

De tigres y luciérnagas y también de la oscuridad y la crueldad
(una carta a propósito de *Expulsión del paraíso* de Mario Opazo)

Bogotá, julio 2 de 2009

Querido Mario,

ya Baudelaire había hecho uso de la forma epistolar para referir acontecimientos artísticos. La forma epistolar para referir hechos, primero, y para develarlos, después: para referir con la viva urgencia del testigo de un acontecimiento importante y para develar con la argucia de la cercanía, la intimidad, la voz que no se aleja de lo que refiere por pura pertenencia.

Para dar razón entonces de *Expulsión del paraíso*, querido Mario, para darme razón, mejor, y así dialogar contigo, voy a hacer uso de la forma epistolar. Una carta ésta que hablará de luciérnagas, de tigres, de espejos y, sobretodo, de la crueldad. Un insecto, un animal, una teoría y un modo.

El modo prodigioso, me adelanto, en que tu obra ha establecido -la frase es de Antonin Artaud- una “relación atroz y mágica con la realidad y el peligro”.

Primero, entonces, los hechos. Es de Adorno el diagnóstico más certero referido a los hechos artísticos de la contemporaneidad: “toda la cultura después de Auschwitz es basura”. No resultará difícil identificar los síntomas de ese diagnóstico. Se puede admitir sin mayores esfuerzos que la producción y el consumo de exposiciones de arte se caracterizan hoy por una dispersión y vaguedad tal, que han de ser legítimas las oscilaciones más amplias: desde los desfiles de moda en prestigiosos museos hasta la contemplación “virtual” de un monumento reproducido en CD-ROM; desde la performance extrema hasta la clásica exposición temática; desde el

consumo de masa de los productos de la industria cultural hasta la refinada degustación reservada a una pequeña comunidad de conocedores.

La vaguedad, se dirá, no es más que la consecuencia de la dispersión. Se trata de la sensación de que la cultura contemporánea ha reducido progresivamente su capacidad de mostrarse como “una experiencia de la verdad”, una experiencia en la que entran en juego nuestros más altos intereses espirituales o que, por lo menos, incide en ellos significativamente.

Parecería que a fuerza de “basura” hemos olvidado que el arte tiene que ver esencialmente con la verdad y el conocimiento. Hemos olvidado también que esta relación entre el arte y la verdad no se demuestra, esta relación simplemente se sabe, se siente, sucede. Sucede precisamente como ya Artaud sabía: “defender una cultura que jamás salvó a un hombre de la preocupación de vivir mejor y no tener hambre no me parece tan urgente como extraer de la llamada cultura ideas de una fuerza viviente idéntica a la del hambre “. Sucede como sabía Walter Benjamin cuando asimilaba el punto de vista del artista con el del ángel de la Historia: “donde los hombres ven una sucesión de eventos, el ángel ve un creciente acervo de ruinas. De estas ruinas informes, sin embargo- el artista -a diferencia del ángel de la Historia que nada puede hacer- derivará por medio de su trabajo un fugaz discernimiento de los tiempos (una cierta y propia idea de belleza y una cierta y propia idea de moral)”.

Sucede como sucede en *Expulsión del paraíso* y -lo digo para evitar la sospecha de obviedad y para celebrar el evento de su coetaneidad- sucede como sucede en la exposición de Francis Alys *Política del ensayo*.

Lo que sucede tiene que ver con lo que Ivan de la Nuez, en un breve editorial para el suplemento cultural del diario español *El País*, llamó “una encrucijada” (la encrucijada de la basura podríamos llamarla nosotros): “En la encrucijada, los artistas tienen ante sí una tarea mucho más importante que la de suturar las heridas abiertas desde la política. Esa encomienda les conmina a convertirse, sin complejos, en los intelectuales de la era de la

imagen. Esta condición suicida ya fue avistada por Hegel, quien consideraba al artista como “el hombre sin contenido” por el hecho de ir “más allá” del propio arte; de desaparecer después de dotarnos de un conocimiento visual y una emoción estética. Sólo que el arte, después de abismarse a otros mundos -la política, los medios, la tecnología-, regresa averiado a la domesticación de su Ítaca de siempre: la protección del museo y las formas de gratificación tradicionales. Esa falta de coherencia entre un viaje de ida pletórico y un viaje de vuelta menguado hace increíbles algunas propuestas del arte contemporáneo. Y no porque no tenga el valor de desbordarse -“más allá de sí mismo”- sino porque no consigue llevar hasta el último puerto la envergadura radical que requiere semejante expansión. Como en la antigua metáfora hindú, le sucede a muchos creadores lo que al jinete que cabalga sobre un tigre: alcanza cotas inéditas de velocidad, extensión y aventura, pero termina abdicando. Un error, pues eso es, precisamente, lo que está vedado en la leyenda: alguien que monta sobre un tigre no puede bajarse, porque éste lo devoraría de inmediato. Bien mirado, lo reprochable del arte actual no es, como dicen algunos conservadores, que se haya aventurado más allá de sí mismo, sino que no lo haya hecho suficientemente, que no haya completado del todo su gesto.”

He aquí el tigre y he aquí el comienzo de la relación de tu obra con la crueldad: todos los elementos que durante siglos han garantizado la autonomía y significación de la experiencia estética —la armonía, la coherencia, la belleza, la unidad— han de ser puestos en duda, pero de manera tal que este cuestionamiento pueda asumir un cierto estatuto de figuración, que acoja el extremo esfuerzo ético de la aparición autónoma de la imagen. El arte no puede seguir siendo entendido entonces como logro conclusivo y apodíctico de la forma; ha de ser, más bien, una práctica que coincida con el incierto reconocimiento del ahora en las cosas, una experiencia estética —“el instante del peligro” como acostumbraba decir Benjamín— suscitada por una insólita concepción de la forma en la que unidad y coherencia no son ya requisitos de su dimensión expresiva, y donde

finalmente se hace manifiesto su carácter residual, su irrenunciable fragmentariedad.

Expulsión del paraíso se presenta entonces, inicialmente, como una deliberada colección de fragmentos, instantáneos discernimientos del tiempo. Imágenes, ya podemos decirlo, con capacidad de conocimiento y verdad. Cada uno de estos fragmentos, de estas imágenes del tiempo, producen en quien las ve aquello que sintió Leonardo Sciascia ante la visión de una luciérnaga. “Anoche -escribe Sciascia-, al salir para dar un paseo, vi una luciérnaga en la hendidura de un muro. No veía luciérnagas, en estos campos, desde hace por lo menos cuarenta años... Era verdaderamente una luciérnaga; allí en la grieta del muro. Me produjo una alegría intensa. Y como duplicada. Y como desdoblada. La alegría de un tiempo reencontrado -la infancia, los recuerdos, este mismo sitio, ahora silencioso, lleno de voces y juegos- y de un tiempo que me correspondía hallar, inventar...”

La imagen produce entonces un desdoblamiento -una duplicación-. La imagen, cuando en ella hay conocimiento, produce un desdoblamiento, una duplicación.

Se trata, en realidad, de un espejo.

La luciérnaga de Sciascia una vez aparecida, ya no va a permitir ver “el tiempo reencontrado” más que como “un tiempo que corresponde hallar, inventar...” La luciérnaga de Sciascia, que parece con la transparencia de cristal respecto a la luciérnaga de hace cuarenta años, es en realidad un espejo. Lo que en verdad tiene relevancia aquí es el grado de perspicuidad con el que el tiempo reencontrado llega a ser visible en cuanto tiempo que me corresponde hallar, inventar.

He aquí la luciérnaga y he aquí una extraordinaria, por cuanto inusitada, teoría de la imagen. O, mejor, una teoría de los espejos. La inmensa responsabilidad epistemológica que la imagen otorga al artista está aquí, en *Expulsión del paraíso*, asumida sin concesiones. Debo repetir, querido Mario, y queda clara su necesidad, la idea de Benjamin: “donde los hombres ven una sucesión de eventos, el ángel de la Historia ve un creciente acervo de ruinas.

De estas ruinas informes, sin embargo- el artista -a diferencia del ángel que nada puede hacer- derivará por medio de su trabajo un fugaz discernimiento de los tiempos (una cierta y propia idea de belleza y una cierta y propia idea de moral)”.

Y no puedo en este momento no recordar tu más reciente trabajo antes de *Expulsión del paraíso*. Se trata de la película *Amargo como la vida*. Cito de lo que ya podemos llamar nuestro epistolario: “(...) no voy a cometer el error de señalar como relevante el carácter político de *Amargo como la vida*. He de señalar, en cambio, su esencia ética. Creo no haber asistido nunca -tal vez en Pier Paolo Pasolini algo así ocurrió, tal vez en Giordano Bruno- a la honestísima expresión de la búsqueda de una forma que sea suficiente respecto al horror del presente: la natural oscuridad de las cosas, los procesos de crueldad... no voy a negar tampoco la extremada dificultad del asunto y así la necesaria exigencia con el espectador(...)”

Amargo como la vida, ahora lo sé, tiene la forma de un espejo. Pocas, poquísimas veces, me había ocurrido de ver en acto, en obra, la imagen en su laborío cognitivo. Ese cierto modo de la mirada a través del cual el tiempo reencontrado llega a ser visible en cuanto tiempo que corresponde hallar, inventar.

Amargo como la vida contenía ya, como semilla en tierra acre, lo que en *Expulsión del paraíso* aparece desplegado, meridiano: en la película apareces tu cada tanto en un primer plano nocturno de tu rostro y narras -la voz lenta por el evidente cansancio, por la sequedad de la boca- de las dificultades de la empresa, das unas indicaciones geográficas y temporales y todo en ti duda. En *Expulsión del paraíso* apareces allende el mar, los ojos vendados, enceguecido tú frente a un muro húmedo, silencioso, sentado, impotente. Cada tanto tu ceguera se descarga en un diáfano golpe de campana.

¿Qué significa todo esto? ¿Qué significa todo esto respecto a la visibilidad ya alcanzada, respecto a esas imágenes que como espejos de un teatro de la memoria nos muestran la manera en que sucede el conocimiento?

Pienso –y más que pensar te lo pregunto, querido Mario–, pienso en algo que responda a la extraordinaria potencia de ese gesto. Pienso, en verdad, que todo esto significa que haz hecho de la ceguera un espejo.

Es de Rainer Maria Rilke –se trata de la octava Elegía de Duino– la imagen del hombre que, volteado en dirección contraria a la de todas las demás criaturas, está siempre en el acto de despedirse (“así vivimos y sin cesar nos despedimos” recita la elegía). Es tuya la imagen del hombre enceguecido que erige cada tanto un diáfano golpe de campana.

Me es inevitable recordar un soneto del mismo Rilke (se trata de uno de los Sonetos a Orfeo, se trata del soneto más querido por el mismo autor). La campana que resuena en *Expulsión del paraíso* con diafanidad dice:

Permanece siempre muerto junto a Eurídice (...)

Aquí, entre los que se desvanecen en el reino del fin,

se tú un cristal sonoro que ya se quebró al sonar.

Si eso eres al fin, un cristal sonoro que ya se quebró al sonar, si eso en verdad eres –en la ceguera un espejo– entonces *Expulsión del paraíso* ha de ser una inesperada, hermosísima, decisiva tragedia contemporánea.

De Eurídice entonces, querido Mario, deberíamos hablar largamente. Mas tal vez tengamos otra ocasión para hacerlo que ya entre tigres, luciérnagas y espejos parecería algo esclarecido el asunto de esta misiva: desde *Amargo como la vida* hasta *Expulsión del paraíso* saber de la “relación atroz y mágica con la realidad y el peligro” que tu obra prodigiosamente elabora.

Dejo acá entonces no sin antes abrazarte,

Alejandro Burgos