

Jorge Eduardo Eielson: El creador como transgresor

Jaime Urco

Alfonso Cisneros Cox

Cuando publicas Poesía escrita se pensó que abandonabas definitivamente la escritura poética, como si ese libro marcara el cierre de esta actividad. Pero, por otro lado, tu labor creadora continuaba; tus trabajos plásticos así lo confirman. ¿Por qué lo verbal pierde interés? ¿Por ineficaz, por imperfecto?

No creo que el lenguaje tenga nada de imperfecto ni de limitado, sino que consideré mi lenguaje agotado: mi propio código de formas, mi propia manera de usar la lengua. Y también porque cuando no tenía o no sentía realmente algo que comunicar simplemente no escribía. Paralelamente me ocupaba mucho de cuestiones plásticas, de objetos visuales y esto fue creciendo en importancia, tanto que fue disminuyendo mi interés por la palabra. Por eso dejé de escribir en 1960, para dedicarme exclusivamente a la pintura. La palabra me interesaba sólo en su aspecto gráfico y fónico y no por su significado.

Ese es el momento en que escribo "Papel", en donde lo que me interesa es, justamente, el soporte de papel, del cual paso a la tela muy fácilmente.

Un poco más tarde, cuando llega lo que los críticos llamaron "arte conceptual", las hojas de "Papel" fueron expuestas en galerías, como obras de arte, ya que se trataba de una secuencia muy adecuada para una exposición. El libro se transformó así, físicamente, en una obra de arte, expuesta en el espacio.

Pero posteriormente vuelves a la escritura en dos o tres momentos. . .

Cierto, pero pasé 5 años sin escribir una línea. Nada absolutamente, hasta mitad de los años 60. Entonces escribí 3 poemas: "Arte poética", otro muy parecido, que fue publicado en *Vuelta* y "La sonrisa de Leonardo es una rosa cansada"; este último tiene un referente muy anterior, mucho más viejo: la Florencia de los primeros años 50; el texto fue escrito recién en 1965.

Este fue, digamos, un momento; ¿el otro?

En 1948 ó 49 llegué, por primera vez, a París. Estuve en una casa muy particular, muy extraña viviendo un par de años, donde sucedían cosas absolutamente extraordinarias; yo dije: esto no es para un poema sino para una obra de teatro o una novela, pero yo estaba muy metido en la pintura y en los móviles y no escribí nada.

Tengo que aclarar que no tengo temas pre-determinados para los poemas. Eso solamente me sucedió con "Primera muerte de María" y luego con un texto "Ptyx", que es un homenaje a Mallarmé y a su "Soneto en X". El poema está dedicado a Octavio Paz, quien lo tradujo y realizó un estudio sobre el mismo.

En 1980 me alojé en casa de una amiga, nuevamente en París, pero no estuve en esa casa, la del 48, 49. Esta era diferente, pero resulta que me encontré en una situación tan similar a la anterior que me maravillé. Mi habitación tenía una ventana desde la que veía un jardín muy tranquilo, muy bello, que era casi el mismo que yo había visto cuando vivía en la otra casa. El olor de las habitaciones cerradas era el mismo. Los ruidos los mismos. Todo era igual. La situación se recreó de tal manera que dirigiéndome a mi amiga, que se interesaba mucho en mis cosas y que también se quejaba de que no escribiera le dije: tráeme una máquina de escribir. Me acuerdo que salté de la cama y me puse a escribir casi como si me dictaran; ese texto se llama "Ptyx".

La poesía parece ser una actividad en tu caso no controlada y muy ligada a tu historia personal. Mientras que la plástica es una actividad consciente, porque hay que tener más en claro las técnicas que se utilizan. ¿Es esa la razón, de repente, por la cual dejaste de escribir poesía? ¿Por la ligazón directa entre poesía e historia personal?

El hecho de no escribir poesía y de hacer más bien pintura no es consciente. Es algo perfectamente espontáneo. Además no estoy diciendo que ya

no escribiré más nunca. Nunca lo he dicho. Simplemente, se trata de una parábola. A lo mejor terminé mi período de tiempo lineal. . .

Nada con el lenguaje. . .

Absolutamente nada que se pueda considerar poesía o literatura en términos tradicionales. Pero con el lenguaje sí. Con el oral hice lo que llamo "Estructuras verbales", en donde no hay textos escritos.

¿Tuvo alguna audición pública?

Sí, en Italia. Aquí la han escuchado algunas personas. En Caracas, en la exposición que hice hace un año y medio, pasé unas cintas, acompañando unos autorretratos.

¿Alguna otra experiencia con el lenguaje?

También he hecho proyecciones de letras de colores en la pared. Pero eso tampoco es literatura. Al proyectar la palabra luna, con luz azul en la pared, por ejemplo, está ya anulada la literatura. Es otra manera de concebir la poesía. Doy un par de ejemplos: los envíos de poemas a la luna, que también es una actividad mía que no se conoce aquí. Yo envié un texto escrito que llamé "Escultura escrita"; a la NASA, ellos me respondieron y en principio me aceptaron. Otro ejemplo son las "Esculturas subterráneas" que comencé en 1965 y fueron inauguradas en 1969; se trata de textos escritos que están enterrados en algunas ciudades de la tierra por donde yo pasaba. Fueron inauguradas, todas simultáneamente, y editadas en París, en esa época, a medianoche del 22 de diciembre de 1969. La de Lima está enterrada en la Plaza de Armas, pero naturalmente nadie sabe dónde está.

Estas "esculturas" tienen por objeto, primero ser invisibles, puesto que son subterráneas; segundo, que nunca puedan ser construidas: han sido estudiadas para que no puedan ser realizadas jamás. La de Lima es una muñeca electrónica, con ramificaciones por todos lados, que no hace sino repetir y acumular toda la memoria de la poesía universal. Una vez que haya terminado, lo que ocurrirá en el año 2010, explotará. El resultado será, pues, catastrófico. La he llamado "Escultura horripilante".

La de París es diferente. La hice en mayo del 68, cuando llegué a esa ciudad y me encontré con la revolución estudiantil, en la que participé inmediatamente. Con otros artistas como Matta, por ejemplo, salimos a las calles, pegamos carteles, escribimos en las paredes. Muchas de esas frases que ahora

son "slogans" reconocidos del movimiento juvenil son nuestras. Cada "escultura" está hecha en su lengua original: además están escritas en hojas transparentes de diferentes colores. Cuando se editan, todas las lenguas están sobrepuestas, y no se puede leer nada. Una suerte de Torre de Babel escrita. Se tiene, entonces, una lengua universal.

Sabemos que la gramática y la literatura poseen inflexibles leyes, normas implacables, que no nos impiden el decir sino que nos obligan a un modo de hacerlo, tanto que se puede hablar de un fascismo discursivo.

Sí, pero la poesía es justamente la ruptura de esas normas. Las normas o las leyes han sido hechas para que sean transgredidas. No hay poesía sin transgresión y recreación del lenguaje. De manera que en el momento en que el poeta interviene en el tejido del lenguaje, lo desgarrar. Es por allí que se filtra la materia poética.

En mi vivencia personal, durante la escritura de un poema siempre he sentido que cuando me parecía bien era porque me daba cuenta de haber transgredido algo. No necesariamente el lenguaje, sino a lo mejor una cierta visión del mundo, ciertos pudores, ciertas convenciones. Y hay convenciones mucho más difíciles de romper que las del lenguaje.

En tu obra plástica se aprecian los siguientes momentos: pintura matérica, ensamblaje, los quipus, las series de autorretratos, cabezas de chamán y esplendores. ¿Esta evolución del ensamblaje hacia la pintura plana se debe a condicionamientos temáticos, a facilidades de los materiales o a un agotamiento de ciertas técnicas que van siendo desplazadas por otras?

Bueno, tendría que resumir brevemente la historia de mi trabajo para que vean que si bien hay una cierta coherencia entre las diferentes fases o períodos hay también rupturas, hay una búsqueda irracional de la expresión visual.

Antes de ir a Europa, en Lima, hice una exposición en la Galería Moncloa de dibujos, pinturas y objetos. Algunos objetos eran algo surrealistas. Otros, constructivistas. Por ejemplo, una escoba que coloqué en un zócalo tenía como título "La niña de los cabellos de lino". Puse también un pescado bajo una campana de vidrio, ahogado en un mar de perlas, todas falsas evidentemente; una madera incisa y quemada al fuego, como homenaje a la Puerta del Sol, de origen Tiahuanaco, a la que llamé "La puerta de la noche".

Llegué a Europa, a París, e inmediatamente entré en el ambiente de la vanguardia. Fui invitado en 1949 al Primer Salón "Realités Nouvelles", diri-

gido por André Bloc, donde exponían los artistas del movimiento abstracto. Allí expuse móviles y construcciones de madera de colores.

Después me invitaron a una exposición individual en la galería Colette Allendy, que entonces exhibía a la vanguardia de París. Ya en Roma, expuse en la Galería del Obelisco equivalente a la de París y donde exponían artistas como Fontana, Burri y Capogrossi.

Retomé la pintura en 1957, con lo que yo llamo "El paisaje infinito de la costa del Perú", algo que tenía que haber hecho siempre, de cualquier forma, pero siempre. Esta serie se fue transformando mucho. Hubo un momento en que sólo trabajaba con arena, casi no había trazos de otra materia, ni horizonte, ni nada. Únicamente huellas de pies o de manos o algo que escribía. Luego incorporé huesos de animales, cabellos humanos, pájaros muertos, etc. Llega un momento en que incluyo huellas de mi propio cuerpo, como si hubiera estado echado o sentado sobre ella. Añadí después restos de vestidos: un pedazo de blue jean, una camisa, un zapato. El "paisaje" va siendo ocupado por los vestidos y, a través de ellos, termino por hacer nudos. Entonces el vestido se transforma en un lenguaje manual. De ahí partió mi predilección por el tejido, como si surgiera de la misma arena. Como ven, fue luego muy lógico llegar a las *performances* en las que despliego grandes tejidos, los anudo en el espacio, los uso como sudarios, como trajes, como banderas, como una "escritura de trapo", completamente visual y manual.

¿Y cómo pasas de los nudos a las pinturas de los últimos años?

Viajé al Perú muchas veces entonces, y me iba a recorrer lugares, museos, colecciones. Leí mucho al respecto y me di cuenta de las posibilidades que ofrecían las técnicas precolombinas a la expresión pictórica moderna. Naturalmente, comprendí también que no se trataba de trasladarlas, tal y cual, al contexto histórico contemporáneo. Lo que yo necesitaba era solamente utilizar un instrumento antiguo, aunque sorprendentemente vivo todavía, para expresar significados actuales. Entre mis ejercicios de esos años de aprendizaje precolombino, realicé algunas "copias", digamos así, de textiles pintados, y hasta de los bordados y estructurales, de la misma manera que los estudiantes de Bellas Artes "copian" a Leonardo o Rafael. Más adelante, algo más seguro de mis medios, pasé de los nudos a unas telas que no han sido expuestas en Trujillo y que yo llamo "Laberintos". Los "Laberintos" son, en realidad, nudos sueltos, pintados en dos dimensiones. Algo así como si se desplegara un objeto tridimensional —un mapa mundo, por ejemplo— y se regresara del territorio al mapa, en una suerte de *flash back* indispensable para

explorar más a fondo la estructura última de dicho objeto. Lo extraordinario para mí fue entonces que los "Laberintos" generaron las cabezas de chamán, las cuales, a su vez, generaron las "Escrituras", en las que incorporo los signos verbales de nuestro alfabeto (que, curiosamente, me fueron reveladas por la refracción de la luz a través de una copa de cristal apoyada casualmente sobre la palabra *esplendor*) hasta llegar otra vez como en un ciclo cerrado, a un vocabulario de formas semejantes a una escritura. Pero ahora hecho indistintamente de imágenes antropozoomorfas y abstractas, que yo llamo "Ceremonias" y "Danzas rituales", en las que la raíz precolombina aparece muy evidente. Se trata sin duda de imágenes mestizas, resultantes de una síntesis emocional y visual, y de la mezcla de códigos verbales y visuales, antiguos y modernos, europeos e indoamericanos, que arrastran consigo significados, a mi manera de ver, perfectamente actuales. Es así que retorno a la pintura, partiendo de este planteamiento. Hay una racionalización, si quieres, pero es *a posteriori*, e inevitable en cualquier artista medianamente inteligente. Todo el resto, todo lo que conforma realmente la obra de arte, se llama emoción, pasión, sensibilidad, ritual, intuición, magia.

¿Crees que el arte conceptual es el resultado de una pobreza técnica que se disfraza con una teorización excesiva?

No, no estoy de acuerdo. Es más bien el resultado final de un proceso de conceptualización, por eso se llama "arte conceptual". Es la última forma del racionalismo occidental, es decir, cuando se llega al extremo de emitir una idea y considerarla como obra de arte. Evidentemente parece ya la muerte del arte, prevista desde hace mucho tiempo por Hegel.

Pero los mismos artistas conceptuales son muy conscientes de esto. Su trabajo no deviene de pobreza técnica o incapacidad, puesto que algunos de ellos —que personalmente conozco— como Kossuth, Venet, Buren y otros, han hecho pintura y la han hecho muy bien. Son obras en las que el amor por el material, el uso del color, forma, espacio, están perfectamente en regla. Son artistas de verdad, pero asumen una forma de extremismo de la creación. Son artistas hiper-racionalistas, que llegan a un análisis exhaustivo de sus propios medios y, a través de éstos, de los medios del arte en general. Entonces conciben el espacio artístico como un vacío en el que sólo hay que emitir ideas nada más.

Marcel Duchamp es, sin lugar a dudas, el gran precursor de esta tendencia, gracias a una buena porción de su trabajo, que escapa a la consabida defi-

nición dadaísta. En él la ironía —o la meta-ironía, como la llama Octavio Paz en su estupendo libro *Apariencia desnuda*— es un arma exquisita para criticar la realidad y acceder a una realidad diferente. Aparte de sus *ready-mades* que son más bien un gesto típicamente dadá, su "Gran Vidrio" es una prodigiosa reflexión sobre la fragilidad de la mente ante los imperativos mecánicos de la existencia. Es, por eso, una suerte de maquinaria conceptual y transparente, en donde los símbolos eternos, los del amor, los de la muerte, los religiosos los del sexo, los del deseo, se entrelazan magistralmente. Pero Duchamp era un gran artista, no solamente un artista conceptual. En cambio, para poder captar, por ejemplo, un enunciado de Kossuth, hay que saber qué cosa hay detrás de esa idea. Aunque no por esto se deba juzgar la obra conceptual a la ligera ni tampoco porque carece de materia, por estar desencarnada. Es verdad que se trata de una actitud demasiado intelectual y, por ello mismo, muy precaria. Y, sin embargo, su rol ha sido de extrema importancia para limpiar la creación visual de tanta mala pintura, visceral o *retiniana*, como diría el mismo Duchamp y hacer *tabula rasa* para el advenimiento de una nueva era creativa, que es la que estamos viviendo; la era post-duchampiana. El arte de hoy tiene otra vez cuerpo y el cuerpo del arte es, justamente, lo que se llama pintura, escultura, o lo que sea.

Pero dejemos de lado las categorías y sus diferentes aspectos, más o menos académicos. La recuperación del cuerpo del arte en los tiempos posteriores al conceptualismo me parece síntoma de un renacimiento, un síntoma muy positivo y un nuevo acercamiento a lo que impropriamente llamamos lo irracional. Por eso es que hoy día —aunque yo siempre he actuado de esa manera— hay una aproximación a las "sociedades primitivas", a los pueblos antiguos y a las formas, así llamadas, populares. Hay un descenso de temperatura en lo que se llama la cultura alta que ahora es más baja, más temperada, más cercana a las bases.

¿Qué es lo que se busca en las culturas primitivas?

Bueno, para comenzar, en las culturas primitivas o arcaicas no hay arte. Lo que nosotros llamamos arte, para ellos eran objetos de culto, objetos sagrados, utilitarios o mágicos. No eran arte. Nosotros le hemos acuñado este término a partir de las academias renacentistas de las "Scuole Fiorentine" cuando se separan los *oficios* de las llamadas *artes*. Entonces el arte con A mayúscula se convierte en lo que hasta ahora sigue llamándose así. Nuestra percepción de las llamadas "artes primitivas" es la nuestra, no es la de ellos.

De acuerdo, pero ¿cuál sería el elemento vivificador que se encontraría en las "sociedades primitivas"?

La pregunta casi no tiene respuesta. Se podría rastrearlo en algunos aspectos que podríamos llamar exteriores aunque en arte no hay, a mi manera de ver, nada exterior ni interior. Una obra de arte es una entidad orgánica, no absoluta, puesto que tiene una determinada función, que le es inseparable, al igual que a un organismo vivo. Decir entonces que en el arte primitivo hay una parte interna, que es la que interesa al artista contemporáneo es muy difícil, puesto que la función exacta de esas obras nos es desconocida. Pero sí subsiste, digamos, un aspecto externo, es decir deformaciones expresivas de la imagen, tratamiento de los materiales, de los espacios, de los colores, que pueden ser, y son en verdad, absolutamente inéditos. En el momento en que se descubren las artes primitivas, se descubre un manantial de formas nuevas que corresponden, evidentemente, a sentimientos diferentes, a vocaciones diferentes, a funciones diferentes; por lo cual están concebidas de otra manera, son un arte *autre*, no hay otra manera de definirlo. Tan diferente que no podía dejar de impresionar la imaginación de algunos grandes artistas occidentales.

En varias ocasiones hemos hablado por separado de performance, instalaciones y del "arte" de las culturas precolombinas. ¿Cómo se concilia, si es posible, la utilización de normas pertenecientes a un mundo antiguo, y las normas de las instalaciones y las performances propias del mundo contemporáneo?

Bueno, la separación entre lo contemporáneo y lo precolombino es, a mi manera de ver, discutible. Es justamente todo aquello que corresponde al tiempo lineal en el cual no creo.

Yo considero contemporáneo al arte precolombino. Claro, esto parece una barbaridad. Evidentemente el tiempo cronológico existe, no lo podemos negar. Pero creo que en el contexto en que vivimos —y no hablo solamente del Perú, sino en el contexto universal— ciertas formas de arte como el arte precolombino, que recién se están descubriendo, son contemporáneas a nosotros, corresponden a nuestra sensibilidad (no así, por ejemplo, el arte griego). El trabajo hecho por los artistas de la vanguardia histórica, Picasso, Matisse, Derain, Braque, etc., acerca del arte africano, ha ampliado la visión de lo que es una obra de arte, que antes era sólo de matriz renacentista, con resultados extraordinarios, aunque hegemónicos puesto que las demás culturas estaban marginadas. Nuestra percepción actual es mucho más amplia y el arte pre-

colombino —nuevo en la escena mundial— tiene connotaciones (desde el punto de vista plástico) de gran actualidad, y produce una emoción muy intensa en las personas acostumbradas al arte abstracto, a formas muy esenciales, geometrizadas y funcionales puesto que dichos artistas trabajaban sobre modelos sagrados y mágicos muy precisos.

¿Cómo se obtiene la unión?

Pues no tengo que hacer ningún esfuerzo: es una síntesis natural. Es un mestizaje profundo el que sustenta todo eso. En la próxima Bienal de Venecia, por ejemplo, voy a exponer obras precolombinas antiguas como obras contemporáneas. Así, tal y cual.

En un texto afirmas lo siguiente: "En el arte todo está permitido, salvo repetirse, sentar cabeza, caer en la rutina". ¿Esta noción no contradice a la de las artes serializadas, por ejemplo, los cantares de gesta o las formas del arte popular? ¿O será que la obsesión de originalidad es una exigencia netamente contemporánea?

La exigencia de originalidad es evidentemente una de las lacras del arte contemporáneo. Pero por otro lado también una de sus virtudes. O por lo menos creo que lo ha sido. Hoy día no me parece fundamental, no tiene mayor importancia. Cada cierto tiempo se dice lo mismo: el arte se ha agotado. Yo nunca lo he pensado. No. El arte se transforma siempre, aunque ahora de manera tan radical, que ya el espíritu romántico de la continua renovación, esa cosa tan subjetiva de querer siempre ser original, para distinguirse de los demás, está en crisis. En los movimientos de las últimas tendencias postmodernistas esto es muy claro, aunque personalmente no tenga nada que hacer con el postmodernismo, no me interesa. No me considero un artista asimilable a esa tendencia pero, por otro lado, no puedo ignorar que desde hace mucho tengo una visión más bien cíclica del tiempo, debido —yo creo— a mi acercamiento a la filosofía oriental, sobre todo al budismo Zen. A través de ella he sentido claramente que la idea de la originalidad y la idea del tiempo lineal, tal como las entendemos en Occidente, no son válidas.

Hablas de un agotamiento del arte en ciertas corrientes postmodernas.

Lo que hace el postmodernista es rehusar el hecho de su propio agotamiento. Un agotamiento que no le permite hacer, no digo nada nuevo ni original, sino prácticamente nada. El artista postmoderno ya no quiere hacer

nada. Después del "arte conceptual", donde no hay más que ideas, qué cosa le queda al artista sino decir: aquí estoy yo, yo soy la realidad y el arte al mismo tiempo. Tengo ideas en la cabeza, no tengo ni siquiera que emitirlas, estoy aquí, soy libre y nada más. La pintura soy yo.

Esta forma de tautología existencial llega evidentemente al anulamiento de todo. Entonces la única manera de poder seguir haciendo algo, de producir —quizás no realmente de crear— es escarbar en el pasado, volver la mirada hacia atrás. Yo no creo que el arte esté agotado. Creo que está en un proceso de renovación, es decir como siempre.

¿También la literatura?

No. En la literatura hay un gran retardo respecto a las experiencias visuales (si es que hay retardo, para mí eso no existe). Pero digamos que, con respecto a las experiencias traumáticas de las artes plásticas, la literatura sigue siendo casi la misma, aunque hayan hoy tendencias más "avanzadas" entre algunos jóvenes, como el llamado minimalismo norteamericano. Pero el minimalismo en las artes visuales se ha hecho ya hace 25 años.

En las culturas primitivas el chamán cumplía una función ritual, como nexo entre lo divino y lo humano. La expresión del cuerpo era fundamental como signo integrador. En el Body Art el artista logra teatralizar su cuerpo a través de la performance y así expresar su obra. ¿Crees que el artista contemporáneo consigue analogar esa función esencial de rito o la utiliza como un significante vacío?

Es un significante vacío, tienes razón. La *performance*, es decir, el uso del propio cuerpo o el de los demás como soporte, como materia con la cual realizar una obra de arte, es una forma de impostura, porque el artista que está realizando tal trabajo no está conectado, no está integrado en esa sociedad; es tan cierto eso que un artista del *Body Art* puede viajar de un lado a otro y hacer la misma *performance* en cualquier tipo de sociedad, en cualquier situación, lo cual significa que no tiene realmente un verdadero significado (con la sola excepción de Joseph Beuys, el artista alemán más importante de esta tendencia).

De manera que las *performances* no son sino una sucesión de búsquedas, de exploraciones, a veces válidas, a veces muy sinceras, a veces hasta la inmolación, como algunos de los miembros de la Escuela de Viena, que llegaron hasta el punto de castrarse en público y morir delante de todos. Lo cual resume la desesperación del mundo occidental que se siente en agonías y quiere re-

cuperar su propio cuerpo —en el sentido de cuerpo orgánico, y no de cuerpo oficial— e integrarse en un contexto social que tenga sentido y no ser artistas en una sociedad que no los usa sino para especular con ello o para adornar sus casas. El artista de la *performance* rehusa eso justamente, porque una *performance* no está en venta. De manera que si bien no tiene ningún significado social inmediato, porque no está integrada en una determinada sociedad, sí tiene un significado como gesto de protesta, de refutación y de sacrificio. La *performance*, en algunos casos, es digna del mayor respeto.

Tú hablas del artista como un ser excluido.

Sí, marginado.

Foucault tiene una teoría. Sostiene que los discursos artísticos, aunque él habla especialmente de la literatura, son marginados por peligrosos, porque contienen aquello que es vedado socialmente, porque en la literatura quien se manifiesta es el Ello. El Ello es fundamentalmente transgresor, es amoral. Entonces, una de las formas que tiene la sociedad de protegerse de ese tipo de discursos es restándole importancia, calificándolo como un discurso banal, intrascendente, que no daña. La otra es la que acabas de mencionar respecto a los cuadros: restarles su función original y ponerlos como si fueran parte de una decoración, como un objeto más. ¿Piensas que es esa la razón por la cual los artistas son excluidos o marginados por la sociedad, porque sus productos son eminentemente transgresores, o hay otros motivos?

Estoy de acuerdo con lo que dice Foucault. El artista y todo poeta auténtico es siempre un transgresor. Ya hemos dicho eso. Sin transgresión, y no sólo del lenguaje, no hay poesía. Para crear otro lenguaje, sea verbal, plástico o sonoro, no importa cuál, es evidente que hay que vivir al margen. Así como es necesario seguir una estrategia, que muy pocos artistas consiguen. Y no la consiguen con la astucia, porque ésta tampoco es un arma válida, sino con una dosis superlativa de talento. Entonces, como esa dosis superlativa de talento la tienen muy pocos, son pocos los que pueden vivir en este mundo, en la sociedad a la que pertenecen, haciendo realmente lo que les da la gana.

En una encuesta de Hueso Húmero, se preguntaba a escritores y artistas sobre la razón de vivir en el exterior. Tú contestaste con un fragmento de una novela donde había una frase que era la que daba sentido a todo. Decías que no vivías acá simple y llanamente porque Lima no era una ciudad para vivir, sino

una ciudad para morir; que era más bien un cementerio. ¿Crees que el Perú es un país destructivo, tanto vital como culturalmente, sin alternativas que hagan posible la existencia?

Sí, en parte. En parte solamente. Yo no me refería al Perú como un país sin esperanza, destinado a la destrucción y marcado por un destino trágico, yo me refería solamente a Lima. Y me refería más bien a una actitud limeña —no de todos naturalmente— que es autodestructiva y muy frustrante. Por otra parte, yo siento mucho el subsuelo de los lugares en donde estoy, quizás debido a mi sensibilidad para la arqueología. Por eso vivo en las islas del Mediterráneo, y estoy siempre en lugares que tienen un subsuelo muy rico y arcaico. Y eso lo siento en el Perú. Y lo siento muy fuerte, puesto que soy de aquí además. Todos sabemos que aquí hay tumbas por todos lados. Entonces la presencia de la muerte, que nos viene de lo precolombino, que es muy intensa, más la que nos llega de España, hacen de Lima una metrópoli viva, edificada sobre una metrópoli de muertos. Esa es la sensación que yo tengo. Repito, los limeños me parecen autodestructivos desde el momento en que viven en un estado de continua discriminación entre ellos. Hay tantas y tantas discriminaciones que se crea una real dificultad de diálogo entre las personas, una falta de dinamismo social que, en cambio, encuentro en otras ciudades como Caracas o Méjico.

En Lima, es un problema que nos viene de la colonia y es permanente. Los personajes que conforman la comedia del arte limeño, son personajes enmascarados: todos ellos se quitan y se ponen la máscara para poder sobrevivir, para poder actuar. Cuando quieren dialogar se quitan la máscara y hablan, pero después se la vuelven a poner y asumen de nuevo su rol: el rol que la ciudad les ha asignado.

En cambio en las nuevas generaciones —los jóvenes que tienen hoy 30 años— hay una actitud muy diferente. Lo siento en el diálogo que tengo con ellos y que ellos tienen conmigo; por otro lado, no son necesariamente limeños, son personas que vienen de cualquier parte del Perú y que ya forman parte de la ciudad y se van amalgamando y creando una conciencia mayor. Entonces, Lima ya no es la Lima de hace diez años, sino que es algo que ha crecido —catastrófica y caóticamente— pero que no podrá sino llevar a un resultado positivo.

¿Pero el motivo por el cual no seguiste viviendo en Lima es por no ser ésta una ciudad para vivir sino una ciudad para morir?

No, hay que comprender que cuando yo me fui de Lima tenía 20 años,

y no podía pensar todo eso. Simplemente me fui. Tuve una bolsa de estudios en Francia por un año, después me quedé dos años, luego me seguí quedando. Yo partí en el 48 y volví por primera vez en el 68, después de 20 años. Fue un shock terrible, es verdad, aunque no tan significativo como el que estoy viviendo ahora.

¿Tu residencia europea tiene que ver con las facilidades para tu trabajo?

Yo no podría haber hecho lo poco que he hecho, de haberme quedado en Lima. He tenido la suerte de hacer mi trabajo en Europa, lo que me ha permitido hacer más cosas y, sobre todo, me ha permitido vivir más, siempre sin máscara, aunque todo eso lo pagué muy caro, por cierto.

En una entrevista sostienes que la obra de arte es un "objeto inalcanzable, milagro que rara vez se realiza". ¿Significa esto que el arte es imposible de darse frecuentemente por cuestiones de talento o porque lo que quiere aprehender el arte es huidizo?

Yo no diría que por cuestiones de talento. Esa es una visión parcial del problema del arte. Es indudable que para realizar ciertas cosas es necesario poseer talento, pero el talento no sería, a mi manera de ver, sino uno de los elementos de la creación.

Es evidente que la obra de arte nace de un conjunto de elementos dentro de los cuales el talento puede ser el que amalgama, el que logra una síntesis, el que tiene la última palabra. Pero, por otro lado, también son importantes el elemento lúdico y el azar. Esto tampoco es una cosa nueva, el surrealismo se ha ocupado de eso. Pero ahora no hablo en un contexto surrealista, sino de la obra de arte en general. El azar y el elemento lúdico tienen que intervenir siempre. El verdadero artista tiene que ser —es— un gran juguetero indudablemente. Pero a veces puede ser un juego mortal, se puede uno jugar la vida. Yo decía que la obra de arte se realiza sólo muy rara vez, porque la conjunción de circunstancias y de elementos idóneos no es fácil que coincida en una persona, y no estamos hablando de obras maestras, sino tan sólo de una obra de arte auténtica.

La serie de cabezas de chamanes plantea una visión mágico-antropológica en tanto que la de los autorretratos es más bien psicológica, introspectiva. ¿Esta doble visión tiene por finalidad cubrir un espacio mayor de significación? Y si esto es así ¿priorizas alguna de estas dos visiones?

Sí, la mágico-antropológica. Tan cierto es esto que los autorretratos es

una serie que estoy finalizando. Tengo en mente realizar tres con los cuales terminaré. El último se llama: "Autorretrato definitivo".

La serie de los chamanes, en cambio, es una serie abierta que voy a explorar hasta donde pueda. Creo que me ofrece posibilidades muy grandes y voy a ir entrando cada vez más en ellas, no sólo desde el punto de vista plástico y visual, sino en muchos otros aspectos que tienen atinencia con el chamanismo. Este no es un descubrimiento tan reciente, pero ha ido creciendo en mí desde hace tiempo, casi paralelamente a mi interés por el budismo Zen, y seguramente gracias a mi componente indoamericano. Por otro lado, no tengo nada de japonés, pero me siento siempre muy atraído por el vacío y la contemplación.

Dijamos que entre el budismo y el chamanismo hay algo en común que es la búsqueda de lo original, es decir del origen.

Sí, pero la búsqueda de los orígenes es más evidente en el chamanismo que en el budismo. Esas aproximaciones entre dos mundos tan vastos no son fáciles. Justamente por eso creo que me atraen tanto, porque se trata de un proceso semejante y profundamente diverso a un tiempo. Por un lado, en el budismo se llega a la ruptura de todo concepto, a la descontextualización, decategorización, etc. Y, por el otro, en el chamanismo se llega casi a lo mismo pero por otras vías, con otros métodos, que no son mejores ni peores, sino más expeditivos, más traumáticos. Yo prefiero el budismo porque no recurre a ningún agente exterior, por ejemplo el uso de la droga, para lo cual se necesita una preparación muy intensa y sobre todo haber llegado a merecerla.

Hay un ciclo de aprendizaje, de iniciación.

Exacto, pero en el budismo no hay nada sino tú mismo: tu propio ser es tu droga, es decir el que todos tenemos pero que no sabemos cultivar. Y lo maravilloso es que el intenso cultivo del propio ser desemboca en el no-ser, en el vacío, en el así llamado *wu wei*, que es la plenitud del ser y, por lo tanto, la conjunción con el ser único, universal. El budismo es, quizás, la forma de amor más sublime, porque es una renuncia a sí mismo para poder amar plenamente a las criaturas. Es, además, la única filosofía, la única religión, la única forma de arte y de vida, en la que la sonrisa, el humor y el azar no están reñidos con la austeridad y rigor de sus postulados. Más aún: aquellos confieren una luminosidad y una ligereza que en vano buscaríamos en las demás religiones, sea orientales u occidentales. Cosa posible solamente en una religión

—o pensamiento religioso— que ha puesto toda su confianza en el hombre, y que considera la existencia misma como el único milagro, como la única divinidad posible.

Tu apego a este tipo de formas que niegan la razón (el concepto, el raciocinio, budismo zen, chamanismo) ¿tiene algo que ver con el arte contemporáneo?

Tiene que ver con mi naturaleza de artista. No digo poeta porque no uso decirlo: de artista, en el sentido de que se trata de formas no codificadas. El budismo y el chamanismo son a la vez formas de conocimiento y formas poéticas. Quien posee el don de la intuición, como puede ser el artista, está más cerca ya de por sí de otras formas mágicas o meditativas, a las cuales no se puede acceder sino a través de la intuición. Es entonces que las categorías racionales caen. Para un poeta o para un artista no digo que sea más fácil, sino que es una vía más próxima a su ser.

¿Crees que son irreconciliables dos actividades que forman un todo? Por un lado la racionalización de un producto artístico y por el otro la confección de éste. ¿Crees que son excluyentes las actividades del crítico frente a las del sujeto productor de objetos artísticos?

Yo no creo que sean incompatibles ni que exista realmente una separación tan violenta. En cada texto creativo hay una buena dosis de crítica o autocrítica, pero no todos estamos dotados para desenvolvernos bien en ambos campos, como lo ha hecho Eliot —que es un crítico extraordinario— o como lo hace Octavio Paz en Latinoamérica. Yo no creo tener ese don. Los admiro mucho, son extraordinarios artistas, poetas y críticos. Tienen seguramente una formación que yo no poseo y una preocupación por el objeto artístico que no tengo. Además, estoy convencido de que la verdadera, la gran crítica de arte, literaria, o de lo que sea, debe ser, a su vez, una obra de arte.

Por mi parte, he escrito algunos breves estudios sobre arte precolombino. Pero no los considero textos críticos, sino más bien interpretaciones estéticas de objetos y culturas antiguas, que generalmente los arqueólogos descuidan, o no saben leer con la pertinencia del caso. Se trata de científicos que no poseen la formación necesaria, o tienen una visión académica de la creación artística, absolutamente fuera de sitio en el caso del arte precolombino. Su labor, que es evidentemente de enorme importancia, debe ser completada por este tipo de trabajos realizados posiblemente en el mismo nivel de calidad o importancia.

Cuando hablas de tus instalaciones, dices que son en cierta forma "poemas visuales". ¿Cómo concibes la instalación?

Bueno, una *instalación* es una obra de arte como cualquier otra. Es decir, se trata de hacer una obra de arte tal como se trata de escribir un poema o pintar un cuadro o hacer una escultura o una composición musical. Todo lo cual no es explicable. En el momento en que estoy haciendo una *instalación*, la *estoy haciendo* realmente en ese momento. Tengo sólo una estructura mental y sensible, sé más o menos lo que deseo, como cuando comienzo a escribir un poema y no sé como terminará.

Perdón, hablabas de que las instalaciones las haces a raíz de un poema. . .

Sí, eso es lo que quiero explicar. Todas mis *instalaciones* son visualizaciones de textos, tienen una matriz verbal. Nacen de poemas míos ya escritos y, a veces, de poemas de otros poetas, pero esto me es más difícil. Aunque tengo en mente una *instalación* sobre Vallejo que espero realizar pronto.

¿Y en cuanto a las performances?

Ya no hago *performances*. Ya hice las que tenía que hacer. No creo que sea moda, sino que no tengo ganas de hacer otras.

Parece que las relaciones entre el artista y el mercado son imposibles armónicamente porque o bien el mercado impide que el artista pueda vender su producto con la consiguiente inmovilidad, o bien le exige demasiado, agotándolo e impidiéndole realizar otro tipo de trabajo; esto porque hay una necesidad, una demanda de un producto específico.

Bueno, las relaciones de los artistas con el mercado son muy variadas. Dependen de cada uno de ellos. Es cierto que en algunos casos el mercado se impone, tanto que exige un determinado producto, como en cualquier otra actividad mercantil. Por ejemplo: yo invento el nudo, el cual me da una imagen, una marca, un prestigio. Todos quieren nudos, como quieren telas cortadas y agujereadas de Fontana, costales de Burri, telas azules de Klein, bandas de Buren o gordas de Botero. Varían solamente las proporciones de la demanda, el mecanismo es el mismo. Entonces, si yo renuevo libremente mi trabajo, paso de un período a otro, siguiendo un desarrollo que creo coherente y necesario, encuentro dificultades con el mercado. Y el mercado, si está en manos de galeristas inescrupulosos, se venga del artista; considera que, por puro capricho y de manera irresponsable, el artista no sólo le está quitan-

do el pan, sino que se está haciendo daño a sí mismo. Yo he tenido un par de experiencias desagradables en ese sentido, pero que me han servido para darme cuenta de que también en ese ambiente existen personas dignas y correctas. Es gracias a ellas que mi trabajo sigue adelante. Problemas semejantes los ha tenido el mismo Picasso. En la primera fase del período negro, nadie lo entendió, salvo un par de críticos iluminados y un solo *marchand*, pero de la categoría de Kantweiler. A todos los demás les parecía imposible que un artista que había hecho cosas tan bellas, tan estéticas y sensibles, como las de los períodos rosa y azul, pudiera crear semejantes monstruos. Hay, sin embargo, otros artistas que nos han dejado una riquísima gama, una variedad de facetas, cada una de ellas extraordinaria, como Klee, por ejemplo, que no ha tenido dificultades, por la simple razón de que no tenía necesidad de dinero. Era un señor acomodado, que hizo su trabajo como le dio la gana.

Por otra parte, ¿cómo considerar a un artista que produce siempre lo mismo? Claro, nunca se sabe hasta qué punto es sincero, o si está condicionado por el mercado. Probablemente, no lo sabe ni él mismo. Hay que admitir que algunos de estos artistas pueden ser perfectamente auténticos, que en ellos no existe realmente una necesidad de cambio ni de vistosos períodos. Pero en estos casos, eso se ve y se siente sin dificultad. El ejemplo máximo, en este sentido, es Mondrian: prácticamente no hizo sino una sola cosa toda su vida, pero ¡cómo la hizo! La suya fue una pintura puritana, calvinista, una extraordinaria reflexión sobre el fenómeno visual, más cercana a la filosofía que a la pintura. Una ascensión en la que nunca hay un punto muerto, nunca una caída, nunca un balbuceo. Una ascensión total hacia una visión absoluta. Pero eso lo pudo hacer sólo él. El polo opuesto fue Picasso, más humano, más sujeto a sus pasiones, siempre en busca de nuevas vías, nuevos lenguajes, nuevas fuentes de inspiración y, por esto mismo, seguramente más conmovedor y más próximo a nosotros. Equivocarse no fue, para Picasso, una estética, sino un simple acto humano. Yo lo comparto plenamente.