

Los principios de una instalación activa y peligrosa

Hubert Besacier

En varias ocasiones, en conferencias sobre el arte corporal y la *Performance* de los años sesenta y setenta, he realizado la experiencia de introducir el quid del sujeto con un vídeo de la acción que Jordi Benito realizara en setiembre de 1978 en el Centro Georges Pompidou de París que llevaba por título *La desesperación del tocador de laúd*.

La grabación restituye su duración real a una pieza breve, íntegra, *a priori* sin diseño estético. Permite a un auditorio poco habituado a este tipo de arte experimentar sus efectos sin circunspección, reaccionar con total espontaneidad y, en segundo término, a la vista de las propias reacciones, captar sus principios esenciales.

Más de diez años después, el poder de provocación de esta pieza sigue intacto. El acto sigue provocando, incluso a través de la pantalla, y suscita un profundo embarazo que el auditorio intenta disipar mediante una serie de manifestaciones: sonoras carcajadas, cuodlibetos o aplausos intempestivos.

En ella podemos ver a un Jordi Benito esforzándose, con la ayuda del instrumento musical, en aplicar sobre un gran lienzo blanco tendido verticalmente —como sobre un chasis— el contenido de barriles de pintura negra.

Asistimos a una lucha en la que todo se resiste, se opone al artista, que acaba patullando desnudo, resbalando y cayendo obstinadamente en la capa negra que macula su cuerpo.

El malestar que cada uno de nosotros experimenta ante esta escena consiste ante todo en un rechazo total, en una incapacidad total, voluntariamente asumida, de salvar las apariencias:

—ni la del resultado pictórico, que ningún criterio tomado del registro expresionista más puntual, más informal, podría justificar estéticamente;

—ni la del gesto teatralmente organizado, que en nombre de la espectacularidad podría proporcionar el cambio, justificando así la prestación.

Por de pronto, la incomodidad procede de la posición y del papel que nos asigna el artista, privándonos de la saludable distancia que generalmente establecen el *savoir-faire* y los códigos culturales, tras la que nos atrincheramos, y que nos protege y conforta dentro de nuestro estatuto de espectadores. En el presente caso, sin la seguridad de nuestros criterios artísticos explícita o tácitamente conve-

nidos, nos enfrentamos a una gesticulación ordinaria y banal.

Totalmente vulnerable, el artista no se presenta ante nosotros como un titiritero o un profesor, menos aún como un ilusionista, sino como ese revelador kafkiano¹, que debe mostrarse necesariamente un poco menos débil que nosotros para revelarnos la sustancia, la esencia de nuestros actos y comportamientos.

El cuerpo desnudo del artista no interpreta, anda a tientas y topa, ante su torpeza, con la imposibilidad de perpetuar la tradición ilusionista del artefacto. Sin énfasis, con absoluta sencillez, presenciamos la total desnudez del artista contemporáneo ante el fenómeno de la pintura, ante la legitimidad del gesto pictórico.

En esta concepción límite, la obra orilla el exhibicionismo y, en consecuencia, nos coloca en una situación difícil emparentada con la lascivia. Distinguimos aquí la diferencia fundamental entre el gesto de un artista y la interpretación de un actor. El aspecto visualmente, emocionalmente fuerte y memorable de esta acción no hace sino reforzar la paradójica evidencia del rechazo de lo espectacular.

Se nos invita a asistir al real desconcierto del creador que carga con la responsabilidad de la realidad misma del contenido de lo que, históricamente, sus predecesores de la modernidad catalana habían expresado mediante la figuración surrealista, la desestructuración de la imagen o el recurso a lo material, al objeto desechado.

En efecto, el título de la acción y el instrumento del que, para llevarla a cabo, se sirve Benito, hacen referencia explícita a Joan Miró.

Toma como punto de partida ese momento igualmente violento del gran maestro catalán: la serie de los *Interiores holandeses* de 1928-1929, en la que, dentro de una fase iconoclasta, heredada de la lógica dadaísta, Miró —que por aquel entonces declaraba querer «asesinar la pintura»— se esforzaba en desequilibrar la serenidad satisfecha de un cuadro clásico holandés del siglo XVII², perturbando, deformando, dislocando su modelo hasta el punto de hacer de una tranquila escena de interior el teatro de un combate desesperado entre el tocador de laúd y su instrumento.

Así, en esta acción, Jordi Benito opone al asesinato de la pintura por parte del artista moderno la situación crucial del artista contemporáneo asesinado por la pintura.

El gesto artístico de los años sesenta y setenta se sitúa, pues, aún dentro de una problemática límite de la obra entre el artificio y la vida, entre lo simulado y lo real, es decir, dentro de la prolongación ideológica de las utopías modernistas, al hilo de las posiciones de Nietzsche y Thomas Mann. Este último, tras la Segunda guerra mundial,

formula de nuevo claramente, con su *Doctor Fausto*, esta exigencia de verdad³ —que reencontramos en la pintura gestual de los años cincuenta, concebida como una expresión ontológica del sí— y que se afirmará, exacerbada por las luchas sociales en los grandes países occidentales (crisis de las descolonizaciones violentas, guerra de Vietnam, lucha por la igualdad racial, por la liberación de la mujer, etc.), hasta esta intrusión total de lo literal en la obra que supondrán el *land-art*, el *minimal art* o el *body art*.

Esta posición no es sostenible durante demasiado tiempo, en la medida que descansa en los términos de la inanidad o de la imposibilidad de la obra, que conlleva la idea de la propia destrucción.

No obstante —las recientes evoluciones y peripecias del mercado así lo han probado—, la solución no reside ni en un retorno a las fórmulas del pasado, ni en el recurso al total artificio, menos aún en el rechazo de la obra en el segundo o tercer estadio, en las tergiversaciones críticas del metalenguaje.

Pero sin duda es en la problemática de esta alternativa donde hay que buscar el sentido de los pasos de Jordi Benito y de la evolución de su trabajo desde sus primeras acciones: hallar el camino de la obra sobre el que la vida pueda realmente subsistir sin caer en la simple literalidad, y sobre el que la obra pueda desarrollar una fuerza de orden general, ser capaz de abordar lo arquetípico o lo simbólico, y aún de interrogar la historia de las tradiciones populares y la historia del arte, a la que, a su vez, aporta sus propias postas.

Así sucede efectivamente en *La desesperación del tocador de laúd*, cuyo interés reside en esa transcripción suficientemente ambigua para encontrarse a un tiempo lo más cerca posible de lo literal, sin cejar de remitir a lo general, a la condición crucial del artista —sea pictórica, sea musical, puesto que ésta es la dualidad escogida por Miró en la obra que inspiró esta acción.

Por esta literalidad, por la introducción de lo vivo y, por consiguiente, de la duración real y de lo precario, la obra de arte tiene la virtud de conllevar su propia vacilación, su propia puesta en duda. El artista instala en el corazón de la obra una falla esencial rechazando deliberadamente desplegar una gran habilidad que proporcionaría el cambio en la realización del acto, en la realización de la pintura, en cualquier puesta en escena de la condición del artista.

El artista ha comprendido que la fuerza de su obra no reside tanto en la proeza de su desarrollo en imagen o en objeto, sino en su capacidad de encontrar, en su proceso, en su toma de cuerpo, en su integración al espacio, su propio peligro, su propio riesgo.

Paradójicamente, la introducción de lo vivo, de lo frágil y del peligro real en la obra permite también la reintroducción de una distancia: la de la transcripción, del paso por el símbolo.

En las obras siguientes todo transcurre como si Benito se esforzara en conciliar en el seno de una misma pieza los dos puntos más antinómicos que entonces persigue la obra de arte: lo real y la transcripción simbólica. Todo transcurre como si el artista buscara ese punto nodal que, en el corazón de la busca artística, enlazaría abstracción y vida.

He ahí, en nuestra opinión, una de las claves que explica la relación privilegiada que el artista establece en su obra con la música.

Cuando dos años más tarde, en Lyon, Jordi Benito presenta *Bajard Jaç Impacient opus 1* —pieza que conocerá otras dos versiones en 1981, en el Museo de Granollers y en la Sala Vinçon de Barcelona, y en la que los elementos de la instalación son tan importantes como la acción que se desarrolla —encontramos de nuevo esa identidad entre música y pintura.

Aquí el tema federador, siempre relacionado con la historia del arte español, no es otro que el de las tauomaquias de Goya.

Esta temática permite superponer en la misma obra la idea de ejecución musical en el transcurso de la cual el artista está en lucha con su instrumento y la noción de tauomaquia. Se trata simultáneamente de revitalizar a Goya y de interpretar, en el seno de una acción viva, con referencias y connotaciones culturales y populares, con los lugares comunes de la tradición sobre las que se han fundado las obras históricas más importantes.

Por su parte, el cuerpo se encuentra aún en una lucha sin salida, cada vez más violenta. Ahora más que nunca estamos atrapados en el juego de las realidades y las trasposiciones, entre el empeño psíquico y el símbolo. Así, en la trasposición tauomaquia/concierto sustituye al toro un esqueleto de piano suspendido que el artista ataca violentamente con un hacha, y contra el que choca hasta el punto de perder momentáneamente el conocimiento. Así pues, es permanente la distancia entre el riesgo real de la acción y la trasposición metafórica de la obra, entre lo cultural y el elemento tomado de lo real (el fuego, la cal de las marcas en la arena y esos famosos caparazones que constituirán un objeto familiar en todas las instalaciones y esculturas ulteriores), entre lo referencial y lo orgánico: sobre todo la sangre del toro que inunda el esqueleto del piano y sustituye en el lienzo —primero dispuesto en el suelo, después colgado en el espacio definitivo de la acción— a la pintura de las piezas precedentes. De ahora en adelante constituirá el elemento pictórico recurrente de la obra.⁴

Esta relación de equivalencia entre la pintura, la corrida y la música se reforzará y precisará aún más cuando en 1982 empiece a utilizar con regularidad el término «de ÓPERA» en sus acciones e instalaciones.⁵

Quizás esta dualidad de extremos que se juntan en una particular obra de arte —el artificio extremo del rito en la tradición popular y la lucha del cuerpo enfrentado al riesgo real— sea la clave para comprender que Benito recurra a estos dos modelos, singularmente convocados en el campo de las artes plásticas: la corrida y la ópera.

No hablaremos aquí de los argumentos que hacen de la corrida un arte. Más de un autor lo ha demostrado, y nos contentaremos con recomendar el magistral *Miroir de la taoumachie* publicado en 1937 por Michel Leiris.⁶

La ópera y la corrida tienen en común esa digresión extrema entre la ritualización inamovible y la precariedad vital más dramática.

La propia naturaleza de la música conlleva en sí misma esta digresión: se trata sin duda de la parte del arte donde confluyen la abstracción y la emoción más puras.

Porque en ella la abstracción comunica y se comunica a través de la concreción más inmediata y más inconveniente: la del ruido, la del roce del arco sobre las cuerdas, la de la fricción carnal, del contacto íntimo de la voz.

Con la voz es una abstracción que circula directamente de sentido en sentido, entre dos sentidos psíquicos, de órgano en órgano. A menudo la ópera se define como los esponsales del teatro y de la música. Pero no nos engañemos, la fórmula es demasiado simple y en ningún caso responde a la realidad específica de la ópera.

La voz es un elemento esencial del teatro. Pero la interpretación se substrahe a la voz de la cantante. Desde el momento en que emite el primer sonido, ésta queda subyugada por su realidad corporal, lo orgánico la conduce a la interpretación, a la ficción de un personaje o una situación. La realidad del acontecimiento sensual vocal supera la convención artística. En este instante, la sintaxis, la lógica, el significado de las palabras dejan de ocultar la naturaleza carnal del acto psíquico del canto.

Es ahí donde se encuentra el punto de equilibrio: la distancia del artefacto desaparece de pronto en provecho de la confrontación directa; nos enfrentamos a la cruda y desnuda realidad de la acción. La ópera fascina —y molesta a veces— porque la convención teatral a menudo primaria subraya el carácter vital y precario de la exhibición.

La convención teatral asume simplemente la parte del rito. En la *performance*, la ópera o la corrida, el rito no supone un distanciamiento, al contrario, transmite simplemente los gestos convenidos que conducen socialmente a la

imparable crudeza del acto, que nos llevan directamente a lo inaudito, a lo innominable, que abren un acceso legítimo a la indecencia de la desnudez —del cuerpo o de la voz—, de la sangre, del acoplamiento o de la muerte.

En esa relación con la música resulta determinante la gran amistad que une a Jordi Benito y a Carles Santos: más de veinte años de intercambio creativo están presentes en la obra.

En 1973, partiendo de bases políticas y estéticas afines, ambos artistas constituyen de manera informal su Grupo de Trabajo. En el seno del grupo, las relaciones de colaboración son claras. No caen en la ingenuidad de aquellos grupos de creadores del momento que redescubren la utopía wagneriana de «la obra de arte total» (Geesamtkunstwerk») y los señuelos de la obra multimedia.

Por temperamento, ambos creadores tienen puntos en común en el sistema de trabajo —elementos de lo real, técnica del collage— y en la temática, ya que los dos recurren a la tradición popular para componer obras de absoluta modernidad.

Remarquemos en un inciso que los estrechos lazos entre música y taoumaquia también preocupan a Carles Santos, como atestigua su última obra sinfónica, dedicada a Belmonte.— Pero en todas y cada una de las obras que reúnen a ambos creadores, la especificidad de la obra, sea musical, sea visual, es respetada. Ora interviene el músico a propósito de una escultura o de una instalación —convirtiéndose entonces la música en un elemento constitutivo de la obra—: *Noches*, Caixa de Pensions Barcelona, 1985; *Escena para el atardecer*, Barcelona y Perpiñán, 1987 y *Las puertas de Linares*, Barcelona, 1989; Valencia, Zaragoza, 1990. Ora es el escultor quien crea los elementos escenográficos para la obra musical y se pone al servicio del compositor.

La ejemplar colaboración entre ambos artistas ha dado un paso importante con la instalación de la galería Taché, *Piano Track*, clave en la evolución de la obra de Jordi Benito, puesto que la labor del escultor está concebida, en lo material y en la forma, como el instrumento a través del cual el compositor y los músicos, interviniendo y reaccionando en el objeto, obtendrán la materia sonora.

Así, reencontramos en la práctica de la instalación el tenor de las primeras acciones y esa preocupación constante de llevar a cabo una obra estrechamente relacionada con la vida, sin cesar de multiplicar el juego de las transcripciones.

El piano, sustituto del toro, es reemplazado a su vez por su propia imagen, por su propia duplicación, subsistiendo únicamente su volumen. Un tiempo cargado de materiales,

lastrado y atropellado de bloques de piedra o caparzones, de vestigios de la historia o de elementos telúricos, deviene forma pura y monolítica de la mano del molde o de la forja del escultor.

En ese momento en que se multiplican las prácticas, en su mayoría inspiradas en actitudes conceptualistas que tienden a legitimarse en el juego retórico o en el flujo frío del objeto escenificado, la instalación en Jordi Benito sigue manteniendo todo su sentido porque nunca se ha apartado de sus raíces: la acción.

En su lógica interna, deriva de ella. De esta experiencia psíquica el artista ha sabido preservar el sentido táctil de lo material, esencial en su singular práctica de la escultura, así como ese sentido del espacio que da al lugar todo su valor de teatro del acontecimiento, y esa particular atención a la circulación visual y psíquica del visitante en el campo del dispositivo.

Sobre todo, a pesar de sus necesarias evoluciones, no ha dejado de exigir veracidad a la obra.

Con la introducción y el mantenimiento de la peligrosa presencia de lo vivo y del espesor real del tiempo, el artista continúa asumiendo la fragilidad y la precariedad del gesto creador.

Así buscaba Michel Leiris, en su indefectible exigencia, que su literatura fuese arte, «no sólo la sombra de un asta de toro».⁷

En Jordi Benito, este riesgo es la condición misma de la obra.

Notas

1. Franz Kafka, *Josefina la cantante*.
2. *El tocador de laúd* de Hendrick Marstensz Sorgh, 1661.
3. «¿La obra de arte? Un señuelo. Algo que el burgués desearía que aún existiera. Que va en busca de lo auténtico y lo serio.» (...) «La apariencia y el juego topan con la conciencia del arte. El arte quiere dejar de ser una apariencia y un juego, quiere convertirse en una apariencia lúcida.» Thomas Mann, *El doctor Fausto*, 1949.
4. Dado que sólo se trata de instalaciones, los grandes lienzos que en ellas figuran se realizarán previamente en las arenas, en Barcelona, por ejemplo, para *Las puertas de Linares* (Metronom, 1989), o en las arenas de Nîmes, para la instalación de Arles *Enterrado en la arena* en 1990.
5. Véase particularmente la serie de piezas intituladas *Ensayos para la Ópera Europa* de 1982 a 1984.
6. Michel Leiris *Miroir de la tauromachie*, con ilustraciones de André Masson, reeditado por Fata Morgana en 1981.
7. Michel Leiris. *L'age d'homme*, prefacio de 1946: «De la littérature considérée comme une tauromachie». Gallimard.

Realidad + Ficción = Verdad

Carles Hac Mor

Esta exposición conmemora el último drama —no escrito— del autor alemán Heinrich von Kleist: un atardecer, mientras paseaba con la mujer de un amigo a las orillas del Wannsee, en Potsdam, ese romántico —del cual Jordi Benito es una especie de reencarnación— avivó súbitamente el rescoldo de su antigua vena suicida y convenció a su acompañante de la necesidad de que ambos murieran en ese momento preciso; acto seguido, se suicidaron juntos.

Muy cerca del mismo lago, ciento treinta y cuatro años después, en 1945, se celebró la Conferencia de Potsdam para tratar de los problemas derivados del fin de la Segunda guerra mundial. De ahí que Stalin, Molótv, Truman y Churchill se hallen evocados subliminalmente en diversos puntos de la instalación, y por esta causa el espectador sentirá el influjo de las fulguraciones procedentes de la macroacción que, en 1985, Benito realizó cerca de Sebastopol, en Crimea, con doscientos mil soldados del Pacto de Varsovia en maniobras.

Con motivo de la resonancia de esta apoteosis del realismo socialista, Jordi Benito fue felicitado en Camagüey (Cuba) por Fidel Castro, quien le incitó a realizar la ya mítica acción *La mar de mares*, que consistió en nadar a rastras de un tiburón en el mar de las Antillas. Tal hazaña fue como un epílogo de la legendaria *performance Coyote*, de Joseph Beuys, y de las montañas de peces del mar Báltico que Benito levantó en las plazas de Cracovia, en Polonia, en 1982. Y, por su carácter náutico, la lucha con el tiburón explica el aspecto marino y submarino de algunas de las piezas de *Die Partituren des Wannsees*, en las cuales el lago del suicidio de Kleist se convierte en océano y en desierto a un mismo tiempo.

En efecto, se sugiere al espectador un desierto existencial que remite, naturalmente, al desierto de Dawson, en Canadá, y al cataclismo que allí se produjo en 1974: el derribo de la antigua mansión del magnate del cobalto, Lester B. Graves, mediante la brutal embestida del rebaño enloquecido de un millar de bisontes dirigidos por Benito, suspendido por un cable, de un helicóptero.

Precisamente como homenaje a Lester B. Graves, una de las salas de la exposición es una metáfora del interior de un testículo humano. Y esto porque Graves, impresionado por la intervención radical de Benito en la Documenta de Kassel-1972, se medio castró durante la incineración —que Benito organizó en Venecia, en 1984— de los despojos de una multitud de amantes simultáneas del último falso Dux.

Un trozo de cadáver de una de aquellas huries —trozo que tantas intervenciones policiales y judiciales ha originado desde su exhibición como *Naturaleza muerta* en el Centro Georges Pompidou de París, en 1978— se encuentra más o menos escondido en un piano de hierro, sobre el cual Jordi Benito, un día indeterminado, se clavará un clavo en la mano derecha.

Otro pedazo de cadáver —de un campesino del Pallars Jussà—, visible sólo de vez en cuando, se adereza diariamente con la sangre de un toro idéntico al descuartizado en una histórica acción de Benito en la Fundació Joan Miró, en Barcelona en 1981, donde las emanaciones del animal, sacrificado *in situ*, casi provocaron la asfixia irreparable del artista.

Todo ello hace de pentagrama para la interpretación, a cargo de Carlos Santos, de las partituras del Wannsee, cuyas notas resultan en parte materializadas por Jordi Benito en forma de esculturas humanas vivientes: hombres colgados de las paredes y muchachas desnudas en el suelo, aplastadas por piedras y restos de escalinatas neoclásicas.

En fin, una escenografía para una ópera en la que Lohengrin ya no es caballero del Graal, sino caballo aferrado al techo.

Las Partituras del Wannsee

A. Tàpies Barba

En la soledad infinita de la orilla, bajo un cielo algo turbio, qué delicia contemplar un desierto de agua sin límites.

Heinrich von Kleist

En un solo instante se acumulan todas las horas de alegría y de dolor —oscuridad preñada de luz, sueño impenetrable de la existencia, memoria imborrable del corazón— como si al despedirse, la vida buscara consuelo en el más mínimo movimiento, en el color más puro, en el sonido más claro y en el perfume más sutil. Agua goteando en el agua, multiplicación de imágenes y sentimientos en la arista del tiempo. La figura del hombre se refleja en la desnuda superficie del espejo, pero sus sentidos, ebrios de placer, no saben reconocer a quien les gobierna. Agua, música, roca: melodía suspendida en el tiempo, centro y dispersión de la imagen, anverso y reverso del pensamiento.

Las ondas del lago llegan a la orilla pedregosa repitiendo su murmullo plateado. Heinrich mira a Henriette, su rubia cabellera despeinada por el aire frío de la mañana, la mirada profunda y melancólica, el rostro pálido y cansado que contrasta con la profunda oscuridad del abetal que se alza detrás. Heinrich escucha el rumor del viento que roza las copas de los árboles y el leve crujido de la seda del vestido de Henriette que centellea bajo los rayos del sol. Ya no tiene miedo, pero los dedos le tiemblan cuando roza el helado metal del arma, y por un momento se pregunta, aún, el porqué de ese obstinado y persistente calor del cuerpo. A su alrededor, sin embargo, la frialdad y la tristeza parecen transmudarse en una joya que se extiende con la brisa, como el delicado perfume de bosques y prados. Henriette, que lo acompaña cual figura de rocío, lo mira con una leve sonrisa en los labios. Por unos instantes el sol se esconde tras una nube, suena un disparo y un grupo de cuervos alza el vuelo y pasa casi rozando las aguas tranquilas del Wannsee. Después, con las alas extendidas, dan la vuelta y regresan a la orilla. Cuando retumba el segundo disparo, ya no parecen inmutarse y se alejan por la espesa hierba con caminar torpe. En la orilla del Wannsee yacen los cuerpos de Heinrich y Henriette, el uno junto al otro, el uno fundiéndose en la memoria del otro. Tras el estrépito de la pólvora, todo ha vuelto a su ritmo acompasado: las ondas golpean una y otra vez la orilla, el murmullo del viento dobla las ramas de los árboles, el ronco graznido de los cuervos en la lejanía.

El miedo llena la estancia de la mente y su llama deja un trazo ardiente en el lienzo inmaculado del sueño. Miedo: vivencia espléndida y terrible. Sentimiento confuso que, como una aurora, alarga su mano plateada hacia la absoluta oscuridad de la noche. Miedo: palabra sagrada, epifanía que ilumina el terrible camino de la soledad. Toda experiencia extrema lleva al silencio: contradicción aparente entre decir y no decir, hacer y no hacer. Alternativa terrible y espléndida. Paradoja, pero sólo aparente: avanzar en la inmovilidad, escuchar la voz del silencio. En esta tierra fértil arraiga el miedo del hombre que se siente próximo al límite. Acercarse al límite es siempre terrible. Pero ir más allá es un riesgo que hay que correr. Luego, cuando se ha llegado a la máxima tensión, la luz unifica las partes en el crisol del pensamiento y todo adquiere un tono dorado que cambia el vacío por la plenitud. Hablar de miedo es, pues, también, hablar de luz: transmigración definitiva de los sentidos en el mundo del olvido, hundimiento de la razón en las simas más profundas del espíritu, reencuentro jubiloso del centro en el sinuoso curso de la vida.

Die partituren des Wannsees

Vicenç Altaió

El Artista se había paralizado ante la Idea.

No ante el lago de los amantes suicidas —primos, ella, aquejada de una enfermedad incurable, él, escritor notable, pero incapaz de leer en voz alta, ante el embeleso de su devoto público, un solo verso, de alma sensible en comunión con el espíritu de la naturaleza y la armonía cósmica, sin oír cómo se rompía la escansión del ritmo establecido a causa de su tartamudez.

Tampoco se había encaramado —¿cuál de ellos?— sobre la línea del muro de separación de los sistemas políticos, pero conocía la fuerza del vacío. Que los sucesos inmatereales amorataban la piel de los lugares.

Un muro sin piedras, sin, sin levantarse sobre, sobre la división de los sistemas o sobre la caída de los regímenes. Mudo ante la reunificación, daba forma a su invisibilidad.

Lejos del griterío de la gente del pueblo y de los altos funcionarios. El Artista guardaba silencio ante la llegada de la libertad, la libre decisión de morir voluntariamente y el orgullo del suceso colectivo inesperado.

La Idea era fría y muerta como el lago escarchado, en la hora última, como tibia la sangre de los amantes que fundía la corteza helada. Como inerte el muro en las manos que lo desmembraban.

La Idea era indiferente al grito de júbilo y a la queja, a la euforia y a la inseguridad, al desánimo y a la algarazara, al concierto del desconcierto y a la confusión, a los temores y a las esperanzas, a la ira y a la indignación de los manifestantes de uno y otro lado, a la vergüenza y al desamparo de la fuerza del Estado; de la policía y del ejército.

Toda crónica era obsoleta en su transcurso, tan imposible de alcanzar como de juzgar el pretérito, tan preocupado en interpretar su futuro.

La historia guarda silencio, como la Idea, de su vivencia.

Sólo el Arte por el hecho de no tomar parte, de no dar la palabra, de no impedir la confrontación, no ignora no conocer el sufrimiento de la Idea.

La Idea como si afirmara el muro Invisible, como si de una realidad formal se tratara, conformaba la constitución, la Rambla. Especies diversas de creencias y gestos confluyeron en el paseo. Por otro lado, en el extremo, enmudecieron el loro argentino y el tulipán y el bramido del toro ante la cháchara de la cosa pública.

Por ello el silencio orgánico de la Idea rechazaba las cosas de la república apadrinadas por la virreina.

En el Palacio de la Cultura, sólo eso: una Idea política en el Palacio de la Cultura.

Sola la Idea sola en una época de masas autofágicas cayendo como un cincel sobre Aquel que corporeizó la belleza con la inaccesibilidad de una comprensión inmediata a causa de la inverosimilitud de su imaginario.

Ya que aquella revuelta no llevaba a donde se había pretendido. Decía lo que desdecía: el triunfo de la ideología sobre la historia o el caballo que no llega, o el piano que cae o el fracaso de la cultura como ideología dentro de la historia.

Sí, la capacidad de la cultura afirmaba una cosa así. Igualaba la guillotina y el piano. Vicio y Virtud. Todos los preceptos y preguntas le parecían sobrerros. Y susurraba: Todo está permitido en la cultura. Su peso no pesaba sino en el vacío, no destruía el sonido que no sonaba para evitar el sufrimiento de la Idea. Que no matizara el sonsonete, que no continuase vibrando la cuerda.

El piano imperial suspendido. El piano imperial brazos en cruz. El piano imperial cara a la pared. El piano imperial atado de pies y manos.

Suspendida, brazos en cruz, cara a la pared, atada de pies y manos la cultura, la escultura, la pintura.

—«La sentimos, ¿me entiendes?»—

—«¡Por el amor de Dios!»—

El muro cubierto con un montón de gemidos. La concupiscente guillotina ingravida en la resurrección de la piedra. Porque las palabras son piedras para aquéllos.

Si era la cultura política que tan pronto adoptaba una forma u otra forma a un lado u otro lado del muro, se complacía con la enfermedad de la propia libertad. Este era el contrasentido.

El piano (la cultura) sepultado por el carbón (la industria). La cabra bávara disecada (la naturaleza). En la penumbra, clavada en la pared la tela (el arte), la gabardina de un soldado (el Estado).

Habían dejado de temer sin tener nada que no temer.