

## HABLAR Y PINTAR

La Carbonería, SEVILLA

15 de Noviembre 1992

... para tratar un tema que es también elección de ellos, 'hablar y pintar', muy en relación con las actividades que, en una y otra rama de las artes, suelen desarrollarse en este local.

La cuestión de 'hablar y pintar' nos mete primero en ese terreno, tantas veces debatido, de la relación entre las dos formas tradicionales de arte: las que solían llamarse 'temporales', y las otras, las que no eran temporales, que de alguna manera se podrían llamar 'espaciales', aunque de ordinario el término no se empleaba: 'artes temporales', 'artes no temporales o espaciales', una oposición en la que la poesía, el juego con las palabras, tenía que quedar, por medio del ritmo al menos, del lado de la música, con las artes temporales, y oponerse así a las otras artes tradicionales, arquitectura, escultura, pintura, que se supone que eran de las 'no temporales', o 'espaciales'. Por no meter ahora al cinematógrafo, sobre el que sin embargo tendremos que hacer alguna alusión.

Pero antes de intentar renovar el planteamiento, y ahondar un poco en esta cuestión de oposición y relación entre unas y otras artes, me gustaría que hiciéramos unos breves momentos ejercicio de modestia, y recordáramos que, aunque la mayoría de los aquí presentes son gente más o menos relacionada con unas u otras de estas artes, todos yo creo que, si miramos honradamente, tenemos conciencia de que estamos haciendo esto como entre ruinas, en un derrumbamiento, y de tal manera que poesía, música, pintura y demás, parecen ser cosas que se hacen porque en tiempo de los abuelos se hacían, y porque ahora ocupan un lugar en el ministerio de la Cultura de los estados desarrollados, que como no ignoráis, es el más fuerte y principal de los ministerios en cualquier estado desarrollado: el de la Cultura: no el del Ejército, no el de la Justicia, no ningún otro, sino el de la Cultura.

De forma que, entre otras cosas, aparte de la servilidad con que pintores, poetas, músicos, puedan someterse a las nuevas funciones en un mundo desarrollado, eso repercute también en que ellos tienden a tener sobrada conciencia de lo que hacen, a tener mucha literatura —como dice la gente— acerca de sus artes: es algo a lo que les han acostumbrado los críticos de las unas y de las otras, críticos de pintura y sus exposiciones y museos, críticos de música y sus conciertos, críticos de libritos de poesía, con la jerga que todos conocéis. Y aparte de otras falsificaciones, esto implica eso que os decía: una escesiva

conciencia de lo que se está haciendo. Esta cuestión de la excesiva conciencia de lo que se está haciendo revela que no se está haciendo de verdad: no se está haciendo directamente o primariamente, sino justamente con conciencia de que 'se está ocupando un lugar en la historia de la evolución de los movimientos poéticos, musicales, pictóricos, etcétera', lo cual quiere decir 'no hacerlo' (las formulaciones que haga van a ser un poco escuetas, como ésta —¿eh?: espero que nos quede un poco de tiempo después, para que algunos de los presentes puedan exigir —si es preciso— desarrollo o aclaración).

Frente a esta situación, siendo tan viejo como soy, puedo todavía acordarme de los tiempos de mi adolescencia, en que la situación no era tan declaradamente así, ni mucho más o menos. Voy a recordaros sobre todo un libro que a mí me introdujo en estos problemas a los quince o dieciséis años, que es el *Laocoonte* de Lessing, acerca de los límites entre pintura y poesía. No sé si el libro se habrá reeditado lo bastante para que algunos de vosotros lo hayáis leído. Por supuesto, yo entonces no sabía todavía alemán, lo leía en la traducción de aquel beni-... benemérito y prolífico editor que era Bergua, y que tradujo de... de casi todo, y de lo que en aquellos tiempos pues muchos tuvimos que vivir.

El *Laocoonte* de Lessing (este crítico alemán de la segunda mitad del XVIII, fines del XVIII) toma el nombre de una escultura (que los amigos de las artes plásticas recordarán), *El Laocoonte*, una escritura helenística, que fundándose en una narración que aparece también en el libro II de la *Eneida*, presenta al sacerdote Laocoonte y a sus dos hijos retorciéndose, abrazados por unas serpientes que han salido del mar para castigarle por su indiscreción respecto a la marcha de los acontecimientos de la guerra de Troya en sus comienzos. Creo recordar que eran por lo menos sensatas, y a mí me abrieron a estos problemas, algunas de las formulaciones de Lessing. El libro por supuesto estaba destinado a mantener rígidamente esta separación entre artes temporales y no temporales, y a manifestar un decidido desagrado por la mezcla, entre unas y otras: la poesía no debe ser pintura, ni escultura: la escultura o pintura no debe ser poesía, ni música. Y todavía creo que recuerdo algunos de los ejemplos que utilizaba: si aparecía por ejemplo en la *Iliada* el cetro de un rey, este cetro de un rey no podía describirse: la descripción era un error: había que hacerlo crecer: 'era una rama de fresno a la que el artífice rodeó de un cerco de bronce para que ya nunca pueda volver a echar hojas' (no estoy citando literalmente: por desgracia no he tenido tiempo de repasar el trozo de la *Iliada*, pero algo así). O si en la famosa aparición del escudo de Aquiles, el escudo recién hecho por Hefesto, que le trae su madre Tetis antes de volver a reintegrarse a la batalla, había que presentar las ornamentaciones (y se presentan a lo largo de unos cuantos cientos de versos), sin embargo eso no podía hacerse pictóricamente: tenía que olvidarse, en un momento dado, que

cuando se hablaba de 'una ciudad con su muralla, y alrededor una procesión que salía, y muchachos y muchachas cantando, y las flautas que sonaban', o cuando se hablaba de 'hombres arando una tierra que se veía en el esmalte negro sobre el oro del fondo', todo eso tenía que haberse escapado inmediatamente del escudo, y haberse convertido en algo a su vez como poesía épica dentro de la épica: como un rapto, como un rapto de contar cantando. Al revés también: la representación del movimiento, en la escultura o en la pintura, se presentaba a los ojos de Lessing como un error, en el camino de la confusión: la pintura en los tiempos del *Laocoonte*, de la escultura, había dejado de ser estática, y efectivamente había pretendido, como después eternamente la escultura y la pintura, volverse dinámica: representar el movimiento y por tanto, en cierto modo, volverse temporal, en contra de... en contra de su origen. *El Laocoonte* mismo que acabo de recordaros, con las serpientes y Laocoonte con sus dos niños, es un ejemplo de violento intento de representación dinámica, de presentación del suceso, del tiempo. Todo esto se presentaban, en el libro de Lessing, como ejemplos e *contrario*, que venían a ratificar su tesis de la necesaria separación entre lo uno y lo otro: parece que hay dos maneras de actuar, que no deben mezclarse la una con la otra.

Dejo a vuestra atención y a vuestras ocurrencias el volver a sacar estas viejas disquisiciones del crítico alemán, y paso a otra cuestión, que tal vez muchos de vosotros esperabais más, al ver el título 'hablar y pintar', que es la cuestión de 'lenguaje'.

Una cosa a la que asistimos constantemente, y esto no sólo en pintura o escultura, sino también en música, es a una creciente pretensión de que todas esas cosas sean también 'lenguaje': que estén diciendo cosas. Mis discusiones con los músicos han sido realmente largas, y a veces enconadas: porque abandonar la noción de que la música (se entiende: la música no cantada, la música puramente instrumental) es alguna especie de lenguaje, he descubierto que se revela harto duro; y en las artes plásticas la situación es parecida: la pretensión del mensaje (por emplear un término que está pasando un poco de moda, pero que cundió y dominó durante los decenios pasados) la pretensión del mensaje, de que la obra (figurativa, abstracta o como quiera decirse) está diciendo algo y es una forma de lenguaje, es algo también que —como sabéis— cunde por todas partes.

Y por tanto me parecía urgente, esta noche, intentar desmontar un poco esta fe: se cae en el error porque se piensa que lo que define al lenguaje es el hecho de que diga cosas, de que diga algo; en definitiva, que se puede caracterizar por la significación. Y claro, si se caracteriza por la significación, en efecto cualquier juego de manchas o cualquier ruido puede —mediante

convenios desde luego, mediante convenios culturales— venir a decir algo, tener una significación.

Pero eso no es lo que define al hablar, lo que define un lenguaje. Lo que define a un lenguaje es la abstracción, el hecho de que los elementos que se emplean, aunque aparentemente son ruidos, entonaciones —que uno podría llamar ‘musical’—, o si hemos llegado a la escritura, rasgos visibles, cosas físicas, todo eso en verdad no es más que un medio, porque lo que está allí son fonemas, son palabras ideales —siempre la misma aunque cada vez que se pronuncie sea una distinta—, reglas de enlace, reglas de sintaxis: todos entes abstractos, y la maravilla del lenguaje consiste en esta facultad de la abstracción. Es ella justamente la que se... la que nos hace decir que, si un niño al venir a este mundo no trajera ya de alguna manera su gramática o dispositivo, una gramática común, nunca podría aprender a hablar ninguna lengua: sería un milagro que rebasaría de lo... de lo posible; es decir, que llegara, de los ruidos que oye a su alrededor, infinitos, a abstraer los pocos elementos que son propiamente gramaticales, por recordarnos con un par de palabras en qué consiste este prodigio, generalmente desconocido, del lenguaje. Que por otra parte es —como bien os suena— esta cosa que cualquiera sabe, gracias a que no sabe que la sabe: es decir, que yace y funciona en regiones no propiamente conscientes, en regiones que están más abajo de eso. Y quien dice ‘regiones no conscientes’, dice también ‘regiones no sometidas a la voluntad’; y dice por tanto ‘regiones no personales’: ‘comunes’, ‘comunales’ —‘no personales’—. Puesto que uno y los grupos de unos y las instituciones, ni mandan en el lenguaje ni lo saben siquiera. Y cualquier hijo de vecino lo habla tan bien, precisamente gracias a que no sabe que lo sabe.

De manera que esto os revela un poco el engaño reinante respecto a nuestra cuestión: la significación en cambio, es en el lenguaje algo sumamente superficial —si queréis entenderme bien, después de lo dicho—: frente a esa situación subterránea, subconsciente, de la maquinaria del lenguaje, las palabras con significado, los significados propiamente dichos —más o menos concretos, más o menos abstractos: sustantivos, verbos, adjetivos; pero con significado—, esos ocupan una zona muy superficial: son la capa de arriba del lenguaje. Por ello es por lo que, cuando la gente intenta recobrar un poco de conciencia de esa maquinaria que desconoce, no suele pasar de ahí: le preguntan por el lenguaje o por una lengua o por diferencias de lenguas y ¿qué?: se para en unos detallitos de palabras semánticas, de palabras con significado; lo más en algunas frases hechas, que son, después de todo, como palabras; pero evidentemente no puede penetrar en toda la maquinaria que queda por lo bajo.

Bueno: ahora supongo que comprendéis un poco mejor cómo las artes no pueden de ninguna manera identificarse con el aparato y función que acabo de describirlos por lo alto: porque, evidentemente, ni la pintura ni la música están dotados de esa capacidad de abstracción, ni por tanto se puede hablar en ellos de cosas como 'fonemas', ni como 'palabras' —de una clase u otra—, ni como 'reglas de sintaxis', regidas por convenios rígidos, astractivos y subcoscientes: es decir, desconocidos de la conciencia y voluntad de los individuos. Todo el mundo sabe que por el contrario las artes se aprenden por vía cosciente y voluntaria: no hay otra manera. Después, la práctica de las artes, efectivamente, puede llegar a algo que podemos bien llamar 'automatismo': una vez que se ha aprendido a bailar o a tocar el piano —por poner ejemplos de las temporales—, en efecto eso puede llegarse a hacer automáticamente, es decir, como si fueran los dedos o los pies los que bailaran y los que tocaran; y solamente se baila y se toca bien cuando se ha llegado ahí. Pero necesariamente se ha pasado por un aprendizaje cosciente y voluntario.

En esto las artes parecen parecerse al lenguaje: y se parecen. Pero, con buenas razones, podemos decir que esto está montado precisamente sobre el primer aparato automático, que es el del lenguaje, que el niño en parte traía al venir al mundo, y en parte ha venido a coincidir con el de una lengua idiomática y determinada, cuando ha terminado esa lucha —que el niño se lleva, y que suele terminar sobre los dos años— entre la gramática común y la gramática de lo que oye alrededor. Es entonces cuando se fundan dispositivos que en efecto, después pueden servir para la industria, para el trabajo, y para las artes: el desarrollo de automatismos. Pero ya veis que esto no es suficiente para que a las artes, ni a la música, ni a la pintura o escultura, se le pueda atribuir una condición de lenguaje.

¿Qué es lo que ha pasado entonces?: ¿por qué se suele estar tan convencido y tan aferrado a esta imaginación lingüística de las artes? Un proceso que también voy a tratar de describir muy brevemente: toda la historia de la humanidad, y especialmente de esas capas a las que llamamos 'cultura', se ha venido caracterizando por un progresivo predominio de lo semántico, es decir, justamente de la significación. Esto, donde se ve de una manera más evidente —claro está— es en el arte de la poesía, donde justamente con lo que se jugaba era con el lenguaje: caída la poesía bajo el dominio de la literatura, que es el de la cultura, de más en más, ha venido percibiéndose como si lo importante en ella fuera justamente lo semántico, el significado, lo que dice, el mensaje, cosas por el estilo. De manera que la poesía se ha ido haciendo (se puede decir sin temor) de más en más pictórica, en las líneas principales de su evolución: es decir, ha venido de más en más desobedeciendo aquellas recomendaciones del viejo Lessing que antes os recordaba. Porque fijaros que 'pictórico' lo mismo puede

decirse de 'rosas' y de 'sapos' que de 'la justicia' y 'la longanimidad'; porque todo eso son significados, y en cuanto que son significados —de alguna manera— se puede decir que son pictóricos —e s p a c i a l e s—.

Tengo que hacer una brevísima digresión para la que, sobre todo, nos puede servir la pintura. Hay, desde luego, tres escalones bien diferenciados. La pintura puede estar en relación con los nombres propios: más allá del lenguaje, los nombres propios, de persona y de lugar, más allá todavía, porque quedan como fuera de la máquina lingüística. Entonces, la pintura puede dedicarse a los nombres propios. ¿Qué quiero decir?: que está tratando de representar a un señor, a un sitio, en un momento, en una actitud, en la que lo deja parado (como puede dejarlo parado una fotografía): en ese sentido, en que representa a un ser determinado (un señor, un paisaje a una hora determinada: una puesta de sol, cualquier cosa así, en un sitio determinado, con nombre propio: "Puesta del sol en la costa occidental de la isla de Lesbos"). Podemos estar diciendo que la pintura trata con nombres propios. La siguiente gradación es tratar con nombres comunes, es decir, representar, pues 'una mujer', 'el amor' (en fin: cualquier cosa que se pueda designar con un nombre común, representar 'el vino', también; representar 'el agua'), cualquier cosa de ese... de ese tipo. Y en un último término, pues —a lo que se refiere sobre todo el camino de la pintura hacia las modalidades abstractas— pues la representación de entes, evidentemente menos reconocibles como pertenecientes a la realidad, pero igualmente seres, en tanto en cuanto se sigue la pintura caracterizando a sí misma como significativa: si no figurativa, siempre significativa: tratando de decir algo.

De manera que ahí veis cómo, en este proceso, las artes plásticas se dedican a estas capas exteriores del lenguaje: pero por el otro lado, la poesía, en este mismo proceso, se va volviendo de más en más pictórica, es decir, caracterizándose o pretendiéndolo por imágenes, ideas, o 'mensaje a transmitir' en general. Hay un proceso, marginal, que es el camino de la poesía hacia formas directamente pictóricas (hoy he recibido de Rafael de Cozar un... un libro que ha hecho siguiendo la historia del caligrama, es decir, de la poesía que hace dibujitos), y esto, desde los helenísticos hasta nosotros (porque todavía hay de vez en cuando poetas que lo practican, el caligrama, a la manera de Apollinaire o con otras modalidades posteriores, y también utilizando el montaje de fotografías, etcétera, etcétera: todos conocéis alguna de estas modalidades). Es efectivamente un proceso en el sentido que digo, pero marginal: el proceso esencial es el de la poesía normal, el de la poesía que no hace caligramas, y que sin embargo, cada vez, se va olvidando más de su temporalidad, de la maquinaria que la rige, la maquinaria lingüística que la rige, subcientemente, y en cambio, haciéndose más consciente de sí misma, cada vez va atendiendo más

al mero mensaje, a lo que dice: una cosa se dice 'poética', no porque la maquinaria, el chirrido o el zumbido de la maquinaria suene a poético —de eso nadie se acuerda ya—, sino porque las cosas que se dicen tradicionalmente se llaman 'poéticas' (la aberración estaba ya en Gustavo Adolfo Bécquer: "Poesía eres tú": no se podía decir más claro: en ese caso... en ese caso 'tú' además era una señora determinada sin duda: es decir, que el aspecto semántico estaba perfectamente revelado, y la confusión que estoy describiendo en plena... en plena marcha).

¿Qué quiere decir esto?: que la poesía se ha vuelto menos claramente temporal. Es verdad que a la música no le ha podido pasar esto: precisamente: siendo, salvo aberraciones notables, un tipo de arte incapaz de significado, está claro que no podía sufrir la misma condena, o por lo menos en el mismo grado (bueno: las aberraciones a que me refiero todo el mundo las conoce —¿no?: hoy no hay muchos músicos que lo practiquen, pero en el siglo pasado y comienzos de éste era muy frecuente el intento de hacer tipos de música (sin canto —quiero decir—, música instrumental) que se suponía que tenía un significado: un significado que después, pues cada oyente se supone que lo interpretaba a su manera, lo cual no es —en el sentido lingüístico— significado ninguno, porque el lenguaje es comunal, pero en fin: se pretendía de todas maneras que había algo de significado). Pero salvo esto, por su ajenidad al mundo de la significación, la música estaba apartada de la aberración que describo para la poesía.

Por tanto, una consecuencia, un corolario, es que, en el proceso que rememoro, la separación entre la una y la otra tenía que hacerse más profunda y llegar a ser un abismo. Hasta la situación presente, en que los músicos —digamos— finos se dedican a un juego (todos lo... todos conocéis las modalidades), los poetas finos se dedican a otro juego, que es esencialmente semántico (también todos lo recordáis), y después juegan a que los productos que le venden a la juventud (como dicen ellos a lo fascista) pues sean una cosa que efectivamente mantiene a las dos artes juntas, pero para perdición de los oídos, de los corazones y de la razón —como todos... como todos sabéis muy bien—. Gracias al abandono de los otros, de los artistas, de los finos: de los músicos y de los poetas juntamente.

La separación, en la que insistido, entre temporales y las otras —que, con duda, decía 'espaciales'—, tiene una correspondencia en los lenguajes matemáticos: porque evidentemente ahí también hay una diferencia, de raíz, entre una aritmética y lo que debería haber sido cualquier forma de álgebra y de cálculo, que sería esencialmente temporal (como... como un discurso lingüístico cualquiera, sólo que, primero, sometido a la rigidez que los lenguajes formales

exigen, y segundo, no utilizando elementos semánticos, sino tomando los propios números —o más tarde, las funciones, etcétera— como objetos, como si vinieran a sustituir a los objetos semánticos), mientras que en el otro lado una geometría tendría que no ser así: una geometría tendría que ser desde el principio algo no temporal: es decir: si el trazado de un triángulo hubiera tenido que tenerse en cuenta en la geometría misma, nunca podría haber habido un teorema, ni siquiera una definición de triángulo: un triángulo tiene que estar dado: estático, eterno, inmutable: es decir, ajeno del todo al tiempo. Bueno, pues es curioso y importante que, en la medida en que las matemáticas han progresado (como suele decirse) al servicio de la ciencia (llamo 'ciencia' solamente a la que trata de eso que he llamado 'semántico': los significados: que es la Realidad: por tanto, la Física y todas las otras ciencias que van a la rastra) en la medida, en la medida en que las matemáticas han progresado en el servicio a la ciencia, también la confusión, confluencia, o sobremontaje, de aritmética y cálculo y de geometría ha dado los frutos que muchos de vosotros sin duda conocéis... conocéis bien (en las relaciones entre los cálculos infinitesimales y la geometría analítica —por ejemplo—, y en otras muchas formas). Esto es revelador, porque lo que pasa en los lenguajes formales, aunque sea especial (por las condiciones que he dicho de una finitud y una rigidez, que son extraños a los naturales), resulta sin embargo revelador también para los lenguajes naturales y, como consecuencia, para las relaciones entre ellos y estas artes de las que estamos tratando.

Antes de daros la palabra, voy a terminar por tanto, parándome en esta cuestión de la separación entre tiempo y espacio.

¡Qué se le va a hacer!: nosotros tenemos una idea de 'tiempo'. Tenemos una idea de 'tiempo' con buenos motivos, puesto que lo contamos, y como lo contamos, lo medimos, y no hay prueba de realidad más fuerte que la de contar y medir: así es como las ovejas llegan a ser tan abstractas como reales: gracias a que se las cuenta, de manera que cada una sea intercambiable con cualquier otra. Esto es saltar de aquella región de los nombres propios —que antes os decía— a la región de los significados propiamente dichos —¿no?—: las ovejas no pueden seguirse llamando Conchita ni Paquita cada una, porque entonces no hay quien las cuente, y por tanto nunca podemos llegar a tener 'ovejas'. De forma que con el tiempo, en último término, se ha llegado a algo parecido: lo medimos, lo contamos, ¿cómo no vamos a saber qué es?: ¿cómo no vamos a tener una idea?, si continuamente tenemos los calendarios y los relojes que nos lo... que nos lo recuerdan.

Pues bien, os propongo que esta idea nuestra de tiempo es una espacialización: simplemente. Es decir, que la rotura o divorcio entre ambas

cosas ahí también, en el terreno más abstracto o sublime, está cumplida, y de ella pueden venir los otros fenómenos que para lenguaje y artes he presentado: no se puede tener idea de nada si no se le hace espacial. Si no tuviéramos el tiempo convertido en espacio, no tendríamos ni idea —literalmente— de tiempo. Sólo se le mide, sólo se le cuenta, gracias a eso. Y como se le mide y se le cuenta, gracias a eso se tiene una idea de ello. El tener una idea del tiempo quiere decir disponer de la consumación del procedimiento más consumado para el establecimiento de lo que llamamos 'realidad', porque es evidente que sin esta espacialización del tiempo, que nos permite idearlo, no tendríamos tampoco nada de eso que llamamos 'realidad'.

No tengo que recordaros algo en lo que, en otras charlas, he insistido ya otras veces, ya otro día habrá ocasión de insistir: esta ideación del tiempo procede de lo que llamamos 'futuro': sólo un tiempo futuro es un tiempo debidamente vacío y que por tanto puede hacerse uno una idea de él, contarlo y medirlo. Y todo el resto, hacia atrás, es como una copia o un sometimiento al imperio del futuro. Así es como la Realidad se constituye: si nos ponemos un poco melodramáticos, diremos que se constituye a partir de mi propia muerte, que es por esencia futura: no hay verdadera muerte más que la futura: lo cual, al revés, nos dice que no hay más futuro que la muerte: nos lo dice de una manera política, con la política del pueblo, que es la contraria de los políticos, porque la predicación constante del poder es la predicación del futuro —como sabéis muy bien—, hasta el punto de llegar a esas cosas vergonzantes de decirles a los jóvenes que tienen mucho futuro, como si les estuvieran haciendo una gracia —¿no?—: como si no les estuvieran diciendo que tienen una cantidad de muerte considerable.

De forma que nace de ahí —se puede decir—, nace del futuro, y implica la conversión en una forma de espacio. Eso quiere decir que, antes de esa conversión, antes del establecimiento de la Realidad, 'tiempo' tenía que aludir a algo que fuera lo que fuera, desde luego no era ningún espacio: y éste no es el tiempo con el que tratan ni la ciencia ni las artes, ni la conversación habitual de la realidad: es un tiempo que sospechamos que anda por debajo y que sólo negativamente podríamos decir 'un tiempo no espacial, un tiempo no espacializado; un tiempo por tanto inasible, un tiempo in-ideable', si es que alguien puede consentir alusiones a algo que se le dice que no se puede tener idea de ello; pero eso es lo que estoy haciendo... es lo que estoy haciendo justamente en este momento.

Tal vez las artes temporales, cuando vivían, cuando no habían caído bajo el dominio de la literatura, de la cultura, habían, a través de los procesos del ritmo,

inventado algunas maneras de sugerirnos, en contra de la realidad, algo de eso indefinible que estaba latiendo por debajo, y de esta manera ejercer una labor negativa, destructiva, sobre las ideas, sobre las ideaciones, sobre la Realidad. Tal vez algo de eso nos hemos perdido, y con esta moderada queja os dejo para que ahora podáis ir interviniendo el rato que nos quede.

—Sí. Quería plantear, si he entendido bien, de lo que has dicho se deduce una afirmación tan... tan contundente como que cualquier forma de... cualquier forma de pintura está condenada a ser necesariamente una forma de significación, a no poder asemejarse nunca en ningún caso a la maquinaria abstracta temporal del lenguaje, ni siquiera en esos intentos de formas abstractas de pintura, y por lo tanto sería siempre una aberración eso que algunos críticos pretenden hacer, cuando hablan de que en un cuadro hay alguna forma de ritmo.

AGC.— Sí. Haces muy bien en sacarme esto, porque en realidad había un punto que me he saltado, y sobre el que me das ocasión de volver. No tanto en la situación que dices, que evidentemente es un abuso, de la palabra 'ritmo', y más si es verdad que ritmo estaba destinado a revelar ese tiempo no espacial, tal como he dicho. Pero evidentemente, me he saltado una cosa que a muchos le habrá venido mientras me estaban oyendo, que es que —bueno— se pueden hacer y se han hecho pinturas en serie : eso es mucho más elemental, pero mucho más serio. Es decir, podéis pensar —bueno— en casos famosos como la cacería del caballero (no recuerdo el nombre) que está en la abadía de Cluny, en París, con una serie de... con una serie de tapices, donde el proceso de la cacería se va desarrollando de tapiz en tapiz: éste es un... éste es un ejemplo. Luego eso viene a parar a las tiras de historietas, a las tiras de tebeo, donde evidentemente también se da algo de eso. Se daba incluso antes de la invención del cinematógrafo. Y después por supuesto, tenéis la... las tiras de dibujos animados, por no hablar del resto del cine. Y en todo esto pues tenemos, de verdad, la mezcla entre uno y lo otro: hay realmente una imitación de lo dinámico, de lo sucesivo, y por tanto también de lo rítmico. Esto es bastante más verdad que esas cosas que recuerdas de los críticos respecto al ritmo o al movimiento de un cuadro. Sin embargo, yo, [con] respecto a la pintura, no me he parado cómo condición esencial en lo de estático, sino en lo de referirse a esa capa superficial del lenguaje a la que he llamado 'palabras con significado', y 'nombres propios', por añadidura (a una elaboración de todo ello), y después he dicho que esa capa coincide con lo que llamamos 'realidad'. De manera que no es de extrañar que las artes plásticas se dediquen a la Realidad, para reproducirla, para deformarla, para traicionarla artísticamente (lo que sea), pero en todo caso con una dedicación a lo semántico

que es lo mismo que lo real. La realidad de cada tribu coincide con el vocabulario semántico más nombres propios que en esa tribu circulan: es una advertencia que tal vez conviene hacer de paso. Cualquier intento de distinción es falaz: en una tribu, en una lengua idiomática determinada, la realidad es lo mismo que el vocabulario semántico. No es el lenguaje —¿eh?—: es todo lo contrario del lenguaje —si se quiere—, pero es lo mismo que el vocabulario semántico más nombres propios de esa tribu.

—Me parece que he entendido que has dicho que fuera del lenguaje formal, por símbolos (por ejemplo, en la música), pues no cabe o no aparece un mensaje claro: así lo he entendido yo.

AGC.— Sí: no, no, no aparece ningún mensaje, salvo en... salvo en los casos que he citado como aberraciones, de pretender que un trozo de música instrumental tuviera un significado.

—Eso parece como... si lo trasladamos a la pintura, que rompa el lenguaje formal...

AGC.— ¿"Que rompa"? —perdón—.

—El lenguaje formal, de la pintura, podría ser un principio de una confusión posterior de la negación de la creatividad, tanto en estos dos casos que hemos puesto, o en la música o en la pintura.

AGC.— A ver: ¿por qué?: no lo veo claro. ¿Por qué?

—Porque se está negando la posibilidad de un lenguaje: de una transmisión de un pensamiento, de un sentimiento. Fuera del lenguaje formal: la música instrumental.

AGC.— No: 'lenguaje formal' yo aquí lo he empleado para cosas como la aritmética y la geometría —¿eh?—: no vayamos a confundir...

—[Cosas semánticas]

AGC.— ¿Eh?

—[Cosas semánticas]

AGC.— A eso he dicho que se refieren las artes plásticas: a la semántica.

—Parece que has negado una transmisión de mensaje en la música instrumental, fuera del lenguaje formal.

AGC.— 'El lenguaje formal', no sé muy bien qué quieres decir [] Yo lo que he estao denunciando, en efecto, es la pretensión creciente de que las artes se consideren, por fuerza, formas de lenguaje. Me parece entreoír que tú mismo, cuando sacas lo de la creatividad, es porque te parece que si les niegas esa condición lingüística, les estás negando algo como fuerza creativa.

—Me parece.

AGC.— Pues no se ve por qué. Yo no veo la relación. Yo sé que reina mucho una idea en ese sentido, pero yo no veo la relación. Es decir: ¿por qué la música no puede ser creativa en el sentido de 'hacer cosas', sin necesidad de tener que andar significando nada?: ¿qué diablos tiene que ver lo uno con lo otro?

—A eso voy.

AGC.— No tiene que ver: es decir, puede hacer cosas, puede hacer cosas, las que... las que al instrumento del arte corresponden, como las ha hecho siempre, y producir efectos anímicos hasta devastadores, y, sin embargo, no querer decir nada: no tener ninguna pretensión lingüística: ¿qué falta le hace?

—O querer decir algo que no se trasmite o que no se entiende.

AGC.— Eso no es decir: eso es lo que he dicho que no es 'decir': que 'decir' pasa por ese... por esa maquinaria —que traté de describir rápidamente— de la abstracción lingüística: lo demás es sugerir, es impresionar, es expresarse: pero no es decir: no es decir. Y yo no pienso que la creatividad tenga que ver nada con el asunto, así como en las artes plásticas, tampoco.

—Sí. Si yo entiendo que la poesía [es] como una destilación —podríamos decir—, el poeta [es] un alambique y destila lo vivido —¿no? Pero lo que está claro es que hay una... Por ejemplo, en Juan Ramón Jiménez, puede haber mucha pintura, mucho sentido del color, puede haber un talante en el sentido de ver la poesía como síntesis [] en Juan Ramón, [] y en mucha gente. Y ese talante, pues es un talante de pintor, o un talante escultórico, que desde luego no tiene mucho que ver con la conferencia, pero eso tampoco hay que negarlo: es decir, un sentido de un rigor enorme, o un sentido del espacio, puede entrar en la poesía.

Puede haber poesía extraordinariamente abstracta, con mucho sentido... muy espacial, y a la vez como... como muy cincelada —¿no?—.

AGC.— Puede ser. Pero cada vez que se habla de 'pictórico' o de 'cincelado' en poesía, uno se arriesga a equivocarse: es decir, caer bajo la condena del viejo Lessing. Porque no se niega para nada que en el curso poético, de vez en cuando, se produzcan cosas: he citado, he tratado de citar con cierta fidelidad sus propios ejemplos, de el cetro, la aparición del cetro de Agamenón, o del escudo de Aquiles; pero lo que importa es la condición: lo que importa es que, si la poesía es poesía fiel a su arte, a su técnica, esos tienen que producirse: tienen realmente que producirse en curso, más o menos de la manera que ya Lessing decía: producirse en curso: sobre la marcha: estar surgiendo al oído, a medida que se oye. Si se describen como algo previamente dado, esa poesía ya, en cuanto poesía, es un fracaso. Puede apreciarse por otras razones — en fin—, eruditamente, o con ciertos gustos especiales; pero en cuanto arte poética es un fracaso. La poesía no puede pintar directamente: si lo hace (que lo hace muchas veces —¿eh?—: lo ha hecho muchas veces), eso es una traición a las funciones y maquinarias propias de... propias del arte: no puede. Ahora: eso sí: si la poesía elige emplear palabras con significado (que no tiene por qué: la poesía hasta puede... hasta puede llegar al extremo de los de aquellos letristas de los años veintitantos, que jugaban con los fonemas, y no empleaban palabras siquiera) pero si, como es normal, emplea palabras, puede hacer surgir cosas —pero 'hacerlas surgir': la condición —y uno... (esto se dice así en abstracto, pero cuando se va a la práctica uno lo percibe muy bien)— la condición es que efectivamente las cosas no aparezcan pintadas, sino que se sientan surgiendo a lo largo de la producción.

—Era solamente una observación: en la reflexión que has hecho acerca de que la propia ideación del tiempo lo convierte en espacio [] imposible sin ideación, al hilo de esta reflexión, recordaba el viejo poema de Machado, cuando hablaba de la poesía diciendo:

*Ni mármol duro y eterno,  
ni música ni pintura,  
sino palabra en el tiempo.*

AGC.— Esacto.

—[] al hacer su formulación, está negando la pro-... la propia formulación de... de... de [su pensamiento].

AGC.— ¿Por qué?

—Claro. Claro. Es decir, que está ideando el tiempo como un espacio donde se pueda producirse algo.

AGC.— ¡Ah!: sí, sí.

—Y por tanto convirtiendo la palabra en... en objeto estable y espacial.

AGC.— Sí, sí. Entiendo. Eso es una... una torpeza en... de la que ni él, en esa formulación, se libraba, ni es fácil que nos libremos nadie del todo: está en la propia preposición 'en': si se dice 'palabra en el tiempo', hasta tal punto está envenenada la propia preposición 'en', que tienes razón: en ese... en ese... en ese momento, parece como si la palabra pudiera estar en un espacio, en un sitio. No llega al extremo, pero está en la línea de esa aberración de los vulgarizadores de la Física, que presentan bólidos que corren por el tiempo como si fuera por una carretera: bólidos que van corriendo por el tiempo: todos estáis hartos de haberlos visto —¿no?—: y no es una broma sólo, esto de las vulgarizaciones. [] del bolido, el viaje por el tiempo —¿no?—: que es la declaración explícita de cómo el tiempo es un espacio: es una carretera —vamos—. Si no, ¿por dónde...? No dicen ya en qué otro tiempo la bola... la bola va corriendo por el tiempo, por la carretera del tiempo: eso ya no... no lo dicen, de ordinario. Por desgracia la formulación de Machado, aunque elementalmente, está ya ahí: no se podría decir 'en el tiempo': no se podría decir.

—Sin embargo, la observación de Machado [es muy] hábil en el sentido de que trata de diferenciar la poesía no como un arte espacial, sino como un arte temporal.

AGC.— La formulación primera, negativa, es irreprochable:

*Ni mármol duro y eterno,  
ni música ni pintura.*

Eso —como siempre la negación— se arregla para eximirse de cualquier trampa. En cambio, lo positivo es lo malo —como suele suceder siempre—. Lo positivo es lo malo: 'palabra en el tiempo' pues, efectivamente, se arriesga a seguir siendo engañoso.

—Que a la misma altura que podríamos colocar, si el tiempo es la duración medida, un espacio que no se mide podría ser una imagen que empieza a captar

incluso el niño, a los tres meses, cuando empieza a mirarse la mano. Si esa imagen, previa al lenguaje, en paralelo al lenguaje, que es lo que el lenguaje, después, cuando se empieza a escribir...

AGC.— Bueno...

—Ésa sería una pre-pintura: el niño que se observa la mano.

AGC.— Hay que... hay que pensar que parte, que parte de lo que no es: como siempre. Es decir: de esa cosa —que he dicho— que es el tiempo no espacial, que implica que, como no se opone a espacio, tampoco el espacio puede estar configurado como en la realidad, que cuenta con un tiempo espacial. Ahora: parte de ahí. Pero que en esos experimentos esté caminando hacia un descubrimiento del espacio real, y por tanto (como es una manipulación de su mano), caminando hacia el arte plástica, eso bien se puede... bien se puede decir.

—[] lo de semántico, y cuantificadores []

AGC.— No ha entrado todavía en eso.

—[Hay] [] muy profundo, como el propio lenguaje.

AGC.— Sí: es muy profundo...

—Y es previo, es previo al propio lenguaje.

AGC.— Y es previo al lenguaje, sí. Es previo al lenguaje; y con más razón por tanto, previo al vocabulario semántico: sí, todos esos experimentos, que tienen la desgracia de que tenemos que interpretarlos los otros adultos, y nunca sabemos lo que ponemos en la interpretación: en ese sentido [vale].

Bueno, como pasa lo que os he dicho, voy a cortar: [lo siento:] ya veo que muchos seguramente habrían seguido dando mucho juego, y me habrían... me habrían ayudado a entender mejor algunas de las mentiras que os haya podido contar. Pero... pero eso: se nos va esta hora, así que os voy a dejar...