

¿EN QUÉ DRAGONES ESTAMOS CREYENDO?

(conversaciones
de samuel vásquez)



¿EN QUÉ DRAGONES ESTAMOS CREYENDO?


CONVERSACIONES DE SAMUEL VÁSQUEZ CON

Hans Magnus ENZENSBERGER

Fernando ARRABAL

Édgar NEGRET

Lucía ESTRADA

edición al cuidado de / pequeño  Alejandría
fotografías / DIANA GIL
FRANCISCO VÁSQUEZ
edición virtual / MEDELLÍN, 2021

a Francisco Vásquez

SE HA ELEGIDO LA MEDIOCRIDAD COMO NORMA DE VIDA

(conversación con Hans M Enzensberger)

Página 15

¿EN QUÉ DRAGONES ESTAMOS CREYENDO?

(conversación con Fernando Arrabal)

Página 33

DE MILAGRO EN MILAGRO

(conversación con Édgar Negret)

Página 47

VER CON LA PALABRA

(conversación con Lucía Estrada)

Página 81

“Daría mi obra por una conversación”
Alberto Giacometti

Dice un diccionario que conversar viene del latín *conversari* que significa "dar vueltas en compañía". (*Con*= compañía, *versare*= dar vueltas). Otro diccionario dice que *versare* viene de *verter*, lo que supone que consignamos algo en el que escucha, cuyo espacio debe ser cóncavo para poder albergar lenguaje ajeno. Otro dice que *versare* tiene relación con *versus*= *contra*, por lo que la conversación tiene tanto de sabor a compañerismo como de controversia. Y es que, aunque muchos no lo entienden, la amistad es discusión en un abrazo.

En toda conversación hay una búsqueda de verdad. Ya sea para encontrarla, para controvertirla, o para ratificarla. (Incluso para crearla.) Y, como la verdad se mueve hacia allá, habrá necesidad de una nueva conversación. Así, de conversación en conversación, narramos inéditamente la vida.

Maurice Blanchot dice que "toda palabra es violenta y al mismo tiempo sabemos que los que discuten no se golpean: el lenguaje es la empresa mediante la cual la violencia renuncia a ser abierta para hacerse secreta".

En la conversación es más importante lo que se escucha que lo que se dice. En la conversación se afina el oído, se bruñen las palabras, y los gestos, las actitudes, los lenguajes no verbales, completan la

orquesta expresiva del habla. Esto nos lo enseña y exige el teatro, y nos lo sugiere la vida.

La lengua tiene como modelo lo visual y su expresión ideal es el lenguaje **escrito**, mientras que el habla vierte en el oído el lenguaje **oral**. Dice Umberto Eco que “el signo se puede estudiar y definir a nivel de la lengua, en cambio, a nivel del habla, parece escapar a toda determinación”.

El silencio es básicamente auditivo, no visual. Sólo la música creó una nomenclatura en donde el silencio se indica visualmente, y es decodificado por los músicos a cabalidad y con justeza.

El silencio no es imperiosamente adverso o autista. Con un amigo podemos permanecer en silencio durante largo tiempo sin que nos sintamos inquietos ni incómodos en ese estado. En el silencio lo inmaterial y recóndito aparecen, no con signo negativo sino positivo. El silencio no es confesión de lo inexpresable, sino trompeta transparente de un canto invisible. El silencio cava en la oquedad ampliando el espacio del encuentro. Y el silencio todo oye. El mejor prólogo de la palabra poética y de la música es el silencio... y el mejor aplauso.

Por estos tiempos tener una conversación cara a cara se ha convertido en algo inusitado. Ahora todo es virtual: virtuoso, casi nada.

Con ligereza nuestros gestores culturales han confundido *conversación* con *conversatorio*, que es un mueble donde se conversa: tiene forma de S y las personas se sientan en direcciones opuestas de tal manera que sus rostros quedan cercanos, a la misma altura, facilitando la conversación íntima. Nuestros gestores han llevado esa actividad íntima a los reflectores y la farándula, y, por desgracia, demasiados artistas y escritores han aceptado la oferta histriónica llenando horas de entretenimiento, y en su anhelo afanoso de ser **personajes** a como dé lugar, tratan por todos los medios posibles de mostrarse divertidos y brillantes. Pareciera que ser

personas no les fuera suficiente. Sin embargo, tienen razón, es más comercial el personaje que la persona.

En mayo de 1966, Francis Bacon le dice a David Sylvester:

“Creo que sería interesante pertenecer a un grupo de artistas que estuviesen trabajando juntos y poder intercambiar... Creo que sería maravilloso tener alguien con quien hablar. Hoy no hay absolutamente nadie con quien hablar. Quizás yo tenga mala suerte y no conozca a esas personas. Las personas a quienes conozco siempre tienen actitudes muy diferentes a las mías. Pero creo que los artistas pueden ayudarse realmente. Pueden aclararse mutuamente. Siempre he concebido la amistad como una situación en la que dos personas realmente se destrozan y quizás de ese modo aprendan algo una de otra.

Yo creo que la crítica destructiva, sobre todo si la hace otro artista, es sin duda la que más ayuda. Aun cuando pueda parecerte equivocada si la analizas, al menos la analizas y piensas en el asunto. Cuando la gente te ensalza, bueno, es muy agradable que te ensalcen, pero en realidad no te ayudan.

Por desgracia, no puedo hacer una crítica destructiva de la obra de mis amigos, si quiero que sigan siendo amigos míos. Creo que es más fácil criticar su carácter, porque la gente es menos vanidosa en lo que se refiere a su personalidad que en lo que se refiere a su obra. Yo creo que, curiosamente, no se considera irrevocablemente comprometida con su personalidad, considera que puede modificarla y alterarla, mientras que la obra, una vez realizada, no puede hacer ya nada. Pero siempre he tenido la esperanza de encontrar otro pintor con el que pudiese hablar realmente (alguien en cuyas cualidades y en cuya sensibilidad creyese) y que realmente destrozase con sus críticas mis cosas, y que yo pudiese creer en su juicio. Me da mucha envidia, por ejemplo, la situación de Eliot y Pound y Yeats cuando trabajan juntos. Y de hecho Pound hizo una especie de cesárea de “La tierra baldía”; también ejerció gran influencia sobre Yeats... aunque quizás ambos hayan sido mucho mejores poetas que Pound. Yo creo que sería maravilloso tener a alguien que te dijese: “Haz esto,

haz aquello, no hagas esto, no hagas aquello", y que te diese razones. Creo que sería una gran ayuda."

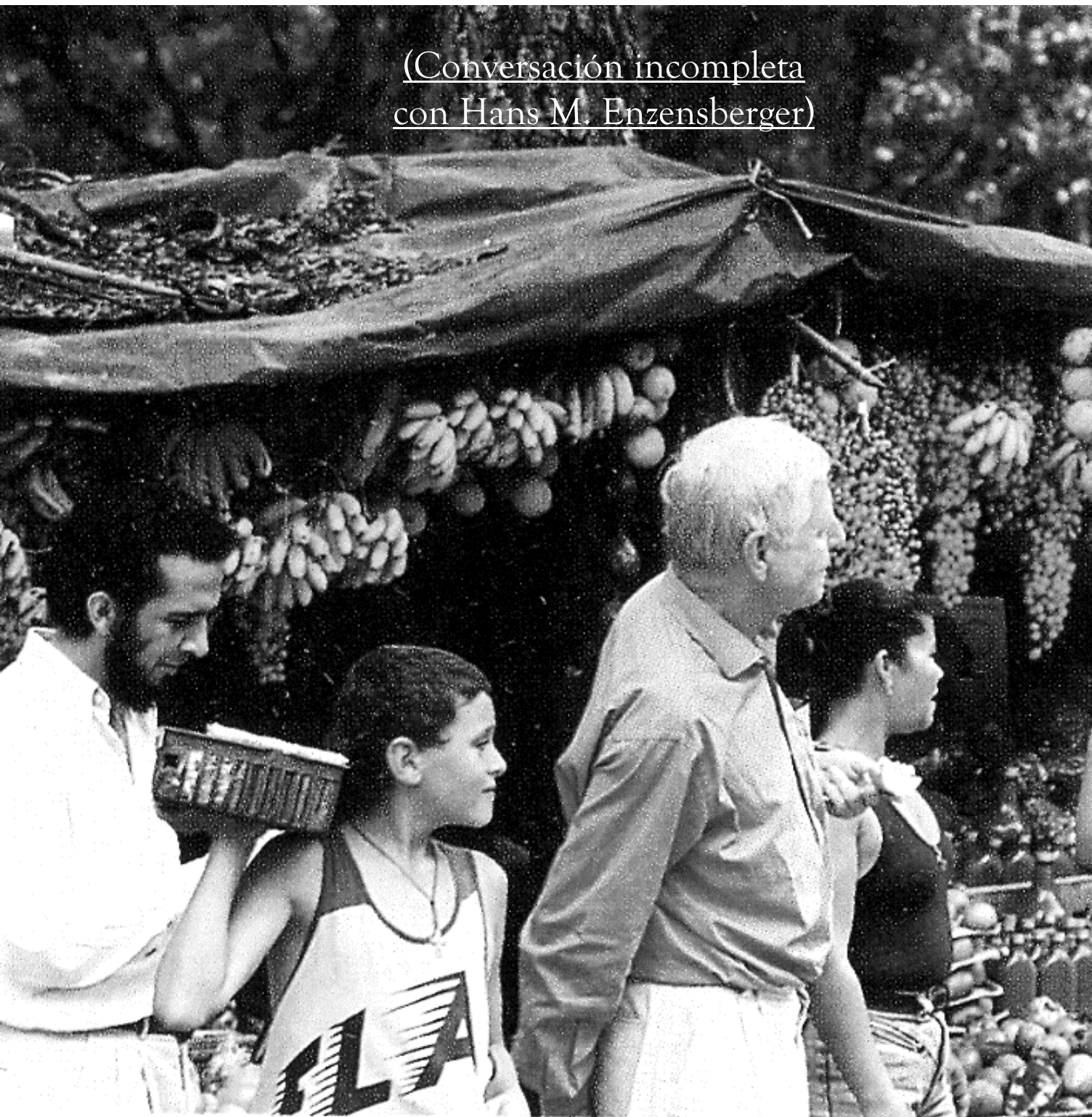
Las conversaciones que he sostenido con artistas fundamentales son de las mayores riquezas invisibles de mi vida. De esas largas conversaciones quedan atesorados valiosos recuerdos de gestos, pensamientos y palabras. Por petición directa de revistas de arte, grabé las conversaciones que conforman este libro.

Con el tiempo he lamentado no tener un sentido más utilitariamente histórico de tantas circunstancias que he vivido y, siempre, el placer de la vivencia se ha impuesto sobre cualquier sentido oportuno de registro documental o cultural, fotográfico o grabado, de esos momentos irrepetibles.

Por ejemplo, cuando Édgar Negret me invitó a que acompañara durante una semana a su maestro Jorge de Oteiza para visitar la estatuaría lítica de San Agustín, todo el tiempo sentí la pesada ausencia de una grabadora que dejara registro de la conversación cotidiana del escultor vasco, que hablaba magistralmente sin descanso, desde el desayuno hasta la una de la mañana del día siguiente, en medio del paisaje majestuoso de Huila. "El paisaje es como un cuerpo múltiple y sensible, cargado de misteriosas energías y rueda fatalmente sobre nosotros con la clave de nuestro propio destino. A formas distintas de hombre corresponden distintas interpretaciones del paisaje. [...] El arte, sólo en sus dimensiones enormes, que es la única normalidad del arte, se da cuando en la dificultad existencial de los pueblos, estos se ven obligados a reclamar la salvación de un modo impostergable y superior. Son los grandes tiempos en que el arte se produce al margen del falso esteticismo de la belleza", decía, mientras palpaba una gran escultura de piedra, descubriendo un dibujo inédito en su espalda. Ante el desconcierto de alguien aclaró: "Yo soy el escultor Oteiza: abrazo las esculturas y ellas me hablan".

SE HA ELEGIDO LA MEDIOCRIDAD
COMO NORMA DE VIDA

(Conversación incompleta
con Hans M. Enzensberger)



Al conocer al poeta Hans Magnus Enzensberger uno tiene la experiencia de sus cualidades vitales más visibles: desmarcación, curiosidad, movilidad, humor, ironía, que se transfieren claramente a su obra poética y ensayística. Su comportamiento desmarcado crea incómodos interrogantes a los funcionarios diplomáticos y culturales. A la embajada de Alemania le pareció un riesgo más allá de lo conveniente su viaje a Santa Fe de Antioquia en las actuales circunstancias de orden público del país, en especial las de Medellín. Su diálogo en la Universidad de Antioquia creó temor e incertidumbre en las directivas del Festival de Poesía por lo que su pensamiento móvil e imprevisible pudiera alcanzar a decir en una institución con una agitada “anormalidad académica” (eufemismo usado para designar la efervescente actividad política e ideológica del estudiantado).

Durante nuestro viaje a Santa Fe de Antioquia inquirió la opinión de cada parroquiano, degustó todas las frutas de aquel paraíso vegetal, indagó por cada nombre de los árboles, probó las comidas típicas, atravesó caminando el “fantástico” Puente de Occidente, “obra magnífica de la administración liberal” (como reza en una de sus torres), y compró festivamente *“La Alegría de Leer”* a un pequeño librero en la plaza principal, quien agradecía que sus libros se vendiesen tan lentamente porque así podía leerlos mientras tanto.

- **Samuel Vásquez:** *Naces en Alemania, en 1929, es decir, vienes a un mundo lamentablemente histórico política y económicamente...*
- **Hans Magnus Enzensberger:** Nací en Baviera en una familia clase media de una burguesía un tanto culta, con muchos libros, y, como se sabe, eran tiempos difíciles. Nací en el año de la gran crisis económica, y desde que me acuerdo ya existía el fascismo alemán nazi. Tuve la fortuna de que mis padres no fueron nazis. Es un caso de pura suerte porque uno no elige esas cosas. Tampoco fueron antifascistas militantes ni nada por el estilo, pero mantenían una cierta distancia con respecto a ese régimen, casi por talante de clase. Su actitud fue “con esa gente no, esa gente no se invita a la casa”.

En aquel entonces era obligatorio pertenecer a la organización de juventudes nazis. Me pusieron uniforme y el estilo de la escuela era bastante autoritario. Pero -no sé por qué-, a mí no me gustaba aquello, no por motivos políticos sino viscerales. Me decían, “hay que hacer eso”, “hay que hacer lo otro” en una forma castrense, puesto que aquella organización era muy militarizada. Siempre en comandos, en fila, en marcha.

- *Una de las primeras rudimentarias manifestaciones de independencia en la infancia es el ejercicio de la desobediencia. En la izada de bandera en el colegio de jesuitas, adrede me salía de la fila y el prefecto tenía que indicarme cada lunes, delante de todo el estudiantado, que debía alinearme en la fila. Era una expresión precaria y efímera de independencia que se repitió en cada izada de bandera durante algún tiempo. El que no es desobediente en la infancia será un militante o un servil en su edad adulta. Y esa desobediencia primaria deberá ser transformada con los años en insumisión.*

- Sí. Mucho de lo que se hace en la vida está determinado, en mayor o menor grado, por las experiencias de la infancia. Cuando me calificaron de antiautoritario, se podría hablar de un “anarquismo burgués”, de una actitud no militante en el sentido partidista, casi de un placer por la controversia, por la contradicción. La raíz de todo esto podría encontrarse en un hombre determinado por una experiencia generacional, que, como dije, fue afortunada, porque muchos otros cayeron en la trampa y, más o menos, se convirtieron en jóvenes nazis y después tuvieron muchas dificultades para sacarse todo eso. Bueno... siempre he tenido mucha suerte porque incluso me tocó vivir la guerra aérea en Nüremberg que fue devastada casi totalmente por el bombardeo. Fue un alivio cuando acabó todo aquello. A tal punto que en aquel entonces veíamos a los norteamericanos más como libertadores que como ocupantes
- *¿Qué edad tenías?*
- Diecisiete años al final de la guerra. En los últimos meses me reclutaron y pretendían que yo me convirtiera en un defensor de la patria, una patria que ya no existía, que era una ruina.
- *Acabada la guerra, ¿qué haces?*
- Hubo un interregno casi anárquico, puesto que no había más un gobierno alemán. Un periodo que me gustaba mucho, sin gobierno, sin universidad, sin escuelas, sin nada. Un periodo muy interesante. Como sabía un poco de inglés me hicieron intérprete para los norteamericanos y los ingleses, lo que era muy atractivo para un joven. Al final trabajé como barman en la Royal Air Force de los ingleses y tenía la ventaja de que me enteraba un poco del mundo exterior. Se carecía de todo. Mantenía a mi familia y eso

me otorgaba una gran confianza. Eso duró unos dos años y luego continué el bachillerato, la universidad...

- *Ingresas a la universidad y ¿qué estudias?*
- Realicé estudios “a la carta”. No seguí un programa determinado para obtener una licenciatura. No me interesaba eso, sino idiomas, filosofía, psiquiatría, lingüística, pero de un modo casi arbitrario, caótico, sin la pretensión de hacerme profesor.
- *Y, ¿cuándo empiezas a escribir?*
- Muy joven. A los quince años tal vez, pero todo lo he roto porque no valía nada.
- *¿Y cuál fue ese poema o ese poeta que te incitó, que te provocó a hacer poesía?*
- Bueno, fueron las lecturas de la infancia. Yo era omnívoro. Leía todo sin discriminación, y por eso no tuve jamás un maestro central, un único maestro, sino un montón de lecturas, una mezcla de todo. Después, por supuesto, ciertos poetas fueron muy importantes para mí. Brecht y Gottfried Benn, por ejemplo, entre los nacionales contemporáneos, la poesía barroca y los metafísicos ingleses se sumaban en una mezcla totalizadora ya que conocía algunos idiomas que me hacían accesible también la literatura latina, inglesa o francesa. Había que aprovecharse de todo.
- *Desde entonces has sido exclusivamente poeta y ensayista...*
- Sí. Sólo he tenido empleo dos veces en la vida, por un año cada vez. El primero en la radio, como redactor de un programa cultural, no para hacer carrera, sino porque pienso que es

importante conocer los medios de producción desde el interior, cómo funciona la maquinaria, cómo es esa industria cultural. Después no quise más ocupar una posición de ese tipo, sino, más bien, vivir como francotirador. No me gusta estar en una posición institucional.

- *Siendo un escritor independiente, ¿cómo te mantenías en una situación económica como la de Alemania de postguerra?*
- Con un poco de suerte pude mantenerme inicialmente. Después la cosa funcionaba porque las condiciones para una profesión como la mía no eran malas. En la Alemania post-nazi había una gran necesidad de reconstrucción no sólo física, sino también moral, política, cultural, y los escritores fueron muy importantes para el país, para su coyuntura. Un país muy acomplejado, muy incierto de su identidad, tenía que encontrar una fuerza autocrítica y los escritores jugaron un papel primordial en esto. Hoy todo eso se ha acabado porque en el pluralismo ese enfoque no se da, ya que nada es importante. El pluralismo tolerante e indiferente que admite también a la literatura, no le da ese tipo de peso que tuvo en la postguerra. Fue muy conflictivo todo porque había también necesidad de amnesia, ya que una población dos terceras partes nazi no quería ser confrontada con aquella larga historia de crímenes. En los años cincuenta se dio una situación muy polémica con esos jóvenes que gritaban “así no se puede”, “fuera con los viejos”, “se acabó la cosa”, e incluso se presentaron con evidencias de crímenes, etcétera. Fue una situación especial porque en el fondo la literatura no siempre tiene ese tipo de influencia y de autoridad nacional. En aquel entonces, por falta de medios, la literatura fue muy importante.
- *En nuestros días el “pluralismo” se ha convertido en la mejor coartada del hombre sin estilo, sin pensamiento, sin visión. En este “pluralismo”*

todo adquiere el mismo relieve y nada se distingue con suficiencia sobre lo demás: nada es tan importante que merezca mayor atención que una banalidad. En la igualdad que este tipo de “pluralismo” procura, ningún deseo merece mayor atención que un simple gusto. Al igualar deseo y gusto suprimimos el motor de toda transformación individual y social: la pasión. El pluralismo de moda trata de eliminar la discusión y sobre todo la humana necesidad de discernir, de separar el grano de la paja.

- El pluralismo ha teñido todos los ámbitos sociales y la forma de entender las relaciones personales. Hay que inventarse un propio modo de vida, ya no hay reglas generales que funcionen para todos, por eso hay que crear un código personal de comportamiento sexual y familiar para que cada uno tenga el suyo. Con suerte cada cual encontrará un tipo de persona con quien convenir y compartir estas reglas. Esto es más importante que la atracción erótica. Está bien tener un romance de tres días y fuera, pero para convivir plenamente hay que respetar las reglas mutuas que no se dan de forma automática, sino que se construyen individualmente. Esto está lleno de riesgos y por eso fracasan muchos. Somos libres y eso es muy grave.
- *Afortunadamente la inspiración poética no es constante y eso le permite al poeta bailar, pensar o beber...*
- Sí. Un gran riesgo de la producción poética es la sobreproducción. Sucede que alguien que ha alcanzado cierto saber, cierto profesionalismo, tiene la tentación de seguir haciendo siempre lo mismo, lo que sabe cómo se hace, y cae en la repetición y la rutina. Por eso prefiero no publicar colecciones de poesía una tras otra, cada año. Hay que mantener silencios también. Hay que callarse a fin de que, cuando uno recomienza a escribir poesía después de esa abstención, la cosa no sea idéntica a la anterior. Hay poetas

que sacan poesía como si fuesen espaguetis, siempre hacen la pasta del día.

- *Hasta convertirse en poetas profesionales, lo que casi siempre es la muerte de la poesía misma...*
- Sí. Es un riesgo grave. Por ese motivo me ocupo de otras cosas. Doy la espalda a la poesía haciendo ensayos, obras de teatro, otra cosa, para mantener cierta frescura, una cierta invención, un tono distinto.
- *El Ensayo es demasiado profundo, riguroso y extenso para ser considerado como Crítica. Es demasiado breve y libre para adaptarse a cualquier sistema filosófico. Al no adoptar metodología alguna su verdad no alcanza el unanimismo de la noción científica. Su verdad es poética y por ello, aunque imposible de homologar, es más perdurable.*
- Sí. Es más libre. Puede asumir mayores riesgos porque el filósofo y el científico siempre tienen que comprobar su teoría, y eso es definitivo en su sistema. Esta es una aspiración que no comparte el ensayista porque no sabe de antemano lo que va a decir, lo que va a pensar. Eso me gusta más. Y también, desde el punto de vista del estilo, el ensayo es multiforme, no está encasillado en ningún género, se mueve de manera mucho más libre por razón de su estilo ya que comprende aspectos narrativos, aspectos filosóficos, técnicas de collage, introduce citas, lo que es muy importante. Cuando escribo un ensayo, por ejemplo, no hago el recorrido por toda la literatura antecedente como los académicos, con una larga bibliografía y gran cantidad de notas. No necesito de tantas notas porque en los problemas difíciles que trato estoy buscando claridad, es decir, no escribo para ser leído exclusivamente por especialistas. Eso también está determinado por los medios de

publicación. En Alemania tenemos esos grandes semanarios como *Spiegel*, y me gusta publicar en ese tipo de medios en vez de la revista especializada, y así alcanzo un gran público en tirajes de un millón de ejemplares para un ensayo suficientemente largo.

- *En Latinoamérica el Ensayo ha sido el medio más adecuado para tratar de reconocernos a nosotros mismos. Acá la Filosofía es la esquina donde se encuentran los lugares comunes, y ya sabemos que la Historia “es el revés del traje de los amos”, como dice Char. El Ensayo ha sido aquí, la forma más cercana y poética de imaginar un posible mundo nuestro, una imposible identidad...*
- Y a veces uno no sabe bien si es ensayo o cuento. El caso de Borges, por ejemplo, ¿qué es eso que escribe? ¿Cómo se define eso? No es el cuento clásico porque siempre hay una muy importante carga intelectual o filosófica. Me gusta Borges. Cautiva porque tiene todo el rigor de la literatura y la plena libertad del ensayo en el pensamiento.
- *El Ensayo es una de las comprobaciones de que la sensibilidad es capaz de conocimiento o, también, que el conocimiento es sensible...*
- Me parece interesante esa confluencia de conocimientos que en la universidad son rigurosamente separados: “la facultad tal”, “la facultad de”. No saben los unos de los demás, están totalmente compartimentados. Obviamente siempre hay un conflicto con la academia porque los académicos, al menos en Alemania, desprecian pero también admiran al escritor que se mueve con tanta libertad.
- *Ese afán cientifista difundido a través de la universidad, los ha llevado a investigar la realidad desmembrándola en sus partes, desgarrando un fragmento de la totalidad para facilitar su estudio y análisis, nos ha*

impuesto durante años defectos de observación inimaginables. Tratan la realidad como un motor que se desmonta en sus piezas para examinarlo mejor, pero olvidan que así el motor no anda, no funciona. Los científicos se han dado cuenta de que cuando aislaban una célula para estudiarla a través del microscopio, ya estaba deformada, lo que nos condujo por mucho tiempo a relatar como verdadera una realidad deformada...

- En Física también es conocido ese defecto de observación y, por supuesto, la objetividad es concepto relativo, no existe en realidad una objetividad total. Aún, cuando trata de problemas sociales el sociólogo se comporta como si estuviese por fuera de la sociedad, como si fuese marciano. Olvida que él es parte del problema. Cuando uno hace lo que se llama crítica social, siempre hay que pensar que uno forma parte de lo que está describiendo, que es una reflexión también y eso conduce a una cierta ironía, porque no se puede pretender estar por encima del asunto.
- *Acoger un punto de vista es tacharse a sí mismo, no participar. Se nos ha hecho creer que esa visión perspectivista ajena y distanciada es mucho más importante y justa que participar y vivir esa realidad.*
- Estando adentro se obtiene otro tipo de perspectiva.
- *Este método cientifista de compartimentar la realidad también ha llevado a intelectuales y profesores a dividir las expresiones entre apolíneas y dionisiacas, a dividir el cerebro en dos hemisferios que separan tajantemente las emociones y la razón. Sin embargo, parece difícil encontrar un acto exclusivamente racional.*
- Bueno, a mí no me gusta la poesía que se hace especialista del sentimiento, de la emoción, porque es artificial también. Es como si los poetas fuesen trabajadores especializados en la materia. El cerebro también tiene emociones, de hecho es su centro. En la

antigüedad se pensaba que el corazón era la sede de las emociones, pero hoy no pensamos de esa manera porque todo el cuerpo piensa, y todo el cerebro comparte las emociones e incluso los instintos.

Yo digo, por ejemplo, que el órgano sexual mayor del hombre es el cerebro. No quiere decir que hay que prescindir del pene, pero la cosa interesante está acá (*señala su cabeza*). Sin el imaginario sería poco interesante.

- *Algunos escriben con la esperanza de que la escritura sea una especie de partitura en donde el lector lea la nota precisa que ellos decidieron de antemano, y así obtener una interpretación afinada, justa y única del texto. Aunque imaginación viene de imagen ahora se han vuelto antónimas, contrarias. Se puede usar la palabra como imagen de la realidad para que el lector la reconozca como en un espejo tardío, pero también se puede usar la palabra como motivación, como estímulo para que el lector improvise un pensamiento o un sentimiento encima de la palabra escrita, como en el jazz, y aún podría usarse la palabra como imaginación motivante de alguna visión hacia el futuro.*
- Sí. Yo pienso que siempre hay colaboración entre esas partes. El arte no es un monólogo. Produce en el espectador, en el lector, algo imprevisible, es decir, hay muchas reacciones distintas a un mismo texto y esa libertad de lectura es para mí muy importante. Es un error pensar que yo puedo dictarle al lector una manera de leer la obra. A veces sucede que el lector me advierte algo en el texto que yo no sabía.
- *Malraux dice que el arte no es un monólogo soberano sino un diálogo invencible.*
- Sí. Cada uno aporta al texto una experiencia propia. La lectura en este sentido es un acto anárquico que no se puede controlar. La

interpretación única y justa no puede existir. Eso es cosa de ciertos teóricos.

(La conversación es interrumpida por las directivas del Festival de Poesía que tienen programado un almuerzo con todos los poetas invitados al evento y el alcalde de Medellín. Invitado a sentarse en una silla reservada para él al lado del alcalde, se niega con firme cortesía porque “me siento mejor entre ustedes”).

- *Roto el hilo de la conversación podemos hablar aleatoriamente de lo que nos venga en gana. El alcalde como todos los gobernantes del mundo dicen representar al pueblo, a la democracia, pero la democracia apenas simula “realizarse” en unas elecciones cada cuatro años. La gente siente necesidad de cambio, pero resultan eligiendo a los mismos o a otros peores, porque esas son las escasas alternativas a las que son sometidos los electores, ya que los candidatos a elección son escogidos por los mismos grupos que participan del Poder. Y el cambio, si lo hubiere, es tan lento que no se alcanza a percibir, no se alcanza a vivir.*

- *Las elecciones sirven para que se vayan los que estaban gobernando. La alegría por las elecciones es siempre así. El pueblo nunca se alegra por los que han ganado, se alegra de que por fin se les pida cuentas a los que han perdido. El placer de las elecciones es verles la cara a los perdedores. Es muy sano que se cambie, que no sean siempre los mismos los que salen en televisión. Que vengan otros. Si realmente va a ser mejor es algo que, por supuesto, no se sabe, pero al principio hay un momento de satisfacción. Ustedes, ustedes que han promulgado esas*

estúpidas leyes, ahora lo pagarán. Un veinteañero de hoy no se puede imaginar cómo era Alemania en 1950. Es inimaginable. Todas las costumbres sexuales, lo que se podía o no se podía decir, todos los tabúes, cómo trataba un profesor al alumno, un médico al paciente, un policía al ciudadano. Todo eso ya no existe. Para que esas cosas cambien tiene que haber ruido. No cambian por sí solas. Por tanto, tiene que haber una minoría activa que diga: ¡basta ya! Aunque también alboroten y hagan tonterías, con consignas estúpidas. Pero hace falta una conmoción. Sólo funciona con esa conmoción. Es necesaria, porque de no ser por la conmoción quizá aún hoy seguiríamos igual. La burocracia creía que era la dueña de todo, del Estado autoritario y todo lo demás. Eso no podía seguir así. Era superfluo y sólo había que dar un empujón. Alguien dio ese empujón y el castillo de naipes se derrumbó. Que fueran los de izquierda con sus consignas, ¡qué más da! Lo importante es que ocurrió.

- *Ante la carencia de verdadera selección en los candidatos a las elecciones, hemos terminado entronizando una “clase mediocre” en el Poder. Tanto el poder político como el poder cultural están ahora en manos de los mediocres quienes tienen doctorados en intrigas, sonrisas, dossier e índices de gestión.*
- Se ha elegido la mediocridad como norma de vida. Hemos optado por el medio. La selección se ejerce contra los de abajo, como siempre, pero ahora también se ejerce contra los de arriba. Vivimos una pluralidad en donde hacemos convivir las ideas y las personas más contradictorias. El escándalo ya nos produce aburrimiento, la transgresión a lo establecido es apenas un divertimento. Hemos creado una clase de rebeldes domesticados

y las personas piensan de igual manera porque nos hemos nivelado por el medio. No hay ideologías, no hay ideas lúcidas que nos puedan guiar. Los gobernantes y la educación son deficientes y estamos complacidos con nuestra mediocridad. Si se alcanzara a tener conciencia de esta situación, el derrumbe sería inimaginable.

[...]

- *En los pocos días que has estado entre nosotros, ¿qué has podido ver de nuestra apabullante realidad?*
- He visto escasamente tres sitios: Bogotá, Medellín y Santa Fe de Antioquia, y ya son tres cosas muy diferentes. Tengo la impresión de que uno de los problemas del país puede ser que la unificación de Colombia es más un proyecto que una realidad, porque el Caribe, la selva, el altiplano, los Andes, la costa pacífica, son muy distintos, e incluso la diferencia entre Bogotá y Medellín es muy fuerte, muy, muy fuerte.

Otra cosa que llama la atención es que tenemos la costumbre de pensar políticamente en el imperialismo norteamericano en Latinoamérica. En Colombia probablemente hay mucha penetración de grandes capitales a nivel económico, pero en el modo de vida, en lo que se ve, la influencia norteamericana es menor que en otros países. En Venezuela, por ejemplo, es más visible. Aquí no hay yanquis, no se ven. Hay mucho producto nacional que se consume aquí. Este país no parece colonia norteamericana. No sé si es cierto, no conozco los mecanismos de auto protección que puedan existir, probablemente los norteamericanos evitan meterse por sus temores con respecto al narcotráfico, la guerrilla, el orden público. Dicen que el Departamento de Estado advierte a los norteamericanos para que no viajen acá, y eso puede ser una buena cosa (risas). Hay también

ciertos mecanismos de autodefensa de la propia identidad: tengo la impresión de que los colombianos poseen un sistema de inmunización que no los hace víctimas fáciles de la colonización.

- *De dónde nace tu interés por Latinoamérica. Has traducido poesía de este continente, has escrito sobre Bartolomé de las Casas, has vivido en algunos países latinoamericanos...*

Ah, sí... curiosamente creo que se debe a la poesía, porque tenía unos amigos chilenos en la Universidad de Friburgo que me trajeron un texto de Neruda, desconocido entonces en Europa. Era un tono, un estilo que no conocía. Con mi español de aquella época -mucho peor que el de hoy- y la ayuda de ellos, hice una traducción de *Residencia en la Tierra*. Es este el curioso caso de aprender un idioma en la poesía. Después, a través de otras cosas, amistades, amores, y también un interés político, fui atraído por la Historia. Leí *La Conquista de México*, Bernardino de Sahagún, Bartolomé de las Casas, y cosas por el estilo. Andaba por América Latina para mirar porque los países de Asia y África me parecían mucho más difíciles de conocer y de entender. Al menos en América Latina tenía la ventaja del idioma, de la literatura, y un cierto fondo de conocimiento histórico. Así, se me hacía más fácil venir acá. Me gustaba. Sensualmente me gustaba. Especialmente Cuba. Estoy encantado con Cuba, con todo, con su música, con la actitud de la gente, etcétera. Y esta atracción, que es cosa del gusto, convive en curioso paralelismo con un interés político por la aventura cubana.

Ese interés por América Latina me ha quitado la idea de que es un bloque homogéneo, porque Cuba, Argentina, Chile, Perú, son mundos distintos y no se puede generalizar respecto a ellos. Es muy sugestivo entender que México es una nación con sus propios problemas. Los europeos tienen la tendencia a homogeneizar y a

creer que ya sabemos qué es América Latina. No. No se sabe. Brasil, por ejemplo, es un continente aparte.

- *Además de Neruda ¿qué otros autores latinoamericanos has traducido al alemán?*
- El más importante fue César Vallejo que, para mí, es el poeta más grande del continente. Como editor también hice ciertas cosas, metí la mano en la primera traducción al alemán de Euclides da Cunha. En Alemania se traduce mucho la literatura latinoamericana, no sólo el *boom*, sino docenas de autores. Por supuesto, se traduce menos poesía. Por obvios motivos los novelistas ganan la partida.

- *En “El Hundimiento del Titanic” se logra una rica polisemia para referirse, sin aclararlo, a la situación cubana, alemana, al libro, a la nave misma en donde se viaja.*

- La metáfora no tiene un sentido unilateral, cada metáfora es ambigua, polisémica. Fue escrito en La Habana, cuando estuve viviendo en Cuba. Todo el mundo conoce la historia del Titanic, algo que me permitió ser mucho más libre a la hora de escribirlo. En el poema hay un texto sobre Berlín que en aquel momento, antes de la caída del muro, era una isla como Cuba. En Europa, en todo caso, no deberíamos hablar de naufragio. Nosotros estamos en una isla habitable. Los africanos son los náufragos de hoy en día.

- [...]

- *Tu obra “El Filántropo” se ha traducido al español. ¿Cómo ha sido tu relación con el teatro?*

- No soy un gran hombre de teatro porque en él sólo hay dos posibilidades: o uno vive dentro del teatro, es decir, comparte la vida de los actores, come con ellos, bebe con ellos, hace el amor con ellos, disputa con ellos, o uno se queda fuera del ámbito estrictamente teatral. Yo no soy capaz de vivir con ellos. Son todos un poco neuróticos, muy vanos. Yo no puedo. Probablemente mi talento para el teatro es muy relativo. Me gusta como lugar en donde se pueden producir cosas, pero no soy un gran dramaturgo, no me hago ilusiones. Lo utilizo más bien para lograr cosas que no se pueden hacer de otra manera.

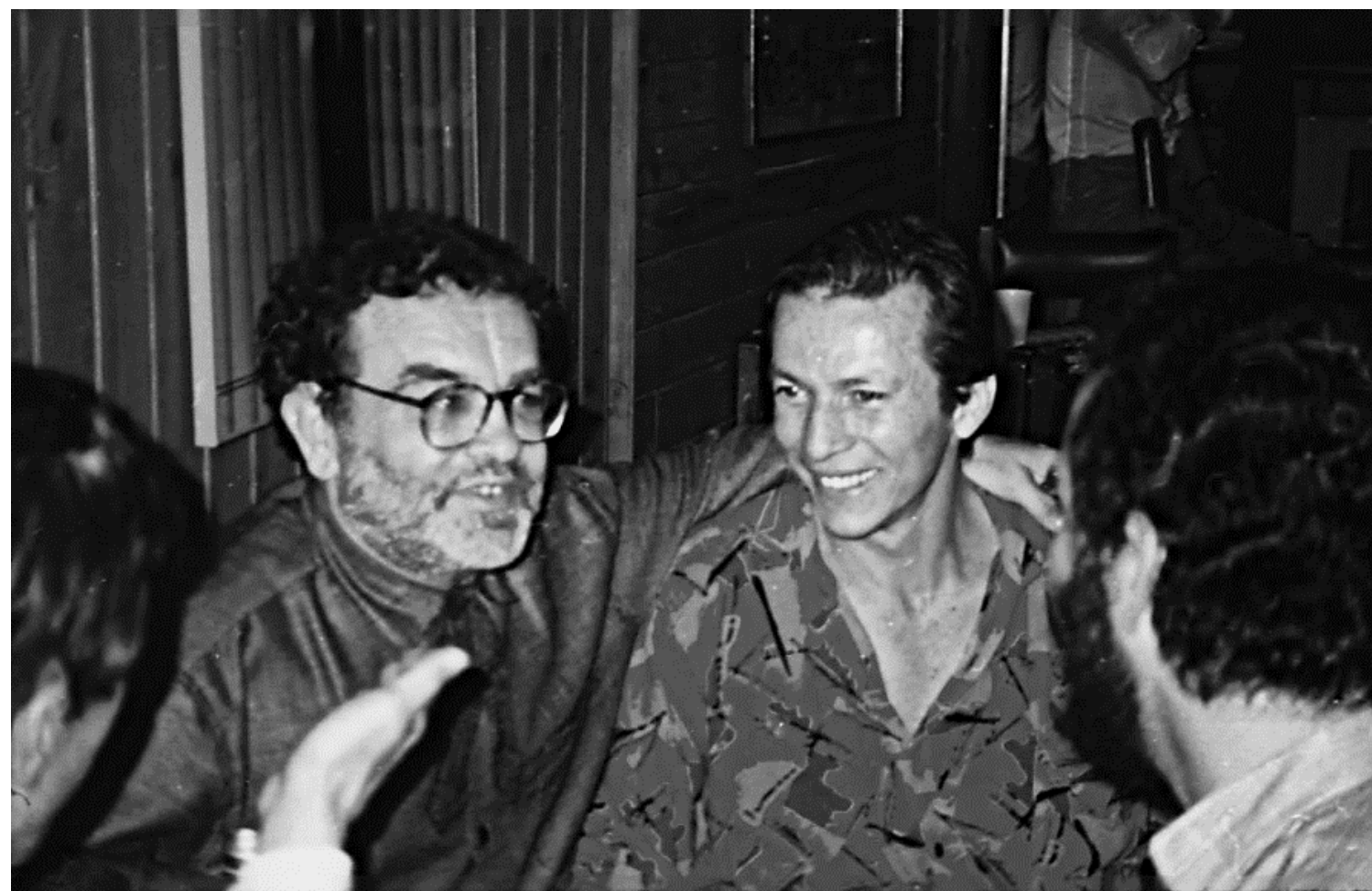
- *Beckett dice que hacer teatro es atreverse a fracasar como ningún otro se atreve. Y en otro lugar dice: "Prueba otra vez. Fracasa otra vez. Fracasa mejor".*

- He sufrido en la vida pública con algunos fracasos rotundos. Especialmente en el teatro he sentido el fracaso como si cayera una guillotina sobre mí. Con un libro no pasa esto. Si fracasas se ve aparecer el fracaso poco a poco, pero en las obras de teatro el fracaso se presenta de manera radical, cortante. En fin, los éxitos se olvidan, pero los fracasos quedan en el recuerdo. Y es interesante el aprendizaje de mis fracasos en el teatro porque te conviertes en una persona que sufre una enfermedad contagiosa o algo parecido. Todos te evitan [...]

Medellín, junio de 1999

¿EN QUÉ DRAGONES ESTAMOS CREYENDO?

(Conversación con Fernando Arrabal)



Fernando Arrabal: [...] el autor es nada. Lo que cuenta es lo que dicen los personajes. Y eso es así en el teatro desde que, hace 40 siglos, Horus venció al hipopótamo a la sombra de las pirámides de Egipto, y desde que los personajes teatrales caldeos, en la Asiria de hace treinta y cinco siglos, discutían sobre la relación amo y esclavo casi con la misma profundidad que lo haría, tantos siglos después, Hegel. Recordemos que la grandeza y la miseria del hombre de teatro la describe una vez más Beckett en *«Final de Partida»*:

«Hamm: ¿No estaremos significando algo?

Clov: ¿Significar nosotros? Pero ¡qué tontería!»

El teatro, a partir de cierto momento, comprueba que tiene una limitación, y esa limitación es que no dispone de un comentario novelístico. Un hombre de teatro, autor o director, no tiene la posibilidad de contar lo que está sucediendo. Pirandello dice: *«En el teatro los personajes no representan la comedia. Son los actores los que la interpretan. Los personajes están en el libro del autor, y nada puede hacer el autor que no sea a través de estas voces de los personajes»*. El hombre de teatro, autor o director, está condenado a permanecer en la sombra, incapaz de asumir la paternidad de su propia obra. El hombre de teatro sólo dispone de un personaje y este personaje sólo existe en el diálogo [...]

Samuel Vásquez: *- Muchos están defraudados. Les parece casi una estafa que el anarquista, surrealista, creador del Teatro Pánico, sea cordial y afectuoso y no haya escandalizado a la arquidiócesis. Por una vez más, el seco y duro retrato hablado del sindicato no corresponde al rostro vivo de la persona buscada, pero nadie quiere admitir error en el dibujo que es ya histórico: El error debe estar en el rostro.*

Yo he venido aquí a aprender. He quedado muy defraudado de los colombianos, porque si hago una sola excepción de parte de los colombianos, los demás no me han querido hablar de nada. No digo que sea una cosa inaudita. Es una cosa corriente. Cuando se va a un país que tiene un problema, la gente no quiere hablar del problema. Yo solamente he encontrado un colombiano que me quiera hablar del problema de Colombia. Yo siento mucho que aquí estoy un poco postergado. Me gustaría haber dialogado con los colombianos. Quizás haya sido por esas publicaciones que hacen de mí un personaje arrogante que no corresponden en absoluto a la verdad. Yo no hago nada por que cunda esa idea de que soy un personaje estafalario, daliniano. No hago nada por eso. En realidad, esa figura la han creado los fascistas españoles para compensar. Para justificar el hecho de que no me representaran mi teatro, inventaron cosas de todo tipo: que yo hacía bocadillos de mierda...que yo quería escandalizar... Así justificaban el prohibir la representación de mi teatro.

Se esperaba que a la muerte de Franco yo pasara factura puesto que Franco había prohibido mi teatro, Franco me había metido en la cárcel, y yo había escrito la única carta pública a Franco, una carta editada en Francia a más del millón de ejemplares. Eso quiere decir que, como era bilingüe, la compraron sobre todo los españoles. Entonces se esperaba que yo pasara factura. Que yo me pusiera como un excombatiente, y eso me molestó. Desde el primer momento yo pensé que el franquismo era agua pasada que no movía ningún molino y que había que construir otras cosas.

- Cuando todos esperan una jugada lógica del artista, él se desmarca. ¿Cuándo y por qué sales de España?

Yo salgo de España en el año 53, y salgo por motivos literarios. Yo tengo la idea mágica de que, atravesando las fronteras, ese teatro, del cual mis amigos me están diciendo que es un buen teatro, se va a estrenar y se va a editar. Tengo esa idea mágica. Idea mágica que es muy común. Y tengo la suerte de caer tuberculoso lo cual me permite que, en efecto, poco a poco, con suerte, se vaya haciendo mi teatro y se vaya editando. Pero es cosa de suerte. Yo me he beneficiado de una situación de mucha suerte: me han metido en un tren que circula muy bien. Un tren que tiene varios nombres: en unos lados se llama «*teatro de vanguardia*», en otros «*teatro del absurdo*», en otros «*teatro de protesta*», incluso en algunos países «*teatro neodadaísta*». Y ese teatro circula muy bien sobre todo, pienso, porque viene de París. París tiene una garra que no tienen otras capitales del mundo, y dios sabe por qué. Entonces, de esa locomotora que atraviesa las fronteras yo soy un vagón más. Hay otros vagones que el destino ha querido que se olviden. Adamov, por ejemplo. Hay que tener en cuenta que yo estoy allí como gallina en corral. Primero porque cuando yo comencé a escribir teatro no sabía que existía ese teatro. Y segundo, los autores que hacemos parte de ese grupo no tenemos nada en común. Lo único que tenemos en común es que nos han metido juntos en los libros. Otra gran diferencia es que Ionesco y Beckett, desgraciadamente, han dejado de escribir teatro hace veintisiete años, y yo sigo escribiendo teatro.

(N.A./ La fecha en que se realizó la entrevista es anterior a la muerte de Beckett y de Ionesco).

- A la muerte de Franco tus obras se ponen en España.

Sí, por completo. Naturalmente al llegar la democracia a España ceso de ser «*una de las seis personas más peligrosas*», como me definieron los franquistas, lo cual es un elogio inmerecido puesto que me ponían al lado de Lister, de la Pasionaria, de Carrillo, es decir, de personajes que en realidad eran peligrosos para Franco, y yo solamente era un escritor.

- De dónde proviene eso.

Proviene... yo pienso que lo que más les encabrita es que, como ellos dicen, yo «*triunfo*» afuera. Esas grandes palabras que utilizan los

españoles, «*triunfo*» y «*fracaso*», no cuadran en el teatro, no caben en el teatro. El hecho de que se me represente constantemente en grandes teatros extranjeros les mortifica, y, desde luego, haber publicado la «*Carta a Franco*». El régimen franquista, la España franquista no puede justificar la prohibición de un teatro que está representado en el National Theater, en la Comedie Française. Naturalmente a la muerte del dictador la situación cambia y ahora se representa mi teatro normalmente, mis películas se han hecho, incluso me han dado un premio de novela.

- *¿De qué obras se han hecho montajes en España recientemente?*

En España se han montado una serie de obras, y yo pienso que quien mejor las ha montado ha sido Augusto Fernández, el argentino. El ha montado «*Oye Patria mí Aflicción*» una obra que, desgraciadamente, he montado yo mismo dos veces. Una vez en el Brasil con Ruth Escobar, y otra vez en Alemania con María Schell. Sin embargo, cuando la montó Jorge Lavelli hace cuatro años en París, la montó infinitamente mejor que yo.

- *En alguna parte leí que habías encontrado la dimensión definitiva de «El Arquitecto y el Emperador de Asiria» a través del montaje que de ella hizo Jorge Lavelli, quien recortó en gran medida el texto original.*

Yo diría otra cosa. Yo lo que diría es que me he beneficiado de que los que yo creo que son los mejores directores han montado mi teatro, o lo están montando. Ellos toman mi texto con cierto respeto, pero también como un pretexto. Así que está mi obra y a la vez el enriquecimiento que ellos hacen de ella, de tal manera que en la próxima obra que voy a escribir me voy a servir de lo que ellos han aportado.

Yo viajo mucho más de lo que viajan mis colegas. Mucho más de lo que viajan Ionesco y Beckett. Viajo para ver estas puestas que me interesan tanto. Ahora estoy con mucha impaciencia por ver lo que ha hecho Elisa Samuelovich en la Argentina con «*Primera Comunión*». Mañana salgo para allá. Y me hubiera gustado tanto ver tu producción de «*El Arquitecto...*», porque me han llegado ecos muy interesantes, he oído de ella lo mejor, y he quedado fascinado con tu dirección de «*El Bar de la Calle Luna*», que es un nombre que no puedo olvidar pues así se

llama el bar que está más cerca del piso donde yo viví de los nueve a los veintidós años.

A mí me han aportado mucho unos cuantos directores en el mundo como el japonés Terayama, Tom O'Horgan, el alemán Klaus Grüber, una serie de latinoamericanos extraordinarios. Yo diría que también me han aportado mucho los pintores. Pienso que tú deberías leer una obra mía que se llama «*Y pondrán esposas a las flores*». Yo estoy celoso de tu puesta en escena porque, en esa obra, que es la única que he dirigido bien, (yo he dirigido poco teatro, unas doce o quince veces en mi vida), pero esa obra es la que menos mal dirigí. Allí, yo también intenté hacer estallar el escenario, como lo haces tú, pero pienso que lo tuyo es mucho más interesante, mucho más natural. Yo quería contar los recuerdos que tuve en la cárcel, entonces cuento mi cárcel: una cárcel fascista, una cárcel brutalmente católica, con el catolicismo español de látigo, el catolicismo que existía en las cárceles españolas. Pero todo eso es transitorio. Lo importante no es que haya un cura que golpee a quien no quiera rezar el rosario, lo importante es la obra en sí, y yo la he dirigido no tan bien como tú, desgraciadamente. Por eso yo prefiero que los directores monten mi teatro.

- En «*Severa Vigilancia*» nosotros hemos hecho de toda la sala una cárcel. A diferencia del común de los montajes donde se chantajea al espectador moral o políticamente o se busca su complicidad en el chiste, aquí él es, de entrada, reo. La obra comienza en el momento mismo en que el espectador traspone la puerta. Es requisado, reseñado, sellado en un brazo, conducido uno a uno a una celda donde es encerrado, hombres y mujeres separadamente. Actores y espectadores permanecen presos durante toda la obra con cadenas y candados. Tomando los experimentos realizados por los artistas plásticos, el espacio escénico está concebido como un espacio ambiental que involucra a todos, y donde la acción teatral, en algunos momentos llega a tocar a todos. Podríamos decir, en el lenguaje de las artes plásticas, que un «*happening*» sucede dentro de un «*environment*»...

Estás contándome mi dirección.

- La cárcel niega la arquitectura como habitat, como hogar, y adopta el espacio como cerco, como límite, reemplazando arquitectura por geometría. Como allí el hombre ha sido relevado de sus funciones y de sus necesidades, este espacio

es una arquitectura sorda que no da respuestas. Es un marco donde se persigue que no viva ninguna imagen. En el lenguaje corporal el preso renuncia a la economía y eficacia de los movimientos y los convierte en ceremonia. Ceremonia ritual que posibilita la posesión del espacio cercado, creando unos códigos elementales donde el tiempo y el espacio son creados por los movimientos mismos. Se inventa así, con referencias inéditas, una nueva anatomía del espacio que busca dar sentido a un espacio no-significante, llenándolo de señales particulares, de cicatrices, hasta dibujarle una identidad...

¿Cuándo hicisteis ese montaje?

- Hace cuatro años.

¡Pues es mi dirección!

- Durante toda la obra los guardianes, rigurosos, imponen una estricta disciplina. Y, sobre todo, celosa y enérgicamente, prohíben aplaudir.

Pues yo la dirigí así tanto en New York como en París.

- Creo que es una experiencia muy fuerte para el público.

Sí, muy fuerte. Sobre todo, la separación. Yo le pedía cierta violencia a los actores. Cuando les separábamos les introducíamos en la oscuridad de una habitación negra, y si la persona era muy violenta, la actriz o el actor medio le besaba o le acariciaba. Y si era al revés, si se comportaba suavemente, entonces se le brutalizaba. Como ves, hemos coincidido en esta obra.

- ¿Diriges en la actualidad?

Ahora ya no tengo la salud para hacerlo. Las últimas direcciones las hice en New York y en Tokio, hace tres años.

- ¿Con cuál de los directores de tus obras te has sentido más a gusto? ¿Con el Víctor García de «El Cementerio de Automóviles», o acaso con el Lavelli de «El Arquitecto y el Emperador de Asiria»?

Con el que más a gusto me he sentido es con Víctor García que se suicida. Pero hoy con el que más a gusto estaría es con un joven belga que se llama Bernard de Costair, que desgraciadamente estaba muy enfermo con sida. Montó «*El Arquitecto*» en una especie de gran metrópoli. Como era un teatro enorme hizo una serie de calles en una gran metrópoli vacía. Esta obra la he visto de mil maneras. La he visto montada con sólo mujeres, montada con mujer y hombre... Tom O'Horgan, en una felicísima idea, la montó una vez con dos gemelos de Irak, y como la obra es tan pesada y en New York se hacen muchas representaciones, los gemelos se alternaban los personajes. También he visto horribles direcciones de esta obra.

Ah, yo he dirigido una obra en el teatro de Lavelli. Una obra que se llama «*La Guerra de las Galaxias con Puerto Rico en la Frontera*», y ahí fracasé absolutamente, fracasé totalmente. (*Arrabal se ríe de sí mismo con ganas*). Una obra que no está mal, ¿eh? Es que no me va. No me va esto de dirigir teatro. Es que uno está devorado... obligado a emplear toda esa maquinaria. El teatro que le han dado a Lavelli es hoy el mayor teatro de París. Para darte una idea tiene 28 metros de boca y algo más de profundidad. Es un estadio. Entonces... ¡Hay que emplearlo todo, caramba! Tienes de todo. Tienes el más moderno equipamiento técnico. Y tienes tanto tiempo... Yo quedé desbordado. Tengo muy mal recuerdo de ese montaje. Además, eso lo tenía que haber montado Lavelli porque ese es su teatro. ¡¿Por qué me mete a mí en el follón de dirigirlo?!

- *Esa capacidad de fracaso del teatro es sin igual. Eso de atreverse a fracasar debajo de un reflector que te señala como un índice de Dios, ante ese desconocido que es el público, ante esa enorme, oscura e imprevisible pantera, es una cosa terrible. Se asemeja a Adán y Eva, vigilados por ese gran ojo que era Dios, cometiendo el pecado original.*

Sabes, en el teatro la historia es tan curiosa. Por ejemplo, cuando Bizet hace la ópera «Carmen» cree que es un fracaso tan enorme que se suicida. Cuando piensas en el caso de Rostand... Están montando Cyrano de Bergerac. Una semana antes del estreno los actores se reúnen y le dicen al director del teatro: «*Esta es una obra malísima. Nos vamos a cubrir de ridículo. ¿Por qué vamos a estrenarla? ¡Vamos a estrenar otras!*» Y el director del teatro les dice: «*Yo estoy de acuerdo con ustedes en que ésta es una*

obra ridícula, completamente insulsa. Yo estaría de acuerdo con que no se estrenara, pero ya no, tenemos unos compromisos. Porque les diré una cosa, el autor está de acuerdo con ustedes: *piensa que la obra es malísima*». Y se estrenó y ya sabemos lo que ha pasado.

- *Es que hay una imposibilidad histórica en el teatro. Por eso el teatro es implacable: o se está en el momento de la imagen teatral (que es efímera) o no se está. De ahí que la dramaturgia del espectador sea indispensable para que la obra se complete. El actor se inmola al instante teatral.*

Eso es.

- *El teatro sólo tiene su oportunidad en el momento escénico que es exclusivamente presente. Renuncia incluso a la posibilidad de dejar para el futuro un testimonio confiable. El vídeo tan recurrido ahora, mata la especificidad del teatro, porque el teatro es un arte tridimensional que sucede en el tiempo presente del actor y del espectador, y transcurre en el espacio práctico que es contingente, y el video lo repite bidimensionalmente negándole su espacialidad y la univocidad con el tiempo del espectador. Al mirar vídeos sobre teatro se evidencia la muerte del ritmo, de la atmósfera, del modo de la obra teatral, y la inadecuación de la voz y la géstica de los actores. Hacer teatro es la comprobación irrefutable de que lo único que tenemos es el ahora. Existe un arte teatral pero no puede existir una historia del teatro porque no hay documentos que la respalden, que la demuestren.*

Yo considero a los historiadores del teatro como gente que hace una obra de creación. Ninguno de nosotros nos considerábamos dentro de las etiquetas en que nos han metido. Ni nos hemos sentado en una mesa para decir vamos a hacer, ni siquiera, *Teatro Pánico*. Pero, sin embargo, hay grandes investigadores de teatro que hacen una obra de creación. Yo estoy pensando en gentes como Umberto Eco, como Martín Esslin quien hace el libro sobre el *Teatro del Absurdo*. Son gentes que tienen ideas que no corresponden a la realidad de nuestro propio pensamiento, pero, ¿por qué no?, son ideas poéticas.

- *¿Cómo ha sido tu relación con Jodorowsky?*

Siempre ha sido muy conflictiva y últimamente no lo es. Estamos muy encariñados ahora, pero siempre ha sido muy conflictiva.

-¿Qué trabajos hechos con él recuerdas especialmente?

Bueno, personalmente con él hicimos el primer *happening* de la historia de la humanidad, en París, cuando creamos el «Pánico». Luego él hizo varios montajes de obras mías en México, maravillosos. Y, por fin, hizo una película sobre un tema mío, «Fando y Lis», que no funcionó. Pero él ha hecho cosas muy buenas. Sus películas, especialmente «El Topo», han sido triunfos mundiales inesperados y sorprendentes aún hoy. Si compras la revista americana «Variety» del primero de enero observarás que en el análisis de *best seller* de la historia del cine figura «El Topo». Acaba de hacer una película, «Bendita Sangre», que representó a México en el Festival de Cannes.

- ¿Cómo ha sido tu relación con Beckett?

Beckett es una relación que comienza en el año 55 y que, como es costumbre en Beckett, es muy fiel. Yo a mi hijo le llamé Samuel con la esperanza de que se parezca a él. No como escritor. Ojalá que mi hijo no escriba: que sea feliz. Sino con la esperanza de que tenga esta especie de arte de vivir que tiene Beckett tan extraordinaria. Desgraciadamente para él, acaba de morir la mujer con la que vivía, Susana.

-Sí, Susana, que es quien recoge a Beckett gravemente herido por un mendigo en plena calle. Pienso que este hecho motiva decididamente su interés por los mendigos, su marginamiento y el «sin-sentido» de sus acciones: Cuando Beckett recuperado visita al mendigo en la cárcel y le pregunta por qué le ha acuchillado, el mendigo le responde, «¡No sé!». ¿Te sigues viendo con Beckett?

Sí, sí. Le sigo viendo. Le veo muy poco. Le veo una vez cada tres o cuatro meses. Él está muy mal. Está muy ciego. No ciego, pero muy mal de la vista. Sin embargo, es mayor que Ionesco y Ionesco está en peores condiciones físicas que él. Pero a Ionesco le veo mucho más.

- Beckett es un autor que me interesa muchísimo. Pienso que él inaugura una nueva manera de afrontar no sólo el Teatro sino la Literatura, rompiendo radicalmente con las estéticas narrativas anteriores. No más el autor omnisciente. No más la infalible tercera persona. Abandona su idioma materno y escribe en

francés, para «escribir sin estilo», para empobrecerse más, porque está interesado en una escritura de la penuria. Todo, para decir el silencio con palabras.

Como te digo, nos vemos desde el año 55 y siempre nos hemos llamado de usted y, por casualidad, recientemente me ha llamado de tú y ya nos llamamos de tú. Sucedió por un estreno. Se estrenaba en la Comedia Francesa una obra suya, y una persona para llamar un poco la atención, no sé por qué motivos, montó *«Final de Partida»* con un decorado rosa-bombón y añadió muchos personajes. Al pobre Beckett se le caía una lágrima una noche que estaba conmigo. Había enviado a su editor y a un abogado a ver si se podía arreglar eso, para que no se hiciera en tales condiciones, pero no había manera. Le parecía una especie de insulto porque para él su obra es muy importante.

Para decirte cuán generoso es este hombre te cuento que acaba de regalar sus archivos a una universidad americana, y se ha conceptuado que valen 70 millones de libras esterlinas.

Total, que cuando yo le veo tan preocupado, escribo un artículo que asustó a la Comedia Francesa y echaron abajo la cosa y dijeron que se iba a montar de otra manera. A partir de ese día él me tuteó. Él debió haber pensado, dado la edad que tiene, que siempre me había tuteado.

- RESIDUA fue el primer libro de Beckett que leí aún adolescente, y desde entonces me entusiasmé enormemente con su obra: TEXTOS PARA NADA, sus RELATOS, su trilogía novelística, FINAL DE PARTIDA que considero una obra fundamental en el teatro de este siglo. Nunca he puesto en escena una obra suya, pero he trabajado mucho a Beckett en talleres con actores. Es asombrosa su precisión escénica, su tempo, su silencio, su talento para hacerse a un lado y ceder la palabra al personaje. Esto me interesa muchísimo más que el juego y el humor absurdo de Ionesco.

A mí me gusta más Ionesco de lo que a ti te gusta. Claro, Beckett es incommensurable. Beckett es un ser único... Se llevan muy mal los dos, ¿eh? Como ahora Beckett está medio ciego, menos mal que no podrá leer esto porque él lee español, y ni a uno ni a otro les gustaría que les comparáramos. Se llevan muy mal. Son cosas cómicas, claro, porque en realidad Ionesco es encantador. Es tan frágil... es enternecedor. Por

ejemplo, si un periodista dice que el creador del *Teatro del Absurdo* es Beckett, él se pasa una semana sin dormir.

- Gracias a montajes de obras de Arrabal varios directores latinoamericanos han alcanzado gran prestigio internacional: «El Cementerio de Automóviles» de Víctor García fue incluido en «Las Vías de la Creación Teatral» como uno de los montajes fundamentales del teatro contemporáneo, «El Arquitecto» dio a Jorge Lavelli resonancia internacional; «El Cementerio» lanzó a Julio Castillo como uno de los hombres de teatro más significativos de México. ¿Qué sabes del montaje que Santiago García hizo de una obra tuya?

Yo no lo he visto, desgraciadamente, pero me han hablado muy bien de ese montaje. Ocurre que ese hombre que hacía mi teatro en el momento en que Franco estaba en el poder, ahora me debe considerar enemigo de sus propias ideas, entonces ya no hará nunca mi teatro. Desde luego estas cosas cambian a velocidades increíbles. Puede ser que dentro de tres o diez años, si él y yo estamos vivos, de pronto García diga que yo soy el mejor autor, o al revés, de pronto diga que quien haga mi teatro está condenado a que le fusilen.

- *La militancia en una estética coarta la libertad imaginativa necesaria para moverse en el mundo contemporáneo. Ese tipo de militancia ha llegado a suplantarse, en desafortunado equívoco, el estilo por la temática.*

Sí. Es lo que estábamos diciendo esta mañana cuando hablábamos de la postmodernidad. Como si se pudiera imaginar que el escritor pudiera adherirse a una militancia. Yo pienso que en el mundo de la ciencia sí se hace. Cuando Newton crea las leyes de la gravitación universal necesita una forma para establecerlas que es el cálculo diferencial, y se tiene que atener al cálculo diferencial porque si se sale de él no existen sus leyes. Pero un escritor no es así. Un escritor puede salir por peteneras. Se debe pedir al escritor que es un escritor de pronunciamientos, que salga por peteneras, que cuando están esperando una obra filosófica haga un voudeville, que cuando están esperando un voudeville haga una obra de teatro «engage». Ya es bastante triste escribir para, encima, tener que estar allí diciendo «pues bueno, esta es una receta y voy a emplearla».

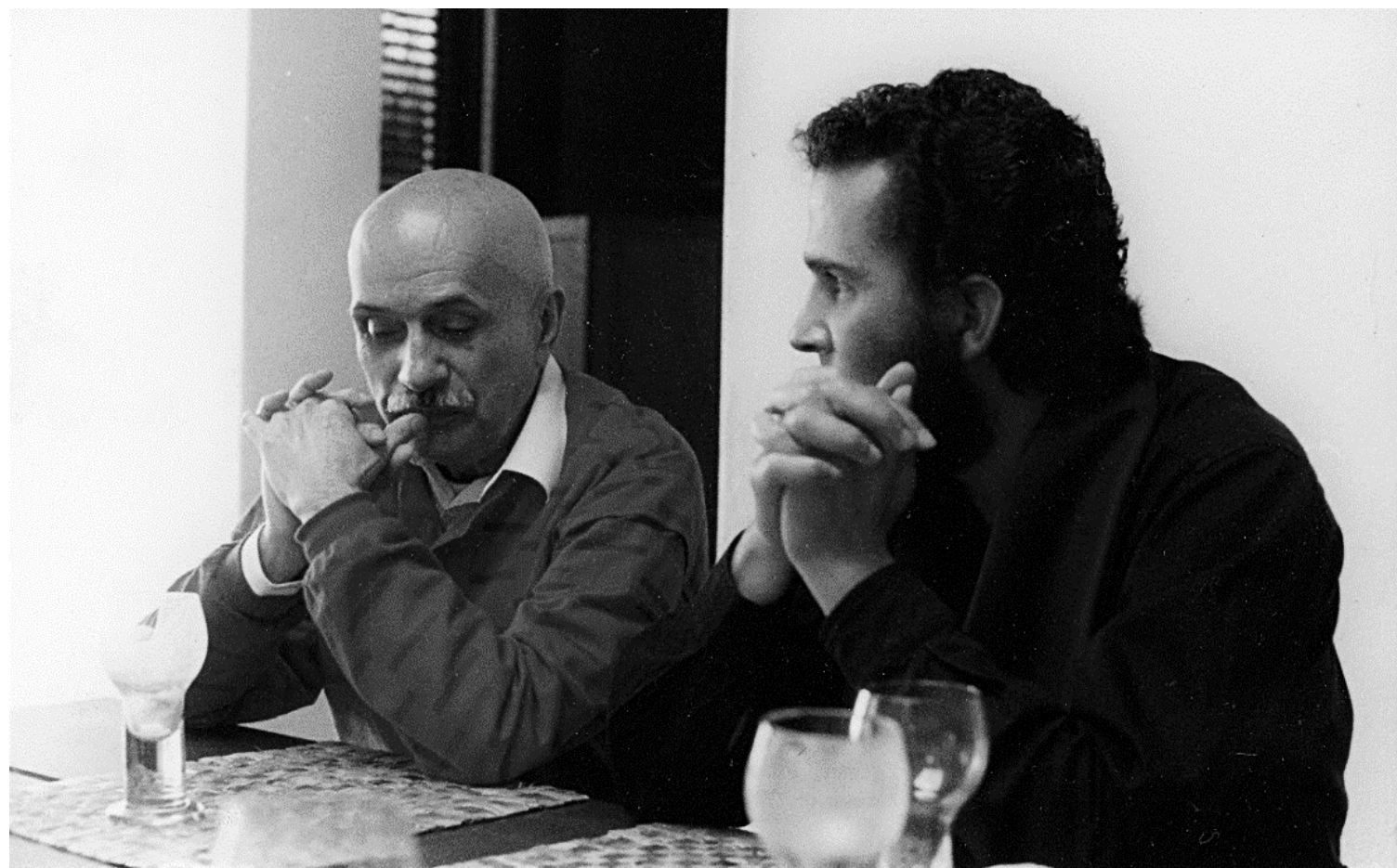
- Toda obra de arte posibilita un razonamiento posterior que es estética. Un poco antes es poética. Pero hay autores, hay dramaturgos que adoptan una estética a priori, un manifiesto tiránico que somete toda intuición, todo placer, todo asombro, a unas pautas rígidas que, aunque aseguran una coherencia estética, castran cualquier otra posibilidad creativa, haciendo manifiesta su triste impotencia para la aventura.

Eso es así. Yo pienso que el cerebro mejor organizado de la historia de la humanidad, mejor aún, pienso que el más inteligentemente organizado, es Newton. Newton es el hombre que crea unas matemáticas nuevas, que crea las leyes de la gravitación universal, y que él solo realice esta empresa descomunal en tan poco tiempo, es extraordinario. Hoy en día es una cosa difícil de comprender. A esta persona, juzgada tan inteligente que la corona inglesa le nombra presidente de la Real Academia de Ciencias, le dan lo que llamaríamos hoy una enorme subvención. ¿Y qué hace una persona tan genial con su subvención? Pues coge ese dinero que le han dado y lanza una expedición a Suiza para buscar los dragones. Él cree en los dragones. Entonces yo me pregunto ¿¿En qué dragones estamos creyendo nosotros?! ¡Qué ridículo que Newton creyera en los dragones! Pero, estoy seguro que yo estoy creyendo en otros dragones.

Manizales, 1989

DE MILAGRO EN MILAGRO

(Conversación con Édgar Negret)



Édgar Negret: [...] era Popayán y para Popayán regían los viejos valores. Había una actitud un poco heroica ante las cosas. Entonces el poeta en la familia, aunque fuera un desastre, era aceptado con gran orgullo. Pero ya el escultor era una cosa muy seria. Y sin embargo no hubo duda un solo instante. Es curioso. Sí, es extraño que hubiera ese respaldo y ese cariño y esa resolución de toda una familia que no estaba involucrada en cuestiones de arte. Eran personas comunes y corrientes, que no tenían idea de qué era eso, pero hubo un respaldo total desde el principio. Es que las cartas que yo tengo de papá son de 1925, yo tenía cinco años y, como no sabía escribir, porque uno entraba a los siete años a aprender a escribir, entonces yo le escribía dibujándole. Y en las cartas de respuesta me dice *«veo que en la finca pasó tal cosa, paso tal otra. No entiendo cómo la vaca se subió al tejado»*. Y siempre terminaba las cartas con esa frase *«mi hijo va a ser un gran artista y lo voy a mandar a París»*.

Samuel Vásquez: *-Ese es el primer milagro. Que un general del ejército colombiano le diga a su pequeño hijo que va a ser un artista y que lo va a apoyar. En el mundo del arte lo natural es el milagro. A ti te han sucedido tantos que podrías ser el ejemplo que lo comprueba. El segundo milagro te tumba del caballo: la aparición de Oteiza en Popayán.*

Marta Traba decía que era puro surrealismo que Oteiza apareciera en ese momento perfecto. Yo salía de la academia lleno de reglas que no iban a servir mucho, pero que también me quitaban un complejo; ese complejo que quedó en muchos artistas de no saber dibujar; aunque fuera una cosa mecánica y clásica, pero me quitó el complejo. Entonces yo me había pasado dibujando el cuerpo humano que me dio un enfoque distinto de lo abstracto, porque yo entré a través del cuerpo humano a descubrirlo. Yo nunca entendí ni el triángulo ni nada de la geometría. Porque aquí casi todos los escultores han sido antes arquitectos. Recuerdo que al final empecé a dibujar brazos, y de golpe encontré esa maravilla de coincidencias: que la línea que empujaba un lado del brazo se expandía del otro. Entonces ya era un terreno abstracto, ya era un terreno concreto para mí. Ya sentía yo el volumen y la forma desde un punto de vista no-figurativo, de no-copia. Eso me preparó para un tipo de escultura distinta. Esta cosa orgánica que yo necesito, que una forma nazca de la otra, eso no aparece en la geometría.

Y llega Oteiza. Ese milagro que me abre todas las puertas. Que es una maravilla. Yo le decía a él hace poco que «fue una cosa como del otro mundo que tú llegaras, y eso lo agradezco a todos mis dioses. Pero más les agradezco que te hubieras ido». Porque habría sido tremendo si él hubiese continuado al lado con esa presencia apabullante de hombre imaginativo, profundo, abierto a todo, es decir, habría sido peligrosísimo porque en el fondo lo dominaba a uno y le hacía hacer lo que él quería. De modo que cuando se fue, yo quedé libre, pero con el gran empujón. Empujón que yo he seguido contando y reconociendo, actitud que a muchos sorprende porque los latinoamericanos que sintieron un empujón similar al mío no lo reconocen.

Sí, ese fue otro milagro. Han sucedido muchos milagros. Yo pienso que en estas grandes exposiciones a que he asistido, para mí los verdaderos premios son otra cosa: en la Bienal de Venecia, el premio fue conocer a Tamayo con quien tuve una gran amistad y admiración, y el

otro, el premio que recibí, ese se me ha olvidado. En Sao Paulo fue conocer a Barnett Newman, con quien nos hicimos amiguísimos. De pronto despertaba en gentes mayores que yo una cosa como de complicidad graciosa. Lo vi primero en una conferencia que dio, interesantísima, que me impresionó. Nos presentaron y nació una relación juguetona porque era de un gran humor. Y a partir de allí siempre fue a mis exposiciones. En la última en Bonino me dijo «Ese rojo, ¿dónde lo has conseguido? Qué maravilla. Es que es pintura en el espacio. Ese rojo flota». En aquella Bienal, Newman ganó un premio. En ese tiempo los premios eran una medalla de oro y cuatro medallas de plata. Ah... y una que le dieron a Tinguely con quien éramos muy amigos en París donde nos invitaba a comer carne asada. Y estaba hecho una fiera porque a él le dieron una medalla dizque por «pesquisa». Piensa eso. Le colocaron la medalla y él se la quitó, la soltó al suelo, se fue y tomó avión esa misma noche para París, furioso. Se había presentado con obras estupendas, pero son esas cosas increíbles que pasan en la Bienal. Yo vi cómo se manipula toda esa cosa espantosa.

-La relación de Tinguely y tú con la máquina es bien diferente. Él, desde la otra orilla resalta con gran humor lo absurdo de la máquina, y tú, poéticamente, señalas su estética.

Yo creo que la diferencia entre él y yo era que yo quería la máquina y él no la quería. Entonces él sacaba todo lo juguetón que tenía, todo lo caricaturesco que se podía mostrar de la máquina, y yo en cambio trataba de afinarla y cantarla.

-Decías que tus verdaderos premios son tus amigos.

Después en la Documenta de Kassel yo conozco de verdad a Chillida, estupendo tipo. Primero, es un gran escultor, y luego, gusta mucho su cosa de bronce pesado para espacios abiertos, para jardines. Pero su obra tiene, como dicen los mexicanos, «*lo merito principal*» que

tiene el arte y que es lo que va a quedar. Yo en cambio necesito el recogimiento para mi obra. Yo quisiera pequeñas capillas. Eso sería lo ideal. O el hogar, en sitios muy especiales: es que ellas nacieron en un hogar. Una vez me contó Brancussi que él tenía un templo subterráneo en la India donde estaban puestos cuatro pájaros en el espacio, idénticos. Aaahh... de eso sí me morí de la envidia.

-El espacio ideal de la obra de arte es un espacio en donde el tiempo histórico y el tiempo cotidiano estén aislados, y quede sólo el espacio para que la obra cree allí un tiempo propio, un espacio propio.

Que el paisaje estático del que habla Oteiza no esté. Que el espacio sea creado.

-Es que hay tanta información en la obra de arte que añadirle la información que dios puso en la naturaleza, es demasiado.

Eso. Claro.

-Hablabas de la Documenta.

Estábamos los cuatro escultores a la entrada y, excepto con Nevelson, nos conocimos todos allí. Cesar estaba a la entrada con sus dedos en una muy interesante exposición. Luego había un salón muy grande de Nevelson con unas cosas en la pared, maravillosas. Y luego venía yo con un grupo grande de obras. Y después venía Chillida con unas obras bellísimas, unas cosas de pared. Él, primero, es un técnico de miedo. Tenía estas cosas en mármol. Había sacado los diseños en bajo relieve y los había rellenado de plomo. Bellísimas. Allí nos hicimos amigos. Pues sí, en cada una de esas exposiciones me ha pasado algo que recuerdo más, mucho más, que los premios que me han dado.

-Tú sales a Nueva York.

Yo creo que soy el primer artista colombiano que sale a Nueva York y no a París. Yo paso 49 y 50 en Nueva York. Es un momento muy interesante porque Nueva York empezaba a moverse. Yo llego a trabajar en el Clay Club Sculpture Center y allí ya iban Lipton, Lipold, Sidney Gordon, un poco de gente que después llegó a ser muy interesante... Rossak... estaba Noguchi, que vivía detrás de este centro, y todos exhibíamos en una pequeña salita que tenían en la parte del Village. Fue maravilloso para mí: el contacto con otros escultores, el trabajo con nuevos materiales, un mundo distinto, y los museos para mí eran fascinantes porque por primera vez yo veía originales.

Allí en el Clay Club estaba Louise Nevelson. Bellísima estaba en ese momento Louise. Ella había tenido un desastre, porque, había expuesto en Alemania con un dealer que la llevó, y el dealer, que era su amante, murió cuando regresaba. Ella se quedó un poco desamparada y la directora del Clay Club, Miss Dee, una mujer terrible que la detestaba, vivía encantada de que la gran Nevelson estuviera trabajando para ella. Louise trabajaba para estar con gentes porque decía que no resistía la soledad. Allí la conocí, y allí conocí a Bennet, el diseñador, que era escultor en ese tiempo, y a un poco de gente muy interesante.

-Tu interés por la escultura europea (Brancussi, Moore, Arp) te mantiene apartado de las corrientes de moda.

Sí... posiblemente.

-Pero entonces conoces a Calder. ¿Qué te da Calder?

En Calder me doy cuenta de lo abierto que podría yo hacer. Estaba en la que entonces se llamaba Bucholz Gallery porque era de él y de Kurt Valentin, quien después lo atropelló, le cambió el nombre, y se volvió esa gran galería de Nueva York, pues fueron los primeros que

trajeron a Marino Marini y a muchos artistas de Europa que nadie conocía acá. Llegué a esa galería, que era una galería muy bella de la 57, se abrió la puerta y estaban estas latas de colores colgando. Me tiraban al suelo todas las ideas que yo tenía de lo que era la escultura. Pero al suelo. Porque la escultura que era una cosa quieta, sentada en una base, que uno le daba la vuelta... pues ya no era, era una cosa colgada que con su movimiento exhibía toda su gracia, y uno quieto, parado, viéndola. Ya me interesaba el espacio dentro de la forma a través de Oteiza y de Henry Moore, pero estas láminas colgadas y de colores eran otra cosa. Y que además se movieran... yo vi estas obras y me fui muy preocupado, me parecieron rarísimas, y volví al otro día a pesar de Kurt Valentin, que era un hombre espantoso, porque cuando él veía que uno no era cliente que iba a comprar, daba vueltas y vueltas alrededor de uno hasta que lo desesperaba y uno se iba. Como a la tercera vez estaba sola la galería, yo abrí, y esta cosa empezó a moverse toda. En ese momento descubrí la selva. ¡Era la selva! Eran las lianas, toda esa cosa salvaje y maravillosa de color, eran las plantas, era la naturaleza. ¡Me fascinó! Yo seguí con mis temas, la *Anunciación*, el *Rostro de Cristo*, todo eso con lo que hago mi exposición en Nueva York que obtiene buenas críticas, pero en el fondo me quedó esta cosa del metal de colores colgando.

-Tú conoces a Henry Moore no en originales sino a través de reproducciones fotográficas que te enseña Oteiza. Nuestra cultura latinoamericana es en parte una cultura fotográfica. Lezama Lima escribe ese bello ensayo sobre Velázquez sin haber visto sus obras originales. Somos espectadores del Museo Imaginario que propuso Malraux.

Si. Yo conozco a Moore a través de unas reproducciones que Oteiza tenía, y él allí hablaba de la apertura de la forma... él hablaba de tantas cosas maravillosas, y las volteaba al revés lo que le hacía ver a uno que también era posible lo contrario. Él hablaba, por ejemplo, de la pirámide en Egipto como venganza a ese mundo de horror a que estaban sometidos, de desierto, de río que inundaba, de presencia de la muerte.

Los egipcios crean la pirámide que parada en su base es lo eterno, lo permanente. Él hablaba por una dinámica de la escultura que consistía en parar la pirámide en la punta. Esto generaría el movimiento, el trompo, y eran al mismo tiempo líneas que se abrían y pasaban por el universo y regresaban al punto de partida. Piensa qué significaban todas estas cosas para una persona que acababa de salir de la academia donde sólo era dibujo y modelado y nada más.

Después yo paso cinco años entre Francia y España y mi vida en Mallorca y Barcelona que es tan importante. Me establezco en Madrid otra vez y trabajo un año con Oteiza en su casa, que fue importantísimo y que fue el contacto con un grupo de pintores como los Saura y toda esa gente con quienes hicimos allí una de las primeras exposiciones abstractas novedosas que se llamó *Tendencias*. Yo venía de París y habíamos hecho allí una exposición muy interesante, *Divergence*, a la entrada del teatro Babylone, que fue también un escándalo y que después se convirtió en un Salón Nacional. En esos momentos presentaban allí, el primer Ionesco que se ponía, *La Cantante Calva*, y era un escándalo espantoso. A mí me rompieron uno de los *Simétricos* en una de las peloterías de discusiones que se armaban a la entrada. Entonces yo llegué a Madrid con la idea de hacer algo similar. Éramos siete y por primera vez escribía José Ayllón quien hacía la presentación de la muestra y después se convertiría en el teórico del grupo *El Paso*. Era un momento muy especial de España porque estaba cerrada completamente a todo. Mi exposición en el Museo de Arte Contemporáneo fue un poquito escandalosa.

-Y entonces conoces a Gaudí. Otro milagro.

Otro milagro. Yo buscaba una solución a la repetición de formas. Participé en la *Realité Nouvelle*, y recuerdo que tuve un altercado con aquellas gentes, porque yo mandé el *Vaso con Flor*. Era un salón totalmente abstracto. Les dije «Yo quiero que me pongan el título», y me

respondieron que no, que no se podía poner títulos. Yo les dije «pero si es un vaso con una flor». Me respondieron «No. Es una exposición abstracta. Si la exhibe sin título...» Cogí la pieza y me fui. No la presenté. Entonces llegaba ese momento de lo abstracto que se venía encima. Tenía gran interés por la forma, pero me hacía falta el tema. Un día puse en fila, en mi estudio, todas las obras que tenía y me pregunté cuál era la que tenía un sentido abstracto, es decir, un sentido religioso. Y de golpe descubrí que era la *Anunciación*. ¿Por qué la *Anunciación*? Porque la *Anunciación* era simétrica. Entonces me fui por ahí e hice todo ese año *Simétricos* que eran la repetición de dos formas idénticas. Eso me daba una plena satisfacción. Pero al girar yo alrededor de la pieza, de los lados había una cosa que se perdía, y tenía que seguir caminando hasta encontrar de nuevo la simetría en la frontalidad del lado opuesto. Eso me molestó mucho. Cuando llegué a Barcelona lo único que sabía de Gaudí, lo sabía a través de Ramón Gómez de la Serna quien decía que Gaudí era un arquitecto que hacía unas sillas en donde uno no podía sentarse. Me iba yo esa noche para Mallorca, cuando vi esas chimeneas que repetían indefinidamente formas que giraban, salí volado a cambiar mi tiquete para dentro de ocho días, y me quedé ocho días dedicado a ver todo esto que había allí. Para mí fue esto la fascinación. Me daba la solución de la repetición. Yo estaba muy intrigado con la cuestión religiosa, la cuestión de los cantos. A mí me interesaba mucho esta cosa de repetición en la música, y cuando pasé a España, más todavía, porque era la cosa africana que venía, y toda la cosa andaluza. Era la repetición y la repetición y la repetición. Yo pensaba que era cuando la gente caía en el éxtasis, que era una de las formas más universales de lo religioso. Gaudí se me aparecía ya en forma.

-La forma para alcanzar a ser rito tiene que repetirse. El rito se funda en la repetición. Toda liturgia es repetición. Todo rito para ser rito tiene que repetirse. Y en Gaudí descubres entonces la repetición plástica.

Claro. La repetición era lo que daba la ritualidad. Y en Gaudí la forma era repetida de la manera más increíble porque además giraba. Eso para mí fue la revelación. Y encima... la variedad... y los colores... He descubierto que yo almaceno cosas que después aparecen. Que a veces me gusta una cosa y no la uso inmediatamente, pero la guardo allá en ese lado derecho del cerebro. Aparece después, pero para que aparezca hay que producir la necesidad, necesidad que surge cuando yo llego a Nueva York. Otra vez la casualidad ¿o el milagro? Pensar que todo este nacimiento del uso del material me lo produce el reglamento de seguridad contra incendios de Nueva York que es de lo más estricto que hay. Como yo pensaba poner un equipo de fundición y el edificio era un poco viejo me cayó el departamento de bomberos y me dijo que tenía que forrar todo el estudio en material no inflamable. Entonces surgió la necesidad de acudir al aluminio. Yo venía con miles de proyectos porque pasé el último año en Saint Germain en Laye, pero allí no se podía hacer nada porque no se conseguía en París la facilidad del artesano mallorquino. Entonces me pasé un año entero trabajando en bocetos en cartón, y sólo después en Nueva York descubriría que todas las posibilidades que me daba el cartón me las podía dar el aluminio que yo desconocía entonces. Y fue así como una necesidad exterior a la obra, la seguridad contra incendios, me dio la solución para la realización de mis proyectos de cartón en aluminio, hasta hoy.

-Tú profesas una gran admiración por Brancusi a quien conoces en París.

Cuando llegué a París, Andrés Holguín, quien estaba de Agregado Cultural me preguntó: «¿Qué quieres conocer aquí?» «A Brancusi antes de que se nos muera. Quiero conocer a ese ser maravilloso que ha hecho esa obra que yo acabo de descubrir». Entonces el llamó y era facilísimo porque él trabajaba muy poco ya. Entonces dijo que el miércoles a las diez de la mañana, y nos fuimos con Ramírez Villamizar. Donde vivía era un rincón de artistas: Max Ernst vivía por allí. Bueno, a Ernst nunca lo vimos, pero allí estaba el nombre en su puerta. Al frente de Brancusi

vivía Tinguely. Allí estaban los Pollack, que eran los dueños de la Perydot Gallery, y un hermano, Regis, que era escultor. Nos encontramos allí con un grupo de gente y entramos. Eso era una maravilla. Tenía un gran sentido del humor un poco aniñado. Tenía unos ochenta años o algo así. Bello, cuadrado así, de puro campesino rumano, blanco el pelo, una barba, una figura maravillosa, unos ojos azules risueños. Todo lo tenía cubierto con telas. Cuando entramos lo primero que hizo, después de saludarnos, fue arrancar la tela que cubría al *Recién Nacido*, esta bola de bronce pulidísima con un planito solamente, y esta cosa giraba así, lentísima, reflejando toda la forma del estudio que tenía una gran cantidad de tragaluces. Era una cosa mágica. Uno se quedaba con la boca abierta, y él, feliz, sonreía mirando a cada uno para ver cómo había reaccionado. De golpe esos gallos inmensos, maravillosos, que subían hasta allá, tres o cuatro metros de altura, en madera, en yeso, en bronce, que después, es eso lo que a mí me ha parecido natural. La gente me pregunta por qué hago de distintos tamaños una pieza. Era tan distinto un pájaro de este tamaño en bronce, un pájaro de este tamaño en piedra (*mide con sus manos*), uno de madera más grande, que a mí me parecía que funcionaba distinto cada pieza y se convertía en obra única. El estudio era una belleza. Parece que lo tienen en el Museo de Arte Moderno de París. Él lo regaló. A partir de ese momento entré muchas veces a su estudio que era una maravilla. Estaba haciendo la última obra que él hizo que era *La Tortuga*. La trabajaba y la trabajaba. Era tan consistente todo aquello, que siempre pedí a mis dioses que me permitieran asumir actitudes así.

-Los ritos plástico-mágicos de los indios Navajo dejaron en ti una indeleble huella interior que quizás aparecería luego transformada en tu obra, pero sobre todo es ejemplar su respeto por el rito religioso.

Yo había oído algo de las pinturas mágicas de arena. Cuando regresé de Europa yo tenía problemas económicos. Quería volver a Nueva York, pero Nueva York era más cara que París. En ese momento me

hablaron de unas becas de la Unesco para artistas, que se perdían todos los años. Me dieron la beca y llegué a la reservación de los Navajo. Allí presencié uno de estos rituales maravillosos. Y esto, que era muy solemne y muy preciso, me atrajo muchísimo. Fuimos hasta Window Rock, que era precisamente una roca con un hueco. Entramos donde había una mujer enferma. Hacían estos ritos durante nueve noches. El brujo hace un dibujo de una gran precisión con arenas de colores bellísimos. ¡Unos rojos! ¡Unos azules! Cuando el brujo termina el dibujo, Dios está allí. Entonces el enfermo entra en el dibujo y se revuelca con el Dios para compenetrarse con Él. Es la comunión. Esto es mágico. En ese ambiente... de noche... y la arena que ha sido revolcada por el enfermo... la recogen y la tiran por la ventana que da hacia el norte. Querían tener estos dibujos para el Museo, pero los Navajo se negaron. No podían hacer a Dios para que lo exhibieran. Entonces hicieron unos dibujos parecidos, pero para que no fuesen Dios cambiaban los dibujos, modificaban la dirección de algunas líneas.

-Durante años espectadores y críticos han reconocido en ti una personal poética del espacio y de la imagen. Es conocida también tu devoción por la poesía. ¿Hay alguna relación entre esta devoción y tu hacer plástico?

Para mí la poesía que más me tocó fue la de Rilke. Yo quería decir esas cosas y decirlas con formas, pero era muy difícil la traducción. Yo creo que habría podido ser poeta. Yo creo que uno nace con una mayor sensibilidad que la mayoría de la gente, entonces, cualquier instrumento, cualquier medio de expresión es válido. Si a uno le ponen un clavecín debajo, pues uno lo toca y dice todo lo que quiere decir a través de él. Algunos quieren que me ponga a escribir, que diga en palabras lo que son mis obras. Cincuenta años, sesenta años tratando de expresarme con formas y vienen a que se las traduzca a palabras... Pues si yo hubiera pensado en eso me habría dedicado a las palabras y no me hubiera machucado los dedos y hubiera hecho poesía. Porque sí me atrajo. Pero ese tipo de poesía mística, religiosa, esa cosa de sugerencia. Es decir,

cuando yo recuerdo ese Otoño de Rilke *«Las hojas caen, caen como de la distancia, así como lejanos jardines que en el cielo comienzan a secarse. Y la pesada tierra por las noches cae de todas las estrellas hacia la inmensidad»*. Y después dice: *«y sin embargo hay Uno que en sus manos infinitamente suaves detiene este caer»*. Estas cosas para mí eran lo que quisiera decir. Esas cosas eran maravillosas para mí, leí mucha poesía que me atrajo enormemente. Y luego la lectura de los libros sagrados me fascinaba. Es decir, la Biblia estaba presente siempre, y San Juan de la Cruz. Yo quería ser santo, pero San Juan de la Cruz me desanimó. Cuando él me habló de los problemas de la subida al Monte Carmelo, que se necesitaba ser humilde y pensar que sólo ser humilde ya era un acto de rebeldía, eso era muy complicado y yo desistí de ser santo.

-Debido a la desbordada emoción con que hablabas de Guimarães Rosa en Cali, leí hace 20 años sus «Primeras Historias» y desde entonces soy un adicto a toda su poética escritura, y mi pasión y mi admiración me han llevado hasta poner en escena recientemente uno de sus cuentos, «Birlibirlopsiquicia».

Ah, ¿sí? No sabía. Sí. A mí me ha fascinado Guimarães Rosa. Es uno de los escritores que más me ha atraído.

-Hablabas de él con una pasión que arrastraba. ¿Qué otro escritor latinoamericano te ha entusiasmado?

Las primeras cosas de García Márquez. Pero cuando estás tan cerca es tan difícil desligar las obras de las personas. Quisiera volver a leer *Cien Años de Soledad* olvidándome de su autor tan adorador del poder.

-¿Algún otro escritor ha dejado una huella importante en ti? Una huella que pudiera ser traducida plásticamente.

Hubo cosas muy interesantes en un principio, de otras gentes que me abrían ventanas a posibilidades. Me intrigó muchísimo Joyce, porque

una vez leí algo de Jung que hablaba de la cercanía de Picasso y Joyce. Además decía que era una cosa que nadie entendía. Entonces me leí todo Proust preparándome para leer a Joyce. Claro que gocé muchísimo a Proust, pero me estaba preparando para leer a Joyce. Recuerdo la lectura del *Retrato del Artista Adolescente*. Empezar a leer eso de dedal, dedalus, y el fútbol y la patada y de golpe esa patada y correa y correazo, del juego que le pegan a uno con la correa, y se iba por otro camino, eso me pareció deslumbrante. Yo no podía creer que se pudieran abrir esos espacios, esos huecos. Eso me servía para ver las posibilidades en el arte. Cuando llegó el *Ulyses*, ya para mí fue familiar, ya pude leerlo, lo gocé, me sorprendió. Leía mucho. Leía a Óscar Wilde, a Chesterton, leía a los norteamericanos, me interesaba Stein, Hemingway, Dos Passos, a quien conocí en Nueva York. Ahora hablábamos de *Las uvas de la ira* de Steinbeck que siempre relacioné ese éxodo en carretas, con la partida de Medellín del general Uribe, a quien echaron por liberal. Luego Walt Whitman que fue otra revelación. Y fue otra coincidencia, porque nos llegó a Popayán León Felipe que vino a dar una conferencia y se quedó como un año. Acababa de traducir el *Canto a Mí Mismo*. Él creía que era una reencarnación de Whitman.

-Hay que tener una pasión muy grande, una férrea fe en lo que se hace, una fuerte energía vital para hacer arte sin público, como te tocó hacerlo a ti y a tu generación.

Rilke caló tan hondo en nosotros. Esa soledad que se necesitaba. Esa propia satisfacción y ese no esperar de afuera. Caló hondo. Y como iba creciendo cada vez más una pasión por lo que se estaba haciendo, ya no se necesitaba otro fin. Además, no existía el público, no existía la compraventa. Cuando vendí mis primeras obras me costó mucho relacionar el cheque que llegaba con la escultura que se llevaban, y que yo había hecho con tanto amor. Todo fue creciendo muy naturalmente. Yo pienso que a mí me han llegado siempre tarde las cosas, y a mí eso me ha parecido regio. No sé si hubiera tenido «éxito» y «fama» muy joven, en

qué medida eso hubiese interferido. Esta soledad que ha seguido siempre y esta satisfacción propia, con un público pequeño, me era suficiente. No me llamó la atención la cosa de multitudes. Ha ido llegando poquito a poco, ha ido creciendo un interés por mi trabajo. De golpe uno recibe cantidades de cartas de gentes que quieren exhibirlo en sitios muy extraños, y uno se sorprende de que hayan oído hablar de uno, porque uno no ha movido un dedo para que eso suceda. Y me tiene muy satisfecho y muy orgulloso el que esas cosas hayan llegado por las buenas cualidades que tiene mi trabajo. Eso de Oteiza de que *«ahí dejo estas piedras que no estaban antes en el mundo»*, no estaban aquí mis piedritas tampoco. Se vuelve una satisfacción cómo han ido llegando todas las cosas de una forma muy natural y muy íntima, aun siendo víctimas de gobiernos y de un país como éste.

-La serpiente del edén, la contraparte de los milagros, han sido las oposiciones sistemáticas a tu obra pública: el Monumento al Estudiante en Cali fue destruido por estudiantes manipulados por los profesores de Bellas Artes, el premio Peldar en Medellín fue sabotado por el Alcalde Óscar Uribe Londoño, las directivas del Banco Ganadero tiraron dardos ignorantes a tu escultura, el homenaje a Bolívar fue bombardeado por históricos academicistas y traicionado por un gobierno bobalicón y santanderista.

La única que me sorprendió fue la reacción contra el Monumento al Estudiante porque era gente joven, pero era Cali. Es que Cali es un paseo aparte. Yo siempre les digo que si yo hubiese nacido allí me hubiesen metido a un centro de corrección para que olvidara este horror de mi afición al arte. Es una ciudad muy rara, y allí los estudiantes protestaron. Porque los otros fueron cosas de gobiernos, de las directivas de un banco, gentes sin ningún interés. Lo de Cali me molestó.

-Eso refleja la oscuridad y la ceguera del medio en que se desenvuelve el artista colombiano.

Sí, eso sí. Y eso le da a uno tristeza, porque las mejores obras de los artistas colombianos se están yendo, y un día las nuevas generaciones, si son distintas, y yo estoy seguro de que serán distintas, reclamarán. Quisiera uno que en su tierra hubiese obras porque son tan pocas las que hay, y podrían tener la ciudad llena de cosas interesantes, que serían el contacto con el gran público.

-A pesar de las oportunidades que se te abren en Nueva York, donde expones y obtienes buena crítica, tú regresas a Colombia.

Yo ya me quería venir. Me había encontrado en esos días a Tito de Zubiría que dirigía la Universidad de los Andes. Tito me dijo: «No, no, no. Vente. Te ponemos un taller gigantesco sólo de escultura...» A mí se me había olvidado cómo era la gente acá de mentirosa y de pajuda. Entonces me interesó eso y por otro lado era una forma de establecerme en Colombia; ya quería volver. Quería volver a pesar de que vivía muy contento en Nueva York. ¡Diez años! Era mi ciudad. Había pasado los mejores años de mi vida allí, tenía cantidades de amigos y vivía contento y exhibía y me tomaban muy en cuenta. Recuerdo, por ejemplo, una exposición que se hizo, fabulosa, en New Haven, en Yale University. Fue la primera exposición que se hizo en unas galerías que pusieron ellos. Bueno, allí estaba, de Albers para abajo, todo el mundo abstracto y yo era el único latinoamericano. Era dentro del mundo este que empezaba después de la catástrofe, para nosotros, de la pintura de acción, que nos arrinconó: exponía allí gente que surgía entonces: Barnett Newman, Kelly, Max Bill, interesantísimo el grupo. Entonces yo estaba muy contento en Nueva York, pero me hacía falta esto. Yo presentía todo lo que iba a aceptar y a gozar y a sufrir, pero era América, y me vine.

-Para mí hay algunos hechos fundamentales que determinan el campo de evolución de tu obra y que conducen felizmente al encuentro de tu estilo. La primera es que la enseñanza de las artes plásticas siempre se ha orientado al tratamiento de la imagen, al contrario del diseño y de la arquitectura que hacen

excesivo énfasis en la forma. Tus estudios en artes plásticas determinaron, consciente o inconscientemente, que hayas hecho siempre escultura de imagen y no formal y geométrica en sentido estricto. En tu escultura forma y geometría están compelidas a converger en la imagen.

Si. Eso y mi gran interés en la cosa literaria me puso en otro camino. Porque fue el momento más intenso de lecturas y de interés por otras artes. Y desde luego, como dices, la cosa humana, la cosa física del modelo, la cosa literaria, me empujaron hacia otros problemas completamente distintos a los que los otros artistas estaban haciendo. Este es un punto de partida muy importante para mí. Después llega Oteiza y, como tiene poco tiempo, apenas me empuja, y me abre ventanas, y se va. Otro punto importantísimo para mí. Y ese empujón me impulsa por mucho tiempo. Luego viene Nueva York y allí me encuentro con nuevos materiales, pero sigo con las mismas preocupaciones de siempre: Popayán, la infancia, la casa, la iglesia, la esquina. Aún mi casa en Nueva York se parecía a las de Popayán. El «famoso» Germán Arciniegas decía: *«Es increíble que Negret viva en la mitad de Manhattan como si viviese en Popayán»*. Y después regreso y cierro el círculo. Pero siempre me acompañó este interés en lo religioso, en lo trascendental. No me gustaba la escultura que no tuviera ese sentido de cosa un poco salvadora, que después la encuentro en estos parientes de acá. Es decir, volver, y subirme a los Andes buscando a Bolívar y descubro esta cosa maravillosa, mágica, estelar. Me pasó lo mismo que a Bighman que buscando a Bolívar descubrió Machu Pichu. Y vuelvo hacia atrás y recuerdo a mamá en la finca que nos decía *«¡La Cruz del Sur!»*, y uno, muy chiquito, se quedaba con la boca abierta y la cantidad de estrellas y esta casa llena... que después se volvió tan familiar. Que yo no me explicaba sino cuando encontraba gente como Oteiza: Oteiza y la señora, en Palacé, se encerraban a las ocho de la noche en el cuarto. Yo me quedaba acostado en el llano y me decía *«pero... Edgar... ¿cómo resiste ese horror?»* Yo me acostaba a ver toda esa maravilla y me sentía parte de ella. Ellos seguían con esa cosa medieval de que el paisaje era enemigo.

-Esa visión cósmica tuya sin duda determina tu obra. Es decir, no tomas el círculo solamente como forma geométrica, sino que además es un Eclipse o una Luna. Esta capacidad tuya de trabajar con la forma y la geometría para crear un ente más totalizador y ontológico, es lo que te ha permitido caminar con tanta naturalidad con un pie en lo apolíneo y otro en lo dionisiaco, y esto enriquece no sólo a tu obra sino a nosotros, espectadores de ella, que somos su verdadera memoria.

No podía renunciar a ninguna de esas dos cosas. Me atraían mucho la forma y el control, pero tenía que volar con toda la imaginación de ser humano que tenía. Siempre me han interesado ambas cosas. Ahora estoy en un momento en el que estoy tan apretando la expresión, tan suprimiéndola, que se está saliendo por otro lado: por lo simbólico. Y esto me interesa porque la forma se ha simplificado, se ha cuadrado, se ha vuelto obsesivo esto de la doble imagen que obsesionaba a todos los andinos. Lo detrás, delante, iguales, correspondencias, que lo temático se transformó en colores simbólicos: el drama lo pongo en el color. Esos violetas y esos colores tan faltos de cosa humana.

-Es que la ventaja de la imagen sobre la geometría escueta, es igual a la ventaja de la luna sobre un círculo dibujado con un compás... El segundo hecho fundamental es que hayas elegido para tus esculturas los materiales industriales que te proporciona la era de la máquina (metales, tuercas, tornillos, pintura) que le han conferido a tu obra una unidad estilística tan fuerte que ha sometido unívocamente a temas tan diferentes como soles, lunas y montañas tomados de una realidad natural, edificios, puentes y navegantes tomados de una realidad cultural, o kachinas, quipus, y deidades tomados de una realidad mágica o religiosa, todo ello fundido en el crisol de la estética de la máquina como una nueva naturalidad de nuestro mundo contemporáneo. Y a pesar de enfrentar temáticas tan diferentes, estos materiales que has elegido les dan una unidad estilística precisa e inspirada.

Yo creo que eso se debe a esta insistencia y a este familiarizarme con el material y este volverse como una extensión de la mano. Yo le tengo terror a los cambios. Yo creo que la etapa primera es de escogencia, de abolir cosas. Hay muchos atractivos y hay muchas posibilidades, pero lo que se escoja hay que profundizar en ello. No quedarse en la superficie saltando de un lado al otro. No. Este material se volvió tan dúctil que he podido hablar de todo. Ahora que estoy hablando de cosas tan antiguas y tan delicadas y tan espirituales, ya el material me obedece. En realidad llegó a obedecerme totalmente, hasta convertirse en un lenguaje para decir todo lo que quiero. Cuando miro para atrás me quedo tan contento de que todo haya sucedido así, porque además es un vocabulario muy actual. A uno los jóvenes lo ven ya como un zapato viejo porque ellos están en cosas distintas. Pero es tan actual y tan cercano a la gente porque es lo que la gente tiene todo el día en la cocina y en todas partes. Es un material muy al alcance de la mano, y estoy hablando de cosas tan antiguas y tan importantes y tan trascendentales, que me satisface que yo pueda hablar de eso en un vocabulario tan pedestre como este, que creo que será la única manera de que la gente se pueda interesar en esas cosas.

-Este manejo de dioses y lunas con materiales creados para construir máquinas le otorga, a sí mismo, la enriquecedora cualidad apolíneo-dionisiaca a tu obra.

También, sí, claro.

-René Char dice que lo que viene al mundo a no perturbar nada, no merece consideración ni paciencia. Lo que perturba a la gente, lo que asombra es tanta exactitud en tanta imaginación.

No puedo imaginar lo mío que fuera lo uno o lo otro. No puedo pensar que fuera imaginación y descuido de la forma. Ni tampoco la forma sin imaginación. La temática ha sido muy importante para mí. Quiero contar cosas con lo mío, y como manejo una obra tan abstracta,

la narración no molesta, y cada vez es más intensa, porque estoy hablando de cosas más trascendentales todavía y más universales.

-Si Leonardo renuncia a realizar una obra plástica de gran importancia para ser el gran precursor de la era de la máquina, tú renuncias a la funcionalidad de la máquina para resaltar su estética. Pero ambos tienen que desarrollar una gran imaginación técnica para que todo ese arrebatado imaginativo pueda ser amarrado con tuercas y tornillos.

Sí. Qué iba a pensar yo hace sesenta años que empecé esta vaina, que hoy en día iba a tener este vocabulario que me da esta seguridad para la aventura. Cuando pienso en todo ese recorrido mío, siento que pasé casi como un sonámbulo.

-El crisol de la imagen produce una simbiosis alquímica de la forma y el tema.

Exacto. Nunca me pude contentar con la forma solamente. Cuando yo veía que había artistas que hacían una forma, un cuadrado y nada más, yo pensaba ¿y lo otro? O cuando veía al otro desbordado, ¿y lo que se necesita para ajustarlo, para agarrarlo? Me gusta ese verso del poema que habla de unir todas las cosas dispersas, este estallido de cosas y todo unido, todo cogido con tornillos.

-El tercer hecho fundamental sucede cuando la curva deja de ser sólo una curva sobre un plano y compromete toda la lámina arqueándola. Aparece rotundo el volumen, el espacio interior y el exterior, las luces y las sombras, y, sobre todo, aparece esa especie de línea ideal de la belleza de que hablara Hogarth, que es la espiral inscrita en un cono, siempre variable y siempre unitaria, y que según decías aprendiste en Gaudí.

Eso era más obvio en toda mi pasada obra, en toda la cosa gestual. Había algo muy interesante para mí en la poesía inconclusa, y es que

podía seguir... Ahora no. Ahora la cierro. Es que ganó tanto esta cosa simbólica, esta cosa de misterio, que la prefiero cerrada pero llena de sugerencias. Es este equilibrio que se me impone siempre, cuando cierro por un lado se abre por otro. Hay unas palabras de Oteiza en esa presentación en el catálogo de mi exposición en Caracas en donde habla de que *«expresión es toda realidad»*. Es decir, que era excesiva toda esa cosa expresiva de cierto arte. Que sobraba porque la expresión estaba en todas partes. Esta frase me persiguió, pero yo seguía haciendo mis esculturas gestuales y un poco espectaculares, que gustan tanto a la gente. Pero por equilibrio no he descuidado lo apolíneo ni lo dionisiaco porque creo que el hombre total es las dos cosas. Ahora de golpe se me ha cerrado la forma y se me ha enriquecido de otra manera.

-Siempre he visto que no pones títulos, sino que pones nombres. Titular es un gesto literario. Nombrar es un acto poético. Desde el principio tú has puesto nombres. Y pones nombres porque eso es lo que haces. Si pones Sol es porque es un sol. Si pones Puente es porque es eso. En tu obra nombre y tema son una sola y misma cosa.

Sí... hay diferencia... sí. Siempre fue así.

-Y ese momento feliz de llamar a tus tempranas esculturas «Aparatos Mágicos» ilustra claramente esa actitud racional-arracional.

Cuando empecé con los *Aparatos Mágicos* en realidad fue un acierto. Hay un estudio muy extenso de Castillo sobre la traducción porque aparece *Magic Machines*. Es que la cosa maquinal norteamericana me fascinó. Me sorprendió tanto. Kelly me decía: *«pero usted que se ve tan civilizado... parece que lo hubieran sacado de la selva y que lo hubieran puesto aquí en la mitad de Nueva York, porque se queda con la boca abierta ante estas cosas»*. Para ellos pasaban desapercibidas, claro: ¡un semáforo! (Excitado) Yo tomaba ese tren a veces para ninguna parte, y me devolvía dos estaciones después. Cuando salíamos de la Central Station, en esa

oscuridad que sale uno, ese tren sonando prum-prum-prum-pru-u-um-prumprum, y de golpe se viene una luz que pasa roja, y de golpe pasa otra azul... yo me sentía en un plan estelar, de cometas y de cosas mágicas que volaban, porque no veía relación de eso y el sonido de la máquina y toda esa exactitud... El semáforo que lo veía así, (*hace un gesto pequeñísimo*) pero qué cosa tan potente, increíble que ese colorcito parara esos miles de habitantes tan agresivos y tan horribles de Nueva York. Los paraba. Y de golpe los dejaba seguir. ¡Un aparatito que cambiaba de color! Yo veía esas cosas con otra mirada y buscando un sentido trascendental en aquello que era tan obvio que servía solamente para eso. Por eso también me fascinó la cuestión de la máquina y la exactitud y esos trenes que se paraban así y esos chorros de gente y volvían y seguían y todo así y esa gran máquina que era esa ciudad donde yo participaba y entraba y subía y salía también. Eso me maravillaba y era una forma de encontrarle un sentido trascendental a esas vainas que no lo tenía para el resto. Eso fue muy importante para mí.

De las cosas que más me impresionaron de Francia fue una ida a Chartres con unos amigos franceses muy divertidos pero que sabían mucho de eso. Me dijeron: «*No, nosotros te vamos a hacer el paseo*». Y fui con ellos. Llegamos a Chartres al atardecer. Era un otoño, y se veía una cosa de trigo así, y allá Chartres, la catedral. Y avanzábamos, y avanzábamos y esta cosa iba siguiendo sola. Como no se ve el pueblo ni nada, esta cosa seguía creciendo y creciendo y creciendo. Inmensa pero sola, y un trigal dorado en la línea del horizonte y seguíamos y seguíamos y se empezaba a oscurecer. Entonces esa cosa se volvió un misterio porque cuando llegamos ya se había oscurecido, se veía una mole negra y no aparecía el pueblo. De golpe dimos una vueltecita por un rielecito y subimos y ya: ¡esa cosa tremenda! Nos entramos a un hotel, comimos allí un poco tarde, y nos fuimos a la cama. Como a las tres de la mañana yo casi me caigo de la cama con el primer golpe de campana. Eso es terrible. Uno puede imaginarse lo que sería en el medioevo ese dios terrible, ese dios de la Biblia, el Jehová. No el Sagrado Corazón de Jesús sino el Jehová

gritando y maldiciendo y ofreciendo todos los castigos habidos y por haber. Eso es tremendo. Entonces salimos y nos entramos a este monstruo de catedral que no tiene más que ese pequeñísimo altar allá en el fondo en esa boca de lobo inmensa, y ya empezaba la música. Bueno. Esto era la locura. Esta inmensidad oscura y amenazante y esas campanas seguían y seguían, porque siguen como hasta las siete de la mañana de una manera ensordecedora. Por primera vez yo me enfrentaba a Jehová. Yo había visto en Popayán, en la Iglesia del Carmen, al Sagrado Corazón, y todo el mundo era muy «dedo de amor». Pero esa cosa amenazante y brutal jamás la había sentido en la cosa cristiana. Después empieza a amanecer y esas paredes negras y sólidas y brutales, empiezan a aclararse. Y empiezan esos vitrales a iluminarse: ¡eran jardines! Jardines de una transparencia y de una belleza... En un instante ocurría una transformación. Recordaba yo en ese momento ese poema largo de Rilke del portaestandarte que dice que van contra los turcos y de pronto, en la carrera, se meten dentro del ejército turco, y él dice primero: «*Jardines*». Piensa los colores que tendría esa gente, los enemigos, en la boca y en el rostro. ¡Pues eran jardines!... ¡Qué maravilloso despertar de transfiguración que había en ese momento! Después de esa noche terrible de amenazas y de horror, de golpe esta claridad y esta belleza. Es que desde el techo hasta el suelo son esos colores maravillosos de vitrales. Fue una experiencia de locura. Eran las cosas que me interesaban. Esas son las cosas que más recuerdo de Francia. Cosas así. Esas metidas a Saint Sulpice que te contaba, que nos trepábamos al coro a ver, no solamente a oír, a Dupré, semejante maravilla de organista, y esa iglesia, y todo lo demás lo olvidaba uno porque era Dios hablando otra vez.

Siempre estuve buscando cosas trascendentales y de pronto me encuentro al final con esta maravilla de cosa americana. Y digo, valió la pena caminar para volver a lo que había dejado que era lo «*merito principal*» como dicen los mexicanos. Bueno, se preparó uno porque el mundo occidental había ido en esta línea, pues para llegar a lo abstracto, a ese vocabulario directo, se necesita tanto tiempo.

Ahora pienso que esos cuadros tan importantes de la cultura occidental no me importaban tanto porque yo estaba buscando otras cosas. En cambio, recuerdo el impacto que me causó la visita al Museo del Hombre. Pero cuando vi las cosas de Rubens casi sentí ganas de vomitar. Esas cosas me parecían sin sentido. Cuando uno ve que se acercan con lupa para ver *«Pero, ay, qué bien puso la pincelada, pero qué maravilla de color tan fresco»*. ¡Carajo! ¡Pero ¿qué es eso?! Después de ver lo que hacía esta gente andina que era una forma de salvarse. Era un puente con la divinidad. Estaba Dios allí, como en los Navajo. Y de pronto meterse en los museos entre esos cuadros «jartos», llenos de nalgas, que hay que decir que son maravillosos porque estaba muy bien puesto el color. Ay, no, eso no tiene nada que ver con el arte. Entonces volver fue una salvación. Volver a esto y de golpe encontrarse estas cosas. Y va a ser inagotable. Necesitaría otros cien años para hacer cosas con relación a esto.

Manessier decía que existe una diferencia entre las artes de la violación y las artes del amor. Las primeras dan lo mejor de sus frutos al comienzo, mientras que las segundas maduran y se enriquecen continuamente hasta el fin. El tuyo es, sin duda, un arte del amor.

Si. Yo he crecido en una relación natural y llena de armonía, no he creído en la violencia. Yo creo que existe el artista que ha puesto el dedo en la llaga en el tiempo en que le ha tocado vivir: la llaga sería la violencia, el horror, todo lo que le rodea. Pero también existe el artista que muestra un camino de salvación.

Hay un tema que ha permanecido en tu obra casi desde tus comienzos y es la máscara. Nietzsche dice que «todo lo profundo necesita una máscara». Pero Oteiza dice que lo profundo ya es una máscara. Que lo que necesita una máscara es el rostro, para sobrevivir. Luego dice que, según los hombres, las épocas, los pueblos y la necesidad, hay predilección hacia la máscara, lo apolíneo, o hacia el rostro, lo dionisiaco.

Pero... cabalmente, en el teatro la máscara casi siempre era dionisiaca, una cosa absurda llena de expresión.

-En algunos casos. Porque en el teatro NO, por ejemplo, es apolínea.

Sí... Sí, la máscara era otra cosa, era un sobre-rostro, ya fuera en un sentido o en otro. Podría ser la locura, dionisiaca, o podría ser la cosa contenida, medida, que era lo apolíneo. Pues sí, siempre me atrajo mucho la máscara. Mucho más que el rostro. Mucho más que lo que estaba detrás, porque la máscara no tiene detrás, está el rostro. Toda la libertad la tenía en la máscara. Fue dura la época de desprenderse del rostro, del rostro que me habían enseñado en la escuela. Yo decía en París todavía, «Dios mío, es que todas las esculturas que yo empiezo tienen nariz». Había un punto que terminaba en nariz. Era desesperante. *(Ríe burlón)*. Entonces la solución fue la máscara. Y vino la libertad necesaria para hacer todo lo que quería hacer como escultura.

-Y ha sido un tema recurrente.

Sí. Siempre aparecía. Ha sido una necesidad insistente. Y todavía siguen apareciendo. De golpe encuentro que son mucho más potentes cuando fijo en la pared piezas que han nacido con otra idea. Piezas que tienen dificultad de existencia expresiva en tres dimensiones y entonces las aplasto contra la pared.

-El escultor se mueve en diferentes espacios: el espacio práctico, el espacio matemático, el espacio físico, el espacio social, pero el espacio trascendental subtiende todos estos espacios y los obliga a coincidir, quedando la palabra espacio en singular para él. Y es que para el espíritu sólo hay un entorno. ¿Cómo opera esa relación de los espacios en la construcción de tus obras?

Bueno, sí, yo creo que hay de todos esos espacios al mismo tiempo en la obra. Hay un proceso de ajuste del vocabulario para poder decir. Cada cosa exige un replanteamiento del vocabulario. Ya él está establecido, pero cuando se va a hablar de algo hay que replantear otra vez este vocabulario, esta construcción, estas frases, para decir la cosa. Me importa mucho que sean largas frases. Yo quiero decir mucho. Cuando volvió Oteiza (35 años después) en los primeros días se acercó al taller y se asombró de ver las formas: eran módulos. De pronto levantaba uno y decía: «*Pero si aquí está todo. Aquí está la obra*». Y yo le decía: «No. Hay mucho que decir. Esa es una palabra solamente y hay mucho que decir, aquí sobre todo». Y cuando Oteiza iba para San Agustín, bajando por estas carreteras y estos paisajes y esta abundancia y esta violencia, decía: «*Ahora entiendo a Edgar. Es que hay que echarse un discurso para competir con todo esto*». Y es verdad. Yo recorrí el país vasco y era todo de una civilización... El árbol se levantaba allá en el sitio exacto y me parecía que tenía el verde exacto para funcionar con otro verde que había en el prado. Todo es tan hecho, tan domesticado, es una belleza tan distinta, que uno entiende que la gente pueda hablar en esa forma y que quizás esa gente es tan civilizada que se le puedan decir las cosas con una sola palabra, sugerírselas quizás.

-Renuncias a la masa por la lámina, renunciando entre otras cosas al volumen. Luego al arquear la lámina se recupera la idea de volumen desocupado, vacío: así el espacio se encuentra envuelto por la lámina. Es la acción poética de vestir al viento. Al introducir destacadamente el volumen, la escultura adquiere una gran capacidad de presencia debido a su comportamiento centrífugo: la escultura con su fuerte irradiación hacia afuera llena el espacio. Hay un comportamiento festivo en ella. Ahora quieres renunciar a ello suprimiendo esos grandes volúmenes y aplanando cada vez más la lámina, haciendo que la escultura posea un comportamiento cada vez más centrípeto. La escultura, así, recoge en ella el espacio que la rodea: es un comportamiento religioso.

Sí, eso es lo que me interesa. En la escultura el espacio también era muy expresivo. Como estaba encerrado en una lámina expresiva el espacio se volvía también expresivo, muy gestual, muy actuante. La palabra *guaca*, que en esta civilización andina significaba tanto y era tan misteriosa, me ha perseguido. Era como un envoltorio sagrado y lo mejor estaba adentro. Estaba cubierto pero lo importante estaba adentro, y estaba apretado y estaba ajustado. Eso de la cosa cerrada me interesa mucho. Y me volvieron las palabras de Oteiza, que al misterio había que arrinconarlo porque el misterio estaba en todas partes, pero no era misterioso si estaba suelto. Y él hablaba de cómo había que arrinconarlo y reducirlo para que brillara, y así sería más misterioso. Ese ha sido el proceso de ir ajustando el espacio y metiéndolo dentro de las superficies, y volverlo misterioso y muy único y muy tranquilo y muy quieto, pero muy como expectante. (*Entre risas*) Creo que los últimos días o meses que me quedan voy a estar interesado en eso.

-Antes, la repetición en tu obra era movimiento, ritmo, música. Ahora es rito. Un acto para ser rito tiene que repetirse. La fiesta, en cambio, es aleatoria, irrepetible y asimétrica. El rito, obligadamente repetible, acude a la simetría.

Sí, claro. En Gaudí era una cosa mucho más sensual, era la danza. Era la danza desenfadada, pero con ritmo interior que llevaba a la gente al éxtasis. Ahora en lo mío es una repetición mucho más silenciosa, porque está hecha con esta gente maravillosa de estos antepasados nuestros que me he descubierto. Para mí el mundo andino llega a ser algo tan especial que cada vez que ahondo más en este mundo me aterra que fueran tan espirituales, tan altos, tan brumosos. En esas palabras de Neruda que habla de «*esa raza de pálida sombra*», está perfectamente descrita. Esas eran gentes como fantasmas allá en medio de unas nebulosas. Aún las danzas y las drogas debían ser como un aquelarre, pero un aquelarre sobrenatural, en las alturas... unos seres que adoraban al cóndor y al sol y todo lo que era para arriba. Todo esto lo ajusto más y más y más, tratando de exprimirles mucha cosa física casi. Hay un autor

muy interesante que nos hace ver que todas las civilizaciones que hemos conocido, son civilizaciones boreales. Y como los invasores creyeron en un principio que las constelaciones eran las mismas que se veían en el Norte y en el Sur, volvieron a nombrar las del Sur con los mismos nombres del Norte. Resulta que, desde aquí, desde lo ecuatorial hasta el polo, se descubre otra magia y la maravillosa Cruz del Sur. De modo que él hace ver la gran diferencia entre gentes que adoraban una estrella, la Estrella Polar, porque eran boreales, y los que adoraron cuatro estrellas, la Cruz del Sur, porque eran australes, y nace esa pluralidad de visión sobre todas las cosas. Ellos toman la Cruz del Sur como un símbolo ordenador y su vida en todas las esferas se basa en eso. Se ha descubierto ahora, por ejemplo, que hay una línea perfecta trazada desde Potosí hasta Cajamarca y en esa línea están todas las ciudades claves: ahí está el Cuzco, ahí está Teohuanaco, ahí está todo lo que es importante para ellos, y es una línea perfecta como trazada a cordel. ¡Tener una visión de las cosas de esas dimensiones! Vivieron de eso y por ese camino de casi adoración a la geometría llegaron a unos terrenos muy extraños. Por ejemplo, el brazo largo de la Cruz del Sur que señala exactamente al polo durante todo el año, se mueve como un limpiabrisas, y con su movimiento construyen el cuadrado, trazan la diagonal, y eso es definitivo para ellos. Platón dice que el día que el hombre descubre el cuadrado y traza la diagonal, ya tiene derecho a llamarse hombre. Y esa diagonal coincide, curiosamente, con la posición del Imperio que no es norte-sur. Todo lo que hay en un principio es de una belleza extraordinaria porque entienden el firmamento completamente y llegan a descubrir que la Cruz del Sur es el símbolo ordenador para ellos. Y de allí nace no sólo lo de la diagonal, sino que meten el círculo dentro del cuadrado, lo que era una verdadera aventura, y forman a base de líneas atravesadas unos puntos que, uniéndolos después, establecen la Cruz Escalonada que es el gran símbolo de ellos, y su gran logro matemático y religioso.

El Imperio estaba lleno de observatorios astronómicos con las formas más sofisticadas y más bellas, a base de sombras y de pequeñas

lucen, porque eran nocturnos, parece que sensibles a la luna, que eso es lo que nos aclara muchas cosas, porque el momento en que se declaran hijos del sol con el primer inca, sucede alrededor de Cristo. Ha habido dudas de que no era posible que en esos trescientos y pico de años hubiesen logrado construir una civilización de esas dimensiones. Pero es que era la misma gente que había estado allí desde hacía muchísimo tiempo. Todas sus guerras son guerras religiosas, y su afán expansionista es un afán por imponer la adoración del sol. A cada país que ellos invadían le construían su gran templo de oro, porque el oro era el sudor del sol. Nunca tuvieron afán económico porque el sistema del *ayú* producía una estabilidad total en aquel imperio. Ellos trabajaban de una manera que no parece muy cruel: cantaban todo el tiempo mientras trabajaban. Ellos hablan de un gran eclipse, pero parece que era un eclipse cultural, de gentes que observaban más la noche que el día, y ellos hablan un poco despectivamente de esas gentes de la oscuridad.

-Tu tantas veces postergado viaje a San Agustín está signado por la vergüenza y el terror. Vergüenza del escultor que no conoce a su más propio e importante pueblo de escultores, y terror de presenciar el maltrato y el irrespeto por su fe y por su expresión lítica. ¿Qué sientes cuando vas?

Le tenía terror a lo que había pasado con lo de San Agustín. Veía en las reproducciones las bases que les pusieron a esas esculturas que eran para unirse a la tierra: unas bases de cemento con piedritas de colores, bueno todas esas cosas que se hacen en ese tipo de parques, pero acá más graves, porque las piezas fueron casi todas movidas y después vueltas a poner. De modo que le tenía miedo a ese encuentro. Yo creía que las bases iban a ser tan obvias que yo no iba a poder ver las esculturas. Pues por fin fui, y eso fue un encuentro de magia, pero así, una cosa increíble. Cómo sería la cosa, que no vi las bases. Todo el ambiente... todo ese terreno... ¡qué maravilla! Era mágico el ambiente. ¡Y estas cosas! Estas cosas tan inexplicables y tan apabullantes. Pensar todo un pueblo del cual quedan sólo esculturas y hay que interpretarlo por allí. Naturalmente

antes de ir me volví a leer el libro de Oteiza. Sobre todo, por la actitud del artista, del creador preguntando a esas piedras, que no es la misma que la de los antropólogos ni la de los excavadores que las miden, y es que eso no es de centímetros, eso es de interpretación. Y a Oteiza le interesa tanto, y es verdad, que parece que fue un pueblo totalmente cerrado, aislado, con casi ningún contacto con el exterior, creyéndose únicos y resolviendo su gran problema, pues es un hombre enfrentado al paisaje y al universo lleno de preguntas y las va resolviendo a través de la piedra. Y todo está allí, todo, todo el proceso. Él empieza, claro, desde muy lejos, desde San Andrés de Pisimbalá, y luego va avanzando desde el hombre cerámico hasta el hombre que se enfrenta a la piedra, y empieza a despertarlas, como él dice. Es bello ver aquello porque se ve la inseguridad del hombre preguntando cosas y tratando de hallar las respuestas, y encontrar fortalezas para vencer los miedos. Parece que fue también una civilización lunar. Casi todas eran civilizaciones lunares. Lo que más les atraía era todos estos cambios de la luna. Y entonces asocian también el árbol y la serpiente a esta cosa pasajera y vital. Pero con el tiempo, y me imagino que con la experiencia de la muerte, empiezan a aterrarse de que el cambio es muerte también. Y se viene este gran problema de cambio, y entonces empiezan a volverse solares, a aferrarse a lo permanente, a lo que está aquí siempre, y empiezan a buscar cómo acolitarse con un ser superior para defenderse de la muerte, un ser que destruya la muerte, que es la serpiente, y vemos todos los ensayos con el buho destrozando la serpiente, y empiezan a ensayar con todos los animales hasta que encuentran el jaguar que es el que, además, tiene el sonido del rayo, y es cuando empieza el proceso de el hombre disfrazado del mito con la máscara. Se ve la máscara cogida con sus manos muy endebles, unas manos muy humanas todavía al lado de una máscara tan simétrica, tan violenta, tan creada, tan abstracta. Porque es abstracta. Entonces esos no-mitos todavía están defendidos. Uno los ve con esas lajas en la cabeza, como pequeños templos, porque los consideran todavía débiles, ya que son en parte humanos. Pero cuando ya se convierten en mito, y las manos se sueltan de la máscara, ya no hay

máscara, ya es el rostro, y las manos se convierten en esta cosa también abstracta, violenta, del dibujo de un dedo que entra y produce el otro dedo. A estos ya los abandonan en el Alto de los Idolos, solos, sin ninguna defensa para que se enfrenten al universo.

-Es que ya ha habido fusión, simbiosis química de la máscara y del rostro, ya se ha establecido el rostro escondido y sobrenatural del que habla Oteiza... Pareciera que desde tus primeras esculturas estuvieras anunciando tu obra más reciente. La Luna se anuncia en los Eclipses, el Espacio Ritual en los Templos, la actual simetría en los Simétricos, la Máscara, en el Rostro de Cristo, incluso reaparece el uso de varios colores en una misma escultura como en las Kachinas.

Yo creo que uno trata de decir la misma cosa de distintas maneras. Va avanzando uno en la forma de expresión, pero están las grandes obsesiones siempre. Uno se va ampliando. Sobre todo en lo religioso me amplié, porque empecé en lo más cercano de la religión cristiana y hablé de los cristos y las anunciaciones, pero poco a poco me fui ampliando. Es la misma idea, pero ya entran otros dioses y otras religiones y otras cosas que al final hablan de una religión más amplia, que yo creo que toca a más gente.

-Se pasó de la religión a lo religioso.

Posiblemente. De la religión a lo religioso.

-Hay a mi entender dos elementos totalmente nuevos en tu obra. La línea de color como en los quipus y en los tejidos, y el plano horizontal como en los espejos de agua que parecieran negar el principio fundamental de la escultura que es la verticalidad.

He llegado a tener una gran libertad. Quiero hacer énfasis en lo que estoy tratando, y el agua, por ejemplo, debe ser horizontal, porque siendo horizontal enfatiza la idea de agua. Y el agua vertical no podría

ser. Ya no me siento restringido por la costumbre. Estoy más valiente ahora. Aguilar escribe un largo artículo, ¿recuerdas? Él insiste en que yo fui una de las primeras personas que recostó una escultura directamente en el suelo. Él habla de Anthony Caro que tiraba las cosas, que eran horizontales, en el suelo. Y habla de Moore, claro. Y él habla de las obras mías, de los *Puentes*, que eran recostados en el piso. Y entonces hace un recuento comparativo de fechas, y hace ver que estábamos en el mismo momento recostando cosas, y que yo las recosté antes que Anthony Caro. Pero yo no me daba cuenta, porque lo que me interesaba en el *Puente* era que era una forma de comunicación entre dos puntos horizontales, y no por sus cualidades de resistencia o cosas de esas, no. La *Escalera* era otra forma de comunicación entre dos puntos esta vez diagonales.

En el fondo siempre me gustó el color. Yo empecé como pintor. Ingresé como pintor a la Escuela de Bellas Artes. En el principio empecé a usar el color como un recurso estético de contrastes y de balances. Pero últimamente estoy en un terreno de colores simbólicos. Entonces esta nota que ha tenido toda la obra últimamente, que es dramática, pues la acentúo a base de esos contrastes. Son colores funerarios. Como sabemos el violeta era un color luctuoso para ellos como para nosotros los cristianos, pero para ellos fue muy misterioso porque era el color sagrado de los incas. Nadie tenía derecho a usarlo. Sólo el Inca que usaba un par de borlas en la frente, que se llamaba la mascapacha, y era el símbolo del poder.

No sé por qué motivo el andino se lanza después sobre ese color. O fue por revancha porque era prohibido, o como un recuerdo de la cosa imperial, pero lo usa en una forma extraordinaria. Son de un valor increíble, los magenta con los verdes y los rojos, todo lo mezclan y los resultados son bellísimos. Los resultados a mí me emocionan. Entonces estoy en ese terreno y quiero darle a la cosa una meta muy funeraria y muy dramática y muy andina. Esos son los colores que estoy usando. Y me siento muy cómodo y muy atrevido al usarlos porque son colores muy

extraños, muy misteriosos, que se mezclan y producen un ambiente dramático y luctuoso.

-Este color violeta purpura que es religioso desde los egipcios se torna, siglos después, en el color officialis de los Césares y su producción y su uso es exclusivo de la casa imperial, y quizás a partir de Constantino, al convertirse el cristianismo en la iglesia oficial del Estado, acoge este color con el verde y con el blanco, como su triada fundamental. Pero hoy, un espectador desprevenido podría ver estos colores funerarios como más festivos.

¿Crees tú?

-¿No será que hay una relación con ese alabado funerario chocoano que se canta en los velorios y habla de «este dolor contento», porque además es una fiesta?

Ah, bueno. Tal vez.

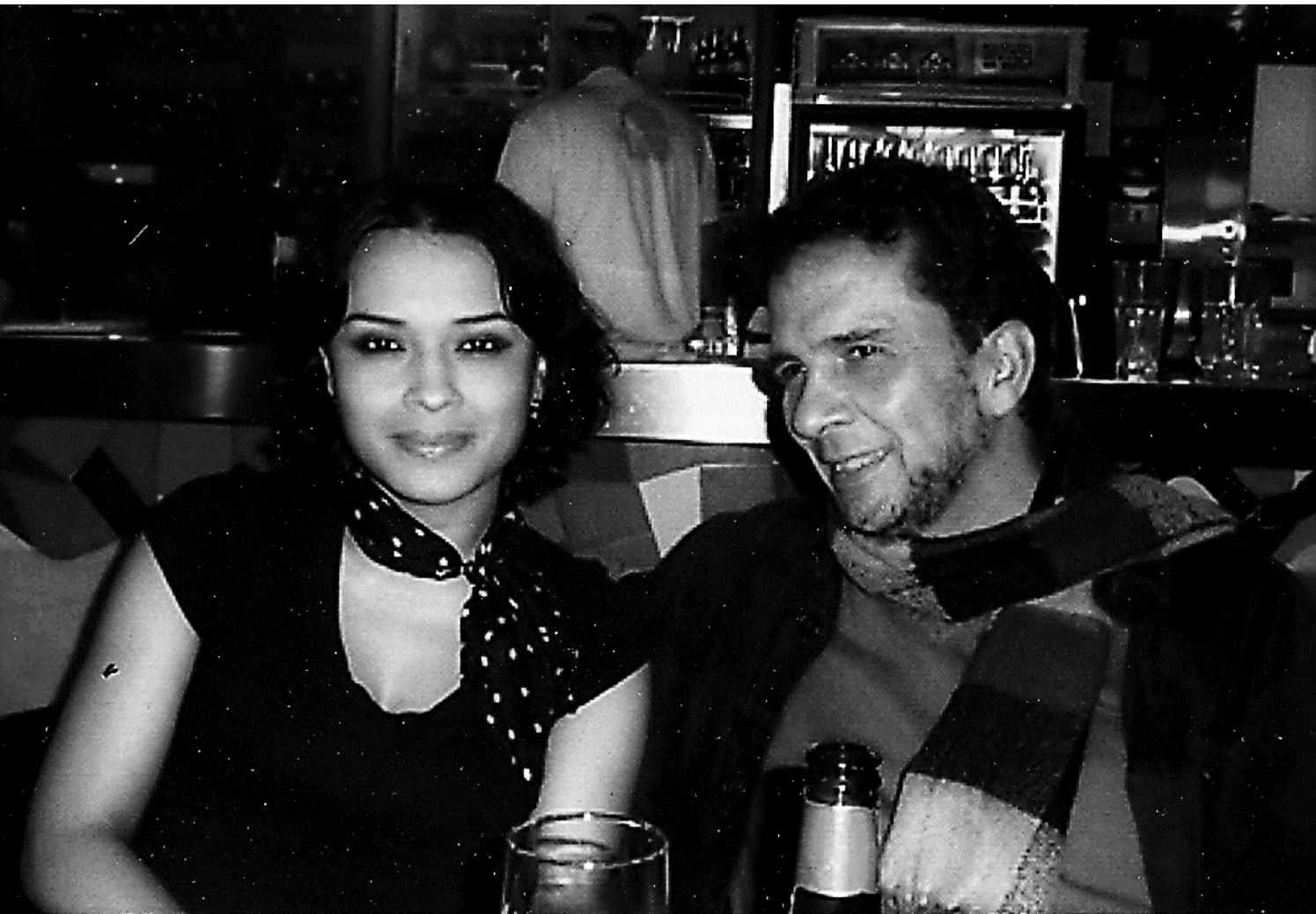
[...]

La cinta de la grabadora se acaba sin que nos demos cuenta, y la conversación que empezamos hace veinticinco años continua hasta la noche. Su secreta generosidad cotidiana ha polinizado de manera fulgurante su escultura. A los que no ven nada en ella habría que recordarles que cuando nada pasa, hay un milagro que no estamos viendo.

Bogotá, 1992

VER CON LA PALABRA

(conversación con Lucía Estrada - 1ª parte)



*para Billy,
Héctor Álvarez y
Kike Lalinde*

Lucía Estrada: *¿Cómo era todo al principio?*

Samuel Vásquez: En el principio estaba todo.

En el principio estaba la luz. Fue necesario encontrar la sombra para poder ver. Cuando el hombre primigenio pone su todavía torpe mano en la frente para detener la luz que lo ciega, puede empezar a ver. Y al ver, se asombra. El asombro no es otra cosa que poner sombra para poder ver. Decidir qué ve, es el primer desacuerdo entre el hombre y Dios. Luego, cuando el hombre encuentra el árbol del bien (nunca ha habido árbol del mal: ¡qué repugnante calumnia!), dador de sombra y de la manzana, descubre el placer. El hombre que siempre había comido sólo para satisfacer una urgente necesidad biológica de sobrevivencia, descubre el placer en su gusto por la manzana. El placer de comer sin urgencia, sin afán, con complacencia, con lentitud y degustación. El placer era entonces un sentimiento inédito que Dios ignoraba por estar negado para el goce que es inherentemente temporal. El placer tiene un inicio, una duración y un final, y la infinitud de Dios carece de toda experiencia en el tiempo. El placer es una creación humana, totalmente humana. Es conveniente señalar que el placer es anterior al deseo. Es el placer el que genera el deseo. El placer está más allá de la necesidad. Es esencialmente diferente la necesidad de comer al placer de comer. El deseo no es otra cosa que el anhelo de volver a sentir un placer que nos agradó.

El recién experimentado asombro y el descubrimiento del placer dan a los ojos del hombre un brillo distinto, especial, transforman su mirada, lo que lo hace sospechoso a los ojos de Dios, por lo que es expulsado del paraíso, es des-terrado: un ser que viene de la tierra misma es desarraigado de su sustancia. Es des-naturalizado. En su exilio el hombre tiene consciencia de que él mismo es sombra que puede alterar la luz. (Su nombre bien pudiera haber sido "sombre"). En su exilio el hombre crea la palabra, que es sombra sobre el silencio, que es sombra sobre la piedra, sobre el papiro, sobre el papel. El árbol es sombra, la noche es sombra, la palabra es sombra, el secreto es sombra, el sueño es sombra, el deseo es sombra. El secreto es un cofre de sombras donde custodiamos una verdad; el libro es el sagrario donde guardamos calladas sombras que cantan.

En el principio estaba el ruido. Cuando el hombre pone sus aturdidas manos sobre sus oídos, encuentra el silencio. Y con el silencio puede empezar a pensar, puede empezar a sentir: rompimiento trascendental con Dios. Pero todavía es un pensamiento que monologa, un sentimiento que monologa. Y sobre el silencio el hombre crea el sonido, y con el sonido la música, uno de sus primeros lenguajes: entonces era, sí, un lenguaje afirmativo, natural, que se sumaba a la naturaleza con facilidad, con naturalidad. Y sobre el silencio construye su primera actividad subversiva, la conversación, cosa que Dios nunca imaginó. Y en la conversación florece el deseo -ángel sombrío de asombro que se eleva por encima de la naturaleza- creación enteramente humana: rompimiento definitivo con Dios. Dios jamás previó que el hombre pudiese sembrar en el pequeño pedazo de paraíso entre dos ríos que le dio en préstamo, algo tan peligroso como la conversación, como el diálogo, como el placer, como el deseo: Dios se sintió amenazado.

En el principio estaba el espacio infinito. Cuando el hombre va por tercera vez al árbol, llamado por su sombra o por el placer de sus manzanas, discierne dónde está y entonces inaugura el lugar, el sitio, cosa

imposible para Dios que, estando en todas partes a la vez, carece de sentido del lugar.

- *¿Es entonces la poesía una manera de compensar en el hombre la insuficiencia de Dios?*

Dios no existía en el espacio del hombre, no estaba en sus lugares. Pero cuando el hombre se sintió solo, cuando experimentó que la amistad y el amor –humanos, demasiado humanos- se podían quebrar, tuvo necesidad de un Héroe que estuviera por encima de toda contingencia, de toda debilidad. Cuando vio que la amistad y el amor podían romperse porque el hombre no soportaba la belleza del otro, la verdad del otro, la libertad del otro, el talento del otro, creó a Dios, y lo dotó de cualidades tales que le garantizaran que no lo defraudaría jamás.

Entonces, Dios fue creado con palabras, Dios es un ser de palabras, producto exclusivamente humano. Dios ha sido, sin duda alguna, el más grande tema de la poesía. Y este tema cifra su fuerza y su permanencia en su ausencia: La palabra Dios se repite sin consumirse en la plegaria o la blasfemia, porque ambas buscan hacer presente una ausencia que no acude, permaneciendo en su distancia infinita e indefinible. La ausencia es intocable, indestructible: sólo se puede demoler algo en presencia. Pero cuando el hombre ya emancipado fue capaz de crear un silencio transparente y atemporal, pudo escuchar su propia voz interior reconociendo que hay algo sagrado en él mismo que hace innecesaria esa distancia inalcanzable de aquella Ausencia Magnífica.

Pero no hay creación humana que el hombre no haya vuelto contra su prójimo, contra el extraño, o contra sí mismo: Creó el cuchillo para sobrevivir en una realidad en la que con evidencia era inferior físicamente, y terminó usándolo contra su hermano. Creó el amor como la forma más sublime de la comunión, la generosidad y la convivencia y terminó convirtiéndolo en una coartada para someter a su pareja, y para justificar su explotación, su maltrato, y su lapidamiento, manifestación

abisal de su impotencia. Creó la religión para congregar al pueblo alrededor de la invisibilidad de la fe, y terminó creando ejércitos “santos” para invadir territorios, desplazar comunidades y someter pueblos enteros con la fuerza de su espada que llevaba en el mango una cruz. Y llegó hasta falsificar la voz de Dios atribuyéndole palabras –bien sabemos que la palabra es exclusivamente humana- que autorizaban su machismo y sus crímenes contra religiones distintas de la suya, que eran un descarado despojo de tierras y una destrucción infame de ricas, bellas y significativas culturas ajenas. Creó el libro como un sagrario para guardar su palabra poética -verdad bella de una belleza verdadera- y terminó usándolo para que criminales, políticos y farsantes envolvieran sus falacias en un halo de credibilidad, y las vendieran en los supermercados al lado del pan inocente. Creó a Dios y lo volvió contra su prójimo y contra sí mismo. Lo volvió distante, autoritario, vindicativo e inflexible, y el hombre se humilló ante su propia creación, se arrodilló e imploró...

- *¿Podemos hablar en este tiempo de la inocencia? ¿No es acaso la inocencia una de las grandes verdades que ha perdido el hombre?*

La naturaleza, eso otro más puro, es inocente. No hay moralidad en el paisaje, no hay moralidad en el cielo, no hay moralidad en el mar; no hay falacia alguna en el río, en el árbol, en el colibrí. El hombre, hace mucho, renunció a ser naturaleza, renunció a ser hermano del árbol. Por eso nos vimos obligados a aclarar que se trata de “naturaleza humana” cuando nos referimos a él. Es decir, posesión, mentira, traición, ingratitud, deslealtad, son “con-naturales” a la “naturaleza humana”.

Sin embargo, quiero creer que el pan, el vaso, la silla, la poesía, a pesar de ser productos enteramente humanos, son inocentes. Pero no se trata aquí de inocencia en bruto. El poeta alcanza su inocencia a través de una andadura del conocimiento hacia el olvido. El olvido lo defiende de la belleza. El olvido lo defiende de la bellaquería. Pero el poeta no

busca olvidar su rabia *-embrión de fuertes palabras-*. Toda rabia es sagrada porque nace de la primera hambre, de la primera traición. Sin embargo, el poeta no quiere olvidar su gratitud a la vida *-germen de sus cantos-*. La poesía es una forma sublime de la gratitud. El sentido de la vida es un vientre necesario para que el ojo y el lenguaje engendren la palabra poética. Quiero creer que el pan y el agua permanecen inocentes: por algo son alimento de místicos.

La poesía es inocente, y el lenguaje es la mejor y más duradera arma del ser humano.

- *¿Y el conocimiento? ¿Qué sabor tiene su raíz?*

Al principio todo conocimiento es una mezcla de deseo e impotencia, de placer y asco *-como el primer beso, como la primera cerveza-*, pero sobre todo de ansiedad y temor. Temor a no ser capaces de cargar con su peso, temor a quedar cegados por su luz, temor por empezar a enterarnos de lo que ignoramos, que es de un tamaño infinitamente superior a lo que alcanzamos a abrazar. Lo primero que nos enseña el conocimiento es ese mar de sabiduría que nos señala desde la orilla, y que no es posible habitar ni nadar como turistas, como visitantes ocasionales. (Turistas del conocimiento es lo que ha engendrado el periodismo, la televisión y la internet.) Pero, así como en el verdadero amor una determinada mujer nos permite amar y conocer en ella a muchas mujeres, así mismo el tamaño del conocimiento no interesa, sino la sabiduría y hondura con que vivamos el conocimiento que poseemos. Ya sabemos que información no es conocimiento y conocimiento no es sabiduría, pero es oportuno recordar que *saber* y *sabor* provienen de una misma raíz. Por eso es una señal que debemos seguir: conocimiento sin sabor puedes dejarlo, no te pertenece, no es pertinente.

Habría que advertir que la información excesiva es una impune y artera forma de ocultamiento de lo esencial. Y de esto son culpables irresponsables tanto los medios masivos de comunicación institucionales e individuales, como la cultura espectáculo de ferias y festivales donde los valores de atracción atascan y tapan la posible poesía que presentan. La puesta en escena simultánea de numerosos poetas, desiguales en poesía, traducciones y puesta en voz, amalgama en una masa informe la singularidad e identidad de los poemas que son sacrificados sin respeto alguno, en exclusivo favor de la *etiqueta* publicitaria de la *marca* de un festival determinado, de un curador, de un director, cuyos índices de gestión son meramente cuantitativos.

- *¿Es el arte una mezcla de conocimiento e inocencia? ¿Hasta dónde es experiencia del mundo y hasta dónde es inocente de esa misma realidad?*

Algunas palabras se definen mejor por sus opuestos, por sus contrarios. Lo opuesto a la inocencia es la astucia, la doblez, la malicia, la picardía. Aunque alguna gente que pinta o escribe hace de estas “cualidades” sus bases fundacionales, en sus obras se hace más manifiesta la astucia que la poesía. Hay que aclarar que la inocencia no es ignorancia, que es falta de conocimiento. La inocencia conoce, pero no es culpable por su honradez, por su limpieza, por su transparencia. Una de las acepciones que más me gusta de la inocencia es “*que no huele mal*”. En la ignorancia, en cambio, siempre hay un culpable en la propia persona o en la sociedad que le niega el conocimiento necesario: allí siempre algo huele mal. (*Sufro una contradicción cuando hablo de comunidad, porque la componen seres que no tienen casi nada en común. Lo mismo me pasa cuando uso la palabra sociedad, donde los socios son sólo unos cuantos que ejercen el poder sobre los demás: la mayoría son explotados por esos socios que cumplidamente cobran las ganancias que produce esa explotación*).

Todo ser humano tiene experiencia de mundo. Hasta un autista tiene experiencia de mundo. Y muchísimo más un artista que se ha arrancado la piel para sentir mejor el aire que lo rodea. Pero no es experiencia “del” mundo porque no es un único mundo común a todos: es experiencia de mundo – uno en concreto-, porque son muchos los mundos que habitan este mundo. Un mundo específico porque el artista no es todos los hombres sino un hombre determinado.

Pero esa experiencia de mundo no tiene obligación de ser una experiencia físicamente vivida por el mismo artista. El artista no tiene que haber asistido al primer día para tener derecho a hablar del Génesis. No tiene que haber asesinado para que sea legítimo hablar de crímenes. No tiene que haber hecho la revolución para sentirse autorizado a hablar de libertad. No tiene que ser un santo para permitirse hablar de la bondad. El poeta escribe desde ese no saber sabiendo del que nos hablara Juan de Yepes.

Me interesa el arte no como derivación de una ideología o una visión de mundo determinada, sino como la impronta directa de una actitud hacia la vida y hacia el arte mismo. Es decir, el arte situado en la base y no en la superestructura, detenta un papel primario independiente de la ideología y de la literatura.

El arte es inocente, aunque algunos artistas no lo sean. El padecimiento de una realidad que le es impuesta al artista, o la participación de este en la construcción de una realidad personal o social, es otra cosa.

- *Es hermoso lo que dices de la inocencia, y agradezco tu claridad sobre la gran diferencia que existe entre “experiencia del mundo” y “experiencia de mundo”. Así las cosas, si el poeta habla de su experiencia de mundo, si su mirada es singular, ¿qué hace que otros asuman sus palabras como propias en un momento dado? ¿Qué hace que la poesía de René Char o Paul Celan, por ejemplo, deje de ser palabra ensimismada y comprometa a todo el que la lee?*

Hay varias maneras de leer poesía.

Una de ellas es oír la voz del autor, pero distanciada en el tiempo y en el espacio, entendiendo que son palabras que pertenecen a un individuo de una época y un lugar determinados. Otra es leer oyendo al poeta, escuchando constantemente la voz de Char o de Celan como si estuviesen aquí mismo, hablándonos a nosotros. Otra es apropiándose de su voz olvidando al autor, e identificándonos con el texto como si fuésemos nosotros mismos los que nos expresamos, con plena empatía, en una participación afectiva que toma como propia una realidad que afectó y motivó a otro. (Los orientales aconsejaban recordar el poema y olvidar al poeta). Otra manera de leer es en una especie de dúo en donde escuchamos la voz del autor y la nuestra al mismo tiempo, discerniendo siempre las dos voces sin que se fundan, sin que se con-fundan.

Es fácil que surja la empatía cuando un poema está fundado en estímulos emotivos que cargan positivamente los sentimientos y así se obtiene que el lector se ponga en la situación emocional del personaje de la obra o del autor mismo. Bertolt Brecht combatió la hipnosis a que era sometido el espectador a través de la empatía, porque –decía él– se le enajenaba su capacidad crítica, y sostenía que el distanciamiento era una obligación ética y estética del autor para restaurar la capacidad razonadora, la actividad crítica del espectador.

Yo pienso que toda lectura es posible: desde la más emocional e identitaria hasta la más distanciada y crítica, pero la que más me interesa es la lectura de otro poeta que lee en clave de poesía. Porque toda obra de arte compone una sintaxis poética que obtiene una nueva y compleja sustancia verbal, aglutinando diferentes palabras que se mezclan por primera vez en una síntesis en donde viven latentes los opuestos. (La poesía es lengua expandida). Esta síntesis artística, que mantiene amalgamados y vivos sus elementos constitutivos, es opuesta al examen analítico en donde los componentes del poema son segregados y aislados para ser sometidos a una exploración clínica de necropsia que pretende

aproximarse a un diagnóstico presuntamente seguro. Pero, no debemos olvidarlo, en toda necropsia el cuerpo examinado ya está muerto.

Me gusta cuando dices que la palabra del poeta es una palabra ensimismada, porque el ensimismamiento es un recogimiento en la intimidad que no anula el mundo, sino que aísla la distracción y el ruido que el mundo produce, para así oírse mejor a sí mismo, y oír mejor al mundo en su esencia, sin su pre-presencia totalizadora y apabullante. Hay que ausentarse para sentir la esencia. La presencia es lo que está antes o encima de la esencia misma: la inteligencia de un criminal, la belleza de una mujer tonta. Estar ensimismado es estar extasiado, pensativo, concentrado, meditativo, ensoñado. Estar en éxtasis no es estar embobado ni alelado como muchos creen.

La poesía de Char o Celan, aunque abrazan aun a los que no la han leído, sólo alcanza a comprometer a los que tienen la alta capacidad de hacerse poetas al leerla, a los que necesitaban con-moverse en el momento del poema.

Cuánta dosis de eternidad le pone el poeta al súbito instante de la escritura. Cuánto de nueva luz pone a las cosas que nos hace verlas ahora. Cuánto de visión pone que nos lleva a ver lo que pasará.

- *Hace poco te escuché hablar de la materialidad del arte y la inmaterialidad de la poesía. ¿Cómo es esto? Existe el cuadro, la escultura, pero ¿acaso no existe el libro, el poema? ¿No parten ambas, la pintura y la poesía, para no hablar de la música, de una pulsión inmaterial, de una imagen, una sensación, una visión, para luego realizarse en el lienzo, en el poema?*

Ciertamente la esencia del arte es inmaterial. Sin embargo, las artes plásticas y la música requieren de un sustento material objetivo. No así la poesía. A la poesía la podemos guardar en nuestro cerebro sin

necesidad de que intervengan la pluma y el papel. Pero la música existe en la materialidad del sonido. El cuadro existe en la materialidad del color. La vibración del rojo y el verde existe allí, en el lienzo. Sobre todo, después de la emergente aparición del impresionismo y el arte subsiguiente -expresionismos, pintura de acción, informalismos, etcétera-, en donde la materia del color se volvió fundamental, no como medio de representación sino como él mismo, como tema, como forma y materia presente, actuante y expresiva.

Es conveniente advertir que sólo en el *arte concreto y geométrico* podría admitirse un determinismo técnico-material en la obra de arte. Las teorías *funcionalistas* en donde el material y la función determinan la forma, tal como sucede en la artesanía y el diseño industrial, no son aplicables mecánicamente al arte. El tamaño físico-real y la dimensión estético-perceptual son independientes el uno de la otra. Las obras de Vermeer, Van Gogh y Klee, por ejemplo, tienen unas dimensiones visuales mucho mayores que sus tamaños físicos. En la forma poética los tamaños son relativos, por comparación y por sintaxis. La poesía inmersa en la obra pictórica trasciende la materialidad de la propia pintura, y sus dimensiones físicas son reemplazadas por sus proporciones poéticas. (*Es la inutilidad física del arte la que le concede libertad infinita de formas y de imágenes*). La obra de arte no es un objeto material sino un artefacto poético.

Los proyectos sociales de finales del siglo XIX y del siglo XX para decretar la obsolescencia del arte cuya “inadecuada y gastada expresión” debía ser sustituida por el llamado “arte útil” (diseño de objetos, muebles, arquitectura) fracasaron tanto en la revolución bolchevique como en la revolución industrial inglesa y su posterior consecuencia en la *Arts and Crafts*.

El hecho artístico conlleva una irreductible factura físico-perceptual, sensible-material. Siempre hay algo que muestra la obra de arte que es independiente de la materia que utiliza para mostrarlo: un

pájaro de grafito, un Dios de óleo. Explicar la sintaxis poética de una obra por los materiales y técnicas que utiliza, sería como explicar las rayas de la cebra por el potrero en donde pasta. La pintura no es únicamente un fenómeno químico-visual, así como la música no es sólo una construcción físico-acústica. El arte trasciende lo material y lo numérico en búsqueda de lo poético

En las artes plásticas el artista visionario tiene que asumirse como artesano para que su visión alcance materialidad y tenga cuerpo, para que su visión sea perceptible. Una similar obligación artesanal no existe para el poeta. Salvo en los haikús, la escritura del poema no es una artesanía.

La destrucción de imágenes a manos del fanatismo político o religioso (*cristiano, islámico o nazi -igual da-*), es una pérdida irreparable para la historia de la cultura y de la humanidad. En cambio, si se perdiera físicamente un libro fundamental de la poesía y alguien lo tuviera guardado en su memoria, bastaría con reescribirlo o decirlo en voz alta, y nada fundamental se habría perdido.

La sustancia del arte es siempre inmaterial. Por eso el señor rico que compra una obra de Picasso adquiere el soporte y los materiales con los que la obra fue hecha, y puede colgarlo orgulloso en la pared de su casa, pero la posesión de la esencia poética de esa obra queda por ser alcanzada. Es como tener una edición de lujo de la poesía de Mahmud Darwish, en árabe: poseemos el libro, y allí está ciertamente la poesía de Darwish, pero somos incapaces de acceder a ella porque no sabemos árabe. Su poesía está ahí pero no se nos entrega... sin embargo adorna nuestra biblioteca con su bello lomo y con sus hermosas tapas. De igual manera la pintura de Picasso que adorna su pared continuará hermética para el burgués que la adquiere, hasta que él encuentre la manera de “traducirla”.

- *Hay un momento previo al poema en el que no sabemos cuál será la primera palabra ni cuál la última; en el que hay una tensión que no sabemos resolver, un aleteo del enigma y de todas las preguntas posibles e imposibles. A veces, nos dejamos vencer de antemano por la certeza de no poder decir “con palabras de este mundo” lo que se ha “entrevisto”, lo que se ha sentido... Otras, es la palabra misma la que nos da la clave, una puerta, aunque dos pasos más allá se abra el abismo y ese consuelo inicial desaparezca... ¿Cuál ha sido tu experiencia, en este sentido, con la escritura? ¿A qué lugar de ese no tiempo perteneces?*

Las palabras siempre van delante de mí. No logro darles alcance. Por más que me esfuerzo no consigo ponerme a su paso. Gracias a ese deseo de alcanzarlas he hecho un camino inconsciente e involuntario en la escritura. Ellas me halan hacia allá, como un horizonte inconquistable que me llama, y eso me ha hecho caminar. A las palabras no les conozco la cara, sólo les conozco su espalda. Apenas alcanzo a tomar del suelo un poco de sus sombras. Mi escritura está hecha de esas sombras. Puedo repetir que las palabras saben más de mí que yo de ellas. A veces me da la impresión de que soy el medio que las palabras utilizan para decir sus cosas. Que apenas soy el eco recalentado de sus voces, en ese “no saber sabiendo”.

Ese momento anterior al poema, ese instante súbito de la escritura, que yo llamo momento *poético*, genera el no-tiempo del que hablas. Y en ese súbito no hay lugar, no hay espacio. La escritura es una *atopía*, un sin- lugar: No se aquieta, no reposa, sin sosiego, siempre en movimiento. Y ahí vamos... de súbito en súbito... de abismo en abismo... sin saber descender... sin saber escalar... sin saber volar. Son ellas -las palabras- las voladoras: “*buenas voladoras*” recalca René Char. Ahí vamos a pie sobre un sendero que nos lleva del conocimiento al olvido: “*Abandonar los diferentes modos de sabiduría y pasar al no-saber, esto es lo que conviene llevar a cabo*”, nos recomienda Juan de Yepes. Hablar de lo oculto

por medio de lo oculto ¿no es eso contenido?, continúa preguntándonos hoy Kandinsky.

Es indudable que tenemos el sentimiento poético, el deseo poético, pero... ¿la palabra poética? Haber vivido ese sentimiento y ese deseo poéticos justificó haberse entregado al arte y a la poesía, aunque nunca logremos darles alcance. No porque mis palabras sean sencillas deja de ser una fuerte vocación la mía. Si vivir ese sentimiento no nos dio una gran obra, sí nos regaló una vida distinta, más honda y más alta. Mi vida es mi obra.

- *¿Y qué es el “no saber” de la poesía? ¿Una intuición? ¿Un presentimiento? ¿Qué cosas oculta? ¿De qué cosas se oculta?*

Es la parte de desconocido que está presente al principio de todo auténtico poema, y que la palabra va desvelando a medida que se abre paso, nombrándolo. Son esas sensaciones que están antes de la palabra y que, si bien no encuentran sosiego en las palabras mismas, al menos encuentran una forma que las alude a través de la capacidad creadora de lo no visto, que es una potencia poética. La palabra me lleva de la mano por oscuridades e incertidumbres, ignorancias y dudas, que sólo al terminar el poema parecen ser seguridades y certezas. Es por eso que la poesía es revelación y epifanía, y no apenas diseño y composición.

Mientras se camina por la cuerda floja de la escritura todo es riesgo: hay, sobre todo, abismo y sombras. Y cuando se cae, la caída hace parte de la obra, hace parte del poema. Y la caída llega a conmovernos tanto como nos conmueven los poemas de la locura de Hölderlin o las pinturas de Van Gogh y de Wols.

La intuición es el vientre de la palabra, es la infancia de la palabra, y la infancia grita porque no sabe hablar. Recordemos que infancia viene

de *infans*= *que no habla*. La intuición es un exceso de velocidad de la sensibilidad.

- *Algunos poetas han hecho del lenguaje su línea de riesgo, su salto al vacío. Dicen a pesar de las palabras. Hablan el silencio. Otros están a gusto en él, conocen todos sus laberintos, se instalan en cada palabra como en su casa. Dicen lo que quieren, no lo que pueden. Sin embargo, en ambos casos, tenemos obras notables. ¿En cuál de las dos caras de la moneda se da tu escritura?*

Yo estoy en una tercera cara de esa moneda sin valor de cambio que es la escritura. Es una cara elemental, primaria, tosca. Una cara que apenas exclama necesidades, que no alcanza a confesar deseos ni a proponer fantasías, que no se vanagloria ni se queja, que no se solaza en la nostalgia del recuerdo ni se regodea en la autoridad de la historia, que no exhibe cualidades ni ostenta virtuosismos. Una escritura que duele pero que no dice su dolor. Una escritura que, por comparación con la literatura aceptada, sólo reclama su franquicia al vacío. Que no puede decir lo que quiere, ni quiere decir lo que puede. Es esta una escritura de la necesidad, que no alcanza a engendrar deseo alguno, sino que es un acto leve del instante que cava en lo cavado, que escribe lo dicho y no oído, pero que no pretende prolongar ese momento en el tiempo ni en la literatura. Una escritura que demanda del lector y nada tiene para darle. Una escritura que alarga la mano con la palma abierta hacia arriba, sin esperanza y sin desesperación. Una escritura que mete la mano en el bolsillo de nuestra historia y la saca más pobre aún. Esta escritura es como la comida temblorosa del hambriento que no discierne ni escoge, sino que engulle indiscriminadamente lo que encuentra porque es urgencia vital para su resistencia. “El resistir lo es todo”, nos repite al oído Rilke, pero nadie le escucha.

- *Nos recuerdas a Rilke, y no puedo dejar pasar por alto este gesto que es generoso conmigo y con todo aquel que haya sido tocado por el ángel terrible de sus poemas... ¿Recuerdas también ese preguntarse en la hora más oscura y silenciosa de nuestra noche si debemos o no escribir? ¿En un tiempo en el que todo parece haber sido dicho y la palabra más que banalizada por los autores best seller y los contratos editoriales, de qué manera estalla en tus poemas, en tus ensayos, en tus obras de teatro esta pregunta, o mejor, este “sí debo”?*

La escritura para mí nunca ha sido un deber, sino un querer. Por ello nunca ha existido una obligación laboral ni moral en ello, sino que ha sido el más decidido y tembloroso ejercicio de libertad. Pero no se escribe para conceptuar sobre la libertad, sino que la escritura misma es libertad. Casi todos los versos escritos a la libertad carecen de ella.

Cada palabra siembra un abismo en el espacio que la separa de la que le sigue, y aniquila toda posibilidad de puentes seguros y estables entre ellas. Los puentes son atajos oportunistas que el afanoso tiempo contemporáneo ha impuesto, pero que atentan irremediabilmente contra el paisaje. En el arte se va a pie sobre el sendero para acompañar y hermanar al paisaje del que los abismos son parte importante.

El miedo que conlleva todo deseo no abate el deseo de escribir, sino que lo empuja a no quedarse regodeándose en el solo deseo y a cumplirse en el acto que el mismo deseo ha prometido. Todo deseo es una promesa. Hay que propiciar el encuentro en donde esa promesa pueda realizarse en acto. Todo poema -todo arte- es un acto. Comprometerse es acompañar lealmente una promesa. Si no desempeñamos nuestro deber “como es debido” quedaremos como irresponsables, pero sí este deber es cumplido cabalmente será siempre un acto de obediencia con otros, o con nosotros mismos. Y tanto la obediencia como la disciplina son cualidades militares, no poéticas. Y no queremos disciplina ni obediencia, queremos la exactitud del instante que no dura, que no se

amaña, que no se queda medrando en el prestigio que dan el tiempo y la aceptación.

En cambio, si no consumamos nuestras libertades no alcanzaremos categoría humana. Y el arte es, por excelencia, el estado humano del hombre. El hombre merece llamarse humano cuando, aún sin haber satisfecho plenamente sus necesidades primarias, es capaz de acceder a sus posibilidades de imaginación y de creación, necesidades sublimes.

Soy consciente de que uso palabras antiguas como *creación* y *sublime*, abolidas por la *militancia posmoderna* por ser consideradas una malsana herencia teológica y monoteísta. Yo sigo pensando que el arte es un *acto de creación* y no meramente la ingeniosa mezcla de unas variables para sorprender al lector, al espectador. Así mismo pienso que la belleza es una cualidad que nos hermana con la naturaleza, mientras que lo sublime es exclusiva categoría de lo humano. La belleza es una experiencia causada por las formas, mientras que lo sublime está más allá de las formas, donde la belleza ha alcanzado su invisibilidad. Por ello mientras la belleza es abrazada por los sentidos y nos invita a la contemplación, lo sublime está en conexión con el espíritu y está lleno de agitación interior y tocado de turbación y temor. (*De ahí “el ángel terrible” de Rilke*).

- *Me conmueven estas últimas líneas de tu respuesta, y me llevan a pensar de nuevo en la experiencia poética, en su relación con lo invisible, pero también con lo visible, con la experiencia sensorial del mundo, con lo cotidiano...*

Soy consciente de que en la respuesta anterior he introducido otra palabra prohibida por la nueva *dicta-dura* posmoderna (que no por nueva carece de autoritarismo): espíritu, que es lo que queda cuando los ojos y

el oído han agotado su experiencia ante la poesía y el arte. El espíritu (de *spiritus*= aliento) infunde vida, y tiene una raíz común con inspiración (de *spirare*= aliento del espíritu).

No es el retrato de lo visible lo que llama a la poesía, sino lo que proyectamos sobre lo visible: la visión. Es la visión del poeta la que nombra y modela la realidad. Pero la poesía no es una proclama, ni una declaración de principios, ni un manifiesto, ni siquiera una afirmación, no. La poesía es un documento contra el olvido, una rebelión contra la mediocridad, una conspiración contra la estupidez. La poesía no busca su afirmación en las pruebas, que pertenecen más a las ciencias forenses y a la cartografía que al arte. La poesía atiende a las huellas, a los indicios, a los vestigios, que nos invitan a soñar. La poesía es la huella súbita del ahora mismo. Es el encuentro de una verdad desconocida que se opone a una verdad construida y establecida por el poder.

La poesía no transforma la realidad objetiva del ser humano, pero sí incide en su realidad subjetiva. De la “visión objetiva” ya se han encargado la ciencia, la fotografía y la investigación judicial y forense, y de la descripción se han hecho cargo la narración, la historia y el periodismo. Estos se han empeñado en demostrar la realidad aguzando el ojo y el cerebro. El ojo para discernir formas, colores, luces y sombras, contrastes. El cerebro para comprobar un orden, una armonía, una coherencia.

La poesía, en cambio, agudiza su interés en la sensibilidad a través de la cual discierne vida, goce, aventura, atmósfera, sabor. El saber le interesa en la medida en que tenga sabor. Saber sin sabor es insuficiente para ella. Además, muestra sin demostrar. Aquí radica la diferencia entre la representación y la cosa, entre la explicación y la vivencia.

La poesía es el acontecimiento, no el relato del acontecimiento. Acontecimiento fisiológico, intelectual y almal a la vez.

Tanto el retrato como la narración son actitudes perceptivas, receptivas, que albergan lo que ya está dado -lo que ya existe-, y dejan un reflejo de ello: son un espejo de lo real. La poesía, en cambio, es una acción creativa que proyecta su imaginación sobre lo que construye, que instauro una forma nombrándola. “Un alma inaugurando una forma”, dice Jouve.

Sin embargo, siempre hay una oposición entre lo visible y lo invisible, entre lo cotidiano y lo maravilloso, entre lo inmanente y lo trascendente, y esta tensión no los escinde de manera tajante e irreconciliable, sino que constante y mutuamente se alimentan (no de manera parasitaria sino simbiótica), hasta alcanzar esta nueva circunstancia del arte hoy, que es lo sagrado secularizado.

La inmanencia es lo que pervive, lo que permanece en el interior de las formas. La trascendencia es lo que lo viaja más allá de los límites de las formas mismas: *trans*= de un lado a otro, *scendere*= ascender. Toda idea, toda realidad, todo sentimiento da un salto de alegría cuando es manifestado en poesía.

- *Siempre, en todo lo que has hecho, en tu vida diaria, en tu ejercicio del arte, de la música, del teatro, de la conversación con tus amigos, con tus alumnos, la poesía juega un papel fundamental. Está allí como presencia palpable, como ritmo, como estructura. En un mundo cada vez más vacío, más desamparado de belleza, menos delicado y elocuente, ¿cómo logras alimentarte?, ¿cómo logras permanecer atento, haciéndole margen a la dispersión y a la comodidad, a la fórmula de su oficio, en la que muchos artistas y creadores de hoy caen sin darse cuenta?*

La poesía no es un ejercicio inusitado que se practica sólo en ocasiones extravagantes. Creo, por el contrario, que si la poesía no hace parte de nuestra vida quedará apenas como una joya lujosa que nos

adorna. El arte no transforma el mundo, pero transforma al artista. Y este hombre transformado por el arte se suma a otros hombres que han transformado la ciencia o la filosofía, y este plural heterogéneo y caótico tendrá capacidad de transformar el mundo en proporción al tamaño de su espíritu y de su voluntad. Se trata, claro, de la transformación de la materia por el espíritu, del espíritu por el conocimiento y del conocimiento por la sensibilidad. Pienso que la suma de las acciones particulares es capaz de transformar la realidad para bien o para mal, y que nuestra vida es una acción que suma. Un crimen que se disimula constantemente es la inconsciencia sobre el daño que las acciones individuales sumadas operan en la destrucción del ser humano, del paisaje, de la naturaleza, del planeta.

Demasiadas veces el árbol de la vanidad del artista no le deja ver el bosque. A cada cual en su egoísmo –que llama “albedrío” y hasta “libertad”- le importa un bledo la situación del planeta, de su ciudad, de los otros artistas. Por el contrario, cuando el Museo Guggenheim de Bilbao hace un convenio con el Museo Oteiza para obtener una serie de obras del escultor vasco para su colección permanente, veinticuatro horas después el propio Oteiza declara que si sus obras no van acompañadas de las de otros artistas vascos rechaza ese convenio.

No tiene sentido para mí tratar de hacer poesía y ser ajeno a su compañía, al aroma de su sendero, a la luz oscura de su lámpara, a su canto, a su convocatoria, a su pregunta. La poesía no es un oficio. La poesía no es un género literario. La poesía no es sólo una conspiración contra la estupidez, sino que la poesía es una manera de ser, así como ser agua corriente es la manera de ser del río. De ninguna manera la analogía con el río es arbitraria, porque ni la poesía ni la vida son estáticas, sino que están en permanente movimiento. Y, así, la poesía en mutación y la vida en transformación se alimentan mutuamente. El viento se alimenta de aire, el fuego de calor, el amor de amor, y la poesía se alimenta de vida y de poesía.

El poeta y el artista pagan una deuda que no deben. Es la deuda de su sensibilidad y de su lucidez. Esa herida de lucidez es restañada con una sutura de belleza o de sabiduría. “Sólo lo que no cesa de doler permanece en la memoria”, nos dice Nietzsche.

Si la escritura es sueño, es un acto de soledad absoluta. Soñamos solos. Pero al despertar necesitamos a alguien a nuestro lado.

- *Hablas de la necesidad de contar con alguien más allá de nuestro propio cuerpo, de nuestro propio sueño... Yo es otro, decía Rimbaud... ¿Qué sentido tiene la otredad en tu escritura?*

Se ha usado al Otro como antítesis del sujeto, para encontrar en una síntesis posterior, la identidad. Pero no una identidad que se instala y que permanece intacta a través del tiempo y las circunstancias, sino que es una identidad enriquecida por los cambios que introduce cada oposición que, a cada instante, le plantea la realidad. Desde las danzas orientales antiguas se ha implementado la “*Técnica de las Oposiciones*” para obtener una mayor y más rica presencia expresiva.

Entre nosotros el diálogo sólo se admite como adhesión y empatía entre varios que dicen lo mismo y se suman con tácita o manifiesta aceptación. Es una especie de monólogo a varias voces. El mutuo elogio y el auto-elogio es lo que prima tanto en las conversaciones de amigos como en las antologías literarias, que han degenerado en amigologías. Lo que busca el diálogo inteligente es encontrar en el Otro la contradicción, la oposición que siembre dudas en nuestro discurso y lo enriquezca. Con la oposición buscamos una síntesis que dude e indague por el enigma, que abra en nosotros el apetito por una belleza-otra.

No es posible bañarse en el mismo río heracliteano, no porque sus aguas sean distintas, sino porque nosotros no somos los mismos la

siguiente vez que bajamos al río: ya hemos cambiado en muchísima mayor medida que el río. Es que para permanecer hay que cambiar.

Así como se ha usado el concepto del Otro para introducir movilidad en la identidad, también se ha utilizado para la segregación de culturas, naciones, razas, clases sociales, sexo, familia. Somos el Otro para la cultura europea. Por lo tanto, no existimos sin traducción. Y los europeos carecen de interés en hacer una traducción leal.

Se podría decir que muchos de nuestros artistas y escritores se encuentran en lo que los sicólogos llaman “*el estadio del espejo*”: semejantes al niño de seis meses que, empezando su formación del Yo, quedan fascinados ante su propia imagen reflejada.

Cuando en una filmación le pusieron los tradicionales espejos a la actriz Jeanne Moreau para que viera en ellos la actuación que estaba realizando, los hizo retirar diciendo que sus espejos eran los rostros del director y los demás actores, y que mirándolos a los ojos sabría si lo estaba haciendo bien o no.

Deberíamos mirar al Otro, no como objeto de conocimiento, sino como sujeto de reconocimiento, como oportunidad de abrazo, de solidaridad, de amor. El arte no es lo que refleja el espejo: el arte está detrás del espejo. No somos nada sin el Otro. Él es, sobre todo, mi opuesto, mi crítica, mi complemento. Me mira, luego existo.

Sin el Otro soy intransitivo, intrascendente. Sin el Otro no alcanzo a dar forma al yo. Siempre he sentido que yo soy el Otro. El Otro de los demás. Borges en su cuento hace del Otro al mismo Borges. En su infinita egolatría suprime la alteridad para reafirmar su identidad.

A mí, como a los brasileños en su *Manifiesto Antropofágico*, sólo me interesa lo que no es mío.

- *Hablas de la contradicción y de la oposición como posibilidades de apertura crítica frente a nuestra propia obra, frente a la obra de los demás... ¿Es esta una actitud mucho más vital que estética?*

Hay cosas que duermen en nuestro interior y que no reconocemos como propias porque nos contradicen: porque quebrantan la coherencia de nuestra “personalidad”, o porque son subversivas o incongruentes con el orden impuesto por el poder social. Así, vivimos con nuestro propio contradictor adentro, que por comodidad amordazamos. Son sombras que generalmente no son asumidas por el hombre del común, porque la psique las reprime por conveniencia o por temor. Pero permanecen en letargo en el suelo de nuestro inconsciente. Es preciso recordar que letargo viene de *lethe*= olvido. El poeta invoca esas sombras y asume su obra como una contradicción que palpita. Por eso la memoria del poeta no es necesariamente halagadora, complaciente o servicial. Las imágenes nos vienen en sombras, no en luces. Las palabras mismas son sombras que se posan en el papel.

Nos dice René Char, “pero sobre todo esa sombra venida de nosotros, no imaginaria, y de la que no sabemos de cuál ser o de cuál objeto, a su turno, ella es su sombra. Cuando digo objeto, digo lo mínimo. No sabemos a quién le pertenece ella, de quién continúa la carrera, algo irrevelado, capital para nosotros. A veces se le da un nombre: alma. La poesía se desliza fuera de esta sombra que quiere dar al poema su extrañamiento”. Al asumir sus propias sombras el poeta abre un campo inmenso de posibilidades creadoras. “Dice verdad quien dice sombra”, afirma Celan.

Pero, además, está lo otro, el otro. Lo otro, la naturaleza inocente, y el otro, criminal, testigo o santo, frente a lo que tendrás que tomar posición: lo enfrentas, le ayudas, o lo ignoras. Trato de que mi vida sea estética y de que mi estética sea vital.

- *Hablas de la sombra, y de inmediato, viene a mí la imagen de la Noche. Es ineludible. La Noche, madre de todas las cosas, pero también, para mí, el símbolo perfecto de lo que puede ser la escritura. Sin embargo, yo siento que tu fuerza viene del sol, de la luz que evocas en uno de tus poemas... ¿Qué es para ti la Noche, cuál su escritura?*

La noche es demasiado para el pobre día... ¡ah, y el oscuro clavecín de la lluvia en la ventana! Encadenada entre oro y olvido, como dice Celan, al final, la noche se acuesta sobre todo.

En el antiguo Egipto, Ra, divinidad que constituye el epicentro de toda la visión espiritual egipcia y que personifica el sol en su plenitud es El Dios Uno, creador de los dioses.

La cultura inca tenía como deidad más importante al Dios Sol llamado Inti.

El dios sol para los muiscas es Xué, que fue creado con las estrellas, por Chiminigagua, el dios del que fue parido el Todo. El dios Xué es hermano de Chía, la luna.

No hay que menospreciar la importancia del sol. No hay nada totalmente solar, ni nada absolutamente lunar. Decimos que el sol cae, pero no decimos que la luna cae. La luna nunca cae, ella se esconde. Cuando el sol cae, las sombras disuelven el dibujo preciso de las cosas haciendo simbiosis de objetos, plantas, personas, visiones, dioses, duendes y demonios.

En mi trasiego artístico y vital, mis tratos con la Noche han sido más numerosos y permanentes que con el día. Algunas de mis obras fundamentales, *El Bar de la Calle Luna*, *El Sol Negro*, *Clave de Luna*, son vivencias explícitas con la noche. En *Técnica Mixta*, que es un día completo, del amanecer a la noche, la parte más importante, más elaborada e imaginativa es la que corresponde a la noche y al sueño, ese día de la noche.

Se ha hecho tópico decir que la Noche es la madre de la poesía. ¿Y quién es el padre? Pienso que la poesía nace de una fecundación de contrarios, en el crisol *solunar* de la imaginación. Dice el diccionario que *la imaginación es un proceso psicológico superior que permite al individuo manejar información generada intrínsecamente, con el fin de crear una representación transformada por los sentidos*. Es decir, esta representación resultante no es fiel copia de la información, sino una creación informada y transformada: es decir, son datos, formas intrínsecas, llevados más allá, hasta trascender las formas mismas. La otra posibilidad, alternativa muerta para mí, sería la del hermafrodita que alcanza a fecundarse a sí mismo, una especie de Narciso que se ahoga en su espejo.

Pienso que el pintor engendra en la noche lo que concibe en el día, que le proporciona la diversidad de colores a través de la luz solar. Pienso que el poeta engendra en el día lo que concibe en la noche y que con tinta de sombras traza sobre el alba del papel. También hay pintores que sólo pintan en la noche y poetas que escriben en el día.

El artista, poeta o pintor, hace de la vigilia un sueño, hace del sueño una vigilia. Cómo, si no, ¿alcanza a soñar en el papel, en el lienzo? Cómo, si no ¿hereda la sintaxis libre del sueño? El artista no duerme, despierta para soñar. Dice Shakespeare: “estamos hechos de la misma madera que nuestros sueños”. Y dice Carl Sagan: “somos polvo de estrellas”.

Lo que importa en el arte no es el relato del sueño que se tuvo la noche anterior, que es una versión vigilada y razonada que quizás no corresponda al sueño mismo, sueño que seguramente nunca podremos reconstruir con fidelidad porque se trata de una imposible traducción de imágenes inconscientes de asociación libre, a palabras racionales con su estructura lógico-mecánica que responde a ciertas normas pre-establecidas por el poder diurno. Se busca neutralizar lo fantástico y banalizar lo sobrenatural. Se busca sustituir lo sagrado por el incienso, la magia por el circo. Se busca equivocar milagro con sorpresa, permutar deseos por entretenimiento, poesía por *comic*.

Por temor e ignorancia han iluminado profusamente la noche porque creen que así matan sus misterios: lo que han conseguido es borrar el cielo y sus estrellas. (*La otra disculpa para iluminar la noche es la seguridad: entonces los ladrones se ponen pasamontañas creando noche en sus cabezas*). Pero, si es difícil relatar los sueños con palabras, es igualmente difícil contar la realidad de la vigilia con palabras, porque el lenguaje no hace parte de la realidad: el lenguaje crea la realidad, imagina la realidad, la nombra. En definitiva, se escribe para recordar, o para relatar lo que está pasando, o para crear algo que no estaba antes en el mundo.

Es ciertamente difícil traducir a palabras lo que vivimos, lo que sentimos, lo que vemos, lo que advertimos o descubrimos en el día: un niño que cabalga en su potro de madera y nos deja rezagados en la carrera de su fantasía, alguien que es desarraigado de su tierra como un árbol sin sombra, una mujer que esconde un cuchillo de temor bajo la almohada de su abandono, un espejo que prolonga su engaño a la realidad que lo alimenta, un músico que se ahorca en el sol temperado de su contrabajo, un hombre que resbala en la sombra de su miedo.

Dice Borges que el mundo reinventado en la poesía existe gracias a la capacidad de soñar de unos cuantos insomnes, y que en el momento en que esos insomnes se duerman el mundo desaparecerá.

Cuando era niño no deslindaba los sueños de los días y, creyendo que los sueños eran días, los sumaba a mi realidad indiscriminadamente. Ahora agregamos realidad a nuestros sueños y añadimos sueño a nuestra difícil realidad. Lo que verdaderamente importa en el arte es la capacidad de soñar directamente en el papel

Un sueño nunca fracasa: fracasa la realidad.

- Siempre, tus respuestas, parecen contener todas las respuestas a las preguntas que había “anticipado”. Introduces tantas atmósferas: el sueño, la vigilia, esa semipenumbra que engendra la poesía... Hablábamos de la

Noche, del concepto griego de que es “la Madre de todas las cosas”, y tú, con preguntas: “¿y quién es el padre? “. Parece entonces difícil continuar, pero soy insistente... Y quiero preguntarte por ese periodo en sombras que es la infancia. Rilke decía que era la verdadera patria del hombre, pero ¿lo es? ¿Por qué la infancia es tan cercana al sueño, a ese duermevela del que nos viene todo un mundo codificado que intentamos descifrar el resto de nuestras vidas?

Dice Vernant en *Mito y Pensamiento en la Grecia Antigua*, que “la no-madurez vive en estado de *país*, en las faldas de su madre, como niño grande”. La relación entre país y niño ha sido íntima, llegando a constituir una indestructible sinonimia espiritual. País y paisaje son construcciones vivenciales, no políticas, y, como sabemos, vida y política, geografía natural y geografía política, casi siempre son opuestas. El paisaje requiere, más que punto de vista, una inmersión. El paisaje de la infancia es nuestra primera oportunidad de construir una visión de mundo. Ese paisaje de la infancia, que nunca se deformará en postal, se asume como un arquetipo con el que soñamos, y con el que evaluamos los paisajes adultos posteriores.

No me gusta la palabra *patria* tan abusada y explotada por el machismo militar y político. “La patria es el último refugio de los canallas”. Pienso que los poetas tienen una relación más sustancial con la *matria*, con la naturaleza. Dice Julia Kristeva que la matria es otro espacio, un lugar interior en el que es posible crear un “cuarto propio”.

Como bien dices, la infancia sucede entre sombras, y permanece oculta en la inconsciencia, pues apenas recordamos un pequeñísimo porcentaje de lo vivido y padecido en ella. Vivimos para tratar de borrar los terribles miedos e injusticias de la infancia, que luego se camuflan entre las tinieblas del inconsciente. Así mismo, el sueño sucede entre sombras, se encubre en el silencio de la noche. Ese vivir entre sombras hermana infancia y sueño. La palabra poética es luz que camina entre esas sombras y que desea ver. (“Ver con la palabra” podría ser una buena

definición de poesía). Por eso el psicoanalista reclama una versión en palabras de un sueño que ha sido visual y de libre asociación, sabiendo y disculpando que en esa traducción siempre hay traición.

Hay un deseo infantil que nunca muere: iluminar el desván, esculcarlo para descubrir algo nuevo en lo viejo, o para recordar. Recordar es volver a pasar por el corazón. ¿Es el poeta ese niño grande en estado de *pais*, del que habla Vernant?

Mira este escrito viejo:

El sueño precede a la palabra. Pero hay un espabilar que precede al sueño. Es el momento menos ostensible y más difícil de nombrar. Es el momento poético que todavía no ha encontrado lugar ni expresión en la palabra. El instante que desea abandonar su no existencia, que quiere encontrar su comienzo.

El equilibrio del silencio empieza a romperse con la repulsa de una tensión inestable que llama, y la palabra camina contra el viento y los trofeos trazando un sendero a través del bosque de miradas, hasta llegar al cruce donde deseo y libertad se encuentran, se abrazan y se hacen uno. El goce del deseo y el goce de la libertad subvierten el camino que la palabra misma ha trazado.

La palabra allí todavía no se ha instalado en la consciencia. Todavía vuela. Todavía no hay hallazgo. Todavía no hay asombro. Con espontaneidad la palabra se lanza al vacío sin tiempo para el arrepentimiento, sin espacio para la esperanza. Un fervor te convoca. Una risa te rechaza. En su renuncia, la palabra poética establece su soberanía.

La mano conduce como lazarillo del ciego zahorí del entresueño, donde consciencia e inconsciente aún no se excluyen ni pelean. Allí donde voluntad y azar no se oponen. Allí donde una cabeza demente puede apoyarse en unas manos sensatas.

- *¿Y cómo puede el poeta, más cercano a la naturaleza, como tú dices, a la patria, vivir y pensar y sentir y escribir un país como Colombia, donde cada vez hay menos árboles y más injusticia, menos solidaridad y más muertos, menos generosidad y más corruptos, menos conciencia y más mediocridad?*

Aquí se hace necesario recordar a Bertolt Brecht:

*Verdaderamente, vivo en tiempos sombríos.
[...] ¡Qué tiempos éstos en que
hablar sobre árboles es casi un crimen
porque supone callar sobre tantas alevosías!*

Debo advertir que no está sólo la *patria*, está también el mundo, el otro, lo otro, sí mismo.

En tiempos luminosos el poeta canta, o pone sombra para poder ver. En tiempos sombríos el poeta devela, señala, o ilumina. Pero toda metáfora, toda analogía del poema, tiene un correlato en la realidad.

Nos ha correspondido vivir en uno de los países con la naturaleza más biodiversa del planeta: el más rico en aves (1.870 especies) y orquídeas (3.500 especies), 467 frutas diferentes; con el mayor número de ecosistemas: selvas húmedas y secas, sabanas, bosques de clima templado, de niebla, alto-andinos, ríos, arrecifes de coral, ciénagas y manglares. Esto nos habla tanto de su belleza como de su riqueza. La belleza es una de las formas visibles de la riqueza. Además, posee el 44.25% de los páramos sudamericanos y 2.990 kilómetros de costas marítimas; tiene 26.186 especies de plantas y **1.674 de líquenes clasificados**.

Pero a su vez, humanamente, es el segundo menos equitativo de América. Nos ha tocado vivir en un sistema capitalista neo-liberal cuyo

corazón es la ganancia, y su finalidad la acumulación de riqueza, lo que hace irrealizable una convivencia con equidad de oportunidades y realizaciones, e imposible la práctica de una auténtica democracia donde todos pudieran participar cuando lo desearan. Aquí no es factible una convivencia social que haga viable la igualdad de posibilidades en la satisfacción de las necesidades materiales y culturales, ni la proyección de los imaginarios colectivos e individuales.

Nos ha tocado un país donde tanto las fuentes de producción de riqueza como su distribución están concentradas en poquísimas manos, las mismas que acaparan el poder político para seguir diseñando leyes y emitiendo decretos que los favorezcan a ellos mismos, en contra de los intereses de la mayoría de los colombianos. El injusto resultado social es que Colombia es el octavo país con mayor concentración de la riqueza en el planeta, según lo delata el *Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo*.

Colombia es el único país del mundo que ha tenido una contra-reforma agraria sin haber hecho antes una reforma agraria, una Contra-reforma religiosa sin haber tenido Reforma, una contra-revolución paramilitar sin realizar ninguna revolución, que llegó a la palabra sin haber escuchado al silencio, que llegó al silencio sin apenas decir nada...

Un país donde los “rebeldes domesticados”, valientes ante sus amigos y pusilánimes ante el fascismo de derecha y de izquierda, exilian sus sueños en el bar, y aceptan la burocracia y las subvenciones estatales y capitalistas como soborno vergonzante a su cobardía y su incoherencia.

Quienes han propagado entre nosotros la buena idea de cambiar el mundo, se han negado a cambiar ellos mismos. El lenguaje que usan, que debiera ser liberador, es el mismo lenguaje del poder. Es decir, es subsidiario del lenguaje del opresor. Por eso se les hace tan fácil recibir parte del botín del poder, sin escrúpulo alguno. Por eso se les hace fácil participar de la sociedad del espectáculo, sin el menor reparo. Sociedad del espectáculo que no sólo es permitida, sino que es diseñada y aupada

por el poder mismo. Por eso tan dócilmente se someten a su normatividad y vigilancia.

Quien desea un cambio social o personal precisa encontrar un lenguaje-otro. Quien anhela la libertad debe liberarse a sí mismo emprendiendo su propia guerrilla interior contra su hipocresía, su ansia de poder, su conformidad, su autocomplacencia.

La vertiginosa industria del entretenimiento, sujeta a las leyes del espectáculo, ha sido impuesta como el posmoderno remplazo de la lenta y evolucionada cultura moderna. Toda experiencia del arte hoy está sometida a la lógica de divulgación de los *mass media*, y a las leyes del populismo estético.

La velocidad del proceso civilizatorio, con su producción, su distribución y su consumo atentan contra el tiempo biológico del proceso poético. La velocidad del cambio de imágenes no permite la lenta evolución natural de la imagen en mito. El vértigo de las prácticas sociales, que remplazan unos modelos por otros, ha determinado la desaparición de los ritos. Las modas han aplastado las maneras, las costumbres, los estilos. La velocidad depredadora de las acciones políticas hace ver la ética como una inútil antigualla, que lo único que hace es estorbar y perturbar la distribución y consumo de los nuevos modelos ideológicos globalizados, envasados con etiquetas *ligh**t*. Al fin, lo único que verdaderamente les importa es el mercado y su ganancia.

Nos ha tocado escribir entre cuchillos reales, virtuales, y metafóricos. Nos ha tocado escribir entre la infamia, el analfabetismo y la indiferencia, que es el peor atentado contra la salud del poeta y su palabra. Nos ha tocado vivir entre la impune corrupción de los “gestores culturales” y su descarado tráfico de influencias. Lo que no perdona un gestor, un curador, un director de festival, un editor, un gerente cultural, un funcionario estatal, un galerista, es la independencia insobornable de un artista. Al que promocionan es al artista comercial que le sacan el 50%, o al escritor adulador del que obtienen su secreta complicidad a

cambio de una invitación, unas copas, o alguna publicación. Los gestores culturales y los productores técnicos se quedan con más del 70% del presupuesto destinado a la cultura, mientras los poetas y artistas jóvenes no encuentran cómo publicar su libro ni dónde mostrar su obra plástica.

En Medellín han disminuido de manera alarmante los índices de lectura y se han cerrado las tres librerías más importantes de la ciudad, entre ellas la *Librería Continental*, que era la que mejor poesía ofrecía en el país. En la encuesta de percepción ciudadana de “Medellín Cómo Vamos”, el resultado fue que en 2015 el promedio de libros leídos por personas mayores de 18 años fue de 0.65 y en 2014 de 0.9. ¡Disminuyó! Menos de un libro al año leen mis conciudadanos que atiborran las fotografías de cualquier festival.

Y, si la evaluación se hace a través de la óptica política como algunos gestores político-culturales que se presentan como los ungidos redentores de la ciudad pretenden hacerla, los resultados son todavía más lamentables: hoy, Medellín es más fascista que hace diez, doce años. Lo demuestran tanto las elecciones como las opiniones de los dirigentes políticos, económicos y periodísticos, tanto el ambiente en la calle como en las horribles redes sociales.

Desde 1850, Juan de Dios Restrepo hablaba de la necesidad de una literatura que se preocupara del *“curioso contraste que presentan en Antioquia los progresos materiales y el atraso intelectual, el sentido de independencia al lado de esa ignorancia supina en las cuestiones públicas y de ese indiferentismo estúpido con que se dejan gobernar por ciertas notabilidades retrógradas”*. Le resultaba inconcebible que esas notabilidades, el clero y los “gamonales”, en lugar de pagar sus contribuciones públicas “directas” y de promover la cultura en el pueblo, sólo se dedicaran a *“fanatizarle e inspirarle pasiones rencorosas”*. Esto parece dicho hoy, ciento sesenta y siete años después. Nada ha cambiado desde entonces.

La cultura nuestra es la cultura de los derrotados. “¿Quién habla de victorias? El resistir lo es todo”, nos insiste Rilke.

- *Es más que desalentador el panorama que pones en evidencia, panorama que no todos tenemos la capacidad de ver con ojos críticos, sin excusas, reconociendo la fuente y el nombre de todo este horror. Pero hay que seguir. Hay que resistir. Y por eso vuelvo al arte, a la poesía. Ya dimos una vuelta reveladora alrededor del barrio, de la casa. Volvamos al interior, allí donde se cuecen todos estos paisajes de luz y de sombra. ¿Cómo escribe Samuel Vázquez? ¿Cómo es ese silencio anterior a la palabra, cómo es ese silencio posterior?*

¿Podríamos decir que *poesía es un silencio significativo entre dos ruidos*? No hay silencio anterior: hay ruido. Y después de la poesía el ruido arrecia su combate por recuperar su dominio en el mundo. Algunas veces alcanzamos un silencio posterior, gracias a la potente acción de la poesía.

¿Cómo neutralizar el ruido del mundo para poder escribir? Escribiendo encima del ruido, en una especie de palimpsesto. No logramos suprimir el ruido del mundo, pero podemos usarlo como soporte: que el silencio de la poesía transforme el ruido en una textura sobre la que la palabra se imponga. Por eso hoy el oído para la poesía tiene que ser más fino. Y resulta de importancia fundamental: el silencio creado por la poesía hace posible oír, escuchar.

Ya no podemos escribir sobre el alba inmaculada del papel como antes. Ahora nos toca escribir sobre la superficie oscura del ruido, y no es suficiente ni conveniente taparse los oídos. Ahora somos conscientes de que todo papel tiene un ancestro de árbol, lo que nos hace mucho más responsables de cada palabra que imprimimos. Por eso, toda palabra imbécil es antiecológica, atenta contra la naturaleza.

Hay necesidades primarias, vitales, como la ropa para abrigarnos; secundarias, de fantasía, como elegir el estampado de nuestra ropa; terciarias, transformadoras, que construyen nuestro entorno; y, por último, están las creadoras, sublimes, que exaltan y trascienden el

sentimiento o la consciencia: en esta última clase de necesidades está el arte, la poesía. Quisiera que mis escritos hicieran parte de estas necesidades sublimes, pero hacen parte de las necesidades primarias. Mis escritos son la ropa elemental con que me protejo, igual al mendigo que cultiva su mugre para protegerse del frío. Escribo sólo por una necesidad primaria. No hay lujos ni fantasías en mi escritura. No elijo el estampado de mis palabras. Van desnudas por el mundo para escándalo de algunos. El único lujo es haberla escrito. La única fantasía, que alguien la lea. Y hay gratitud por esas dos posibilidades.

- *Siento que este diálogo nuestro ha tenido varios momentos, varias texturas, formas, colores diversos... Y es en sí mismo un comienzo y un final en cada pregunta, en cada respuesta, lo que hace difícil continuar, lo que hace difícil cortar su respiración... Quiero preguntarte, para ir apretando la soga, por el papel del lector, esa sombra a la que nos referimos siempre para darle un sentido distinto y ajeno a nuestra “necesidad primaria” de escribir, para encomendarle la incierta labor de “completar” con su lectura eso que escribimos...*

No he sentido la compañía de lector alguno. No he tenido la experiencia del lector. No existen lectores de ensayo, cuento o dramaturgia en este país. Y mucho menos aún en esta ciudad embrutecida por sus dirigentes políticos, económicos y sus programadores de entretenimiento, festivales y ferias. La gente reemplaza el ensayo con las columnas periodísticas, el cuento con los cuenteros de entretenimiento, la dramaturgia con las telenovelas. Y, para empeorar el desastre, ha aparecido una nueva subespecie de lector de poesía que busca en los textos una frase que le sirva a manera de autoayuda o de eslogan para su twitter, o para poner en una pancarta de un festival.

En este país analfabeta no hay sombra alguna de lectores que acoja ni proteja de la intemperie. Por eso resulta peripatética la pantomima principesca que montan algunos escritores en su búsqueda afanosa de

fungir como personajes conspicuos en un país donde no se leen libros de poesía, ni de ensayo, ni de cuento y muchísimo menos de dramaturgia.

La lectura como recepción artística no constituye un rito por el cual se reafirma la fe a una verdad única, sino que se abre como un abrazo de solidaridad con lo que la obra es. La doctrina mata el diálogo, y lo que propone la poesía es un diálogo invencible, donde no hay dominio del poeta sobre la obra sino convivencia amorosa, y es ese mismo comportamiento amoroso el que se exige al lector para acceder a ella. No se trata, pues, de una experiencia que nos someta, que se nos imponga convirtiéndonos en apenas elementos pasivos de su acontecer, de su “fuerza histórica”. No. La recepción poética es una experiencia que genera conciencia, y ésta a su vez determina el tipo de experiencia.

La recepción poética no es una actividad notarial, no es una verificación de lo que tenemos delante. No es una actividad objetiva, es un acto crítico y escéptico, intuitivo y anárquico, y sobre todo vivencial, porque la poesía no es, está siendo. No puede reducirse a un simple acto de comunicación, porque aquí la comunicación es apenas uno entre muchos otros fenómenos como la transubstanciación, la transfiguración, la comprensión, la sublimación, la significación. Parece más una comunión.

En este país el escritor está obligado a ser él mismo su lector. Sólo raras veces algunos tenemos la suerte de tener un amigo escritor que nos lee. Es decir, gozamos de un único lector sensible e inteligente, con potestad para destruirnos en un abrazo.

Algunas veces yo he sido el otro, lector de algunos de significativos poetas y escritores de este país. Más de diez libros de los que he sido privilegiado lector de los “manuscritos” han recibido premios importantes de poesía, novela y ensayo. Pero también un libro completo de poesía y una novela de reconocidos escritores terminaron en el cesto. Este oficio de lector es esencial, y debiera reconocérsele el relieve y la ascendencia que tiene.

- *Volvemos, pues, al otro, a lo otro, pero según tus palabras, ¿podríamos decir que esta época, con su aparente interconexión y sus redes sociales es la de mayor soledad para el poeta, para el artista? ¿De qué está hecha esta soledad?*

Anteriormente la soledad era elegida y aceptada como una circunstancia necesaria del silencio. Se anhelaba ese silencio que todo oye.

Lo primero que todo creador debe crear es la nada, es decir, el espacio para la creación. Este espacio no viene dado de antemano: es preciso crearlo. Este no es un espacio sin nada, este es un espacio lleno de nada. Es en esa nada donde la obra vivirá.

Antes que el sonido hay que escuchar el silencio de las palabras: su escritura es la sombra de ese silencio. Y es necesario callar para oír las voces del silencio. El silencio no existe antes de que el poeta llegue. El silencio es creado. Es necesaria una desocupación de todo sonido, una deconstrucción de todo ruido. Más que un vacío en los oídos, es una presencia callada en el espacio, en las cosas... en la mirada. “Restablecer el silencio, este es el papel de los objetos”, dice el Molloy de Beckett.

Hoy la soledad está llena de ruido, de gritos, de aplausos inanes, reales y virtuales. Hoy el poeta, en su posmoderna soledad, está pegado del *Facebook* buscando que le digan que es un gran poeta, el mejor, el incomparable, sintiéndose aceptado sin saberse leído, y acompañándose de eso. Publica sus tristes fotos de histrión para recibir “emojicones de carita feliz”, “me gusta”, “qué linda foto”. El poeta ha remplazado el abrazo real por el abrazo virtual, la fina y comprometida amistad real por la fácil amistad virtual.

Muchos poetas han hollado su soledad, y el silencio ha quedado atestado de ruidos que taparon la musitación que llegaba a sus oídos. Las musas han sido relevadas de su función musitadora, y han sido remplazadas por el megáfono de los vendedores de espurios éxitos. Se

quiere sustituir el modo musitador de la poesía y su acento pianísimo por el modo y acento conversacional, militante o intelectual, en donde el debate, la ironía, el chiste, ocupen todo espacio, todo atril, toda tribuna, y la biblioteca es reemplazada por la gradería y el micrófono.

Esa atención de oídos finos para alcanzar a escuchar a las estrellas de la que hablara René Char, hoy a casi nadie interesa. El poeta ha sido distraído, y él disfruta con esa distracción que acepta y le satisface. Estamos repletos de escritores satisfechos, tanto en sus panzas como en su intelecto y en su conciencia de biempensantes y políticamente-correctos. Siempre será preferible una soledad bien acompañada, y un silencio que susurra.

- *Una de las cosas que siempre me ha llamado la atención es la urgencia maniqueísta de calificar la poesía de clara u oscura. Incluso yo misma he hablado en alguna oportunidad de los poetas del día y de la noche, siendo estos últimos aquellos que hemos catalogado de difícil lectura. Sin embargo, ¿no es la poesía, cualquiera que sea su lenguaje, si es poesía, difícil, exigente? Pero ahora que hablamos de la soledad, y de aquellos poetas que pretenden atraer a todos los posibles lectores con poemas “al alcance de la mano”, ¿qué piensas de estas dos vertientes de la poesía? ¿Crees que hay una poética cotidiana, por decir algo, y otra hermética?*

Como en toda materia y asunto del hombre, de la naturaleza, del universo, y de las relaciones urdidas entre ellos, hay unas cosas más simples y fáciles, y hay otras más complejas y difíciles, hay unas más evidentes y hay otras más misteriosas. Nuestra vista choca constantemente contra lo evidente que ocupa parte del mundo de manera simple y rotunda, sin reclamarnos atención ni conciencia sobre ello. El misterio, en cambio, habita invisiblemente el mundo y para acceder nos exige sagacidad en la sensibilidad y agudeza en la intuición. Ya sabemos que lo visible es el traje manso del terror que nos ocultan.

Tanto en física, como en medicina, como en la vida, hay problemas simples de fácil resolución, y hay problemas complejos de ardua y laboriosa solución. Hay escritores que gastan su vida repitiendo lo evidente como una tautología innecesaria sobre lo real, sobre las cosas, y hacen una literatura de empatía total con el lector para secuestrar su capacidad crítica y someterlo al entretenimiento más ramplón. Ignoran que la realidad se esconde detrás de su propio espectáculo. Que cuando nada pasa, hay un milagro que no estamos viendo.

Pero, no porque un poema sea elemental deja de ser poesía. Y tampoco porque un poema sea complejo u oscuro deja de ser poesía. Sin embargo, no hay poema tan hermético que no se pueda penetrar. Todo poema lleva consigo la llave que lo abre. El arte es el misterio y la llave que abre el misterio. Pero, en este mundo de comida rápida, amor casual, cine de acción, televisión obvia y literatura de auto ayuda, se ha extendido una pereza del lector para toda literatura de cocción y digestión lenta, y, sobre todo, para la poesía que detiene la carrera del peatón sin tiempo para degustar y reflexionar, apurado implacablemente por su cotidianidad. Estamos en la sociedad de consumo de lo obvio. Etimológicamente obvio es “*el camino fácil*”, es lo que se pone “*al alcance de la mano*”, como tú dices.

Claro que no se pueden usar las mismas palabras para nombrar un objeto simple como una taza de café, y un misterio oscuro como la muerte o luminoso como la amistad. Pareciera que las cosas arrastraran tras de sí sus propias palabras, pero hay que aprender a oír lo que las cosas dicen cuando no las estamos mirando.

Si tratamos las cosas profundas como si fuesen una taza de café, estamos falseando su esencia, estamos ignorando su hondura, estamos siendo insensibles a su aura. “Sentir el aura de una cosa es otorgarle el poder de alzar los ojos [...] Esta es una de las fuentes de la poesía”, nos dice Benjamin. Así mismo, cuando tratamos la taza de café como si fuese el Arca de la Alianza, estamos falseando tanto el Arca como la taza. Además, hay algunos escritores desatentos y despreocupados que se

contentan con una mirada superficial sobre la vida, con una postal del paisaje que atrae a los turistas del arte; y hay otros que por sensibilidad, intuición, inteligencia, curiosidad, interés y conocimiento ven más allá de la piel, de la anécdota. Algún médico liviano ante un morado en la piel receta una pomada cosmética, y otro más atento descubre una grave trombosis. A muchos les había caído una manzana en la cabeza antes que a Newton, y se contentaron con comérsela.

Está el tema con sus voces, está la mirada con su capacidad poética, está la intuición que se adelanta y se sumerge, está el conocimiento que ilumina, está la palabra que nombra, está el tratamiento con sus tonos, sus ritmos y sus polifonías. En poesía todos los elementos constitutivos son importantes. En cualquier eslabón la cadena puede romperse, por falta de sensibilidad o de conocimiento hacia el tema elegido, o de intuición para develar lo que hay detrás del espejo, o de talento musical para cantar, o de precisión en la elección de las palabras justas para decir lo que las cosas callan.

- *¿A qué podríamos llamar intuición?*

La intuición es un exceso de velocidad de la sensibilidad. La intuición siente por anticipado. Es un pre-sentir. La intuición parece que llegara de pronto, sin motivo, sin proceso alguno, sin un por qué. Lo que sucede es que es tal su velocidad que llega sin palabras, y queda la tarea de encontrarlas. Y como no viene por el camino convencional de la razón, no sabemos cómo explicarla.

La intuición nace en el hemisferio derecho del cerebro que utiliza millones de *bytes* por segundo. A esa velocidad la razón queda rezagada inevitablemente, siendo de tal envergadura su retraso, que se ofusca. Y en su ofuscamiento la razón niega toda vigencia y legitimidad a la intuición. Pero la poesía la desmiente serenamente. La razón siempre está atrapada en su coherencia con el marco de premisas que se impone como

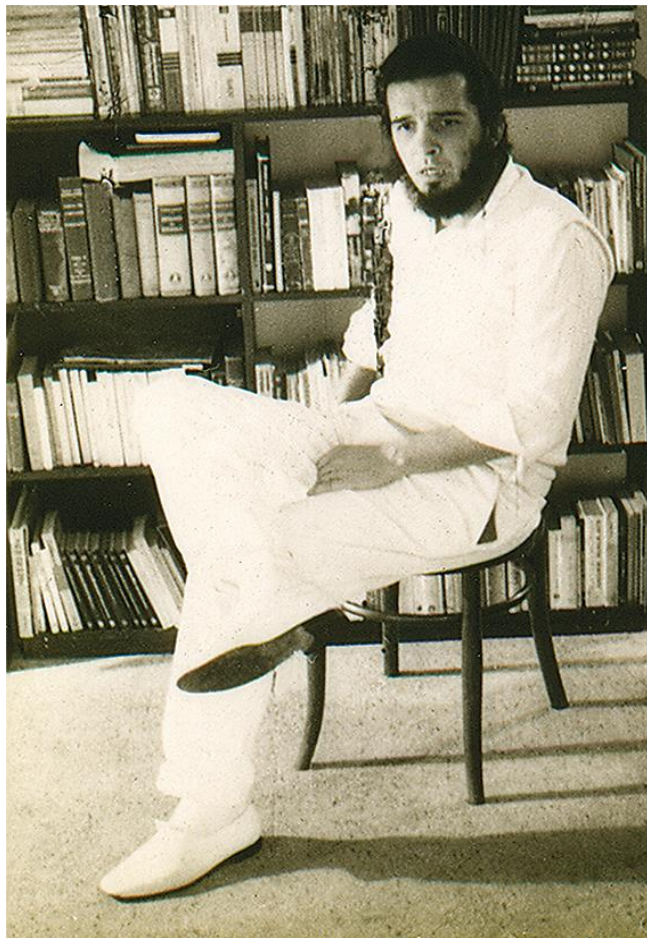
punto de partida, proclamando su principio de no contradicción. En cambio, la intuición, propensa a la conspiración, irrumpe sin pedir permiso, sin dar explicación alguna, a veces a contradecir lo establecido. Entonces la razón la niega con más rabia, porque siente que la intuición llega sin respetar las normas que ella ha establecido. Y en su rabia, la razón se ciega.

La intuición es una epifanía.

- *Hemos hablado de tantas cosas y quedan tantas otras en el tintero que la entrevista parece no tener fin... Quiero preguntarte a la luz de toda esta conversación, de este Ver con la palabra, ¿cómo será todo después?*

Los textos sagrados de la Humanidad, como el *Libro de los muertos* egipcio, o el *Bardo Thool* (“*Libro de los muertos*”) tibetano, hablan de esa luz que nos será dado contemplar desde el otro lado del espejo. El mágico trasiego por el arte y la poesía nos ha dado el privilegio de contemplar esa luz desde aquí, de errar desde ahora por el otro lado del espejo, sin tener que pagar el luctuoso tiquete de la muerte. Eso no nos impide disfrutar con alborozo la exultante luz de este lado. Así, hemos albergado amor con esplendidez, hemos compartido amistad con solidaridad, hemos vivido el momento con lealtad, hemos sido severos con el poderoso y mansos y dulces con el indefenso, y nos hemos asilado en el arte y la poesía con dignidad, imaginación, sensibilidad, conocimiento y asombro. Y el asilo es *sitio inviolable*.

Villagrande, 2017



SAMUEL VÁSQUEZ

Poeta, dramaturgo, ensayista, músico, artista plástico. Co-fundador y curador de la Bienal de Arte de Medellín. Comisario de la Bienal de Montevideo, Uruguay. Fundador y director del Taller de Artes de Medellín que congrega teatro, música, literatura y artes plásticas. Sus obras de teatro han sido escenificadas por grupos de España, Venezuela y Cuba, así como algunos grupos colombianos. Dirigió 17 obras teatrales y ha participado como miembro del Comité Organizador del Festival Internacional de Poesía de Medellín. Es, además, cofundador de la revista *Prometeo*. Poemas y ensayos suyos aparecen en libros y revistas del país y del exterior. Su poesía ha sido traducida al rumano, portugués, francés e inglés.

Foto / DIANA GIL

ALGUNAS OBRAS

- ⤴ El sol negro (Teatro) 1983
- ⤴ El plagio (Teatro) 1992
- ⤴ Haga Usted mismo la Historia (Teatro) 1981
- ⤴ Raquel, historia de un grito silencioso (Teatro) 1993
- ⤴ Las palabras son puentes que nos separan (Poesía, Teatro, Ensayo) 1995
- ⤴ Gestos para habitar el silencio (Poesía para sordos) 1993
- ⤴ Técnica mixta (Performance) 1980
- ⤴ El bar de la calle Luna (Teatro- Música) 1989
- ⤴ Erratas de fe (Ensayo) 1990
- ⤴ El abrazo de la mirada I (Ensayo sobre Édgar Negret) 2006
- ⤴ El abrazo de la mirada II (Ensayo sobre Roda, Rendón, Suárez, Tàpies) 2009
- ⤴ El abrazo de la mirada III (Ensayo sobre Picasso, Moore, Chillida) 2010
- ⤴ El abrazo de la mirada IV (Ensayos sobre teatro) 2011
- ⤴ El abrazo de la mirada V (Ensayos sobre pintura) 2013

- ⤴ Para no llegar a Ítaca (Ensayo) 2008
- ⤴ Antonio Samudio (Vida y obra, Ensayo) 2008
- ⤴ Echar las cartas (Poesía) 2015
- ⤴ El olvido nos protege de la Belleza (Conversaciones) 2017
- ⤴ 40 años arando en fuego (ensayo histórico sobre el Taller de Artes) 2017
- ⤴ Bienal de Medellín- Un asalto al imposible (Ensayo histórico, inédito) 2008
- ⤴ Calcado del silencio (ensayo sobre poesía, inédito) 2010
- ⤴ Cuatro poetas del siglo XX (ensayo, inédito) 2017
- ⤴ Historias de una sombra (Cuento, inédito) 2017
- ⤴ En la punta de los dedos (Improvisaciones, inédito) 2019
- ⤴ Espejo ciego (Poesía) 2021

ALGUNAS EXPOSICIONES

- ⤴ Años 60s y 70s. (Exposiciones varias en Colombia y el exterior)
- ⤴ Arte nuevo para Medellín. (con Justo Arosemena, Aníbal Gil, Leonel Estrada, Marta Elena Vélez, Aníbal Vallejo, Jaime Rendón) 1967
- ⤴ Arte Antioqueño Actual (Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional, con Javier Restrepo, Marta Elena Vélez, y Aníbal Vallejo) 1967
- ⤴ Exposición efímera (Colegio Conrado González, con Jaime Rendón y Ramiro Cadavid) 1967
- ⤴ Arte Actual, Caracas, 1970
- ⤴ Santiago de Chile, 1971
- ⤴ Cincuenta años de Pintura y Escultura en Antioquia, Museo de Arte Moderno de Medellín y Suramericana de Seguras, 1994
- ⤴ Invitado a inaugurar el Museo de Arte Moderno de Cartagena con la obra “Los Hampones”, 1979

ALGUNOS CONCIERTOS

- Con el Cuarteto de Jazz de la Universidad de Antioquia (1967), en el Teatro Pablo Tobón Uribe, Paraninfo de la Universidad de Antioquia, Conservatorio de Música.
- Con el grupo de música “Clave de Luna”, en Brasil, España, Bogotá, Manizales, Museo de Antioquia, Teatro Metropolitano, Cámara de Comercio, Teatro Pablo Tobón, Festival Internacional de Poesía, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.
- Con Billy Taller, en Universidad Nacional de Bogotá, Manizales, Bucaramanga, Festival de Poesía de Medellín, Teatro Pablo Tobón, Cámara de Comercio.

PREMIOS Y DISTINCIONES

- ▲ Premio Nacional de Dramaturgia, Ministerio de Cultura (1992)
- ▲ Beca nacional de creación, Ministerio de Cultura (1993)
- ▲ Premio Concurso internacional de dramaturgia Ciudad de Bogotá (1999)
- ▲ Premio de Ensayo Ciudad de Medellín (2005)
- ▲ Beca de creación Ciudad de Medellín – Modalidad Ensayo (2007)
- ▲ Distinción Especial Museo de Antioquia por su contribución al desarrollo del arte contemporáneo (2007)
- ▲ Premio de Poesía Ciudad de Medellín (2010)
- ▲ Premio a la mejor obra, Festival de Teatro Hispano, Estados Unidos, 1989
- ▲ Premio Nacional por Reconocimiento a Vida y Obra, Universidad de Antioquia, 2011
- ▲ Premio Erato de Poesía por Reconocimiento, 2015
- ▲ 20 del XX – Poetas colombianos / Considerado como el mejor libro de poesía publicado en 2013 por la Revista Arcadia

Sus montajes teatrales “EL BAR DE LA CALLE LUNA” y “EL ARQUITECTO Y EL EMPERADOR DE ASIRIA”, fueron aclamados como los más importantes en el Festival de Manizales y el Festival de Teatro Hispano de Estados Unidos.

REFERENCIAS

- ▲ VÁSQUEZ, Samuel. El Sol Negro. Premio Nacional de Dramaturgia. Instituto colombiano de Cultura, Bogotá, 1992. ISBN 951-612-109-7
- ▲ VÁSQUEZ, Samuel. Raquel, historia de un grito silencioso. Premio Internacional de Dramaturgia Ciudad de Bogotá, 2003. Editorial Universidad de Antioquia. ISBN 958-655-620-4
- ▲ Roca, Juan Manuel / VÁSQUEZ, Samuel. Antonio Samudio. Ediciones Jaime Vargas, Bogotá, 2008. ISBN 978-958-96871-9-2
- ▲ VÁSQUEZ, Samuel. El abrazo de la mirada. (Negret o la imaquinación. Premio Ensayo Ciudad de Medellín. Fondo Editorial Ateneo Porfirio Barba Jacob, 2006. ISBN 978-958-44-3982-6
- ▲ VÁSQUEZ, Samuel. El abrazo de la mirada. (Roda, Rendón, Suárez, Tàpies. Premio Ensayo Ciudad de Medellín. Fondo Editorial Ateneo Porfirio Barba Jacob, 2008. ISBN 978-958-44-3982-6
- ▲ VÁSQUEZ, Samuel. Echar las cartas. GAMAR Editores, Popayán, 2015. ISBN 978-958-5849-7-1-6

- ♣ VÁSQUEZ, Samuel / Mutis, Santiago. 20 del XX – Poetas colombianos. La Otra, México, 2012. ISBN 978-607-8167-08-1
- ♣ VÁSQUEZ, Samuel. Espejo ciego. Ediciones La Castalia, Mérida, Venezuela / Ediciones de la Línea Imaginaria, Quito, Ecuador, 2021. ISBN ISBN-E-Book: 978-980-7123-50-1
- ♣ ATEATRO, Dramaturgia Antioqueña del siglo XX, Medellín, 2008, ISSN 01233262
- ♣ LITERATURA Y ARTE, Estética de la Imagen y la Palabra, Medellín, 2007, ISBN 978-958-98181-4-5
- ♣ MEMORIA IMPRESA, Editorial Universidad de Antioquia, 1998, ISBN 958-655-297-7
- ♣ ESTUDIOS DE LITERATURA COLOMBIANA, Universidad de Antioquia, 2004. ISSN 0123-4412
- ♣ ÁNGEL, Félix. Nosotros vosotros ellos, Tragaluz Editores, 2008, ISBN 978-958-44-3441-8
- ♣ ANTEI, Giorgio, Las rutas del teatro, Universidad Nacional, Bogotá, ISBN 958-17-0051-X
- ♣ ARTE Y VIOLENCIA EN COLOMBIA, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1999, ISBN 958-9058-03-5
- ♣ ESCENARIO DE DOS MUNDOS, inventario teatral de Iberoamérica, Ministerio de Cultura de España, Madrid, 1988, ISBN 87075-00-2
- ♣ ESTRADA Lucía / Vásquez, Samuel. El olvido nos protege de la belleza. Pequeña Alejandría. 2017
- ♣ GOLPE DE DADOS, Para habitar el silencio, Bogotá, 1995