

Juan Calzadilla

Anotaciones sobre arte y vida



Cuando la realidad legitima la ficción

JUAN CALZADILLA

**ANOTACIONES SOBRE
ARTE Y VIDA**

Cuando la realidad legitima a la ficción

Caracas – Venezuela

Libro:
ANOTACIONES SOBRE ARTE Y VIDA

Autor:
JUAN CALZADILLA

Portada:
JUAN CALZADILLA

Diagramación:
YASMIRA RAMIREZ

Edición digital por:



Caracas – Venezuela

I- ARTE Y VIDA

Simón Rodríguez

Como si tallara con las palabras, la madera y la piedra.

La logografía (es decir, la presentación visual y metafórica del discurso) en la obra de Simón Rodríguez no remite a una cuestión puramente formal, referida a lo que su escritura pudiera tener de analogía o percusión de la poesía moderna, sobre todo por la distribución versificada y espacial que nuestro pensador hacía del texto en prosa o por sus atrevimientos tipográficos y lingüísticos. Simón Rodríguez, ya lo sabemos, era un pedagogo y su conducta y su pensamiento se orientaron a llevar a la práctica una revolución educativa, para la cual extrajo modelos teóricos y planes de acción de su propia experiencia como maestro en Venezuela, Ecuador y Perú, sobre todo en el medio rural e indiano. Fue, así pues, un pragmático y empleó la escritura con intención didáctica, adaptando el lenguaje a una expresión parabólica, mediante demostraciones de una necesidad de claridad y precisión tan palpables, que

para ello hubo de recurrir a un lenguaje personal, insólito, que hoy nos asombra. Un lenguaje en el que se hace del texto su ilustración misma, de manera que sentimos la forma del discurso como un cuerpo visual en el que las distintas alteraciones tipográficas, la distribución versificada del discurso, el uso arbitrario de la puntuación y las mayúsculas y el tratamiento sintagmático de las oraciones son parte significativa y tienen por fin hacer del texto algo tan funcional como una pizarra. Como si, más que escribir, tallara con las palabras, piedra o madera. Esta función no está disociada de lo que yo creo más importante en la obra de Rodríguez: el poder de síntesis, el menester de la adjetivación precisa, la propuesta silogística, todo lo cual corre parejo con una inventiva, una irreverencia y un desparpajo que ya desearían para sí muchos poetas. Desde luego que hemos ignorado lo esencial de esos planteamientos. Al imaginismo de hoy le aburre pensar.

Tesoros del saber

Que un hombre sea sabio a veces sólo tiene que ver con él mismo, no con la sabiduría. Posee la sabiduría del que no la comunica. Es lo que aquí se entiende por un pedagogo.

Extendiendo el concepto, esto mismo podría decirse de un político. O de éste o aquel magistrado, del burócrata a sueldo, del artista, del sacerdote, etc.

El maestro Simón Rodríguez lo dijo de este modo.

No echamos de ver que los más de los malvados son hombres de talento. Que los más de los que nos mueven a risa con sus despropósitos si hubieran ido a la escuela serían mejores Maestros que muchos de los que ocupan las cátedras.

Absurdo y vida

En la vida hay que dejarle una ventana abierta al absurdo, que nos enriquece por su conexión directa al inconsciente. El humor, el recurso a la ironía y la paradoja, las frases trastocadas sacadas de contexto, la lógica del sinsentido aplicada a diario mediante el juego con las palabras y la actitud crítica siempre armada contra lo formal, lo canónico, consagrado por las costumbres, el catolicismo, la familia, la educación y las opiniones corrientes, son operaciones de la mente que no cuestan nada ejecutarlas y con las que, si las practicas consecuentemente, obtendrías una arma defensiva para vivir en armonía contigo y la sociedad y realizarte creativamente en tus sueños, sin traicionar las obligaciones que hayas podido contraer con el

trabajo, la familia, el Estado y la revolución. Y si esto pudiera compaginarse con los que nos gusta y procura placer, tanto mejor. Pero ya sabemos en qué medida se trata de una utopía.

Sobre premios y tumbas

¿Qué novedad hay en que una persona reciba del jurado un premio sustancioso, de varios millones, incluso? Eso ocurre todos los días.

La novedad estaría en que el individuo premiado no esté libre de toda sospecha de que no se lo merecía. Es decir, alguien cuya obra pueda abogar por sí misma, sin necesidad de ser premiada, alguien de quien, además, no se abrigue la menor duda de que ha sido favorecido exclusivamente por la ostensible calidad de ella.

La novedad consistiría en que se den las condiciones para que el jurado sea tan infalible que no se puedan poner en dudas sus razones.

¿Quién duda de las buenas intenciones del aparato oficial en su manía de premiar a toda costa, a diestra y siniestra? De agobiar con nuevos museos y premios el reducido mapa cultural de la patria.

Lo que está en cuestión es la competencia de los jueces. Generalmente son sujetos que no han

calificado, por mérito propio, para esta función, traídos por los pelos, como quien dice a rabiate.

Pintores de éxito moderado que apenas si han arrojado por vez primera su anzuelo en una sala de exposiciones, críticos y escritores cuya mesa de trabajo quedaría mejor en la gerencia de una granja de pollos o en una agencia publicitaria.

Propongo, en consecuencia, una escuela de jueces en la cual los preceptores sean ilustres muertos como Cervantes, Goya, Borges, Pessoa, Julio Garmendia, Reverón, Simón Rodríguez y, ¿por qué no?, Pedro Páramo.

Sólo así me animaría a concursar, aunque sea con un soneto de un solo verso.

La mandonearía como bien público

La herencia mayor que recibimos del español es la mandonearía. Los naturales de este país, nosotros, somos por herencia genética mandones. A cada momento estamos dando órdenes. Nosotros mismos somos la orden que damos. De lo que no nos hemos dado cuenta es de que la mandonearía es manifestación de impotencia y, por la misma razón, de intolerancia, rabia, frustración e impaciencia.

El hombre autónomo y completo en sí mismo se asume como mando. No manda. El mismo es el mando. Vive y muere con éste, circunscrito por su mando y víctima de éste. Sin molestar a nadie -corrijo- sin inmolar a nadie, pero sin dar cuartel.

Él puede decir entonces: hombres como yo no mueren. Puesto que no han nacido.

Cuando la realidad legitima la ficción

La tesis de que la ficción norteamericana que se nos bombardea diariamente a través del cine y los canales de TV es responsable indirecta de la explosión de las torres gemelas viene como anillo en el dedo en apoyo de los que profesan una estética in situ de la destrucción. Recientemente fue censurado por una emisora de los EEUU un programa en el cual un famoso escritor declaraba que la destrucción de las torres gemelas el 11 de septiembre en Nueva York, tal como fue transmitida en vivo y retransmitida por TV, constituye la performance de mayor magnitud en la historia del arte moderno. Curiosamente, alegaba, se trató de un espectáculo de arte efímero vaticinado por la más grande industria del horror estético con que contamos: Hollywood.

Rilke sobre Rimbaud

“Lanzarse de una vez contra el lenguaje y sacudirlo con el corazón desenfrenado, hasta que se volviera divinamente “inutilizable” por un momento, y luego seguir caminando, no mirar atrás, ser un comerciante”.

La perspectiva de comerciante en Rimbaud arruinó su perspectiva de poeta, con la que hubiera podido comprobar, si hubiera estado vivo, el gran éxito de su tarea de explorador, antes de que terminara como un comerciante.

(En: Rilke, Testamento, 1925)

Y es porque en arte el saber no se plantea como una cuestión de competencia. No se accede al saber a través del conocimiento, como quien, por ver en ello un resultado, no comprobable estéticamente para él, dice:” practico el dibujo luego soy dibujante. Combino las palabras, luego soy poeta”.

No. Por el conocimiento de la escritura se puede llegar a escribir, pero esto no es expresarse poéticamente en el punto en que la poesía es facultad no conocimiento. Es estado de gracia no competencia.

La llama del éxito

La llama del éxito es la de las que, por rápido que se apaguen, se alimentan de sí mismas. Para algunos el éxito es un halago que se busca a cualquier precio. Y por el que se pagan lo que pidan. Para otros el éxito ha de vislumbrarse y tocarse como algo tangible y metálico y que ha de disfrutarse mientras dura. Para los últimos, en cambio, consiste en el gozo de experimentarse a sí mismo, en cualquier situación y circunstancia de sus vidas, y no como idea, sino como materialización, palpito, ambrosía, cuerpos. conocimiento del mundo.

Naturaleza e inspiración

Cuando el pintor quiere mostrar en su obra el vínculo que lo une a la naturaleza, lo que en verdad hace es solicitar del espectador que encuentre este vínculo en sí mismo, viendo lo que ve. O, aún mejor, imaginándolo.

Dicho de otra manera: el pintor da a entender con su obra que lo que se ve en ella tiene la misma intensidad de lo que él mismo sintió realizándola. Que lo que se ve es digno de apreciarse por haberlo él sentido intensamente. Y esto debería hacerla interesante. Luego pasa el tiempo y pasa el tiempo, y

encontramos que esa relación de la cual nace la obra se disuelve y tiende a desaparecer. Y el vínculo pintor/obra queda degradado, si no extinguido. Y por tanto también nuestra impresión favorable de la obra también.

Arte por mampuesto

Lo que está planteado es que llegemos a reconocer como arte aquello que nos lleva a tenerlo como tal por un proceso arbitrario del pensamiento; es decir, porque juzguemos que es. Y justamente porque estamos en la libertad de decidirlo. Pensando de este modo nos eximiríamos de depender para nuestras opiniones de la discusión de los artistas, o del juicio del crítico o del contexto donde por lo general se nos ha hecho creer que el arte se presenta como lo que se nos dice que es: en las vitrinas del museo y en la colección. Luchando contra la corriente, podríamos armarnos de juicios sólidos e inexpugnables teniendo presente que lo que consideramos arte no lo sería por pura extravagancia, sino sencillamente porque no concuerda con lo que otros piensan que es arte. Todo el mundo podría tener así la libertad de detentar el conocimiento real del arte que ha creído mejor inventarse.

El humor: fortuna crítica de El techo de la ballena

Uno de los mejores recuerdos que tengo de El techo de la ballena fue su disposición para el humor. Un humor como ejercicio de inteligencia, insobornable e inseparable de todo lo que hacíamos, y sobre todo de un tipo de acciones parecidas a las veladas dadaístas, aunque con cierto matiz político, y dirigidas no a ridiculizar al público, sino a atacar el sistema en uno de sus puntos más vulnerables: la falta de humor. Me daba cuenta de que la solemnidad de la poesía, su formalidad y servilismo académico, era lo que frenaba la renovación que queríamos. De allí que en el Techo de la ballena decidimos montar la exposición *Homenaje a la cursilería*, dedicada a nuestra literatura. No queríamos que la poesía anduviese por un lado y el cuestionamiento por otro. Y juramos no escribir nada que no tuviese algo de humor. Yo hasta ahora sólo había escrito cosas serias, formales, respetuosas, El Techo me hizo cambiar, inclinándome a la ironía más que al humor propiamente, en el entendido de que, con todo y mis dudas, esta ironía llegó a volverse, en mi poesía misma, contra mí

Un arte más feliz

Hay que decir: un mundo terrenal engendraría un arte feliz. "En vez de un arte feliz engendraría un mundo terrenal", como quería Paul Klee. Dado que el mundo es siempre terrenal. En tanto que pocas veces el arte hace al mundo feliz.

En la sabiduría que proporciona el arte, el mismo peso inclina la balanza hacia el desastre que hacia la felicidad. Esta época de crisis ha hecho que el artista se vuelva más observador. Debe Ingeniárselas para sacar provecho de los pocos recursos con que cuenta. Trabaja con materiales pobres, recicla, revaloriza el desecho de los basureros, descubre la prepotencia de las ideas. Comienza a mirar hacia el entorno más que hacia la obra que está haciendo, desoye a la naturaleza y sólo se conecta con ella en todo lo que tiene que ver con su destrucción. Le basta abrir la mano para hacer creer que está mostrando un mundo.

"Yo no tengo la culpa de saber resumir."

Esta frase de J. A. Ramos Sucre, aunque la dijera para referirse a su obra literaria, puede aplicarse también a su vida misma. Implica una decisión sobre su destino deliberadamente tomada. Lo prueba el

hecho de que se haya suicidado a los 40 y cuando precisamente acababa de entregar a la imprenta los originales de su último libro: *El cielo de esmalte*:

Esa tapa de féretro perfecta.

El sueño como sanción

El sueño según Lautréamont es una recompensa para algunos y un suplicio para otros. Pero para todos es una sanción. Una sanción porque no nos libera de las misteriosas causas que hacen de todo sueño un prontuario y un juicio.

La forma del sueño

Todo recuerdo del sueño puede reducirse a lo que de él nos imaginamos. A lo que imaginamos en el momento en que comprendemos que es inasible y que tratando de recordarlo lo que hacemos es borrarlo. Pues el sueño no tiene más forma de la que le presta la memoria. Si ésta lo distorsiona al querer aprehenderlo, no pudiendo distanciarlo como al objeto recordable, es

porque la memoria, ella misma, se constituye en sueño.
Lo reclama, lo absorbe y lo borra

Patria mínima

La existencia es una patria mínima. Basta que nos identifiquemos con ella para que nos hagamos patriotas de nosotros mismos, al modo de los chauvinistas. Hacemos causa de la auto estimación. Les damos frontera política a nuestros sentimientos y nos encerramos en el yo, del que, narcisistas, nos volvemos fervorosos y triunfantes partidarios, hasta la justificación del fracaso y el error.

Del uso del deterioro en la economía de la expresión.

_Usted procura expresarse valiéndose del deterioro. Vea: los marcos de sus obras están careados por la polilla, incompletos y además admito que pinta ángeles sobre postigos desvencijados y tablonés usados, carcomidos, lamidos por el mar, recogidos en las playas junto a excrementos de tortuga y vértebras de ballenas varadas. Advierto que esos soportes han pasado por muchas manos y que antes fueron objetos bellos adornando el altar mayor de una catedral gótica.

Esto fue lo que se nos olvidó

En estos días cacé a Líber en esta situación: Observaba el objeto con muda atención desde el ángulo que ocupaba en la sala: "Para mí, decía, no cuenta tanto lo observado como el hecho mismo de observar. El observar es el contenido de mi observación. ¿De qué me serviría constatar que las cosas suceden de cierto modo, con arreglo al azar y a unas circunstancias que halan cada una para su lado? Yo no puedo modificar el curso de ellas ni decidir su destino, pero si puedo, en cambio, mejorar mi propia disposición para observar. El observar es uno conmigo. Y con las cosas".

El Castillete

Reverón buscaba seguridad en sus propias fuerzas para marcar distancia respecto al mundo urbano que había abandonado y al mismo tiempo ensayaba reencontrarse en la naturaleza hasta un punto tal en que, sin tener que depender de ella, pudiera bastarse a sí mismo, de espalda a su pasado y a la tradición técnica que también rechazaba con su decisión de abandonar la civilización.

En esta perspectiva el Castillete vino a llenar una doble función: Simboliza la independencia del artista y le proporcionaba a éste un sitio confortable

donde podía trabajar sus obras sin recibir el maltrato del mercado de arte. Un sitio en el cual podía entregarse a un proceso de creación de tal intensidad que poco a poco fue adquiriendo los visos fantásticos que conducían a la locura.

La muerte de Emerio Darío Lunar

Pintó lo que no existía más que en su imaginación, como quien, no pudiendo reconstruir la realidad a su modo, inventa el decorado majestuoso donde le hubiera gustado vivir para suplantar el escenario miserable donde le tocó vivir.

La crítica debería ocuparse más de la vida de los artistas que de sus obras. De este acercamiento podría llegar a saberse de las obras más por lo que estas mismas son que por lo que se dice o se piensa acerca de ellas. Así se evita tener por conocimiento a la elucubración. Con esta premisa, visité a Emerio Darío Lunar en su domicilio de Cabimas, en agosto de 1990. Supe entonces que le quedaba poco tiempo de vida, afectado como estaba por un cáncer en los bronquios, del tipo conocido como coliflor. Manuel, el hermano ingeniero que enseñaba en la Universidad del Zulia, me mostró la radiografía del tumor en su pequeño estudio de la casa paterna que compartía con el pintor, en la calle Las Cabillas. ¿De qué sirve leer una sentencia de

muerte? Esa especie de pasaporte librado a la nada en los consultorios médicos.

En los últimos veinte años Lunar no hizo más que pintar. Primero: en sus comienzos, avisos publicitarios y letrero en molde, todo, por encargo, y, finalmente, a partir de 1966, cuadros y más cuadros. Al momento de morir su producción debía andar por el cuarto de millar de pinturas en formato promedio de 60 x 70 cm.

Su tiempo lo compartía en pintar durante jornadas interminables y en visitar de noche en noche los burdeles donde hallaba las modelos rubias de sus cuadros, y también sus pobres, aunque fastuosos amores. Oculto a la mirada de los curiosos, cigarrillo tras cigarrillo, cerrados los postigos de la ventana que daba al recibo elegido como inmutable taller, pintó toda su obra empleando esmaltes industriales durante esas cálidas jornadas que se iniciaban en el día y concluían en las madrugadas del día siguiente, a la luz de un bombillo sin pantalla. Dejó de trabajar cuando no pudo tenerse más en pie, sin fuerzas para hacerlo. De existir la eternidad, hubiera podido continuar infinitamente, sin ocuparse de nada más y olvidado por completo de que tenía los días contados (aunque ¿cómo puede tenerse los días contados y disponer a la vez de la eternidad?). Para eso sabía que vivía. Cuando fui a verle, había una veintena de cuadros recostados a las paredes del recibo-taller, todo pintado

por él días antes de caer en cama definitivamente. Era un prodigio. «Hubo prácticamente que despegarlo a la fuerza del cuadro que pintaba para poderlo acostar», confesó Manuel.

Quedan en el mayor misterio los pensamientos, convicciones, dudas y, sobre todo, los sueños del pintor, cuyo secreto está ahora en la tumba. Queda sólo arriba, entre nosotros, el atisbo imperfecto de un mundo que seguramente fue mayor en extensión que todos sus cuadros reunidos, un atisbo del cual sus pinturas son en parte no tanto un testimonio como una confesión.

Todo arte hijo de una necesidad expresiva lo es también de una descompensación psíquica que busca solventarse entre la realidad y los deseos, entre los sueños y la vida. Eso lo sabía Lunar. Pintó lo que no existía más que en su imaginación como quien, no pudiendo reconstruir la realidad a su modo, inventa el decorado donde le hubiera gustado vivir para suplantar el escenario miserable donde vivió.

La pintura era, en razón de lo que se atrevía a simbolizar con ella, la otra parte más completa, pero inestable y fugitiva de un cuerpo triste, un cumplimiento siempre aplazado de los cuadros regados por el piso y mostrados diligentemente por sus familiares ¿qué otra cosa aducía sino el hecho de que con tanta más prisa la muerte se acerca, tanto más empeño pone el artista en continuar hasta el fin con su

obra. ¿Acaso apremiado por la insatisfacción que lo domina? ¿Acaso para conjurar la muerte, como si fuera el remedio del alma? O quizás más bien para hundirse con ella. ¿Cuánto duró, físicamente hablando, Lunar? Mucho menos de lo que durará la más insignificante de sus obras.

Vivió 50 años justos, como si lo hubiera premeditado desde aquel día, hacía diez años, en que pensó en el suicidio como en una solución perfecta.

Un suicidio lentamente aplazado, dosificado y entregado a plazos por la conciencia del tiempo dedicado a desvelar el misterio que le proponían los cuadros.

Cuando desde el angosto camastro de sus desvelos se despidió de nosotros con el brillo metálico de sus ojos -porque había perdido el habla- mantenía en los labios un cigarrillo que me hizo recordar el palillo de marfil que Alfred Jarry en su lecho de muerte pidió que le trajeran para satisfacer su último deseo, agosto de 1990.

II- ATANDO CABOS SUELTOS

Es un hecho que a estas alturas del siglo el vanguardismo no interesa a la literatura en igual medida que a las artes plásticas y casi puede decirse que le interesa en poca medida. El tiempo en que estaban al día las innovaciones formales, el espíritu de abstracción, el desbordamiento de la sintaxis, la eliminación de los signos de puntuación, el trastoque del sentido gramatical y la ordenación arbitraria de las palabras en el espacio, se ha alejado considerablemente de las preocupaciones actuales, al punto de que tales conquistas del espíritu moderno apenas si inspiran nostalgia entre los más adictos a la experimentación y las innovaciones digeridas, explotadas e incorporadas al curso de los lenguajes literarios, y en gran parte olvidadas, que parecieran llegar a tener importancia exclusivamente histórica o académica, y cuyo radio de motivación se restringe cada vez más a los cultores de una poética estrictamente codificada y críptica.

En cuanto al movimiento mismo, su exploración en la modernidad nos conduce necesariamente al futurismo y, sobre todo, a su eximio y casi único teórico y exponente, el poeta italiano F. T. Marinetti (1876-1944). El futurismo tiene un perfil más literario y es más cosmopolita que el cubismo, pero no se podría explicar, es cierto, sin el precedente de éste, del cual es como una extensión literaria, y tampoco, por supuesto, sin las vanguardias que le preceden en la bulliciosa escena europea de comienzos del siglo. A la audacia y severidad formal del cubismo,

el futurismo añade una preocupación proselitista por lo innovatorio, por los grandes temas del momento, como el movimiento y la velocidad y, más aún, la presencia de la máquina, como divinidad del vértigo multitudinario que caracteriza a la vida moderna.

Un auto de carrera es más hermoso que la Victoria de Samotracia: esta frase dicha por Marinetti en uno de sus manifiestos fue muy celebrada en su momento. Pronunciada hoy parecería mera ocurrencia. Pero es así y el futurismo tiene verdadero éxito cuando exalta los valores más optimistas de una época en donde la máquina se erige pronto como símbolo y representación del progreso humano. Su estética pretende pasar por altavoz de las novedades e invenciones tecnológicas incorporadas a la civilización y convertidas en materia del discurso innovador de poetas y pintores.

Pareciera un sin sentido de la pintura postular el movimiento cuando sólo se le puede representar mediante la ilusión de que las cosas se desplazan, es decir mostrando las presuntas fases del movimiento congelado. ¿No es esto lo que siempre hizo y sigue haciendo la pintura bidimensional, y lo que seguramente por mucho tiempo más no dejará de hacerse? Es obvio que el movimiento no existe fuera de las cosas que se mueven, y no se tiene éxito en concebirlo porque se le presente simultáneamente desglosado sobre el plano. El tren expreso de los

futuristas y el “Desnudo descendiendo una escalera” de Marcel Duchamp son ejemplos típicos de lo que, más que análisis, resulta ser una disección del movimiento. Duchamp no tardará en comprenderlo y se consagrará a la poesía de los objetos.

La poesía topología de Marinetti nunca nos llevará a pensar que nutrimos con ella la posibilidad de estar en cada sitio donde lo indican las palabras. Marinetti mismo no escapa a su propia contradicción: el haber sido un gran teórico con un raquíico poder creativo. De allí que deba su celebridad a los manifiestos del futurismo. Sus llamados a la revuelta creativa, de signo subversivo o formal, en cuanto a dar primacía a los móviles y objetos de la civilización industrial, su petición de un nuevo orden gramatical capaz de reflejar las transformaciones de la nueva conciencia, llegan a confundirse con la exaltación del populismo predicado por el fascismo de Mussolini, del cual finalmente el futurismo termina haciéndose su cómplice o por lo menos su adherente, con Marinetti a la cabeza.

Pese a ello, en vista de que nuestra época tiende a dar más importancia a lo que se dice sobre el arte que, a sus obras mismas, al futurismo se le ve históricamente como una etapa vanguardista de la que no es fácil hacer omisión, como uno de los momentos fundamentales en la escalada conocida como la

revolución del arte contemporáneo, y en la cual, según se dice, aún vivimos.

Tres son los enunciados principales en los que, de acuerdo con Marinetti, descansa la concepción poética del futurismo: Las palabras en libertad; la invención de palabras y el dinamismo plástico. Por las palabras en libertad la poesía va al encuentro de las nuevas realidades, configurando, por vía imaginativa, una anti-tradición fundada en la expresión de la vida contemporánea y su máximo símbolo, la máquina; por la invención de palabras, la creación se constituye en realidad autónoma. El dinamismo plástico indica que en la poesía las palabras ocupan el lugar de lo que nombran, como si fueran cosas, de manera que el significado pasa antes por la organización plástica de las palabras. Y no es que se subordina a ésta, sino que es concomitante al nuevo sentido aportado por esa organización. El lenguaje se objetiva como si fuera un medio plástico; he allí un elemento común a todos los movimientos poéticos que tienen su primer ancestro en el futurismo, desde los experimentos de los poetas del constructivismo ruso, hasta el concretismo brasileño de los hermanos De Campos, pasando por el letrismo de los años 50 y por el intertextualismo de los experimentalistas de nuevo cuño.

En un ámbito radicalmente distinto se sitúan los poetas de visión futurista que exaltan el movimiento y los dones de la vida contemporánea

empleando formas gramaticales tradicionales; son los casos de Guillaume Apollinaire (1880-1938) y Vladimir Maïacovsky (1893-1930) en cuyas obras se han visto manifiestos vanguardistas, especialmente en los "Caligramas" de Apollinaire, suerte de poesía figurativo-visual en donde la forma del objeto está representada por la disposición de las palabras en la página. Ambos miran hacia los tiempos nuevos, con la urgencia de no dejar nada de lo que estaba ocurriendo alrededor de ellos fuera del poema; Maïacovsky hace de la revolución bolchevique pretexto para un largo canto a sí mismo en donde el encabalgamiento de las frases cortas se corresponde con el movimiento que imprime a sus largas enumeraciones. Apollinaire, por su parte, ironiza, como si se tratara de antiguallas, con los monumentos artísticos de París y coloca en su lugar atrevidas imágenes.

"Al fin estás cansada de este mundo antiguo Pastora Oh Torre Eiffel el rebaño de los puentes bala esta mañana.

Estás harta de vivir en la antigüedad griega y romana".

(Zone)

Un caso parecido al de Apollinaire es el de Blaise Cendrars (1886-1961), protagonista de una de las más insólitas y extrañas aventuras que poeta moderno alguno, en plan de viajero, ha llevado a cabo

a través del mundo. Una aventura cuyo propósito pareciera haber sido describir de forma poética todos los episodios y detalles, por insignificantes que fueran, vividos diariamente por el poeta a lo largo de excitantes travesías por los más apartados y exóticos lugares de la tierra. Nada más opuesto a este verso de Baudelaire:

"Los verdaderos viajeros son los que viajan sin viajar"

Que la exaltación del movimiento físico y los placeres visuales y sensoriales a cuyo encuentro va Cendrars en sus incursiones informales a territorios desconocidos o ya conocidos por él, a sabiendas de que el sentimiento experimentado nunca podrá ser sustituido por el sentimiento que se imagina. Baudelaire, como más tarde Pessoa y Lezama Lima, pensaba que la imaginación puede llegar a procurarse un sentimiento de la experiencia con la misma intensidad del sentimiento de lo imaginado. Es la misma fórmula que inspiró a André Gide "Los alimentos terrestres".

Cendrars fue entre los poetas marcados por la influencia del Cubismo uno de los más exitosos. Escribe y publica antes de 1916 dos libros memorables para la vanguardia: "Del mundo entero" y "Diez y nueve poemas elásticos". En el primero encontramos a uno de los poemas más leídos y comentados de su tiempo:" La prosa del transiberiano y la pequeña

Juana de Francia". Se trata de una especie de relato en donde de manera parecida a un guion cinematográfico se mezcla toda clase de recuerdos de viajes con las imágenes relampagueantes que salen al paso durante un fantástico recorrido por todas las estaciones del mundo. El ritmo de la prosa trata de imitar el fragor del tren.

"Ahora hago correr todos los trenes a todo lo largo de mi vida Madrid-Estocolmo.

Y perdí todas mis apuestas, sólo queda la Patagonia, la Patagonia, que convenga a mi inmensa tristeza y un viaje por los mares del Sur.

Estoy en camino Siempre estuve en camino, estoy en camino con la pequeña Juana de Francia.

El tren pega un peligroso salto y vuelve a caer sobre todas sus ruedas.

El tren vuelve a caer sobre todas sus ruedas.

El tren siempre vuelve a caer sobre todas sus ruedas".

No vamos a entrar en las minucias de una descripción de los viajes de Cendrars por todo el mundo ni tampoco en el análisis de su poética. Nos basta con extraer la conclusión de que la modernidad es responsable de una alianza de pintura y poesía de la cual ésta extrajo, como excusa o mérito para oponerse a la tradición, esgrimiendo razones revolucionarias

parecidas a las que cambiaron el curso de la pintura contemporánea, un experimentalismo minimalista que alcanzó su edad de oro en la segunda década del siglo XX, pero que aún alienta en el discurso de muchos poetas descontentos de hoy que encuentran que no hay motivos para que las cosas sigan siendo como han sido. Si esa alianza renace por momentos, sin mucha fuerza aquí y allá, si se dio por terminada, es de esperar que su eclipse no sea definitivo. Quizás no están cerradas totalmente las puertas para continuar, cuando pase la marejada del linealismo gregario y del realismo chato impuestos por la T.V., los medios de comunicación y hasta las editoriales, la revolución iniciada por los poetas, cubistas, dadaístas futuristas y constructivistas.

Caracas, noviembre 2012

La poesía experimental goza de buena salud.

La poesía experimental no es muy cultivada en nuestra patria, a pesar de que ya habían existido entre nosotros cultores e investigadores consagrados con pasión y sin ninguna clase de estímulos a este género de la modernidad, surgido a comienzos del siglo veinte. Habíamos contado con buenos poetas experimentalistas, desde José Juan Tablada a Keyla Holkins y Dámaso Ogaz durante un período muy activo en materia de tentativas, proyectos y salones, pero sin una base de sustentación que pudiera conducir a un movimiento fuerte. Nos ha faltado aquí no sólo apoyo institucional sino también convicciones, organización y un mejor aprovechamiento del poco espacio que le brindaba al experimentalismo una tradición o un sistema de signos consistente, con una estructura propia para incorporar su programa al mapa de la rica poesía experimental latinoamericana. Así como un aparato crítico sustraído del canon académico que se ocupara con fuerza de ella.

La Casa Nacional de las Letras Andrés Bello, consciente de esta falta, lanzó en el año 2014 las bases del 1er Concurso de Poesía Experimental, dotándolo de una modesta bolsa en metálico para premiar un libro entre las modalidades participantes en materia de poesía visual, poesía sonora, el video o la performance, en función de propuestas que incluyeran la poesía en forma escrita u oral o que mezclaran, rompiendo

esquemas y fronteras, los lenguajes alternos o conocidos.

Vanessa González, una universitaria de 23 años, se alzó con el galardón y el derecho a que se le publicara el libro premiado en La Casa de las Letras, en Caracas. El acto de premiación se efectuó en marzo del 2015 durante la celebración de la Feria del libro de Caracas. El volumen ganador, titulado “El poema no es un espacio baldío”, consiste en una propuesta de poesía visual en la tradición de clásicos de la modernidad como Apollinaire y José Juan Tablada, autores que ella ha estudiado y practicado y bajo cuyo influjo dio el primer paso para componer, con sentido crítico, imaginación, humor y gusto por la aventura del lenguaje, un libro cuyo encanto reside principalmente en la forma de captar, a través de imágenes construidas con palabras, o sustitutivas de éstas, un universo gráfico cuyos sentidos se proyectan mucho más allá de lo que se revela en cada página al lector. Para lo que tenemos que decir aquí, en ninguna parte está más arraigado el sentido de la frase “hay que ver para creer” que, en estas aglomeraciones metafóricas, en vuelo desde cada soporte, desprendiéndose de lo que dicen.

Con el título "El poema no es un espacio baldío", Vanessa quiere decirnos que el poema no debe seguir esclavizado sólo a las palabras que lo nombran o a lo que se quiere decir con ellas, en un ámbito

meramente gramatical de su contenido. Sino que al liberarse de las formas que lo ataban a una lectura simbólica y subjetiva, puede traspasar ahora los límites, a través de ingredientes más físicos y poco aprovechados, como el collage, la fotografía, el color y el sonido, etc. para alcanzar estructuras de dicción más libres y sensibles, concretas y comunicativas que las que le brindaba el discurso gramatical sobre una página plana, echando mano ahora de lenguajes que manejamos a diario y especialmente los de la tecnología de la comunicación.

Lo que se deduce de todo ensayo de escribir poesía experimental es su carácter investigativo de los medios que puedan emplearse para lograrla. Lenguajes susceptibles de convertirse ellos mismos en el fin de la indagación y de construir su propia tradición. Y, por supuesto, disponer de temas, formas y formatos de su invención. En eso andamos. Y ojalá esta primera llama prenda.

Tal propósito experimental estuvo claro desde un primer momento en que, contrariando las normas habituales del taller de poesía al que concurría, Vanessa González se inició recortando rótulos e imágenes de medios impresos, como diarios y revistas, para asociarlos caprichosamente y componer con ellos tramas visuales, al margen de toda justificación. No es un método que ella estaba inventando, sino que tomaba de la vieja tradición automatista del discurso

surrealista, por el cual han atravesado muchos de nuestros poetas experimentalistas. Lo que si era original y novedoso es un impulso a la innovación que se desprende de un procedimiento que conlleva inmediatamente una alta dosis de interés en la exploración de nuevos lenguajes y en hacer de esta indagación una incitación a la aventura, como a la que estimulan las nuevas tecnologías, la computación, el diseño gráfico, amén del convencimiento de que lo que se haga hoy para profundizar en el campo del lenguaje cambiará el rumbo de la poesía del futuro. Tal era la idea que abrigaba Vanessa cuando encontró que José Juan Tablada podría servirle de modelo. Este poeta mexicano, embajador en Caracas en 1920, comprobó que mezclando sus apuntes de alimañas, insectos y aves con los versos del haikú japonés para describir la caminata diaria que efectuaba desde el hotel donde residía, hasta su despacho de la Embajada, atravesando el centro de la ciudad de Bogotá, podía con esto contribuir a darle un jalón de oreja, y de paso arrancársela, a la vieja y cansada retórica modernista.

Una idea parecida tiene los experimentalistas de hoy que como Vanessa juegan con las palabras y las asesinan para ocupar su espacio baldío con la invención de imágenes lustrosas, resplandecientes, atrevidas, nuevas. La idea es que se puede utilizar de todo en la composición del texto con tal de justificar que el fin del poema es agrandar los límites de su lectura por otras vías distintas a la palabra. Y esto,

según dicen, ha de comenzarse anulando el poder despótico del verbo, otorgándole otro destino a sus funciones, al tiempo que el poeta se dedica a escudriñar el mundo de los sentidos en donde vive, más allá de todo lo hecho y a través del bestiario monstruoso que nos proporciona la ciudad. Y terminar ofreciendo, como Vanessa lo hace aquí, un ejercicio desenfado, crítico, colérico, fresco y jovial como una caída libre.

Lo que no puede quedar sin interés es el hecho de que la poesía visual o como se la quiera llamar, no rompe el vínculo con la poesía tradicional en verso, tal como se escribió y se sigue escribiendo y de la cual ella se desprende. Lo gramatical abunda en los textos de este libro y se podría decir que se sustenta en la poesía como un género intelectual, que actúa en la mente, desplaza y se construye en ésta, materializándose en un discurso que igual vale para las palabras que para las imágenes. De allí que lo experimental, como lenguaje sustitutivo del verso, solo ocupa parte del libro de Vanessa, tal vez la mitad. E incluso puede decirse que no es el único protagonista de su propuesta, sino que lo es también el discurso verbal que, partiendo de la síntesis, lo breve y lo conceptual, incluso en conflicto con la experimentalidad, nos lleva a la conclusión de que no es la apropiación de los lenguajes y su correcto empleo lo que justifica el logro de un poema, sino la forma en que está resuelto. Es interesante observar la fuerza que adquiere el discurso

cuando se construyen estructuras para cuya lectura se requiere el empleo a fondo de la imaginación.

El poema debe alojar el acontecimiento menos por aquello que se descubre en él que por lo que sugiere o concita más allá de la imagen o la descripción. Por eso a muchos de los poemas de este libro podría dárseles el calificativo de conceptuales. En el sentido de que en ellos no se sustituyen las palabras por sus equivalentes metafóricos, sino que se fuerza en el discurso a que pensemos mentalmente con ellas para estructurar, más allá de las palabras el mensaje. Pondremos enseguida, para terminar, tres ejemplos.

Yo no busco temas en la poesía, busco ojos entre las palabras que sean capaces de ver por mí.

Doy por concluido este poema de pocas líneas como una oportunidad perdida.

Mi rostro está en blanco y negro
Lo supe cuando esta mañana desperté
y al mirarme en el espejo
la imagen que reflejaba no era más que
un crucigrama a medio hacer.

Sobre poesía experimental

La historia de la poesía experimental se remonta al nacimiento de las vanguardias artísticas y ella misma, la poesía experimental, en sus primeros tiempos y en su fase conceptual más reciente, puede ser entendida como una vanguardia. Una vanguardia con un doble frente que da hacia la obra de arte y hacia la poesía propiamente, al menos como pretensión.

Ya sabemos cómo se inició el arte contemporáneo en los albores del siglo XX, y como para destruir la perspectiva heredada del Renacimiento para crear un espacio nuevo, los pintores abordaron la representación del objeto desmontando todas sus caras externas y dando de él una visión esencial y simultáneamente múltiple. La premisa es la siguiente: la poesía carecía de un espacio autónomo y para constituirse como obra de arte lo pidieron prestado a la pintura.

La cuestión planteada por la pintura consistió no tanto en romper con el pasado como encontrar los nuevos moldes donde meter los contenidos de una percepción de la realidad que se presentaba a comienzos de siglo modificada vertiginosamente por los cambios que introdujeron los grandes inventos, la tecnología y los nuevos medios, en fin, el progreso en todas sus formas. Los marcos de la tradición

resultaban inadecuados y estaban listos para estallar, según lo entendieron los cubistas y futuristas.

Lo mismo ocurrió en la poesía. La poesía nueva, contemporánea, de la que ni siquiera habría que decir que en aquel momento era experimental, se planteó en principio, al igual que la pintura, la unificación del tiempo y el espacio, en el punto en que estas categorías eran investigadas por el Cubismo, a cuyas formulaciones no fue poco lo que contribuyeron en rol de teóricos los poetas que asumían la tradición de lo moderno como un compromiso con el futuro. Y poniendo como antecedentes a Baudelaire y Mallarmé, en primer lugar.

El Cubismo.

La pintura cubista se nutrió a su vez de la poesía cuando, abandonando la representación lógica, eliminó gran parte de lo que hace reconocible al objeto, lo sintetiza y lo refuerza con palabras o inscripciones que pasan al diseño de la obra como valores plásticos. Así, en los cuadros cubistas de Picasso y Braque las palabras contribuyen a que sepamos del objeto más por la evocación poética o simbólica a que ellas acceden que por los datos que podrían identificarlo en el cuadro. La pintura aspiraba a que se reconociese en ella una realidad en sí misma, como algo que hablaba su propia lengua.

Con Mallarmé, el primero, se llega a una formulación parecida, cuya influencia en el destino de la poesía experimental no ha cesado de ser celebrada. En el poema "Un golpe de dados no abolirá jamás el azar", las palabras dejan de significar o se hacen independientes de su valor semiótico en cuanto se presentan escindidas de su relación lógica en la frase, y el espacio que las contiene adquiere sentido predominante y subordinador, como si con esto, de acuerdo con Barthes, se anunciara el fin de la escritura. El encadenamiento lógico pasa ahora a depender de las palabras dejadas en libertad.

La vanguardia en poesía se funda, ya se ha dicho, en el principio de la visualidad; sobre la gramática se impone la imagen como texto, incluso cuando ésta construye figuras elaboradas con las palabras trastocadas o descontextualizadas, cuando éstas ya no son significantes, sino formas, cosas o simples signos de cuya ordenación se desprende un sentido otro.

Aquí podemos hacer referencia a Guillaume Apollinaire, escritor muy influyente en la poesía latinoamericana, revolucionario de las poéticas de comienzos de siglo, erudito y experimentalista, de gran ascendiente sobre el Surrealismo, autor del libro *Caligrammes*, publicado el mismo año de su muerte, en 1918, y uno de los pilares de la experimentación en poesía. Los textos de este poemario son más bien

pictografías y su novedad es dudosa si se considera que ya se encuentran imágenes construidas con palabras en el período helenístico de la poesía griega. El caligrama de Apollinaire consiste en la disposición que en el texto se da a la letra manuscrita o tipográfica para formar los íconos por los cuales reconocemos el tema del poema y éste se convierte en una imagen ambivalente: significa y representa, igual que lo que se quería en pintura. Esta primera forma de la visualidad, de evidente intención lúdica, que arrastra tras sí a incontables seguidores e imitadores, proponía el modelo para una de las líneas principales que ha seguido en nuestra época la llamada poesía visiva en Latinoamérica. Representa siempre un recurso inagotable, pero a menudo banalizado. Sabemos que el caligrama de Apollinaire tuvo un antecedente en Lewis Carroll, quien en "Alicia en el País de las Maravillas" hizo poemas figurativos con imágenes de animales.

El collage en los tiempos heroicos.

El collage, un invento del Cubismo, tuvo importancia y, sobre todo, abrió las compuertas a la alianza de arte y poesía, proporcionándoles a los poetas un instrumento fácilmente abordable, aunque de doble filo. Después de Apollinaire la sensibilidad de pintor acompaña a casi todos los poetas. En el collage las partes de la composición pueden ser trozos de

materia, objetos o fragmentos de éstos, asociados con líneas y palabras, pegados o dibujados, o sencillamente cualquier agregado matérico, como hacían los cubistas, en el marco de un orden profuso pero ordenado en donde los ingredientes han perdido su función originaria para pasar a significar en un nuevo contexto. Aquí se encuentra una de las grandes direcciones (y atracciones) del arte de la modernidad.

El collage encontró sus mejores exponentes en el Surrealismo y el Dadaísmo; éstos fueron ante todo movimientos cuyo espíritu inventivo y combativo resultó siempre más fuerte cuanto mayor en ellos era la alianza de poesía y artes plásticas. ¿Habría que decir que Breton y Picabia eran pintores? El Surrealismo, por su lado, dio un inusual vuelco al valor simbólico del arte, identificando en el collage el carácter mágico que le atribuía su asociación con la poesía. Así también lo entendió Walter Benjamín, quien no veía en los juegos de palabras de los surrealistas algo exclusivamente caprichoso o lúdico, sino también un acto de magia. El collage es el atavío maravilloso de un sueño, según el poeta Robert Desnos.

La forma en que el surrealismo vacía la visión onírica y los contenidos del inconsciente en el lenguaje, a través del método de su invención conocido como automatismo psíquico, cuyo punto de partida fueron los "cadáveres exquisitos", se aplica no sólo a la escritura, individual o colectiva, sino también a los

impulsos de naturaleza casual que conducen del objeto a la configuración poética, al collage y al dibujo, conforme a la idea de que el efecto de asociar las imágenes, libremente aprehendidas, es tanto más efectivo cuanto más alejados uno de otro se hallen los términos de comparación. La historia del surrealismo no se puede escribir sin la experimentación. Y ésta casi se confunde con la apuesta al azar que guía a sus revoltosos partidarios. Sería muy difícil desprender de una gran parte de la poesía latinoamericana la influencia de los procedimientos formales de los surrealistas.

Algo parecido, en orden a importancia, puede decirse del Dadaísmo, un movimiento predecesor y precursor del Surrealismo, cuyas veladas y representaciones en el Café Voltaire, en Zurich, en 1916, teniendo como protagonistas a un grupo de iconoclastas (Janco, Tzara, Hugo Ball, Marx Ernst pintores y poetas que mantenían una posición iconoclasta y antibélica, son la piedra angular de todo experimentalismo en poesía posterior a la desaparición del Dada en 1924. En su afán de combatir toda manifestación que legitimara las formas constituidas de la tradición, no hubo lo que el Dada no hiciera para situar al poema en el lugar de la negación y la paradoja, proponiendo su sustitución por cualquier forma objetiva nueva que supusiera trastocar profundamente los valores del sistema... y del arte. el Dadaísmo deja como un bebé de pecho a tantos

experimentalismos verbales que hoy se presentan a título de novedades. La edad de oro de la poesía vanguardista, objetar, surrealista o visiva, fue la época que va del fin de la Primera Guerra al inicio de la gran recesión o, aun mejor, del surgimiento del nazismo. En este lapso se sitúa el movimiento futurista, dado a conocer en forma temprana, en 1907, por su primer manifiesto, obra de su promotor Marinetti, poeta de cuya obra se dice que está muy por debajo de sus facultades de teórico y dirigente. El futurismo, originado en Italia y propagado luego a Francia, a Rusia y a toda Europa, tuvo enorme influencia, y sus raíces, como muchas de las posticas de aquel momento, se hallan en la revolución cubista. Para hablar de su importancia basta decir que contó con la adhesión momentánea de Marcel Duchamp y Apollinaire. Su tema esencial fue el movimiento y la velocidad, en cuanto éstos se asocian con los cambios aportados por los grandes inventos y sus efectos inmediatos en la civilización, la máquina, el avión, el automóvil. "Un auto de carrera es Más hermoso que la "Victoria de Samotracia", dice a propósito Marinetti para condensar en una fórmula mágica su fe en el progreso... y en el fascismo, al que se pliega luego en una entrega descarada e imperdonable a Musollini.

Los manifiestos futuristas son de una singular lucidez para las vanguardias. Llamam a la revuelta creativa de signo radical presentando los términos en que ésta podría efectuarse y se adelantan al arte

concreto. En ellos se da primacía a los móviles conceptuales sobre los fines materiales de una concepción válida también para la poesía, que no excluye del uso del lenguaje a ninguno de los ingredientes de la modernidad. Las palabras en libertad, la invención de vocablos y el dinamismo-plástico espacial: esos tres postulados de Marinetti encierran o por lo menos son un primer aviso de todas las fórmulas de la moderna poesía concreta. Por las palabras en libertad la poesía va al encuentro de nuevas realidades, conformando una antitradición imaginativa, fundada en la simbolización de los adelantos contemporánea reducida a lo que para esa época era su máximo símbolo, la máquina en movimiento. Por la invención de palabras, la creación se constituye en universo autónomo. El dinamismo plástico significa que en la poesía las palabras deben comenzar a ocupar el lugar de lo que nombran, como si fueran objetos visuales o signos no referenciales sino cosificados, de manera que el significado pasa antes por la distribución que se les da a las palabras en el espacio. El lenguaje se objetiva como si fuera un medio plástico.

Esta objetivación del lenguaje es tomada por algunos poetas, como es el caso del vidente Antonín Artaud, en un sentido corporal: la palabra se independiza de su función lógica, se hace materia del cuerpo y es triturada y expelida éste en forma de fonemas, trenos o sonidos guturales, sin conexión

lógica con el sentido o función de la lengua. Estas emisiones fonéticas, adquieren a través de la palabra del poeta más significación que las que le da el curso de la vida; se hallan también en las primeras veladas dadaístas y se constituyen, a partir de Artaud, en una rica tradición de poesía oral y corporal que llega a nuestros días y cuyo máximo representante iba a ser en su momento el poeta alemán Ernst Jandl (1926). Aparece así la poesía como fonograma, la poesía como música concretita y las arquitecturas del sonido leído, de que habla Octavio Paz.

Para comparar los extremos, tenemos también el caso de Maicovsky, el futurista ruso que comienza exaltando a la Revolución rusa y termina en 1930 pegándose un tiro. En sus extensos poemas, Maacovsky emplea frases largas que se disponen de manera cabalgada como para dar la sensación de un vehículo en marcha (¿en "Una nube en pantalones"?) hacia la nueva era del progreso; el tripulante de esta especie de cohete pareciera ser esa versificación desenfadada y brillante, en la que entra la máxima coloquialita que hasta ahora se había visto en poesía: por supuesto, si hacemos excepción quizás de la poesía de Blaise Cendrars, poeta cubista y luego aventurero de todos los mares, que redactó en 1913 el poema más onomatopéyico y trepidante que jamás se publicara en lengua francesa y uno de los más recitados en Latinoamérica: "Prosa del Transiberiano y la pequeña Juana de Francia."

Sobre la obra de Marcel Duchamp, un disidente del Cubismo, no se han paseado los tratadistas de la poesía experimental lo suficiente para descubrir los alcances de sus inventos lingüísticos y su influencia en la poesía americana. Ni la importancia que el francés tiene para todo lo que, partiendo de una crítica a la pintura y al gusto, desemboque en una reflexión que se sitúa entre el arte conceptual y la poesía. Al renunciar a la pintura y renegar de sus orígenes, Duchamp se convierte en el experimentalista que hacía falta para ensayar la exploración del lenguaje en ese punto cero donde se hace añicos toda lógica. Se dan en Duchamp el escéptico y el sorprendente jugador que muestra hasta donde las palabras pueden reducir su única probabilidad de pertenencia a la paradoja, una vez que se ha empujado el sentido gramatical hacia la nada. Duchamp es el prototipo del artista pensador que se acoge, como dice Paz, a las reglas de excepción para producir lo insólito justamente en la oportunidad única. Sin él, hablar de experimentalismo en poesía de vanguardia es como estar en un cuarto sin luz con las manos atadas a la espalda.

La posguerra.

La etapa siguiente de la poesía experimental, tras la lógica desactivación de las vanguardias causada

por el nazismo, se inicia con la posguerra. Su desarrollo está ahora mucho más extendido a casi todos los países del viejo mundo, a todos los centros de producción de arte nuevo, y especialmente a Alemania, EEUU., Italia, Holanda, Francia, Checoslovaquia, y el nuevo mundo, formando movimientos que no se interrelacionan siempre ni se hacen demasiado dependientes de los conceptos de moda que impulsa la vanguardia. Su dinámica se encuentra a veces en los mecanismos que inducen al progreso en los movimientos de pintura, pero con más frecuencia en la creencia de que es el agotamiento de las formas lo que genera las respuestas a través de las cuales, mediante el juego de las rupturas y el cuestionamiento, el arte se renueva. Es el agotamiento, por lo tanto, la primera condición para la aparición de los lenguajes que lo suplantán, aunque no siempre se piense así, dado que primero que los programas de los grupos o las acciones colectivas es la conciencia de que lo que, en última instancia cuenta en poesía es la creación de universos, cualesquiera sean los medios que se empleen, y esto suele ser un asunto absolutamente personal.

El letrismo y la poesía viva mantienen su prestigio en Europa, a la par que un arte conceptualista influido por las teorías de Duchamp. Los experimentalismos de posguerra son más individualistas, y se configuran como discursos orgánicos, apartándose en general de los juegos puramente formales y ganando sustento en posiciones

comprometidas, ya con la estética o con la situación política.

En Alemania, desde Hans Enzerberger, hay grupos experimentalistas que mantienen posiciones críticas frente al establecimiento y ven hacia un super lenguaje que, desbordando la escritura, se plantea la muerte de la poesía. Sin embargo, en el grupo Zero de Alemania y en el Letrismo francés emergen, en la década del 50, equivalencias con el abstraccionismo geométrico y eso inclina a creer en la sobrevivencia de las vanguardias, de hecho, presentes en estos movimientos, si bien este convencimiento dura poco. Un ejemplo de los compromisos que el experimentalismo de posguerra adquirió con los nuevos medios es la obra del alemán Ferdinand Kriweet, quien llega a postular la teatralización de la palabra como una forma de comunicación superior. Desde este punto de vista, la alianza con lenguajes como la fotografía, el film, la televisión, la radio, es decir, tal como la practica este creador, supone la materialización de un arte que hace depender su eficiencia de la actuación personal y que genera por igual proselitismos y enemistades, Tal como se observa en el arte corporal cuando trata de presentarse como poesía. Lo que de él queda no es el libro sino el testimonio fotográfico o fílmico. Entretanto, la poesía resiste porque se ha acostumbrado a que siempre está en tela de juicio.

Su esencia es la contradicción, y cuanto poder la niega sólo la está confirmando en su esencia. El camino se ha despejado mucho en los últimos tiempos de radicalismos a ultranza, lo que no impide que sigan proliferando, con mayor o menor éxito, pero siempre en posiciones extremas, los ismos dispuestos a asumir los tics de la renovación. ¿Y por qué no? Hay que dejarlos.

Como ejemplo de la intención paródica o crítica de la experimentación con la palabra transcribimos el imitado soneto del alemán Gerhard Rŷhn:

Soneto

primer cuarteto primer verso
primer cuarteto segundo verso
primer cuarteto tercer verso
primera cuarteto cuarto verso

segundo cuarteto primer verso
segundo cuarteto segundo verso
segundo cuarteto tercer verso
segundo cuarteto cuarto verso

primer terceto primer verso
primer terceto segundo verso
primer terceto tercer verso

segundo terceto primer verso
segundo terceto segundo verso
segundo terceto tercer verso.

En América Latina.

Trasladando esta digresión a América Latina, habría que decir que las poéticas de la primera vanguardia tienen entre nosotros un impacto moderado y siempre siguiendo a modelos o precedentes tomados de Europa. Impacto que repercutió de acuerdo con la situación en que, respecto al progreso, se encontraba cada país. Las condiciones económicas fueron importantes en nuestro desarrollo cultural. Pero en general fue sólo el desplazamiento al viejo mundo lo que posibilitó el más pronto acceso a la modernidad. Argentina, Chile y Brasil figuran a la cabeza en el renglón de las innovaciones vanguardistas. En Argentina, por ejemplo, el surrealismo circuló de manera temprana, casi simultáneamente con la publicación del Primer Manifiesto de Breton, en 1924. Oliverio Girondo, del grupo Martín Fierro, de Buenos Aires, fue la chispa de ignición. Sus vínculos con el grupo ultraísta de los españoles Cansino Assens y Guillermo de Torres, quienes a su vez miran hacia el Dada, se trasuntan de algún modo en su libro "Calcomanías", de 1925. Esta

poesía gestual, si bien no introduce elementos especialistas y visivos en la composición del texto, presenta un ludismo contagioso que raya en el desenfado y en una gran inventiva verbal. Poesía de signo ecuménico, como ha sido la cultura argentina, a diferencia de lo que ocurrió en Brasil, en donde la Semana de la Poesía, movimiento con que irrumpió en llamado Modernismo, en 1922, el cual tuvo en principio cariz en principio vanguardista pero que pronto se revertió hacia la apropiación del idioma portugués desde una perspectiva francamente nacionalista y autóctona, sin perder de vista una perspectiva universal. Era lo que desde un comienzo había que hacer en Latinoamérica. Como lo prueba la riqueza y fecundidad de la moderna poesía brasilera.

En Chile es harto conocida la figura de Vicente Huidobro, quien mezcló en sus comienzos influencias muy heterogéneas, pero principalmente las del Ultraísmo y la poesía cubista de Apollinaire y Reverdy para crear un idioma personal que él denominó Creacionismo. "No cantes a la rosa. Hazla florecer en el poema". En su libro más importante, *Altazor*, la invención verbal de Huidobro puede compararse con unos juegos pirotécnicos disparados sobre un tablero de ajedrez por un loco. El vigor con que se exaltan aquí las bondades materiales del nuevo siglo, tal como se aprecia en ese optimismo que desabrochan sus metáforas, es en rigor parte de este discurso ingenioso con que Huidobro maneja el espacio

hasta servirse de la poesía como de un campo de maniobras. Maniobras por momentos brillantes, pero en todo caso acrobáticas. No en vano es un fiel representante del nuevo siglo; gran viajero astral que pretendía, como Blaise Cendrars, reducir el universo del mundo al de la palabra. ¿Y esto no es lo que en el fondo quiere todo poeta?

Concretismo y poesía visiva.

Después de 1952 Brasil ocupa lugar de primer rango en la producción de poesía experimental. Aquel año surgió en Sao Paulo el movimiento de poesía concreta, lanzado por Haroldo y Augusto de Campos y Decio Pignatari, en torno a la revista Noigandres. Desde Sao Paulo este movimiento se ha extendido a muchos países hasta adquirir categoría de movimiento mundial. En principio, el concretismo es un producto genuino de la vanguardia y su relación con la pintura abstracta pura, que es también un fenómeno latinoamericano de la década del 50, apunta indiscutiblemente a remarcar su carácter objetualiza y visual. También tiene evidentes nexos con el letrismo de Francia, tan vinculado al cinetismo. Las coincidencias que hay entre la disposición geometrizable de las palabras en el poema concreto y las formas ortogonales de la pintura abstracta, son bastante evidentes y constituyen una relación que

también se pone de manifiesto en la tendencia de la poesía concreta a la formulación y sistematización de la experiencia, de manera teórica. Hay en esta poesía, si así pudiera continuar llamándosela, un espíritu mondrianesco, tal como lo ha expresado mejor que ninguno el experimentalista José María Iglesias en un poema donde el apellido MONDRIAN está distribuido de tal forma en el papel que con sus letras se forma un cuadro de composición perfectamente ortogonal, como los que elaboraba el gran te—rico y pintor holandés con los tres colores primarios.

Lo dicho sólo vale en cuanto al origen y a una parte del movimiento concretista, ya que esta escuela es extraordinariamente rica en propuestas y no siempre revela intenciones puramente formales o esteticistas, como le han atribuido sus críticos, derivando también sus planteamientos hacia el mensaje o a las formaciones imaginativas e incluso figurativas, con la finalidad de crear iconos con las palabras o letras, según se tomen. En todo caso, es característica del concretismo el que la unidad compositiva del poema sigue siendo el vocablo, tanto como lo es también el carácter cerrado del texto en función de una estructura objetiva, cuya decodificación varía de un texto a otro. La evolución de la poesía concreta halló en el llamado Poema-proceso una derivación igualmente feliz y exitosa. En el Poema-proceso el texto ya no aparece como conclusivo y objetivamente resuelto en una unidad

cerrada, sino que apunta a sintetizar en uno solo los procesos de realización y de percepción. La estructura ya no es sólo gramatical y puede prescindir de ésta. Solicita, además, mayor participación del interlocutor para completarse, y pone en juego medios muy diversos, casi los que crea necesario, desbordando el campo exclusivo del texto.

El poeta e investigador de la poesía experimental Juan Pintó da a propósito de esto da la siguiente explicación: "El poema/proceso es una continuidad radical. Poema/proceso es aquel que a cada nueva experiencia inaugura procesos informacionales. Esa información puede ser estética o no, lo importante es que sea funcional y por lo tanto consumible. El poema se resuelve en sí mismo, no necesitando de interpretación para su justificación.

El poema/proceso es la conciencia de crear nuevas lenguas, manipulándolas dinámicamente y fundando posibilidades creativas"*.

José Juan Tablada.

Algo parecido, pero en el extremo opuesto, puede decirse del bardo mexicano José Juan Tablada, poeta cosmopolita y erudito cuyas principales virtudes en el verso les vienen del Modernismo y de su maestro Rubén Darío. El exilio y la diplomacia le facilitan el acceso al conocimiento de las vanguardias, en Nueva

York (en donde, desde 1915 ya estaba instalado Duchamp) y en París. En 1900 viaja al Japón y descubrió para nuestra lengua castellana las propiedades del haiku, cuya forma adapta a un versátil metro de tres versos cortos, de concisión impresionista. En Bogotá y en Caracas escribe Tablada el núcleo más influyente de su obra, Poemas Sintéticos y Li Po y otros poemas, publicados ambos en Venezuela, entre 1919 y 1920, al calor de las productivas tertulias con nuestros pintores modernistas. La novedad de "Poemas sintéticos" está en su carácter de propuesta, pues Tablada mismo realiza los dibujos con que hace acompañar cada poema de forma tal que estos no vienen a llenar una función ilustrativa del texto, sino que componen con éste una unidad visual, resuelta con el propósito de que el lector participe coloreando los dibujos.

"LiPo y otros poemas" es un libro más experimental y quizás constituye la mayor contribución que por entonces un poeta latinoamericano dio a la vanguardia literaria. El poemario está inspirado, ni más ni menos, en los primeros caligramas de Apollinaire, publicados en 1908, pero es anterior a la edición definitiva del texto del gran poeta francés. Tablada también emplea la grafía de la escritura y la tipografía combinadas en poemas separados para construir con las palabras las figuras y objetos del libro. Ejercicios de imaginación poco comprendidos en aquella época y que quedaron

sin repercusión y como olvidados en las letras latinoamericanas.

Conclusión en torno al fin de la modernidad en poesía.

Hoy día en Latinoamérica las distintas direcciones tomadas por las poéticas concretistas y experimentalistas no constituyen una vanguardia, o han perdido peso y sus relaciones con el arte tampoco tienen la intensidad de antes. Aunque no se supeditan o subordinan a las formas de la poesía ortodoxa o tradicional, tampoco son concluyentes en cuanto a que marquen o anuncien el curso que seguirá nuestra poesía en los años venideros, curso por supuesto inextricablemente hibridado con las tendencias universales de la lírica. Siendo el género literario que acepta el mayor número de transgresiones y la máxima libertad, de hecho, la poesía no necesita llegar a una situación límite tal que se pida de ella su separación radical del cuerpo de la literatura o la gramática, para que pueda seguir teniendo vigencia en el mundo, si es que llegáramos, como parece ser, a un estadio oral en los próximos tiempos. Por el contrario, hay actualmente un renacer de las poéticas de signo tradicional, en tanto que la poesía experimental, y especialmente la que se hace con los multimedia y asociada al arte conceptual, no encuentra aún terreno en el consenso de los numerosos eventos que a la poesía se le consagran en muchas partes del mundo, y

especialmente Latinoamérica. Los compromisos con la tecnología siempre llevan implícito una aprobación del progreso, y aunque este no se niegue a las creencias de hoy, pareciera ser que, a los ojos de nuestra época, el éxito de la poesía reside en que es por excelencia el género que fracasa. Habrá que cambiar la mentalidad de nuestro tiempo. Pero si nuestra época sigue pensando así de nuestra poesía, es porque tiene a la poesía en el peor de los conceptos.

El papel renovador de la poesía experimental sigue, así pues, referido a lo que se pueda hacer con los medios que emplee y dependiendo del porvenir de éstos en la sociedad contemporánea, en estrecho contubernio con modas y vanguardias, lo que quiere decir que, en lo intrínseco, no sería más original o artística por el hecho de que utilice medios más avanzados o porque excluya, subordine o eclipse, tal como se desearía, el texto gramatical. Pareciera ser que, en cuanto prescinde de éste o persiste en hacer de los vocablos cosas o valores plásticos, el poder de innovación de lo experimental, para darle algún nombre, se pone más del lado de la pictoricidad que del logos. Entendida de lo contrario, con la humildad necesaria, la experimentalidad tiene asegurada una cuota de participación en el pluralismo poético de nuestros días, en cuyo caso podría también seguir llamándose poesía y quedar en armonía con el resto de los lenguajes poéticos, en el marco de ese mismo pluralismo que encontramos afectando a la totalidad

de las expresiones de arte de la actualidad. Vendría a ser una parte del conjunto, del mismo modo que los llamados lenguajes no convencionales, en artes plásticas, permanecen adscritos a éstas como manifestaciones derivadas de ese universo que reconocemos, aquí y en cualquier parte, ahora y para siempre, como poesía.

Juan Calzadilla.
Septiembre de 2002

Sobre transdisciplinariedad y escritura

Ponencia expuesta en Valencia en setiembre de 1999 con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo.

Juan Calzadilla:

_Algunos de ustedes pueden sentirse intrigados si les confieso que, para presentarme en este coloquio, yo abrigaba una serie de dudas. En principio, ¿desde qué tipo de actividad puedo hablarles con más propiedad de un tema que como la transdisciplinariedad me concierne y me toca de alguna manera? Un tema del cual quizás un segmento de mi obra puede prestarse a ser tomado, modestia aparte, ¿cómo un modelo difícil y molesto? Como no abrigó prejuicios que alimentar respecto de una pretendida pureza de los géneros literarios, me

permitiré hablar con toda libertad, no sin antes advertirles que una de las cuestiones más arduas que desde joven me intrigaron era tratar de comprender la forma en que se relacionan e integran los métodos y lenguajes empleados por los artistas plásticos y los escritores. En otras palabras, ¿qué había de común entre unos y otros? A veces me pareció que ambos, de lado y lado, se complementaban y que sus funciones no eran por lo menos tan disímiles o extrañas entre sí como parecía. Y me formé con esta idea que contribuyó a tratar de abolir en mí mismo una separación inconveniente entre el personaje que me había inventado y mi verdadero yo. Me llevó mucho tiempo de aprendizaje poner cada cosa en su lugar, pero este esfuerzo me involucró en otro tipo de ilusión que me ha costado erradicar y que consiste en creer que basta practicar una disciplina para considerarse dueño y señor de ella. Finalmente, quiero decir que esa actitud me comprometió amorosamente con la cultura de este país. Y, a despecho de yerros y dificultades, ya no puedo echar para atrás.

Claro que la transdisciplinariedad, en un sentido general, no es un concepto atípico dentro de la enorme galaxia de todas las disciplinas responsables del conocimiento humano. Más bien representa una función propia de los procesos normales y rutinarios que derivan de los necesarios intercambios de información, de las transacciones de lecturas y aprendizajes que interactúan sanamente en todas las

ramas del saber, incluidos en éstas, por supuesto, las artes y la literatura. Ese intercambio supone incesantes y mutuos préstamos. Puesto que ninguna disciplina, exceptuando quizás la matemática se presenta, según los entendidos, química y genuinamente en estado puro. Para utilizar un término de la ecología: todas las disciplinas están más o menos contaminadas por la vecindad de un mundo desbordado del que, para colmo de males, se ha demostrado que está regido por el principio del caos.

Pero la transdisciplinariedad, tal como la interpreto, no estriba sólo en la relación dialógica o en las permutaciones que puedan darse entre varias disciplinas, sino que también puede encontrarse en un mismo sujeto, de forma que cabe hablar no sólo de disciplinas transdisciplinaria, sino de creadores transdisciplinarios. Y pongo por caso al crítico que al mismo tiempo que emite juicios y reflexiona es capaz de expresarse con el instrumental del artista. Para nadie es un secreto que la poesía ha reclutado los mejores cultores de la crítica y la teoría poéticas entre los poetas mismos. Sin duda que muchos escritores en rol de críticos son capaces de hablar de la obra de sus contemporáneos con igual propiedad con la que examinan sus propias producciones y con frecuencia es a partir de éstas que el artista o el poeta ha desarrollado un saber teórico al que jamás se hubiera podido acceder por otro medio. Mondrian, Van Gogh o

Duchamp no son precisamente excepciones de la regla que proclama como irreducible

la división de la mente humana en dos parcelas: una en la cual está una zona exclusiva ocupada en la elaboración de juicios e ideas abstractas, y otra que, incompatible con aquélla, apunta a la función imaginativa propia del carácter artístico. Funciones que actuarían dicotómicamente en orden a las representaciones simbólicas de la realidad y a las creaciones de la mente. Pero sí es cierto que son capacidades diferentes en esencia, ellas no son tan excluyentes una de otra que no puedan mezclarse armoniosamente en un mismo individuo. No hay que confundir el que esas disposiciones existan de modo natural en el hombre con el hecho de que no las desarrollemos debidamente. Y esto último es lo que no hacemos. Toda la revolución conceptual de Marcel Duchamp partió del prejuicio de considerar que, en materia de ideas, el pintor no tiene más olfato que para el olor de la trementina. Pero ¿percibía él toda la carga teórica del pensamiento metafórico en los trabajos de Cézanne o de Monet? André Breton insistió mucho en esta dicotomía odiosa cuando propuso, inspirado en ideas de Freud, un método de escritura fundado en la completa anulación del control mental. Las imágenes -pensaba él- brotan en el momento en que son convocadas por la suspensión inmediata de la actividad mediadora de la conciencia y el flujo de imágenes se desprende del magma inconsciente para

abrirse paso a través de ella tal como un caudal de agua. No comprendió, sin embargo, que también había un pensamiento automático de las ideas. Pensaba que la función cerebral dedicada al razonamiento se localizaba en la conciencia mientras la función imaginativa, que se expresa a través de imágenes y metáforas, estaba a cargo del inconsciente. Sin negarle crédito a este hecho comprobado por la obra de visionarios, videntes y poetas en estado de hipnosis, borrachos, drogados o en trance, hay que decir sin embargo que ambos discursos, el de las ideas y el de las imágenes, se complementan y pueden llegar a desarrollarse en un sistema conjunto así logramos que sus procesos se mezclen, y eso es lo que hacemos normalmente cuando escribimos.

II

En cuanto a mí, para concretarme a lo que puedo decir del tema de este coloquio del mejor modo que conozco, o sea auto explícitamente, me permitiré evocar algunos hechos poco conocidos. En la época en que se levantó la generación a la cual pertenezco, es decir, en los años cincuenta, ocurrió en la cultura venezolana un proceso singular y atípico. Aparecieron las vanguardias y con ellas un concepto muy diferente y dinámico de entender la interdependencia de las disciplinas artísticas e incluso las relaciones entre éstas y la literatura. Ese concepto tiene que ver con lo que

entonces llamábamos integración de las artes, es decir, un tipo de interdisciplinaridad con el que no estábamos familiarizados y que tuvo como eje la forma casi hegemónica y autoritaria con que el arte abstracto surgió y se expandió en las principales ciudades venezolanas, llegando a tener gran influencia en la arquitectura y en disciplinas que como el diseño se asociaban a la también generalizada convicción de que el arte debe evolucionar al par del progreso de la sociedad industrial. Fue Alejandro Otero el principal exponente de esta tesis.

La crítica nueva nació por entonces entre nosotros, en principio estimulada por la relación que mantenían los escritores, y especialmente los poetas, con las artes plásticas. El interés general por la modernidad favoreció mucho este proceso que se interrumpió en Venezuela, bruscamente, a fines de los cincuenta, generando gran frustración. Durante ese período de formación de las vanguardias, la frontera de los géneros artísticos, la pintura y la escultura en especial, casi llegó a desaparecer a costa de privilegiar un arte objetivo representado por obras que se exponían al aire libre o a la intemperie y en las que se combinaba el uso de la policromía con los nuevos materiales de la industria dentro de un perfil tridimensional. Un arte al cual por entonces nadie llamaba por otro nombre que el de abstraccionismo geométrico. Con este nuevo lenguaje se pudo apreciar que la transdisciplinariedad que se buscaba con la

integración de lenguajes abrigaba el propósito social de vincular las propuestas con los espacios públicos, con algo así como un museo urbano o peatonal. Propósito que como ustedes saben se vio frenado por la violenta irrupción de las vanguardias neo-expresionistas que dominaron en la década del sesenta y que acabaron con la ilusión de seguir pensando que el arte se rige por las leyes del progreso.

En una época en que el crítico de arte se formaba en la calle y no en instituciones académicas o museológicas y en que la actividad crítica se confundía con la labor periodística, no fue fácil para mi generación escapar a la fascinación que producía el descubrimiento de los grandes movimientos del arte moderno ni tampoco el interés que despertaba el hecho de que fuéramos testigos de una transformación del arte venezolano que se extendió también a otras disciplinas y en especial a la literatura, tal como pudo apreciarse en el surgimiento de grupos innovadores como Sardio y El Techo de la Ballena. En una época tan crucial y polémica en la que casi se le pedía a todo el mundo que tomara partido y gritara su rabia a las puertas de los museos, se hizo imperioso definir y afirmar afinidades para integrarnos a lo universal a partir de las modestas contribuciones que aquí hacíamos, comportamiento que parece ser desde entonces una de las peculiaridades del clima cultural venezolano.

De otra parte, los oficios o vocaciones que se podían elegir como ejercicio de vida no estaban en aquella época tan reñidos ni se excluían tan compulsiva y competitivamente entre sí como hoy, lo cual conducía a que no fuera infrecuente encontrar entre los pintores mismos gente pensante que, igual que reflexionaba sobre su trabajo, podía escribir ficción o dedicar tiempo al pensamiento crítico. No era extraño tampoco ver a los escritores inclinarse sobre el caballete para intentar borrar una figura.

Ahora bien, para continuar con estas anotaciones autobiográficas, diré que en 1953, perdida la oportunidad de graduarme y frustrado políticamente por el fracaso del plebiscito electoral del año anterior, yo pensaba seriamente en que podía dedicarme a la literatura. Durante largas temporadas en la provincia y en el ocio de los difíciles días de una prisión política en Caracas y de varios meses de persecución en el estado Guárico, había yo hecho muchas lecturas de clásicos y modernos y escribía poesía medida y rimada. Recuerdo que Mariano Picón-Salas me publicó en El papel Literario de El Nacional una Egloga inspirada en una famosa pieza homóloga de Garcilaso. Aquel año de 1953 alcancé un premio en un concurso de poesía en cuyo jurado estaban Ida Gramcko y José Ramón Medina. La torre de los pájaros era ese largo poema de inspiración withmaniana que dos años más tarde, en 1955, editó

en Valencia Felipe Herrera Vial en los Cuadernos Cabriales.

Por esa época yo no tenía la menor idea del género de actividad al que podía consagrarme como medio de vida. Pero la ironía es que de poco sirvió aquel premio ni el estimuló que le atribuí. De regreso en Caracas, me dediqué afanosamente a buscar un puesto de trabajo, pero sólo conseguí que Pascual Venegas Filardo, enfundado en su talante huraño, me empleara a destajo en la redacción de El Universal para escribirle una columna semanal que salió durante varios años en el Suplemento Cultural de ese diario, con el título de Reseña de la Semana. Tengo que agradecerle a este espacio la audacia de haberme empujado a escribir regularmente sobre libros y sobre las artes plásticas y sus protagonistas. Por esta época el periodismo era la vía natural para el ejercicio de la crítica e incluso para perseverar en ella. No se editaban como hoy libros de arte y lo que se publicaba en los catálogos era extremadamente simple, aunque muy sincero. Los escritores que se aventuraban a escribir artículos sobre arte, como Picón-Salas, Meneses, Pineda, Armas Alfonzo, Antillano y Carpentier, se sentían como prestados a aquella actividad y no hubo ni uno solo que, con la excepción de Gaston Diehl, (un francés radicado por entonces en Venezuela) se considerara a sí mismo crítico de arte. La museología estaba en pañales y no había como hoy facultades de arte ni revistas especializadas. Fernando Paz Castillo

y Enrique Planchart se habían iniciado bastante antes, en 1919, como gacetilleros en El Universal y después que yo, escribiendo para otro diario, lo hizo también Roberto Guevara. No eran hombres salidos de academias de arte. Pero cómo sabían. Por entonces Pedro Ángel González dictaba cátedra a las puertas del Museo de Bellas Artes y ya había muerto uno de nuestros docentes más agudos, esa figura tan querida por los valencianos de aquel tiempo que fue Antonio Edmundo Monsanto, cofundador del Salón Michelena.

El arte entraba por los poros o no entraba. La relación de pintura y escritura era más viva y personal de lo que es hoy en la era virtual, y uno podía llegar a comprender el proceso de elaboración de un cuadro con sólo realizar una inspección cuidadosa del taller del artista, o andando de exposición en exposición detrás de una entrevista con el pintor. Actualmente la información se maneja muy rudimentariamente, más con el propósito de mantenerse al día que de compenetrarse con el trabajo artístico, y ha desaparecido del trato de las apresuradas notas de prensa ese análisis de las obras en el cual tanto esmero pusieron las generaciones anteriores.

Llegado a este punto, no tengo que abundar en cómo yo mismo me he visto envuelto en esta problemática de la transdisciplinarietà y me bastaría recordarles que durante años, muchos años, me ocupé, ya de manera diligente o negligente, de esa actividad

que en la cultura se conoce como crítica de arte. Desde luego que ésta es una función que se desprende de la existencia misma del arte y que por estarle supeditada se manifiesta como una explicación o valoración de sus objetos. Pero también está estrechamente asociada al lenguaje literario pues siempre se ha tenido en mayor estima el texto crítico cuidadosamente redactado. Dependiendo de un factor verbal común a la literatura, la crítica mantiene una relación muy dinámica con la investigación histórica, al tiempo que ofrece una doble lectura interdisciplinaria en cuanto a lo que dice sobre la obra en sí misma y en cuanto a lo que dice de la realidad. El contexto es el lugar de convergencia de los juicios históricos, y la historia del arte lo es de los juicios estéticos o de valor. Aunque tampoco se niega que pueda tenerse acceso a la comprensión de la obra a través de la intuición expresada por medio de un verbo poético.

Total: que la relación entre el hecho plástico y la escritura se hizo para mí tan perentoria que llegué a pensar, tal como lo hice, en que podría llegar a entender mejor el proceso artístico si me dedicaba a su práctica misma. Por algún tiempo estuve en las clases de dibujo que en la Escuela de Artes Plásticas regentaba Pedro Ángel González. Comprendí, sin embargo, que sería de mayor provecho si, abandonando el modelo vivo, experimentaba por mi cuenta, dado que lo que tú dibujas reproduciéndolo del natural nunca es tan fiel a lo que observas como a lo

que ya conoces. Reproducimos mejor lo que conocemos bien, no lo que está delante de nuestros ojos, pues el conocimiento que suple la experiencia es siempre una evocación intensificada. El dibujo es una facultad analítica y

lo que se aprende de él es realmente una disposición para observar con una agudeza que sólo se adquiere bien desde la infancia. He allí por qué el desarrollo de esta disposición, desde los siete años, hizo de Michelena un dibujante genial. Por mi parte, preferí dedicarme a la copia de la obra gráfica, vista en reproducciones y láminas, de los grandes maestros, como Goya, Rembrandt, Picasso, todo lo cual, gracias a la destreza adquirida, me sirvió para abrirme cauce a los procesos de formación de imágenes por una vía automática. Entiendo por lenguaje automático un resultado dependiente de la velocidad, el azar y el control no razonado o consciente de las pulsiones o emisiones del medio empleado.

De lo demás, en cuanto a mi modesto trabajo cumplido en el discutible y resbaladizo terreno de la crítica, la mayoría de ustedes ya está enterada. Me limitaré a hacer una breve relación en torno a ese otro polo de mi experiencia transdisciplinaria representada por mi obra dibujística.

Para referirme a este punto, diré que entiendo la transgeneridad en el dibujo, tal como lo he practicado desde hace mucho tiempo, como voluntad

de integrar la motricidad de la escritura considerada plásticamente a una pulsión psíquica incontrolada, de naturaleza orgánica, que se desarrolla en las dos dimensiones de un soporte plano. Cuando se dibuja mediante un accionar parecido a cuando se escribe a mano, uno termina por concebir el resultado como una caligrafía visual, compuesta de imágenes, en la cual, plásticamente hablando, signo y sentido son lo mismo. Eso explica que yo haya encontrado en el borrador del poema, o del texto de la página, una matriz primera del dibujo en su correspondencia con la hoja de un soporte en donde, siguiendo las tensiones de la pulsión automática, se ejecutara un dibujo de formas abstractas o figurativas. La plasticidad en el trazo dibujístico puro nada tiene que ver con el objeto que se representa con él, es simplemente expresivo. Para lograrlo basta limitarse al instrumental indispensable del dibujo, como son el papel, el lápiz, el gotero, la caña de bambú, el pincel y los negros, grises o sepias de las tintas.

Los procedimientos dibujísticos que he empleado han sido los que más contradictoriamente condenan en la obra todo propósito literario, anécdota o mímesis cuando se emplean esos procedimientos en función representativa. De hecho, el método caligráfico, a la vista del resultado, exime de preguntarse por toda intención premeditada previa a la realización misma del dibujo y también exime de tener que explicar que el mejor dibujante es aquel que

menos tentado se siente a hacer correcciones o enmendaturas en sus obras. La caligrafía en el dibujo puede ser considerada como una gestualización mínima en cuyo origen está un impulso motriz básico. A la inversa, en el origen de la gestualización pictórica, por más ampliamente que ésta se proyecte al plano, se encuentra una pulsión caligráfica. Al emplear un formato mayor, trasladando el acontecimiento al espacio, no se hace más que proyectar la forma hasta los límites exigidos por su crecimiento, a partir del mismo impulso motriz mínimo que da origen a la formación del dibujo. Reducida a sí misma, la estructura del dibujo podría, con el mismo argumento, ahorrarse el empleo del color, al considerar a éste como mero relleno. El dibujo que necesita del color se vuelve un apéndice de la pintura.

Me interesa, así pues, algo simple como la forma o como el movimiento considerados como accidentes del azar, algo que pueda reducirse a su incidencia o a su continuidad misma en el momento de producirse. Me interesa su secuencia positivo-negativa fija en un plano, en un espacio por decirlo así abstracto y generalmente monocromático (en blanco y negro, quiero decir) sin que con ello esté negando validez al color.

III

No quiero terminar estos apuntes sin hacer mención del carácter transdisciplinario de la poesía. Como lo habrán entendido los que me han seguido en mi modesta obra poética, últimamente me he esforzado en conciliar la reflexión y la metáfora en un discurso simple y sintético que combina en su tono directo el buen uso de las reglas gramaticales y la precisión en la escogencia de vocablos con ausencia de adjetivación e impostación. Muchos poetas son renuentes al empleo de la sintaxis propia de la prosa cuando escriben textos poéticos e incluso son resistentes al poema en prosa o a la utilización de ésta cuando en un mismo texto se intercalan partes en verso y partes en prosa, como lo hiciera Rimbaud en varios poemas de sus libros *Una temporada en el infierno* y *Las iluminaciones*. Hay poetas que desconfían de las frases largas y del habla realista de la conversación cotidiana, y mucho más de las escatologías, como si desearan que la poesía continuara en un dominio reservado y que no se hiciera de ella, como muchos pretendemos, un medio de comunicación y ni siquiera un objeto en sí mismo. La falta de una norma, estatuto o canon que nos diga cuándo se debe emplear el verso y cuándo la prosa y que sirva también como principio para definir el poema, revela que cada estructura verbal es variable y se hace autónoma cuando es consistente con lo que se dice en ella. Y esto fue lo que quiso afirmar Rimbaud cuando en la *Carta del vidente* atacó a los poetas de su

tiempo acusándolos de que hacían “prosa rimada”. El utilizó la prosa justamente con otra intención. Todo lo cual debe llevar al poeta actual a anteponer el sentido a la forma, pues ésta debe surgir de aquél durante el proceso mismo de escribir, conforme a este enunciado:

La forma es la estructura que el sentido se da a sí mismo.

O también, para decirlo con palabras de William Carlos Williams: “Las ideas están en las cosas”.

Considerando que la transdisciplinarietà de la poesía tiene en la relación genérica con la prosa su principal compromiso, me permitiré afirmar que la prosa continúa siendo un instrumento fundamental e ineludible para el oficio de poeta, y casi habría que concluir diciendo que, sin un entrenamiento cabal en ella, como pensaba Eliot, como experiencia y como modo de reflexión, se hace cuesta arriba, por no decir que imposible, escribir buena poesía en nuestros tiempos.

Concluiré leyendo un texto poético en el cual de una manera metafórica expongo la idea expresada en torno a la relación transdisciplinaria de poesía y prosa:

Viva el borrón

Yo tengo en la prosa, en el hecho de adobar la prosa, una tentación estética.

Procuro verme en ella como en un espejo. Y créanme que a veces logro verme. imperfectamente, claro, pero de cuerpo entero.

Y ¿qué les parece si dijera que experimento por la poesía una tentación mítica parecida a la que nos lleva a creer en el poder de un embrujo sin pararse a razonarlo? Pero no. Yo tomo mi texto en juego o, si prefieren, en broma. No me solazo en él, no me detengo a analizarlo.

Por qué tendría que hacerlo, sí sé que la explicación del poema acaba con el poema.

Lo único que está a mi alcance es presentarlo del mejor modo, desbrozarlo, enmendarlo aquí, remendarlo allá.

Tacharlo más adelante.

Cuando más, soplar sus páginas, por si vuelan. Lo máximo a que me atrevo es a examinar si vale la pena el esfuerzo de escribirlo y de qué manera, con qué herramientas, y por qué medios, sin entrar en generalizaciones y con todos los inconvenientes del cómo.

Y sin hacerme otras preguntas, más allá de este corolario:

No busco encontrar en lo que escribo otra cosa que la facilidad para decirlo.

Que sea oscuro o profundo, es secundario. Eso puedes imaginarlo.

Contenido

I- ARTE Y VIDA.....	5
Simón Rodríguez.....	7
Tesoros del saber	8
Absurdo y vida.....	9
Sobre premios y tumbas	10
La mandonearía como bien público	11
Cuando la realidad legitima la ficción	12
Rilke sobre Rimbaud	13
La llama del éxito	14
Naturaleza e inspiración.....	14
Arte por mampuesto	15
El humor: fortuna crítica de El techo de la ballena	16
Un arte más feliz	17
"Yo no tengo la culpa de saber resumir." .	17
El sueño como sanción	18
La forma del sueño	18
Patria mínima	19
Del uso del deterioro en la economía de la expresión.....	19
Esto fue lo que se nos olvidó.....	20

El Castillete.....	20
La muerte de Emerio Darío Lunar	21
II- ATANDO CABOS SUELTOS	25
La poesía experimental goza de buena salud.	34
Sobre poesía experimental.....	40
El Cubismo.	41
El collage en los tiempos heroicos.	43
La posguerra.	49
Soneto.....	52
Concretismo y poesía visiva.....	55
Sobre transdisciplinariedad y escritura	61
Viva el borrón	77

El contenido de la obra de arte moderno, es el artista mismo. En este sentido podemos trazar una historia de la internacionalidad en tanto que las obras de arte pueden ser proyectadas a actitudes, gestos, voluntad de forma, movimiento físico, estilo. Una historia en fin que reflejara el acuerdo o desacuerdo entre el propósito del artista y su resultado. Y a esto se reduciría la historia de arte.



AFOREMAS
EDICIONES