universitarios. En Austria, por lo menos, está Konrad Lorenz, una excepción...

P. ¿Y artistas?

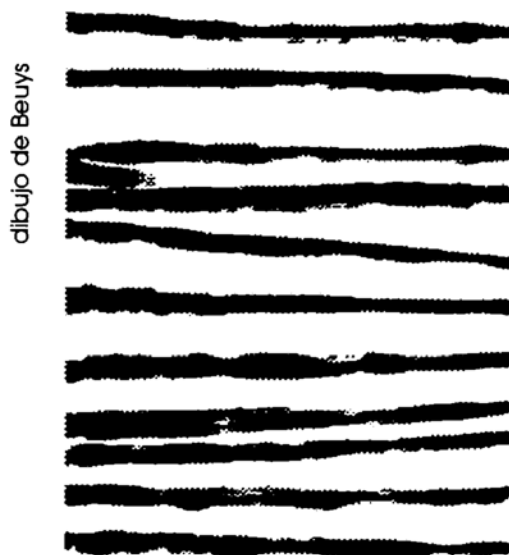
R. Casi ninguno... tratan de pescar en río revuelto...

P. ¿Le interesan las cuestiones estéticas, la estética misma? Tuvimos la oportunidad de ver su instalación en la muestra organizada por Lucio Amelio en Nápoles y su fuerza estética era considerable...

R. El mismo palacio donde se ha montado la muestra es muy estético. Un palacio borbónico en Nápoles con tanta influencia del barroco español, ipor supuesto que es estético! Dentro, esos pobres objetos [se refiere a los elementos de la instalación que dispuso en una de las salas del palacio]; claro que es estético. Estético, en sí, no significa nada malo. Si se juzgara todo con principios estéticos, bajo una perspectiva estética, no necesitaríamos fabricación de armas, ni ejércitos. Hay que ampliar el concepto de estética al campo del hombre. Debe formar con él una unidad y no limitarse a permanecer exclusivamente en el objeto. Lo que ya no vale es la tradición de la estética, los sistemas filosóficos sobre la estética han envejecido, así como la imagen que tenemos de ella en el arte, la publicidad o la producción de bienes. Hoy es ya una cuestión antropológico-humana. Yo he dicho: estética=ser humano [y aquí Beuys, recurriendo al eterno papel y lápiz, garabatea sobre cualquier pedazo de papel en su continuada performance], de una forma radical. Con esto, digo que los parámetros de la estética, sus auténticas dimensiones, son parte de la persona misma, y en el momento en que uno toma conciencia de ello esto se convierte en realidad.

P. ¿Cómo coopera el artista?

R. ¡No existen artistas!, ¡el arte no existe!, sólo existen personas que trabajan según los dictados del sistema capitalista o del comunista. Entre ellos los pintores y escultores, que ensucian el medio ambiente de la misma manera como lo hacen los industriales o los publicitarios. Mientras la situación continúe así, no existe ningún arte. Claro que, si los pintores quieren pintar, ¡que lo hagan!; el principio de la libertad es lo más importante. Cada uno debe hacer lo que quiera. Estoy contra todo tipo de dictaduras y cada cual decide por sí mismo, pero, entonces, digo: «Bien, si quieres hacer cuadros y con esto te conformas, verás cómo no serás capaz de pintar ningún buen cuadro». Quien hoy no se preocupe de estas cuestiones, del futuro, y no



trate de darle una forma a su reflexión, no tiene motivos para pintar. Se quedará atascado a la esquina de las páginas de cultura de los periódicos [señala al Frankfurter Allgemeine que está sobre la mesa] y, al final, no le quedará nada más que la pelea por la competencia en el negocio. Más y más, la dignidad del arte se está perdiendo. Se dirige por las modas. Todo son tendencias. Ahora así, ahora asá, ¡ah!, ésta es interesante... Mientras, la propia esencia del arte, su dignidad, desaparece. Y yo añado: «¡Vale!, pinta cuadros, pero verás que cada vez serán peores» [se ríe de nuevo], está muy claro. Sólo aquel que, digamos... , corta la tela inmerso de lleno en esta problemática, mantiene todavía una razón importante para producir algo que contenga calidad.

P. Sin embargo, pintar o hacer escultura quizá sea una manera para encontrarse a sí mismo, para intentarlo.

R. Naturalmente. La condición previa a realizar una revolución, o si lo prefiere, evolución o transformación, es encontrarse a uno mismo. En ello consiste el primer paso. Debe cambiar, desarrollarse para que todo tenga sentido. Criticar todo o quejarse de lo que hacen los demás es fácil, no cuesta, es muy fácil, muy fácil. Cambiarse a sí mismo es más difícil, requiere desarrollarse.

P. ¿Es usted muy crítico consigo mismo?

R. No sé, espero que sí, espero ser suficientemente crítico.

P. Cada hombre puede encontrar en su vida señales que lo ayudan a tomar decisiones trascendentales. A veces se trata de un filósofo, de la guerra o de un amigo. ¿Recuerda algunos de esos momentos clave para usted?

R. Conservo una plétora de acontecimientos clave en mi vida. Uno decisivo para todo lo que después he realizado es el hecho de que crecí en el campo y trabajé la agricultura, por ello tengo bastante conocimiento de la naturaleza. Sin esa experiencia básica que tuve de niño, seguro que hoy no andaría plantando árboles. Evidentemente en todo ello existe una relación lógica. Empecé a estudiar ciencias naturales y cuando me di cuenta de que acabaría cayendo en el rincón de los especialistas, me dije a mí mismo: «Tengo que buscar un campo de trabajo más amplio en el que encuentre más posibilidades». Así llegué, relativamente tarde, al arte. Ya era bastante mayor cuando me matriculé en la Academia de Bellas Artes, tenía una guerra entera a mis espaldas y 28 años, también el tiempo durante el que fui prisionero, hay que reconocerlo. A partir de este punto, en Düsseldorf, empecé a trabajar sistemáticamente para ampliar el concepto del arte con las consecuencias de que, allí donde fui estudiante, se me pidió ser profesor. Hice mucho ruido desde la posición hasta que el Estado me despidió. Ello me sirvió para crear mis propias organizaciones: el Deutschen Studentenpartei, la Organización para la democracia directa mediante el voto popular en 1971, la Universidad Libre Internacional para la Creatividad y la Investigación

Interdisciplinar en 1977. Tras ser despedido, en 1972, me querellé contra el Estado y gané el juicio. Les dije que no quería volver a hacer lo mismo que antes sino algo nuevo y libre, que quería un contrato *libre* y no como un empleado más del Gobierno. Así, junto a otras agrupaciones e iniciativas ciudadanas de diferentes lugares y formadas por diversos motivos, llegamos a conformar lo que se extendería por toda la RFA y acabaría, antes de la primera votación europea, convirtiéndose en el partido de los verdes que, como ya sabe, ha cruzado las fronteras del país y se extiende.

P. *«No pretendo introducir el arte en la política, sino convertir la política en arte», diría usted al presentar su candidatura para diputado en el Bundestag —Parlamento Federal—. ¿Tuvieron miedo de usted los verdes?*

R. Claro que tuvieron miedo. En aquellos tiempos el ala socialdemócrata era ya muy fuerte, lo que provocó la disminución de influencia de otras posiciones diferentes a la, ya por entonces, afectación socialdemócrata. No importa, eventualmente se consigue mayor provocación desde fuera.

P. *En varias ocasiones ha criticado a Marcel Duchamp, incluso utilizando el tema en sus acciones. Hay quien no se lo perdona.*

R. Siempre he dicho que él mismo no entendió sus propias ideas y que se ha exagerado el valor del silencio de Duchamp. Duchamp quería salir del arte, estaba contra el arte pero acabó en el museo y allí se quedó. Cogió objetos y los llevó al museo diciendo: «esto es arte». Lógicamente tendría que haber dicho: «esto no lo he hecho yo, procede de la industria», o sea, que tendría que haber dicho que cada persona es un artista. Obviamente, Duchamp ha sido uno de los representantes característicos y muy importantes de la modernidad, pero estaba preso en la vieja idea elitista del arte. Quería salir pero se quedó dentro. Lo que aportó experimentalmente no lo supo combinar con una conclusión intelectual. Inmediatamente después de su acto experimental, al día siguiente, tendría que haber dicho: «Bueno. . . el concepto de arte se amplía, el del ser humano también», pero no lo hizo porque era mentalmente perezoso, de todas las maneras era una persona muy perezosa. Eso es lo que dije.

También he dicho que fue una figura notable y a la que es preciso atribuir experiencias básicas para ese camino de salida del arte moderno. No supo desarrollar, paralelamente a lo que hacía, ninguna teoría, ninguna conclusión lógica final. Tampoco empuje a Marx que se le critique, afirmar que logró entender algunas cosas perfectamente pero que, sin embargo, en ciertos puntos dijo las mayores tonterías del mundo. A estas figuras se las debe analizar de forma más profunda que como se hace normalmente.

Duchamp es importante pero no acabó. Marx fue un crítico gigante del sistema capitalista pero no desarrolló ningún método para sobrepasarlo. De la misma forma yo no viviré siempre, vendrán otros que dirán: «Beuys ha realizado esto, debemos seguir hacia adelante».

P. *Permítame traer a la conversación otra de sus frases públicas: «El ser humano sólo puede ganar la libertad a través de la creatividad», que usted define como arte. De esto se desprende una parte de su ideología. Puesto que una ideología pretende unos fines para sociedad en la que se desarrolla, ¿qué métodos utiliza?*

R. Ya le decía que para mí el arte no consiste exclusivamente en pintar cuadros o hacer esculturas. Tiene una razón de ser, una función auténtica, cuando abarca totalmente el ámbito en el que se origina y abraza al mismo tiempo a la persona. Así logra transformar hacia el futuro todas las situaciones y condiciones que existen en el mundo, las cambia, las reorganiza, verifica un cambio en las circunstancias. Se podría decir que he trabajado toda



mi vida sobre la idea de creación capaz de cambiar las condiciones sociales. La mayoría de las veces el arte no tiende a ello, aunque, por otra parte, no se puede negar que, en cierta forma, esa tendencia ha existido. Picasso decía que el arte no sirve para pintar cuadros bonitos sino que es un arma contra el enemigo. La tendencia existe pero el método mediante el cual se consigue lograr la transformación de las condiciones sociales es mi preocupación, en ello se basa mi interés por el arte. Hay quien se conforma con la idea de que el arte consiste en pintar cuadros. Para nada me interesa ese concepto. El método es básicamente muy sencillo, muy fácil. Es muy fácil echar del mundo al capitalismo y al comunismo. El problema central estriba en el hecho de que la gente no piensa de forma lógica o están demasiado acostumbrados a lo que les llega desde arriba, terriblemente manipulados. El hombre ha sido envilecido por los sistemas políticos que han imperado en los últimos doscientos años. Muchas personas no tienen la habilidad de pensar en forma lógica, ni siquiera lograr pensar. Este es el punto de partida hacia la creatividad. Cuando se habla de creatividad, la gente piensa: «sí, claro, pinta cuadros, o practica un hobby. . . está metido en el yoga. . .», la palabra se ha puesto de moda y el concepto de creatividad se ha enajenado por completo. Yo postulo por la libertad y la capacidad del hombre para desarrollar sus propias habilidades. Cuando se pone en movimiento, mediante el convencimiento íntimo, la persona se convierte en un ser soberano y autónomo. Partiendo de su soberanía es capaz entonces de solidarizarse con otras personas autónomas y así transformar las circunstancias. Sí, en principio es fácil.

P. *¿Como si de una locomotora que se pone en marcha se tratara?*

R. Exactamente, usted lo ha dicho. Se puede calificar de concepto antropológico del arte. Yo no hago arte moderno, lo moderno es una fase en el desarrollo del arte que podría decirse acabó en los años veinte. Entonces, llegó a su fin. Lógicamente lo hubiera tenido que reemplazar el arte antropológico. Desgraciadamente no ha sido así y por ello hay que hacerlo hoy indirectamente, mediante la evolución lógica. En este punto trabajo muy intensamente.

P. *Cuando se trabaja con mucha intensidad para conseguir algo ayuda saber que otros artistas van en la misma dirección, ¿no?*

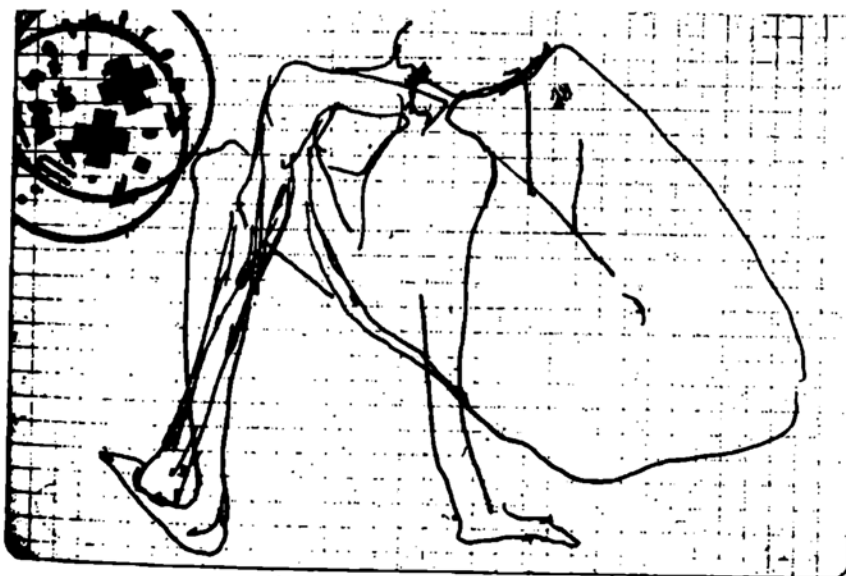
R. No, no, debemos partir de otro principio. Olvidemos a los artistas, supongamos que ya no hay artistas. Siempre he dicho que nada tengo que ver con el arte, incluso odio al mismo arte porque, básicamente, no hace otra cosa que mostrarle perpetuamente lo mismo a la gente: que existen modificaciones según la moda, cambios de estilo. Ahora esta innovación, después la otra. Cubismo, surrealismo, minimal, acción-performance, ¡pintura salvaje!, quiero decir que son eternas innovaciones estilísticas insuficientes para que la humanidad supere un nuevo eslabón en el desarrollo. Le interesa a ciertos intelectuales, a los críticos de arte o a las instituciones establecidas: mercado, academias, escuelas pedagógicas de arte. Falto de interés si se contempla como un momento en la evolución de la totalidad. Sólo acepto ser llamado artista con la condición de que se considere a cada persona otro tanto. Entonces, lógicamente, estoy de acuerdo, me apunto, pero, en el fondo, no querría pertenecer a la agrupación de los artistas. . .

La mayor parte de mi trabajo no lo realizo en el taller. Me ocupo de las organizaciones que he estructurado y que centran su labor, como comentaba, en la democracia directa, en el voto popular y la posibilidad del plebiscito en cualquier momento para, así, defenderse del sinsentido de los partidos. Sigo trabajando en la ampliación de todo esto y un día se discutirá ampliamente de ello. Hemos tramitado peticiones que se han presentado en el Parlamento. Consiste en un trabajo político real que, en estos momentos brindamos a los verdes austríacos ya que los alemanes se han decantado hacia una línea socialdemócrata que es contraria absolutamente a mis intenciones.

P. *¿Qué piensa de todo esto Andy Warhol? ¿Habla con él de estas cosas?*

R. Claro que sí. Andy también abandonó en un momento determinado el tradicional ámbito del arte y aunque no ha desarrollado la teoría que me preocupa, tiene en las manos una empresa interesante de carácter social. A través de su Factory pasan cientos de personas de todo tipo, lo que hace es muy bueno, mucho mejor que lo que hacen los sanatorios norteamericanos, de verdad. Es un gran psicólogo y su libro *From A to B and back again* es sensacional, muy sencillo pero bueno. Con él también existen malos entendidos. Cuando se realiza algo original, distinto, la gente no acepta que aparezca. Se lo compara con la idea tradicional que impera en el momento. «Qué raro», dicen [*vuelve a reír*].

P. *Su presencia en las grandes muestras internacionales ha sido continuada y extensa. Venecia, París, Nueva York, Tokio, Kassel. . . , ¿hasta qué punto está usando usted su participación en estas exposiciones?*



dibujo de Beuys

R. Tanto como puedo. Si nos centramos en la Documenta de Kassel, por ser la más importante en Europa, verá que nunca he presentado arte allí. La última. . . , ¿era la octava?, ¿la séptima?, pues he iniciado la acción de los siete mil árboles. En la anterior, junto a la «bomba de miel en el puesto de tra-

bajo», mantuve activa la Universidad Internacional que organicé entonces y participaron algunos grupos que después han colaborado en la formación de los verdes. En la quinta se organizó la Organización para la Democracia Directa. Sólo una vez, para la cuarta Documenta y porque no supe orientarme exactamente, envié una escultura y unos dibujos. Al ver allí mis cosas me dije a mí mismo: «no, no, nunca más así, así no puedo articular lo que quiero. así no marcha la cosa».

P: *Respecto a la acción **Siete mil robles**, ¿a qué ritmo van?*

R. En Kassel ya hemos plantado unos cuatro mil doscientos. Vamos bien, en un año y medio habremos acabado.

P. *¿Podrían ir más deprisa?*

R. No va más deprisa porque no queremos ampliar la empresa. Lo hemos ajustado todo de forma muy precisa. Cada árbol cuesta, una vez plantado, quinientos marcos. Esta cifra incluye el trabajo imprescindible que hay que retribuir. Ya sabe que el coste total de la acción es de cuatro millones de marcos, es muy difícil reunir todo el dinero. Vamos bien, con lo de Tübingen nos pondremos a tono [*se refiere a la iniciativa ideada por su amigo, el escritor berlinés Bastian, de pedir cuadros a artistas de fama internacional y venderlos después en solidaridad con el proyecto de los siete mil robles*]. Estaremos listos en el momento que planeamos.

P. *Por último, señor Beuys. Se hablaba de una retrospectiva suya en España. ¿Qué hay de esto?*

R. No veo el sentido de hacer una retrospectiva. ¿Por qué tengo que hacer una retrospectiva? Eso significaría para mí un año de trabajo que me apartaría de las cosas importantes. Una muestra, bueno, pero yo no me dejo desgastar por las políticas culturales. ●

Yves Bonnefoy nació en Francia en 1923. El ensayo que aquí publicamos, se encontraba inédito en castellano; la conferencia es una versión corregida de la aparecida en *Escrita*, n° 8, Córdoba, 1986. **Laura Farfán** (1957), quien trajo el primer texto, es una pintora argentina residente en París. **Carlos Riccardo** (ver n° 2), traductor de la conferencia, coordinó el "dossier-Bonnefoy". Del poeta peruano **Javier Sologuren**, traductor de uno de los poemas de Bonnefoy, ya aparecieron colaboraciones en los dos números anteriores; esta versión se incluye en su libro de traducciones *Razón ardiente*, ed. Colmillo Blanco, Lima, 1988. El otro traductor de Bonnefoy es el poeta español **Jorge Guillén** (1893-1984), cuya versión fue tomada de *Plural*, n° 53, 1976, México. Los fragmentos del artista alemán **Joseph Beuys** (1921-1986) fueron entresacados de *Joseph Beuys*, edición homenaje del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, España. Las fotografías que retratan a Beuys también fueron extraídas de ese libro y pertenecen a su amigo **Ute Klopstock**. Las reproducciones de dibujos de Beuys (incluida la tapa) pertenecen a diversas ediciones sobre su obra. La entrevista a Beuys, a cargo de **José Lebrero Stäls**, apareció en *Lápiz*, N° 27, Verano, 1983, España; reproducida posteriormente en el número extraordinario de esa publicación con el que festejó sus primeros diez años de existencia. *Esculpir en el tiempo* es el título de las memorias del director cinematográfico ruso **Andrei Tarkovski** (1932-1986), cuyos extractos tomamos del libro de **Jorge Fernández Zicavo**, *El cine de Andrei Tarkovski*, Zona, Ediciones Artesanales, Madrid, adonde figuran. Los dibujos que revolotean en torno al texto de Tarkovski, pertenecen a **Gustavo Lecce**, nacido en La Plata, quien además investiga en el arte casi invisible de la danza-contacto. Del poeta cubano residente en Caracas **Octavio Armand**, nacido en 1946, ya habíamos pu-

Trabajar a gusto en armonía física y moral, es poesía libre, es paz ambiente. Fusión, armonía, unidad, poesía: resumen de la paz. La vida debe ser común y lo común altificado por el trabajo poético. El gusto por el trabajo propio trae el respeto, gustoso también, por el gustoso trabajo ajeno. Si la armonía íntima, familiar, vecinal, existiera, no se llegaría nunca a la "antipatía", el peor veneno del hombre, bebida de la guerra. No estoy hablando por hablar; el origen de la guerra está siempre en la antipatía, las diferencias de una familia, unos vecinos que no pueden trabajar, vivir a gusto, que no pueden pensar a gusto en el trabajo, la poesía, la paz de sus familiares y vecinos... "La vida sin amor no se comprende", dice una ronda de niños que he oído mucho cantar. La vida social sin amor, sin comprensión mutua, no debía de comprenderse tampoco, porque es la guerra y la peor de todas las guerras, pequeñas y constantes. Pero ¡son tan raras las personas que saben vivir, trabajar socialmente con amor y dejar trabajar, que piensan en ello o que se escuchan siquiera; que quieran escuchar cuando se habla de todo esto!

Juan Ramón Jiménez, *El trabajo gustoso*

Inspiración quiere decir estar cuidadosamente entregado al proyecto de una música lanzada contra aquellos que hablan en términos de décadas, y olvidan el minuto y el milenio.

Caetano Veloso, en un reportaje

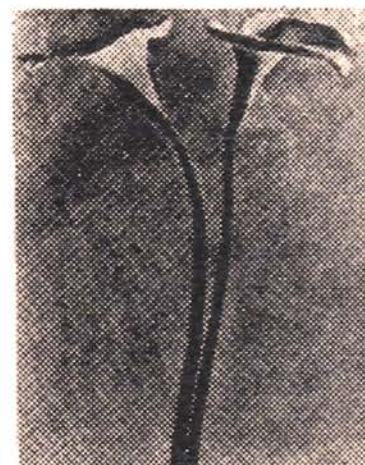
blicado dos ensayos en nuestro n° 1. **Liliana Ponce** nació en Buenos Aires en 1950 y se dedica al estudio del budismo en Japón y la literatura y lengua japonesas; tiene publicados *Trama continua* (1974) y *Composición* (1982); próximamente editará, en nuestro sello, *Fudekara*, diario de un curso de caligrafía de ideogramas. **Carlos Elliff** nació en Buenos Aires en 1968 y publicó *Climas y oleajes* (1995). Tal vez, al publicarse este número, la poesía de **Mariano Mayer** —también nacido en Buenos Aires—, permanezca inédita: los poemas que incluimos pertenecen a su libro *Alguacil*. De **Mariana D'Onofrio**, otra muy joven colaboradora nacida en esta ciudad, reproducimos algunos manuscritos que hace un tiempo nos regalara. **Roberto Cignoni** integra la redacción de la revista *Xul*, y participa de *Paralengua*, ciclo anual de performances poéticas: los poemas de Cignoni que reproducimos pertenecen a dos libros aún sin publicar: *Ceros de la lengua* y *En las campanas del antitímpano*. **Bárbara Belloc**, publicó anteriormente *Bla* y, bajo el sello La Rara Argentina (nombre también de la hoja mensual que realiza con Teresa Arijón), *Sentimental Journey*; el texto que de ella incluimos es un adelanto de *Ambición de las flores*, próximo a editarse en tsé-tsé. La foto que ilustra el texto de Bárbara es, nada menos, de la ítalo-mexicana **Tina Modotti**. Página 2: texto de **Reynaldo Jiménez** (Lima, 1959). La separata con texto de **Borges** es una página que nos regalara el diseñador gráfico **Ezequiel Hodari** (Buenos Aires, 1962).

Los originales del número 3 de tsé-tsé fueron hechos entre octubre de 1996 y mayo de 1997, y cada ejemplar se imprimió y se armó a partir de entonces en casa de **Gabriela Giusti** y **Reynaldo Jiménez**.

bárbara belloc

idilio

flores, flor: tu tallo y tu corola, al contemplar, letra por letra, sos radiante. nunca me gustaron las flores sino hasta ahora; las comería esperando que se diluyan en la sangre y al ver, más tarde, los brotes de mi piel, sería feliz como ninguna mujer lo ha sido. madre selva en flor, estrella, tarántula. tu belleza me convierte en cautiva, tu pétalo volcado al color con furia canta mi espera, muda y quieta, sombra en la sombra. no hay más que cerrar los ojos, «y no desbordes»: en el silencio vive la flor, y su existencia es la mía. y nomeolvides y tulipán y lino y malva, y mis ojos para mirarte y mis manos con guantes de prudencia para tocar la exhalación de tu piel vibrante con la punta de los dedos ciegos, precavidos. ¿me darás tu savia o me harás tu sierva, encantada por tu encanto? no me importa, no he de confiar a una flor mi destino aunque pueda leer en ella el mapa de mis próximos pasos y tal vez la dulzura del último aliento. es tu soberbia la que me anima y el fin, tan próximo, el que me abate. y la agonía, el motivo, y la medida. flor gigante en lugar de alma y fruto por espíritu, perfume por religión, culto del cultivo. los desobedientes no justificarían este caso. es necesario ceñirse a las formas para amar lo que no se comprende. y comer la flor con los ojos y beber el agua que bebe con delectación es sólo una parte, la otra es secreta y no está en mí revelarla sino en ella, si quiere. por lo demás, la flor no se preocupa, yace, y su reino es más extenso que la tierra donde brota, y si mi cuerpo florido descansa por fin bajo tierra la flor reirá porque todavía es joven y el polen dulce, promesa. se entiende mejor con la abeja y no la culpo, la observo: atada de pies y manos no soy quien para divulgarla. solamente guardo tu sueño, que no es poco tesoro, y mi vigilancia así deviene santa, y mi silencio, sonoro. perdoname la impaciencia, extraña a los pétalos: no soy sutil, sino voraz, y si alguna manera del aire me toca es el viento violento que pasa y se lleva lo que encuentra, y para ser generosa como una amapola se precisa el sueño cándido del nectario en la piel como la piel misma. te admiro como se admira el vacío, imposible y grato a la mente, como a una amenaza. te amo como a una hermana, como al abismo. no me decís nada, sabrás disculparme. una flor que calla es más preciosa y, ay de mí, más tirana.



Cinco poemas Mariana D'Onofrio

Si Él, fuego
no está
en sus cabales
esta noche
tal vez mañana
se encuentre
rendido
en el lazo del niño
que envuelve
proyecto de luces
un color.



Envoltiendo ala torbellino de viento
caí a flote de un cuerpo que se desviste con la
/forma,
de un cuerpo de cielo,
deslizado de la orilla del párpado para ser,
pestaña de un diagrama de castañuelas.

El centro diluye la superficie que lo rodea de luna.
Y al ser fase,
se abre caminos el ojo.

El aire nada en las fosas que convoca
cavadas,
nada,
en las fosas de su vientre.

En la ventana, se moldea el vuelo del ave
inquieta en el respiro del vitreaux.
Respira rayo a rastro, desmenuza el aire que
atraviesa, y en el fondo, un principio de
cruces: tejido de los jardines que asoman
a los ojos descreídos de naturaleza.

Dormía, despertaba el sueño: una lechuza
convierte mis ojos en la señal de un laberinto.



Cuál sombra busca la sombra,
sombra del unicornio, en su coxis de luna?
el espacio en círculos que dejó latente?

Qué llama de incesantes crujidos es la voz?



Campos arados por vientos.

YVES BONNEFOY "DANS LE LEURRE DU SEUIL"
TRADUCCIÓN DE JORGE GUILLÉN

También un verde umbrío,
y el viento por las ramas.
El oro está en nosotros: un oro sin
/materia.

Oro de no durar, de no tener,
El oro de un haber ya consentido,
Única llamarada
En el transfigurado flanco del
/alambique.

Y vale tanto el día que se acaba,
La calidad de luz es tan preciosa,
Tan simple ese cristal amarillento
De esos follajes,
De esos caminos entre manantiales,
Y tan satisfactorias nuestras voces,
Una para la otra,
Con tal sed de encontrarse,
/errabundas al lado,
Y mucho tiempo oscuras por entre
/interrupciones,
Tú puedes llamar Dios a este vaso
/vacío.

Dios que no es, pero salva los dones,
Dios sin mirada y con las manos que
/enlazan.

Dios celaje, Dios niño y por nacer,
Dios nave que comprende los
/antiguos dolores,

Dios bóveda
Para la estrella incierta de la sal
En la evaporación, única inteligencia
Que sepa y pruebe aquí.

II

Tan arriba encontrémonos,
Que tanta luz
—Como si rebosara de una copa
Donde el grito y la hora se
/entremezclan—

Sea un desbordamiento
Claro, y allí ya nada quede
Sino gran abundancia,
Como tal abundancia designada.
Volvamos a encontrarnos,
Tomemos a puñados nuestra pura,
Presente desnudez
En el lecho nocturno y matutino,
Dondequiera que el tiempo
/profundice una zanja,

Donde el agua preciosa se evapore,
Cada uno hacia el otro, sí, llevémonos
Como todo animal y toda cosa,
Toda desierta ruta, toda piedra,
Todo metal, todo desbordamiento.
Mira bien, mira aquí:

Florece aquí la nada y sus corolas,
Sus colores de alba y de crepúsculo,
El don de una belleza, misteriosa,
El lugar terrenal,

Yo grito: ¡Mira!
El almendro se cubre
De millares de flores bruscamente.
Aquí, lo tan nudoso,
Lo siempre terrenal, lo desgano
En su puerto ya entran. Yo, la noche
Consiento. Yo, el almendro,
Entro adornado en cámara nupcial.

Y, ya lo ves,
Hay manos de lo alto que en el cielo
Recogen
—Como pasa una onda— en cada flor
Algo imperecedero de la vida.

Y las manos dividen esa almendra
En paz, y palpan extrayendo el
/germen.

Y se lo llevan, ya simiente
De mundos,
A ese nunca jamás de flor efímera.

El guión del film *Sacrificio*, de Andrei Tarkovski,
terminaba con las palabras del *Eclesiastés*:



El actor Erland Josephson en un fotograma de *Sacrificio*

Hay un tiempo para todo y un tiempo
para cada acción bajo el cielo
un tiempo para nacer y un tiempo para morir
un tiempo para sembrar y un tiempo para cosechar
un tiempo para arrojar piedras y un tiempo para recogerlas
un tiempo para hablar y un tiempo para callar