

A. C. T. O

Nº 0. 2001

índice | info | inicio | @

CHILLIDOS EN EL PAISAJE: LA POESÍA P@ST-ORAL DE IAN HAMILTON FINLAY
Esteban Pujals

Donde se ofrece al lector el ejemplo de un poeta que escribe, o mejor, inscribe, sus poemas en el suelo, una práctica consecuente con aquello que la poesía y la jardinería comparten desde los inicios de la modernidad: su carácter sentimental, en la primera, como intimidad de la naturaleza humana y, en la segunda, como contacto íntimo del hombre con la naturaleza. Una práctica poética, pues, que reinterpreta los orígenes de la modernidad porque busca, sobre todo, poner en evidencia, convertir en cosa pública, lo que se oculta en privado en ese vínculo entre poema y jardín: la negación del trabajo y un concepto esencialista o ahistórico de lo íntimo y natural.



En nuestro tiempo el paisaje y la poesía parecerían compartir una tendencia a dejarse atrapar muy a menudo y con llamativa facilidad en los discursos victimistas y sentimentales que con fines nunca desinteresados tejen sin cesar ciertas instancias empeñadas en confundir lo que ambas cosas puedan ser. Tan frecuente es encontrar a la poesía travestida en la voz a un tiempo autónoma y prístina y espontánea de un sujeto presuntamente pre-social, ninguneado y amenazado por la comunidad de la que ha surgido y a la que se dirige, como ver multiplicarse fetichizaciones del paisaje tan superficialmente variadas como la que aparece en la reivindicación de “los derechos de los árboles” o la que se transparenta, incluso a primera vista, en el vocabulario que emplean en su promoción tantos proyectos de “disney-ización” de áreas consideradas de interés turístico.

Lo que se ofusca o manipula en ambos casos es siempre lo mismo: una cabal comprensión de la noción, antropológicamente determinante en toda cultura y sumamente problemática en la nuestra, de *naturaleza*. En efecto, ¿en qué lengua le cabría expresarse a un sujeto que realmente no compartiera con los demás miembros de una comunidad educación, historia, compromisos e intereses? ¿Cabe honestamente imaginar tal poesía? ¿Y qué puede haber más *artificial* que un parque natural, vallado, protegido por legislación, por vigilantes de incendios, equipo de biólogos, y la más sofisticada tecnología, sin todo lo cual no podría ni existir siquiera? Desde la perspectiva de la historia cultural europea de los cuatro últimos siglos, la prosa, y en especial la prosa de ficción, ha visto un avance espectacular en el proceso de su naturalización entre los ciudadanos, proceso análogo y paralelo al del avance del capitalismo hasta la médula más íntima y privada del sujeto. Ante este avance, el comportamiento de la poesía parecería manifestar una actitud como de resistencia histórica a la recepción automatizada de la lengua escrita que la prosa evidentemente supone y promueve en cada uno de los

ciudadanos-usuarios. Esta resistencia suele generar interpretaciones distorsionadas que reflejan la ideología liberal que las inspira y que se concretan en los mitos del progreso, del desarrollo (hoy obligadamente “sostenible”) y del crecimiento, sin los que no hay político capaz de pronunciar un discurso: el verso es un modo arcaico de la lengua literaria que ha ido retirándose de la escena ante la superior eficacia de la prosa. O, en otra formulación, la poesía ha sido objeto de un proceso de marginación creciente debido al progreso irresistible de la prosa.

Mis objeciones en relación con la utilización de esta metáfora del margen en el contexto literario se relacionan con la ideología liberal de la que procede y con las confusiones que fomenta, confusiones evidentemente interesadas, si no siempre conscientes. En efecto, “la marginación de la poesía”, como “la marginación de las culturas indígenas de América”, sugiere en primer lugar la idea de una desigualdad de fuerzas y en segundo término una simpatía superficial o aparente por la parte más débil, seguida inmediatamente por una alineación mucho más efectiva con la posición de la parte victoriosa una vez se ha conseguido definir el proceso de secundarización o de eliminación como inevitable. En el caso de “la marginación de las culturas indígenas de América” resulta evidente que el objetivo, consciente o no, de la metáfora es eufemizar una situación que términos como “represión”, “denegación del derecho a la identidad” o “genocidio” describirían con precisión mucho mayor. Pero, ¿qué es lo que intenta velar la metáfora aplicada a la poesía? ¿Es posible que aquí la manipulación tenga el objetivo de ocultar que el desequilibrio de fuerzas opera realmente a favor de la resistencia? Cualesquiera poderes que tenga la prosa a efectos de precisión y velocidad se encuentran sin duda al alcance de la poesía, mientras que a fines estéticos son muchos los poderes de la poesía que están totalmente allende las posibilidades de la prosa. A menos, claro está, que volvamos la prosa del revés, a la manera de Proust, de Joyce o de Mallarmé; pero no creo que sean muchos los partidarios de *Finnegan's Wake* como ejemplo ajustado del modo en que suele operar la prosa.

Así, el motivo por el que resulta, en mi opinión, intelectual y moralmente inaceptable el uso de expresiones como “la marginación de la poesía” es que parecerían solicitar del público una simpatía general por su supuesta impotencia. Como un mendigo, como un postulante, como una ONG, las expresiones parecen abordar a personas que ni entienden la poesía ni sienten el menor interés al respecto, para intentar crear la sensación entre ellas de que no sólo pueden, sino que deben apoyarla, del mismo modo en que deben apoyar o proteger a las especies animales en peligro de extinción o los recursos no renovables que su modo de vida agota día a día. Resulta, pues, necesario decir que la poesía no es débil ni impotente, y que ni solicita ni precisa la compasión de nadie. De hecho, parecería gozar, en tanto que medio artístico, de mucha mejor salud que la prosa de ficción, esclerotizada en repetitivos *remakes* de la novela del siglo XIX. Permítaseme, pues, insistir en la perspectiva desde la que la poesía aparece como una variedad artística de la lengua que ha ofrecido una resistencia histórica a la recepción automatizada que promueve la prosa. Ian Hamilton Finlay va mucho más allá: en sus *Sentencias inconexas sobre la jardinería*, ha escrito: “A ciertos jardines se los ha caracterizado de retiros, cuando son en verdad ataques” (Abrioux, p. 40), una “sentencia” en la que hemos de leer “poemas” donde Finlay habla de jardines, ya que el más ambicioso poema, o colección de poemas, más bien, que ha compuesto Finlay hasta el momento es su jardín de Stonypath, en Lanarkshire. Y no cabe duda de que en el caso de este jardín nos encontramos ante una ofensiva.

Ian Hamilton Finlay viene desarrollando desde hace más de cuatro decenios una de las singladuras más coherentes e inventivas de la poesía de nuestro tiempo. Después de haber comenzado su carrera literaria con la publicación de algunas piezas breves de ficción en el *Glasgow Herald* y del libro de poemas *The Dancers Inherit the Party* (1960), Finlay pasó a ser conocido internacionalmente en el decenio de 1960 como autor de algunos de los poemas más efectivos que produjo el movimiento de la poesía concreta.

La poesía concreta había hecho su aparición en el decenio anterior como un movimiento de retorno a los problemas estéticos que habían abierto en el primer tercio del siglo XX los artistas y escritores agrupados en las diferentes tendencias de la vanguardia histórica. En tanto que movimiento neovanguardista internacional, la poesía concreta suponía la aplicación del espíritu crítico, inquisitivo y, en ocasiones, reductivo, de los movimientos de la vanguardia clásica a una perspectiva expandida de las artes verbales. En su trabajo los poetas concretos se centraban en la investigación del material básico de su arte, la lengua en tanto que medio plástico, y en la exploración de procedimientos sintácticos que pudieran constituir una alternativa viable a la sintaxis de la prosa. Los ejemplos tempranos de poesía concreta, como los poemas del libro *Konstellationen* (1953), de Eugen Gomringer, o los textos que produjeron los miembros del grupo brasileño Noigandres, tendían a desarrollar esta exploración léxica y sintáctica inspirados tanto por la tendencia estética de la época hacia el funcionalismo como por unos ideales de economía y eficacia que se relacionaban con el prestigio contemporáneo de la teoría de la comunicación. Pero una actitud muy diferente se fue generando en el movimiento poético-visual a medida que avanzaba el decenio de 1960, cuando muchos poetas visuales empezaron a expresarse críticamente en relación con la posición funcionalista, en la que empezaban a percibir una versión extrema de la sintaxis de la prosa precisamente. Las propias tendencias características de la prosa eran interpretadas desde la óptica de muchos de estos poetas como una expresión del capitalismo en la lengua, una fuerza que sometía toda relación entre hablantes a un falso ideal de intercambio veloz de significados purificados de toda ambigüedad.

Hoy nos es posible seguir la actividad de Finlay en relación con la poesía concreta tanto en los veinticinco números de la revista *Poor. Old. Tired. Horse*, que él fundó y que se publicó hasta 1968, como en los principales catálogos y antologías internacionales del movimiento, en la mayoría de los cuales intervino. Pero incluso en

estas obras del decenio de 1960 se percibe un interés especial por la historia cultural y artística de Europa, un interés un tanto excepcional en el contexto ultraformalista y universalizante del movimiento poético concreto. A medida que se disolvía el movimiento poco a poco en el decenio siguiente el trabajo de Finlay avanzó hacia una nueva fase. En 1966 Finlay se había trasladado a vivir a Stonypath, una granja abandonada situada en la zona de colinas que se extiende entre Glasgow y Edimburgo, en la Escocia meridional, y su obra de los años siguientes se caracteriza por un énfasis nuevo en la construcción de piezas concebidas para ocupar una localización específica. Más bien que un abandono de su preocupación anterior por la investigación de una sintaxis visual, este nuevo desarrollo supuso una radicalización de los rasgos característicos de su trabajo previo, que se transforma ahora de escritura en inscripción, en piedra y en otros materiales, así como en un arte de presentación de objetos, bien objetos ya existentes, contextualizados nuevamente por el poeta, o bien objetos contruidos en colaboración con artistas, a veces acompañados por un elemento verbal pero a menudo presentados sin palabras, en interrelación con el contexto. A pesar de que muchas de estas piezas resultan aparentemente más fáciles de caracterizar como esculturas que como poemas, Finlay ha insistido en que siempre ha pensado en su trabajo como en un trabajo poético que se inscribe en el marco de una tradición poética. En su obra más reciente, Finlay ha seguido desarrollando su exploración de las continuidades y complementariedades existentes entre los ámbitos verbal y visual. Al mismo tiempo, su interés permanente por la historia europea se ha enfocado repetidamente en la interpretación del Neoclasicismo. Finlay ve en este estilo la expresión estética de la Revolución Francesa, interpretada a su vez en una variedad de modos paradójicos, pero con especial insistencia en su papel inspirador de las democracias liberales de hoy y avanzadilla histórica de lo que fueron los movimientos estéticos de vanguardia a comienzos del siglo XX.

He mencionado la implicación de Finlay en el movimiento de la poesía concreta en un momento en el que su obra podría describirse como una exploración de la potencialidad sintáctica u organizativa existente en la visualización del poema. Resulta reveladora de esta relación con el movimiento la consideración de dos poemas tempranos en los que esta indagación se orienta hacia la movilización de los márgenes del texto.

“Star/Steer” se expuso por primera vez en el festival de poesía concreta que tuvo lugar en Brighton en 1967.

Como en tantos poemas de Finlay, el texto cifra su eficacia en la simplicidad extrema de los medios empleados: contra un fondo azul, dos palabras, dos cuerpos tipográficos, repetición y alineación. El poema parece dramatizar el clásico aforismo de los arquitectos funcionalistas de los años 20: menos es más. Al mismo tiempo, la pieza da cuerpo a la definición de Mallarmé de la poesía en relación con su capacidad de *sugerir*, un exceso de significación al que el poeta accede mediante la manipulación de los materiales. Es incluso posible leer en las referencias náuticas ciertos ecos de *Un coup de dés*, el poema fundacional de la tradición poético-visual moderna, sugerencia subrayada cuando consideramos la palabra latina *stella*, que constela las referencias a una estrella y a la estela que deja tras de sí una embarcación.

En las obras de Finlay la tradición, o, más a menudo, la reinterpretación irónica de la tradición, constituye una preocupación constante, si bien casi siempre tácita, como en el silencioso homenaje a Mallarmé que es “Star/Steer”. Pero algunos de sus poemas adoptan explícitamente la convención genérica del *homenaje*. En el homenaje un poeta o artista pone su sensibilidad en relación con la de otro y el resultado constituye tanto una afirmación sobre el trabajo de cada uno de ellos como sobre el modo en que ambos se relacionan en la continuidad de la cultura. El homenaje afirma, por lo tanto, la vitalidad permanente del pasado, al tiempo que marca cierta distancia respecto a él. En tiempos recientes los homenajes de Finlay se han centrado en Robespierre, en Saint Just y en otros líderes de la Revolución Francesa, pero en su trabajo los homenajes constituyen un modo de expresión frecuente desde los años de su interés por la poesía concreta. Un buen ejemplo de ello es su “Homenaje a Malevich”, de 1963. En este poema Finlay carga de significación el margen, un elemento del texto que resulta invisible o inerte en la práctica habitual de la lectura. El poema moviliza en el lector los significados denotativos y asociativos que rodean a las palabras “black”, “block”, “lack” y “lock” (negro, bloque, carencia, cierre). Pero es el diseño visual del texto lo que crea las conexiones sintácticas y, en consecuencia, las sugerencias semánticas: el hecho de que los caracteres del poema constituyan un bloque de tipografía negra cerrada sobre sí misma, una referencia al famoso “Cuadrado negro sobre fondo blanco” (1923) de Malevich, y el de que las palabras “lack” y “lock” hayan sido creadas en este contexto por la *carencia* de la letra b, cuya repetición constituye una especie de cenefa descendente en el margen, como si subrayase la equívocidad de su valor semántico. Cabría decir que el poema tematiza tanto la problemática ontología del margen en la escritura, como la famosa formulación conseguida por Malevich para el antiguo problema pictórico de la relación entre campo y figura. Como ha señalado Stephen Bann (1977, p. 11), Finlay evita cuidadosamente sugerir que el problema pictórico pueda sencillamente transponerse a términos poéticos. Su “Homenaje a Malevich” crea una tensión entre la forma y la no-forma, entre lo verbal y lo no verbal, una dimensión de duda que contrasta con la certidumbre de la estructura tipográfica.

“Star/Steer”, con sus márgenes elocuentemente serpeantes, y “Homenaje a Malevich”, donde el margen aparece provocando una oscilación entre unidades léxicas, ejemplifican una etapa temprana en la tendencia de la obra de Finlay a “expandir” el ámbito de la poesía más allá de sus contornos habituales. Resulta evidente que esta “expansión” en modo alguno representa un abandono de la tradición o una inclinación hacia la fantasía de la *tabula rasa*: el modo en el que el margen aparece utilizado en “Star/Steer” puede perfectamente asociarse a los usos del *sangrado* que caracterizan la impresión de textos poéticos en los siglos XVII y XVIII, mientras que los efectos en los que se basa la eficacia del “Homenaje a Malevich” podrían explicarse en los términos de un encabalgamiento extremo. Ambos poemas muestran a Finlay empujando a la poesía en direcciones hacia las

que siempre ha tendido...sólo que uno o dos pasos más allá.

Star/Steer, serigrafía realizada en colaboración con Edward Wright, Tarasque Press, 1966.



Hoy resulta visible, tanto en las cartas de Finlay entonces (Abrioux, p. 5; Bann, 1968, p. 5; Bann, 1970, p. 3) como en los propios poemas, que su atracción por la poesía concreta provenía de un especial interés por la experimentación sintáctica. El último número de *Poor. Old. Tired. Horse*, aparecido en 1968, estaba dedicado monográficamente a poemas consistentes en una sola palabra, una forma poética que Finlay definía como la combinación de una palabra y un título. Entre los muchos poetas que participaron en este número de la revista se encontraban Edwin Morgan, Guy Davenport, Jerome Rothenberg, Edward Lucie-Smith y Ernst Jandl. Escribía Finlay:

“Me parecía evidente que no era posible el poema consistente literalmente en una sola palabra, dado que cualquier obra artística debe contener un elemento de relación. Pero era igualmente evidente que sí era posible situar un poema de una sola palabra en un jardín si el entorno se concebía como parte del poema”. (Abrioux, p. 5)

La condensación semántica que supone la noción misma del poema de una palabra y el subrayado que implica de la relación existente entre sus elementos estructurales han sido siempre rasgos centrales de la estética de Finlay, que en este sentido recuerda a la de otros poetas modernos, como Ezra Pound, William Carlos Williams, o, sobre todo, Louis Zukofsky. Sin embargo en la obra de Finlay esta tendencia se desarrolló de manera simultánea con su traslado a Stonypath y con la aparición en su trabajo de un nuevo interés por la teoría, la historia y la práctica de la jardinería, así como por la potencialidad metafórica de lo pastoril.

Inaugurado en el siglo III a. C. por los *Idilios* de Teócrito, refinado en las églogas de Virgilio, continuado en el medievo en ciertas formas de la lírica provenzal y cultivado en la tradición clásica inglesa por poetas de la importancia de Spenser, de Sydney o de Milton, el género pastoril suele darse por agotado hacia finales del siglo XVIII. Pero sin duda es cierto que, además de haber conocido una edad de oro en la poesía de Wordsworth, de Burns, de Shelley y de Keats, el elemento pastoril resulta inseparable de las diversas tradiciones europeas de jardinería y especialmente de la tradición inglesa, integrada por jardineros y paisajistas como William Shenstone, Humphrey Repton, William Gilpin, Richard Payne Knight y Uvedale Price. Es evidente que mitos tradicionales como los de la Arcadia y la Edad de Oro, y conceptos centrales en la historia del pensamiento estético europeo, como los de lo sublime y lo pintoresco, están muy presentes incluso en los jardines modernos, que privados de este tipo de trasfondo corren grave peligro de perder toda relevancia cultural, reducidos a la banalidad funcionalista.

Homenaje a Malevich, en la plaquette titulada Rapel, 1963.

l a c k b l o c k b l a c k b
 l o c k b l a c k b l o c k b
 l a c k b l o c k b l a c k b
 l o c k b l a c k b l o c k b
 l a c k b l o c k b l a c k b
 l o c k b l a c k b l o c k b
 l a c k b l o c k b l a c k b
 l o c k b l a c k b l o c k b
 l a c k b l o c k b l a c k b
 l o c k b l a c k b l o c k b
 l a c k b l o c k b l a c k b
 l o c k b l a c k b l o c k b
 l a c k b l o c k b l a c k b

Fue a comienzos del decenio de 1970 cuando Finlay empezó a componer los primeros ejemplos de su tipo inquietante de poesía pastoril. Una de estas piezas es el célebre bebedero para pájaros en forma de portaviones, de 1972, en el que una variedad de contextos culturales solidificados le permiten prescindir incluso de la única palabra del poema de una palabra. Uno de estos contextos es la antigua polémica que rodeó durante mucho tiempo al cuadro de Nicholas Poussin *Los pastores de la Arcadia*, una polémica cerrada finalmente con la publicación del conocido ensayo de Erwin Panofsky, centrado en la demostración de que es la muerte el hablante de la frase inscrita en el altar (“Et in Arcadia Ego”), que no debe, por lo tanto, seguir considerándose un altar, pues es una lápida que afirma la presencia de la muerte incluso en Arcadia. En el poema de Finlay, la súbita metamorfosis de las aves escocesas en amenazadores B-52 obliga al espectador a considerar todo un conjunto de nociones pastoriles relacionadas culturalmente con el paisaje y con la naturaleza, y a vincularlas a ese desarrollo espeluznante y a menudo reprimido de lo sublime, la guerra contemporánea.

Finlay ha situado repetidamente piezas de armamento en un contexto natural para sugerir las contradicciones contenidas en las actitudes de sus lectores tanto en relación con la naturaleza como con la guerra. En 1977 creó notable desasosiego en una exposición de sus obras que tuvo lugar en Battersea Park, en Londres, al exponer una pieza de artillería antiaérea Oerlikon, titulándola “Lira”. Además de llamar la atención sobre el hecho de que los cañones Oerlikon se fabricasen en la pacífica Suiza, la obra insistía en recordarle al espectador que Apolo, el dios griego de la música y de la poesía, fue también, naturalmente, la divinidad de la guerra. Parecida intención preside la dedicatoria del templo que se levanta en el jardín de Stonypath “A Apolo, a sus musas, a sus misiles, a su música”. En varias ocasiones Finlay ha reproducido estatuas clásicas de Apolo que nos han llegado mutiladas y no sólo las ha provisto de brazos (en inglés la palabra “arm” significa tanto arma como brazo) sino también de ametralladoras y de granadas de mano. Como ha escrito Finlay,

“Las democracias no se sienten cómodas ni con su armamento ni con su arte.[...] El poder no incomodaba al clasicismo, pero sí incomoda a las democracias modernas, cuyo secularismo ha generado un poder sin precedentes. De los ejércitos de ciudadanos del momento postrevolucionario hemos pasado a los ejércitos mercenarios, al soldado ajeno al conflicto. El pacifismo, que debería constituir el credo verdadero de las democracias no es, evidentemente, sino una forma más de lo utilitario, de lo cómodo y fácil”. (Abrioux, p. 192; traducción mía).

La presentación de armamento moderno en un contexto pastoril no es la única forma que adopta el interés de Finlay por la dimensión de lo sublime. En sus obras del decenio de 1980 es el Neoclasicismo lo que se convierte en el medio de expresión de una variedad de lo sublime asociada a las exigencias extremas de orden que caracterizaron a los líderes de la Revolución Francesa. Un ejemplo de ello aparece en la severidad neoclásica de la inscripción monumental expuesta en 1983 en la Hayward Gallery de Londres y que se encuentra actualmente en un extremo del jardín de Stonypath, en el entorno del impresionante paisaje escocés. El texto aparece inscrito en once bloques de granito, cada uno de ellos de varias toneladas de peso, y consiste

en una cita de un discurso de Saint-Just: “El orden presente es el desorden del futuro”.

El género pastoril, común a una variedad de medios, discursos y tradiciones culturales europeas, presenta un perfil intensamente politizado en tanto que supone a un mismo tiempo la proyección mítica de un origen y la noción de un horizonte de armonía social. Este es el sentido en el que cabe conceptuar el Neoclasicismo, expresión artística de la Revolución, como un gusto pastoril, como el equivalente estético del intento de fundar un orden político moderno en un retorno a la sencillez original de los pastores de la Arcadia, es decir, en lo que los revolucionarios del siglo XVIII consideraban modelos políticos: la democracia directa ateniense y la república romana. La obra de Finlay insiste en la relación necesaria entre dos planos: por una parte, el de la reacción neoclásica contra el gusto rococó, una reacción que los artistas y teóricos del Neoclasicismo concebían como un retorno a la sencillez estética de los orígenes de la Humanidad (esta es, de hecho, la raíz etimológica del uso actual del adjetivo “original”); por otra, la visión que de sí mismos tenían los revolucionarios en tanto que restauradores de un orden político original que había sido objeto de corrupción por parte de las monarquías europeas desde el medioevo. Es esta perspectiva la que conviene a las múltiples obras de Finlay centradas temáticamente en el motivo de la guillotina y en el terror revolucionario.

Una de las formas más simples de esta temática en la obra de Finlay es la que encontramos en la medalla de bronce que el poeta diseñó en colaboración con Nicholas Sloan en 1984. En el anverso de esta medalla aparecen dos columnas corintias acompañadas de la palabra “Virtud”, mientras en el reverso es la palabra “Terror” la que aparece seccionada por la representación estilizada de una guillotina que “rima” visualmente con las columnas del anverso. El poema subraya la lógica que hace inseparables los ideales revolucionarios de la racionalidad y de la humanidad en relación con la eficacia de la Revolución a la hora de aplicar la pena de muerte. La pieza enfoca el hecho de que cuando fue propuesto en 1789 a la Asamblea Nacional, el artificio del Dr. Joseph-Ignace Guillotin se presentaba como parte de un programa para la reforma racional del derecho penal. La guillotina representaba entonces el método de ejecución más eficaz, democrático y humano, pues terminaba con una gama de procedimientos de aplicación de la pena de muerte que en la Francia del antiguo régimen se habían utilizado de manera injusta y azarosa. La decapitación, antaño un “privilegio” de la nobleza, pasaba a representar el destino común a señores y labriegos. La obra presenta un diseño minimalista o “concreto”, como corresponde a un poema autoconscientemente moderno, pero cabe también resaltar su “sencillez” neoclásica, o incluso su “laconismo” ático.

De las obras que Finlay ha dedicado al Terror revolucionario y a su relación con el ideal de la virtud ciudadana, tal vez la más sobrecogedora sea la instalación que presentó a la Documenta de Kassel en 1987. Esta pieza consiste en una serie de cuatro guillotinas alineadas en perspectiva en un jardín y en cada una de las cuales la reluciente cuchilla de acero aparece inscrita con una sentencia grabada. La primera hoja cita al pintor neoclásico Nicholas Poussin: “Es la función y el propósito lo que dicta las formas de las cosas; unas existen para producir risa, otras para producir terror, y estas son sus formas”. La hoja de la segunda guillotina presenta otra cita, esta de Denis Diderot: “Espántame si has de hacerlo, pero que el terror que me inspiras sea al menos templado por una elevada idea moral”. La tercera cita, de Maximilien Robespierre, reza: “El gobierno de la Revolución es el despotismo de la libertad contra la tiranía. El terror es una emanación de la virtud”. En la última cuchilla leemos la siguiente inscripción del propio Finlay, que con ella pretende conseguir un resumen lacónico de las resonancias morales y estéticas de la obra en su conjunto: “El Terror es la Piedad de la Revolución”.



Medalla del terror y de la virtud, realizada en bronce en colaboración con Nicholas Sloan, 1984.

He mencionado la manera en la que las obras de Finlay, evitando cuidadosamente todo tipo de decoración, consiguen sugerir al mismo tiempo el ideal de la “sencillez”, fetichizado por el Neoclasicismo, y la

preocupación por lo “puro” o “esencial” que encontramos en la obra de tantos maestros de la poesía moderna y en los artistas y arquitectos del momento histórico de la vanguardia. Esta búsqueda de un punto de partida “original” en el arte de comienzos del siglo XX ha sido relacionada en ocasiones con los objetivos y los métodos del Neoclasicismo, como se percibe en el título mismo del estudio de Joseph Rykwert sobre la arquitectura de los siglos XVII y XVIII, *Los primeros modernos*. El interés de Finlay por la analogía existente entre la tendencia “concreta” en la poesía de mediados del siglo XX, las actitudes que adoptaron los miembros de los movimientos de la vanguardia histórica medio siglo antes, los posicionamientos estéticos neoclásicos de los siglos XVIII y XIX y la clasicidad griega y latina aparece en ocasiones explicitada en obras como el grabado de 1989 “Anticomposición”. Se trata aquí de otra pieza en la que se invoca el rigor suprematista con el que Malevich enfocó, de manera característicamente reductiva, el arte de la pintura sobre la problemática relación entre campo y figura. Pero la llamativa limpieza visual del diseño de la pieza de Finlay evoca al mismo tiempo, inevitablemente, cabría decir, la naturaleza implacable del Neoclasicismo revolucionario.

Es cierto que en la obra de Finlay la abolición de la distancia histórica puede dar lugar en ocasiones a una suerte de borrado de las diferencias y, por lo tanto, de la claridad de los conceptos, pero esto suele ocurrir de manera momentánea o pasajera. En el paso protagonizado por Malevich hacia la abstracción no icónica, el espectador contemporáneo considera tanto la radical potencialidad revolucionaria del gesto como un tipo de clasicismo implícito que cabe atribuirle, pero lo que subraya finalmente una obra como “Anticomposición” es precisamente la distancia existente entre ambos momentos del devenir de la cultura, cuya identificación sólo resulta imaginable en tanto que irónica.

Es la ironía, por lo tanto, la nota que sobresale en la escritura de Finlay, tanto si consideramos el tipo de ironía presente en la recreación del deseo neoclásico de recuperar un orden original soñado, un deseo irremediamente atado a las nostalgias meridionales de la Europa septentrional, como si pensamos en la ironía de la inscripción sublime en la que el terror y la virtud aparecen como caras de una misma medalla en una sociedad que no sabe qué hacer con ninguna de las dos; o si tenemos en cuenta el discurso irónico que vincula a Apolo, dios de la guerra y de la poesía, a Saint-Just, el joven mártir revolucionario, y a la figura del terrorista contemporáneo, todo lo cual resulta invocado en “Apollon Terroriste” (1988), otro “texto” presente entre la vegetación de Stonypath (se trata aquí de la monumental cabeza de un joven, dorada y semienterrada en un bosquecillo).

En los últimos decenios, muchos historiadores culturales han visto en la ironía la clave de la definición del arte verbal y visual del último tercio del siglo XX. Ya adopten una posición crítica, como Jürgen Habermas y Fredric Jameson, o muestren una actitud de simpatía hacia el objeto que intentan caracterizar, como Linda Hutcheon, los críticos tienden a situar la ironía en el corazón de la práctica estética de hoy, a la que a menudo califican de “postmoderna”. Son muchos los problemas de esta etiqueta y no es este el lugar para detallarlos, pero cuando consideramos la oportunidad de aplicar esa etiqueta a la obra de Finlay lo que resulta más llamativo en ella es la más completa ausencia del elemento irónico. Como ha señalado Stephen Scobie (pp. 178-9), las preferencias del propio Finlay en materia de prefijos históricos no están a favor del post-, sino del neo-: neoclásico (¿o habría que caracterizarle de “neo-neoclásico?”), neo-presocrático, neomoderno e incluso neoconcreto, contra el uso de la expresión que habitualmente se utiliza con referencia a la poesía visual posterior a 1970, “post-concreta”. Al contrario de lo que sugiere “post-”, “neo-” indica tanto un deseo de emular o continuar lo que uno valora en la obra de los predecesores como una distancia inevitable en la que resaltan las ironías que supone este tipo de continuidad. No es posible ser moderno a comienzos del siglo XXI en el sentido en que Malevich o Duchamp lo eran a comienzos del XX; pero calificarse de neo-moderno expresa tanto esta condición ineludible como el hecho de que no hay significado posible al margen del precedente, de la tradición, de la lengua y de una conversación a la que siempre hemos llegado tarde.

Algo parecido cabe observar en relación con las maneras inventivas en las que Finlay trasciende el supuesto abismo que separa los ámbitos verbal y visual. Desde los tempranos poemas concretos como “Star/Steer” o “Acrobatas”, en los que experimentaba con modos literales de una sintaxis visual posible, hasta las obras recientes en las que se presenta como el manipulador del entorno paisajístico y de nociones culturales muy extendidas para construir el contexto en el que ha de funcionar una pieza específica, resulta evidente que la producción de Finlay es el trabajo de un poeta que expande su campo de actividad verbal hacia el ámbito visual. La poesía puede hacer uso de materiales que jamás han sido considerados en clave verbal; puede conseguir que los lectores se comporten en relación con lo visible de maneras que se “corresponden” con comportamientos tradicionalmente asociados a la lectura de poesía. Como apuntaba al comienzo de estas páginas, el lector de poesía *ve*, en un sentido en el que no ve el lector de textos en prosa, y la obra de Finlay hace por capitalizar este poder de su lector. En su obra la escritura se funde con actividades como las expresadas en el dibujo y el color, la jardinería y la manipulación del paisaje, como en la “literalización” de la acuarela de Durero “Das grosse Rasenstück”(1975) junto a un estanque de Stonypath. O como la inscripción de la firma del pintor suizo Ferdinand Hodler en una roca del paso de Furka, en los Alpes suizos, para sugerir una sublime “escena” hodleresca. De manera parecida, pasear por el jardín de Stonypath probablemente constituya una de las más extraordinarias experiencias de lectura que le quepan hoy al lector habitual de poesía.



Anticomposición, serigrafía realizada en colaboración con Gary Hincks, 1989



Emblema, realizado en colaboración con Ron Costley, 1984.

Es esta expansión hacia lo visual y hacia lo histórico-cultural lo que transforma la poesía de Finlay en algo que podría describirse como post-oral: la escritura se extiende más allá del habla, se expande hacia una variedad de ámbitos que no permiten la traducción al registro hablado. Por ello deja de presentarse como una instancia secundaria con respecto al habla, deja de ser obligado pensar en la escritura como transcripción de un habla que necesariamente tiene que haber precedido al momento de su inscripción. Aquí la escritura accede a una especie de autonomía en relación con la palabra hablada; o mejor dicho, escritura y habla pasan a ser consideradas como modos varios de lo verbal, actividades que se complementan, del mismo modo en que se funden los ámbitos visual y verbal en la experiencia de cualquier sujeto poniendo en ridículo los intentos de la teoría por separarlos.

Pero cabe preguntarse: ¿es así realmente? ¿Es suficiente, para los lectores, para los hablantes de las lenguas europeas, para sujetos criados en el contexto de las culturas llamadas occidentales, “leer” la poesía de Finlay para que sus hábitos y sus nociones en relación con el mirar, con la lectura y con la escritura, queden inmediatamente suspendidos, de manera que a partir de ese momento perciban una continuidad entre lo verbal y lo visual, la continuidad que dan por supuesta los hablantes de chino, por ejemplo? Lo dudo mucho. Todas las obras de Finlay, además de otros juegos a los que puedan invitar al lector, hacen esta afirmación. Pero pienso que se trata de una afirmación que debe comprenderse, de nuevo, en los términos de la ironía. Las obras son llamativas precisamente porque la continuidad que sugieren entre los ámbitos de lo verbal y de lo visual sólo puede ser aceptada por el lector momentánea, excepcionalmente, en un mundo en el que aprender a leer consiste precisamente, entre otras cosas, en aprender a pensar en los dos ámbitos como mundos separados. Puede que las obras de Finlay estén contribuyendo en alguna medida a alertar a los lectores en relación con la naturaleza ideológica y prejuiciada de toda construcción cultural, pero es el hecho de que sorprendan al lector con un tipo de “evidencia” que va a contrapelo de su sentido común cultural lo que las hace interesantes o memorables. La dimensión post-oral del signo de Finlay, el momento en el que la poesía se libera del habla para encontrarse tal vez con lo visible, y el sueño pastoril de una experiencia pluridimensional, libre de jerarquías, parecerían así fundirse finalmente en la sugerencia de algo que es tal vez irónicamente transcendente, o irónicamente utópico, algo que no está aquí, o algo que ya no está presente, o que quizás no pueda estarlo todavía.

REFERENCIAS

ABRIOUX, Ives: *Ian Hamilton Finlay: A Visual Primer*, Londres: Reaktion, 1992. p. 40. Cito de esta 2ª edición, revisada y ampliada respecto a la de 1985.

BANN, Stephen: «Introduction» [se trata de la presentación de una antología de poesía concreta], *Beloit Poetry Journal*, XVII, I (1968) p. 11.


«Ian Hamilton Finlay: An Imaginary Portrait», en el catálogo de la exposición de Finlay en la Serpentine Gallery, Londres: Arts Council, 1977.

Ian Hamilton Finlay: Engineer and Bricoleur, Ceolfrith, 1970.

PANOFSKY, Erwin: «Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition», en *Meaning in the Visual Arts*, Nueva York: Doubleday Anchor, 1955, pp. 295-320.

RYCKWERT, Joseph: *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*, Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

SCOBIE, Stephen: *Earthquakes and Explorations: Language and Painting From Cubism to Concrete Painting*, Toronto: 1998, pp. 178-179.

 [índice](#) | [info](#) | [inicio](#) | [@](#) 