

CONFERENCIA

Sobre transdisciplinariedad y escritura*

Juan Calzadilla
Galería de Arte Nacional (Venezuela)
juancalzadilla@gmail.com

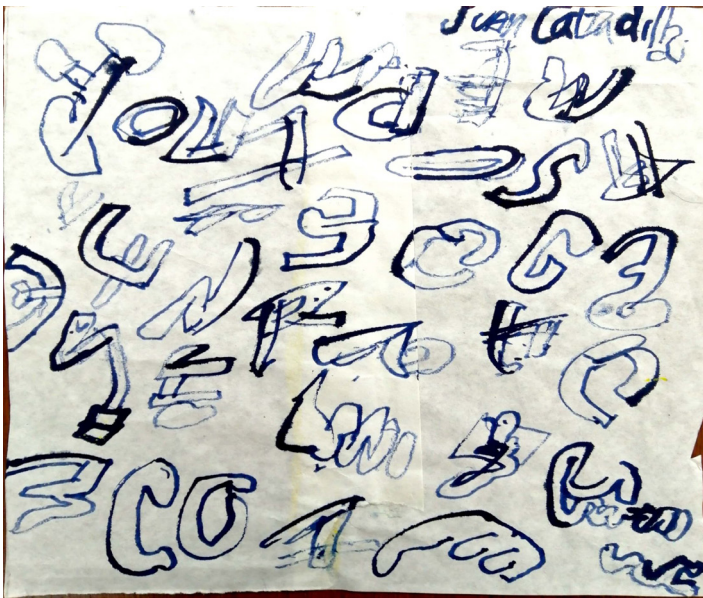


Ilustración: Juan Calzadilla

* Conferencia expuesta en Valencia en septiembre de 1999 con el auspicio de la Dirección de Cultura de la Universidad de Carabobo.

Algunos de ustedes pueden sentirse intrigados si les confieso que, para presentarme en este coloquio, yo abrigaba una serie de dudas. En principio, ¿desde qué tipo de actividad puedo hablarles con más propiedad de un tema que como la transdisciplinariedad me concierne y me toca de alguna manera? Un tema del cual quizás un segmento de mi obra puede prestarse a ser tomado, modestia aparte, ¿cómo un modelo difícil y molesto? Como no abrigo prejuicios que alimentar respecto de una pretendida pureza de los géneros literarios, me permitiré hablar con toda libertad, no sin antes advertirles que una de las cuestiones más arduas que desde joven me intrigaron era tratar de comprender la forma en que se relacionan e integran los métodos y lenguajes empleados por los artistas plásticos y los escritores. En otras palabras, ¿qué había de común entre unos y otros? A veces me pareció que ambos, de lado y lado, se comple-

mentaban y que sus funciones no eran por lo menos tan disímiles o extrañas entre sí como parecía. Y me formé con esta idea que contribuyó a tratar de abolir en mí mismo una separación inconveniente entre el personaje que me había inventado y mi verdadero yo. Me llevó mucho tiempo de aprendizaje poner cada cosa en su lugar, pero este esfuerzo me involucró en otro tipo de ilusión que me ha costado erradicar y que consiste en creer que basta practicar una disciplina para considerarse dueño y señor de ella. Finalmente, quiero decir que esa actitud me comprometió amorosamente con la cultura de este país. Y, a despecho de yerros y dificultades, ya no puedo echar para atrás.

Claro que la transdisciplinariedad, en un sentido general, no es un concepto atípico dentro de la enorme galaxia de todas las disciplinas responsables del conocimiento humano. Más bien representa una función propia de los procesos normales y rutinarios que derivan de los necesarios intercambios de información, de las transacciones de lecturas y aprendizajes que interactúan sanamente en todas las ramas del saber, incluidos en éstas, por supuesto, las artes y la literatura. Ese intercambio supone incesantes y mutuos préstamos. Puesto que ninguna disciplina, exceptuando quizás la matemática se presenta, según los entendidos, química y genuinamente en estado puro. Para utilizar un término de la ecología: todas las disciplinas están más o menos contaminadas por la vecindad de un mundo desbordado del que, para colmo de males, se ha demostrado que está regido por el principio del caos.

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

producciones y con frecuencia es a partir de éstas que el artista o el poeta ha desarrollado un saber teórico al que jamás se hubiera podido acceder por otro medio. Mondrian, Van Gogh o Duchamp no son precisamente excepciones de la regla que proclama como irreducible la división de la mente humana en dos parcelas: una en la cual está una zona exclusiva ocupada en la elaboración de juicios e ideas abstractas, y otra que, incompatible con aquélla, apunta a la función imaginativa propia del carácter artístico. Funciones que actuarían dicotómicamente en orden a las representaciones simbólicas de la realidad y a las creaciones de la mente. Pero sí es cierto que son capacidades diferentes en esencia, ellas no son tan excluyentes una de otra que no puedan mezclarse armoniosamente en un mismo individuo. No hay que confundir el que esas disposiciones existan de modo natural en el hombre con el hecho de que no las desarrollemos debidamente. Y esto último es lo que no hacemos. Toda la revolución conceptual de Marcel Duchamp partió del prejuicio de considerar que, en materia de ideas, el pintor no tiene más olfato que para el olor de la trementina. Pero ¿percibía él toda la carga teórica del pensamiento metafórico en los trabajos de Cézanne o de Monet? André Breton insistió mucho en esta dicotomía odiosa cuando propuso, inspirado en ideas de Freud, un método de escritura fundado en la completa anulación del control mental. Las imágenes -pensaba él- brotan en el momento en que son convocadas por la suspensión inmediata de la actividad mediadora de la conciencia y el flujo de imágenes se desprende del magma inconsciente para abrirse paso a través de ella tal como un caudal de agua. No comprendió, sin embargo, que también había un pensamiento automático de las ideas. Pensaba que la función cerebral dedicada al razonamiento se localizaba en la conciencia mientras la función imaginativa, que se expresa a través de imágenes y metáforas, estaba a cargo del inconsciente. Sin negarle crédito a este hecho comprobado por la obra de visionarios, videntes y poetas en estado de hipnosis, borrachos, drogados o en trance, hay que decir sin embargo que ambos discursos, el de las ideas y el de las imágenes, se complementan y pueden llegar a desarrollarse en un sistema conjunto así logramos que sus procesos se mezclen, y eso es lo que hacemos normalmente cuando escribimos.

II

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

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

La crítica nueva nació por entonces entre nosotros, en principio estimulada por la relación que mantenían los escritores, y especialmente los poetas, con las artes plásticas. El interés general por la modernidad favoreció mucho este proceso que se interrumpió en Venezuela, bruscamente, a fines de los cincuenta, generando gran frustración. Durante ese período de formación de las vanguardias, la frontera de los géneros artísticos, la pintura y la escultura en especial, casi llegó a desaparecer a costa de privilegiar un arte objetivo representado por obras que se exponían al aire libre o a la intemperie y en las que se combinaba el uso de la policromía con los nuevos materiales de la industria dentro de un perfil tridimensional. Un arte al cual por entonces nadie llamaba por otro nombre que el de abstraccionismo geométrico. Con este nuevo lenguaje se pudo apreciar que la transdisciplinariedad que se buscaba con la integración de lenguajes abrigaba el propósito social de vincular las propuestas con los espacios públicos, con algo así como un museo urbano o peatonal. Propósito que como ustedes saben se vio frenado por la violenta irrupción de las vanguardias neo-expresionistas que dominaron en la década del sesenta y que acabaron con la ilusión de seguir pensando que el arte se rige por las leyes del progreso.

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

parece ser desde entonces una de las peculiaridades del clima cultural venezolano.

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

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

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

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

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

Llegado a este punto, no tengo que abundar en cómo yo mismo me he visto envuelto en esta problemática de la transdisciplinariedad y me bastaría recordarles que durante años, muchos años, me ocupé, ya de manera diligente o negligente, de esa actividad que en la cultura se conoce como crítica de arte. Desde luego que ésta es una función que se desprende de la existencia misma del arte y que por estarle supeditada se manifiesta como una explicación o valoración de sus objetos. Pero también está estrechamente asociada al lenguaje literario pues siempre se ha tenido en mayor estima el texto crítico cuidadosamente redactado.

Dependiendo de un factor verbal común a la literatura, la crítica mantiene una relación muy dinámica con la investigación histórica, al tiempo que ofrece una doble lectura interdisciplinaria en cuanto a lo que dice sobre la obra en sí misma y en cuanto a lo que dice de la realidad. El contexto es el lugar de convergencia de los juicios históricos, y la historia del arte lo es de los juicios estéticos o de valor. Aunque tampoco se niega que pueda tenerse acceso a la comprensión de la obra a través de la intuición expresada por medio de un verbo poético.

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

ta, dado que lo que tú dibujas reproduciéndolo del natural nunca es tan fiel a lo que observas como a lo que ya conoces. Reproducimos mejor lo que conocemos bien, no lo que está delante de nuestros ojos, pues el conocimiento que suple la experiencia es siempre una evocación intensificada. El dibujo es una facultad analítica y lo que se aprende de él es realmente una disposición para observar con una agudeza que sólo se adquiere bien desde la infancia. He allí por qué el desarrollo de esta disposición, desde los siete años, hizo de Michelena un dibujante genial. Por mi parte, preferí dedicarme a la copia de la obra gráfica, vista en reproducciones y láminas, de los grandes maestros, como Goya, Rembrandt, Picasso, todo lo cual, gracias a la destreza adquirida, me sirvió para abrirme cauce a los procesos de formación de imágenes por una vía automática. Entiendo por lenguaje automático un resultado dependiente de la velocidad, el azar y el control no razonado o consciente de las pulsiones o emisiones del medio empleado.

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

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

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

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

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

III

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

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

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

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

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

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

Viva el borrón

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

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

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

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

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

Tacharlo más adelante.

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

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

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

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