

“En toda obra se unen un *deseo*, una *idea*, una *acción* y una *materia*. Estos elementos esenciales tienen entre sí relaciones muy diversas, no muy simples, y a veces tan sutiles que es imposible expresarlas. Cuando así ocurre, es decir, cuando no podemos representar o definir una obra por una especie de fórmula que nos permita concebirla hecha y rehecha a voluntad, la llamamos Obra de Arte”.

*Piezas sobre arte*  
Paul Valery

nº 2



## SUMARIO

Ante la presunta existencia, necesidad e inmaterialidad de la(s) **idea(s)**, como algo nunca manifiesto en sí mismo, todo gira en torno a las traducciones y traslaciones, a las relaciones entre imágenes y textos.

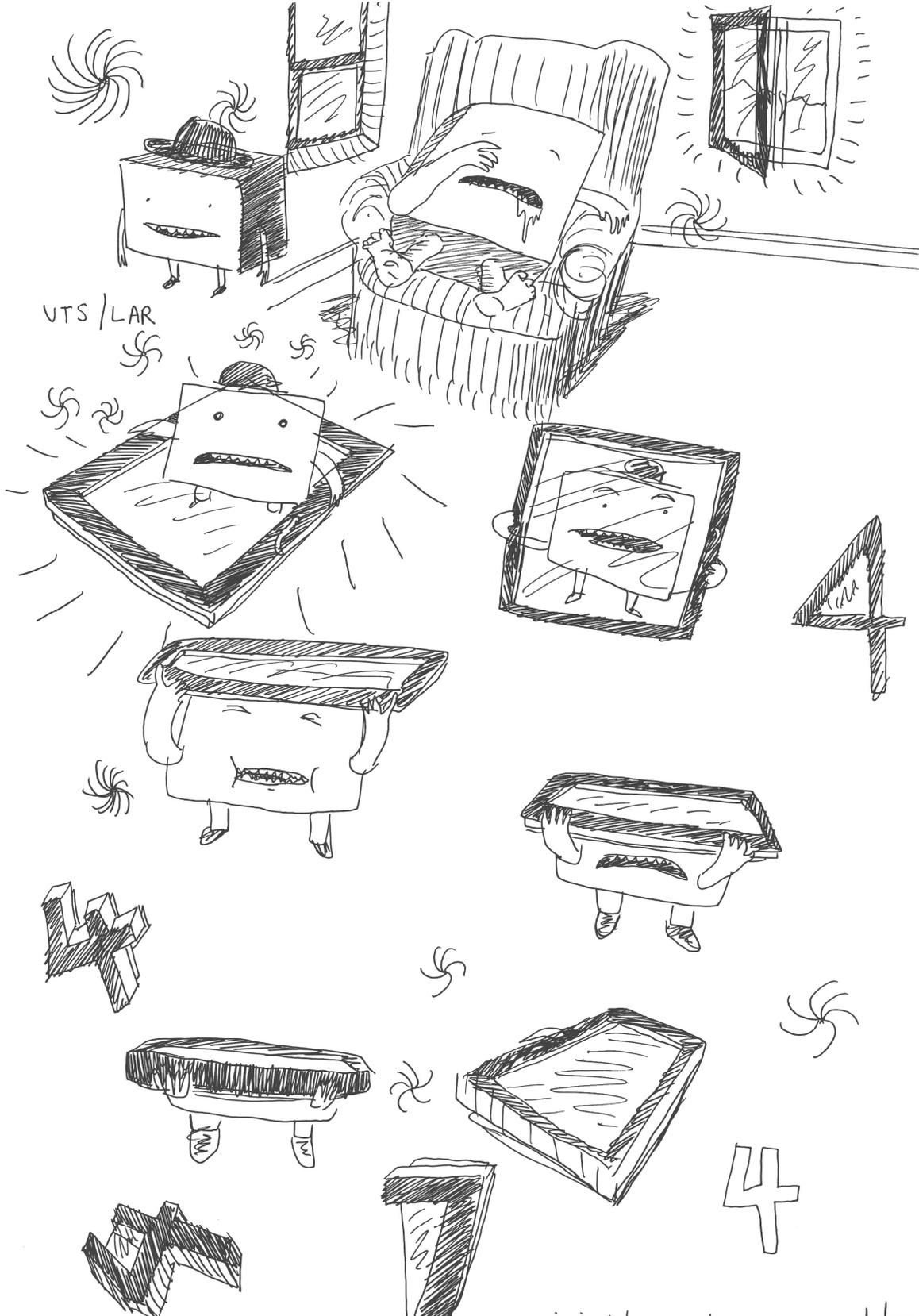
**Idea** es el segundo número de una serie de 4 revistas editadas por el grupo de investigación **Enbidia** gracias a la ayuda del Vicerrectorado de Investigación de la UPV/EHU.

Editores del nº 2: Gentz Del Valle, Txemi Mediero, Rita Sixto.

Versión on line: <http://enbidia.blogspot.com.es/>

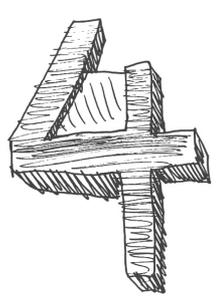
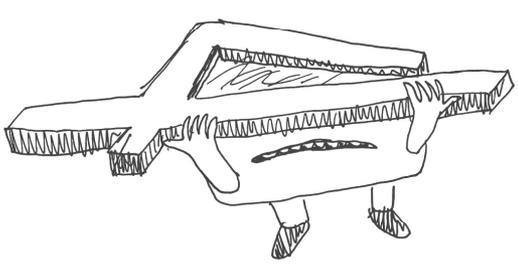
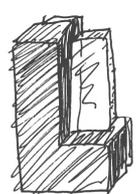
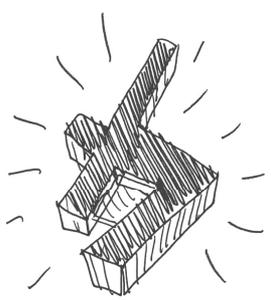
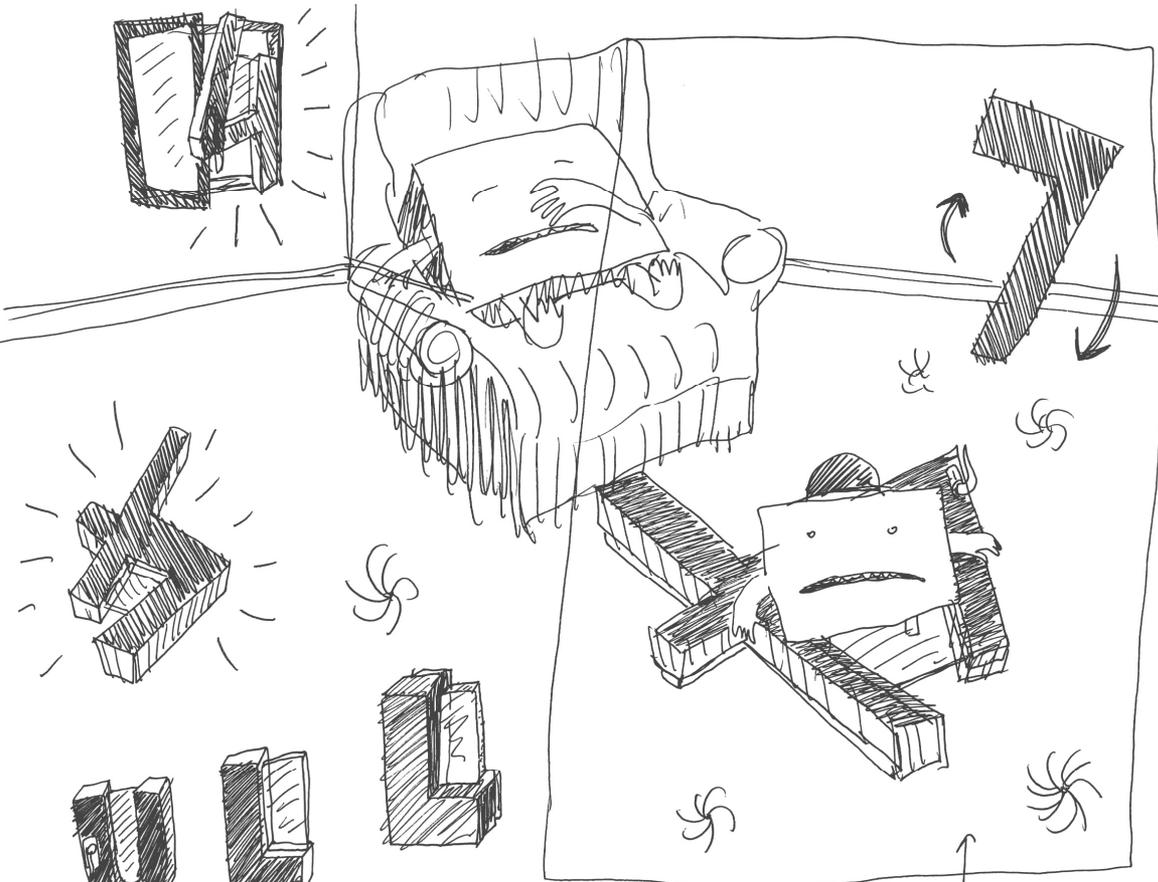
Diseño, maquetación: Txemi Mediero

UTS / LAR



ENVIDIA' rako saiche

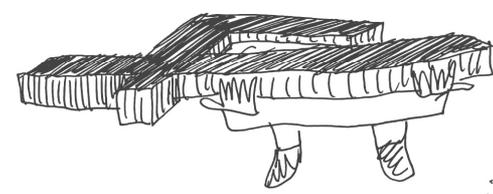
ofraw lek 25 manta



2. - AMIAREA



Achre bat: bialk gairjuni



una idea  
↑

"en todo obra se ven un dexo, una accion y una materia."  
Paul VALERY  
"piensas sobre arte"

# CÓMO SE TRADUCE UN POEMA CHINO

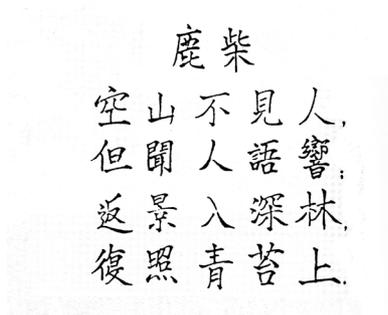
(Extractos de la traducción castellana de Menchu Gutiérrez del texto inglés "cómo se traduce un poema chino", de Eliot Weinberger)

"Poesía es aquello que es digno de ser traducido. Por ejemplo, este poema de cuatro versos, de mil doscientos años de antigüedad: una montaña, un bosque, un pedazo de musgo iluminado por el sol poniente. Se trata de un fragmento de la literatura china. Su forma hablada ha dejado de ser la que utilizó su autor en el pasado. Se ha hecho —por siempre y en sí mismo— inseparable de su lenguaje".

"Las transformaciones impresas, que adoptan el nombre formal de «traducciones», se convierten en sus propias criaturas".

"¿Qué clase de criaturas son? ¿Qué sucede cuando un poema, cuyo origen fue y sigue siendo chino, se convierte en una composición de poesía inglesa, española o francesa?".

## I. TEXTO



"El poema fue escrito por Wang Wei (c.700-761), conocido en su tiempo como acaudalado pintor y calígrafo budista" "en ...el período de la dinastía Tang".

"La estrofa de cuatro versos pertenece a una serie de veinte poemas" "escritos como parte de un paisaje horizontal, pintado en un rollo de papel de gran tamaño: un género de su invención. La pintura fue copiada (traducida) durante siglos. El original se perdió y las copias más antiguas que se conservan datan del siglo XVII".

"En chino clásico, cada carácter (ideograma) representa una palabra de una sola sílaba." "... Parte de su vocabulario básico es pictográfico "pero son pocos los caracteres completamente figurativos"; "con la ayuda de esos pocos centenares" de pictogramas "uno puede jugar a creer que lee la escritura china".

## II. TRANSLITERACIÓN ("a partir del chino moderno, sistema pinyin")

LÙ ZHÁI  
Kóng shan bù jiàn rén  
Dàn wén rén yǔ xiǎng  
Fǎn jǐng (yǐng) rù shēn lín  
Fù zhào qīng tái shàng

### III. TRADUCCIÓN CARÁCTER POR CARÁCTER

<b>Kóng</b>	<b>shan</b>	<b>bù</b>	<b>jiàn</b>	<b>rén</b>
Vacío	montaña (s) colina (s)	(negativo)	ver	persona gente
<b>Dàn</b>	<b>wén</b>	<b>rén</b>	<b>yǔ</b>	<b>xiang</b>
Pero	escuchar	persona	palabras	sonido
Sólo		gente	conversación	producir eco
<b>Fan</b>	<b>jing (ying)</b>	<b>ru</b>	<b>shén</b>	<b>lin</b>
Regresar	brillante (esplendor) sombra(s)	entrar	profundo	bosque
<b>Fu</b>	<b>zhao</b>	<b>qing</b>	<b>tai</b>	<b>shang</b>
Regresar	brillar	verde	musgo	arriba
Otra vez	reflejar	azul negro	liquen	sobre encima de cima

(selección)

T  
R  
A  
D  
U  
C  
C

#### IV. LA MADRIGUERA DEL CIERVO

*Tan solitarias parecen las colinas; no se ve a nadie allí.*

*¿Pero de dónde viene el eco de las voces que oigo?*

*Los rayos sesgados del sol poniente se abren paso en el bosque*

*Y, en su reflejo, musgos verdes aparecen.*

W. J. B. Fletcher, 1919

#### V. ERMITA DEL PARQUE DEL CIERVO

*Parece no haber nadie en la montaña vacía...*

*Y, sin embargo, creo oír una voz,*

*Donde la luz del sol, al entrar en una arboleda,*

*Me devuelve su brillo desde el musgo verde.*

Witter Bynner y Kiang Kang-hu, 1929

IX. EL COTO DEL CIERVO

*En la montaña solitaria*

*No encuentro a nadie,*

*Sólo oigo el eco*

*De voces humanas.*

*Inclinados, los rayos del sol*

*Entran en las profundidades del bosque,*

*Y brillan*

*Sobre el musgo verde.*

C. J. Chen y Michael Bullock, 1960

XI. EN LO PROFUNDO DE LA SOLEDAD DE LA MONTAÑA

*En lo profundo de la soledad de la montaña*

*Donde nadie viene nunca*

*Sólo muy de vez en cuando*

*Algo así como el sonido de una voz lejana.*

*Los rayos bajos del sol*

*Se deslizan a través del oscuro bosque*

*Y brillan de nuevo sobre el musgo sombrío.*

Kenneth Rexroth, 1970

EN LA ERMITA DEL PARQUE DE LOS VENADOS XV.

*No se ve gente en este monte.*

*Sólo se oyen, lejos, voces.*

*Por los ramajes la luz rompe.*

*Tendida entre la yerba brilla verde.*

Octavio Paz, 1974

LI CH'AI XVI.

*En las montañas vacías no puede verse a nadie.*

*Pero aquí el eco de voces podría entrecruzarse.*

*Rayos reflectantes*

*Entran en el bosque profundo*

*Y brillan de nuevo*

*Sobre el oscuro musgo verde.*

William McNaughton, 1974

XIX.

*Montañas vacías:*

*No se ve a nadie.*

*Sin embargo, oíd*

*Sonidos humanos y ecos.*

*Luz del sol que retorna*

*Entra en los bosques oscuros;*

Gary Snyder, 1978

XX.

*No se ve gente en este monte,*

*sólo se oyen, lejos, voces.*

*Bosque profundo. Luz poniente:*

*Alumbra el musgo y, verde, asciende.*

Octavio Paz, 1984



Traité de  
**BAVE**  
ET  
**D'ÉTERNITÉ**

de  
Jean Isidore ISOU

1951

Ce film est dédié à

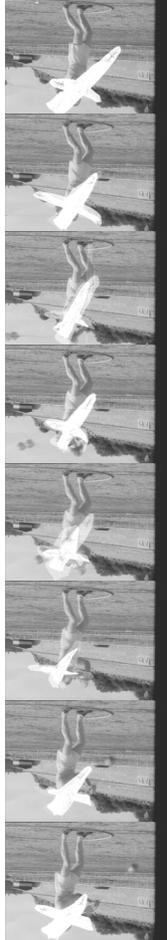
GRIFFITH,  
GANCE,  
CHAPLIN,  
CLAIR,

EISENSTEIN,  
Von STROHEIM,  
FLAHERTY,  
BUNUEL,  
COCTEAU,

et à tous ceux qui ont  
apporté quelque chose de  
neuf ou de personnel dans  
et à tous ceux qui ont

apporté quelque chose de  
neuf ou de personnel dans  
l'art du cinéma.

Avec l'espoir qu'on consi-  
dérera, un jour, l'auteur  
digne d'eux.





Pero nadie quiso de nosotros,



porque nadie necesita "genios",



sino "fieles".



pero estamos hartos de todos los que nos animan con palabras



incapaces de sacar un céntimo del bolsillo por nosotros



"Todos seremos algún día grandes hombres,



«“Creo que si mirásemos siempre al cielo acabaríamos por tener alas”. Esta frase de Gustave Flaubert nos baila siempre en la memoria al comenzar cada proyecto. Miramos y miramos y miramos, siempre fijamente, sin ideas, 'por debajo del nivel de la racionalidad', lo que nos proponen, y el lugar donde nos lo proponen, con la confianza ciega de que nos acabarán saliendo las alas».

José Selgas y Lucía Cano

“¿Qué es tener una idea? Quizá eso que uno dice “¡Ahí está, tengo una idea!” Mientras que casi todo el mundo sabe bien que tener una idea es un acontecimiento raro, que ocurre de una manera extraña, que tener una idea es una especie de fiesta. Pero no es corriente. Y por otro lado, tener una idea, no es algo general. Uno no tiene una idea “en general”. Una idea está “ya vista de antemano”, está ya en tal autor, en tal dominio determinado. Quiero decir que una idea, ya sea una idea en pintura, ya sea una idea en novela, ya una idea en filosofía, como una idea en ciencia, evidentemente no es lo mismo.

Si quieren, a las ideas hay que tratarlas como espacios potenciales, las ideas son potenciales, pero potenciales ya comprometidos y ligados en un modo de expresión determinado. Y es inseparable del modo de expresión, así es como no puedo decir: “tengo una idea en general”. En función de las técnicas que conozco, puedo tener una idea en un determinado campo, una idea en cine o bien distinto, una idea en filosofía”.

Gilles Deleuze

“Una obra de arte no es una idea materializada, es una materia ideante”.

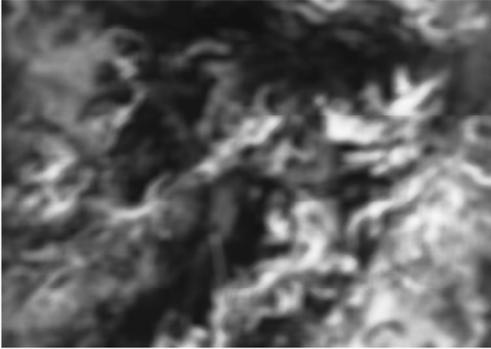
Juan Luis Moraza

“La idea se transforma en una máquina que hace arte”.

“Las ideas banales no pueden ser rescatadas por una bella ejecución”.

“Es difícil estropear una buena idea”.

Sol LeWitt









**Trabajo** con los elementos del espíritu, con la imaginación, intento concretar lo que es abstracto, voy de lo general a lo particular, es decir: parto de una abstracción para llegar a un hecho real. Mi arte es un arte de síntesis, un arte deductivo. Quiero llegar a una cualificación nueva, fabricar instancias específicas partiendo de un tipo general.

Considero que el lado arquitectónico de la pintura es la matemática, el lado abstracto; quiero humanizarlo: Cézanne, de una botella hace un cilindro; yo parto del cilindro para crear un individuo de un tipo especial, de un cilindro hago una botella, una cierta botella. Cezanne va hacia lo arquitectónico, yo parto de ahí; por eso compongo con abstracciones (colores) y remato el cuadro cuando esos colores se convierten en objetos: por ejemplo, compongo con un blanco y negro, y remato la composición cuando el blanco se ha convertido en un folio de papel y el negro en una sombra. Esta pintura es a la otra pintura lo que la poesía es a la prosa.»

«**Si** en el *sistema* me alejo de todo arte idealista y naturalista, en el método no quiero distanciarme del Louvre; mi método es el método de siempre, el que los maestros emplearon; radica en los recursos, o medios, que son constantes».

«**A** la gente le encantan los despliegues de caos, pero a nadie le gusta la disciplina y la claridad.»

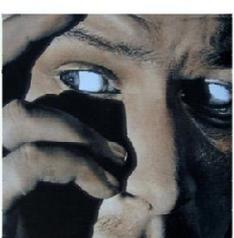
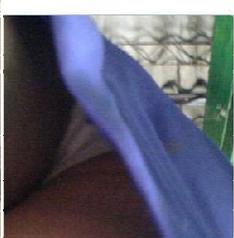
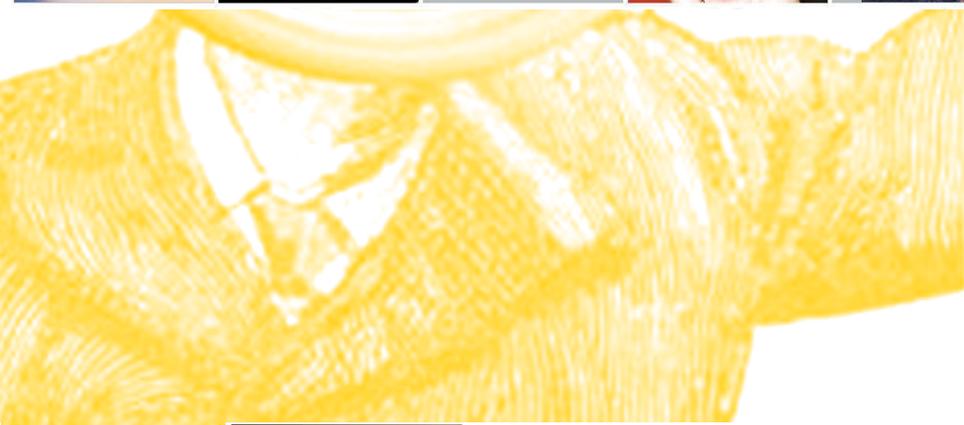
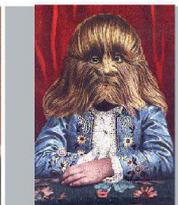
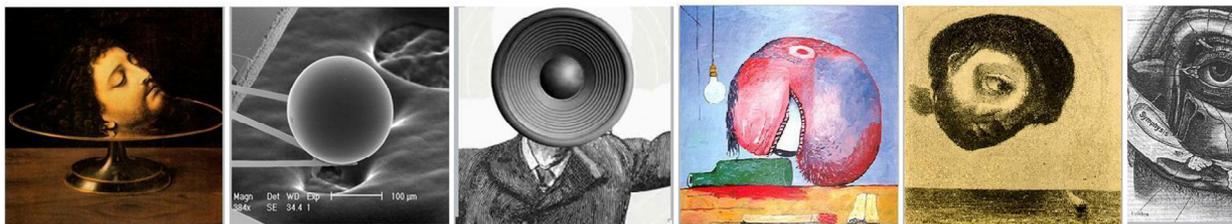
«**El** mundo del que extraigo los elementos de la realidad no es visual, sino imaginativo.

Casi podría afirmarse que, salvo en raras excepciones, en el arte, el método de trabajo suele ser inductivo. Se convierte en pictórico algo perteneciente a una realidad determinada; de un tema se hace un cuadro.

Mi método de trabajo es justamente el inverso. Es deductivo. No es el cuadro el que llega a coincidir con el tema, sino éste el que acaba coincidiendo con el cuadro.

Digo que es deductivo porque las relaciones pictóricas entre las formas coloreadas me sugieren determinadas relaciones específicas entre elementos de una realidad imaginativa. La matemática pictórica me lleva a la física representativa. La cualidad o la dimensión de una forma o de un color me sugieren la sustantivación o adjetivación de un objeto. De ahí que nunca conozca de antemano el aspecto del objeto representado. Si particularizo las relaciones pictóricas hasta plasmarlas en la representación de los objetos es para evitar que el espectador de un cuadro lo haga por sí mismo y que ese conjunto de formas coloreadas le pueda sugerir una realidad no prevista por mí.

La plenitud de una obra está en su aspecto total, y este aspecto me es desconocido antes de terminar. Mi tema, sin duda, modifica las relaciones pictóricas pero sin destruirlas ni cambiarlas: no modifica las relaciones pictóricas más de lo que cambia una relación numérica al multiplicar dos valores de una ecuación por la misma cifra. Puede, por tanto, decirse que un tema pintado por mí no es más que una modificación de las relaciones pictóricas preexistentes. Hasta cuando no está terminada la obra, ignoro cuál es esa modificación que le habrá conferido su aspecto.»





"Palinggaya panel. One of the many paintings of the story of Socrates, who is held again by the old man when coming to their attention, they share without problems for his. Secret access to the rescue in the end."

Related art



# MAYONESA EN TUS LABIOS

Jorge Núñez

Antes. Hace unas horas. En el interior del guión que presentó eficazmente en el despacho forrado de madera oscura estaba ya lo que en sí es la potencia de la película. El guión suele ser utilizado como una pre-cosa para hacer después lo audiovisual. Se sitúa en medio como el punto en común, el nexo para que todos nos entendamos en los momentos de hacer películas. *Me llamo John Ford y hago películas del oeste*. Lo leí en el monográfico que dedica Peter Bogdanovich al cineasta. La estrangulación de la pre-cosa



hace aflorar la construcción fílmica como magma dulce. Es un retorcimiento lleno de espuma en el que el guión, si hay, se mezcla-confunde con los materiales de la realidad. La potencialidad de todas las ideas provoca una utilización de lo que se tiene delante, pero no necesariamente. La potencia siempre está ahí, con el tema anterior: el deseo. El movimiento en relación a la idea no se da, así Dorothy aterriza en un angosto silencio de color en Oz.

El musical es ontológicamente materialista. Además fuga hacia la abstracción en los momentos musicales y bailantes. La materia está en aquello del fondo, aquello que es legendario, el mundo bravo pirata, las aventuras en los mares del Caribe. En *The Pirate* (Vincente Minnelli, 1948) no hay magia más que de guión. Aun cuando sube a la casa más alta, Serafín es insoportable. Las banderas se agitan al viento. El fondo negro y las tibias cruzadas más blanquitas del mundo. Las maravillas técnicas se ven devoradas por el teatrillo inerte y demasiado anquilosado a una tradición. La tradición de la traducción del teatro a la gran pantalla. Minnelli me agobia entre esas paredes, y siento añoranza por la emoción que me despertaron sus obras magnas: *Brigadoon* y *Meet me in St. Louis*. Las acrobacias se reproducen de manera plana. No hay una vibración del color ni de la magia. El mundo baila al ritmo del disco, pero no hay más que decir. Es una conversación sobre trincar el pavo, la receta del pavo, el mecanismo del relleno del pavo, charla navideña sobre la mesa de Norteamérica. *I was bruised and battered and I couldn't tell, What I felt, I was unrecognizable to myself, I saw my reflection in a window I didn't know, My own face, Oh brother are you gonna leave me, Wastin' away, On the streets of Philadelphia, I walked the avenue till my legs felt like stone, I heard the voices of friends vanished and gone, **At night I could hear the blood in my veins, Black and whispering as the rain**, On the streets of Philadelphia, Ain't no angel gonna greet me, Its just you and I my friend, My clothes don't fit me no more, I walked a thousand miles, Just to slip the skin, The night has fallen, I'm lying awake, I can feel myself fading away, So receive me brother with your faithless kiss, Or will we leave each other alone like this, On the streets of Philadelphia*. En el 1:53 del videoclip *Streets of Philadelphia* de Bruce Springsteen la moto rompe la banda musical y de fondo, allá en lo alto y en lo bajo al mismo tiempo, unos murales de socialismo. El fresco ese que te despeja y me entristece. Con *The Addiction* (1995) Abel Ferrara nos lleva al Bronx, allá donde el cine está encadenado a lo que se toca y burbujea. *Por la noche pude oír la sangre en mis venas tan negra y susurrante como la lluvia*. Se trata de un nuevo romanticismo que destruye al anterior enalteciéndolo. Allá en el pedestal se remueve nervioso el cuento de Ferrara, partiendo de las estructuras teóricas de la filosofía y a su vez decayendo en esas diapositivas del horror, hilando fino hasta aquellas fotografías que veía Joker en *Batman*. Fotografías de lo real que tocan lo Real. Muy buena cosa el blanco y negro mientras todo en pura serie B asciende en cascada. Es una expansión de un modo de pensar y de controlar los miedos y los deseos. *The Addiction* tiene esa importancia de las películas que no son ambiguas y al mismo

tiempo se contradicen. La idea de comunión grupal que tanto investiga Ferrara, de esas relaciones que sin hablar se entienden. Maestro del cine de energías. *Invasion* (Armand Mastroianni, 1997) es una película que se marca toda una epopeya de dimensiones globales entre Luke, Kim y Rebecca mediante una historia de Robin Cook. Navegar entre esa gran historia es lo que propone *Invasion*. Ese es el material del que dispone Armand. El virus que contagian unas pequeñas criaturas rocosas negras se expande rápidamente por todo el mundo. La película va combinándose entre sí en un juego de acciones paralelas. Por un lado está el colegio de Rebecca, las labores del hogar de Luke y el hospital más *free cinema* de Kim. En el comienzo la cámara lenta de las manos de Luke se adorna ante sí misma. Sigue la cámara lenta, marea la cosa entre sus manos, en el fondo de la imagen está el suelo pedregoso, Rebecca le está diciendo que no deje pasar la oportunidad... Un milagro ocurre cuando la película que comenzó en el espacio sideral empieza por sí sola a sostenerse intensamente. Hay un esquematismo del guión que no deja respiro. La cifra de infectados va aumentando, los personajes secundarios toman decisiones emocionantes y cuando Armand expone su gran puesta en escena de telefilm ya es tarde para que sea algo normalizado. Hay movimientos de cámara y de drama que se contagian del no-estilo. La corrección es volcán y la piel de Luke se va secando. Armand pensó en jugar con los gráficos, los ordenadores, las empresas grandes y raras, la cabaña en el bosque, el ejército. Todo queda en un esbozo de la parte por el todo y de lo no-impresionante. El dibujo de los dos hangares formando un portal hacia el espacio es una imagen resonante. El vórtice que necesita de un tercer punto, el punto de destino, se tiñe de negro pizarra y de azul de mapa. La nave que es cúpula que es verde que es *verniana* que es *insectoide*. La idea de un más allá igualitario; cada humano es un humano. La catástrofe se hace cómic y Luke se ha convertido en Dr. Doom. He visto la película pensando en que le dieron un muy buen personaje, muy jugoso para un actor. El verdor de las estrellas -cuando cayeron aquella noche sobre la tierra deshabitada- fue lo que le iluminó. Era invierno y en Beverly Hills ya no iban a la playa. -Vente a estos hangares y báñanos con tu buen método interpretativo -dijeron unas personitas oscurecidas.

*Cars*  
John Lasseter & Joe Ranft, 2006



El colmo de lo esquemático: carrera-empate, período de aprendizaje, carrera final, final feliz de humildad. Todo esto con un protagonista que, además de ser un engraido al comienzo e ir transformándose en un arquetipo de "buen chaval", es un coche rojo. Su rival es verde y su ídolo azul. Son todos coches. No hay personas. Es un mundo, o por lo menos, Estados Unidos de América sin seres vivos, ni uno solo, ni vacas, ni lagartos, ni pajaros, ni caballos, ni perros y ni siquiera mosquitos que se queden pegados en los morros de los coches. Hay deportivos, clásicos, elegantes, rancheras, remolques, camionetas, camiones, trailers... pero no hay motos, aunque en una frase el protagonista que se llama Rayo McQueen se compara con una moto: - Soy ligero como una moto - dice. Muy alienante todo. Además los espacios que habitan (ocupan) estas máquinas son habitáculos amplios, sin muebles casi. Es como una pesadilla. Es una película o una idea demasiado loca y despreocupada. Primero piensan el *merchandising* de una película para después comenzar a escribir el guión. Puro cine desquiciado que deja claro lo que es carcasa y lo que es la estructura. La estructura es Disney-Pixar de toda la vida con el protagonista neutro-bueno-humilde-simpático-bondadoso y toda su *troupe* de diferentes a él (véase obreros, extranjeros, modositas, viejas glorias, seductoros, etc). La carcasa es un producto que se cree legendario antes de su lanzamiento.



Esos espacios semi-vacíos son muy extraños.

«R

einaba allí un olor muy peculiar. Un aire enrarecido llenaba la estancia. Instalada entre las dos ventanas tapadas con cortinajes negros, la cabina dividía el laboratorio en dos partes de distinto tamaño. Se distinguían aparatos de medicina, cristales cóncavos, cuadros de mandos eléctricos, instrumentos de medida, una caja semejante a un aparato fotográfico sobre un chasis con ruedas, y placas de cristal alineadas en las paredes hasta el punto de que uno no sabía si estaba en el estudio de un fotógrafo, en una cámara oscura, en el taller de un inventor o en la cocina de una bruja entusiasta de la tecnología. Joachim había comenzado a desnudarse de cintura para arriba. El ayudante, un joven suizo rechoncho y de rosadas mejillas, vestido con una bata blanca, pidió a Hans Castorp que hiciera lo mismo. La cosa iba deprisa, no tardaría en tocarle el turno... Mientras Hans Castorp se quitaba la chaqueta, Behrens salió de la cabina y pasó a la parte más amplia del laboratorio. —¡Hombre! —dijo—. He aquí a nuestros Dióscuros, Castorp y Pólux... Nada de protestas, se lo ruego. Esperen, que no tardaremos nada en ver por rayos a ambos. ¿Acaso tiene miedo de abrirnos su fuero interno, Castorp? Tranquilícese, es todo muy estético... ¿Ha visto mi colección privada? Y, agarrando a Hans Castorp por el brazo, le llevó delante de las hileras de placas de cristal negro que fue iluminando gracias a un interruptor. Las placas revelaron sus imágenes. Hans Castorp vio miembros: manos y pies, rodillas, muslos, piernas, brazos y caderas. Sin embargo, los redondeados contornos de aquellos fragmentos de cuerpo humano no eran más que una sombra borrosa; una niebla extraña, un fantasmagórico halo que envolvía un núcleo perfectamente reconocible, nítido y de un blanco refulgente: el esqueleto. — ¡Muy interesante! —dijo Hans Castorp. —Por supuesto que es interesante — respondió el doctor Behrens—. ¡Útil lección práctica para los jóvenes! Anatomía visualizada, ¿comprende? El triunfo de los nuevos tiempos. Esto es un brazo de mujer, ya se habrá dado cuenta por su delicadeza. Con eso nos abrazan cuando se ponen tiernas, ya ve. Y se echó a reír con la boca torcida, con lo cual se le torció también un lado del bigotito. Las placas se apagaron. Hans Castorp se volvió hacia donde estaban preparando la radiografía de Joachim. Joachim estaba en la cabina de la que acababa de salir el doctor Behrens. Le habían sentado en una especie de taburete de zapatero, ante una plancha contra la cual apoyaba el pecho [...]

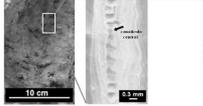
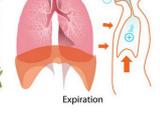
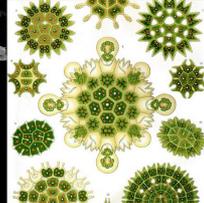
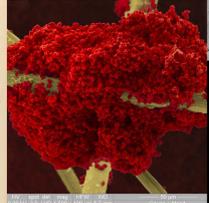
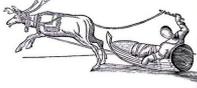
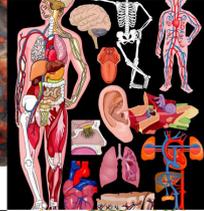
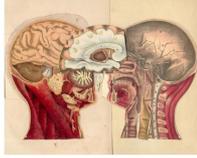
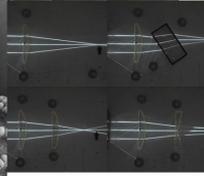
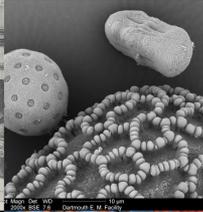
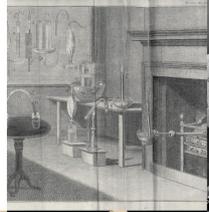
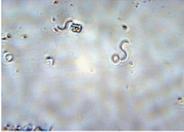
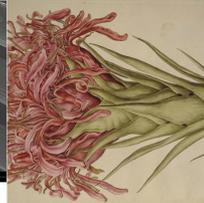
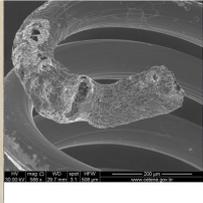
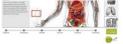
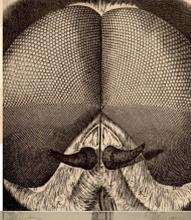
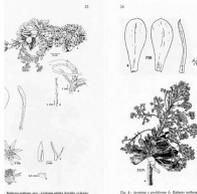
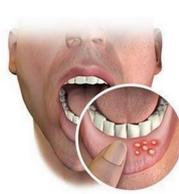
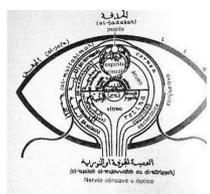
El ayudante cambió la placa. El doctor Behrens instruyó personalmente al novato acerca de cómo debía sentarse y colocarse. —¡Abraza la plancha! —ordenó—. ¡Abrácela! ¡Por mí, hágase la ilusión de que es otra cosa! Y estréchela bien contra su pecho, como si se sintiera muy feliz. Así, respire. ¡Alto! ¡Vamos! ¡Abraza con ganas! Hans Castorp se quedó muy quieto, entornando los ojos, con los pulmones llenos de aire. A su espalda estalló la tempestad, crepitaron las chispas, relampaguearon las paredes, y luego se calmó todo. El objetivo había inmortalizado sus entrañas. Se retiró, confuso y aturdido por lo que acababa de sucederle, si bien no había sentido en lo más mínimo cómo la corriente luminosa traspasaba su cuerpo. —¡Buen chico! —dijo el doctor Behrens—. Ahora lo veremos con nuestros propios ojos. [...]

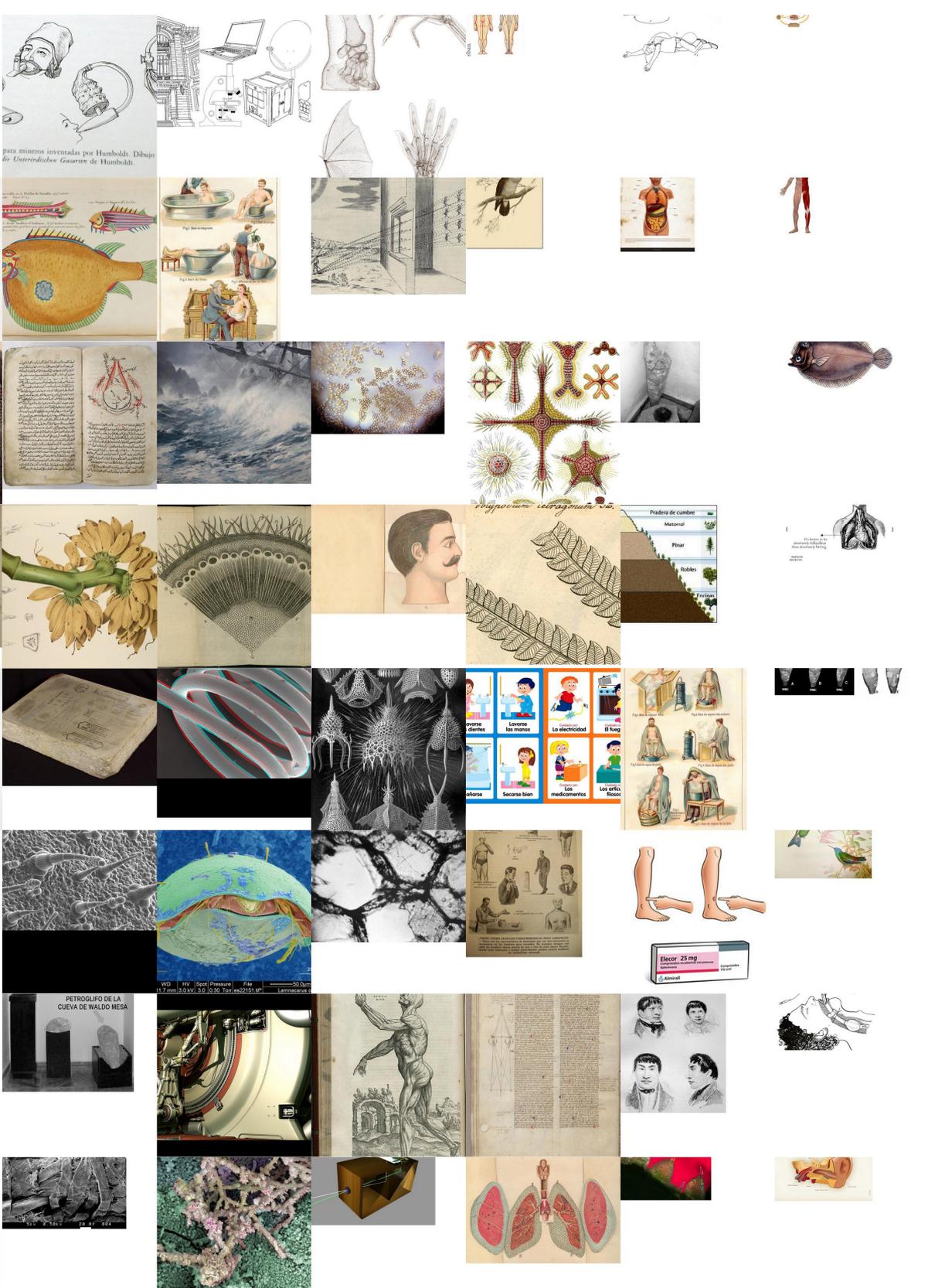
La lámpara del techo se apagó y únicamente la bombilla de color rubí quedó iluminando la escena. Luego, el maestro, con un gesto rápido y preciso, apagó también ésta, y la oscuridad más profunda envolvió el laboratorio. —Primero se nos han de acostumbrar los ojos a la oscuridad — se oyó decir al consejero Behrens—. Se nos tienen que dilatar las pupilas, como a los gatos, para poder ver lo que queremos. [...] —Por supuesto —dijo Hans Castorp, de pie detrás del consejero, y cerró los ojos, pues con tanta oscuridad era completamente indiferente tenerlos abiertos o no—. Para empezar, nuestros ojos deben hacerse a la oscuridad; si no, no vemos nada, es lógico. Me parece bien, me parece muy apropiado que, antes de nada, nos recojamos así, como para una oración en silencio. Aquí estoy y he cerrado los ojos, me encuentro en un estado de agradable somnolencia. [...]

**Abra** los ojos. Ahora sí que va a comenzar la magia. Hans Castorp se apresuró a obedecer. Se oyó cómo accionaban una palanca. Un motor se puso en marcha y empezó a zumbar furiosamente, elevando el tono, aunque fue de inmediato regulado con un segundo movimiento. El suelo vibraba a un ritmo constante. La pequeña luz roja, alargada y vertical, vigilaba la sala como una amenaza muda. En alguna parte chasqueó un relámpago. Y lentamente, con un reflejo lechoso, como una ventana que se ilumina, surgió de la oscuridad el pálido rectángulo de la pantalla ante la cual se encontraba el doctor Behrens en su taburete de zapatero, con los muslos separados, los puños apoyados sobre ellos y su nariz chata pegada a la placa que reproducía el interior de un organismo humano. —¿Ve usted, joven? —preguntó. Hans Castorp se inclinó por encima del hombro del doctor, pero antes elevó la cabeza hacia la dirección en que suponía que estaban los ojos de Joachim; ojos que debían de tener la misma mirada dulce y triste del día de la consulta. —¿Te importa que mire? —Mira, mira... —respondió Joachim en la oscuridad. [...]

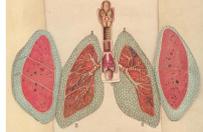
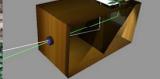
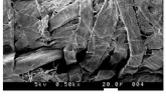
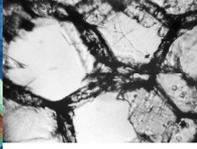
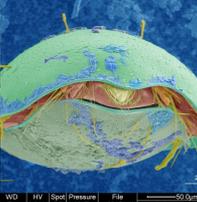
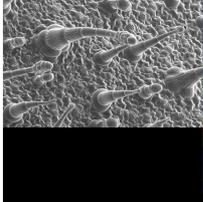
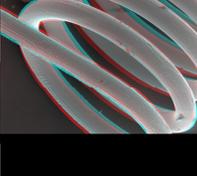
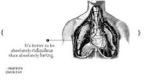
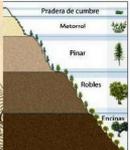
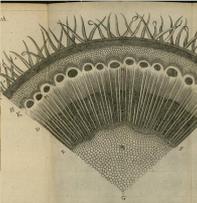
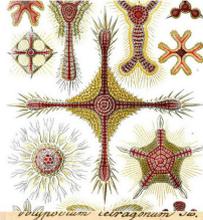
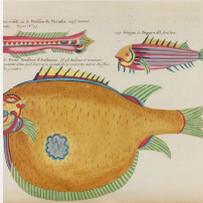
El esternón, que se solapaba con la columna vertebral, se veía como una densa columna de hueso. La parte trasera de las costillas, en un tono mucho más difuminado, aparecía entreverada con la parte delantera. En la parte superior se distinguían muy claramente las clavículas, como apuntando hacia arriba, y, bajo el suave contorno de la carne, los huesos de los hombros y el nacimiento de los brazos de Joachim. Toda la cavidad del pecho era luz, pero dentro de ella se dibujaban venas, manchas más oscuras y una zona negruzca de forma irregular. —Una imagen muy nítida —dijo el doctor Behrens—, ésta es la delgadez conveniente, la de un joven militar. He tenido aquí verdaderas masas impenetrables. ¡No había manera de distinguir nada! Habría que descubrir unos rayos que atravesaran tales capas de grasa... Ésta es una imagen bien limpia. ¿Ve usted el diafragma? —Y señaló con el dedo el arco más oscuro que subía y bajaba en la parte inferior de la pantalla—. ¿Ve esos bultos, aquí a la izquierda, esas burbujas? Eso es la pleuresía que tuvo a la edad de quince años. Respire hondo —ordenó—. ¡Hondo he dicho! ¡Más! Y el diafragma de Joachim se elevó tembloroso todo lo que pudo haciendo que se iluminase la parte superior de los pulmones, pero el consejero no se dio por satisfecho. —¡Insuficiente! —dijo—. ¿Ve usted las glándulas del hígado, ve esas adherencias? ¿Ve esas cavernas? De aquí proceden los venenos que se le suben a la cabeza. Sin embargo, la atención de Hans Castorp estaba absorbida por una especie de saco, una masa más densa que se movía como un animal y se veía, oscura, detrás de la columna central, a la derecha del espectador... que se dilataba regularmente y se contraía de nuevo, como una medusa flotando en el agua.—¿Ve su corazón? —preguntó el consejero, levantando su enorme mano del muslo para señalar repetidas veces con el dedo aquella extraña masa que latía. ¡Cielos, era el corazón de Joachim, aquel corazón amante del honor, lo que Hans Castorp estaba viendo! —Estoy viendo tu corazón —dijo con voz ahogada. —Pues mira, mira... —respondió Joachim y, sin duda, sonreía resignado, allí en la oscuridad. El doctor Behrens, en cambio, les mandó callar y dejarse de sentimentalismos. Estudiaba las manchas y las líneas, aquella zona negruzca en la cavidad interior del pecho, mientras que Hans Castorp no se cansaba de mirar lo que podía haber sido el fantasma de Joachim [...]

De nuevo el consejero miraría a través del cristal lechoso: esta vez, el interior de Hans Castorp, y de sus exclamaciones a media voz, de sus diversas interjecciones se deduciría que lo que encontraba respondía a lo esperado. Aún tendría la amabilidad de ceder a los reiterados ruegos del paciente, y permitirle contemplar su propia mano a través de la pantalla luminosa. Y Hans Castorp vería lo que había esperado, aunque, en realidad, no estuviera hecho para ser visto por el hombre, y aunque él nunca hubiera creído que llegara a verlo: Hans Castorp [...] vería ahora una parte de su propio cuerpo, la vería con penetrantes ojos de visionario y, por primera vez en su vida, comprendería que también él habría de morir una vez. Al comprender eso, adoptaría una expresión semejante a la que ponía cuando escuchaba música, una expresión bastante estúpida, adormilada y devota, con la boca entreabierta y la cabeza inclinada sobre el hombro. El doctor Behrens dijo: —Da cierta grima, ¿no es cierto? No cabe duda de que resulta un tanto siniestro. Luego paró el mecanismo. El suelo dejó de vibrar, los fenómenos luminosos desaparecieron y la ventana mágica se envolvió de nuevo en las tinieblas. La lámpara del techo se encendió.[...]





para mineros inventada por Humboldt. Dibujos de *Unterriedischen Gewasser* de Humboldt.



**S**iguendo sus ideas fijas, se convirtió en descubridor de las profundidades.

Peter Handke

**E**n 1913 tuve la feliz idea de fijar una rueda de bicicleta sobre un taburete de cocina. Unos meses más tarde compré una reproducción barata de un paisaje de atardecer invernal, que llamé "Farmacia" tras haberle añadido dos breves toques, uno rojo y el otro amarillo, al horizonte.

En Nueva York, en 1915, compré en una quincallería una pala de nieve sobre la que escribí: "En previsión de brazo roto" ("In advance of the broken arm"). Fue por esa época cuando se me ocurrió la palabra "ready-made" para designar esta forma de manifestación.

**H**ay un punto que quiero establecer muy claramente y es que la elección de estos "ready-mades" nunca me vino dictada por ningún deleite estético. Esta elección se basaba en una reacción de indiferencia visual, adecuada simultáneamente a una ausencia total de buen o mal gusto... de hecho una anestesia completa.

Marcel Duchamp

Durante varios años me dediqué a recoger objetos de plástico de distintos tipos de amarillo y a acumularlos. Los objetos iban formando un montón, y se iba haciendo un "grumo" porque había hilos de plástico amarillo que los iban atando. Y lo exponía siempre, pero cada vez era más grande.

Cuando era muy joven escuchaba una canción en inglés, y la única parte que entendía de toda la canción era la que decía: "yellow plastic". Entonces, me parecía que esa era mi obra. Y también, tenía que ver con un escritor norteamericano de ciencia ficción de los años '50, que se llama Ray Bradbury y tiene un libro que se llama "El hombre ilustrado". Uno de los relatos que hay en "El hombre ilustrado" se llama "La lluvia". Y "La lluvia" trata de unos tipos que están en Venus. Y en Venus llueve, llueve, llueve, llueve y llueve, y el tintineo de las gotas en la cabeza va volviendo locos a uno, a otro y a otro... de los miembros de una expedición, que buscan una cúpula de plástico amarillo donde adentro está seco. Y llegan a una primera cúpula y los venusinos la han roto, y por dentro también chorrea el agua. Y así, van muriendo todos hasta que queda un solo hombre que finalmente encuentra la cúpula de plástico amarillo e ingresa.

Para una exposición de profesores de la facultad, en el Pabellón Argentina, expuse una pintura con el objeto amarillo colgando. Como es muy difícil colgar una pintura derecha, entonces, generalmente, usaba los objetos para colgarlos en la pintura, desbalancearla, y ponerla decididamente torcida. Todo el mundo me dijo que colgándole esa porquería había arruinado la pintura, que estaba tan perfecta, tan bien hecha.

Nunca me sentí haciendo trampa trayendo cosas que no sean propias del arte e incluyéndolas de un modo arbitrario dentro de la obra de arte. Porque así como una obra (que suele ser una imagen o un objeto construido con determinados parámetros) tiene un título (que suele ser una palabra o una frase que interpreta la obra), yo tenía la idea de que la obra tenía que ir acompañada de un objeto que cumplía la misma función que el título.

Fernando Fraenza

“El gran drama moderno es que ya no podemos volver a casa”. Nicholas Ray a Wim Wenders



# E

## *l bosque blanco*

*Michelangelo Antonioni*

Hace mucho frío. Lo sé, lo veo en los otros. El hielo penetraría en mis huesos si lo dejara pasar, es decir, si me distrajera. Pero tengo demasiado que hacer. No es que tenga cosas precisas que hacer, al contrario, no hago absolutamente nada, o sea, si alguien me ve piensa precisamente esto. Pero no es verdad. Estoy observando el bosque que poco a poco se vuelve blanco. Tengo también otras ocupaciones prácticas, de poca monta, como controlar que todos desarrollen su cometido, indicar a los blanqueadores los puntos del sotobosque y las cimas de los pinos todavía verdes; saben que no quiero manchas oscuras pero siempre hay alguna que se les escapa, y si teñir una zarza es sencillo, la cima de un *pinus pinea* de cuarenta metros de alto, que desde el suelo parece un gajo rodeado de verde, tal como lo ve el blanqueador desde su escalera apoyada en lo alto de un árbol, es un amasijo de ramas que no se termina nunca de blanquear. El hombre se estira todo lo que puede fuera de la escalera, que oscila peligrosamente, y yo aguanto el aliento porque es por mí que aquel hombre está en peligro, y aunque no lo parezca no soy insensible a estas cosas.

Pero, más allá de éstas, que son ocupaciones menores, hay otra que me llena completamente, y es precisamente la de mirar el bosque mientras cambia de color. En la oscuridad, o mejor dicho a la luz de los focos, trato de comprender cómo serán mañana estos árboles blancos, más bien grisáceos, contra el cielo gris (un estrato de nubes lo cubre desde hace una semana) parecido al cemento de la fábrica, a sus torres. Pese a que este interrogante no puede tener por ahora más que una respuesta intuitiva, por ser de noche, yo sigo planteándomelo cada vez con mayor insistencia. Para ser sincero, comencé a formulármelo hace poco. Cuando dije que quería el bosque blanco, el interrogante no estaba, la frase me salió espontáneamente, sugerida por una imagen que relampagueó por la cabeza. Ni siquiera cuando, apenas dije que el bosque tenía que ser blanco, constaté que me miraban como si hubieran oído hablar por primera vez de este color, si es que blanco es un color. Y de pronto quisieron saber por qué, como si hubiera bastado cambiar el color para tenerlos cómplices, como si con el rojo, con el azul, con el amarillo, que son –quizás también por poco tiempo– los tres colores fundamentales de la escala cromática, aquel interrogante no hubiese tenido razón de ser. Nunca me han gustado las preguntas, cuando se dirigen a mí, porque impli-



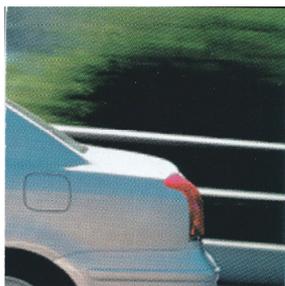
can un sentido muy determinado y obligan a situarse al nivel de raciocinio, mientras que, por el contrario, cuando trabajo estoy siempre en un nivel inferior. Así, ocurre que las preguntas son puros sonidos privados de significado. Son los momentos en los que me siento más animal, es decir, en que me miran como si lo fuese, y quizá lo soy de veras. Este estado tiene también sus ventajas, he de admitirlo porque me dejan en paz. Pero esta noche no es el caso. Todo el que pasa por aquí, atraído por la luz, por el ruido, por la nube blanca o por lo que sea, puesto que las cosas que despiertan la curiosidad no son casi nunca las mismas para todos, esta vez se alinea con los demás, por su curiosidad, y pregunta: ¿por qué blancos? También mira, es verdad, a todos aquellos obreros que manipulan una enorme manguera montada sobre un camión que produce, como decía, una gran nube blanca, o bien suben por escaleras altísimas que se pierden en la oscuridad, o colocan focos y grupos electrógenos, o llenan bidones de tinta o queman la hierba del prado, que no ha de ser blanca, ésta, sino oscura, la queman con bombonas de mano que lanzan bencina encendida como los lanzallamas. El espectáculo debe de ser alucinante, sobre todo visto a través del velo de niebla producido por la nube del tinte. Estamos todos blancos como molineros. Los caminantes se detienen, observan, se divierten, y al cabo de un rato se acercan y dicen con el aire de decir está bien, lo entiendo, estupendo, maravilloso, sólo quisiera que me explicara una cosa: ¿por qué blancos?

Parecerá extraño, la primera vez que pasé por ahí para las localizaciones de la película que tenía intención de hacer, formulé rápidamente muchas hipótesis sobre lo que podría ser, por decirlo así (mal), el sentido poético de este bosque que a primera vista excluía tan perentoriamente toda idea de bosque. Intentaba comprender por qué la excluía, y buscaba al mismo tiempo la angulación con la que encuadrarlo eventualmente. Ante todo, el silencio, que faltaba por completo. Incluso al penetrar dentro de él, cosa que hice de inmediato, el bosque no revelaba sus ruidos, ni siquiera sus olores típicos, sino que se veía obligado a aceptar, atenuándolos apenas, los ruidos y olores ciudadanos, o si se quiere, periféricos. Estaba rodeado de calles, asediado: automóviles, camiones y motos continuamente, incluso un tren, sobre la base constante de un zumbido de maquinaria mezclado con silbidos de vapor, y como olor, el de un humo amarillo lleno de ácidos que apestaba toda la zona. Zumbido y humo provenían de la gran fábrica (tres mil obreros) construida en medio de un enorme pinar de la que el bosque actual es lo único que queda, por el momento. La fábrica funciona día y noche. Una vez le pedí a su director si podía interrumpir durante algunos minutos aquel humo que estorbaba en mi rodaje. Respondió: "¿Sabe cuánto me constaría, un minuto? Ciento cincuenta millones".



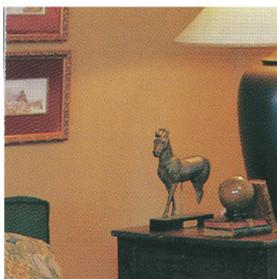
Es cosa sabida que Rávena estaba rodeada, hasta hace una veintena de años, por inmensos pinares, y que hoy estos pinares se están muriendo. Se ve a simple vista: árboles secos, entumecidos, que, es obligado decirlo, vegetan sin esperanza. Hablo de la zona verde más próxima a la ciudad, que yo atravesaba todos los días al salir. Poco a poco, interesado como estaba en mirar todo lo que estaba alrededor del bosque, y que el bosque a menudo me ocultaba, ya ni me acordaba siquiera de él, dejaba que desfilase por la ventanilla del coche, esperando encontrar de nuevo el paisaje ya conocido que venía luego. Así, el bosque perdía, cada día que pasaba, su característica natural. No, no es exacto decir natural, más bien la que en otros tiempos había sido su característica como bosque, naturaleza perfecta y única, pero ahora sustituible, porque era natural que ahora desapareciera para dejar lugar a un espacio nuevo que llenar con otros perfiles, otros volúmenes y otros colores. Este bosque, en definitiva, se iba deshojando como idea, para convertirse cada vez más en el paisaje que se ve desde el despacho de X en la escena número tal, el fondo del exterior de la primera escena, y así sucesivamente. Hasta que asumió, finalmente –y digo finalmente porque fue el resultado de un trabajo de clarificación–, un aspecto nuevo: el de un problema, el problema número uno de la secuencia que estaba imaginando. Una cosa era cierta, a saber: aquel verde tenía que ser eliminado si quería que el paisaje adquiriera su belleza original, hecha de grises áridos, de negros imponentes, y en todo caso de pálidas manchas rosas y amarillas, tubos o carteles lejanos. Estaba también el verde, pero se trataba de una delgada chimenea que cortaba horizontalmente la fábrica para subir luego a una altura prodigiosa, elegante y potente en su flaqueza, más que ningún árbol. Así, cuando el director de producción me anunció, algún tiempo después, que al domingo siguiente podríamos rodar la escena frente al bosque y me preguntó qué se necesitaba, tuve de golpe la certeza, en la medida en que se puede tenerla en este orden de cosas, de que había que teñir el bosque de blanco, un blanco sucio que luego, si salía bien, en Technicolor se vería gris, como el cielo de aquellos días o como la niebla o como el cemento.

Estas semejanzas del gris del cielo, de la niebla y del cemento (que, entre otras cosas, se fabrica aquí a dos pasos, en cantidades enormes) son semejanzas en las que pienso solamente ahora, esta noche, en un intento de encontrar una justificación a toda costa a la mole de trabajo que he desencadenado, y de acallar las dudas y las preocupaciones que me asaltan por todas partes. Primera duda: ¿el bosque blanco producirá el tipo de sugestión que espero? Segunda duda: ¿no parecerá nieve? Primera preocupación: si cae la escarcha, la pintura se va. Segunda preocupación: si mañana sale el sol, por una de estas bromas que este misterioso objeto suele hacer, todos estos es-



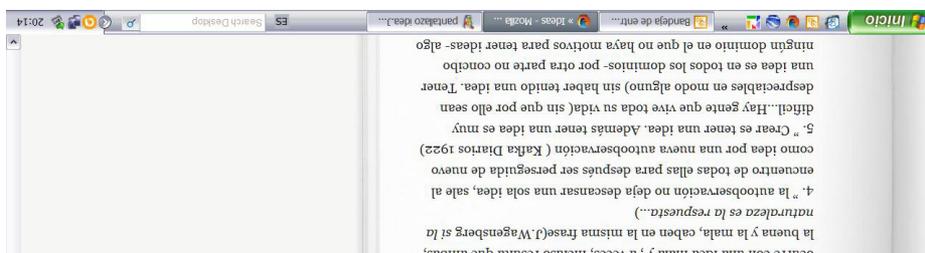
fuerzos habrán sido inútiles porque en el momento en que coloque la cámara para el plano de conjunto, me encontraré a contraluz y los árboles en vez de blancos aparecerán oscuros, y no puedo cambiar la angulación porque sólo hemos teñido un lado del bosque. Trato de pensar no sin cierta resistencia, casi evitando pensar: si hubiese dicho marrón, el marrón podrido de la tierra en invierno, es decir, de la tierra sin vida, ¿qué efecto habría obtenido presumiblemente? Cierro los ojos un momento, me imagino, sin ninguna emoción, el bosque marrón. Abro de nuevo los ojos, miro a los obreros medio exhaustos, son las tres de la madrugada, trabajan desde las seis de la tarde de ayer, y yo con ellos, por otra parte, pero el mío es un trabajo que no causa ninguna impresión, en cuanto a fatiga. El frío ha aumentado. La gran manguera montada sobre un camión se ha roto, el trabajo de los blanqueadores se ha vuelto fatal. Hacen falta peones. Mandamos a uno del lugar para que vaya a buscarlos, a sacarlos de la cama. Desde lo alto de una escalera cae una manguera de mano, con sus cuarenta metros de tubo. No, no ha caído, ha sido arrojada a propósito por el obrero que la manejaba. Es un tipo robusto, pero no puede más, y baja al suelo diciendo: "Quiero medio millón". El jefe de producción se vuelve hacia los presentes: "¿Quién tiene medio millón para dárselo aquí al señor?". Nadie se ríe. El blanqueador se va, llevándose detrás suyo a su ayudante. ¿Si otros le siguen, si quedan partes del bosque no pintadas...? La angustia de esta perspectiva es tal que borra todas mis dudas. ¿Por qué blancos, blanquecinos o grises? Porque sí, y basta. Si quisiera, podría hablaros largamente de todo esto, y decirles que en esta zona nadie se interesa por los árboles, y que a las lagunas y los canales llegan los desechos de las fábricas, y las aguas son negras o amarillas, más aún, ya no son aguas, preguntádselo a los peces que tienen las tripas llenas de petróleo. En medio de los árboles, ahora pasan los barcos: Rávena es el segundo puerto de Italia ¿lo sabéis? El mito de la fábrica, aquí, condiciona la vida de todos, la desnuda de imprevistos, la descarna; el producto sintético domina y, antes o después, acabará por convertir a los árboles en objetos anticuados, como los caballos. Dar por descontado el final del bosque, hacer de un lleno un vacío, someter -descoloriéndola- esta antigua realidad a la nueva, que no es menos sugestiva: ¿acaso no es esto lo que ocurre aquí desde hace años en un flujo que no se detiene nunca?

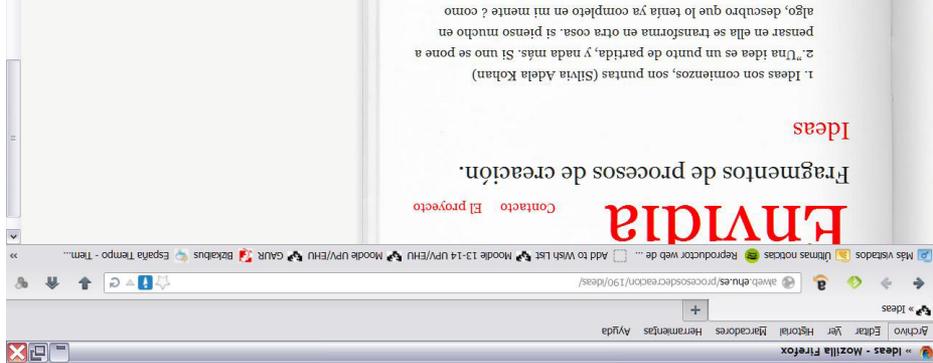
Pero no quiero hablar de ello, no quiero explicar por qué. Todo lo que puedo decir, lo que le debo decir con la muerte en el corazón a mi director de producción, ahora que ya ha amanecido y ha despuntado un bello sol, es que es imposible rodar y que renuncio a la escena. No habrá bosque blanco en la película. Y ésta es la razón por la que escribo sobre él.



## CONTENIDOS:

- “*En toda obra se unen ...*” (Jon Martín) pág. 3-4
- Como se traduce un poema chino pág. 5-7  
Extractos del texto homónimo.  
[Eliot Weinberger, “*Como se traduce un poema chino*”,  
*El Paseante* 20-22, Madrid: Siruela 1993]
- Traité de Bave et D’Éternité* (1951), de Jean Isidore Isou pág. 8-9  
Selección/montaje fotogramas de la película  
[2008 Catherine Goldstein and Re:Voir Video]
- Acerca de (la) idea: una imagen y citas pág. 10-11  
imagen: Rosa Parma  
[textos: José Selgas y Lucía Cano, “*De la forma de tener alas*”, *Croquis* N°119, 2004  
Deleuze, Gilles, Conferencia Fundación FEMIS (17/05/1987)  
Juan Luis Moraza, “*Sinestética (intervalos sobre la sensibilidad cromática y la naturaleza  
estética de la ética)*”  
Sol LeWitt, *Párrafos sobre arte conceptual* (1967), *Oraciones sobre el arte conceptual* (1969)]
- Textos. Juan Gris pág. 12-15  
Versión en imágenes (Gentz Del Valle)
- Cadenas (grupo *Enbidia*), selección. pág. 16-17  
Cadenas *rizomáticas* realizadas entre febrero y marzo de 2010
- *Mayonesa en tus labios* (Jorge Núñez) pág. 18-19
- La montaña mágica*, Thomas Mann pág. 20-23  
extractos del capítulo 5. Versión en imágenes (Txemi Mediero)  
[(págs.. 275-281, Edhasa, Barcelona, 2005)]
- Acerca de (la) idea: citas y una imagen pág. 24-25  
imagen: Leo Burge  
[textos: Peter Handke, Marcel Duchamp,  
Nicholas Ray a Wim Wenders, en Vila-Matas, “*Al revés*”, *El País*, 17/04/2010]
- El bosque blanco, Michelangelo Antonioni pág. 26-29  
Versión en imágenes (Rita Sixto)  
[publicado originalmente en *L’européo*, 16 de agosto de 1964  
extraído de Antonioni, *Para mí, hacer una película es vivir*, Barcelona: Paidós, 2002]
- Referencias, bibliografía. Epílogo pág. 30-31





*Ya es casi de día.*

*El había disparado en Lahore  
Desde el balcón, una noche...  
había disparado a los leprosos  
de los jardines de Shalimar.*

*-¿No soportaba?*

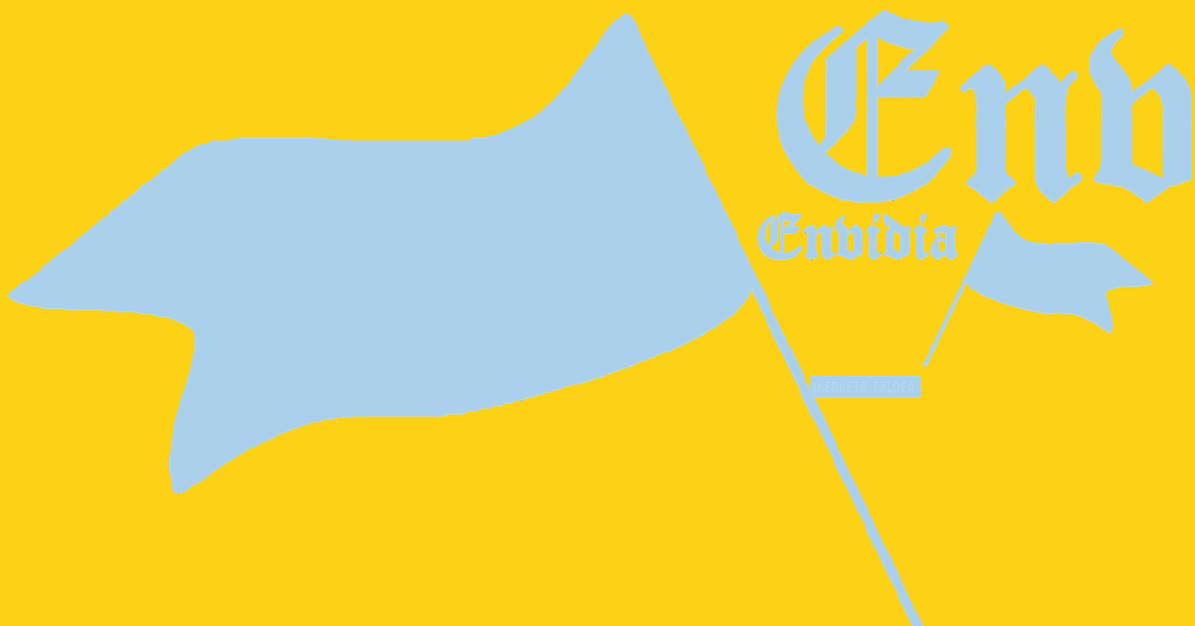
*-No.*

*-¿No soportaba la India?*

*-No.*

*-¿Qué, de la India?*

*-La idea*



Envidia

Envidia

IKERKETA

enian ta irabaz zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea

IKERKETA