



## Selecció n de textos\*

\*Esta selecció n de textos de Perejaume ha sido realizada por el propio autor con la ayuda de Pere Gimferrer y de Carles Guerra que ha escrito las notas introductorias de cada apartado. Cuando no se indica su procedencia, los textos son inéditos y se publican aquí por primera vez.

## ALGUNOS TEXTOS SOBRE EL COLLAGE

En los textos reunidos en esta sección, el *collage* ya no es una técnica confinada al soporte del papel. Con la publicación de *Ludwig-Jujol. Què és collage sinó acostar soledats? Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol* (1989), el autor ya había ampliado el significado de esta técnica. La dimensión territorial de las comparaciones, pese a haberlas consumado literariamente, sugieren un nuevo régimen que rebasa “ el orden cartográfico.” La metáfora se convierte entonces en el principal instrumento que “ nos permite ir de un lugar a otro” . Haciendo literal esta última afirmación, el texto deviene un medio de transporte.

Al tomar como base sustituciones literarias de la realidad, la circularidad a la que se entrega el discurso de Perejaume produce “ metáforas de doble circulación” , tal como ha dicho Joaquim Sala-Sanahuja. El resultado más obvio es la erosión del foco de enunciación. Con los dos textos dedicados al Gran Teatro del Liceo se avanza también que la distancia es un espacio de carácter productivo para Perejaume.

### UN PAISAJE ES UNA POSTAL HECHA ESCULTURA

Tal como hace con los árboles la superficie de un lago, los hombres hemos aprendido a alisar la tierra en un papel, inventando el paisaje portátil, el paisaje de mano, el recuerdo pasado a limpio con una luz diferida, la mirada fósil en cuerpo de papel, el escamoteo del tiempo, el sedimento de superficies al fondo del agua: la estampación de postales y su copia, una sucesión de espejos, de claridades encartonadas en aguas que no están. ¿Vanos de puerta o postales? ¡Muros con anhelos de ventana, una ventana invariable, revestida por la parte de afuera: árboles de imprenta y montañas, montañas aquí, a mano, tan lejos! Aquella mañana no es este papel, pero es todo lo que sé de ella, todo lo que ignoro de ella; la única hora de aquella luz. Este papel dice aquella mañana, reflejo de aquel sitio en esta hora, semilla de uno en otro paisaje. Conjugo en presente aquella mañana, la encuentro de nuevo ahora luminosa en un giro de postalero por el turismo infinito de la mirada: el agua pasa, la hierba crece, se hace de día, llueve: aquella y esta mañana. Vivimos como si viviéramos; el presente es el retrovisor del futuro: una postal cambiante donde todo ocurre en dos dimensiones en un tiempo secreto, un collage constante que deja y recoge, una postal que se deshela en otra, que se dobla, que se traduce, otra: Sintra y Munich al lado, el mar, una mitad de mar y otra de lago, el lago de las Bulloses, el Atlántico. Sintra y Sintra alejadas, la cumbre del Bassegoda reflejando la Jungfrau en la poza del Brull, en el lago de las Bulloses, en un mar interior, a lo largo de un torrente de aguas retrospectivas. Un árbol de Sintra, un árbol de Munich, una postal de Sintra en Munich.

Estoy en Barcelona a las cuatro en punto de la tarde, y en la cumbre del Bassegoda, pero también en Sintra, con un paisaje nevado en las manos, y en Munich contemplando una postal idéntica. Pasan los coches con los faros encendidos, con montañas soleadas en los retrovisores, bajo el firmamento que oculta el sol de las cuatro de la tarde, mientras barajo postales en los últimos vagones de un largo paisaje. Un bosque de secoyas, una arboleda de traviesas donde clavan los raíles las montañas del fondo, un fondo de postales nevadas bajo un cielo verdoso, una sucesión de términos y de límites en el mismo cristal ya distinto por la corriente de postales, en el entretejido climático que las fusiona, en el ensamblaje de un paisaje desplegable sólo inteligible detrás de una mirada anfibia. Me miro en la ventana: “Mer de glace de Chamonix”, “Santa Cruz of giant sequoia”, “Eruzione Vesuvio”, paisajes salientes en un girar de hoja, trasladándose

con un sello en el vértice, esperando que la linterna de un faro, el encuadernado de un atlas o el telón del Liceo los haga aparecer aquí ordenadamente. Según el orden poético de las apariciones, puesto que hemos excedido el orden cartográfico y sólo la metáfora nos permite ir de un lugar a otro sin perder el sentido por esta naturaleza levitante y desprendida. ¿No es éste el collage más extremo: la parcelación del suelo, los paisajes maquinados y su trasplante infinito por la superficie desértica de este –que menciona Max Ernst– *Âge de la colle*?

En la cumbre de postales del Bassegoda estoy en el Liceo con postales en los palcos, con fragmentos de aerolito de un paisaje contra otro paisaje, contemplando las hondonadas del Brull –donde las postales están, aún, tan cerca, tan ordenadas que ni lo parecen–, bajo el firmamento móvil que hacen los coches con los faros encendidos, sobre el forro de postales de los continentes, por los retrovisores de las cuatro de la tarde, bajo la aviación del sol y la luna. Son las cuatro y cinco de la tarde en el cielo pretérito de una panorámica con cuatro esquinas. ¿Qué andenes, aún no publicados, bordean las riberas de esta única postal? ¿Qué móviles parajes? ¿Qué cascada de presa la retiene? ¿Qué baranda de balcón? ¿Dónde han ido a parar los volúmenes de tantas imágenes? Un paisaje plano es una palabra y el mundo un poema que gira en un nocturno de buzón. Hemos hecho del mundo una postal repetida, la única con luz en la superficie del olvido, y ahora necesitamos –inseguros de existir– fragmentos que revelen fragmentos, retrovisores que diferencien y constaten cada momento de esta postal inabarcable que vivimos por delante y escribimos por detrás.

Cumbre del Bassegoda, Les Tribunes.

Catálogo de la exposición *Postaler*. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, marzo 1985; catálogo del Centre Regional d'Art Contemporani Midi-Pyrénées, Toulouse, abril-mayo 1987, y la revista *ALEA*, núm. 9, París: Christian Bourgeois, 1989. Traducción al francés de Nathalie Bittoun Debruyne. Reeditado en *La pintura i la boca*. Barcelona: La Magrana, 1993 (Cotlliure 19) págs. 16-18 y en Tonia Raquejo, *Land Art*, Madrid: Nerea, 1998. Traducción al español de Toni Crab.

## MUERTE DE ROBERT SCHUMANN

A partir de los *Cantos del alba* (Op. 133), Robert Schumann no pudo componer más música. En cuanto se ponía a transcribir un sonido, ya escuchaba otro mejor, y otro. Cualquier rumor: un portazo, el alboroto de la calle, el paso silencioso de una abeja, le sugería una obertura, que, recién empezada, dejaba de lado, trastornado por un ruido que acababa de producirse e, inmediatamente, por otro que ensordecía toda comparación y, aún, por aquella nota *la* que había adquirido una vida independiente y se imponía bellísima, sola, de pronto, en el espacio oscuro de la composición. Todo, pues, comenzaba y nada continuaba, exactamente como cuando conducimos de noche bajo la nieve y los faros del coche dibujan la aparición constante de los copos en el centro de la mirada, fundidos súbita y continuamente antes de alcanzar los ojos. El instante donde todo desaparece, donde todo reaparece. El fragmento y el “nada es despreciable”. La intensidad meteórica del fragmento y el sonido encontrado, cualquier sonido. La precipitación de notas y de blancos dejados expresamente en la escritura. Los copos del alba, el siglo que se acercaba a Schumann, aquel que ahora habitamos, instantáneo: desconozco si esto es la consecución del todo o la nada, o bien el éxtasis y, en todo caso, la muerte.

Catálogo de la Galeria Joan Prats, Barcelona, diciembre 1986 – enero 1987. Reeditado en *La pintura i la boca*, pág. 15.

## GARAJE LICEO

El Gran Teatro del Liceo es una operación metafórica: el cobijo de la intemperie. Sería mejor llamarlo la figuración real, tangible y abrupta de una operación metafórica que, con el tiempo, como cualquier artificio del lenguaje, se ha vuelto de uso común, natural y arraigado. Sentados en uno de los palcos, pensamos qué irreal es este Pirineo cortesano y qué táctil y corpulenta se ha vuelto la imagen que lo evoca, que lo suplanta y lo excede, montuosa, con un estilo ornamental de entrelazamientos que vislumbra sus palcos riscosos, el rojo y el oro de los estratos, el maquillaje y la arboleda de los primeros terciopelos y el desenfoque, a lo lejos, de todas las demás cosas.

A menudo está el palacio erguido delante de una escenografía paisajística, el palacio mirando una naturaleza rústica y soleada. Otras veces, el palacio está pintado en la escenografía y los palcos se vuelven, entonces, las escarpas agrestes desde donde contemplamos el palacio. Sala y escenario, todo parece buscar un Pirineo donde posar la mirada mientras escuchamos a Berg o Monteverdi o Wagner o Messiaen. Sería más sencillo ir a la montaña y encontrar allí el óvalo de un desfiladero o bien un lomo altivo con foso para la orquesta, en un deshielo completo y solemne donde la sala se convirtiera en el escenario definitivo. Desde allí, veríamos el Gran Teatro como lo que es: un refugio para los días demasiado fríos, un cobijo para los días de lluvia.

Cada año pienso: "Cuando llegue el buen tiempo iremos a escuchar los conciertos a la sierra de Busa o al valle de Ribelles o a la cumbre de Catiu d'Or". Pero nunca ha sido así y preferimos resguardar el teatro del bochorno del verano, acondicionándolo con aires frescos y esponjosidades de moqueta, cerrando las ventanas y engrosando los aislantes, no sabemos demasiado si para incrementar aún más el artificio, para hacer más insoslayable el lenguaje, más real la distancia, que aquello que la distancia relata, o bien para protegernos de la naturaleza, cuando, en el punto en que nos encontramos, de lo que deberíamos comenzar a protegernos es, justamente, del lenguaje.

En la opacidad teatral de los palcos y las molduras, con aquella vivacidad con que nos reclaman las cosas apenas sugeridas, el Pirineo se percibe desde muy lejos, como un embalaje que prescindiera del objeto para sugerir únicamente sus formas, con una vertiente metafórica, de anhelo imposible, de insalvable distancia, y otra en cuerpo presente que reclama la etiqueta, el lucimiento, la comodidad; la estancia en una naturaleza muy arisca pero que nos evita tanto las inclemencias como los desplazamientos: el Pirineo sólo de abrir la puerta, no exactamente el Pirineo, sino lo que esperamos de él, suntuoso y confortable, de pronto, detrás de una puerta. Como un Pirineo de interior, también como el exterior de un palacio en el interior de una montaña y, aún, como la confusión de todas estas cosas en un garaje que pierde el sitio real y concreto para ser, no tan reales, todos los sitios posibles. Entonces, vemos el Liceo en aquello que también es; un montón de marcos y terciopelos antes de marcharse: la pinacoteca, el reposo dorado del paisajismo.

Catálogo de la exposición *Galeria Joan Prats, Coll de Pal-Cim de Costabona*, Barcelona, junio-julio 1990. Reeditado en *La pintura i la boca*, págs. 27-28.

## LICEO. MAPA DE CATALUNYA ESTAMPADO CON CENIZAS DEL GRAN TEATRO DEL LICEO

Y quiere que las Montañas sean el teatro FRANCESC MARÉS

La cuestión del incendio del Liceo nos hizo percibir el formato enorme de una pintura que caía. La *mise en nature* del Gran Teatro era un hecho constatable en aquellas partículas de teatro que caían sobre toda clase de cosas, de sitios a varios kilómetros a la redonda. La propia herradura del teatro había dado a aquel incendio un aspecto de erupción volcánica. El aire viciado, atiborrado de representaciones, se expandió en medio de un estallido de tempestad.

La inconsistencia de aquella abrupta densidad de imágenes en el interior de un local hacía prever algo así. Osadamente superpuesta en diversos pisos, la blandura de los oros, los terciopelos y las costras había sido sometida a torsiones y plegamientos de gran espectacularidad. Las vertientes subían de golpe, con toda su provisión de imágenes y surtidas de apariencias hasta la saturación; sobre el escenario, un peine almacenaba un segundo piso de telones que en cada nueva función se incorporaba al repertorio. No era de extrañar, pues, que todo aquello cediera a otro alcance figurativo, a un nuevo alojamiento.

El arquitecto oficial del teatro, Josep Oriol Mestres, en el incendio de 1861, ya vio cómo el edificio, planeando a cierta altura, se esparcía con unos oros y unos terciopelos puestos a crecer para abarcarlo todo, para representarlo todo. Ahora, aquel teatro volvía a extenderse: los pigmentos volaban lejos a un extremo y otro del país, sólo se paraban cuando estaban tan distantes los unos de los otros que temían que la trama, entre ellos, se perdiera, entonces decidían caer y caían como unos puntos que se posaban en el suelo.

El cielo umbrío de la noche llevaba partículas de teatro en suspensión y las dejaba caer a discreción. Una partícula de terciopelo tocaba los tres mil, otra partícula de moldura caía con gran reverencia y acatamiento en las cabañas de Costuix o en las playas de Llançà, unas partículas de decorado se depositaban en la villa de Noedes o en la encina del Mas de Borbó... Sí, el Liceo era, todo él, un cuadro enorme que aterrizaba, volaba a ras del suelo todo descompuesto y delineando los obstáculos, después aterrizaba sus pigmentos poco a poco, de una manera imperceptible. El teatro permanecía, hasta cierto punto, intacto –la fachada, la escalinata, la sala de los espejos, el valle Ferrera, la sierra de Busa, la comarca de las Garrigas...– y los copos de ceniza no hacían más que obedecer aquella idea de *musée éclate* a través de la cual, la nueva museografía ve una región entera en exposición permanente.

Es en la medida que la figuración se vuelve sólo sospechable detrás de estas imagerías que tanto nos agrada enardecer y engañarnos con ellas: como un aire rojizo posado en un gran espacio oscuro, el circo de Gorgutes bajo el Mall Pintrat es ahora una arquitectura teatral dieciochesca. Las cosas se convierten sencillamente en lo que contemplamos en ellas, la figuración las vuelve simulantes, espectrales. No es que la figuración haga real ésta o aquella imagen, sino que se sirve de ellas para ser más real que todas ellas, más decisiva, más quieta y hundida. Entonces, el teatro que, interiormente, aloja cada cosa, es aquel que exteriormente la representa. Veo el teatro que cae a mi alrededor; mi aliento sube el aire, inmóvil, porque lo hace dentro de un teatro, tanto da que me encuentre en el circo de Gorgutes. De una derribada grandeza, aquella naturaleza parece haber crecido en el emplazamiento de un teatro, en las decoraciones pintadas de un teatro que había habido. Un pilar medio derrumbado da testimonio de ello, tal como

las grietas que ha ido formando la pintura bajo los rigores atmosféricos. Bien mirado, la configuración de los teatros es deudora de un modelo geológico –una pendiente suave que reposa arqueadamente en un rellano– y a la vez de la forma atenta de una cabeza con el escenario en los ojos. El aterciopelamiento y la tapicería posteriores fueron transformando esta forma vacía de cabeza en una forma de corazón, un corazón majestuoso e íntimo, palpitante de una medida a la otra. Podría pasar páginas y más páginas tratando de convenceros de que el Liceo es todo esto, que sus muros se contraen y se dilatan como un corazón y ahora es un teatro sin límites que no deja nada fuera, y el telón es rojo como el día cuando se eleva y se pone, o como el rojo del sol cuando lo miramos con los ojos cerrados o sencillamente rojo para hacer que nos valgamos de los telones justamente para “sangrar” las imágenes, las duraciones, los encuadres o, aún, rojo como el fuego, con el fleco dorado abajo y las llamas arriba por los pliegues. ¡Dejad la paleta donde queráis, donde más os plazca, cargada o no, tanto da! El teatro se ha expandido. Aquella capacidad irreprimible que tiene la pintura de ser otra cosa se ha contagiado a la tierra, a los ojos, al corazón y no divisáis rastro de teatro en ninguna parte cuando ya os viene todo un terciopelo de pigmentos. Algunos vieron, en todo aquello, una redención del lujo, una inesperada rusticidad del lujo, otros, en cambio, no han hecho más que constatar en ello el regreso de las cosas a sus modelos apartados, otros, por último, han percibido una amenazante turbiedad de pactos entre lo real y lo representado a partir de una inmensa reforestación pictórica de la naturaleza. De hecho es cierto que este Liceo ceniciento, que ahora usa como decorados cosas de verdad, inscribe en una experiencia de la naturaleza los mecanismos más genuinamente representativos y esto puede comportar, para muchos, una ligera y maligna fosforescencia. No es menos cierto, sin embargo, que ésta ha sido una percepción corriente en la mayoría de viajeros románticos que han visto la naturaleza como espectáculo justamente en sus formaciones más agrestes, en aquellas más libres de influencia humana. Podríamos pensar incluso que la simulación es una tendencia franca de las cosas y que los sitios, con el pretexto de presentarnos una fábula, se nos manifiestan más realmente de lo que lo harían por sí mismos. Por lo que hace a los espectadores, siempre estamos ante la paradoja de rehuir de la pictoricidad y, a la vez, de pedir cada vez un mayor impulso figurativo, sin que acabemos de saber nunca si existe una avenencia viable –ahora diríamos sostenible– entre una y otra cosa. Es con éstas que los terciopelos y las molduras asumen, ahora, una magnífica presencia geológica, botánica, natural, con artesonados, espejos y columnas. Es con éstas que los altos relieves dorados, con testas de compositores y animales fabulosos, adornan con imágenes valles glaciares, pedregales y cavidades de toda forma y grosor, como si el Liceo hubiera cambiado de dirección, retirado actualmente en aquellos quehaceres pirenaicos que tantos escenógrafos habían anhelado, un Liceo al fin y al cabo más puro e irreductible, origen y propósito de una enorme hendidura de escenarios.

Bajo el Mall Pintrat, en el circo de Gorgutes, está la garganta inmensa de un anfiteatro con esfagnales de damasco y ricas tapicerías: un pirineo almohadillado con altos respaldos y brocados nevados que dispone palcos y pendientes semejantes a los que hay en aquel alto valle de la Comalada, en el Canigó, que –según Josep Sebastià Pons– “se alarga y se ensancha como un anfiteatro hecho aposta para la epopeya de san Guillermo”. Situados en el circo de Gorgutes, en medio de la hoya, con el collado y la herradura como en un Liceo encontrado, vemos hasta qué punto es fácil vislumbrar una cosa en otra; a tal extremo que, más que no una u otra cosa, el objeto

de exhibición real acaba siendo la estructura ilusoria que las exhibe, que las conecta por debajo, por dentro. Más que el Liceo o las rocas, perseguimos ver, pues, la figuración que los lleva. No tanto la imagen figurativa como la figuración misma, esta cosa que debe de ser la figuración, la compacidad de esta cosa: la sacudida tan altiva que hace, de todo aquello, el teatro de todo aquello.

*Cave Canis*, núm. 1, Barcelona, octubre de 1995.

#### ADENDA DEL SENDERO DE OGASSA

No descubrimos nuevas relaciones entre las cosas hasta que se alejan de nosotros. Cataluña es un país matinal, las pendientes del agua señalan a mediodía, pero casas de labranza, aldeas y poblaciones reposan con una leve inclinación a levante. Lo contemplo desde Sant Amanç, desde el Taga, desde el pico Estela en la sierra Cavallera, lejos de Baviera y del Camp de Tarragona, pero con Baviera y el Camp de Tarragona a lo lejos, presentes también en aquellos primeros términos pirenaicos, más cerca de Baviera en la apariencia, más cerca del Camp de Tarragona en el espacio real. Al fondo, Linderhof y la Casa Bofarull se elevan tal cual: una arquitectura puesta al sesgo en la encrucijada de las palabras y la mirada. Todo lo que hemos dicho es en vano, salvo aproximarnos a este núcleo recóndito que las fundamenta, las relaciona y las distingue, salvo girar en torno a este núcleo del cual presentimos la existencia pero que permanece siempre latente y no revelado.

De hecho, el arte o el conocimiento, fieles a un cosmos definitivamente inquietante e incomprensible, nunca han aspirado a eliminar el misterio sino, más bien, a alimentarlo.

Sabemos que el autor de la Casa Bofarull, el autor de la Casa Negre, de Vistabella..., es Josep Maria Jujol. ¿Pero quién era el autor de Ludwig II: Lohengrin?, ¿Baviera?, ¿Luis XIV?, ¿él mismo?, ¿sus biógrafos?, ¿sus castillos?... Y, aún, ¿de qué es realmente autor Ludwig II? ¿Lo es de los *Maestros Cantores*, compuestos por Wagner en el castillo de Berg bajo su protección? ¿de los trineos que mandaba hacer a los tallistas y maquinistas del teatro de la Corte? ¿de Neuschwanstein, proyectado por Jank y realizado, posteriormente, por los arquitectos Riedl, Von Dollman y Hofmann? ¿de Linderhof, con Von Dollmann de arquitecto, decoración de Quoglio y ajardinamiento de Effer? ¿de Herrenchiemsee, realizado por Von Dollmann y después por Julius Hofmann?... Incluso en el dietario más íntimo hay escritos de otra mano; tampoco estamos seguros de que muchas de sus extravagancias sean reales o bien atribuidas por sus enemigos y, sin embargo, Ludwig es todas estas cosas, o, más exactamente aún, lo que querían ser todas estas cosas, víctima y motor de estas cosas, creadoras y destinatarias del monarca.

Volvemos a ver el plano, filigranado de sierras y portillos, lo leemos como quien contempla, desde la cima de una herbosa letra capital, un código extensísimo remachado de toponimia. Pensamos como Bofill i Ferro que "una construcción gaudiniana en la montaña sería una redundancia, no tendría sentido", y, a continuación, nos admira la ubicación contrastada de los castillos de Ludwig en el aislamiento que hace del artificio, en un paraje natural imponente y, aún, con grutas y jardines artificiales-naturales en el interior. La tarde es un tapiz rústico y suntuoso, cortesano y fervorosamente solariego, el hilo de oro de las crestas separa bavieras y resolanas. Al fondo de todo, con una línea toda bordada de nieve, se encumbra la amplia curvatura del mar. Cataluña es un solo pirineo en la confluencia de todas las aguas. La metáfora tiene un momento cero, cuando Joan Miró, indicando un utensilio del taller y sin mencionarlo, dice: "esto". En la montaña, en cambio, delante de la des-

mesurada existencia de los elementos aún adosados a un lenguaje incontestable y primigenio –el boj que es el lenguaje del boj, la fuente que está en el origen del agua, la piedra que es ella misma y se abandona–, este momento cero, este “esto”, es demasiado manifiesto. La única metáfora que cabe es el traslado tradicional, decir a “esto”, “aquello”, o bien, indicando la piedra más próxima, decir “allá”.

Vislumbro un paisaje donde, delante, haya un fondo vago y abatido en una lejanía de montañas brumosas y, en último término, el mar estuviera representado, en cambio, con toda clase de detalles, con una visión próxima que distinguiera cada temblor de azul, cada miaja de ola, conciso y recortado con aquella línea precisa que, en las pinturas de Lucas Cranach, separa el abeto negro del cielo turquesa.

Un paisaje que no he visto en ninguna parte, que nunca nadie ha visto y, sin embargo, podemos hacer comprensible, casi visible, con el lenguaje. Pero es en vano que intentemos representar esto con los elementos paisajísticos del pesebrismo tradicional. Si cogemos la tira de corcho que hace de cordillera y la ponemos en primer término, éste deja de ser una cordillera para convertirse, sucesivamente, en un rastrojo próximo, un margen pedregoso, una roca yerma y, finalmente, la corteza de un corcho.

En relación con esta corteza, si alejo el musgo, éste no mantiene, tampoco, la figuración y en seguida deja de ser un prado para volverse una arboleda, una colina ufanosa, una selva distante...

Está, casi, oscuro. Cuesta muy poco divisar, en la hierba de la collada de Ogassa, un abetal nórdico y vetusto de árboles altos como montañas. Si mantenemos la ilusión, veremos que medio nos invita a perdernos por los claros de verdor nuevo que dibujan hayales más tiernos, con robles dispersos, aún invernales, en las briznas de hierba seca. Incluso H. J. Syberberg, en la película *Parsifal*, emplea el pesebrismo: el invierno, las montañas, el templo, el manantial..., todo es sugerido por la máscara mortuoria de Wagner, puesta plana en el suelo, cara arriba, sobre el espacio escénico. Tal como, años atrás, Antoni Tàpies, en un cuadro de homenaje al compositor, había colocado en una posición idéntica, una fotografía de la máscara vista de perfil, como un montículo rocalloso o unos Alpes en maqueta.

Cautivados por estos términos perdedores entre el “esto” y el “allá” de todo traslado metafórico, pensamos, nuevamente, en aquella cordillera que se disipa al acercarse el corcho respecto de la hierba que se agiganta al alejar el musgo. No acabamos de entender cómo es que verbalmente podemos expresar un fondo puesto en primer término y no lo podemos hacer con la tira de corcho tradicional. Los dos términos del lenguaje –las palabras y lo que designan– se corresponden con las dos distancias que separan corcho y observador –corteza y cordillera–. Uno de los dos, sin embargo, en el lenguaje de las palabras y a diferencia de la metáfora objetual, es deliberadamente informe. El hombre bíblico fue modelado con fango, pero el fango no tenía ninguna figura concreta y adoptó con firmeza la del hombre. Si hago un belén de yeso, puedo representar una cordillera lejana y, al aproximarla para poner detrás de ella un mar detallado, con el agua muy cerca, sigue siendo una cordillera lejana. El lenguaje es, pues, de hecho, un belén de yeso que, en determinados casos –como, por ejemplo, cuando exclamaba “La tarde es un tapiz” o, ahora mismo, cuando he dicho “El lenguaje es, pues, de hecho, un belén de yeso”– empleamos como un belén de corcho, si bien reproducido finalmente en yeso. Y por este camino de yeso que casi no modifica el camino que representa, puedo bajar, cómoda y naturalísticamente, a Mitjavila.

Ahora contemplo, en la oscuridad, Linderhof y la Casa Bofarull: Ludwig hace un pesebre de yeso o de hielo, Jujol una arquitectura de corcho, musgo y papel de plata.

Mitjavila, junio-octubre de 1987.

*Ludwig-Jujol. Què és collage sinó acostar soledats? Lluís II de Baviera, Josep Maria Jujol.* Barcelona: La Magrana, 1989 (Cotlliure; 10), págs. 91-95.



## PESEBRISMO

La palabra pesebre alude a la representación navideña del paisaje de Belén y las figuras que lo ocupan. El material que tradicionalmente simula las superficies montañosas de esta representación es el corcho. Si el *collage* consistía en el transporte de una cosa a otra, ahora el pesebrismo consiste en “ver una cosa en otra cosa.” Así pues, el realismo del pesebrismo es doble. Primero, porque se trata de representar con lo que se tiene a mano. Y segundo, porque los materiales de la representación del paisaje son trozos de ese mismo paisaje. El ilusionismo que provoca el estallido de la visión, la cualidad momentánea y fugaz de las representaciones, sitúa a estas imágenes en una dimensión espectacular, como en *El sur de Sils...* Por primera vez, Perejaume piensa en el pesebrismo como un método que puede ser ejercitado y repetido. No obstante, al conferirle el estatuto de método pretende independizar la visión resultante de la subjetividad propia del observador, pese a que él mismo advierte que “el método que nos dirige es el método que dirigimos”.

### PESEBRISMO

Mirarse el hielo sin pensar que es agua. RAMANA MAHARHI

Permanecemos en la incertidumbre, y, quien comprende, tal vez sólo inventa. Se figura que comprende por el hecho de ver en esto aquello otro, pero, con tal de verlo, inventa. Cualquier lectura parece dotarnos de una cierta experiencia de invención, la misma que posibilita, a la hora de escribir, que el lenguaje se adelante a lo que estábamos por decir. Algunas creaciones dan de lleno en estos lugares de articulación y artificio donde, por otra parte, nunca es probada la relación entre los hechos. Es tan iluso querer captar la realidad completa como resignarse a sus desgarros.

Comprensión e invención resultan difícilmente discernibles para quienes tratan de rebuscar una realidad central donde la forma bordea la distancia, figura los nexos, captura los hechos y legitima la ficción, una realidad donde remarcamos la ruptura y a la vez la eludimos en esta solidez imprevista que parecen figurar, pesebrísticos, los hechos más discordantes. Lo hemos dicho en otras ocasiones: tal como si hubiéramos pasado de una pintura señorial y agraria a una pintura de servicios, son los aglutinantes y no los pigmentos aquello que necesitamos que sea figurativo.

Más que la simulación de un territorio, codiciamos un territorio largo y sostenido de simulación. Como si la pintura nos permitiera una operación por los recodos de la pintura, de pie, a flor de galces, como quien va por la línea de la cresta donde no hay cresta, siguiendo aquellas atalayas que dispone alguien o algo, con nexos de tanta figura que podemos atravesar. Crestas, pues, y vaguadas en línea, seguidas y escritas, donde la palabra lee aquello que el mundo no le dice y la pintura da al mundo el sentido que no encuentra en él. Podríamos ir a pie por un metro de lo que he escrito, o cogernos a la línea como si fuera una baranda delante de una delicada muestra de marfiles, parajes nublados y glaciares.

No quiero mostraros con el “Pesebrismo” un código pseudo-científico de percepciones corchescas. ¡Sería en vano! ¿Qué método no ha fracasado en estos parajes? ¿Qué edificio? Siempre es bueno improvisar. Que venga la figura, que sea ella la que venga. No hay estrategias seguras. Los cor-

chos son los coautores. La idea no la ves venir; tal como pasa en los talleres, te tumba y ya está. Después dudas si te ha tumbado realmente, si estaba justificado caerse... ¿Cómo confundirse con una idea que nos viene dada de no sabemos dónde? ¿Cómo desviar su dirección para que vaya a otro con algo nuestro?, ¿levemente firmada por nosotros? El método que nos dirige es el método que dirigimos.

Estamos en los tres mil por encima de las mil ochocientas brazas, por los encofrados, apenas, de lo que tenemos que ver. Allá donde haya caminos a uno y otro lado, sólo tenemos que disponer los puentes sobre los desfiladeros. Con bóvedas de ladrillos puestos de plano, en un vuelo inexorable, el pesebrismo nos procura una muestra real y soleada de estos parajes intermedios. Sus dominios no son sólo la corteza y el pesebre resultante, sino el pesebrismo amplio, agudísimo y a plomo que, de repente, bajo las ganancias de un aire rústico, los conecta.

A menudo obtenemos, con pasos bruscos y colladas, un pirineo tanto o más abrupto que el descrito, en el propio trayecto de engendramiento. Y en aquel alzamiento, cuyo aparato escénico está todo en el ojo, las montañas surgen y se desvanecen como un oleaje de sismógrafo, cubiertas ya de arbustos como los modelos que nos acercan. Entonces, con el óleo, las palabras, el bronce y la luz, observamos –saltando toda la apariencia de la retórica–, montañoso como un pesebre, palpable como una corteza, el mismo pesebrismo: una pintura forrada de teatro, forrada de naturaleza, forrada de terciopelo.

Se les debe de hacer difícil comprender este término a todos aquellos que no lo han vivido de una manera tradicional y cotidiana. Joan Amades dice que encuentra por primera vez la palabra “pesebrista” en el año 1805, aplicada al cuchillero y vainero barcelonés Ramon Beguer. En realidad, la tradición de escenificar con figuras el nacimiento de Jesús es antiquísima y extendida a múltiples países. Ahora bien, en la Cataluña del siglo pasado, el establo del Nacimiento comenzó a encovarse, minúsculo, entre montañas extensas y boscosas, con torrentes y planicies de cultivo que representaban, con toda clase de detalles y costumbrismos, las comarcas rurales del país. El localismo era reforzado por el hecho de emplear elementos del entorno inmediato, que figuran una mayor amplitud: una corteza, el macizo entero; una ramilla, el árbol; un palmo de musgo, el prado. Y, asimismo, atisban, fingidores, con aquel entorno boscoso y en presente, la Judea desértica y remota. “Lo principal de un pesebre es el paisaje”: ésta es la primera prescripción que redactó, en el año 1863, Josep Oriol Mestres para la Associació de Pessebristes de Barcelona, y éste es el rasgo que, sin duda, define el pesebre catalán: una creación entre barroca y romántica donde las figuras parecen más bien obedecer a aquel estilo retablista, mezcla de lo sublime y de lo profano, mientras que el paisaje es más romántico si bien, como las figuras, de inclinaciones agrestes pero vida casera. J.V. Foix es quien primero usa la palabra “pesebrista” en un sentido figurado. Lo hace en un texto sobre Dalí, donde habla del “pesebrisme astral” y, también, en otro que titula *Miró. El pesebrista astral*. En un texto posterior, el poeta es aún más explícito y relata el caso de un profesor italiano, Giuseppe Sansone, que al leer un poema de *Gertrudis*, también dedicado a Miró y que quería traducir, le comentó: “C’è un originale presepio...” “Los italianos –añade Foix–, como nosotros, han pasado el nombre de pesebre, con el significado de representación plástica del nacimiento de Jesús, a los paisajes montañosos con casas y casitas dispersas y frescas fuentes” El mundo, o un trozo de mundo, puesto en la mesa que tantos autores persiguen, podría hacer del término “pesebrismo” el más extendido de los estilos. El mundo en pequeño que compuso Noé suspendido

sobre las aguas, sería el precedente; los jardines zen podrían ser su período de mayor esplendor, las Tebaidas toscanas de los siglos XIV y XV, su más fiel pintura y aquellos mirós que hemos dicho, donde vemos Mont-roig en unas algarrobas o en unas briznas de hierba, una de las más próximas manifestaciones. ¿No es un belén, asimismo, meter el tiempo en un reloj, o bien ver, como quien se gira a mirar, las cosas lejanas en el tiempo y azuladas? Todos estos cambios de escala tienen lugar, por otra parte, en una pared medianera entre la conciencia y el automatismo que alinea, asimismo, en el arte de las cortezas, las imágenes latentes de Dalí, las piedras con peana de Foix, las sonoridades manchadas, imprevistas, del piano preparado de John Cage, el mal de piedra de la portalada del monasterio de Ripoll, los muros manchados de Leonardo, los estudios de paisaje realizados a partir de una mancha, de Alexander Cozens, los *frottages* de Max Ernst o aquellas “vegetaciones vivas del tronco” que Pere Gimferrer observa “como un médium” estampadas en la puerta de un armario. Efectos pictóricos, en definitiva, en contra de una figuración impuesta, conservando a ultranza la indecisión y la inexactitud, en busca de esos Alpes empequeñecidos en una corteza que el poeta, el niño o el pintor liberan.

De la misma manera que el paso del tiempo, los efectos de la humedad y el desgaste de las paredes, dan los cuadros hechos, la pintura, a menudo, finge no darse cuenta de la imagen que representa y nos muestra los lugares y las figuras como un descuido. A veces estamos ante una figuración almacenada pacientemente, otras ante una superficie desgarrada por un secamiento demasiado rápido, con hoyos, cimas y altiplanicies. A veces nos encontramos a media altura entre los pigmentos y sus términos, con hitos medio perdidos y embrozados, otras ante algo real y concreto, mirando fijamente hasta sorprender allí una figura, como si los lugares acudieran sin, apenas, nuestra intervención, como esta imagen que ahora viene a encontrarnos y nos hechiza, arrastrados por la obsesión milenaria de poner un nombre y un rostro a lo informe, esta imagen con espectáculos de alta ilusión, relieves excepcionales y teatros tan bien provistos que, por poco que se descostre, ya observamos un nuevo encabalgamiento de montañas y escenarios. Entre las estatuas que engendra una lectura, ahora contemplamos la mirada recogida en una estiba de corchos. ¿Cuántas cortezas necesita la comarca de las palabras para que estalle la visión, para que la levadura de las palabras nos haga olvidar las letras y alcancemos, en lo delgado de su materia prima, los alpinismos? Nos encontramos ante la mirada y sus ascensiones, un lugar que acepta asumir la forma de cualquier cosa, como si sintiera una fuerte atracción por la precariedad de no importa qué. Hay un horizonte recluso, un horizonte de interior con luz de mesa sobre el horizonte. Después oímos el derrumbe de las imágenes al cerrar el libro.

Catálogo de la exposición en la Galería Soledad Lorenzo, *El grado de verdad de las representaciones*. Madrid, octubre-noviembre de 1991. Traducción al español de Ángel Crespo y al inglés de Jeffrey Swartz. Reeditado en *La pintura i la boca*, págs. 282 – 287.

## EL CORCHO DE BATH

¡Mirad, en pleno bosque, el telón durante la extracción de los corchos, cuando se les quita la peladura y les sangra el terciopelo! Cualquier grosor tempestuoso ha sido, en origen, un terciopelo como éste, un óxido color de cobre, color de mosto de vino más tarde oxidándose y oxidándose hasta que comienza en el paisaje. Diríais que, a los corchos, la savia les sale afuera a mirar y se oxida, no lóbrega como la savia, sino más bien celeste y ventosa. Después, año tras año, el telón va plegándose con una caída orográfica e –iniciador de elevaciones, de acrobacias de roca, de levitaciones finales de tierra–, ya no para nunca de crecer, de irse. Cuando saca más imagen, ofreciéndonos en dote más tierras de las que tiene, es cuando permanece tallado, separado del tronco. Es entonces que, sólo de ver la corcha puesta plana, damos con el ojo contra un alto pedregal. Todo, torrentes, campos y colinas, se apoya en un esquema de entretallas claramente perceptible. Después de que lo hayamos observado, el corcho llama al cambiador y éste pone otros corchos a hablar.

William Beckford aprendió de Alexander Cozens el arte de las manchas: ver una cosa en otra cosa tal como hacía Cozens con el paisaje en limpio de una tinta en sucio. Joan Miró, que, a buen seguro, no conocía el método de Cozens, en sus “pinturas según collage” hace una aplicación ejemplar de aquel método y tanto o más sistemática, obteniendo como Cozens una realidad concreta a partir de un esbozo imprevisto, pero consiguiendo una asociación aún más remota e íntima.

La aplicación que hace William Beckford del método es, en cambio, más libre. El esbozo, la mancha –en un sentido también literal aplicado a una Inglaterra humeante, ensuciada por la industria naciente– es la realidad circundante sobre la cual Beckford viste, ilumina, una vida paralela. Más que un descubrimiento de las sugerencias de aquella mancha, se trata de una total invención, de una huida por unas figuraciones externas extraídas de viajes y lecturas. Unos viajes, es preciso decirlo, donde los paisajes interpretan, asimismo, remoteces aún más lejanas. Los lugares, como los libros, son un soporte para otros lugares, unos materiales dispuestos para que la mirada se los lleve, unos corchos, unos figurantes. Como dice Didier Girard –su último biógrafo–, “antes de la poesía itinerante de Henri Michaux, Beckford utiliza los lugares como un verdadero soporte de visión”. Esta vislumbre, en los lugares, de otros lugares y otros más –pensad que el denominado “Califa de Fonhill” nunca puso sus pies en Oriente más que en multitud de textos (el primero de todos *Las mil y una noches* que Cozens regaló a Beckford cuando éste sólo tenía trece años), así como en el aura oriental que pudo encontrar en Venecia o en Andalucía– nos lleva a Joseph Wright of Derby, el pintor de las luces. Wright of Derby, como Cozens, como el mismo Beckford, ligados a la ciudad de Bath en un período u otro de sus vidas, prácticamente contemporáneos (se llevaban unos veinte años el uno al otro) y un poco al margen, los tres, del arte oficial, es conocido por haber elaborado toda clase de audacias en torno al pintado de las claridades nocturnas. La suya es la luz más pequeña de aquel siglo de las luces que ya languidecía, desprotegido, envuelto de tinieblas. Estoy pensando en aquellas pinturas donde lámparas, farolas, forjas y planetarios iluminan, desde el centro del cuadro, a los personajes y las cosas más próximas mientras que dejan el resto en la oscuridad; o, al revés, en aquel otro cuadro donde, a pleno día, atraviesa por un paisaje plácido y tranquilo el esqueleto de la muerte.

Wright of Derby hizo, también, su viaje a Italia (febrero de 1774 – julio de 1775). Se conservan diversos dibujos de su estancia en Roma y dos óleos de una gruta de Nápoles, como también una

pintura al temple (de atribución dudosa) donde figura el Vesubio en plena erupción, parece que también pintado en el lugar. El resto de cuadros de temática italiana están pintados *en* Bath (algunos de ellos acabados, después, en Derby) o, si queréis pintados *desde* Bath. Los nocturnos siguen siendo frecuentes, pero aquellos pequeños focos de luz que conocemos del período anterior se elevan y expanden creciendo, pesebrísticos, de una manera insospechada: primero –de una luz alada– en los grandes castillos de fuegos artificiales de Roma y, después –con un encorchamiento definitivo de la luz–, en las vistas del Vesubio encendido en una recreación –de hecho, Wright no coincidió con ninguna erupción real del volcán– de aquellas farolas, de aquellos planetarios, de aquellas forjas..., montuosos y resplandecientes, conservando, no obstante, una envoltura de tinieblas tanto o más extensa.

Una cosa reconoce otra, se pone el corcho que le hemos traído y nos mira con él puesto. El hecho de que la corteza cambie de troncos, tal como un intérprete cambia de papeles, hace que todo se alinee y germine a riesgo de confundirse, sin apenas distinguir el corcho aquel donde la montaña es comenzada, de la cumbre aquella donde el corcho termina. Conocemos una versión donde Wright of Derby hace, a la manera de Cozens, un dibujo de paisaje a partir de una mancha que lo prevé. Después de caminar y caminar, he encontrado en Bath un sitio que hace pensar en él. Pero no es que Bath y aquel dibujo se esfuercen por parecerse. El hallazgo podríamos decir que lo he hecho un poco a pesar de ellos... El corcho, tal como lo emplean los pesebristas catalanes, tiene, respecto del *método* de Cozens, la ventaja de la naturaleza, puesto que es la expresión vegetal y leñosa de unos pigmentos que el paisaje ya tiene y, a diferencia del *Nuevo método* que señala un desinterés por las vistas en vivo y prefiere fabricar las manchas en los dominios del lenguaje, el pesebrismo alcornuero encuentra las manchas en el modelo mismo. Es, pues, profundamente realista y no da la espalda, a diferencia de los pesebristas de Bath, al mundo, escapando, con menosprecio, de la realidad inmediata.

Dejad, sin embargo, que el ascensional agrandamiento de las cortezas, con desfiladeros y fierezas, cresterías y riscales como aquellos que nos llevaban de la farola a la colina y de la luz a la lava en las pinturas de Wright of Derby, nos devuelva otra vez a Beckford, quien, a raíz de una estancia en Suiza, donde conoce a Henri Benedict de Saussure –uno de los pioneros de la meteorología y gran amante del alpinismo–, tiene tratos con la corteza avejentada y tan derrubida de los Alpes. Su primera novela, *The Vision*, transcurre en un escenario alpino fuertemente ilusorio, afín a aquellas luces aisladas, lunares, que pintaba Wright. “Los rayos de este glorioso planeta –escribe–, daban a los pináculos de piedra desportillada unos aires extraños y fantásticos, a veces ídolos gigantescos, a veces obeliscos o aún pirámides de formas misteriosas, cuyas esculturas groseras parecían aguantarse erguidas como si se confesaran.” Después, unas líneas más abajo, el corcho reaparece: “Es con serenidad que, ahora, miro los pináculos rocosos y no veo más que pináculos”. Todo se alza y se hunde, un corcho da cuenta en una hilera de lo que aparenta en la otra, más riscoso cuanto más grosero, más quebradizo cuanto más altivo. Beckford practica asimismo fuera del texto estos ascensionales agrandamientos. Dispone, consciente de su rechazo al mundo tal cual es, otra clase de elevaciones, otra clase de escrituras; y ya en una carta dirigida a Cozens jura, a la edad de diecisiete años, que erigirá “una Torre donde escaparse de la Tierra de los hombres hacia un más allá donde el aire no será corrompido por el aliento de los miserables que son objeto de nuestro menosprecio y nuestro rechazo”. Años después, cuando escribe *Vathek*,

construye para el califa un palacio verbal: el palacio de Alkorremi, en la ciudad de Samarah. Un palacio que –según cuenta Beckford– Vathek ya ha heredado de su padre pero al que amplía añadiéndole cinco palacios más, uno para cada sentido: El Eterno Festín o el Insaciable, Templo de la Melodía o Néctar del Alma, Delicias de la Mirada o Sustento de la Memoria, Palacio de los Perfumes o el Acicate de la Voluptuosidad y Reducto de la Alegría o El Peligroso. Al acabar Vathek manda construir, con la ayuda de los genios, y, por consiguiente, con mucha rapidez, súbitamente, una torre de once mil peldaños, “no para salvarse de un nuevo diluvio, sino por la curiosidad insolente de penetrar en los secretos del Cielo”.

Beckford, en Fonthill, planea llevar a la realidad el Palacio de Alkorremi. El levantamiento de un corcho como aquel lo sitúa sobre una colina, en el punto más elevado de aquellos andurriales, bajo la forma de un gótico lleno de agujas que rehúye el gótico inglés, de una apariencia más austera. El arquitecto contratado se llama James Wyatt. La primera torre que eleva se hunde recién construida en el mes de octubre de 1793. En el año 1807, Fonthill Abbey se vuelve habitable con una torre de una altura extravagante (84 metros). A diferencia del exotismo de Splendens –el palacio de Fonthill que hereda de sus padres, el cual, detrás de una fachada de estilo paladiano, oculta toda clase de exotismos egipcios, turcos, holandeses, chinos...– los interiores de Fonthill Abbey estarán amueblados con piezas valiosísimas, de procedencia tanto o más distante pero real y no sugerida, y mostrando siempre una excelente erudición en la selección: porcelanas, huevos de avestruz, seis mil volúmenes –básicamente obras de creación literaria y biografías, pero también manuscritos medievales, tratados de ocultismo, textos iniciáticos, ilustraciones de Blake...–, frutas exóticas, perfumes, pinturas de Rafael, de Watteau, de Velázquez, de Bellini..., piezas de orfebrería, reptiles..., componiendo toda clase de asociaciones imprevistas y exquisitas proximidades que trazan una pre-mancha, un esbozo, de aquel ambiente con que, en *À rebours*, Huysmans sugiere al lector. Entretanto, una vez instalado en Fonthill Abbey, Beckford hace derribar Splendens, la mansión de Fonthill, el lugar donde, sin embargo, habrá pasado más años de su vida, el Hohenswangau de Beckford, heredado de sus padres en las intermediaciones, también, de un lago y taller de los alzamientos posteriores.

En el año 1810, a consecuencia de la caída del precio del azúcar en Jamaica –siempre la procedencia lejana, la distancia, lo remoto...–, se reduce considerablemente su fortuna. En el año 1822 Fonthill Abbey sale a subasta en el catálogo editado por Christie's. Tres años después, el arquitecto James Wyatt, tendido en su lecho de muerte, hizo llamar a Beckford para implorarle perdón y confiarle que los fundamentos del edificio no habían sido hechos siguiendo sus órdenes y, por tanto, el conjunto se hundiría un día u otro. De repente el corcho cede y aquel mismo año la torre cae y hunde también la entrada y el claustro. Beckford se traslada a vivir a Bath, donde en los años 1826-1828 levanta una nueva torre, la Lansdown Tower, alzada también sobre una colina en el punto más alto de la ciudad. El arquitecto encargado, Henry Goodridge, proyecta, dos años después de la muerte de Beckford, un cementerio al pie de la torre donde fue colocado el sarcófago que Beckford mismo diseñó. Aún hoy se puede contemplar la Beckford Tower altiva a unos metros del sarcófago de granito rojo puesto a nivel del suelo.

Un corcho que imita el cobre, parodiando negruzcos aguafuertes, hace vagar a Ludwig, el rey bavarés, por entre estas líneas. Entierra el corcho una vista de la galería de Eduardo III, en Fonthill, de quien Beckford se creía descendiente, rebrota luego un coleccionismo inacabable,

huidizo, que convoca estilos y latitudes en un cuento como el de Ludwig de siglos y reyes con cifras semejantes... Ahora el corcho crepita claridades difíciles de encender y troncos y guijarros como si se desvelara un nombre en su memoria: ¿Hohenswangau? ¿Fonthill? ¿Falkenstein? Toda una serie de torres se elevan y hundien... Sean cuales fueren, los oros cierran las apariciones con corchos sobredorados y emboscadas molduras. Hay autores a los que el tiempo ha endulzado con un tapiz de musgo, a otros, caprichosos y fatales, los corchos les quedan al descubierto. Los corchistas de Bath tienen, irresistiblemente, a diferencia de los catalanes, una tendencia a la sombra, un menosprecio por el mundo inmediato. No hemos dicho que aquello que consigue Vathek con aquella torre de once mil peldaños es, finalmente, el Alcázar del Fuego Subterráneo, "el primer infierno –como dice Borges– realmente atroz de la literatura". Hay una pintura de Wright of Derby que narra asimismo un pavoroso descubrimiento. La pintura se titula *Miravan forzando la entrada de la tumba de sus ancestros*. El autor mismo describió el argumento: "Miraván, un joven noble de Hungría, manda abrir una tumba atraído por una inscripción que dice: 'Dentro de esta tumba se encuentra el tesoro más grande que nunca pueda poseer Creso'. Dentro de la tumba sólo hay polvo y otra inscripción: Aquí reina el reposo. ¡Miserable sacrílego que buscas el oro entre los muertos! Vete, hijo del lucro, tú ya nunca podrás encontrar este reposo". En la pintura que reproduce esta escena hay, también, una luz central, una lámpara suspendida con una pequeña figura de bronce que –como dice Judy Egerton en un catálogo del pintor– "da imperturbablemente y para siempre la espalda al mundo para mantener una débil claridad sobre la tumba".

*La pintura i la boca*, págs. 150-157.

## EL CORCHO DE SILS

Esto ocurre en un escenario de Sils... El pesebrista, vestido con un traje de terciopelo, enseña al auditorio una tira de corcho. Primero enseña el reverso con el rojo aquel, tan admirable y aterciopelado, que toman las cortezas un año después de ser extraídas. A continuación, sostiene con las manos la corteza totalmente apaisada, de manera que ofrece, de cara al público, todas las arrugas y abultamientos.

En cosa de segundos, el corcho comienza a agrandarse hasta alcanzar la dimensión del escenario. Después, y esto es aún más impresionante, dobla y triplica su medida, sin que aquel inmenso campo óptico agote, en cambio, las dimensiones reales del escenario. Llega un momento en que el auditorio se sorprende de reconocer delante suyo todo el término del pueblo a medida real y pesebrizado con toda clase de detalles. La expectación es extraordinaria. La cosa dura hasta que, de pronto, el pesebrista vuelve a girar la corteza y todo se desvanece. Mientras el pesebrista saluda, los aplausos suenan como un ruido rezagado de aquellas extensiones que, de repente, se acaban de comprimir, como si el público presionara con las manos lo que acaba de ver. Se cuenta que algunos espectadores, al salir del espectáculo, iban a los alcornocales y cogían trozos de corteza, dispuestos a prolongar su curiosidad.

## EJERCICIOS DE UNA PINTURA ESCRITA

En esta serie de textos, la ilusión de hacer transitable la pintura pasa por un proceso que se inicia afirmando “ que es lo mismo el cuadro que la naturaleza” . Asumido esto, escribir, pintar y caminar tienen lugar en el mismo territorio. El animismo que se desprende es un efecto de haber eliminado el soporte tradicional de la pintura que, ahora, se amolda al paisaje. El proceso no se completa sin un momento de olvido, como cuando dice “ Mondrian, Mondrian, Mondrian... hasta que se os haga extraño el nombre...” .

El tono de los textos, sobre todo los más breves, es característico de las proposiciones impersonales del arte conceptual. En este caso, las condiciones para realizar estas proposiciones son prácticamente inalcanzables, a pesar de la invitación a comprobarlas —lo que se deduce de los modos verbales utilizados. Entonces, podríamos decir que la función indirecta de estos textos es indicar el desajuste entre las condiciones de la enunciación y las condiciones reales que nos rodean.

### PINTURA ANDADA

¿No habría de querer, si es tan hermoso,  
a este paisaje verde en oleadas?  
Con él me gusta siempre ir al acoso  
sobre la tela, en cuatro pinceladas,

de noche. Abrir caminos en el coso  
donde el pincel me llama a las andadas  
y entre umbría y pintura hallar reposo  
en marco y encinar de hojas doradas.

Paisaje y yo huimos en pintura,  
ahondando en los bosques nuevamente:  
Montalt, Montnegre, el mar no son clausura.

Pienso al regreso, sosegadamente,  
que es todo uno: el cuadro y la natura.  
Van creciendo los cuadros en mi mente.

Traducción de Pere Gimferrer

*Nova antologia de poetes del Maresme*, Vilassar de Mar: Quaderns de la font del cargol, 1983. Revista *Traç*, núm. 21, Mataró, 1988. Reeditado en *Perejaume, Oli damunt paper*. Barcelona: Empúries, 1991, pág. 11.

### PINACOTECAS

Probablemente la pintura está en una de las curvas más extremas de toda su historia. Por un lado, la cesión que había hecho de parte de su repertorio al soporte fotográfico o fílmico, ahora se ve incrementada desde el momento en que estas fotografías pueden ser compuestas, inventadas y procesadas virtualmente con pigmentos tecnológicos y sofisticadas metodologías post-pictóricas. Por el otro, la pintura es, cada vez más, una realidad territorial, independiente y espaciosa, un legado no demasiado diferente de la tierra, los bosques o la lengua. El mismo título de “Pinacotecas” viene a corroborar este legado extensísimo, con Louvres tomados del natu-



ral e Himalayas autónomos, acaudalándose en una ordenación museográfica del tiempo. El autor usa autores, muros y molduras para hacer de soporte a unos campos monocromos donde, forrada de grosor y ocultación, la pintura expone, sobre la imagen del soporte fotográfico, su opacidad; cubriendo y encubriendo lo que, hasta ahora, tanteaba representar y dejando, de esta manera, los pigmentos en su más amplia posibilidad de significación y de silencio, reales y liberados como si, al fin y al cabo, la pintura ya no estuviera pensada para pintar sino para existir.

Invitación de la exposición *Pinacoteques*. Barcelona: Galeria Joan Prats, Artgràfic, febrero 1992. Reeditado en *La pintura i la boca*, pág. 166.

## EL PINTOR

El pintor nos ha sorprendido mientras trabajaba, nos ha encontrado en una combinación azarosa de pinceladas; hemos visto cómo nos encontraba y, con un aire familiar, firmaba lo que veía de nosotros.

*La pintura i la boca*, pág. 85.

## TODO EVOLUCIONA

Todo evoluciona por parejas como en un salón de baile muy espacioso. A veces el pintor no vuelve, coge el camino de la pintura y ya no vuelve.

*La pintura i la boca*, pág. 86.

## ANÁFORAS, SINÉCDOQUES Y ASÍNDETONES

A san Lucas

Dicen que la Virgen tomaba forma visible, místicamente, en la superficie del cuadro cuando san Lucas intentaba pintarla. Como si san Lucas pintara ahora la pintura como una cosa aparecida, intocada, que hubiera pintado san Lucas.

*La pintura i la boca*, pág. 101.

## DESVIAR HASTA CASA

Desviar hasta casa un arroyo salvaje, o un jadeo de mar al foso de los teatros. Construir las pinacotecas al pie de las montañas, con entrada de aludes.

*La pintura i la boca*, pág. 90.

## TAPIZAR CON TELAS

Tapizar con telas el Pirineo, a partir de una determinada cota.

*La pintura i la boca*, pág. 91.

#### MOLER

Azul de la azurita, verde de la malaquita,  
rojos y amarillos del cinabrio,  
bermellón del rejalgar y del oropimente,  
calabaza del minio, blanco de la tiza.  
Moler todo el mundo en un pequeño mortero.

Traducción de Antonio Colinas

#### EL BLANQUEO

El blanqueo de la fachada de la Pedrera con lavados de arena.  
El blanqueo, con lavados de arena, de los acantilados de las Agudes, en el Montseny.

#### LLEVAR ONCE NATURALEZAS

Llevar once naturalezas muertas de Zurbarán al Camp Gros de can Tarrades. Llegar con un camión hasta un camino próximo y, desde allí, bajar los cuadros, uno a uno, hasta el centro del campo. Mirar que los cuadros se ajusten los unos con los otros, con los marcos muy cerca, de manera que formen un retablo plano, puesto en el suelo. Exponer los cuadros justo donde el campo hace una leve ondulación para que el retablo de cuadros lo moldure suavemente.

#### EL PLENAIRISTA

El plenairista se pinta los ojos y los labios y, a continuación, sobre la mesa, se eleva un tumulto... Justo encima se hace como un desgarro en el aire seguido de la habitación. En un promontorio se aparece una mujer vieja que lleva un ramo de retamas. Detrás suyo, unas grandes nubes pasan a través de las paredes... Llega desde el fondo de la sala un zumbido de sorpresa y admiración... La visión se aleja y el aire se vuelve a cerrar como una cortina.

#### PINTAR CINCO PINCELADAS

Pintar cinco pinceladas al óleo sobre una barra de hielo como si la pintura fuera el futuro, como si fuera a posarse en el suelo pasadas unas horas, como si con un efecto al ralentí la pintura incorporara el tiempo, como si se valiera del tiempo para desprenderse del soporte del que siempre ha de menester..., como si el soporte fuera el tiempo.

*La pintura i la boca*, pág. 96.

## IR CON AVIONETA

Ir con avioneta a ochocientos o novecientos metros de altitud y conseguir una velocidad suficiente para que un pincel, cargado de pintura espesa y puesto afuera, extienda la pintura apenas dejada en el aire, vislumbrando en el aire un soporte rígido. Hacer, pues, que el pincel se descargue, como haría sobre un muro, y el aire se lleve las pinceladas de plano o de largo, no menos de un metro, aunque después las deje caer.

*La pintura i la boca, pág. 95.*

## MONDRIAN, MONDRIAN

Mondrian, Mondrian, Mondrian... hasta que se os haga extraño el nombre, hasta que penséis que éste es el lugar de una realidad ineludible y perentoria. ¿Quién no ha estado nunca en Mondrian?, ¿en el toponímico Mondrian, en el casi gentilicio Mondrian?

*La pintura i la boca, pág. 100.*

## TENGO EL PENSAMIENTO

Tengo el pensamiento con golpes y contusiones de algunas obras... Las obras me dan vueltas en la cabeza. Algunas ya son obras hechas y duras que no he conseguido sacarme de encima y me pegan en la frente o me rozan la nuca. Son obras hechas de aquella pintura que llevamos en la boca y no encuentra nunca las palabras para salir.

## UN HOMBRE

Un hombre se sienta en una roca. Lleva un pincel altísimo cogido como si fuera una lanza. Extiende la mano y señala, a lo lejos, a otro hombre que se acerca también con un pincel. En otro lado se ven ocho hombres que conversan con un pincel enorme en la mano. Delante de nosotros, un bulto que habíamos tomado por una roca se levanta y es otro hombre con otro pincel.

## LA NOCIÓN DE OBRA

Pulverizar la noción de obra. Hacer, de la noción de obra, pigmentos. Aglutinar, con aceite de linaza, los pigmentos de la noción de obra.

## DESPINTURA

La eliminación de la representación a través de la abstracción, el monocromo y la desmaterialización, todos ellos subgéneros de las postrimerías de la modernidad, queda radicalizada por la despintura. Considerando la pintura como una “predadora”, la despintura tiene por objetivo una restitución metódica de los materiales invertidos en tanta representación como nos rodea. “El dejar de hacer”, recurrente en estos textos, se contempla como una forma de dejar que las cosas aparezcan ya hechas; en definitiva, una ironía sobre el *ready-made* duchampiano. El abanico de las actividades que se sugieren después de la interrupción de la representación es tan rico que no hay lugar para hablar de un ultimátum (“medio descubrimos una voluntad activa en el dejar de hacer”). La despintura es, más bien, un punto de inflexión que asume un tratamiento de las imágenes y de las representaciones derivado de planteamientos sostenibles.

*Parcs interiors. L'obra de set despintors* afirma la simultaneidad de la pintura y la antipintura y, en definitiva, elabora la despintura como una paradoja. El abanico de las actitudes que representan los siete despintores sugiere posibles salidas a una hipotética crisis que amenaza con agotar los recursos naturales. Sin embargo, este texto puede leerse como una historia del arte del futuro, en que los artistas “escogidos” reaccionaran ante lo que parece incuestionable desde el presente.

### ¡OH PINTORES!

Oh pintores, aquí donde estamos, ¿hay o no hay pintura?... ¿Debe de haber o no?... ¿Conviene o no que la pongamos o la añadamos?

### EL ARTE Y LA ARQUEOLOGÍA

El arte y la arqueología parecen completarse en algún punto. Quizá un día, en una excavación, encontraremos el arte del porvenir.

### LA ESCULTURA DE BUSA

Dejar de hacer una escultura en la sierra de Busa. Ver la sierra como aquello que es de la escultura que ya parece. Darse cuenta de que hay una parte de Foix adscrita y firmada en todo aquello; y, aún, otra parte que ahora firmamos sólo con leer la escultura que digo.

*La pintura i la boca*, pág. 105.

### POSTNATURALISMO 1

Apaisar un Giacometti, enderezar un Soutine, llenar los *fauves* de grisallas, encorvar un Mondrian.

*La pintura i la boca*, pág. 98.

## DESDIBUJADLO TODO

¡Desdibujadlo todo y entelad los desdibujos! ¡Buscad con afán nuevas dilaciones! Nunca hemos de saber si los cuadros nos apartan de donde vamos o bien nos llevan allí. Llevamos detrás de la cabeza un sitio vengador, y es con este irreprimible deseo de pintar que exhortamos a los blancos luteranos, la erosión de lo inútil, los formatos abiertos... y, con fijadores sobre goma de borrar, medio descubrimos una voluntad activa en el hecho de dejar de hacer.

*La pintura i la boca*, pág. 112. Reeditado en el catálogo *Espacios públicos. Sueños privados*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1994, págs. 156-157. Traducción al español de Ana Romero.

## POSTNATURALISMO 2

Obtener con transformaciones genéticas, realmente, en una rosa, el rojo aquel con que pintaba Emil Nolde una rosa.

*La pintura i la boca*, pág. 99.

## TREMENTINEROS

*"Not a precipice, not a torrent,  
not a cliff, but is pregnant  
with religion and poetry."*

THOMAS GRAY

¡Oh pintores demasiado osados que hemos hecho pintura de cualquier cosa! Probad un día ir a los picos. Si son reales, si es que quedan, ¿no oís ya las risas de los picos al veros subir? ¿No oís cómo ríen los picos al veros con las telas? ¿No los veis, altivos, riendo y riendo?

*La pintura i la boca*, pág. 110. Reeditado en el catálogo *Espacios públicos. Sueños privados*, págs. 156-157.

## VOLVED A PONER

Volved a poner en la tierra el oro, esparcid en la montaña el bronce, el mármol y el marfil, a fin de que representen aquello que ahora más nos falta: el lugar de donde salieron.

Traducción de Antonio Colinas

*La pintura i la boca*, pág. 113. Reeditado en el catálogo *Espacios públicos. Sueños privados*, págs. 156-157.

## PARQUES INTERIORES. LA OBRA DE SIETE DESPINTORES

Escombrau mes petjades en l'altura;  
ja no hi faré més nosa.

J. VERDAGUER

A fi y efecte que lo tal pintant sia privat de pintar.

CÓDICE DE LA CORONA DE ARAGÓN

La despintura es una fórmula bivalente mediante la cual la pintura pone en cuestión algunos de sus propios fundamentos. Cuesta imaginar a los cuadristas actuales desatentos a esa mirada de asombro, quimérica, con que todo se nos muestra pinturoso, y así es como, en la medida en que, a los pintores de hoy, una parte de oficio nos rechaza y otra nos reclama, la pintura se ha convertido en un centro vivo de reflexión y controversia.

En definitiva, aún no sabemos discernir con suficiente nitidez si el de despintor es un oficio nuevo o si se trata de un puro simulacro del oficio de pintor o, incluso, si no es un subterfugio que se ha procurado la misma pintura para seguir pintando, sólo que ahora lo hace sirviéndose de pigmentos que le vienen, o parecen venirle, en contra.

Los ejemplos de despintores que hemos recogido son, como veréis, de muy diversa intención.

Lo que realmente los agrupa es un punto de partida, que para todos los despintores viene a ser el mismo: la búsqueda de un mito mayor en el que se integren la pintura y la antipintura. En esa búsqueda es donde los despintores despliegan toda su ambigua posición, vagamente conscientes de que pintan de no pintar. Tratando de escoger el disolvente exacto, el anticolor adecuado...; por más que, mentalmente, puedan buscar para el artista, la pintura y el arte un lugar donde ocultarse, en realidad intentan seguir ejerciendo su oficio, aunque sea agrupados en la licencia retórica que el nombre de despintores les otorga.

Si la despintura se impusiera, si estuviéramos ante un período semejante, si fuera ése un rasgo fundamental en el arte que ha de venir, entonces la trayectoria del lenguaje habría tenido tres fases bien diferenciadas: el uso de sus materiales expresivos en el período tradicional, la desnudez de los materiales expresivos en el período moderno y el castigo de los materiales, su práctica eliminación, o tentativa de eliminación, en el período actual. Pero eso está por ver..., y ahora sólo podemos referir el artero cuestionamiento que, de la pintura, parece que estén haciendo algunos artistas, entre los cuales hemos elegido a los siete que siguen.

El primer despintor que hemos de ver se ha hecho arquero. Para él los colores están colocados en el mundo de una manera bastante ajustada y tan provistos de óleo que, con sólo acertar el tiro, ya le satisfacen; poner más colores o copiarlos sería redundante. De ahí viene que vaya a los sitios armado de arco y carcaj, con pinceles largos como saetas, y busque entre los lugares los más pintorescos y en ellos haga servir su arco de madera pulida, y sea el primero en acertar los colores, cada uno por el tono preciso que tiene.

Cuesta no ver, en sus ejercicios, un aire medieval y legendario cuando lanza, para cada tono que persigue, su disparo infalible y, hasta que no le queda ningún pincel en el carcaj, lucha con el paisaje como el caballero con el dragón, y se va sirviendo de pinceles de manera que, con aquel hecho de arquería, el paisaje quede, a la postre, tendido en el suelo, con un chorro de trementina cayéndole por las heridas.

Este segundo despintor también increpa a su oficio con el propósito de que el mundo comience a desaccumularse, pues hacía tiempo que observaba las trementinas de un aire envenenado de química y los engrudos de tierra, acarreados de un lado a otro en grandes paladas, así como las pintaduras sucesivas que lucían las cosas, apiladas una encima de otra en diversos pisos cremosos. Él, entonces, decidió encerrarse en el taller días y días, por si encontraba una pintura con poros tan amplios que fuera transparente y totalmente fungible después de haberla usado. Sus investigaciones de una pintura que no dejara rastro de nada si no es un milagroso efecto en el observador le han llevado a idear una pintura que apareciera delante de un público reducido por la acción de unas imágenes alumbradas por un efecto de proyección, siempre a través de un mecanismo secretamente guardado. Nuestro despintor cree que esa especie de pigmentos tecnológicos combinan tan magníficamente el sentido total de la creación y la disolución que nos han de permitir, en breve, servirnos de una pintura opalescente y tenuemente luminosa que, guardada en frascos diminutos, podremos hacer aparecer, expandida, en los lugares más inespereados, y todo ello a través de una tecnología suficientemente depurada que ha de aligerar la propia faramalla de sus procesos. Y en eso es en lo que sigue ocupado, en busca de una pintura desnuda y porosa, de una extrema nitidez mediática, gracias a la cual el marco que le da soporte no ha de quedar untado ni recibir otro contagio que el puro milagro de su aparición.

Este otro despintor –el tercero de acuerdo con nuestra cuenta– se propone simplemente reparar un agravio secular e intenta devolver las pinturas a aquellos lugares de donde han sido extraídas, restituyendo asimismo a los lugares las imágenes que habían intentado llevarse. Para hacerlo va en busca de cuadros acerca de los cuales conoce qué motivos y parajes los han inspirado y, una vez los consigue, retira de ellos toda la pintura, sirviéndose de decapantes y disolventes. Las costras de pintura que obtiene así, las guarda cuidadosamente en una caja y con ellas va a los lugares de donde aquellos pigmentos proceden en imagen. Una vez allí, excava en la tierra un hoyo de un codo o más de profundidad y deposita en él las costras de pintura como quien hace una ofrenda. Acto seguido, las cubre con tierra, de manera que se pierda totalmente su rastro.

Al despintor que sigue, de tanta convicción como tiene, le ha ganado la oratoria en el empeño de persuadir a sus colegas pintores de que dejen de pintar. En realidad es, pues, un activista, avezado en discursar de palabra, que defiende una naturaleza limpia de ungüentos y pinturas, como una cara fresca, sin maquillar. Elocuente y verboso, corre a los talleres y a los recintos donde sabe que se reúnen artistas y, muy especialmente, gusta de ir a los sitios frecuentados por los que pintan al aire libre y, una vez allí, les habla de esta manera:

“Dejad de reproducir las cosas, dejad también de inventaros cosas para reproducir! Contemplad la arboleda como arboleda que es, ¡qué otra podría superarla! Gozad, pues, de cada cosa tal como esa cosa se presenta. Y si la actividad literaria o pictórica os marca el deber, mirad la arboleda misma como una actividad literaria o pictórica que se despliega hasta el infinito y que simplemente hay que captar. En nada tenéis que sentir os más complacidos, con nada más engañados, con nada, tampoco, delante de un arte más realista y verídico, que en esa pintadura que el cielo hace sobre las cosas y que las cosas hacen entre ellas y que cada cosa hace de ella

misma. Creedme, amigos artistas: quien pinte otra vez las cosas, sea quien sea, no deberá poner más pintura que la que llevan puesta, antes bien quitarles alguna capa por si así las descubrimos en vez de volverlas a pintar”.

He aquí como le gusta hablar a este despintor, a los pintores que encuentra, se esfuerza por encontrarlos y decirles todo esto para que renuncien al mundo de las imágenes y a los amontonamientos más banales. “Haceros un agujero dentro –les dice– para que el mundo retorne adentro, para que el mundo retorne así al origen como único original, para que el mundo repose, otra vez, en él mismo y la visión no os sea sólo exterior sino también de dentro.”

La obra de este despintor son todos aquellos que le escuchan. Y esto viene a cuento porque han sido algunos de sus más fervientes seguidores quienes se han agrupado bajo el nombre de los vistadores. No poseemos todavía datos suficientemente fiables para precisar el número de los que son en verdad y tampoco en qué grado su actitud ha de durar o es una pura emanación de las doctrinas de su maestro.

Los vistadores, según tenemos entendido, son aquellos que practican la vista y miran de guardarla sin haber menester de nada más, y procuran que la vista, así tan netamente guardada, se comunique, a través de ellos, en la manera de vivir, de ver, de decir... Por su parte, firman con el ojo lo que sólo ellos saben, y dejan así que las cosas se muestren a favor de ellas mismas, sin acapararlas para nada.

La pintura es para ellos una pura fuente de luz. Más que a ver, el autor vistador va a los lugares a preguntarse qué dibujan los lugares en él..., y ve cómo los lugares le observan y hacen leves trazos en el aire para que sólo él los vea y los admire... He ahí, pues, cómo los vistadores ejercen o ven jercer la pintadura en su misma persona y, a la vez, son la obra de aquel despintor que acabamos de ver, cuya oratoria parece haberlos convencido.

El despintor número cinco es, en cambio, callado por temperamento y huye de los lugares demasiado concurridos. Tal vez era a causa de su timidez y mansedumbre que le gustaba hacer, con las herramientas al hombro, horas y horas de camino. Cansarse le aligeraba enormemente. Para él era un acto de reparación y de gozo por cómo celebraba que las cosas permanecieran en su sitio y no fuera necesario reproducirlas ni pintarrajearlas sino simplemente caminar con sus bártulos. No conocía pintura más reverente y huidiza que aquella que le llevaba de paso por los parajes más agrestes cargado con las herramientas de pintar. Más adelante, y pensando en la actividad propiamente gráfica de sus desplazamientos sobre el terreno, se imaginó qué paisajes no dibujaban, también, tantas pinturas que constantemente se desplazaban por el mundo para ser expuestas por doquier. Entonces se complacía en imaginar la cantidad enorme de cuadros que cada día va de un sitio a otro, y cómo esos cuadros contornean, con paisaje propio, los relieves naturales o dibujan en el aire sus destinos, a través de toda clase de medios de transporte.

Justamente viendo cómo los cuadros adoptaban, por lo general, recorridos poco escarpados, demasiado rectilíneos y voladizos, ha pensado asignar a algunos cuadros de autores que él veneraba especialmente recorridos más concretos y de más fuste. De manera que carga un cuadro al hombro, tal como antes hacía con las herramientas, y se encarama a pie por un paraje ríscoso que el cuadro contornea de manera que la pintura obedezca paso a paso al relieve real



por el que él la lleva. Mientras lo hace advierte una tercera dimensión en la pintura, una vertiente escultórica de los cuadros ya ultimados que sus autores, a buen seguro, no habían sospechado. Ha sido con vistas a tales esculturaciones que ha llevado una pequeña tabla de Giotto por las sierras del país de Gales y un monocromo de Rodchenko por la costa oriental de la isla de Córcega y tiene pensado ceñir las grandes cimas del Atlas con un paisaje de Ferdinand Hodler.

Como los anteriores, el sexto despintor venera el paisaje como la cosa más importante que hay, porque, como ellos, cree que el paisaje abarca todas las cosas, es todas las cosas. Para este despintor, sin embargo, la pintura no tiene ya más dilaciones, más retos que ofrecer. Las grandes transformaciones físicas y humanas que ha sufrido el territorio le han llevado a tomar partido por las actividades que afianzan los lugares, que los fortalecen, en detrimento de aquellas otras, pinturas o deportivas, que consumen infatigablemente el peso y la presencia. Por lo demás, este despintor consideraría aborrecible que siguiéramos hablando de él unos minutos más. Simplemente ha decidido dejar la pintura para trabajar en el paisaje del oficio que, según él, es más beneficioso, ya sea labrar la tierra, ir al bosque, guiar el ganado o, simplemente, dar amistad a aquellos que todavía viven allí como él considera que se ha de vivir. El suyo es, pues, un ejercicio de desaparición: hacerse labrador, o artigador, o campesino, internarse en el paisaje y eludir frontalmente cualquier derivación divulgativa de su arte.

Hay todavía un séptimo despintor, pero el paisaje es tan redondo y la naturaleza tan cóncava que este despintor vuelve a ser pintor. Según él, Duchamp ya había tanteado la despintura, el *ready-made* era ya, según tenía observado, un subterfugio, el intento de una pintura limpia, ofrecida en su totalidad a la mirada, y por eso ahora no podemos afirmar que haya resultado menos predatoria esta pintura del *ready-made* que la pintura tradicional, antes bien ha terminado por poseer más invisiblemente y en mayor número las cosas. Al despintor que se ha vuelto pintor le gusta observar cómo, aunque de entrada creímos que sería bastante agradable tomar por arte cualquier cosa que nos saliera al paso, no hemos tardado en ver que, a consecuencia de este hecho, se artificioaba en un grado mayor, pinturoso y remirado, nuestro entorno. De ahí viene que haya pensado que quizás sea la pintura misma, y no otra cosa, la que ha de sacarnos de este pintamiento abominable y es culpa nuestra no saberla usar adecuadamente y haberla lastrado con un mal uso. De ahí viene que haya encaminado todos sus esfuerzos a averiguar si hay una pintura que mantenga la inocencia, con un estilo nutriente de representación, un estilo que, más que capa, eche raíces, y de un arte tan audaz e ingenioso que supere cualquier previsión para que quede de él la pintura *ready-made* después de haber dado tumbos por doquier y sin tino. La gran fidelidad con que este artista vive su vocación le ha de permitir, según él, discernir en qué parte la pintura es una materia despierta y en qué parte es una materia embrutecida y, una vez establecido esto, obrar en consecuencia.

*El paisaje*, colección "Arte y naturaleza", núm. 2, Huesca, 1996, pág. 163-167. Traducción al español de Ramón Ibero. Reeditado en *Perejaume, Tres dibujos*. Santiago de Compostela: Centro Galego de Arte Contemporánea, 1997, págs. 40-45.

## OISMO: EJERCICIOS DE VOZ DE UN PINTOR

El oismo concentra la percepción del paisaje a través del sentido del oído. Esta atención sobre el nivel fonético ha sido una constante en los escritos de Perejaume (*El puig* ya había sido publicado en *La pintura i la boca*). La figura del *toponimista*, introducida en *El paisatge és rodó* (1995), ya había hecho alusión a la actividad nomotética. El libro *Oïsmes. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer* (1998) ha ampliado la hipótesis de un sonido emancipado de la escritura y separado de la visión. No obstante, *Oïsmes* comienza por una poética basada en una escritura latente y ligada al territorio, *La bardissa*. Entonces la escritura se comporta igual que la pintura independizada de la tela.

A partir del oismo el paisaje es reformulado como un “campo transmisor”. A pesar de basarse en el sonido, esta serie de textos visualizan las conexiones que llenan el espacio aparentemente vacío. Así, pese a la retórica arcaizante, los textos se refieren a una problemática contemporánea que alude a la invasión del espacio por las tecnologías de la comunicación. Con textos como *El suro sorollós* se puede comprobar que la intención ensayística que recorre los escritos de Perejaume adopta formas y géneros tan distantes como el cuento.

### LA ZARZA

En más de una ocasión, mientras caminaba por algún sitio, he llegado a ver, en una zarza que crecía, una maravillosa rúbrica. Aquel conjunto de trazos, flotantes y enredados, era quizá la manera que tenía la naturaleza de firmar todo aquello donde se exponía, con nombres diversos, en cada margen, con una grafía agavillada y embrollada. No en vano, desbrozar un bosque o un claro consiste, antes que nada, en quitar zarzas, matorrales, espinos, y dejar los árboles y el suelo libres de aquel grafismo con que todo terreno se expresa, se protege y se ensombrece. Siempre he creído que, más que una rúbrica personal y constante, había que conseguir, en nuestra manera de escribir, los trazos externos, distraídos y arborescentes, con que la naturaleza parece urdida. Estos zarzales rubricistas son, en efecto, unos hermosos modelos de escritura. Parece, a veces, como si la realidad misma operara como uno de ellos y se desarrollara con la misma prosa retorcida de aquellos matojos, buscando, en un trastocamiento perpetuo, el aplomo y la justeza de una redacción definitiva.

Es preciso admitir que cualquier noción de enlace suele obedecer, en nuestro pensamiento, a un grafismo ingobernable y caprichoso. Pocas veces llegamos a conocer dónde comienza realmente y dónde acaba o nos lleva aquello que decimos: lo cogemos por el medio, lo decimos y lo dejamos estar... Es la urdimbre que hace reales las cosas, y le agrada dejarnos a mitad de camino, escabullirse y mostrar, una y otra vez, cómo es, precisamente en las ataduras perdidas, que la conexidad se extiende, se ensancha, vive. El desorden es, entonces, un interlocutor al que pedimos seguir por donde él tiene previsto llevarnos con aquella espontaneidad natural con la cual el desorden parece que lo hace todo por instinto, como un guía al que seguimos, mudo y socarrón.

Es muy probable que haya un orden profundo y oculto, pero raramente podremos transmitir este orden con el lenguaje corriente, con los conceptos intelectuales. Raramente lo podremos ni siquiera concebir. Lo percibimos, eso sí, con insistencia, seguro, caudaloso, vastísimo, incluso, en

muchos casos, tutelar, pero nunca es recorrible. Si surge, lo hace a escape, para corregirnos la conducta, la lógica, la línea de orden que habíamos aprendido. Es entonces cuando observamos un giro en el curso de los acontecimientos, una torsión en su sentido, un pliegue que es la manera más abrupta que tiene este orden profundo, este desorden aparente, de emerger.

A veces es como si no consiguiéramos pensar del todo, como si no pudiéramos poner la suficiente atención. Toda inquietud vertebral es en vano. Sabemos que aquel o este otro es un tema fundamental, pero no llegamos a distinguirlo claramente, a prestarle toda la atención que se merece. De entrada, nos abstenemos de escribir hasta que el tema no se manifieste más plenamente. Pero, al fin, anotamos los indicios que nos han sobrevenido, por miedo a perderlos, por miedo a que, incluso los indicios, se nos olviden, se escurran, salgan.

Tampoco las palabras consiguen nunca escribirse del todo que ya se deshojan y extravían por un zarzal de tintas y recodos. Amagan que van a decir un hecho o un pensamiento según se lo hemos encargado, pero se quedan a medio decirlo y otra palabra las viene a distraer como si obedeciera a una ordenación más vasta que aquella que tratábamos de imponer. Es entonces cuando os hace el efecto de que, sentadas sobre un cisne blanco, las cosas van de un lado a otro, sin apenas apoyarse. Es entonces también cuando lo firme y la mudanza coinciden, pertenecen al mismo orden y trazan, en todo aquello que acabamos de escribir, una rúbrica fosforescente.

*Oïsmè. Una escriptura natural a partir dels croquis pirinencs de Jacint Verdaguer.* Barcelona: Proa, 1998, págs. 17-19.

## LA CORTEZA RUIDOSA

El toponomista iba con las orejas tapadas, ningún sonido podía distraerlo, estaba allá pero era él mismo quien se escuchaba. El lugar le hacía un sonido adentro. El sonido aquel se producía siempre al cabo de un rato de estar en el lugar quieto y en silencio. Era un sonido seco que ya no se repetía, cada lugar se lo hacía sólo la primera vez que iba y el sonido de cada lugar era distinto y genuino como si fuera el rumor del lugar que le cayera dentro.

Otro toponomista intentaba leer, en los lugares, la euritmia de los horizontes que lo envolvían, la disposición armoniosa de las líneas de relieve. "Quizá el relieve –pensaba– es, en realidad, la forma de onda, el oscilograma de un sonido que alguien emite." Este toponomista iba por las pendientes, atento como si fuera por un paladar, y auscultaba los parajes convencido de que eran unos meros utensilios sonadores. Veía las voces, pues, o intentaba verlas y exclamaba delante de algún nombre encontrado de repente: "Aprended, poetas, a escribir. ¡Mirad el macizo del Carlit o el valle de Oo o la cañada del Rosal, tanto da! ¡Ninguna palabra ha sido escrita nunca con tanto esplendor!

También puede pasar que sea el nombre el que nos escucha, tal como ocurre en la sierra del Montsent: una sierra gigantesca que –según Joan Coromines– aparece, desde la villa de Cabdella, "como una serie de pequeñas cabecitas en lo alto de una muralla casi infranqueable". Se necesita siempre una enorme atención. Los alientos salen, la mayoría de las veces, tan sigilosamente, que nadie se percata. Todos aquellos que transitan por terrenos topomásticos conocen hasta qué punto un sonido, aunque sea un sonido ensordecedor, no es más que una cualidad del silencio, y es precisamente con tal convicción que se trasladan al collado del Oreller –a unos veinte minutos de Espinalbet– o a las gargantas de Fumanya –en el torrente de Lluçanès– o sobre la lengua del Tambor –junto al Pont de Suert, siguiendo el camino de Orís– para hacer sus investigaciones. Aparte de que el aire sea más o menos sonador, la tierra es, para estos oístas, greda de alfarero y, a menudo, lleva el aire encerrado en unas letras de arcilla que, en el caso de que pretendan adivinarlas, deben hacerlo absolutamente en calma. Cuentan, en este sentido, de algunos oístas que, para llegar a conocer el fondo oculto de un nombre llegaban a hacer pozos en el suelo y profundas excavaciones.

Nada de esto desdice lo que ha sido una creencia, bastante extendida, en toda clase de piedras sonoras: unas piedras que guardan el sonido encerrado dentro, registrado. Como es el caso de una piedra de Gallicant, cerca de Gallecs, en el Vallès, donde, dicen, se oye cantar a un gallo. En la roca de los Polls de la montaña de Montserrat, en el camino de Collbató al monasterio, se oye el piar de una pollada, y en la piedra de los Àngels, en medio del antiguo recinto amurallado de Pedralbes, se oyen cantos y revuelos... Parece, asimismo, que los trilladores de Hortsavinyà que encontraron en un campo a la virgen de la Erola dentro de una gavilla, justo cuando deshacían la gavilla para trillarla, oyeron, entre surcos de lodo espeso y amasado, una voz que les dijo su nombre con toda claridad.

También es conocida la historia de los que pusieron nombre al llano de Busa. Eran, según parece, un grupo de tres y habían subido por el valle de Ora, el collado de Ordigues y el collado de Arques hasta el estrecho de la Creu, cuando nada de esto aún tenía nombre. Al llegar allá arriba convinieron, amigablemente, que el nombre que pondrían comenzaría allá y abarcaría todo lo que, en aquellos momentos, contemplaban delante suyo. Muy pronto, los tres coincidieron en

que a aquel sitio, por más vasto que fuera, le correspondía un nombre breve. ¿Qué sacarían, por otra parte, de alargar el nombre sabiendo que aquella maravillosa variedad de formas, colores y texturas era indescriptible? Más que unas letras que describieran todo aquello, debían escrutar unas letras que contuvieran todo aquello. De golpe, entre unas matas, descubrieron las formas de una "s" que les gustó enormemente por el modo en que se repetía en una de las colinas y, también, en un margen largo y regolfado. Tenían aquella "s", pero les costaba hacer nuevas adivinaciones. Uno de los buscadores advirtió que los cambios de luz y la magnificencia del paisaje los distraían del cometido que tenían y optaron, todos, por cerrar los ojos un rato y poner las manos bien planas en el suelo para tratar de ver qué sonido percibían. Fue así, haciendo como si fueran ellos las cajas de resonancia del lugar donde se encontraban, que descubrieron con precisión el sonido de la "u" y el de la "a".

Los tres se dedicaron, entonces, a combinar estas letras y escribían en un papel las combinaciones que les parecían más logradas y fieles: "Sasu", "Assusa" e incluso "Asussa". Pero el nombre, ahora lo observaban, había crecido demasiado enfáticamente y determinaron que aquel sonido no le convenía a un nombre de allá arriba. Las discusiones se alargaban, así como los momentos de inquietud... Algunos dicen que la "b" les fue dictada por un badén de agua que había cerca, otros, que las nubes se la escribieron, como una letra capital ornada, en la cima del Capolat. Incluso a ellos se les haría difícil discernir qué los llevó, de golpe, al nombre de "Busa". El caso es que ninguno de ellos lo encontró primero, sino que lo vieron los tres a la vez y los dejó asombrados ver el poderoso soplo de verdad que aquel nombre parecía sacarles de adentro cuando lo decían; como si aquel nombre ya estuviera desde siempre, allá arriba, y ellos sólo lo hubieran desemboscado y sacado a la luz.

Quizá sí que fueran los nombres lo primero que hubo. Quizá en cada lugar había, antes que nada, el nombre escrito en una etiqueta y los paisajes se sentaron en siales y sillas por toda la extensión de aquel anfiteatro de nombres. Quizá todos los lugares y las cosas y nuestras vidas no sean más que un ornamento de los nombres. Quizá sean las montañas y las cosas las que ahora han ocupado los lugares de todo aquel nombramiento, de todo aquel renombre, y el nombre les quede dentro, y sea este ruido de dentro el que tanteamos de encontrar, de acercarnos a él, y él nos corrige para que advirtamos cuáles son los sonidos más adecuados. Quizá cada lugar no sea más que un espesamiento en torno al nombre que lo nombra.

[...]

*Oïsmé*, págs. 47-51.

## UNA CAJA DE TERCIOPELO

[...]

Es en vano que intentéis alisar en un papel la corteza de la lengua. Coged papel y pluma y salid a la lengua a copiar; en la fatiga, veréis qué poco recorrible es la voz que la lengua articula, y qué alta y extensa es la lengua para la voz y, con una amorosa voluntad, acaudala palabras, y sopesa el mundo en las palabras y las imprime en volúmenes y volúmenes para no olvidar ninguna, y, en los volúmenes de la lengua, las palabras se plisan y se prensan y se alzan bajo el peso de la lengua en nuevos plegamientos y altitudes.

¡Oh paisajismo de la voz! ¡Gran ceñimiento sonoro de los aires y el relieve! ¡Habla que tiene el paisaje mismo como campo discursivo!... Estremeciéndose pura entre la voz y el camino de la voz por donde pasa. Observad, de cerca, esta oscuridad de árboles que alienta: todo el bosque se despliega allí para recibir el terral cuando se levanta; y los vientos rumorosos, en la búsqueda de un pecho robusto que los haga aún más sonadores, se levantan, buscando un lugar para soplar, en la parte más recta y emboscada de la colina y una vez allá, hendiendo la boscosa pared, lanzan hacia el vacío del aire su voz dibujadora.

¡Oratoria de los vientos y lo vernacular! ¡Carácter locativo de las brisas! Uso oral del relieve en el acto del viento para ceñirlo, suena que te suena, pasando tierras y tierras, siempre en popa, a través de los nombres que le salen en toda su infinita y libre variedad... ¡Transonancia de aire y elementos! "Tumulto de sonidos que sigue su aventura por los valles" (Lezama Lima): todo a lo largo de donde suena, la amplia carrera de la voz remueve unos bosques con el nombre de otros bosques... Allá el collado hace, para el viento, como un morro torcido, allá los matorrales adoptan una pose adecuada para el sonido que quieren emitir; allá unas rocas retienen los aires para que sea su sonido menos ligero, más de dentro, más hondo y exhalado... ¡Amplia carrera de la voz! ¡Paisajismo prolijo del aire! Mirad el aliento enorme en la enorme fisonomía...

*Ora*, en catalán, es un sinónimo de *oratjol*, de "viento suave". Las rocas de Busa, desde el valle de Ora, forman una boca grandiosa en posición de gruñir; muestran unos dientes fuertes y una lengua erizada de robles... Unos salientes de roca doblegan el viento, pequeñas masas acústicas se condensan y descienden a causa de la gravedad o de la brisa, otras, por contra, se elevan, ingravidas, o planean. Todo obedece formas y medidas de voz, hablas frondosas, caracteres venteados, vocablos silenciosos, bajo unos picos acabados en un agudo afinadísimo... El río del valle de Ora nace en la línea entre el Alt Berguedà y el Cardener. Esta línea, después, se plisa por las gigantescas sierras de Busa y de los Bastets. Cada uno de estos nombres se hincha y se deshinchas en el soplo de un collado; a veces, sucede que el viento se acaba de pronto, haciendo un aullido casi animal, pero otros nombres son puestos con una osadía que vigoriza el viento otra vez, y la línea va haciendo, todo a lo largo, silencios y resoplidos... Hay otra Busa que suena en el Serralbo, en el Alto Aragón. De hecho, es una Busa que suena de soslayo, sola. Se trata de una pequeña iglesia aislada denominada San Juan de Busa y de la cual no se conoce el origen, ni se ha encontrado el más mínimo rastro documental. Mucho más allá aún y ya en tierras portuguesas, se eleva el parónimo "Buçaco", una sierra riscal al norte de Coimbra desde lo alto de la cual se adivinan las aguas del Atlántico...

[...]

*Oïsme*, págs. 85-88.

## DE LOS AIRES TERRATENIENTES

[...]

De la misma manera que el lugar se yergue para decirnos el nombre, o para decirse escondido en un nombre de autor, a veces notamos, en el lugar, el paso de una voz que no le pertenece. Este hecho nos intriga especialmente. Se trata, a menudo, de unas frases indecibles, rumorosas y confusas que atraviesan el aire y lo enfrían, y dejan, a su paso, el aire roto, sin aliento, hasta al menos dos o tres minutos después. Son frases que van solas, sin apoyo de nada. El aire frena sus letras y dejan un ruido sibilante detrás suyo.

Cuesta no sorprenderse de estas frases serpenteantes que extrañan el aire y el sentido de allá por donde atraviesan. Siempre hemos pensado que las filacterias rodantes y sinuosas son la representación que, de estas frases, hizo la pintura en la antigüedad. Se trata, al fin y al cabo, de unos sonidos ligados a la revelación, al don... Son las frases que el poeta Hölderlin sabía recoger, las habladorías que descifraba Blake, el manantial inagotable de los grandes escritores del aire, las tierras sonoras y transvisibles del aire. Curiosamente, la tecnología nos ha procurado una enorme proliferación de palabras y de imágenes errantes e inquietas que se desplazan en formato electrónico, invisiblemente. Un enorme volumen de lenguaje que ciñe el territorio, que lo moldea, sin pretenderlo, como nunca lo había conseguido ningún lenguaje descriptivo. Oiríamos voces por todas partes si esta clase de incesante telepatía tecnológica, atravesada por ondas y materias oscuras, nos descubriera un día sus trayectos. Veríamos, entonces, cómo las voces de las tierras bajas llegan a las cumbres y, desde allí arriba, son lanzadas a otra cima o bien rebotadas contra un satélite, para ser oídas, inmediatamente, en otras tierras bajas y echarse otra vez a volar, si conviene. Una masa silenciosa de voces atiborra hoy el aire, circunscribe el relieve, cablea picos, llanos y collados con una insaciable escritura salvaje. Cada momento histórico tiene planteadas ciertas cuestiones básicas sobre el paisaje; en la actualidad, una de estas cuestiones es la idea de paisaje como campo transmisor. Si hasta ahora hemos hablado de una naturaleza idiomática que la tierra prescribe y las corrientes describen, a partir de ahora hemos de añadir, a la propia dicción terrenal, este aire graso, embadurnado de códigos, de envíos.

Ocurre, pues, que el aire hace sonar los lugares. Lo vernáculo del lugar produce un sonido, pero el aire que pasa lleva toda clase de frases impresas en negros profundos, remotísimos... Es una gran composición del todo imposible de recorrer. Diríais que todo está calculado con vistas a algún resultado final que, desde aquí, no podemos adivinar. Este nuevo entorno sonoro desprende una sensación conjunta de conexidad y borradura, nos habla de un mundo ecuménico, poroso y policéntrico. Las múltiples capas de medios electrónicos propician un legendario nuevo pero inconcretable; todos los sonidos y las imágenes atraviesan cada punto indiscriminadamente y el aire susurra los viejos topónimos con un choque más ruidoso que las estampaciones que lleva, que no de las que encuentra.

Esta forastería ambiental ha asumido una presencia inesquivable, uniforme, atmosférica...

No es extraño percibir, en un cerro apartado, el amplio murmullo de los circuitos o el zumbido de una alta frecuencia o, incluso, los mecanismos silenciosos de una cámara de vigilancia. No es extraño tampoco interceptar, en el más sublime de los parajes, un mensaje ordinario y anodino. Parece como si, sólo de plantar papeles en los canales y en los collados, éstos hubieran de que-

dar impresos de arriba abajo, tal es la habladería general, la conexividad del espacio electrónico, así de extraviada y así de aovillada con lazos y nudos. Pasa en todo esto que todas las palabras y ninguna palabra viene a ser lo mismo y, en esta glotonería de lengua, de tanto renombre, que lleva, la tierra se vuelve nuevamente inculta y selvática. Quizá sea por todo esto que necesitamos convencernos de que algunos nombres son fijos, que son más reales porque un lugar los fundamenta y los topónimos asumen, entonces, una dulce firmeza, por el hecho de parecernos los más ostensibles de todas las palabras, de manera que, sólo con leerlos, el cono visual del lector se moldea de una escritura bastante real para ir por ella a pie, de unas manchas suficientemente altas para cobijarse debajo.

En un espacio cada vez más horadado de palabras, nada nos consta de tan buena tinta como las zarzas deshaciéndose en espirales y uniéndose más arriba, como las hiedras estirándose entre las ramas, esperando ser pulsadas, como el agua con chorros fragorosos para no tener que ser leídos. Nada hace tampoco con un cuidado tan extremo un dibujo adecuado al sonido que quiere emitir, como estos caracteres arraigados a sus soportes nativos en el momento en que fuentes, zarzas y serpientes se oscurecen ostensiblemente y el sitio donde cada nombre tiene la salida alberga unos céfiros sopladores y el soplo de aquellas cuatro cabezas de aliento brumoso lee la tierra entera... Entonces, un largo soplo de nombres se extiende y planea ampliamente, como arrancados de la naturaleza a pesar de tener bien marcados, cada uno de ellos, los límites donde reinan: el sitio concreto donde cada lugar eleva las letras de su nombre, en cada ángulo del cual el aire se pone aquellas cabezas de mejilla hinchada, con un aire sonoro, inspiradísimo, en la firmeza de los cuatro puntos cardinales.

Es muy dulce observar, entonces, cada lugar en la inmovilidad escultural de sus letras, y aún lo es más percibir, con delectación, la fluidez enorme del espacio a través de las paredes sólidas de aquellas letras, y como es precisamente la firmeza local de las letras la que nos mueve la mirada si leemos.

*Oïsmé*, págs. 94-97.



## EL MONTE

En un extremo de la lengua, en un extremo inclemente de la lengua, escabroso y salvaje, hacer un concierto. Subir los instrumentos y las sillas, pero, una vez allá, no interpretar nada... Que los instrumentos también escuchen, allá arriba, el volumen extremo de la lengua..

*La pintura i la boca*, pág. 104. Reeditado en el catálogo *Espacios públicos. Sueños privados*, págs. 156-157.

## LAS TINTAS

Tenía sobre los labios, como en el brocal de un pozo, polea y cubo. Al disponerse a escribir, el cubo penetraba progresivamente en la oscuridad, en un tono de voz cada vez más apagado, hasta alcanzar el nivel freático de las tintas..

## ELOCUENCIA

Tocarse los labios con un dibujo de Rafael.

## EL LUGAR LENGUARAZ

Como si estuviéramos en una tierra de trasiegos y hundimientos, como el aire que late en una boca al decir "Comaloforno" o "Maragall". Como los alientos filtrándose en una vista, bañándose en una tinta.., cuando la sombra desmorona los nombres y acecha una gran cueva donde las onomatopeyas designan goteos: la roca de Trinc-trinc, el rincón de Trintón o la fuente de Tingatín, en la oscuridad de un auditorio, atentos a la salida del cielo.