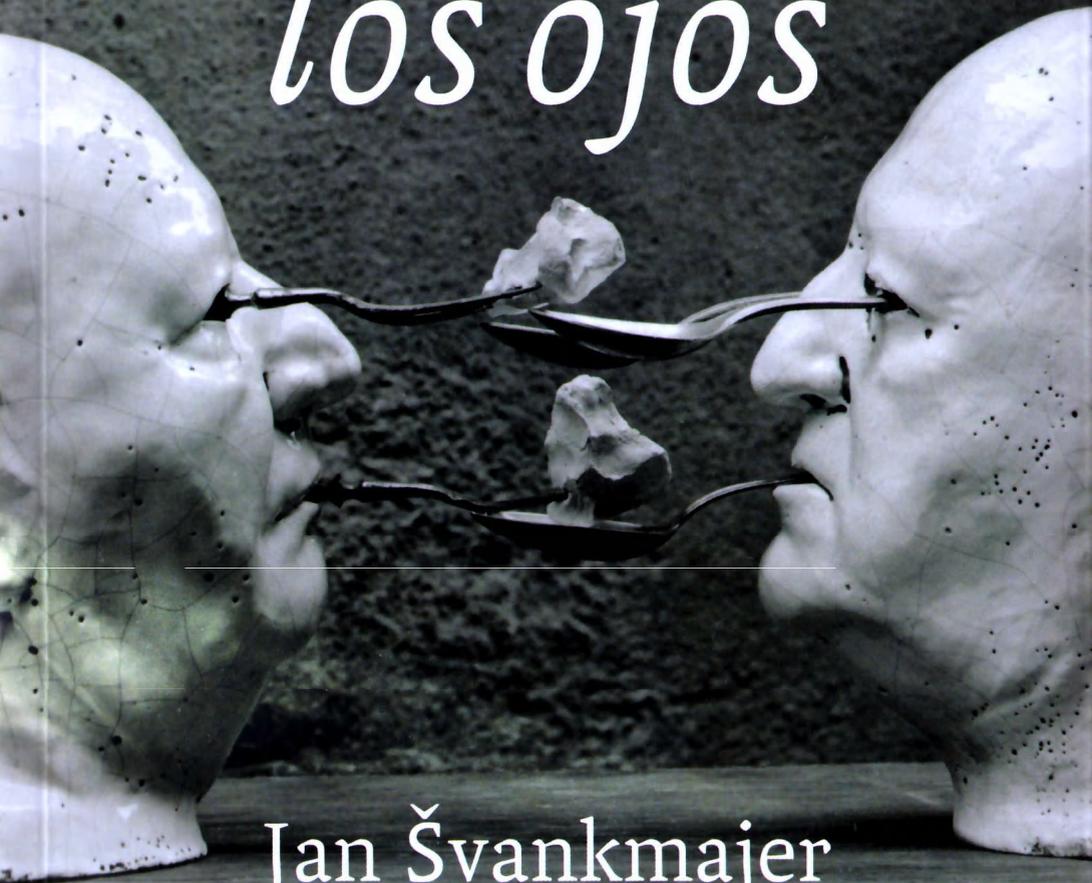


Para ver,
cierra
los ojos



Jan Švankmajer

[*pepitas de calabaza ed.*]

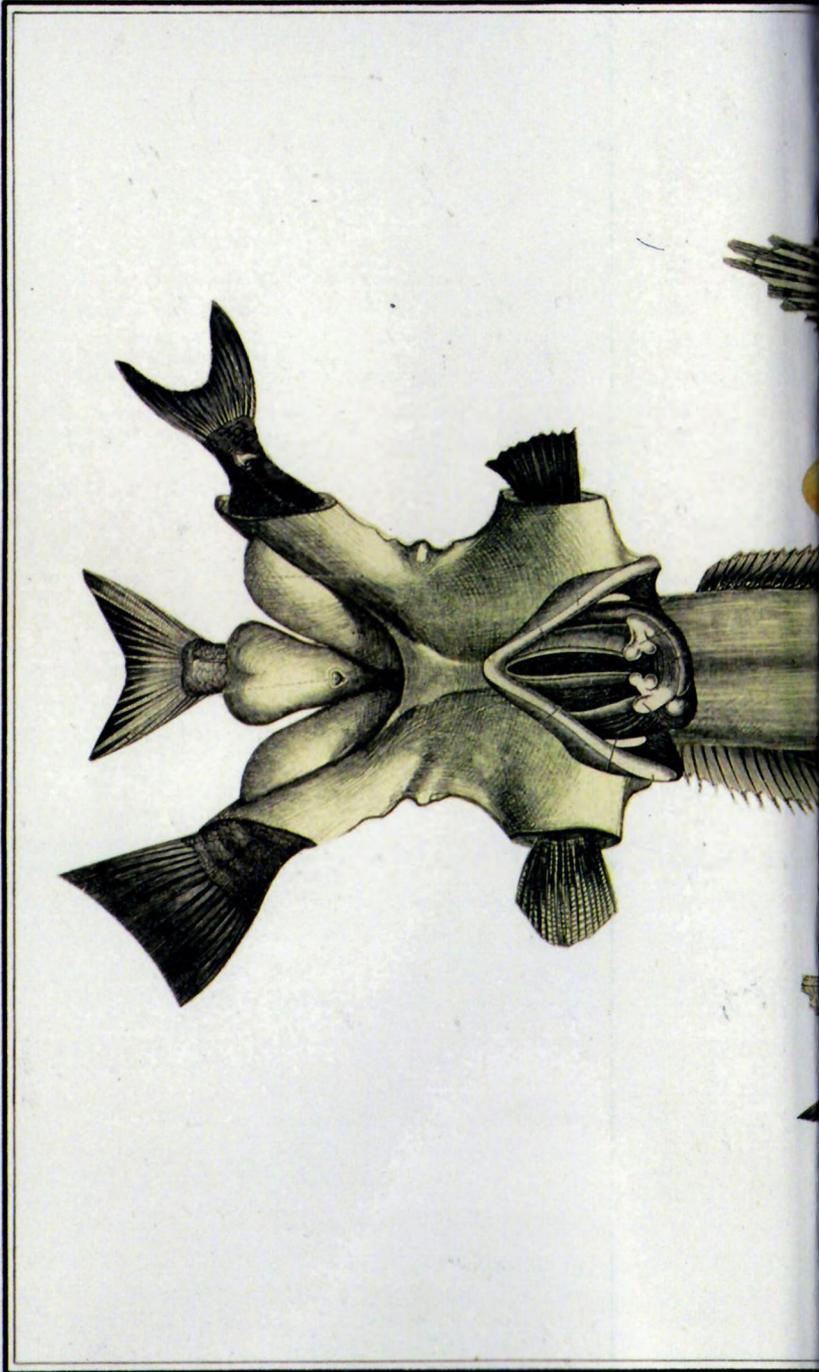
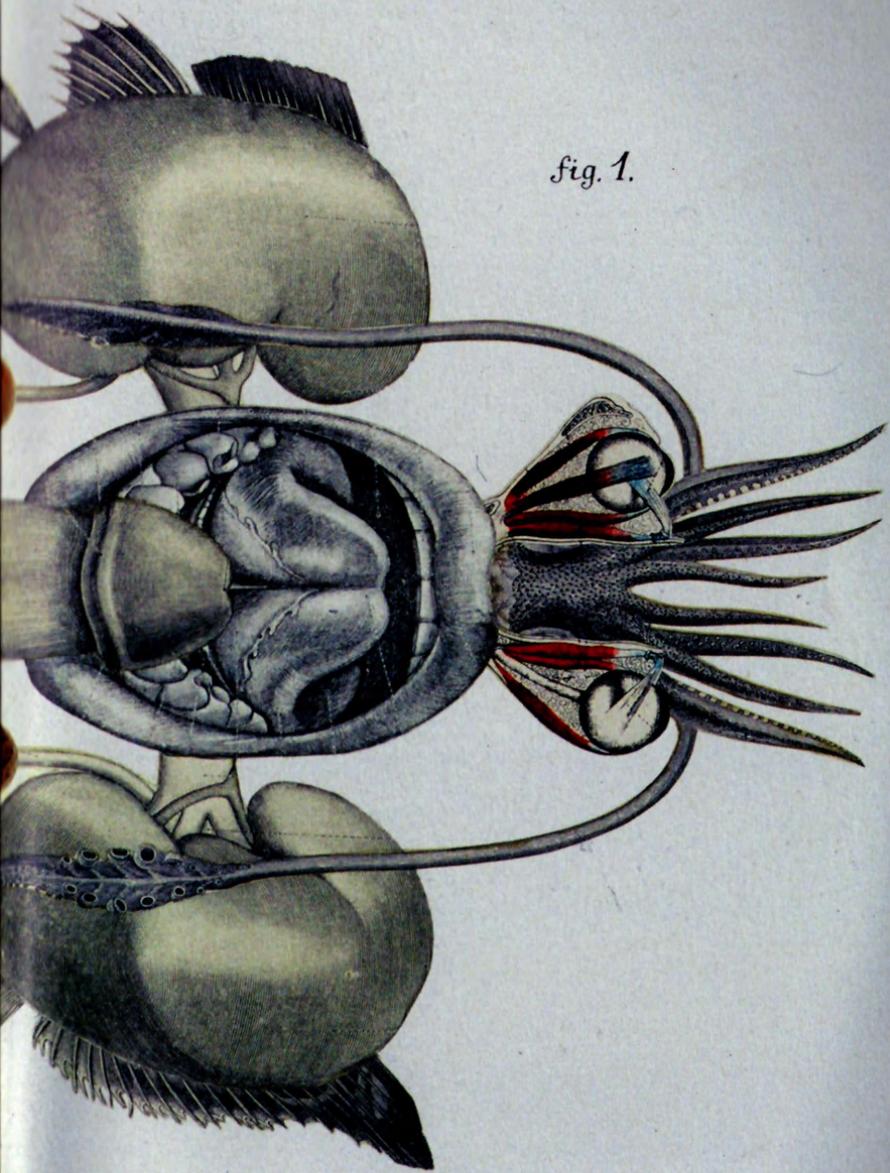


fig. 1.



Pepitas de calabaza ed.
Apartado de correos n.º 40
26080 Logroño (La Rioja, Spain)
pepitas@pepitas.net
www.pepitas.net

Edición de Eugenio Castro & Julián Lacalle

- © De los textos: sus autores
- © De la edición: Pepitas de calabaza ed.
- © De la traducción Eugenio Castro, Silvia Guiard
y Román Dergam

Imágenes:

Athamor ©: 1, 6, 50, 51, 55, 57, 61, 63, 66, 67, 77, 78, 79, 80, 94,
110, 116, 135, 136, 145, 150, 152, 155, 156, 158, 159, 160, 162, 163
(abajo), 164, 165, 168, 169, 170, 171, 174, 194, 197, 201, 203, 206,
215, 224.

Julián Lacalle: 17, 19, 21, 23, 25, 28, 35, 44, 72, 73, 86, 97, 100, 118,
126, 138, 146, 148, 149, 151, 163 (arriba), 166, 167, 172.

Jan Švankmajer ©: las imágenes restantes.

ISBN: 978-84-939437-4-5

Dep. legal: NA-116-2012

Grafismo: Julián Lacalle

Primera edición, enero de 2012

Segunda edición, diciembre de 2014

Para ver,
cierra
los ojos

Jan Švankmajer



Restaurador trabajando

Iluminaciones

El cine de Jan Švankmajer

Jesús Palacios'

1. Cine más allá del cine

Ver una película de Jan Švankmajer supone un desafío para el cinéfilo habitual. Partiendo de que el cine no es para Švankmajer otra cosa que una disciplina estética más dentro de las muchas que, en su condición de artista afiliado al surrealismo militante, cultiva con igual dedicación, esto supone ya una postura en gran medida incomprensible para quienes suelen considerarse cinéfilos. Conviene puntualizar que «eso» que habitualmente se esconde bajo el epíteto de cinéfilo no es sino una de las especies intelectuales más despreciables que hay sobre la tierra. Y posiblemente una de las más incultas. Bajo la impostura tradicional de que el cine es, básicamente, un arte y una industria que hay que comprender, ver, explicar e incluso historiar en torno a sí misma, como si —a pesar del hecho reconocido de que el cine es, precisamente, un arte multidisciplinar desde su nacimiento— este se creara al margen de toda otra tradición artística (pintura, escultura, arquitectura, música, literatura, etc.), el cinéfilo es

1. Mientras no se diga lo contrario tanto los textos como las imágenes son obra de Jan Švankmajer. (N. del E.).

por lo corriente un individuo cuyo lamentable cerebro contiene una inmensa colección de datos e imágenes pura y estrictamente cinematográficos, careciendo por lo general de cualquier otro sentido del gusto o de la estética, así como de unos mínimos conocimientos de historia e historia del arte. De ahí que tantas veces tropiece el cinéfilo con que esos exhaustivos conocimientos de técnica e historia del cine no sean sino sus peores enemigos, árboles que tapan el bosque, impidiéndole ver la creación cinematográfica en su correcta relación con el resto de las disciplinas artísticas. Es más, el cinéfilo tiende, orgullosamente, a despreciar aquello que desconoce, e implícitamente tiene el descaro y la osadía de presuponer en los propios creadores cinematográficos a los que admira o denosta (directores, fotógrafos, actores, compositores...) la misma ignorancia y presunción de que hace gala él mismo. Nada más lejos de la realidad.

Para el crítico de cine y cinéfilo (tantas veces uno y el mismo) la postura de Jan Švankmajer ante el cine es tan molesta como los resultados de la misma, hasta el punto de resultar más cómodo aislarla, olvidarla o admirarla en la distancia que atreverse a analizarla. Los filmes de Švankmajer tienen muy poca o ninguna relación con el devenir histórico del cine en sentido estricto. Incluso dentro del propio cine de animación checo, como del cine checo en general, la obra de este surrealista se destaca con una singularidad evidente, absorbiendo lo que le conviene de su tradición a la vez que se aparta de la misma para constituir un universo cinematográfico propio, íntimamente relacionado con sus creaciones gráficas y objetuales.

De nada sirve al espectador (y al cinéfilo quizá menos que a nadie) ser un experto en historia del cine o incluso en historia del cine de los países del Este cuando se enfrenta a un filme de



Fotograma de *Los conspiradores del placer*, 1996

Švankmajer. Más le valdría olvidarse prácticamente de todo ello y aceptar que la obra cinematográfica de este es una creación de orden puramente mágico, a la que solo puede accederse por medio de la iluminación.

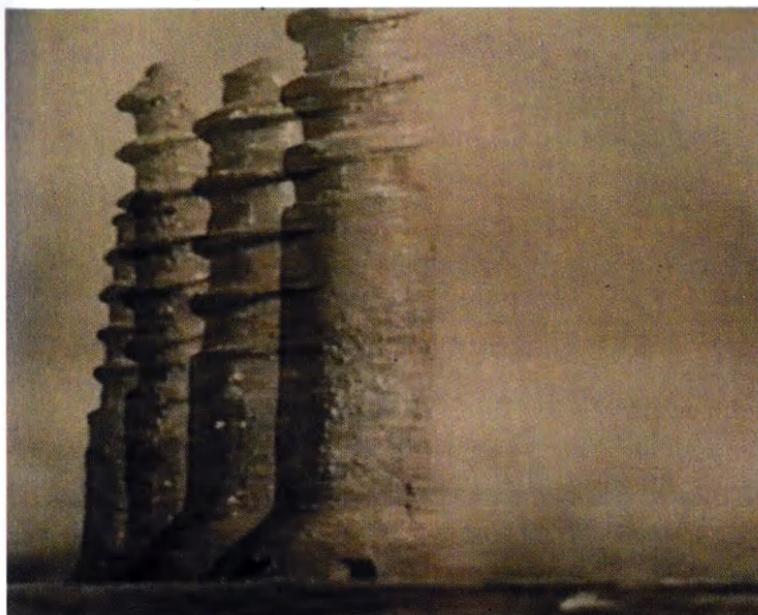
Naturalmente, esto no quiere decir que el cine de Švankmajer carezca de influencias o referentes, pero lo cierto es que pocas veces tienen esta relación con el propio medio cinematográfico. «No puede decirse que tenga un modelo inmediato en el mundo del cine», afirma Švankmajer, quien, tras citar influencias y referentes del teatro y el teatro de marionetas, como las de Honzl, Meyerhold o Tairov, pasa a referirse a Oskar Schlemmer y a de Chirico, para concluir diciendo que «más que en el ámbito del cine, a mis maestros habría que buscarlos entre los pintores. En primer lugar citaría la maravillosa inteligencia de Ernst, pero en lo concerniente a citas plásticas en mis películas, sería oportuno

mencionar a El Bosco, a Magritte; me obsesiona Arcimboldo...».' Y, a pesar de todo, la mayor influencia que puede detectarse en el cine de Švankmajer no es otra que la del propio Jan Švankmajer, artista.

2. Pane Švankmajer

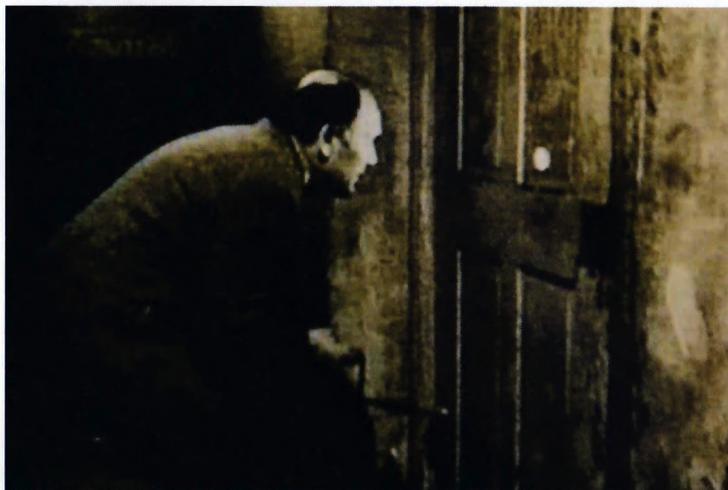
La llegada de Jan Švankmajer al cine checo es poco menos que casual. Hacia 1964 el director de cine Oldrich Lipský, autor de clásicos del absurdo y el fantástico tan celebrados como *Joe Kola-loka (Limonádový Joe, 1964)* o *Nick Carter, aquel loco loco loco detective (Adéla ještě nevečerela, 1977)*, se encuentra en un callejón sin salida al intentar adaptar las técnicas del exótico y justamente llamado Teatro Negro (*Černé Divadlo*) de Praga a la pantalla cinematográfica. Lipský abandonó el proyecto, dejando a la productora Krátky Film con un déficit de cincuenta mil coronas. Los estudios recurrieron al joven Švankmajer, quien después confesaría no sentir entonces especial interés por el cine, estando mucho más ligado a la vanguardia teatral del momento. Sería trabajando en *La linterna mágica* (otro espectáculo praguense que conserva la vieja tradición de la linterna mágica, en la que tiene su origen el propio cine) a las órdenes del director Emil Radok, donde empezaría a desarrollar una fascinación cada vez mayor por poner las técnicas cinematográficas, y especialmente la animación (a la que le abocaba su propia experiencia en el teatro de marionetas) al servicio de su imaginación subversiva.

Desde que sustituyera a Lipský en su debut cinematográfico con *El último truco del señor Schwarzewald y el señor Edgar (Poslení trik pana Schwarcewaldea a Pana Edgara, 1964)*, hasta el año



1973, en que se ve obligado a interrumpir el rodaje de *El castillo de Otranto* (*Otrantský Zámek*, 1973-77), Švankmajer realiza un total de 15 cortometrajes en los que emplea, combinándolas, todas las técnicas posibles —y diríase que imposibles— del cine de animación: marionetas, dibujos animados, imagen real, arcilla y objetos diversos: piedras, pan, muebles, muros, esqueletos y cráneos, juguetes, figuras de papel, etc. No tarda en ganarse la reputación de verdadero maestro del cine de animación, pero no solo se convierte así en heredero y continuador de la tradición checa del cine animado y, en cierto modo, del teatro de títeres, encarnada antes por creadores como Hermína Tyrlová, Jiří Trnka, Karel Zeman, Jiří Brdecka y otros clásicos, sino que a la vez se separa radicalmente de todos ellos al abordar el cine de animación con

Fotograma de *Una tranquila semana en casa*, 1969



el mismo espíritu surrealista con el que trabaja de continuo en el resto de su producción artística, compuesta por grabados, *collages* y objetos táctiles. Más aún, lo cierto es que sus cortometrajes están siempre o casi siempre en directa relación con sus obras no cinematográficas. Así, en *J. S. Bach: fantasía en sol menor* (*J. S. Bach: fantasía G-Mol*, 1965) aplica el principio del *collage* a sus imágenes de muros, paredes, puertas y cerraduras, sincronizadas hábilmente con la música de Bach. En *La fábrica de ataúdes* (*Rakvickárna*, 1966), así como en *Don Juan* (*Don Sajn*, 1970), Švankmajer se vuelca en el teatro tradicional de marionetas; en *Historia Nature* (1967), dedicado al afán coleccionista del monarca Rodolfo II, referente obligado para Švankmajer, nos encontramos el tratamiento cinematográfico de un tema que, poco más tarde, desarrollará en aguafuertes, *collages* y esculturas, donde evoca, desde una perspectiva fantástica e imposible, las páginas de los libros de anatomía y zoología barrocos y renacentistas...



Fotograma de *Una tranquila semana en casa*, 1969

El principio básico que, en todos los casos, parece mover la creación cinematográfica de Švankmajer es la transmutación de los objetos cotidianos, gracias a las técnicas del cine de animación, en objetos nuevos, a veces amenazadores, a veces divertidos, pero siempre imprevisibles. Así ocurre en *Juego de piedras* (*Spiel mit Stein*, 1965), donde simples piedras bailan, se atacan, se funden entre sí, formando figuras siempre nuevas, evocando incluso un rostro arcimboldesco; en *El apartamento* (*Byt*, 1968), donde un hombre es atacado en su casa por los objetos más cotidianos; en *Picnic con Weissmann* (*Picknick mit Weissmann*, 1968), donde en mitad del campo un gramófono hace bailar con su música sillas, mesas y hasta un traje blanco completamente vacío, excepción hecha de la percha que parece mantenerlo en el aire, culminando la merienda campestre con el macabro hallazgo del cadáver del propio Weissmann, presunta víctima de sus pertenencias animadas; en *Una tranquila semana en casa* (*Tichý týden v domě*,

1969), donde un hombre observa la extraña vida que cobra una casa abandonada a través del ojo de una cerradura; en *El Osario* (Kostnice, 1970), perverso documental sobre el osario de Sedlec (suburbio de Praga, donde se encuentra un famoso osario) en el que las calaveras y esqueletos de más de 50.000 víctimas de las guerras husitas, que decoran la cripta del cementerio, parecen cobrar vida formando nuevas y fantasmagóricas composiciones; en *Jabberwocky* (Zvahlav, 1971), en el que mientras una niña lee el peculiar poema de Lewis Carroll, los juguetes amontonados en un viejo armario reviven moviéndose a su aire ante la cámara... No es extraño que con tales precedentes Švankmajer, empapado voluntariamente de la mágica atmósfera de Praga y sus tradiciones alquímicas, se aparezca ante el exégeta bajo la metáfora perfecta del Maestro Alquimista (así, Stanislav Ulver titula su ensayo sobre el artista *La alquimia de lo maravilloso*).

3. Iluminaciones

«La animación es magia, y el animador un chamán».² Estas palabras de Švankmajer deberían bastar para que el espectador avisado olvidara todo lo que está acostumbrado a esperar de una pantalla de cine, abriendo su mente y sus ojos a una experiencia mágica, psicológica y sensorial definitivamente distinta. En este sentido, lógicamente, Jan Švankmajer parece estar más bien en la tradición de los alquimistas y cabalistas de la Vieja Praga que en la del cine checo, al margen de cuyo desarrollo principal (la llamada Nueva Ola de los años sesenta) se mantiene cómodamente hasta que las autoridades, comprendiendo al fin el componente netamente subversivo y trasgresor de su cine, le obligan a aban-



Fotograma de *En el sótano*, 1983

donar la animación hasta el año 1977. Durante estos años de obligatorio retiro cinematográfico, Švankmajer se vuelca en la creación de experimentos táctiles, obsesionado por el fenómeno de la sinestesia, la capacidad inusual del ser humano para percibir sensaciones propias de un órgano por medio de otro o, al menos, para construir una analogía capaz de evocar aquéllas a través de un órgano distinto (por ejemplo, sentir un color como frío o cálido, traducir una sensación visual en otra táctil u olfativa...).

Cuando vuelve al cine tras este fecundo período de experimentación con objetos táctiles, su visión como animador se ha visto radicalmente enriquecida. Como alquimista de las formas que es y, más aún, como decidido surrealista (Švankmajer y su esposa, la artista Eva Švankmajerová, quien colaboraría habitualmente en sus películas hasta su fallecimiento en el año 2005, y a la que conoció en 1960, se unieron al Grupo Surrealista Checo

en 1970), el cine no es para Švankmajer sino un medio con el que contribuir al despertar, a la «iluminación» del hombre, golpeando su dormida conciencia a través de la trasgresión de la realidad, obligándole a penetrar en las olvidadas mazmorras de su inconsciente, mazmorras en las que, sin embargo, se encuentra precisamente aquello que puede liberarle de sus cadenas. Para ello, es necesario que surjan la improvisación, el automatismo y la sinestesia que conducen a esta iluminación. Pero no se trata de una iluminación de carácter religioso, basada en la fe ciega, en la oración y en la creencia, sino de una iluminación gnóstica, a la que se puede y debe llegar a través del conocimiento, de la utilización de unas técnicas y disciplinas concretas, siempre abiertas al cambio pero necesarias: «La animación no se puede hacer sin técnica, sin cámara de trucaje. El tiempo ha ido degenerando. Posiblemente nuestros antepasados inspiraban vida a la materia inerte solo por la fuerza de su voluntad o por algún recurso mágico, pero nosotros no sabemos prescindir de la técnica».³

A partir de *La caída de la Casa Usher* (*Sank Domu Usheru*, 1981) y de su retorno a la animación, el cine de Švankmajer se torna por un lado más provocador y, por así decirlo, más sinestésico que nunca, y por el otro (lógica consecuencia de su serio tropiezo con la censura estatal) más pesimista y oscuro. Su afición a los clásicos de la novela gótica y la literatura fantástica, siempre presente, se agudiza, apareciendo Poe tanto en este primer corto de su nueva etapa como en el terrible *El pozo, el péndulo y la esperanza* (*Kyvadlo, Jáma a Naděje*, 1983), donde su relato original se combina con uno de los más famosos *Cuentos crueles* de Villiers de L'Isle Adam. El pesimismo y el terror dominan desde el irónico y casi físicamente táctil *Dimensiones del diálogo* (*Moznosti Dialogu*, 1982), cuyo título resulta más irónico



todavía tras contemplar los tres episodios que conforman el film, hasta *En el sótano* (*Do Pivnice*, 1983), corto que evoca el miedo infantil a la oscuridad... y a lo que puede acechar en ella. Pronto Švankmajer se verá una vez más apartado del cine por su actitud subversiva, y cuando vuelva será con una visión aún más pesimista del ser humano: *Juegos viriles* (*Mužné Hry*, 1988) convierte un partido de fútbol en una carnicería en clave de humor negro; *Flora* (1989) muestra una mujer compuesta por vegetales y hortalizas, una vez más a la manera de Arcimboldo, que, atada a la cama de un hospital, intenta llegar con su mano hasta un vaso de

Pieza de *Et cetera*, 1966

agua sin conseguirlo, mientras se pudre y descompone ante los ojos del espectador. *Oscuridad, luz, oscuridad (Tma, Světlo, Tma*, 1989) reincide en la creación del ser humano a partir de la arcilla primordial (tema de la leyenda judía del Golem, tan ligada a la Praga mágica que habita Švankmajer), para mostrar finalmente cómo el hombre se encuentra atrapado en una habitación exigua que no le permite desarrollarse plenamente, dejándole la única opción de apagar finalmente la luz, en brutal metáfora de la existencia humana. *Carne enamorada (Zamilované Maso*, 1989) es un chiste cruel en el que dos filetes crudos bailan y se funden amorosos... para terminar en la sartén. Finalmente, *La muerte del estalinismo en Bohemia (Konec Stalinismu v Čechách*, 1990) es un repaso satírico y pesimista a la historia reciente de Checoslovaquia, cuyo final cíclico (característico de gran parte de la obra de Švankmajer) constituye una amarga advertencia para el futuro de la República Checa. Pero ya tres años antes Jan Švankmajer ha dado un gran paso como creador cinematográfico, asombrando al mundo entero con su primer largometraje, *Alicia (Něco z Alenky*, 1987).

4. Fantasías animadas de ayer y hoy

En el marco de su actividad surrealista, Švankmajer se ha separado conscientemente de las corrientes más abstractas y automatistas del surrealismo, prefiriendo conjurar el inconsciente por medio de un arte figurativo de inspiración manierista y literaria. En este sentido, Švankmajer, como otros surrealistas bohemios, ha encontrado en lo grotesco, en el humor negro, en el esoterismo y en la literatura fantástica constantes fuentes de inspiración, aproxi-



Pieza de *Et cetera*, 1966

mándose a veces a artistas de otras nacionalidades con los que parece compartir cierta heterodoxia surrealista (pienso en nombres como los de Topor, Giger, Clovis Trouille o Leonor Fini). Su pasión por la Praga mágica de Kafka y Meyrink, su afición a la novela gótica (evidenciada en títulos como *El castillo de Otranto*, *La caída de la casa Usher* o *El pozo, el péndulo y la esperanza*), su obsesión por Arcimboldo (presente en *Juego de piedras*, en *Historia Natura*, en *Dimensiones del diálogo* y en *Flora*), son buena muestra de ello. Por eso no es de extrañar que eligiera la obra de Lewis Carroll *Alicia en el país de las maravillas* para estrenarse en el largometraje, especialmente si tenemos en cuenta que ya se había inspirado en Carroll para su delicioso *Jabberwocky* en 1971.

La *Alicia* de Švankmajer es insólitamente fiel al original literario, que traduce sin embargo utilizando un mundo y un len-

guaje que le son absolutamente propios, a su anterior filmografía como a su universo estético. Así, el libro de Carroll, tantas veces desvirtuado por adaptaciones y ediciones convenientemente podadas, recupera su poder fascinador y trasgresor. «Las incessantes mutaciones en la estatura, la transformación del niño en un cerdo y un sinnúmero de detalles corroboran en el caso de Carroll que los paidófilos saben comprender mejor a los niños que los pedagogos»,⁴ afirma Švankmajer, con lucidez y sentido del humor no exentos de riesgo. *Alicia* es, sin duda, una obra maestra. La utilización de distintos materiales, componentes y técnicas de animación (incluyendo muñecos, marionetas y una Alicia real interpretada por la pequeña Kristina Kohutová, coherentemente una niña sin experiencia anterior alguna en el cine), la aparición de elementos característicamente švankmajerianos (esqueletos de animales imposibles que recuerdan sus láminas de *Historia Nature*, muñecas antiguas, marionetas checas, decorados pintados por Eva Švankmajerová, etc.), la transformación de la propia niña en muñeca y viceversa y el amplio espacio a la improvisación dejado por el artista, convierten el film en un verdadero viaje al inconsciente, articulado ingeniosamente en torno a la imagen de esas mesas y cajones que sirven de puerta a un nivel cada vez más profundo de la mente infantil, que no todo el mundo supo apreciar: «Algunos críticos han reprochado a la película su guión poco sólido [...]. Sin embargo Alicia no es el Conejo Roger [sic], como la anotación de un sueño no es un cuento, o como un texto automático no tiene la composición de un poema épico. Es como si reprocháramos a un caballo el hecho de no tener cuernos».⁵ Lo que suelen hacer el cinéfilo y el crítico de cine, quienes, siguiendo la comparación, son especialistas en ganado vacuno empeñados en hablar de caballos de carreras.



El final de *Alicia* es inquietante y característico de la más tradicional literatura fantástica: cuando la niña despierta de su sueño, identificando todos los motivos oníricos como objetos reales de su entorno, descubre que el conejo disecado que ha iniciado la acción (el Señor Conejo Blanco del libro) no ha vuelto a su vitrina. Vitrina cuyos cristales yacen efectivamente rotos, como rota queda la realidad tras la comprobación de que el sueño ha irrumpido brutalmente en ella.

El siguiente largometraje de Švankmajer reincidirá tanto en la literatura fantástica como en la fusión y confusión, incluso terrorífica, entre realidad y ficción. *La lección Fausto* (*Lekce Faust*, 1994) representa la inmersión de su autor (y con él del espectador) en uno de sus temas favoritos. Conviene recordar que el primer trabajo de Švankmajer como maestro de marionetas, recién graduado en la Facultad de Marionetas de la Academia de Arte

Dramático, fue en el film de Alfred Radok *Doktor Faust* (1958). Próximo al tema se encuentra también, desde luego, su propio *Don Juan* de 1970. Pero ahora, utilizando la mayor parte de las versiones del mito de Fausto a la manera de *collage*, Švankmajer reconvierte el viejo mito en una historia de terror surreal, de tintes praguenses y esotéricos, que le emparenta directamente con Kafka, Meyrink, Kubin y, en menor medida, con Leo Perutz. Un solitario e inofensivo hombrecillo es implacablemente guiado, por fuerzas tan extrañas como aparentemente cotidianas, hasta las ruinas de un viejo teatro. Allí encarnará inevitablemente el personaje y el sino del doctor Fausto. Marionetas de tamaño real, demonios y súcubos de barro y arcilla, actores de carne y hueso, se mezclan a lo largo de una compleja representación que se nutre de los textos de Marlowe y Goethe, de las versiones populares para títeres y de la ópera de Gounod, enriquecida por una incontrolable sucesión de mutaciones y transformaciones que hacen del protagonista humano un títere, del diablo su doble, de personajes vulgares y anodinos extraños emisarios diabólicos, con momentos francamente escalofriantes como la invocación satánica llevada a cabo por el infeliz protagonista (inspirada en un ritual medieval auténtico); las imágenes de los infernales títeres de tamaño natural que, vestidos como humanos, se pierden entre la multitud de las calles; el coito con la mujer/marioneta, que no es sino el propio diablo transmutado por las hábiles manos de unos titiriteros invisibles... Así, hasta desembocar en un final circular, acronológico e imposible, que culmina la aventura de este moderno Fausto de forma pesimista y onírica, recordando el final de esa otra pesadilla surreal que es *El quimérico inquilino* (*Le locataire*, 1976) de Polanski y Topor. Es como para creer que el propio Švankmajer ha tenido un encuentro con el diablo... como



en efecto así ha sido: «Una vez, cuando era estudiante, quedé con un amigo durante las vacaciones y acordamos ir hacia la medianoche a invocar a Mefistófeles [...]. No conocíamos ninguna fórmula mágica ni ningún tipo de hechizo. Simplemente nos dirigimos a un campo que acababan de cosechar y empezamos a correr arriba y abajo invocando a Mefistófeles. ¡Y se presentó! Primero empezó a soplar el viento y nosotros nos tiramos a una cuneta al lado del camino. Estábamos inmóviles encima de la hierba cuando un coche negro pasó silenciosamente por la carretera. Se paró a veinte pasos de nosotros y abrió la puerta, como si el que estaba sentado dentro (y nosotros no teníamos la menor duda de que se trataba de Mefistófeles) nos invitara a entrar. El horror que se

Pieza de Alicia, 1987

apoderó de nosotros ni siquiera nos permitió movernos. Al cabo de un rato, la puerta se cerró y el coche se fue».⁶

5. Conspirador

El siguiente largometraje de Švankmajer supone un nuevo salto cuántico respecto a los anteriores. Una nueva iluminación, producto de sus constantes reflexiones y experimentos táctiles. *Los conspiradores del placer* (*Spiklenci slasti*, 1996), presenta diferencias radicales con respecto a sus dos precedentes. Por un lado, la imagen real tiene mayor importancia que nunca, contribuyendo a caracterizar la animación como un elemento mágico cuando esta hace su aparición, dando vida a las fantasías de sus protagonistas. Por otro, Švankmajer renuncia a un referente literario inmediato, sin utilizar ninguna obra concreta para pergeñar su argumento, eliminando también el empleo de la voz humana, por mucho que esta tuviera, tanto en *La lección Fausto* como en *Alicia*, un sentido antes ritual y mágico que práctico. Por el contrario, frente a los silencios de sus otros *films*, donde son el sonido ambiente y los ruidos magnificados los encargados de crear una banda sonora inquietante, aquí la música sirve, en un modo más tradicional aunque siempre lleno de inventiva, para caracterizar por medio de *leitmotivs* determinados a los personajes de la historia y algunas de sus peculiares situaciones.

Pero la verdadera innovación de *Los conspiradores del placer* reside en el empleo que Švankmajer hace, situándose en una perspectiva de renovación surrealista de la tradición sadiana (los títulos de crédito que abren la película no son sino los clásicos grabados pornográficos que ilustran las obras del Divino Mar-



qués), de su imaginación táctil. Todos y cada uno de los aparentemente vulgares protagonistas del film se dedican en secreto a un experimento táctil, como medio para alcanzar su peculiar éxtasis erótico, experiencia que luego habrán de intercambiar entre sí, sugiriendo la habitual estructura circular característica de Švankmajer. Muchos de estos experimentos se corresponden con los expuestos por el artista en textos como su *Programa de la primera contactilación colectiva pública sobre el tema: «Tacto y humor» (Versión preparatoria)*,⁷ y otros similares. El logro excepcional de Švankmajer estriba, sin embargo, en conseguir transmitir al espectador por medio de la imagen en movimiento sensaciones táctiles que si, necesariamente, difieren de las que experimentan «realmente» sus personajes, despiertan en él recuerdos, memorias



táctiles, también «reales», surgiendo una suerte de sinestesia cinematográfica en la que la vista funciona como auténtica ventana a todos nuestros sentidos (tacto, olfato, gusto...), transmitiendo al cerebro sensaciones conflictivas y complejas. Tal y como el propio Švankmajer reconoce, «el cine es esencialmente un medio audiovisual», pero eso no impide que su poder pueda ponerse al servicio de despertar «algo así como una “memoria táctil” que se remonta hasta los rincones más remotos de nuestra infancia. [...] A partir de los años ochenta [...] trabajo con el propósito de evocar las sensaciones táctiles postergadas o enterradas, para enriquecer así el arsenal emocional de los recursos de la expresión fílmica».⁸ Sin duda, *Los conspiradores del placer* es la culminación de esta política de los sentidos, lo que la convierte en una obra singular dentro de la historia del cine a la par que dentro de la producción del propio Švankmajer, quien aquí ejerce, más que nunca, como chamán, intermediario encargado de, aplicando



Fotograma de *Los conspiradores del placer*, 1996

unas técnicas determinadas, despertar en el espectador de su obra un torrente de sensaciones (no simplemente imágenes) procedentes de los rincones menos explorados de su cerebro. Aparte de este remarcable logro, el film no deja de ser un delirante entramado surrealista en el que el humor, el absurdo y el terror se articulan perfectamente en torno a referentes clásicos como el propio Sade, los *collages* de Max Ernst (el hombre con máscara de gallo y alas de murciélago), la tecnología, la televisión y el erotismo. De hecho, en cierta medida *Los conspiradores del placer* supone el primer film pornográfico objetual, en el que el erotismo y la sensualidad encarnan en extrañas desviaciones táctiles que devuelven al sexo su misterio perdido. Los personajes del film, interrelacionados a través de una esotérica conspiración silenciosa, burgueses que esperan el domingo para dar rienda suelta a sus fantasías, pueden parecer *freaks*, como los habitantes del edificio de *Delicatessen* (Jeunet y Caro, 1991), pero en realidad son artistas e inves-



tigadores de la realidad (de todas las realidades posibles) como el propio Švankmajer. Por eso, una vez más, el final del film retorna al género fantástico, añadiendo un toque trágico y terrorífico con el que el espectador, quizá tentado a participar en la conspiración, es avisado por Švankmajer del peligro real que esta entraña: el señor Pivoine, que en una larga ceremonia ha dado muerte simbólica a su vecina, la señora Loubalová, encuentra a su vuelta al hogar que esta muerte se ha hecho realidad... Pero, por la misma necesidad mágico/simpática, Pivoine, a su vez torturado y muerto simbólicamente por la señora Loubalová, debe poner fin a su vida para cumplir con las reglas del juego. La representación simbólica entraña riesgos ineludibles. El film se convierte así en otra crónica mágica más que confirma a Švankmajer como continuador de la tradición fantástica checa de Kafka y Meyrink.

6. Cuentos de terror

Los dos siguientes largometrajes del artista checo suponen un nuevo rumbo dentro de su producción, sin por ello abandonar el terreno familiar del surrealismo y la fantasía. *Otesánek* (2000) es una fábula terrorífica, inspirada en una leyenda tradicional bohemia, que entronca —nunca mejor dicho— con las historias de criaturas artificiales y el peligro que entrañan los deseos convertidos en realidad. Un joven matrimonio sin hijos «fabrica» y adopta como tal una criatura tallada a partir de un viejo tocón de madera encontrado en su sótano... El resultado es un «niño» de inquietante aspecto arbóreo, con raíces y órganos vegetales, que siente además un apetito insaciable, solo satisfecho con víctimas humanas. Se trata nuevamente de un film donde predominan los

personajes de carne y hueso y la imagen real, siendo el «pequeño» Otik el único personaje animado de la historia, lo que remarca su pertenencia a la esfera de lo fantástico y legendario. *Otesánek* es, sobre todo, una pequeña joya de humor negro, característica del grotesco centroeuropeo, que podría haber inspirado al propio Topor, aunque recuerde también a veces a clásicos del cine *fantaterrorífico*, como *La pequeña tienda de los horrores* (*Little Shop of Horrors*, 1960) de Roger Corman, con el que fue comparado en su momento.

Por otro lado estamos, una vez más, ante una parábola netamente surrealista sobre los peligros de las plegarias atendidas. Sobre los deseos y secretos oscuros que laten bajo la precaria capa de normalidad de la vida burguesa, y cómo estos emergen, tarde o temprano, transformados en monstruos capaces de devorarnos y romper, desde el otro lado del espejo, la frágil superficie de las convenciones sociales humanas más aparentemente arraigadas. Oscura e irónica versión en negativo del *Pinocho* de Collodi, encontramos de nuevo en *Otesánek* la inteligente obsesión y visión personal del mundo infantil y su universo feérico característica de Švankmajer, que puede rastrearse, más allá de su *Alicia*, hasta cortometrajes como *Jabberwocky* o, especialmente, *En el sótano*, claro antecedente de algunos de los momentos más significativos del film. En cualquier caso, este primer largometraje de carácter más netamente narrativo y relativamente convencional, demuestra que Švankmajer es también perfectamente capaz de crear una historia «clásica», entreteniéndolo y manteniendo el suspense y el interés del espectador *in crescendo*, a la vez que conserva su estilo más personal, su filiación surrealista y su pertenencia a la tradición grotesca bohemia.



Fotograma de Šilení, 2005

Šilení (*Insania*, 2005), su penúltimo largometraje —ya hay una nueva obra: *Sobreviviendo a la vida: Teoría y Práctica* (*Surviving Life / Přežít svůj život: teorie a praxe*)—, representa, dentro de cierta continuidad con el anterior, otro giro en su producción cinematográfica, que evidencia la intención del viejo maestro de sorprender al espectador y renovar también su arsenal como cineasta provocador. Basándose en elementos tomados de dos de los grandes iconos del surrealismo y la literatura gótica, Edgar Allan Poe y el marqués de Sade, Švankmajer plantea una historia de horror y humor negro voluntariamente plagada de anacronismos, erotismo, sarcasmo y, sobre todo, pesimismo. Siguiendo las desventuras grotescas del joven protagonista, injustamente encerrado en un sanatorio mental, mezcla del Charenton sadiano y el manicomio del clásico relato de Poe *El sistema del Dr. Tarr y el Profesor Fether*, e involuntario aprendiz del Divino Marqués



Otík. Pieza de *Otesánek*, 2000

—soberbia recreación del Sade más libertino a cargo del actor Jan Tříska—, Švankmajer plantea el eterno conflicto entre orden y caos, entre deseo y represión, con claros ecos del Foucault de *Vigilar y castigar*, que vienen a sumarse y dotar de significado a los guiños literales hacia Poe y Sade. Cinematográficamente hablando, a pesar de sus juegos anacrónicos, que mezclan despreciadamente la época contemporánea con el ambiente de los primeros tiempos del Romanticismo, *Šilení* es, posiblemente, el film aparentemente más convencional de su autor. La animación apenas hace acto de presencia, si bien cuando aparece es de forma hartamente significativa (breves interludios en los que asistimos a los desesperados intentos de filetes y piezas de carne cruda —clara reminiscencia del cortometraje *Carne enamorada*— para escapar de sus envases de plástico, aprisionados en las estanterías de un supermercado cualquiera, simbolizando la eterna, cruel y contraproducente represión del deseo), y, en términos generales, la intriga, por grotesca y negra que sea, se sigue de forma perfectamente inteligible, prescindiendo de excesos oníricos, si bien, como es habitual en Švankmajer, eludiendo también cualquier final fácil o feliz y sorprendiendo constantemente al espectador con cambios de registro e inesperados giros de guión. Pero este, digámoslo así, relativo «clasicismo» cinematográfico, es plenamente buscado por un Švankmajer que ejerce como moralista sardónico y casi cínico, presentando su película, al comienzo de la misma, no como una obra de arte, sino como una historia de terror premeditadamente vulgar y grosera; algo así como un panfleto o manifiesto de claro contenido: una denuncia sin paliativos de la represión violenta e institucionalizada de los instintos y la carne. Un panfleto surrealista combativo, que si bien muestra también los riesgos inherentes a la práctica del libertinaje y la libertad totales, toma claro

partido por estos frente al sádico —que no sadiano— y violento abuso del poder institucional, su hipocresía represora y brutalidad naturales.

Desde el punto de vista formal, *Šileni* es probablemente, como ya se ha apuntado, la más asequible de las obras cinematográficas de su autor —lo que no carece de ironía—, y se inscribe, quizá involuntariamente pero de forma innegable, en la tradición entrañable y gozosa, hoy casi olvidada, del cine fantástico y gótico de la Europa del Este, en el que destacaron nombres como los del también checo Juraj Herz o el polaco Wojciech Has. Pero desde la óptica surrealista de Švankmajer, se trata de un amargo grito de indignación frente a un mundo moderno que se arroja, nuevamente, ante la represión y la fuerza, renunciando cobardemente a la libertad total y sus responsabilidades. Última colaboración del cineasta con su esposa, fallecida ese mismo año 2005, *Šileni* es, sin duda, la obra más pesimista de un artista que, tras ser censurado y prácticamente perseguido por el viejo régimen estalinista, ve cómo la invasión del rampante capitalismo neoliberal, con sus secuelas de globalización, aculturación e imperialismo, destruye la Praga mágica de su infancia eterna, para sustituirla por una disneylandia destinada al turismo y la explotación más descaradas. En palabras del propio Švankmajer: «la civilización se ha convertido en una máquina económica que avasalla la dimensión espiritual del hombre. El dinero es Dios y la manipulación es una costumbre social. *Šileni* es una película que trata sobre la libertad y sobre la dificultad de ese estado de espíritu y del cuerpo. El marqués de Sade representa la libertad absoluta. Pero la película no pretende dar lecciones a nadie. Me niego a reformar la civilización con mi obra. Hace ya mucho que renuncié a esa responsabilidad».⁹



Esta resistencia —que no resignación— a participar activamente en cualquier supuesto proceso reformista de nuestro mundo, es, en realidad, una suerte también de acción revolucionaria, ya que evidencia el hecho innegable de que todo intento de aleccionar a la sociedad, de moralizar y ofrecer respuestas, cae por su propio peso en la más abyecta complicidad con ese mismo sistema al que, teóricamente, pretende cambiar. Švankmajer ha aprendido duramente —como muchos de nosotros— que el primer paso para perder todo sentido netamente surrealista de la existencia es tratar de influir en la civilización occidental de hoy utilizando sus propios códigos, o, en cualquier caso, un lenguaje que esta pueda reconocer e interpretar. El final inevitable de tales intentos es siempre resultar fagocitado, devorado y posteriormente vomitado por esa misma cultura de la banalidad, convertido en fórmulas mediocres al alcance de todos los públicos, despro-

Pieza de Alicia, 1987

vistas de cualquier auténtico poder mágico regenerador. Por todo ello, no es de extrañar que Švankmajer vuelva en su siguiente y más reciente largometraje a mirar hacia su propio interior como individuo: a rebuscar en el mundo de los sueños, mostrado como una realidad tan radical y necesaria, si no más, que el de la vigilia cotidiana, y a penetrar en el territorio conflictivo de la propia psique, sus fantasías, deseos y necesidades, que para nada se atienen a conceptos morales o sociales propios del constructo de nuestra civilización actual (quizá de ninguna).

Surviving Life (Přežít svůj život, 2010), realizada en coproducción entre la República Checa y Eslovaquia, es decir, por primera vez en mucho tiempo, sin la participación de ningún capital procedente de fuera de Europa oriental, nos es presentada, al igual que *Šilení*, por el propio Švankmajer, quien nos aclara que estamos ante una comedia... aunque una que quizá no nos hará reír mucho. En cualquier caso, nos dice, tampoco él y su equipo se rieron demasiado mientras la rodaban. Como en el caso de *Šilení*, nos encontramos, pues, ante una propuesta que juega abiertamente con las convenciones del cine de género. Si en aquél sombrío film gótico se trataba del género de terror, aquí estamos en el terreno de la comedia y, más aún, de la comedia de enredo sentimental. De hecho, algunos críticos han resaltado el voluntario parecido narrativo y estético del film con la comedia romántica checa clásica, parecido que a espectadores ajenos al cine del Este puede pasar quizá desapercibido. Es igual, ya que, en realidad, lo que importa es cómo Švankmajer juega a deconstruir las claves genéricas del enredo romántico en un viaje sin retorno a los dramas originales y arquetípicos de la psique humana. Por otra parte, *Surviving Life* es, de entre los últimos films de su director, el que más recurre de nuevo a técnicas de animación, utilizando

en particular la de los recortes de papel animados bidimensionalmente, estilo que se suele asociar con el empleado a menudo por Terry Gilliam en sus animaciones para la Monty Python y otras, pero que, de nuevo, forma parte de las tradiciones cinematográficas de la animación checa para niños. Esta abundancia de personajes animados y sorprendentes combinaciones entre imagen real y animación, como la utilización frecuente y continuada de rostros de actores reales sobre cuerpos animados de papel, crea un efecto constantemente onírico y grotesco, cargado también de una profunda ironía, ya que, como el propio Švankmajer aclara en su monólogo introductorio, este mayor empleo de la animación se debe, fundamentalmente, a la falta de presupuesto: los dibujos animados no necesitan *catering*.¹⁰

Y es que, aunque se trate quizá del más personal y libre de sus últimos filmes, *Surviving Life* es, una vez más, profundamente pesimista o, si se quiere, irónicamente optimista. La historia de su protagonista, Evžen (Václav Helšus), un tranquilo oficinista burgués enamorado literalmente de la mujer de sus sueños, es la de un retorno irrenunciable al útero materno de nuestro inconsciente, en términos más o menos freudianos, pero también y sobre todo la expresión última de un deseo voluntario y no menos irrenunciable de vivir nuestros sueños por encima y por debajo de la realidad impuesta por nuestra condición cotidiana. Siguiendo la máxima de Gérard de Nerval, poeta loco y visionario siempre bienamado por los surrealistas, de que «nuestros sueños son una segunda vida», Švankmajer se identifica, o así lo pareciera, plenamente con su protagonista, quien renuncia cada vez más y más a sus horas de vigilia, y con ellas al tranquilo y entregado amor de su esposa, a su trabajo y a sus relaciones diarias, para pasar cada vez más y más tiempo en el interior de su complejo

onírico, en brazos de una amante/madre que satisface todas sus necesidades. Construida como una suerte de comedia de enredo romántico, por una parte, y de misterio detectivesco por otra, la última película de nuestro director bromea constantemente con sus propias claves psicoanalíticas, utilizando las largas sesiones del protagonista en la consulta de la Dra. Holubová (Daniela Bakerová) como divertida arena de combate entre Freud y Jung, cuyos retratos animados pelean entre sí, ganando ora el uno —el complejo de Edipo—, ora el otro —la teoría de los arquetipos—, sin que esto importe en absoluto a nuestro personaje, quien no busca ni desea ser curado en absoluto de su presunta obsesión.

En realidad, más allá de los aspectos cómicos —que los tiene, si bien su humor no pueda por menos de ser calificado como kafkiano y agridulce—, e incluso de la investigación psicoanalítica en clave de *thriller* (que concluye cuando descubrimos el drama originario que se esconde en el pasado del protagonista), estamos ante una historia de fantasmas en la que estos, triunfantes, se llevan finalmente al héroe con ellos a su mundo subterráneo. O más bien, a la inversa, es un triunfante Evžen quien elige voluntariamente refugiarse para siempre en los fantasmas de su inconsciente, en esa segunda vida soñada, en la que se hace uno con sus deseos y espectros libidinales, rodeado de la fauna psicótica y surrealista propia del universo de Švankmajer, con sus mujeres desnudas con cabeza de pollo y demás criaturas dignas de un Ernst o un Dalí, dejando de lado de una vez por todas una realidad cotidiana y una vigilia que poco o nada pueden ofrecerle.

Nuevamente irónico, ambiguo y ácido, Švankmajer se niega a juzgar a sus personajes, a ofrecer al espectador cualquier respuesta sencilla o moraleja al uso. Uno puede ver la peripecia onírica y fantasmática de Evžen como todo un triunfo, que le libera de las

ataduras de una existencia diurna insoportablemente aburrida y banal... o como el fracaso definitivo de una individuación adulta y madura, que le conduce a refugiarse y esconderse, en patética fuga de la realidad, en el interior de la sangrienta y uterina bandera original. Švankmajer no dirá más. No nos ofrecerá lección alguna.

Y sin embargo, nosotros sí queremos sacar una lección del Maestro.

7. La lección Švankmajer

El empleo que Jan Švankmajer, surrealista, ha hecho a lo largo de los años de las técnicas y recursos cinematográficos y, especialmente, del cine de animación, evade, como decíamos al principio, la mayor parte de los principios y reglas cinematográficos clásicos. Si bien no hay duda de que su obra se sitúa en la tradición multidisciplinar checa del *Teatro de Máscaras*, el *Teatro de Títeres*, el *Teatro Negro* y la *Linterna Mágica*, en todos los cuales, al igual que tantos otros animadores y realizadores checos, trabajó antes de iniciarse en el cine, él ha aportado una visión netamente surrealista, personal y onírica que le separa y singulariza frente a nombres tan ilustres como los de Barta, Trnka, Brdcka o Lipský, por citar algunos. Dentro del propio surrealismo, su personalidad destaca por un peculiar sentido del humor, por su afición al esoterismo y lo grotesco, que bebe en el manierismo arcimbol-desco, en el coleccionismo compulsivo de los viejos gabinetes de maravillas y en la pasión por la Praga mágica y mítica de Kafka, el Golem, Meyrink, Rodolfo II y sus astrólogos y alquimistas. El cine para Švankmajer es, pese a su importancia, una disciplina

más en la que encarnar, con particular fortuna, sus inquietudes personales, artísticas y políticas, su visión pesimista del mundo y del ser humano, cosa que sin embargo no le impide proseguir en la investigación de su iluminación y despertar, en un empeño humanista trascendental, la unión entre la tradición gnóstica y la creación surrealista, cuya desaparición constituiría sin duda la muerte del surrealismo mismo. Por ello, si un cinéfilo desea penetrar en el cine según Švankmajer, no puede prescindir del resto de su obra (gráfica, táctil, pictórica, etc.) ni de su vida (su relación con la pintora Eva Švankmajerová, la obra de su propio hijo, Vacláv Švankmajer, su adhesión al Grupo Surrealista de Praga, etc.). No puede prescindir del hecho de que, si el cine de Fellini, Buñuel, Méliès o el olvidado cineasta americano Charles Bowers forma parte, como él mismo admite, de los referentes de su obra, tanta o más importancia para la misma tienen pintores y artistas como Schlemmer, Max Ernst, Magritte, Arcimboldo, Giorgio de Chirico o El Bosco, y escritores como Carroll, Poe, Meyrink, Villiers, Kafka o Goethe.

Y es que la verdadera lección del cine de Švankmajer, por más que se pueda incluir en la tradición del más genuino y auténtico «cine de autor», es obligar al espectador, al crítico de cine y al cinéfilo a situar el acto de la creación cinematográfica en un plano distinto al del propio cine, al de su técnica e historia particulares. Para entender el cine de Švankmajer y, por extensión, el cine en sí, hay que situarlo en el contexto de la creación artística en general y, dada su naturaleza especial, incluso en el contexto de lo mágico, lo esotérico y lo surrealista. No solo el cine de autor (se trate de Švankmajer o de otros creadores como Jodorowsky, Tim Burton, John Waters, David Lynch, Terry Gilliam o quien sea que queramos citar) necesita ese marco. TODO el cine,



incluso el cine comercial más estandarizado, exige para su utilización subversiva, trasgresora y creativa por parte del espectador despierto que este se sumerja en las corrientes incontrolables del sentimiento mágico de la vida y de la imagen, en las mareas culturales que mecen, acunan y ahogan la creación cinematográfica, en sus referentes literarios, pictóricos y artísticos en general, en su impacto virtualmente incalculable sobre el imaginario colectivo y el inconsciente individual.

Traspasadas las puertas de un nuevo siglo que se anuncia estupefaciente, sedante y peligrosamente homogeneizador, el cine de Švankmajer ofrece una lección única, una iluminación con que alumbrar los oscuros milenios venideros: la necesidad de que

Fotograma de *El osario*, 1970



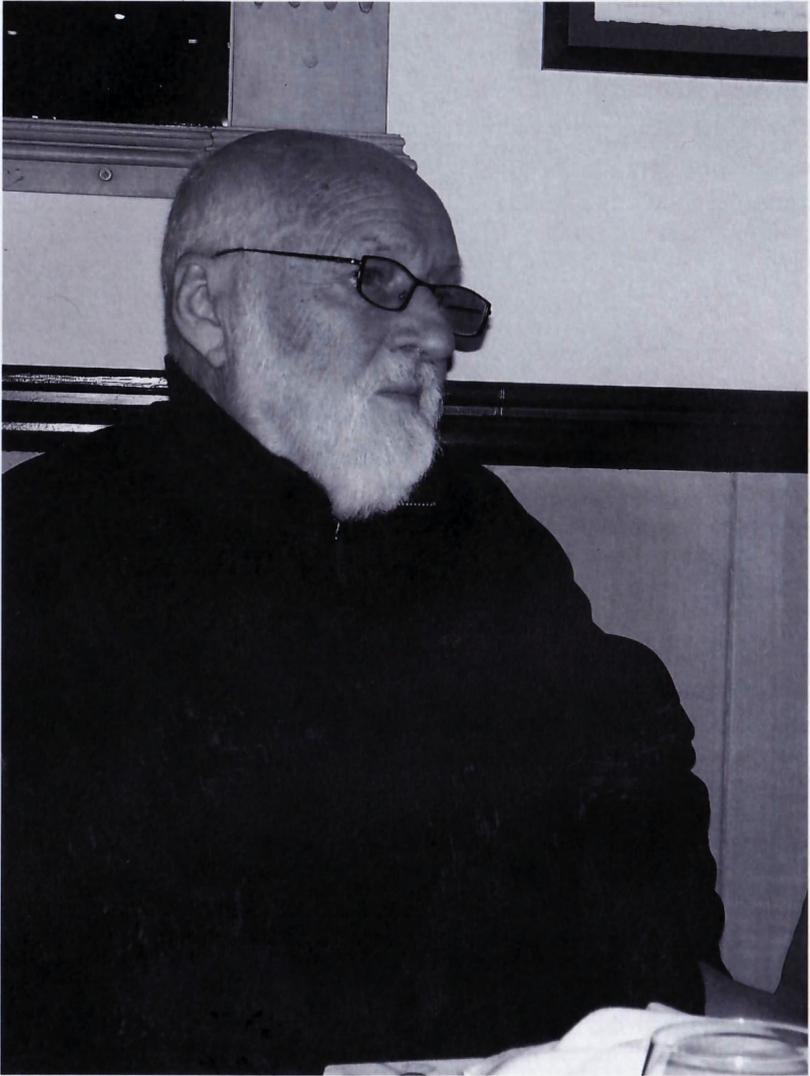
Oscuridad, luz, oscuridad, 1989

el espectador despierte y asuma su propio trabajo, su propia entidad creadora, manipulando selectiva y ritualmente los elementos de la creación cinematográfica (y por extensión artística) que se le ofrecen, para articular así su propio dominio de los materiales con que el cine y los medios tantas veces pretenden dominarle. La creación de un espacio en el que la naturaleza del cine se rebela (y revela), por intermedio del propio espectador, para transformarse en «otra cosa»: en mitología, en viaje, en memoria táctil, en brujería, en sueño, en magia, en archivo akásico de una civilización quizá moribunda. Si el espectador (más aún el que osadamente se erige en crítico) no toma conciencia como Artista y no controla y manipula el material que se le ofrece, este material le controlará y

manipulará siempre, convirtiéndole en pelele de un mundo feliz. Si, por el contrario, es capaz de reaccionar y elevar su sentido de la visión, su condición de testigo y espectador, hasta equipararse con la del creador o creadores que le ofrecen sus obras, habrá despertado. Será un conspirador del placer. Y, como tal, habrá de asumir el riesgo. Los sueños son siempre algo más que sueños.

Notas

- 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8. «Jan Švankmajer por Jan Švankmajer». Incluido en «Jan Švankmajer. La fuerza de la imaginación». 36ª Semana de cine de Valladolid, 1991.
6. «La lección Fausto» por Jan Švankmajer. Incluido en Jan-Eva Švankmajer. El lenguaje de la analogía». XVII Festival Internacional de Cinema Fantastic de Sitges, 1994.
9. «Jan Švankmajer: el alquimista del celuloide». Entrevista de Jesús Palacios, en la revista *Más Allá de la Ciencia*, n.º 219. (Disponible en http://www.masalladelaciencia.es/jan-svankmajer-el-alquimista-del-celuloide_id21860/jan-svankmajer_id265704).
10. Švankmajer ha declarado recientemente que esta será, muy posiblemente, su última película. Las dificultades económicas y la falta de apoyo que ha encontrado para el rodaje y finalización de la misma, son motivos sobrados para que este maestro del cine decida que ya ha tenido suficiente. Circunstancias que también influyen, sin duda, en el tono sombrío, irónico y un tanto amargo de sus últimas producciones.



Jan Švankmajer

Entrevista con Jan Švankmajer

Peter Hames

Los comienzos

PETER HAMES. *¿Podría usted hablarnos de sus primeros estudios en la Escuela de Artes Aplicadas de Praga y en el DAMU, la Escuela de Arte Dramático?*

JAN ŠVANKMAJER. Creo que la importancia o el significado de estudiar no reside en el hecho de que ello le enseñe algo a uno, sino de que a través del estudio logra uno hacerse con un tiempo académico, es decir, un tiempo que puede invertirse, principalmente, en las cosas que le interesen a cada cual; en pocas palabras, en la propia educación. Mis años en la escuela, que van desde 1950 a 1958, fueron los peores. Estaba prohibido discutir sobre arte moderno, solamente estaba permitido enseñarlo. Me acuerdo de un profesor mostrándonos una «publicación ilegal»: una monografía de Picasso. Los libros de Teige se retiraron de las bibliotecas públicas. Así pues, solo teníamos acceso al arte moderno leyendo entre líneas las publicaciones que lo defendían. Vi por primera vez una reproducción de Dalí en un libro que se llamaba algo así como «Crítica soviética del arte burgués occidental». La pintura de Dalí, titulada *Las tres esfinges de Bikini*, se reproducía a modo de espantosa advertencia.

En la época en la que estudiaba en el DAMU de Praga, estaba inmerso en el teatro y el cine soviéticos vanguardistas. Junto a Eisenstein y Vertov, Meyerhold y Tairov eran mis héroes. También admiraba la obra de Oskar Schlemmer. Tenemos que ser conscientes de que apenas había información de estos artistas en los años cincuenta. Solo era posible encontrar estos raros libros en las librerías de segunda mano, dirigidas por amigos. No fue sino hasta el 20º Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética que pareció darse una primera apertura y que comenzaron a editarse las primeras publicaciones sobre la vanguardia de entreguerras. Así es como pude conocer las películas de Buñuel, los textos de los surrealistas anteriores a la Segunda Guerra Mundial y la obra de Ernst, Dalí y Miró. Asimismo, empezaron de nuevo a exponerse las pinturas de Styrský y Šíma en la Galería Nacional.

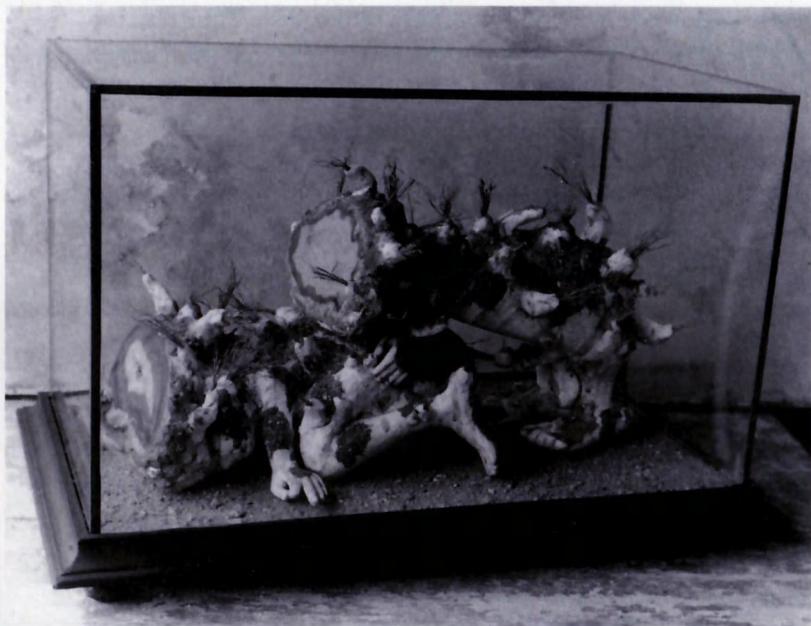
Creo que su trabajo lo comenzó en la Facultad de Marionetas. ¿Cuál es la importancia de la tradición de la marioneta en Checoslovaquia y cuál su relación con ella?

Estudié escenografía y puesta en escena en la Escuela de Artes Aplicadas de Praga. Más tarde, en el DAMU, tomé clases en la Facultad de Marionetas (lo que era una rareza en esa época, y en la que, por cierto, estudiaba un gran número de extranjeros). También estudié dirección y, como digo, puesta en escena. El teatro de marionetas tiene una magia propia, singular. Tuve la posibilidad de ver, mientras realizaban su trabajo, a auténticos constructores populares de marionetas mostrando su maravillosa dicción y su espontáneo humor. Debo decir que nada de lo que he visto en el moderno teatro de marionetas es comparable con

el arte popular de la marioneta. Quizá esto se deba a que trataron de relacionarse, con tesón, con los estándares del gran teatro, cuando los medios de que disponían frenaban sus intentos, de lo que verdaderamente surgió una estilización acaso solo comparable con el teatro oriental tradicional, el kabuki o la ópera china. El trabajo de algunas de mis películas hunde sus raíces en esta tradición: *Rakvickarna* (*La casa de los ataúdes/El cementerio/Teatro de polichinelas*), *Don Sjan* (*Don Juan*) y, recientemente, *Lekce Faust* (*La lección Fausto*).

Usted trabajó en el Teatro Semafor de Praga y también en Laterna magika. ¿Qué importancia tenía el trabajo de ambos espacios en esa época? Recuerdo que Miloš Forman definió en una ocasión al fundador de Laterna magika, Alfred Radok, como a un genio que, en un tiempo en que era imposible hacer nada significativo, lo hizo de una forma que simultáneamente resultó relevante e inventiva.

Cuando regresé del servicio militar formé la Compañía Teatro de Máscaras para el Teatro Semafor de Praga. De aquí surgieron producciones a la vez de sombras y luces. En esa época estas técnicas estaban muy en boga en Praga. Tenía un gran entusiasmo por hacer aproximaciones vanguardistas en mi trabajo y utilicé los libretos de Nezval y Mahen. Fue en ese periodo cuando por primera vez realicé la dramaturgia, en el marco del teatro de máscaras, del doctor Fausto con marionetas populares. Conocí a mi mujer, Eva, durante la preparación de nuestra primera producción, que se llamó *Škrobené hlavy* (*Cabezas almidonadas*). No obstante, el Teatro Semafor dio de sí mismo el perfil de un teatro musical y nuestra compañía, con su programa de vanguardia, entró en conflicto no solo con la dirección del teatro, sino tam-



Ágatas copulando (objeto), 1994

bién con un público que tenía puntos de vista muy claramente determinados. Así que tuve que irme del teatro.

Me llevé la compañía a *Laterna magika*, de la que era su director, al igual que también fui la cabeza visible del Teatro Negro de Praga hasta 1964. Cuando llegué a *Laterna magika*, Alfred Radok había sido ya expulsado. Pero su hermano, Emil Radok, el «inventor» de Polycran, afortunadamente pudo seguir, y, aunque era muchos años mayor que yo, rápidamente nos dimos cuenta de que teníamos mucho en común. Como recién graduado en la Facultad de Marionetas trabajé con él en la película *Johannes doktor Faust*, inspirada en el arte popular de marionetas. Colaborar en esta película y en otros proyectos iniciados por Radok fue

un gran estímulo para mí. Descubrimos que compartíamos muchos puntos de vista y comenzamos a reunirnos de forma regular para escribir guiones y guardarlos para «tiempos de escasez». Un día de trabajo para un director de *Laterna magika* era insospechadamente tedioso. El diseño de su programación se hacía una vez cada tantos años, por lo que el papel del director consistía en hacer «inspecciones de director» del desarrollo de la producción. Así que tuve que ver trescientos *Cuentos de Hoffmann* o cuatrocientas *Variaciones*. Durante mi trabajo en *Laterna magika* con Emil Radok, entré por primera vez en contacto con el mundo del cine. Juntos dirigimos varios episodios del programa *Variace* (*Variación*), siendo uno de ellos, de nuevo, el doctor Fausto de la vieja tradición popular de marionetas. Como puede observar, Fausto me ha acompañado durante toda mi vida.

La tradición de marionetas en el cine procede claramente del trabajo pionero de Jiri Trnka; especialmente de trabajos últimos como Ruka/ La mano (1965) y Kybernetická babička (La abuela cibernética, 1962), en los que se desplaza hacia lugares más problemáticos. ¿Hasta qué punto tuvo sobre usted una influencia global la tradición asociada a Trnka y la animación checa en general?

Recuerdo que cuando era estudiante vi por primera vez la película de Trnka *Spalíček* (*El año checo*, 1947). Quedé fascinado. Hasta ese momento solo conocía las películas animadas de Walt Disney y unos cuantos dibujos animados checos, pero esto era algo completamente distinto. Me produjo ese tipo de impresión que solamente lo nuevo e inesperado produce.

De todos modos, en esa época mi pensamiento no se orientaba hacia el cine. Como he dicho, me movía en torno al mundo





Piezas de *La lección Fausto*, 1994. (En colaboración con Eva Švankmajerová).

que encarnaba el constructivismo ruso. Sin embargo, he de decir que en la época en que empecé a interesarme por las películas de animación, la obra de Jiří Trnka no ejercía sobre mí tal fascinación. De hecho, había quedado reducida a escombros por un buen número de sus seguidores, y se convirtió en el credo de la escuela de animación checa. Yo no tenía ningún interés en esto.

Usted trabaja con animadores muy conocidos, como Vlasta Pospíšilová y Bedřich Glaser. ¿Qué papel tienen en el trabajo final y cuál es su grado de colaboración?

He trabajado con muchos animadores y yo mismo he animado algunas de mis películas. Algunos de los artistas, por ejemplo Pospíšilová y Glaser, se encuentran entre los mejores animadores en Checoslovaquia y en el extranjero. Me involucro mucho en mis películas, por lo que mi colaboración con los animadores es siempre bastante útil. Pero supongo que no sería capaz de soportar que un animador tomase demasiado la iniciativa.

Trabajar con Bedřich Glaser tiene para mí una ventaja importante. Aparte de ser un animador muy capacitado, es también un artista, por lo que posee una memoria perfecta del espacio. Esto le permite distinguir rápidamente lo que es necesario en una animación en tres dimensiones. Además, nos entendemos muy bien y no necesitamos darnos muchas explicaciones. Siempre estoy presente cuando se hacen las tomas de animación. Algunas partes las animo yo mismo (por ejemplo el barro en *Zánik domu Usheru* [*La caída de la Casa Usher*]; en otras ocasiones soy un asistente que participa en las tomas cuyo componente físico lo requiere (el segundo episodio de *Moznosti dialogu* [*Dimensiones del diálogo*]).

Trabaja usted con una amplia gama de medios. ¿Qué fue lo primero que le llevó a filmar y cuáles son las características del medio que más le atraen?

Las películas tienen una gran ventaja sobre el teatro: pueden esperar hasta tener una gran audiencia, el teatro no. Me di cuenta de ello cuando estuve trabajando en el Teatro de Máscaras. El público no lo entendía y se marchaba durante la representación, cuando mis películas han esperado veinte años hasta lograr tener un público.

Otro importante beneficio de filmar es el proceso de montaje, que introduce un mayor dinamismo mediante la incorporación de imágenes artísticas. En las películas no hay necesidad de hacer «transiciones» entre una escenificación y otra, que tienden a ralentizar la trama y hacer que el público se vaya.

¿Qué artistas y directores de cine le han impresionado más?

Siguiendo un orden, aquellos a los que ya me he referido: Meyerhold, Tairov, Schlemmer... Del mundo del cine, Eisenstein, Vertov y, después, en cierta medida, *Un perro andaluz* y *La edad de oro*, de Buñuel y Dalí. Asimismo las películas de Fellini (*Amarcord*, *Roma*) y las películas próximas a la animación: Méliès, Bowers.

Hablando de los años cincuenta, en cierta ocasión Antonin Liehm definió la animación como un mundo en el que era difícil que penetrasen los perros guardianes de la cultura. ¿En qué medida esto fue cierto en periodos ulteriores, en particular los años 1969-1989? Me

contaron una vez que se proyectó Dimensiones del diálogo como ejemplo de películas que no deberían hacerse. ¿Cómo se las arregló para escapar de la trampa del estúpido espectáculo que afectó a los directores de largometrajes en los años 70 y 80?

El ejemplo de Trnka es un testimonio que apoya el punto de vista de Liehm. Pero Trnka jamás se dio al arte contemporáneo (con la excepción, tal vez, de *La mano*, si bien esta película se hizo en un momento en el que todo estaba permitido, incluidos los largometrajes). Su arte nunca fue un arte «favorito», como lo fue el empalagoso *kitsch* de Týrlová o el grotesco estilizado de las figuras de Zeman. Pero las autoridades premiaron a los tres con el título de «artista nacional», siendo Trnka el último en recibir tal honor.

Durante los años cincuenta, el cine de animación se consideraba un arte para niños (y así fue durante el noventa por ciento del tiempo), por lo que no se tardó mucho en experimentar con el cuerpo. No obstante, de vez en cuando se volvía más «venenoso», y, durante los años sesenta, junto con los largometrajes y los documentales, comenzó a reflejar los problemas de su tiempo.

En la época de la normalización, las películas de animación comenzaron a recibir la misma valoración que los largometrajes y los documentales. Puedo hablar de mis propios problemas, como los que tuve con el film *Kostnice (El osario)*, del que se tuvo que hacer una versión inobjetable, incorporando música y eliminando cualquier comentario. El film *Byt (El apartamento)*, fue a parar a los sótanos, al igual que *Zahrada (El jardín)*. *Leonardův deník (El diario de Leonardo)* fue atacado por la censura, y *Žvahlav aneb Šatický Slaměného Huberta (Jabberwocky o el traje de paja de Huberto)* fue prohibido. Después de los problemas tenidos con *Otrantský Zámek (El castillo de Otranto, 1973-1979)* no me fue



permitido hacer películas hasta 1980, y aún así con la condición de que seleccionase clásicos literarios como temas de mis películas (por ejemplo *La caída de la Casa Usher*). Incluso durante los años ochenta la calificación era tan severa como lo había sido siempre. *Dimensiones del diálogo* fue también prohibida, y *Kyvadlo, jáma a naděje* (*El péndulo, el pozo y la esperanza*) fue sometida a los rigores del censor. Como lo que en ella manifesté fue mi deseo, fui obligado de nuevo a dejar mi trabajo en Krátký film Praga.

Dimensiones del diálogo se mostró a la comisión ideológica del Comité Central del Partido Comunista Checoslovaco como

Las bodas alquímicas (objeto), 1994

un ejemplo de lo que debía evitarse. En esencia, no se trataba tanto de mí como de un ajuste de cuentas entre los altos estamentos de la televisión y Krátký film. En cualquier caso, ello afectaba a mi trabajo futuro.

Como ya escribí antes en otro lugar, nunca hice una tragedia de la prohibición de mis películas y continué trabajando en otras cosas, como dedicar mi tiempo, sobre todo, a la experimentación táctil. También realicé *collages*, ilustraciones, dibujos, esculturas y objetos, y en tanto animador, me ganaba la vida como productor de «accesorios insólitos». Asimismo, trabajé componiendo títulos para Barrandov Film Studios.

En 1990 filmaste Konec stalinismu v Čechách (La muerte del estalinismo en Bohemia), una obra de agitación y propaganda. Como en las películas de otros, aunque creo que de modo más exitoso, esta parece constituir un ajuste de cuentas a la vez que habla de lo que no se ha dicho. Bajo las diferentes variantes estalinistas, la vida le proporcionó un inevitable contexto para su trabajo. ¿Hasta qué punto cree que esa película cumple una función política?

La muerte del estalinismo en Bohemia es y no es una excepción dentro de mi trabajo (cuando digo excepción me refiero a una relación cualitativa). Una vez, alguien de la BBC vino a verme para proponerme hacer una película sobre lo que estaba sucediendo en Bohemia. Le dije que no. No me parecía plausible. Sin embargo, empezó a gestarse de forma espontánea (como ha sucedido con otros tantos proyectos). A pesar de que esta película brota de la misma senda imaginativa de la que brotan el resto de mis películas, nunca tuve la intención de que fuera algo más que



Tacto e imaginación (*samizdat*), (objeto-libro) 1983

propaganda. Por lo tanto, pienso que se trata de una película que envejecerá más rápidamente que cualquier otra.

Creo que se adhirió al Grupo Surrealista en 1970, cuando ya había hecho doce películas. ¿Era usted ya surrealista en todo salvo en el nombre, o le motivaron algunos hechos concretos?

Formar parte del Grupo Surrealista cerró para mí una época de mi vida y abrió otra. Es verdad que me consideraba surrealista con anterioridad, pero no fue sino a raíz de conocer a Vratislav Effenberger, y merced a la fuerza activa del grupo, que pude darme cuenta de lo superficial que realmente era mi noción del surrealismo. Effenberger era un gurú, en el sentido real de la palabra. Un gran poeta con un desventurado patrimonio (como lo prueba el hecho de que, cuatro años después de la Revolución de noviembre, ningún editor de la República Checa estuviera dispuesto a publicar su obra).

El Movimiento Surrealista de entreguerras se asocia especialmente con los nombres de Teige y Nezval, Töyen y Styrský. Los grupos en torno al Poetismo, Devětsil y el Surrealismo resultan a menudo confusos y cambiantes, dando lugar a diferentes formas de arte, desde Nezval y Teige hasta Vančura, Voskovec y Werich. ¿En que medida se separó el surrealismo de otras tendencias de vanguardia?

El surrealismo checo posee unas raíces bastante diferentes de las del surrealismo francés. Mientras el surrealismo checo proviene del Poetismo de Teige, el surrealismo francés lo hace del Dadaísmo. No fue hasta los años treinta cuando el Poetismo checo, con su segundo manifiesto *Poesie pro pět smyslu* (Poesía para los cinco

sentidos) y el segundo manifiesto surrealista estuvieron conceptualmente tan próximos que Teige y Nezval, viendo que las diferencias eran tan superficiales, se unieron al Movimiento Surrealista Internacional. El Grupo Surrealista de Praga se constituyó en 1934 (a partir de la publicación del manifiesto *Surrealismus v Československu* [*El surrealismo en Checoslovaquia*]). Así es cómo Devětsil dejó de existir. En esa época, los surrealistas eran el único grupo de vanguardia en Checoslovaquia. Durante los años treinta, el Partido Comunista checoslovaco se hizo estalinista, y parte de la primera vanguardia se adhirió al realismo socialista. El resto, sintiendo la amenaza del nazismo, sucumbió a la presión nacionalista. Solamente los surrealistas, mediante la declaración redactada por Teige, *Surrealismus proti proudu* (El surrealismo a contracorriente), que constituyó la respuesta a Nezval por su unión con los estalinistas, se levantaron tanto en contra del *establishment* de orientación nacionalista como de los aduladores estalinistas.

Petr Král dice del surrealismo checo que es más positivo que su equivalente francés. Pero me parece que, en el periodo de posguerra, se acercó a la tradición francesa e internacional y da la impresión de ser más pesimista.

El surrealismo checo de entreguerras es, naturalmente, diferente del surrealismo francés. Por ejemplo, las personalidades de Teige y Breton eran muy distintas, y como ya he dicho, sus orígenes eran otros. Podría decir que el surrealismo checo fue siempre bastante más sobrio en su representación del mundo imaginario. Puso mayor énfasis en el plano noético de sus investigaciones. Y así sigue siendo hoy. Es verdad que, tras la guerra, fue forzado a la ilegalidad y quedó cercado por las realidades estalinistas de los

años cincuenta y ochenta. No pudo reaccionar ante esta absurda realidad. Por lo tanto, la creación del grupo durante ese periodo fue menos «poética» y «lírica» y más «sarcástica», plena de humor negro y objetivo y mistificación. Simplemente, esa creación era más «peretiana» que «bretoniana».

El surrealismo checo fue suprimido durante la ocupación nazi y bajo el estalinismo. ¿Hay una historia secreta?

No creo que se trate de una historia secreta, aunque sí existe una historia muy viva que espera a ser reanimada. Por ejemplo, en la época del estalinismo (años cincuenta), el círculo surrealista era prácticamente la única alternativa auténtica a la desoladora cultura oficial. La literatura contemporánea y la historia del arte no tienen prisa alguna en calibrar esta historia. De hecho, el grupo fue ignorado e incluso rechazado. El surrealismo fue siempre «la úlcera de estómago» de la cultura checa. Por supuesto, esto nunca preocupó a los autores checos (escritores y artistas) en su intento por explotar el movimiento ocultado. Al contrario, lo que tenemos es el intento de enterrar el surrealismo. Siempre es más fácil ejercer de carroñero con el cuerpo de un muerto, puesto que no puede defenderse. A las viejas generaciones les disgustaba el surrealismo por la razón de que les hacía mirarse en el espejo de su colaboración con el régimen totalitario.

El surrealismo «volvió a emerger» en 1968 y restableció sus lazos internacionales. ¿Qué efecto tuvieron en las actividades surrealistas la Primavera de Praga y las políticas represivas que siguieron a la invasión soviética?



El viento lo trajo en el vientre (objeto), 1996

Desde 1967, y especialmente durante 1968, el surrealismo emergió a la superficie por un buen espacio de tiempo, y salieron a la luz algunos trabajos de Effenberger, la publicación del grupo *Surrealistické východisko* (El origen surrealista) y el primer número de *Analogon*. Durante el encuentro de los grupos surrealistas de París y Praga, que tuvo lugar en la capital checa, se redactó el manifiesto colectivo *Pražská platforma* (La plataforma de Praga).

A mediados de 1970 el grupo surrealista cayó de nuevo bajo sospecha. Sin embargo, hubo un significativo cambio con respecto a la situación existente dos años atrás. Se restablecieron y se afirmaron los contactos internacionales. Además, el grupo, privado de su difusión doméstica, colaboró en las publicaciones surrealistas de París (*Bulletin de liaison surréaliste*, *Surréalisme* 1 y 2, *La civilisation surréaliste* y otras); con el grupo surrealista de Ginebra (*Le-La* 11-12), Suecia (*Dunganon* 4) y otros. El grupo surrealista cambió su estructura y sus miembros empezaron a trabajar en estrecha colaboración, publicando textos clandestinos (la edición de nuestro trabajo de investigación *Dokumenty* [Documentos], el proyecto de exposición *El espacio imaginario*, que se llevó a cabo más tarde, en 1991, con el título de *Třetí archa* [Tercera arca]). También publicó, ilegalmente, las colecciones *Otevřená hra* (Juego abierto) y *Opak zrcadla* (Espejo Imagen) y el primer número de la revista *Gambra*, así como catálogos de exposiciones sobre temas acordados pero que todavía no se habían llevado a cabo: *Sféra snu* (El dominio de los sueños) y *Proměny humoru* (La transformación del humor). El tratamiento colectivo de materias incluía: la interpretación, el erotismo, la analogía, la morfología mental, el miedo, el juego y otros. Por lo demás, en oposición al estado de cosas neoestalinista, mantuvo su independencia. Como nuestros predecesores en 1938 con



Fetiche (objeto), 2001

su política «contracorriente», también nosotros comenzamos a mostrar aversión hacia la ocupación del régimen neostalinista y una cierta reserva hacia disentimientos que nos parecían demasiado dóciles como para identificarnos con ellos. Llamábamos a esta actitud «doble aislamiento».

Habla usted de Effenberger como de una influencia mayor. Aunque fue prolífico escribiendo, es aún muy desconocido fuera de Checoslovaquia. ¿Qué importancia tuvo y cuál fue su papel en el grupo?

Effenberger puede ser considerado como uno de los poetas «malditos» de los años cincuenta (Zbyněk Havlíček, Karen Hynek) que sería descubierto por la generación siguiente (también en Bohemia). Effenberger poseía una personalidad indispensable para la formación de un grupo de individuos francos. Era un hombre de una moral firme en un mundo de servidumbre estalinista, odiado por todos aquellos a los que se enfrentaba por su actitud. Sus puntos de vista, al igual que los del grupo, eran rechazados por dogmáticos por los eclécticos de todo tipo. Pero esto era algo habitual.

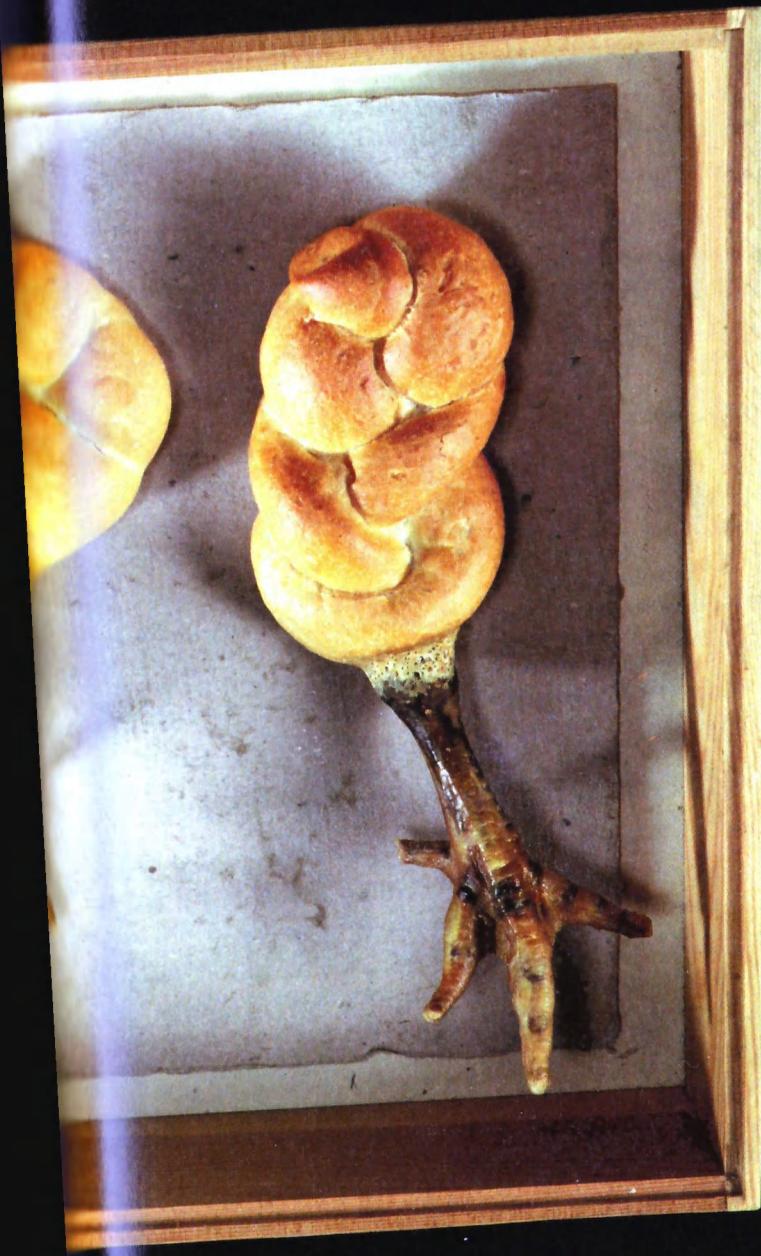
Muchas películas de la Nueva Ola de los años sesenta parecen haber sido influidas por el surrealismo. Pienso, en particular, en O slavnosti a hostech (La fiesta y los invitados) y Mučedníci lásky (Mártires del amor) de Němec; Sedmikrásky (Las margaritas) de Chytilová, la adaptación de La Virgen de los milagros de Tatarka realizada por Uher, el Josef Kilián de Juráček y Schmidt, la adaptación de Jires de Valerie a týden divů (Valeria y la semana de las maravillas) de Nezval, así como algunos trabajos de Jakubisko.

Refiriéndose a su adaptación de Nezval, Jires dijo una vez que la cultura checa estaba influida tanto por el estilo como por la sustancia del surrealismo. Sin embargo, usted definió en cierta ocasión su disposición hacia este trabajo como negativa.

Hay todavía un gran malentendido con respecto al surrealismo. Los historiadores del arte lo consideran un movimiento artístico perteneciente a las vanguardias de entreguerras; otros lo definen como si estuviera más allá de la lógica y de la realidad. Incluso los políticos han empezado a utilizar la palabra como sinónimo de sinsentido. Otros confunden surrealismo con absurdo. Para los esnobs que «van según la moda», pasa por ser un «movimiento artístico». Por encima de todo, el surrealismo no es arte. Es un cierto estado de espíritu que ni comienza con el primer manifiesto de 1924 ni termina con la Segunda Guerra Mundial (ni con la muerte de Breton). El surrealismo es un viaje a las profundidades del alma, como la alquimia y el psicoanálisis. Sin embargo, a diferencia de estos, no es un viaje individual sino una aventura colectiva.

No me interesa, por lo tanto (salvo raras excepciones) gente «influida por el surrealismo». Para esta gente el surrealismo es, en su totalidad, una estética, aún más, una estética que deriva de algunas personalidades del surrealismo (especialmente Dalí, Magritte y Tanguy). A los ojos de un público poco informado, el carácter simbólico del surrealismo se asocia con una «estética surrealista». Es surrealismo es mucho más: una visión del mundo, una filosofía, una ideología, una psicología, una magia. Resulta paradójico que todo arte «postsurrealista» esté influido por una «estética surrealista» y por los procedimientos y métodos surrealistas, no por la esencia del surrealismo. Desde el punto de vista





Objeto - sueño - Bollos de pan, 2003

de la historia del arte, el surrealismo pertenece a la historia. Pero los elementos permanentemente activos del surrealismo son su actitud frente al mundo y la vida (en este punto puede compararse, por ejemplo, con la alquimia), y todo *revival* romántico nuevo tendrá que volver a él como algo que permanece.

La obra surrealista puede dividirse en dos tendencias principales. Una es el automatismo psíquico (automatismo de la visión y de la forma); la otra es el modelo interior (la representación fiel de los sueños y de las ideas imaginarias). Esta segunda forma de creación es la más próxima a mi propio «yo racional».

Nunca he evaluado mi actitud con respecto a la Nueva Ola checa, simplemente me he distanciado de ese movimiento. La razón es que pienso que está anclado en diferentes fuentes internas, aunque visto desde fuera quizá sea posible encontrar cierto paralelismo (*El apartamento, Josef Kilián, El jardín, La fiesta y los invitados*). Como he dicho anteriormente en otro lugar, lo que mis películas tienen en común con las películas de la Nueva Ola checa es una cierta «antiactitud».

Una vez definió su trabajo como parte de una investigación surrealista, y un cierto número de escritores ha utilizado la palabra «alquimia» para referirse a él.

En una de las reuniones celebradas por el Grupo Surrealista definí la inspiración del siguiente modo: la esencia de mi trabajo creativo es un modelo interior representado por elementos conscientes e inconscientes. El impulso que procede del exterior (de la realidad) es tratado en una caldera inconsciente, un laboratorio interno al que no tengo acceso. Por lo tanto, la inspiración es el timbre de la puerta de una casa que me dice que el modelo interior está

listo y puedo aprehenderlo. A lo largo de este proceso, el producto previo emerge a la conciencia varias veces por un instante y conforma impulsos reales hasta sumergirse de nuevo en el inconsciente, en el que deposita su trabajo. No puedo controlar el ritmo de este proceso hasta el momento en el que suena el timbre.

Como los viejos alquimistas, destilo en mi trabajo la sustancia de mis experiencias —de mi infancia, obsesiones, idiosincrasias y ansiedades— para que, de acuerdo con este proceso, la «sustancia grosera» del conocimiento, esencial para la transmutación de la vida, comience a fluir.

En uno de sus artículos traducidos escribe Effenbergger: «La imaginación no es irracional, simplemente libera a la razón de los límites de la servidumbre al statu quo, la libera para ponerla al servicio de la potencial reconquista de las capacidades reprimidas del hombre». También se refiere al papel negativo de la imaginación como esencial para la creación de nuevas «perspectivas filosóficas». Este énfasis puesto en la dialéctica, ¿no comparte algo con el marxismo e incluso sugiere una especie de evolución de este? Por su parte, hace usted referencia a lo «sarcástico» en oposición al surrealismo «lírico».

El objetivo principal del surrealismo sigue siendo (a pesar de la debacle política del marxismo) transformar el mundo (Marx) y cambiar la vida (Rimbaud). Aquí tenemos, por lo tanto, una constante revolucionaria permanente. Mantener estas ideas en Checoslovaquia supone arriesgarse a ser denunciado por «criptocomunismo» (sin considerar el hecho de que el surrealismo se ha opuesto a las prácticas comunistas durante la totalidad del periodo estalinista). Creo que la civilización, desde la época del surrealismo «lírico» de Breton, Eluard o Nezval ha sufrido una serie de

debacles destructivas (la Segunda Guerra Mundial, el estalinismo, catástrofes ecológicas, la victoria de la ideología del consumo) y la vida de cualquiera, tanto individual como colectiva, ha dado un considerable viraje hacia la absurdidad. Algunas de las armas más adecuadas para luchar contra esta decadencia espiritual son, en mi opinión, el sarcasmo, el cinismo, la imaginación y la mistificación. En este sentido, mis películas se han encontrado con la poesía de Péret, Hynek, Effenberger y las pinturas de Magritte, Styrský, Karol Baron y Eva Švankmajerová.

Jiří Koubek definió en cierta ocasión el surrealismo como «el estado natural del ser, ya que conduce hacia la universalidad humana»; y la poesía como «la necesidad de una conciencia abierta». ¿Es entonces el surrealismo un estado que hubiéramos perdido o una condición a la que solo es posible aproximarse?

Lo que Jiří Koubek manifiesta, y que escribió cuando aún participaba del Movimiento Surrealista, expresa en esencia el estado de sus propios puntos de vista sobre los pueblos primitivos. Debemos ser conscientes de que la universalidad humana está teñida por la especialización propia de cada civilización. En términos parecidos podemos decir que el arte fue una vez parte de la vida cotidiana. Los objetos que eran necesarios en la vida diaria, al mismo tiempo se volvían objetos de culto cuya función secundaria consistía en satisfacer necesidades «estéticas». Por lo tanto, el surrealismo es una revolución que quiere restituir sus «funciones mágicas» a la vida y a los objetos.

¿Hasta qué punto está usted de acuerdo con la idea de que el surrealismo es un intento de introducir el sueño en la vida cotidiana?

El sueño ha sido siempre una de las constantes del surrealismo. El sueño y la realidad son «vasos comunicantes» (Breton). Creo que el carácter de mis películas es un documento total de este hecho.

Si tuviera que comparar el sueño con algo, lo haría con la infancia. Los sueños son una extensión de la infancia. Para mí son, en verdad, un mensaje, quizá un augurio, algunas veces un puzle, e incluso un objeto de análisis. Depende del tipo de sueño, y sobre todo, de qué modo me estimula su contenido «misterioso» durante la vigilia, puesto que no todos los sueños tienen la misma carga emotiva. *Něco z Alenky* (Alicia), tal y como la rodé y, por supuesto, tal y como la concibió Lewis Carroll en su escrito, es un sueño infantil. Con películas como *Do pivnice* (*En el sótano*), *El péndulo, el pozo y la esperanza*, e incluso más recientemente, *La lección Fausto*, el sueño se fusiona con la realidad según el principio de los «vasos comunicantes».

¿Cuáles son los nexos entre el surrealismo checo y el eslovaco?

El surrealismo eslovaco (nad-realismo) se formó a finales de los años treinta (Fábry, Brezina, Buncák y Reisel, entre otros) y su tradición sigue influyendo en el arte eslovaco de nuestros días.

Muchos críticos contemporáneos toman partido por la «cultura popular» sobre la base de que hay una dialéctica genuina entre la obra y los valores y necesidades de la gente corriente (por ejemplo, las radio-novelas y/o telenovelas contribuyen a relajar a las personas, eliminar sus problemas, relacionarse con otros, etc.) Sin embargo, la mayoría de los surrealistas trabajan, tal y como dijo Georges Franju, para desconocidos simpatizantes. ¿Definiría su trabajo como elitista?



La civilización contemporánea no necesita el arte (desde el punto de vista del surrealismo). Lo que necesita, al contrario, es una cultura de masas, porque su función consiste, de algún modo, en distraer a las masas desde el momento en que abandonan las fábricas hasta el momento en el que vuelven al proceso de producción. Por otra parte, también necesita la publicidad. La publicidad ha reemplazado al arte iconográfico de la iglesia. La sociedad contemporánea ha crecido con la idea de la necesidad del consumo y de la eficacia publicitaria. Este es el verdadero arte «oficial» de nuestro tiempo (por lo tanto, es el mejor pagado). Si la publicidad no fuera eficaz y la gente dejase de consumir productos completamente innecesarios, la economía se vendría abajo y arrastraría con ella a la totalidad de la sociedad contemporánea (ahí tenemos, por lo demás, el culto de los artistas a la publicidad,



como Andy Warhol). Al tratar de la naturaleza, duradera, de la función mágica del arte —como es el caso del surrealismo— la cuestión del elitismo es irrelevante.

Películas

Sus primeras películas, Poslední trik pana Schwarzwald a pana Edgara (El último truco del Sr. Schwarzwald y del Sr. Edgar), La fábrica de ataúdes, Don Juan parecen estar mucho más relacionadas con la tradición del teatro de marionetas. ¿En qué medida son una extensión de la tradición teatral y cuál es el especial atractivo de las marionetas?

Piezas de Eva Švankmajerová para *Šílení*, 2005

Escribí en otro sitio que las marionetas están decididamente inmersas en mi morfología mental, por lo que vuelvo a ellas como algo que me confiere certeza en relación con el mundo que me rodea. Construyo mis propios *golems* para protegerme de los pogromos de la realidad. En segundo lugar, estudié en la Facultad de Marionetas de la Escuela de Arte Dramático de Praga. En tercer lugar, Bohemia conserva todavía una fuerte tradición de marionetas desde la época del renacimiento nacional, cuando los teatros ambulantes de marionetas eran los únicos teatros que hacían representaciones en Chequia. Y en cuarto lugar, creo que las marionetas son las que mejor simbolizan el carácter del hombre en un mundo contemporáneo manipulado. Todos estos aspectos conforman el núcleo de mi obsesión por el teatro de marionetas, el cual tiene recientemente su mayor reflejo en *La lección Fausto*.

Las películas que hizo a finales de los años sesenta parecen estar más cerca, al menos temáticamente, de las de la Nueva Ola: desde El jardín hasta el absurdo de La fiesta y los invitados, de Nĕmec, desde El apartamento hasta el mundo alienado de Juracek y el Schmidt de Josef Kilián. ¿Formaba esto parte de una respuesta compartida a esos años, que vieron también la producción de Beckett y las primeras obras de Václav Havel y Josef Topol? ¿Cuáles son sus impresiones con respecto a estas otras manifestaciones del absurdo?

Ya me he referido con anterioridad a mi relación con las películas de la Nueva Ola checa, pero me gustaría añadir algo sobre las «fuentes de inspiración». Nadie escapa a la época en la que vive. Mis películas de los años sesenta no escaparon a cierto espíritu kafkiano propio de la época (*El apartamento, El jardín*). Aún así,

creo que un cierto «compromiso personal» en estos temas propios y constantes excede considerablemente ese «aire de la época». Por el contrario, creo que, en esencia, la película *El jardín* está más cerca —aunque yo no le conocía— de los textos de Effenberger de esa época (*Vzpoura sládků* [*La rebelión de Brewer*]; *Motovidla* [*El inepto*]) que de los de Beckett (si bien las obras de Ionesco y las de un solo acto de Prévert estaban más cerca de mi forma de pensar que las del propio Beckett).

En los años setenta sus películas toman su inspiración de algunos escritores como Lewis Carroll, Horace Walpole, Edgar Allan Poe o Villiers de L'Isle Adam. ¿Fue este un resultado directo de su vínculo con el surrealismo? Es obvio que usted no trataba de recrear el original. En El castillo de Otranto, el argumento guarda una relación interna con una entrevista televisiva, y el texto de La caída de la Casa Usher toma su equilibrio de un mundo enteramente conformado por objetos, árboles y barro.

Las obras de los autores que inspiraron mis películas durante los años setenta son todas de escritores próximos a mí espíritu, el sostén principal de mi personal mitología. Mi relación con estos autores se ha fundado siempre en los recuerdos de la experiencia personal que tuve al «encontrarme con ellos». En este sentido, mi memoria es muy selectiva. Y aunque parezca secundario, las circunstancias insustanciales tienen un papel considerable en mi interpretación de sus obras. En vez de llevar a cabo adaptaciones reverentes y objetivas, construyo testimonios subjetivos en los que el autor original juega un papel detonante en una explosión personal. A pesar de ello, creo que el subjetivismo de mis interpretaciones de Poe o Carroll —que tiene su propio sentido

interno— nada en las mismas aguas subterráneas. Se trata, por lo tanto, de llegar a conseguir un mundo equivalente, con sus horrores, sus sueños y su recreación de la infancia.

La influencia de Giuseppe Arcimboldo es mucho más evidente en Dimensiones del diálogo, aunque también lo es en trabajos anteriores como Spiel mit Steinen (Juego de piedras) y La caída de la Casa Usher. ¿Qué importancia adquiere para usted, en tanto fuente de inspiración, la época de Rodolfo II, teniendo en cuenta su gabinete de curiosidades y su interés por la alquimia?

Arcimboldo, con sus métodos antropomórficos y sus acumulaciones, es una de las obsesiones que me siento más capaz de interpretar de forma satisfactoria. ¿Qué tienen los métodos de Arcimboldo que ejercen en mí esa irresistible fascinación, hasta el punto de hacerme sucumbir a una imitación que, de otro modo, despreciaría? ¿Se trata acaso de la profunda huella del manierismo praguense con el que Rodolfo II ha hechizado la capital, este nuevo Hermes Trismegisto, como era conocido por los iniciados de aquella época, que tiene el poder, cientos de años después, de mantener su dominio sobre los espíritus afines? ¿O se trata de la sublimación de la masturbación infantil, como sugiere el psicoanálisis, o de la pasión por coleccionar, como se hace manifestamente expresa en la acumulación de cosas, animales y frutas de los métodos de Arcimboldo? Mi debilidad por el manierismo rudolfino es bien conocida: mi relación con Praga, Rodolfo II y la decisiva huella de la época rudolfina dejada en cada piedra de esta ciudad y la pervivencia de la radiación de su mágica atmósfera a través del tiempo. Solamente cabría añadir que la comercialización actual y el turismo amenazan con romper este



Verano (Homenaje a Arcimboldo), collage, 2002





Vortumno y Mona Lisa, collage, 1978

Cabeza con concha, objeto, 1996



vínculo, reemplazándolo por una imitación de Disneylandia. La verdadera magia será sustituida por *souvenirs* banales.

Hay una intensa presencia física en sus películas y un interés en temas como la comida, la destrucción y el desmembramiento. Hay, también, un interés constante en los objetos y en coleccionarlos.

Ya en mis primeros días de colegio se me atribuía un carácter algo mórbido; se me atribuía ser un poco enfermizo, negativo y pesimista. Siempre intenté defenderme de esta acusación. La destrucción abstracta no existe en mis películas. Se trata siempre de un tipo de negación concreta (lo que no ha de confundirse, como señaló Effenberger, con el negativismo). En mis películas, la destrucción tiene raíces ideológicas y filosóficas. No sería sincero si negase que, mientras ruedo una película, surgen en mí ciertas actitudes destructivas (especialmente en relación con la comida) que evocan «ocultos» sentimientos libidinosos. Pero aquí me siento como si estuviera regresando a mi lucha con mi infancia. Soy un coleccionista, pero no soy sistemático. Reúno impresiones de sentimientos dispersos que reconozco en algunos objetos, carezcan de valor alguno, sea una obra de arte, un producto de la naturaleza o algo encontrado por azar. Estos objetos no son, para mí, cosas muertas, y les concedo con mucho amor papeles protagonistas en mis películas.

Su trabajo siempre ha tenido cualidades táctiles, algo que usted subraya en sus películas posteriores a 1968. No obstante, las películas son un medio visual. ¿Qué problemas o ventajas advierte en este «entrecruzamiento» de sentidos?

Me intereso por la experimentación táctil desde mediados de los años setenta. Desde el principio, siempre me pareció un simple juego de azar. En el grupo surrealista celebramos un debate sobre el tema de la interpretación. Yo construí un objeto para un juego de experimentación táctil resultante de ese debate. Los resultados me entusiasmaron tanto que continué con esta experimentación durante los siete años en los que se me impidió hacer mis propias películas. A comienzos de los años ochenta, cuando me fue posible volver a rodar películas de animación, no dejaba de pensar en cómo podría poner mis «experiencias táctiles» al servicio de mis películas. A primera vista suena paradójico. Después de todo, el cine es un medio de producción eminentemente audiovisual. Por consiguiente, cuando comencé a trabajar en el relato de Poe *La caída de la Casa Usher* y empecé a penetrar en el complejo mundo imaginativo de Poe, descubrí que el tacto jugaba un papel vital en sus estudios psicológicos. El sentido del tacto, del que apenas tenemos conciencia en nuestra vida real, se vuelve extraordinariamente sensible en los momentos en que se genera una tensión psíquica (según puede comprobarse en los convincentes resultados de mi ensayo sobre sensibilidad/susceptibilidad). Poe era consciente de este hecho (es evidente que lo experimentó), por lo que sus narraciones están llenas de descripciones relacionadas con lo táctil. Naturalmente, para el lector estos son sentimientos que le han sido inducidos, que no los ha experimentado por él mismo, pero la imaginación táctil es capaz de transformar estos sentimientos volviéndolos considerablemente intensos.¹

1. Por ejemplo, los casos neurológicos de Goldstein, tal y como los dio a conocer Merleau-Ponty, que fue el primero en dudar de la idea de que el tacto es solamente posible a través del contacto directo con el objeto.

Como muestran los resultados de mi investigación, existe algo semejante a la «memoria táctil», que penetra en los rincones más remotos de nuestra infancia; desde ahí se proyecta en la forma de una analogía a partir del más leve estímulo táctil o mediante la provocación de la imaginación táctil, alentando el «arte táctil» de la comunicación. El tacto jugó un papel significativo en mis primeras películas (por ejemplo, el énfasis puesto en los detalles estructurales de mis películas con objetos), pero desde los años ochenta (*La caída de la Casa Usher, Dimensiones del diálogo, El pozo, el péndulo y la esperanza, etc.*) mi trabajo ha consistido, sobre todo, en evocar esos sentimientos táctiles dispersos o del pasado, y en las películas he procurado, a través de lo táctil, enriquecer el arsenal emocional de los medios de expresión. Cada vez soy más consciente de que, para superar la depauperación general de la sensibilidad en nuestra civilización, el sentido del tacto debería tener un papel primordial, ya que, al menos hasta ahora, no ha sido aún desacreditado por el mundo «artístico». Después de todo, desde el día mismo en que nacemos perseguimos el sentimiento de seguridad emocional a través del tacto, a través de nuestra experiencia táctil con nuestra madre. Este fue nuestro primer contacto con el mundo, antes de verlo, olerlo, oírlo o gustarlo.

En una gran cantidad de arte surrealista (pienso, por ejemplo, en los collages de Max Ernst), los objetos, las cosas establecen nuevas relaciones. Breton llegó a decir que se trataba de un desafío a lo utilitario.

La definición del *collage* surrealista puede ser más o menos esta: el encuentro de dos o más elementos heterogéneos en un ámbito que no es el suyo. Mediante este encuentro se enciende la chispa

de una irracional belleza convulsiva. Pero aunque se diga que en muchas de mis películas hago uso de objetos-*collages* (ensamblajes), no me parece que tal definición pueda aplicarse al cien por cien a mis películas.

Creo que mis «encuentros azarosos» los gobierna una cierta lógica, y me esfuerzo para que el público experimente una relativa sensación de «realidad cotidiana», la sensación de que lo que sucede, sucede realmente. Persigo volver inestables los hábitos utilitarios del público. La irracionalidad del diálogo (encuentro) de mis objetos animados es solo aparente, pues siempre posee un núcleo racional (aunque se trate de la racionalidad de un paranoico). La irracionalidad del diálogo de los objetos es, en mis películas, una rebelión contra el utilitarismo. Hay en ellos más del concepto de «ideología» que «belleza convulsiva».

A menudo habla usted del contenido latente de los objetos.

Prefiero este tipo de objetos que, en mi opinión, poseen una cierta vida interior. Junto con la ciencia hermética, creo que en los objetos que toca la gente en condiciones de extrema sensibilidad se «conservan» ciertos contenidos latentes. Los objetos que poseen una carga «emocional» son capaces, en determinadas condiciones, de revelar esos contenidos, por lo que tocarlos proporciona asociaciones y analogías a nuestros propios destellos inconscientes. Así es como en varias de mis películas hago uso de un objeto o de un grupo de objetos a los cuales «escucho».

Si el concepto de latencia se refiere a los sueños, Freud argumentó que el contenido latente permanece siempre oculto.

El contenido latente de los sueños, así como los fragmentos de realidad con los que hago mis películas son, en efecto, completamente indescifrables incluso para mí. Mucha gente contempla un trabajo imaginativo (sea una película, una pintura o un poema) como si se tratase de un «informe de espionaje», creyendo que es suficiente aplicar sobre la obra la clave de desciframiento correcta para transcribirla a un lenguaje «comprensible». Este es un gran error. El público puede descifrar una obra de la imaginación mediante sus propias asociaciones, inmersas en su morfología mental, y solo entonces puede tener lugar la comunicación intersubjetiva y actuar entre el creador y el público.

Ya me he referido a la «elocuencia» de los objetos y su capacidad para desplazar significados latentes en los que «invierte» tiempo y tacto, a la vez que «manipula la sensibilidad humana». Quizá deba admitir una cierta debilidad por los géneros de arte popular un tanto venidos a menos: las marionetas y sus constructores, los juguetes viejos, las barracas de tiro y los blancos mecánicos de las ferias; en literatura, la novela negra inglesa del siglo XVIII; y en cine, Georges Méliès, Louis Feuillade. Por no hablar de mi debilidad por la mayoría de los surrealistas. Con gusto me nutro de estos temas que después traslado a mis películas.

También la comedia tiene un papel en sus películas. ¿Qué influencias cómicas le han tocado de un modo particular? ¿Qué piensa de las películas de Charles Bowers?

Creo que todas mis películas (incluidas las más siniestras) están atravesadas por el humor. Pero no es tanto una cuestión «cómica» como del «humor como arma», del humor negro y del humor objetivo. Effenberger hablaba del humor objetivo en estos términos:



Mater nigra, del ciclo *Alquimia*, objeto, 1996

«La más elevada y compleja manifestación de humor es el humor objetivo, que, en su forma pura, no nace de la interferencia entre la lógica y la racionalidad, sino del propio orden, de una cierta *paraposición*. En este punto, se aproxima al humor en el sueño, con su dificultad para definir lo prosaico, lo práctico. Podemos reconocerlo en la ironía y el sarcasmo propio del humor del absurdo, al igual que podemos reconocer el cinismo imaginativo del humor negro, aunque estos elementos no lo caractericen, porque trata con ellos de una manera especial. El humor objetivo no niega la racionalidad ni la lógica del significado: las hace suyas. Si ambas se basan en una definición convencional, entonces el principio del humor objetivo desarrolla los nexos lógicos y racionales que exceden el límite establecido por la convención dominante relativa a la forma y la dimensión de una suposición, apuntando en la dirección de una objetividad que inesperadamente se enfrenta a su demarcación lógica, racional o exterior a él. Este principio se convierte en la sangre de una imaginación nueva, de un objeto imaginativo nuevo que el arte modela, alejándose de la descripción realista y naturalista. La dialéctica de las funciones racionales e irracionales en la estructura del pensamiento, que se aplica mediante la síntesis de los factores opuestos de los procesos conscientes e instintivos, conceptuales y figurativos, madura en la forma más bella y más evolucionada».

Desde este punto de vista, las películas checas por las que siento mayor afinidad son las del periodo checo de Miloš Forman y los documentales de Vachek; y de la vieja generación de cineastas, por el humor espontáneo de Méliès. En Charles Bowers he descubierto a mi inmediato predecesor en relación con la realidad y la animación real. La diferencia estriba en el hecho de que Bowers hace uso de la animación real para ampliar la gama de

gags en sus dibujos animados americanos (en esto es original); yo hago uso de la animación real para mistificar, para perturbar los hábitos utilitarios del público, para dislocarlos, o bien me entrego a propósitos subversivos.

¿Qué importancia concede al sonido? Ha trabajado usted con dos grandes compositores de cine, Zdeněk Liška y Jan Klusák, si bien en sus películas más recientes no utiliza nada de música.

Como en la pintura, la imagen en movimiento tiende más a la realidad (a la apariencia de realidad). Cuanto más profundamente se sumerge una persona en lo fantástico, mayor necesidad tiene de una forma realista. Repito una y otra vez que mi deseo es hacer «documentales fantásticos». Cuanto más cerca estoy de este objetivo, mayor carácter subversivo tienen mis películas. En tal sentido, no puede haber espacio para la música (salvo como artefacto). Los ruidos reales son mucho más efectivos.

Tanto la cualidad táctil como la auditiva de su trabajo parece ser parte de una concepción global. ¿Existe de antemano la obra en su mente antes de comenzar a rodar?

No comienzo a rodar una película hasta que no lo tengo todo claro mentalmente. La filmación real no es, por lo tanto, más que una búsqueda del compromiso menos doloroso que me lleve hasta la representación de la idea original. Así pues, nunca me convierto en un esclavo del guionista. Improviso, reescribo, me dejo inspirar por los «contenidos», enclaves, objetos, actores, vestidos e incluso por las mismas posibilidades que ofrece el monta-

je. Filmo variantes. Entonces me reconcilio con la nueva versión de mi película.

Sus películas están llenas de detalles y son muy intensas. ¿Cuál fue su disposición, cómo se sintió ante la filmación de Alicia? Pues esta película se pasó por la pequeña pantalla como serial televisivo y como largometraje. ¿Le creó esto algún problema en particular?

Rodé *Alicia* y *La lección Fausto* empleando los mismos métodos que utilizo en mis cortometrajes, por ejemplo, un ensamblaje de planos cortos, muy cortos y unos pocos planos de un solo encuadre (para hacer *Alicia* empleé cerca de dos mil tomas; para hacer *Fausto* incluso más). Obviamente, esto lleva un tiempo enorme, agotador, tanto detrás de la cámara como durante el proceso de montaje. Creo que no hay una diferencia fundamental entre un cortometraje, largometraje o una serie. La diferencia es solo técnica.

La Alicia en el país de las maravillas de Lewis Carroll tiene que ver más con el lenguaje, y su construcción se destaca contra un fondo de clase media. ¿Decidió usted deliberadamente establecer alguna diferencia?

Todas mis adaptaciones de obras clásicas de la literatura no son adaptaciones en el sentido real de la palabra, sino que son una pura interpretación de autor (interpretación como actividad creativa). Esto vale también para Poe, *Alicia* y *Fausto*. No sigo los objetivos del autor sino los míos propios. No me interesa saber «lo que el autor quería decir con tal o cual cosa», sino en qué medida un motivo concreto se relaciona con mis propias expe-

riencias (sentimientos). Alicia y Fausto han sido durante mucho tiempo parte de mi vida, independientemente de que otras personas los hagan suyos.

¿Qué recepción tuvo Alicia, tanto en Checoslovaquia como en otros países?

Alicia se estrenó en Checoslovaquia en un periodo de una extrema convulsión política, por lo que el interés por este tema «abstracto» fue insignificante. En lo que se refiere a su recepción en el extranjero, y hasta donde yo conozco, en Suiza enfureció tanto a los padres que estos sacaban a sus hijos a rastras de los cines y amenazaban con tomar medidas contra los distribuidores. En Alemania, un distribuidor sigue aún desaparecido. Parece que en Inglaterra fue mejor recibida, aun siendo el país que más desazón me provocaba. En esencia, la *Alicia en el país de las maravillas* de Carroll pervive en la mente de los ingleses como un valor de «culto» (como quizá le pase al Švejk de Hašek para los checos). No obstante, mi película no nace de una suerte de reverencia por el tema, si bien creo que existe una afinidad espiritual entre mi Alicia (Alenka) y la Alicia de Carroll.

¿Qué le atrajo de Fausto?

Como Alicia, Fausto me ha tenido absorbido durante años. Llevé a escena, en 1962, una versión en marionetas como teatro de máscaras. Esto fue en el Teatro Semafor de Praga. A comienzos de los años ochenta preparé un *Fausto* para *Laterna magika*. La producción nunca tuvo lugar, pero tanto la concepción como el guión tuvieron continuación en la película.

Cuando una civilización siente que su fin se acerca, retorna a sus orígenes y se pregunta si los mitos sobre los que se ha fundado pueden interpretarse de una nueva forma que pudiera insuflarles una renovada energía que evite la inminente catástrofe. El mito de Fausto es uno de los mitos clave de esta civilización, y ha sido interpretado en numerosas ocasiones. Mi *Fausto* querría ser uno de esos retornos interpretativos.

Estimo que Fausto es una de las elementales creaciones morfológicas o arquetípicas en las que tanto los individuos como la propia civilización se encuentran consigo mismos. Más tarde o más temprano, cada cual se enfrenta al mismo dilema, sea para vivir su vida conforme a las difusas promesas de una «felicidad» institucionalizada, o para rebelarse y tomar un camino que se aleje de la civilización, cualesquiera que sean los resultados. La segunda opción termina siempre en el fracaso individual, mientras que la primera termina en el fracaso total de la humanidad. ¿O es al contrario? La ambivalencia es indistinta cuando se trata de la tragedia del destino humano.

Mientras rodaba *Fausto*, sentí una gran urgencia en trasladar mi propia obsesión por el tema a la película: hablo del tema de la manipulación. La manipulación no es solamente un principio de los regímenes totalitarios. Cada vez estoy más convencido de ello.

¿En qué aspectos de la historia de Fausto ha puesto mayor énfasis? Al tratar diferentes géneros y puntos de vista, muestra usted un retrato contradictorio o sintético.

Alicia era un sueño de infancia lleno de secretos, pero también de ansiedades que persistían en mi mente desde de mi primer

encuentro con ella. *Fausto* combina el sueño con la realidad. Por ejemplo, las transiciones de un lugar a otro se vinculan con el sueño a través de unas rápidas líneas de conexión. Sucede lo mismo con las transiciones de las formas que adopta Fausto. O con las transiciones de un género a otro. Simultáneamente, toda la historia se desarrolla irreversiblemente como realidad manipulada hasta alcanzar su trágico final. No es posible salir de ella de la misma forma que no es posible salir del sueño conscientemente.

El hecho de que en la película se alternen los géneros constantemente (teatro vivo.—Goethe, Marlowe, Grabbe— el género «no intelectual» del teatro popular de marionetas, el ritual medieval, la ópera de Gounod y también la realidad cotidiana contemporánea) quiere decir que el proceso real de producción de la película resultó extremadamente dificultoso. Este intercambio de estilos, hecho para crear un efecto *collage*, con su «variedad», debería introducir al público en la corriente de una historia en constante fluir (el sueño), sin que haya costura alguna particularmente destacable. Aquí, como pasa con el enhebrado de un hilo, la «lógica del sueño» entra en juego en el momento en que una aparente coincidencia adquiere la forma de un destino irreversible. Para un actor, interpretar un papel en la frontera del sueño y la realidad es una tarea difícil. El papel no tiene un desarrollo lógico (como sucede en los sueños). En lo que tiene de desafiante, Fausto es, paradójicamente, una víctima de la manipulación.

¿Cuál es, de las suyas, su película preferida?

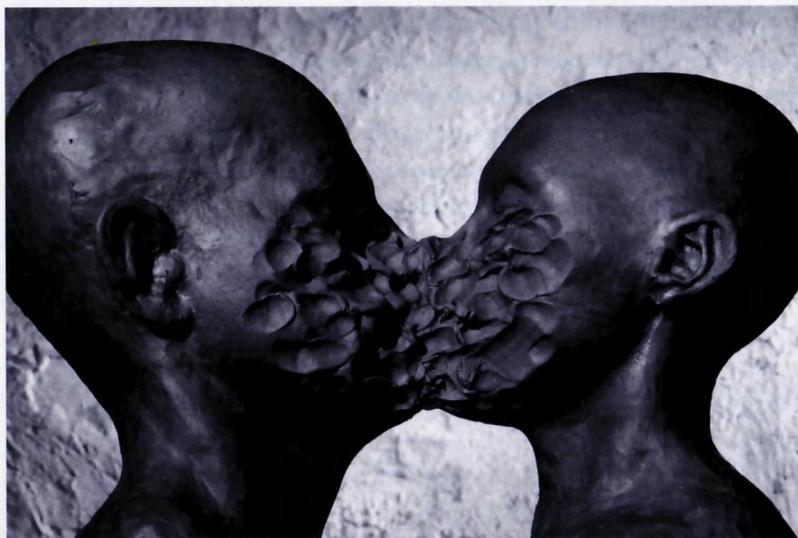
Para contestar esta pregunta permítame que mencione mi película *En el sótano*, la más autobiográfica de todas. En general, un director de cine no es capaz de juzgar por sí mismo sus propias

películas. El punto de vista personal interfiere en su juicio. Toda película está inseparablemente unida a un cierto número de «leyendas» que se producen durante el proceso de realización (incluyendo, por supuesto, viejas experiencias), y las secuencias de la película evocan inmediatamente toda una serie de asociaciones que impiden adoptar una actitud distanciada con respecto a la película.

El contexto del trabajo

A diferencia de la mayoría de los directores de cine, creo que a usted no le contrató directamente la industria cinematográfica hasta 1989. ¿Siempre ha comenzado y ha propuesto usted sus proyectos?

Nunca he sido un empleado de ninguna empresa estatal de cine. Siempre he trabajado en mis propios proyectos, que después ofrecí a Krátký film, con independencia de que aceptaran mis ideas y fueran llevadas a continuación a cabo, o fueran metidas en un cajón a la espera de tiempos mejores. Por ejemplo, *Jídlo* (*Comida*) esperó siete años; otras siguen aún esperando. Que el proyecto se realizase o no dependía de los editores del guión, que eran, en cierta medida, parte del sistema censor del Estado. Que yo no fuese un empleado de Krátký film significaba que no tenía ninguna obligación para con ellos, pero tampoco ellos la tenían conmigo. Nuestra relación era, simplemente, «profesional». En sí mismo, esto no hubiera sido un gran problema. Los problemas comenzaban cuando entraba en juego la «ideología» de los censores correspondientes. En la medida en que el Estado tenía el monopolio, estar en desacuerdo con su decisión conducía a



Fotograma de *Dimensiones del diálogo*, 1982

la prohibición de filmar. De ahí esos «lapsos de tiempo» en mi filmografía.

En Checoslovaquia, mis películas se proyectaban solamente en clubes y, hasta noviembre de 1989, no se pasaron por televisión, y después de esta fecha (con la excepción de *La muerte del estalinismo en Bohemia*) solo muy esporádicamente.

Tres películas fueron producidas por diferentes compañías: Juego de piedras, Picnic con Weissmann y En el sótano. ¿Por qué sucedió así?

Rodé *Juego de piedras* y *Picnic con Weissmann* en Linz, en el estudio del Sr. Puluj. Conocí a A. Hans Puluj en el Festival de Man-

nheim y me ofreció la posibilidad de hacer una película en su estudio. Hasta allí nos desplazamos Eva y yo, pero descubrimos con horror que, aunque el estudio estaba provisto con la última tecnología, tenía que ser yo —excepción hecha del ayudante de cámara— el que hiciera solo la película. A pesar de esto, fui mimado por los estudios, en los que había gente por todas partes haciendo algo. Cada profesión tenía su «experto». Así que el rodaje de Linz acabó convirtiéndose para mí en un buen aprendizaje.

La historia fue diferente con *En el sótano*. Después de que se prohibiera *Dimensiones del diálogo*, comencé a buscar otras posibilidades para rodarla. La película fue rechazada por la compañía de televisión estatal que, en ese tiempo, había montado un estudio para hacer películas de animación. Lo que hice entonces fue ofrecérsela a la compañía eslovaca de cortometrajes. Al principio pareció que no iba a haber problemas. Sin embargo, las dificultades surgieron cuando la película fue sometida a su aprobación. Las reservas que se mostraron hacia ella incluían que no quedase claro dónde residía la línea que dividía la realidad de la imaginación. Me pidieron que rehiciese el final. Naturalmente, tenía que darle un final feliz. Les dije que la película, para mí, estaba ya acabada, y que no iba a hacer nada nuevo con ella. Así concluyó mi trabajo con la compañía eslovaca de cortometrajes. De esta manera, *En el sótano* quedó por un tiempo bajo llave y a buen recaudo.

Cuando vi por primera vez El pozo, el péndulo y la esperanza y En el sótano en una sesión de visionado de producciones cinematográficas, quedé muy sorprendido por lo que parecía ser el compromiso total de los otros filmes y la completa falta de compromiso de los suyos. ¿Había en la industria alguien que mostrase simpatía por sus intereses, por sus preocupaciones?

Todo lo contrario. Y si hubiese habido alguna persona, no hubiera podido hacer nada por mí. La razón de que mis películas en la época de la normalización no fueran comprometidas es porque me negué a hacer lo que querían. Obviamente, se me presionó prácticamente en todas las películas de esa época. Varias de ellas quedaron cerradas bajo llave o simplemente no se exhibieron. Entre 1973 y 1980 no me fue permitido hacer ni una sola película. Después de *Dimensiones del diálogo*, que tuvo que someterse al Comité Central del Partido Comunista para su aprobación, y tras *El pozo, el péndulo y la esperanza*, pasé de nuevo a engrosar su lista negra durante varios años.

¿Qué papel desempeña Eva Švankmajerová en tanto que «artista colaborador» en su trabajo?

Eva tiene sus propios planes. Es artista y escribe. Puedes trabajar con ella si eres consciente de que lo que deseas de ella forma parte de su programa o si tu trabajo se corresponde con el suyo. Por lo tanto, tienes que contar con su contribución artística. No es un caso suplementario de «tarea dada» que pueda resultar, en ocasiones, más complicado. Después de años de vivir y trabajar juntos, sé exactamente lo que puedo y no puedo «obtener» de Eva. En las ocasiones en las que le «permito» colaborar conmigo, puedo estar seguro de que hará mejor que yo lo que para mí puede ser una imitación, convirtiéndose en ella en una expresión auténticamente espontánea, de las que me valgo en algunos momentos.

¿Cómo se produjo su colaboración con Michael Havaš y Keith Griffiths?



Michael Hava y Keith Griffiths consiguieron el dinero para hacer *Alicia*, lo que tuvo una gran importancia para mí en ese momento. Una vez más, no puedo hablar aquí de una relación meramente profesional.

¿Cómo desarrolla sus primeras ideas para sus guiones? ¿El tratamiento que hace de ellos está muy pormenorizado a la hora de presentarlos para su producción?

Ya he comentado algo sobre la manera en que comienzo los procesos de creación. Me gustaría añadir que no permito que la escritura del guión me consuma —fluya o no—, en cuyo caso la abandono por un tiempo y espero hasta que de nuevo me ponga a ella pausadamente. No creo que haya que forzar la creación. Antes de empezar a trabajar tengo ya a mano, prácticamente detallado, un guión técnico (excepción hecha de las películas que se improvisaron delante de la cámara: *Jabberwocky*, *Historia Nature*

Los zapatos de Eva (Homenaje a Méret Openheimer), objeto

—suite—, *J. S. Bach: Fantasía en sol menor, Juego de piedras*). Incluso he llegado a tener el guión completo finalizado (*Alicia*). El único problema es que nunca me ciño a él por entero, y lo reescribo una y otra vez. En lo que concierne a los preparativos (marionetas, diseño del escenario, vestidos, etc.) cuando rodamos una película que presenta una mayor dificultad, como *Alicia* y *Fausto*, la producción de los distintos escenarios y vestidos se terminan «sobre la marcha».

El éxito internacional le ha dado la oportunidad de hacer largometrajes. ¿Siente usted que se le presiona más para involucrarse en los valores de la producción, así como en el que debería ser el gusto del público?

O se trata de una cuestión de creación auténtica o de gusto del público. No pueden ir las dos cosas juntas. Se tiene que elegir. De todos modos, nunca he dado pie a ningún productor para que dudase de mis intenciones.

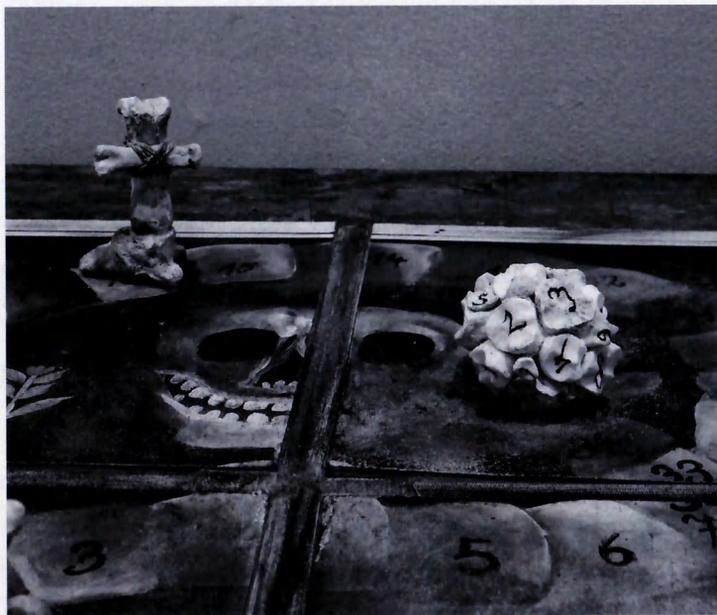
La industria del cine en la República Checa parece haber sido diezmada, y muchas de sus películas son peores que las producidas en los últimos años de la normalización. Hay también una crisis de temas desde la remoción del estalinismo, ya que la cultura tuvo a menudo un papel opositor. ¿Qué piensa de la situación actual y de sus propias perspectivas en relación con futuras producciones?

Actualmente, Bohemia está envuelta en la «construcción» de un nuevo capitalismo para sí misma. Todo el mundo quiere hacerse rico lo más rápidamente posible. Me temo que esta manía ha prendido en la mayoría de los directores checos. Espero que no

dure. Nunca he caído en la ilusión de que, con el derrumbe del estalinismo, alcanzaríamos el paraíso terrenal. Los problemas de la civilización se están acentuando más y más. El cáncer del estalinismo nunca se habría producido si la propia civilización no hubiera enfermado. Me parece una ingenuidad pensar que ahora ya no hay nada contra lo que luchar; que lo que hay es una crisis de temas. La subversión de mis películas corría siempre bajo la superficie de un fenómeno como el del estalinismo. Esta es la razón por la que no tengo necesidad de cambiar la dirección de mis temas.

¿Cuáles cree que son las implicaciones del renacer del capitalismo y del final de la guerra fría?

Es una mezcla de utilitarismo económico (la base) y una irracionalidad comercial muy arraigada (la superestructura). En último término, tenemos la «dictadura ecológica» como «el único sistema político posible» para la supervivencia de la humanidad, donde los nobles objetivos «del comienzo» han de transformarse, en la práctica, en un totalitarismo «del fin». Un mundo dividido en un «socialismo *camp*» y un «Occidente libre» venía bien a todos, ya que un sistema apoyaba la existencia del otro. El mundo tenía sus reglas. Y la gente se acostumbró a esa hipocresía. La mitad del mundo jugaba el juego de la «justicia social» mientras asesinaba alegremente a la gente en su nombre; la otra mitad jugaba a la «libertad del individuo» mientras, haciendo uso de trucos publicitarios, creaba consumidores uniformados y sin voluntad propia que alegremente se recuperaban de las viejas heridas. Estos dos mundos se constituyeron el uno al otro como enemigos irreconciliables para poder armarse con total complacencia y garantizar



de este modo trabajo suficiente para la gente y suficiente ganancia para las industrias militares de ambas partes. El colapso del «socialismo» fue el último clavo en el ataúd de esta civilización. El capitalismo, creo, no tardará en lamentarse del fallecimiento de su contrario «socialista».

(1995)

Algunas preguntas sobre Šílení (*Insania*)

La idea original de Šílení se remonta a 1970, el año en el que se unió al Grupo Surrealista. ¿Fue el resultado de su adhesión al grupo y la desarrolló como parte de las actividades del propio grupo?

Hasta donde puedo recordar, no. Al menos el argumento de la película no se encuentra entre nuestras publicaciones clandestinas. Pero versiones posteriores, sobre todo la primera versión del guión de 1996, estuvieron fuertemente influidas por el pensamiento del grupo. De manera especial, el tono anticivilizador de la película.

¿Por qué decidió combinar temas de Sade con temas de Edgar Allan Poe, por ejemplo El entierro prematuro y El psiquiatra loco?

La figura del marqués ya estaba en la primera versión de la historia, pero la decisión de tomar citas de sus obras se produjo más tarde, en 1990, cuando los textos del Sade ateo empezaron a publicarse. Considero *La filosofía en el tocador* como uno de los libros más subversivos nunca escritos. De Poe tomé prestado motivos aislados que puse en relación con mi historia. Leía a Poe en mi adolescencia. Me resultaba muy difícil desprenderme de él, así como de Lewis Carroll y de Arcimboldo.

Parece que Sade ha tenido una particular influencia en los surrealistas checos a través del interés de Štirský y las ilustraciones de Toyen realizadas para la traducción de Justine. ¿Tuvo esto una influencia de fondo en su trabajo?



Fotograma de *Šiléní*, 2005

El marqués de Sade tuvo una gran influencia no solamente en el surrealismo checo, sino en el surrealismo en general. Breton dijo de él que era surrealista en el sadismo, pero creo que podía también decirse de él que era surrealista en la ética y, de modo especial, en la libertad. Por supuesto, todo esto tuvo una influencia significativa en la creación de la película.

Este es su primer largometraje en el que actúa una amplia gama de actores reconocidos. Cuenta también con actores que, en el contexto checo, son estrellas, como Jan Tříska, Jaroslav Dušek, Ana Geislerová o Pavel Liška. Sus rostros son familiares merced a su éxito comercial.

¿Tiene esto que ver con una estrategia deliberada? ¿Modificó ello su acercamiento al tema de algún modo?

No fue una estrategia deliberada. Procuré elegir los papeles de la manera más «precisa» posible. Como siempre, elegí a los actores por sus ojos y por sus bocas. Las elecciones son limitadas.

Es también notorio que gran parte de la película esté rodada en primeros planos, con los actores dirigiéndose directamente a la cámara.

¿Por qué eligió esta opción?

Ya utilicé esta opción en *Otesánek*. Pero no se trata del intento de crear un tipo de «escritura personal». Al disponer la cámara entre los actores, mientras están ocupados dialogando, no hago sino situar al espectador entre ellos. De esta manera, el espectador deja de ser un simple observador y pasa a participar directamente de la acción. Los actores se dirigen primero al espectador, y las respuestas que se pronuncian llegan al oponente solo a través de él. Esto me parece más atractivo. Conduce al espectador a una comprensión más profunda de la película.

La animación de carne que intercala entre las escenas recuerda a la narración paralela animada de Otesánek, aunque en este caso la carne parece a menudo desbordarse de la narración principal. Muchos espectadores parecen interpretar este hecho como una especie de dispositivo de alienación brechtiano. Sin embargo, ¿no juega un papel más «poético»?

No me gustaría dar la impresión de que solo hay una interpretación única y autorizada de esta acción paralela. Tiene su comien-

zo en el destripamiento de un cerdo y su final en la respiración de unos trozos de carne envasados en plástico y dispuestos sobre las estanterías de un supermercado. Obviamente, es una acción análoga a la historia principal. De hecho, podría prescindir de ella, lo que no haría que la película fuese menos dramática y comprensible, aunque privaría a la acción y a la idea de la película de una dimensión emocional. La polisemia de esta acción metafórica y analógica introduce en la película un cierto carácter drástico y, al mismo tiempo, también una ironía poética. Además, estas secuencias animadas tienen como función una especie de leitmotiv musical que atraviesa y expresa el tiempo de la película.

La escritora inglesa Angela Carter, en su libro La mujer sadiana, sugiere que, en Sade, «el jardín de las delicias de la carne» se convierte en la tienda de un carnicero, que Sade escribe sobre las relaciones sexuales en términos de matanza y carne. Pero en su película, la única matanza de humanos que vemos es la del sistema, cuando las fuerzas sociales, encarnadas en el Dr. Coulmière, hacen acto de presencia para hacerse cargo del manicomio. Resuena aquí la observación de Bohuslav Brouk de que los «pavos reales» se encargan de llevar a cabo una persecución sádica de «los depravados». ¿Qué piensa de todo esto?

Sí, en efecto, hay algo de sadismo y un cierto «gozo» en ello. En otras palabras, aquí interviene el principio de placer, como también lo hace el humor negro a través de algunas metáforas y metamorfosis subversivas. Creo que sobre todo la última escena de la película se basta para hacer que el público —que podría no haber entendido esta acción paralela— se dé cuenta de la monstruosidad que supone jugar a ser aprendiz de carnicero.

Las pinturas realizadas por Eva Švankmajerová para las cartas que dan lugar a los créditos de la película parecen reflejar, no solamente el sistema de castigos empleado por el sistema en la realidad, sino que también prolonga el tema de los seres humanos como carne. ¿Se crearon esas cartas como un trabajo independiente?

Se hicieron inicialmente como apuntalamiento de la película, pero el carácter inmediato y sugestivo de este trabajo —de hecho, el último trabajo de Eva— me obligó a utilizarlo como tal en la presentación de la película en tanto que fondo de los créditos iniciales. De esta manera, las cartas se han convertido en una divisa del film. Efectivamente, la civilización nos está mutilando.

El papel de Charlotte (Ana Geislerová) es contemplado como el de un cómplice servicial en las estratagemas sexuales de sus distintos jefes, a la vez que se hace la víctima inocente ante Berlot. En cierto momento, el marqués se refiere a ella como a una «puta tramposa», y en otra ocasión como a una «ninfómana indigna de confianza». Mientras los hombres en la película parecen ser lo que aparentan ser, el objeto de sus deseos, fantasías e ideas es muy distinto, representando ella el paso de la libertad a la represión. ¿Puede esto interpretarse como una forma de adaptar su situación en una sociedad patriarcal?

Puede interpretarse de esta forma. Aunque Charlotte es también un símbolo, como lo son los demás personajes de la película. Un símbolo de la ambivalencia, la inconstancia, la traición y la hipocresía, pero también simboliza a la víctima.

Aunque sitúa la película fuera del tiempo —hay una escena en la que la carroza del Marqués circula por una autopista— hay múltiples referencias a la Revolución Francesa. De hecho, interpreta «La Marsellaise» y el cuadro vivo inspirado en Delacroix se disuelve en el caos. ¿Se trata de un comentario pesimista sobre las perspectivas de la revolución?

Sí. Creo que la revolución no soluciona los problemas de la civilización. No obstante, eso no significa que uno no deba rebelarse o impulsar una revolución. Creo que los periodos más felices de la humanidad los encontramos en los periodos «prerrevolucionarios», es decir, en los periodos en los que la represión vigente comienza a perder sus poderes como consecuencia de la presión revolucionaria y la nueva represión, que se llevará a cabo con el poder —sea como resultado de una victoria de la revolución o de la contrarrevolución— no ha empezado su tarea. Semejante «caos anarquista» es un agujero negro de libertad. Esto fue, por ejemplo, la segunda mitad de los años sesenta en Checoslovaquia.

Mientras que Sade se opone a la religión, su propia antirreligión conserva la dimensión de una conciencia religiosa, según se muestra en la orgía profana al principio de la película. Es llamativo que sus referencias incluyan tanto fétiches primitivos como pornografía contemporánea. ¿Cuál es su actitud ante la blasfemia de Sade?

Me gustaría tomar en serio los reproches que me han hecho algunos críticos, a saber, que algunas de las escenas blasfemas están anticuadas al situarse en una «Bohemia atea», significando que no tienen ningún impacto social. Me temo que no es el caso. Echemos un vistazo a Polonia. Cruces en las escuelas y la noticia en la prensa de que un número considerable de diputados pola-



Fotograma de Šilenti, 2005

cos han presentado un proyecto de ley para declarar a Jesucristo rey de los polacos. Creo que la presión de la iglesia está aumentando incluso aquí, en las regiones checas no creyentes, en proporción con el retorno de la propiedad de la iglesia embargada por el régimen anterior. La blasfemia que Sade inspira me parece tópica precisamente porque se basa en argumentos racionales.

La película me parece estar dominada por la figura del Marqués (inspirado en Sade). De hecho hay varias citas tomadas directamente de sus escritos. Aunque él no sea propiamente el héroe de la película, parece ser el único capaz de percibir la naturaleza real de la sociedad

y la motivación humana. Dicho de otro modo, al presentar tres alternativas al principio de la película, parece usted preferir su doctrina de «libertad absoluta».

Naturalmente, si tengo que elegir entre esas tres variantes de organización social, elijo la inspirada por Sade. Pero pienso que en la película he mostrado muy gráficamente los límites de su concepto de libertad absoluta.

Es claro que el manicomio es una nítida metáfora de la sociedad. Sin embargo, he advertido que en los créditos aparecen algunos consejeros psiquiatras. ¿Tenía usted la intención de relacionar la película con cuestiones asociadas a la enfermedad mental?

No. No hubo ningún consejero psiquiátrico trabajando en la película. Aparecen en los créditos solo porque el hospital psiquiátrico nos «prestó» a algunos de sus internados. Por ejemplo, para la escena de la terapia de arte.

En muchos sentidos, la película parece ser un compendio de temas surrealistas. El eco de Sade y Poe es claramente deliberado, pero da la impresión de haber muchas imágenes que recuerdan a Buñuel y a otros surrealistas.

Sí. Considero que *Sileni* es mi película «más surrealista».

¿Le han influido otras películas que tratasen el personaje de Sade, por ejemplo, la adaptación de Peter Brook del Marat-Sade de Peter Weiss, o la película Quills de Philip Kauffman?

Considero la adaptación de Peter Brook de la obra de Peter Weiss una pieza teatral impresionante. Aunque conozco la película desde los años sesenta, no he podido resistir verla de nuevo antes de empezar a rodar.

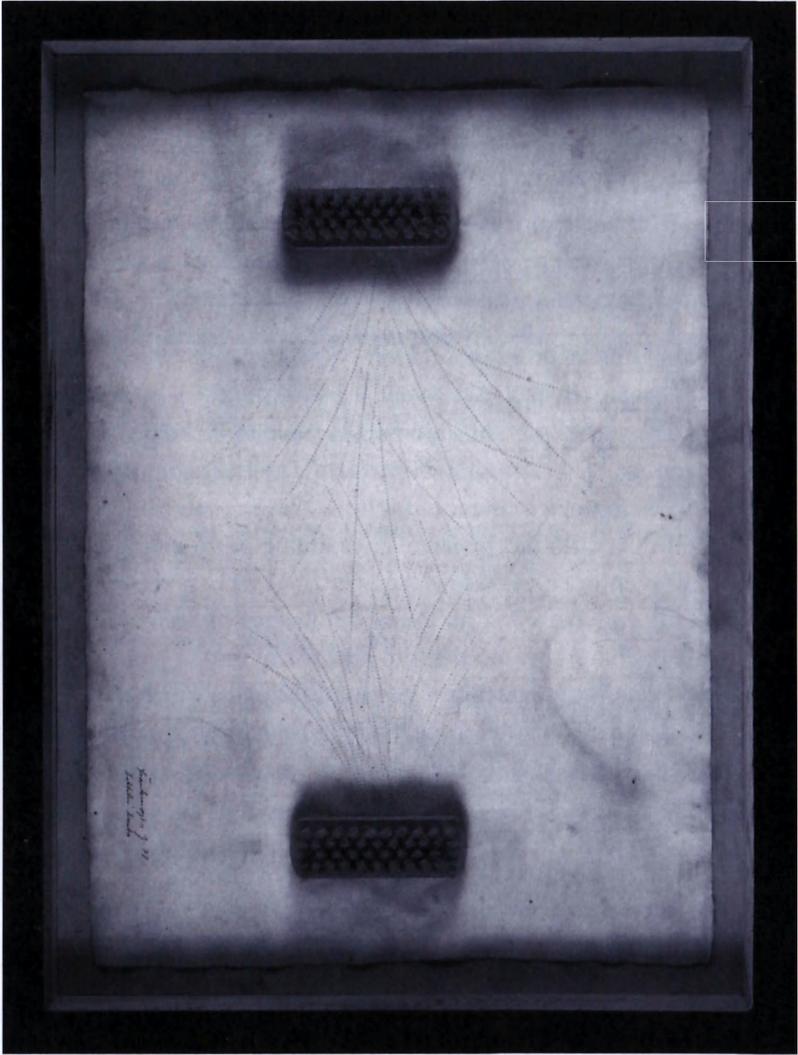
Al principio de la película aparece usted en la pantalla presentándola, hace un sumario de su temática y pone el acento en hacer ver la sociedad actual como un manicomio. ¿Por qué decidió hacerlo? En el pasado siempre había evitado sugerir ninguna interpretación privilegiada.

Preparé el discurso de presentación para la *première* de Praga. Entonces se me ocurrió que podría ser parte de la película como si de un prefacio de autor se tratara. Si los libros llevan prefacio, ¿por qué no podría llevarlo una película? Esto me permitió establecer una conexión entre Poe y Sade y atacar el arte contemporáneo y motivar a los espectadores a no tomar este horror filosófico solo por su lado bueno. Al mismo tiempo, evité forzar —o lo procuré, al menos— una interpretación o postura ideológica sobre ellos, que es, por lo demás, algo a lo que aspira la película en sí misma. Como sucede con todas mis películas, todas las interpretaciones son buenas.

(Diciembre, 2006)

Publicado en *The Cinema of Jan Švankmajer: Dark Alchemy*.

Peter Hames (Editor)



Desafío (dibujo táctil), dibujo, 1978

Decálogo

I GRABA EN TU ESPÍRITU que la poesía es solo una. Lo contrario a la poesía es la especialización profesional. Antes de comenzar a rodar una película, escribe un poema, pinta un cuadro, haz un *collage*, escribe un relato, un ensayo, etc. Porque solo alimentando la universalidad de los medios de expresión tendrás la garantía de realizar una buena película.

II Sé un completo sumiso de tus obsesiones. Tus obsesiones son, con mucho, lo mejor que posees. Son reliquias de la infancia. Y es de las profundidades de la infancia de donde proceden los mayores tesoros. Es preciso dejar siempre la puerta abierta a lo que viene de fuera. No se trata de recuerdos sino de sentimientos. No se trata de lo consciente, sino de lo inconsciente. Deja que este río subterráneo corra por ti libremente. Concéntrate en él y relájate al máximo. Cuando ruedes una película debes «sumergirte en lo interior» veinticuatro horas al día. En semejante estado, todas tus obsesiones, toda tu infancia se instalarán en la película sin que seas consciente de ello. De esta manera la película será un triunfo de lo que proviene de la infancia. Este es el objetivo.

III • Utiliza la animación como si realizases una operación mágica. La animación no consiste en hacer que se muevan las cosas muertas sino en reanimarlas. O mejor, en darles vida. Antes de reanimar un objeto en una película tuya, intenta comprenderlo, pero no a través de su función utilitaria, sino de su vida interior. Los objetos, sobre todo los objetos viejos, son testigos de distintas historias que han quedado impresas en ellos. Han sido tocados y manoseados por personas que se encontraban en distintas situaciones y bajo la influencia de distintas emociones, dejando en ellos las huellas de sus estados psíquicos. Si quieres hacer visible, a través de la cámara, el contenido que se oculta en estos objetos, debes escucharlos, a veces, incluso durante varios años. En primer lugar tienes que convertirte en un coleccionista, y solo después de esto en un cineasta. La reanimación hecha mediante la animación debe realizarse con naturalidad, debe emanar de los objetos y no de tu deseo. ¡Jamás ejerzas violencia sobre los objetos! No te sirvas de los objetos para contar tus historias, cuéntales las suyas.

IV • Toma el sueño por realidad y la realidad por sueño, constantemente. No hay pasadizos lógicos. Entre el sueño y la realidad solamente hay un ínfimo movimiento físico: el de cerrar o abrir los ojos. En el sueño despierto, ni siquiera existe ese movimiento.

V • Si tienes que decidir a qué debes conceder prioridad, si a la mirada o a la experiencia del cuerpo, da siempre prioridad a la experiencia del cuerpo, puesto que el tacto es anterior a la vista y su experiencia es mucho más fundamental. Es más, en el

estado actual de la civilización, una civilización audiovisual, el ojo está extremadamente fatigado y «maltrecho». La experiencia corporal es más auténtica y no ha tenido que soportar hasta el momento el peso del esteticismo. Pero el punto que no debes perder de vista es la sinestesia.

VI. Cuanto más profundizas en una historia propiciada por la imaginación, más realista tienes que ser con los detalles. Entonces debes apoyarte por completo en la experiencia onírica. Si quieres persuadir al espectador de que lo que está viendo en la película le concierne, que no se trata de algo exterior a su propio universo, sino de algo en lo que está sumergido hasta el cuello, sin ser consciente de ello, no temas servirte de una «descripción monótona», de una obsesión que machaconamente repite «un detalle insignificante», no temas hacer uso del documental. Para ello, debes servirte de todos los artificios cinematográficos que tengas a tu alcance.

VII. La imaginación es subversiva porque proclama lo posible sobre lo real. He aquí el porqué de que hagas uso de la imaginación más desenfrenada. La imaginación es el don más grande que posee la humanidad. La imaginación es lo que ha hecho que el hombre sea más humano, no el trabajo. Imaginación, imaginación, imaginación...

VIII. Elige siempre temas frente los cuales tu posición sea ambigua. Esta ambigüedad debe ser suficientemente profunda e irreversible como para que puedas caminar

sobre su cumbre sin caer a un lado o a otro o hacerlo a los dos lados a la vez. Solamente así podrás evitar el peor de los crímenes: hacer una película de tesis.

IX. Cultiva la creación como una forma de autoterapia. Esta actitud antiestética es la que efectivamente acerca la creación a la libertad. Si la creación tiene un sentido, ese es únicamente el de liberarnos. Ninguna película (cuadro, poema) puede liberar al espectador si no procura un estado semejante al del autor. Todo lo demás no es más que una cuestión de «subjetividad general». Piensa en la creación como en una liberación permanente.

X. Favorece siempre la creación, la persistencia del modelo interior o del automatismo psíquico y no la idea. Una idea —aunque fuese la mejor— no es una razón suficiente para ponerse detrás de la cámara. La creación no es la claudicación de una idea ante otra. La idea solo tiene lugar en la creación cuando has asimilado el tema que deseas expresar. Solo después de que esto ocurra vienen las buenas ideas. La idea forma parte de un proceso creativo, pero en absoluto constituye un impulso para él.

Nunca trabajes, improvisa siempre. El guión es importante para el productor, pero no para ti. Es un documento que no compromete a nada, y hacia el que has de dirigirte solamente cuando la inspiración te ha abandonado. Si esta te visita más de tres veces durante el rodaje, tómallo como un signo: o bien estás haciendo una mala película o bien la has terminado.

EL HECHO DE FORMULAR estos diez mandamientos no significa que los siga de forma consciente. Estas reglas son consecuencia de mi creación, no la han precedido.

Por otra parte, todo mandamiento está ahí para ser trasgredido (no desviado). Sin embargo, hay otra regla que si se trasgrede (y más aún si se desvía) es destructora para todo creador. Esta regla es la siguiente: no pongas jamás tu creación al servicio de otra cosa que no sea la libertad.

Publicado en *Analogon*, n.º 26-27, 1999.



Gesto destructivo I, objeto, 1990

Autorretrato

SOY UNA MANO. LA mano es un instrumento. Soy, por lo tanto, un instrumento. Un instrumento para exteriorizar y captar las emociones (no soy, pues, un instrumento de trabajo). En la palma de mi alma están incisas las líneas de la vida. De vez en cuando me sitúo delante de un espejo y leo esas líneas. Hace tiempo que esta actividad perdió para mí el componente narcisista ansioso. Soy una víctima del tactilismo. Tengo demasiadas zonas erógenas para un solo cuerpo. Nunca trabajo, y sin embargo mis dedos se mueven continuamente, incluso cuando duermo. Se contraen, se abren, se entrecruzan y en ocasiones cambian de lugar. De cuando en cuando se esfuerzan por decir algo a los sordomudos que les circundan. Lo más a menudo en vano. Nadie quiere comprender el lenguaje de los signos, el lenguaje no verbal, que sin embargo es el único lenguaje capaz de expresar la polisemia de las cosas y los hechos, pues brota de las fuentes inextinguibles de la imaginación. Para nuestra civilización es una lengua de incivilizados, de psicópatas e inválidos, ya que no se puede sacar partido económico de ella.

Soy una mano con seis dedos palmeados. En lugar de uñas tengo pequeñas lenguas puntiagudas y glotonas con las que lamo el mundo.

Publicado en *Analogon* n.º 25, 1999.



Diálogo con alopecia, objeto, 1996

Sobre el cine

EXISTE ALGO ASÍ COMO un mito surrealista. Caí bajo la influencia de ese mito en los años cincuenta, cuando el surrealismo era considerado en Checoslovaquia una ideología trotskista, aburguesada y decadente, peligrosa para el socialismo, y cuando las obras surrealistas eran eliminadas de galerías y bibliotecas. Estoy seguro de que no se elige el surrealismo, sino que el surrealismo le elige a uno. No es una cuestión de libre opción. Se trata de un estado mental.

Para mi creación, la participación en un grupo tiene una significación fundamental. Los temas elaborados paulatina y colectivamente en el grupo surrealista se proyectan siempre de alguna manera en mi trabajo individual. Por citar un ejemplo, el tema de la morfología mental se refleja en las películas *En el sótano* y *Jabberwocky*, así como en mi interpretación de la *Alicia* de Carroll. El tema del miedo en *La caída de la Casa Usher*, *El pozo*, *el péndulo* y *la esperanza* y otras (estos dos temas, mutuamente relacionados, forman el eje de todo mi trabajo creativo); de forma similar, también el tema del sueño, en un guión no realizado, «Huida de la depresión», y en la *Alicia*, concebida como un angustioso sueño infantil.

•

CUANTO MÁS totalitario es un poder, tanto mayor es su miedo al humor y su odio al mismo. El poder absoluto no soporta el menor indicio de ridiculización, se considera sagrado. Todo poder totalitario cree en su procedencia divina (o en la necesidad histórica, etc.) y ninguna divinidad soporta su ridiculización sin castigo. Por eso todo humor frente al poder totalitario es interpretado como una profanación, merecedora del castigo más severo.

La caricatura política suele perseguir objetivos utilitarios de otro poder político y ese «humor utilitario» pierde —con los cambios en la estructura del poder o con el tiempo—, tanto su agresividad como su «ridiculez». Pese a ello, hay un tipo de humor al que el tiempo no quita nada de su agresividad y de su fuerza. Es el humor de la irracionalidad concreta. Este tipo de humor penetra bajo la superficie de la cotidianidad y nunca se pone al servicio del utilitarismo a corto plazo. Esta aparente ausencia de «blanco inmediato» (a diferencia de la caricatura política) es precisamente lo que hace que su carácter subversivo sea peligroso para el poder incluso después de muchos años, peligroso incluso para un poder político totalmente distinto del imperante en el instante de su origen. La creación «política» surrealista se caracteriza precisamente por este tipo de humor.

•

EL DIARIO de Leonardo tiene como base el principio de los encuentros casuales entre dos épocas. Varias películas mías han sido

hechas como «inadvertidamente», o no se habrían hecho si «todo» estuviera en el guión, especialmente en los años setenta, cuando empezó a reducirse el espacio concedido a mi trabajo y cuando varias películas fueron autorizadas por haber sido propuestas originalmente como películas infantiles (*Jabberwocky*) o documentos culturales (*El osario*). Inicialmente, *El diario de Leonardo* iba a ser una ojeada al cuaderno de bocetos de Leonardo, sin mayor ambición que mostrar todo lo que puede hacer la animación. No quiero decir que engañara expresamente a quien autorizaba mis proyectos. La realidad del momento se imponía en el curso del rodaje como por una fuerza propia. Así, resultó imposible pasar por alto, durante el rodaje en el osario de Sedlec, los devaneos que la guía prodigaba a las expediciones de escolares, y que eran la quintaesencia misma del humor más negro. O *Jabberwocky*, que originalmente era un juego desenfadado con juguetes viejos, y se convirtió en una lucha ambivalente contra la infancia.

En *El castillo de Otranto*, de pronto empezó a imponerse un nuevo nivel de confrontación, que se plasmó en esa película-mistificación donde se enfrentan dos medios de comunicación de masas: la fantasía de la novela inglesa con el racionalismo de la televisión actual. Considero que la mistificación es un medio de expresión poderoso; la mistificación abarca en sí el acto de agresión, el sarcasmo y la posterior descarga de energía acumulada. Es un medio de defenderse del engaño del mundo exterior, una defensa que se vale de las armas empleadas por la sociedad para dominar mejor a la gente. Por eso considero la mistificación un recurso clásico de la negación.

Por otra parte, ya en el curso del rodaje de *El diario de Leonardo*, pero, sobre todo durante el montaje, empezaron a aparecer como automáticamente analogías con el tiempo presente;

por eso pedí que me proyectaran algunos noticieros viejos y la realidad se introdujo por su propia fuerza en la película.

Es natural que esta forma libre de trabajo y la transformación de la película «sobre la marcha» contradiga de manera antagónica la práctica corriente, y no puede sorprender que todas las películas así realizadas tuvieran grandes problemas.

LOS RELATOS de E. A. Poe se prestan solo en apariencia a ser llevados al cine. Lo demuestra el sinfín de adaptaciones malogradas. La fuerza de sus relatos no estriba en la historia, en la acción, sino en su capacidad de evocar sentimientos de terror en el interior de sus personajes. Su arte consiste en describir las reacciones más matizadas del alma humana frente a ese terror que brota en nuestro inconsciente. La translación de esas «descripciones» no es traducible al lenguaje dramático convencional. Las «descripciones» de Poe son sumamente falaces, solo en apariencia son realistas e imaginables. Por eso renuncié a dar a *La caída de la Casa Usher* un aspecto real. Acabé eligiendo una vía similar a la elegida por Poe al escribir el relato. Fui buscando la identidad de los sentimientos por la vía de la analogía visual, en imágenes que ofrecían una «descripción objetiva». Cambié los personajes por cosas. Y las cosas se convirtieron en el vehículo tanto de la acción como de las emociones de los personajes y de la atmósfera de la historia. Trataba de evocar lo que mi memoria selectiva había conservado como esencial, incluyendo el mito de la pubertad.

LA ANIMACIÓN de objetos reales, la metamorfosis de sus funciones en el medio real, en combinación con el hombre vivo, crea una irracionalidad concreta, que es la madre del carácter subversivo. La animación es magia y el animador un chamán. Por otro lado, la animación consigue dar nueva vida al mundo imaginario de la infancia y devolverle su credibilidad original. La combinación de los juegos infantiles con los sueños imaginarios adquiere una dimensión «objetiva» real que congela las sonrisas paternas en los rostros de aquellos que ya se consideran suficientemente envejecidos y razonables, todos esos funcionarios de la vida.

SI TUVIERA que comparar el sueño a algo, sería a la infancia. El sueño es la infancia prolongada. Pero la visión de la infancia como paraíso perdido es en gran medida desfiguradora. Ya nuestra llegada al mundo no debió ser nada agradable. La infancia está llena de prohibiciones, injusticia, crueldad. Al decir esto, no pretendo vituperar mi infancia. Solo pretendo mantener con ella una relación «activa». Tal vez esté manteniendo un combate con ella.

Por otra parte, el simbolismo del cine es un simbolismo de sueño infantil, cuyo principio es, sin reserva alguna, el cumplimiento del deseo. Quizás en mi *Alicia* se infrinjan de manera más consecuente que en Carroll las prohibiciones con las que se dirige a los niños hacia su domesticación. El principio de placer se superpone en esta película evidentemente al principio de realidad, sin tomar en consideración alguna las ideas de los adultos sobre lo que debería ser el mundo del niño. Ese fue, muy probablemente,

el motivo por el que varios críticos incitaron a los padres a ocultar la existencia de esta película a sus niños. El sentido de *Alicia* es, aparentemente, modesto: rehabilitar el sueño, con el que ha dejado de contar la civilización actual. El sueño ha sido relegado por la sociedad actual al basurero de nuestro psiquismo. Sin embargo, el sueño y la realidad son vasos comunicantes de nuestra vida (André Breton). El sueño, fuente natural de la imaginación, queda sistemáticamente cegado y en su lugar irrumpe lo absurdo fabricado en serie, como producción accesoria, por nuestros «sistemas científicos racionales». Mientras no volvamos a contarnos por la noche, antes de dormir, cuentos de hadas y, por la mañana, sueños, nada podremos esperar de nuestra civilización actual.

Pero una sociedad basada en valores tan preciados como la libertad, el amor y la poesía tendría que tener un carácter anti-represivo, mientras que la civilización y la cultura se apoyan precisamente en la represión; eso significaría renunciar a los logros «civilizadores», un retorno por la espiral evolutiva a una «sociedad de pueblos primitivos», y mucho me temo que la humanidad no estará dispuesta en su mayoría a aceptarlo, prefiriendo dejarse exterminar por la bomba atómica o el SIDA y morir envenenada por los alimentos y el agua contaminada.

SOLO HE colaborado sistemáticamente con un compositor, Zdeněk Liška, que tenía el extraño don de descubrir en mis películas ritmos «ocultos» cuya presencia ignoraba yo mismo. En varias películas prescindí totalmente de la música (*El osario*, *Una tranquila semana en casa*, *El jardín*) y últimamente siento cierta aversión

hacia la música en el cine. Mis últimas películas (*En el sótano, El pozo, el péndulo y la esperanza, Alicia*) tienen por único acompañamiento, intencionalmente elegido, ruidos reales. Me parece que esta civilización ha decidido morir con una canción en los labios.

Fragmentos de declaraciones extraídas de las respuestas de Jan Švankmajer a diversas encuestas del Grupo Surrealista de Checoslovaquia entre los años 1978 y 1988, y de las entrevistas concedidas a Ludvik Sváb para «Film a dova» (1981), a Petr Král para «Pozitiv» (1985) y a P. Vinement con ocasión del estreno de *Alicia* en París (1989), así como del texto del propio Švankmajer «Humor y poder político» (1986), aparecidas en *Jan Švankmajer por Jan Švankmajer* (Seminci, 1991).



Principio de placer I, objeto táctil, 1996

Ceremonia mágica de iniciación al tactilismo

AÍSLAR AL INICIADO en una habitación a oscuras.

Debe mantener su mano sumergida en crema negra de ictiol durante una semana.

En ese tiempo, la espalda debe estar cubierta de cataplasmas de grasa de oca y ortigas finamente picadas.

La planta del pie izquierdo debe tocar una superficie de agua caliente.

La planta del pie derecho una superficie de agua helada.

Pasados tres días, los pies cambian de posición.

Su rostro recibirá un aire caliente proporcionado por un abanico.

Introducirá su pene vendado en un tubo hecho con una lámina de papel de lija.

Las rótulas serán suavemente golpeadas con un mazo de oro.

Tres veces al día, se inyectará en el brazo izquierdo una dosis justa de mesalina.

Trascurrida una semana, se introducirá al iniciado en el laboratorio del Gran Tatuador, que tatuará en su espalda la huella aumentada de su dedo pulgar, al tiempo que dirigiéndose a él le dirá:

¡Convierte lo frío en cálido, lo blando en duro!

¡Lo fluido en sólido!

¡Lo áspero en liso!

¡Lo hiriente en amoroso!

Y viceversa.

Sin que al mismo tiempo la vista tenga ocasión de informar al tacto.

Mediante una operación de desorientación, mistificación y convocación del pánico, han de romperse los hábitos utilitarios del tacto.

¡No os olvidéis de que todo el cuerpo es una gran zona erógena!

¡No hagáis la ropa de la cama!

¡No salgáis de la cama en invierno!

¡Ocultaos bajo edredones en las noches de agosto!

¡No rehuyáis la ipsación!

¡No reparéis las suelas de los zapatos!

¡No orinéis antes de ir a dormir!

¡Rechazad todo, pero poseed todo!

¡Amad a los insectos!

¡Acabad exhaustos!

Pues solo privado de su función utilitaria, el Tacto, atraído continuamente hacia la experiencia y la conciencia de sí, puede en un momento determinado rebasar los límites de su existencia y, sin apenas darse cuenta, comenzar a hablar el lenguaje del poeta.

Experimentación táctil

LAS MANOS SON CON mucho el órgano táctil más comunicativo, aunque no el más sensible, emotivo o excitable, en la medida en que guardan una conexión estrecha con las funciones utilitarias de otros sentidos.

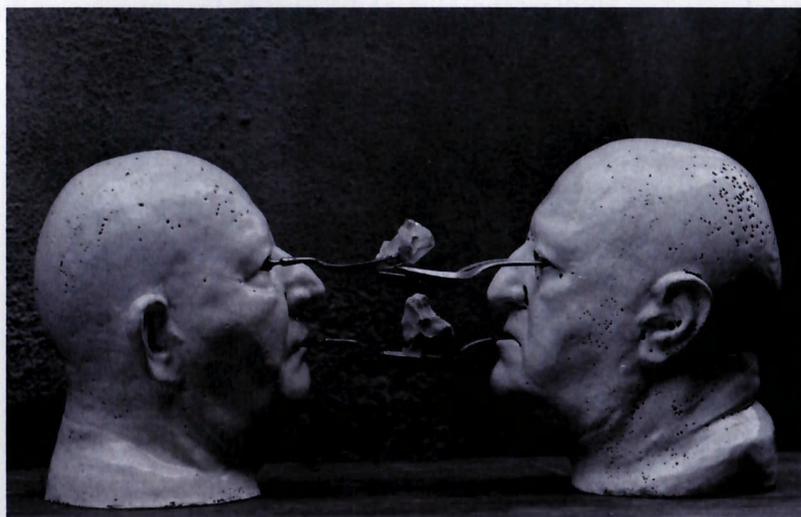
Pero el sentido del cuerpo registra y percibe el mundo en torno (su estímulo) con toda la superficie corporal, con todas sus cavidades, órganos internos y membranas mucosas.

Y precisamente estas partes «pasivas» de nuestro cuerpo son capaces de transmitir las sensaciones más intensas.

Cucharas de madera táctil, tapaderas, tablas de cocina y rodillos están destinados a ejercer sobre nuestro cuerpo un cierto tipo de masaje «estético». Si tenemos en cuenta que todo nuestro cuerpo es una gran zona erógena que espera su despertar táctil, advertiremos que estos objetos son medios que evocan tal despertar. ¿Nuevo erotismo o *ipsatio totalis*?

Cucharas de madera táctil, tapaderas, tablas de cocina y rodillos son herramientas alquímicas, y nuestro cuerpo un crisol para conseguir el Opus Magnum del tactilismo.

Publicado en *Hmat a imagine*, 1978.



Pieza de *Dimensiones del diálogo*, 1982

El tacto y la vista

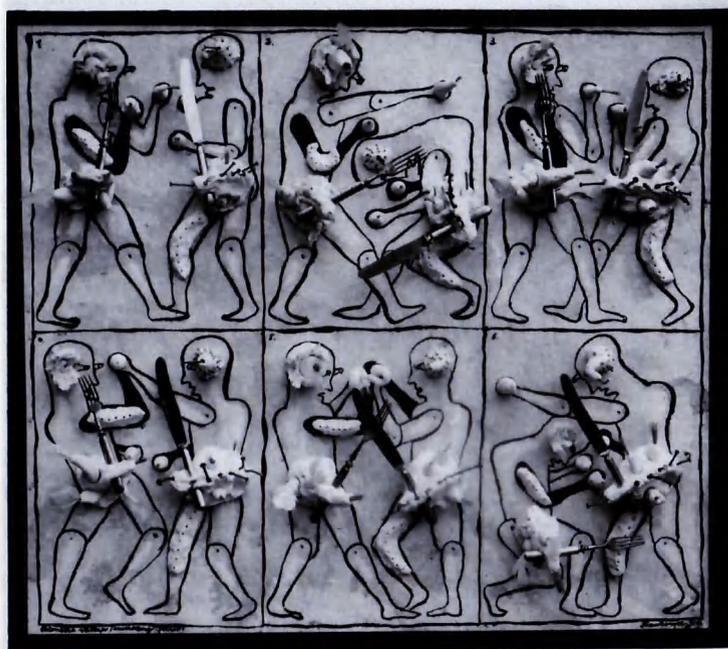
HASTA EL MOMENTO, LA experimentación ha demostrado invariablemente que la intención primaria del Tacto es acomodarse al objeto táctil. En primer lugar, a un nivel de identificación, o bien, circunstancialmente, si se trata de objetos difícilmente reconocibles, por comparación. Creo que, según esta experiencia, el hecho de que los objetos hayan sido preferentemente contruidos a partir de cosas más o menos identificables y/o reales, o a partir de sus fragmentos, no tiene demasiada importancia. Estoy persuadido de que, incluso con objetos contruidos con materiales o estructuras que costaría identificar, se llegará a una conclusión no demasiado diferente.

También aquí, la primera fase de la percepción se esforzará por conocer qué es lo que se toca, aunque, incluso aquí, chocará con las dificultades de la verbalización; esta es la consecuencia de la tradición de las funciones utilitarias del Tacto, y por ahora no es fácil afrontarla. He aquí una de las vías por la que se puede evitar el problema: no enmascarar los objetos táctiles volviéndolos disponibles a la identificación por la Vista y no asociar las sensaciones táctiles a la visualización interna. Esta es la vía que eligió probablemente Marinetti en sus experimentos, aunque a mí me parece la menos aceptable. Se trata, en principio, de un compromiso en el que reina, en los dominios de lo vivido, la

Vista, que inevitablemente se convierte en el intermediario de las percepciones táctiles y deja al Tacto, en el espacio de la creación y en el curso de las asociaciones y analogías, solo un mínimo de independencia; en pocas palabras, lo expulsa de los procesos de la imaginación. La otra vía significa incorporar esta fase de identificación directamente a la estrategia de la percepción de objetos. La tercera vía, y la más larga, es cultivar el Tacto. La primera condición de esta educación me parece ser la necesidad de liberar el Tacto de la dependencia de la Vista.

Pues, en el curso de los años, la sensibilidad táctil ha estado ligada, sobre todo, a la función utilitaria; le ha sido impuesto un rol de tipo dependiente, digamos acomplejado. Y aun así, en ciertos casos, la facultad propia del Tacto es más penetrante que la Vista: es un hecho indudable. Aun así, la responsabilidad del Tacto ante la Vista es el más grande obstáculo para la liberación, necesaria, de la percepción del arte táctil. Es muy probable que todo esto estuviera muy claro para Marinetti, que concibió un procedimiento complejo relacionado con la instrucción de los dedos en la percepción de sus planchas táctiles. Sus reglas recuerdan los preparativos de los adeptos a un ritual mágico. Y es aquí, precisamente, en donde se advierte el sentido principal de estos preparativos a primera vista absurdos, destinados sin embargo a potenciar la sensibilidad del Tacto, pues liberan interiormente al hombre de los hábitos utilitarios para que pueda afrontar la obra táctil con la conciencia de las funciones totalmente diferentes del Tacto.

Tal vez sea preciso contar, al principio, con tales trucos, porque pueden liberar el Tacto de convenciones y estereotipos identificadores. Pues la concentración en la identificación realizada por el perceptor le oculta los elementos más esenciales de la per-



Guerra civil, collage táctil, 1996

cepción. Para «vivir» el objeto táctil, será la liberación profunda la que hará que resuenen las asociaciones y las analogías. La concentración racional y obstinada eclipsa las impresiones primarias de tal manera que la imaginación se convierte en la causa de la combinación y de la especulación con los objetos identificados, incluso al nivel del modelo interior.

Pero me gustaría hacer notar el hecho de que esta fase de identificación del objeto táctil es bastante específica. Si se toca un objeto oculto a la Vista, incluso el más banal, toma, mientras es visualizado por la mirada interior, la apariencia de un fantasma en el que proyecta (en el instante mismo del tacto) los elementos

no solamente comunes a los objetos idénticos (si esto no fuera así, nunca se llegaría a la identificación de este objeto), sino también toda una serie de asociaciones subjetivas, condicionadas temporal o duraderamente. Por ejemplo, un mismo zapato en absoluto evocará las mismas impresiones a todo el mundo, sino al contrario, impresiones muy diferentes de las que provocaría si fuera visualizado. He pensado en este fenómeno cuando me he referido a la incorporación de esta fase de identificación directamente en el seno de la estrategia de la percepción del objeto táctil. Todo objeto, si se oculta, se convierte, en un momento dado, cuando se toca, en su propia idea, a la que tan solo la mano del hombre añade después la forma concreta, el color y el contenido. Cada perceptor táctil poblará el objeto concebido con sus propias materializaciones, las cuales tendrán un carácter distinto a las materializaciones del otro perceptor del mismo objeto; lo que hay de común en cada persona es solo la idea de ese objeto.

- Esto supone, no obstante, que se oculta sistemáticamente el objeto a la Vista. Como tal, no se trata, evidentemente, de la forma más pura de las sensaciones táctiles. Sin embargo, dado que la sensibilidad del Tacto no está aún cultivada, es una de las posibilidades más practicable para crear arte táctil en una época en que la simbiosis de la Vista y el Tacto permanece, en la mayoría de los casos, en estado de esclerosis.

Publicado en *Hmat a imaginace*.
Fragmento, pág. 104-105. 1978.



Gesto destructivo II, objeto, 1990



Fósil (fotografía intervenida), 1990

Collage táctil

DE TODOS LOS SENTIDOS, el del tacto es sin duda el más ignorado, a causa de su servidumbre a las actividades del trabajo y a una especie de imperialismo de la vista. Liberar al tacto de sus funciones utilitarias, poner fin a la subordinación a que es sometido en relación a la vista, son condiciones necesarias para que pueda desarrollarse. El *collage* táctil podría ser uno de los medios.

Los materiales del collage clásico son imágenes de objetos o partes de los mismos sacados de su contexto lógico, mientras que el collage táctil utiliza sobre todo las estructuras de la realidad y de su valor emocional.

El tacto, que hoy en día permanece sin cultivar y está afectado por hábitos utilitarios, busca en primer lugar la identificación; pero precisamente un collage material y estructural (o sea, táctil) no presenta los objetos en su forma real. El tacto no está habituado a identificar un objeto solo por su estructura. Además, en la vida práctica, la función identificadora del tacto actúa como un simple auxiliar de la vista. Esta es la causa de que las informaciones que el tacto es capaz de procurar a nuestro cerebro, cuando interviene, por aislado, sean enteramente confusas y subjetivas. El collage tradicional asocia elementos visuales en apariencia incoherentes y provoca una unión en un lugar inadecuado. De estas relaciones saltan las chispas de una belleza irracional.



Por el contrario, en el collage táctil se produce un encuentro de estructuras que bien pueden hallarse en la vida real. Tomemos por ejemplo una estructura de piel de animal y otra de madera. ¿Se trata acaso de una mujer sentada en el banco de un parque o de un zorro tirado en un suelo de madera tras haber sido abatido por un cazador? Al tacto le hace falta, para una identificación perfecta, el sentimiento de la forma real, y no le es posible señalar según su estructura si se trata de un zorro sentado en un banco o de una mujer tumbada en el suelo de la caseta del cazador. La estructura en el collage táctil está delimitada por la forma, la cual es una realización del deseo del autor y un producto del pensamiento analógico. Es aquí donde el tacto empieza a enredarse en el la-

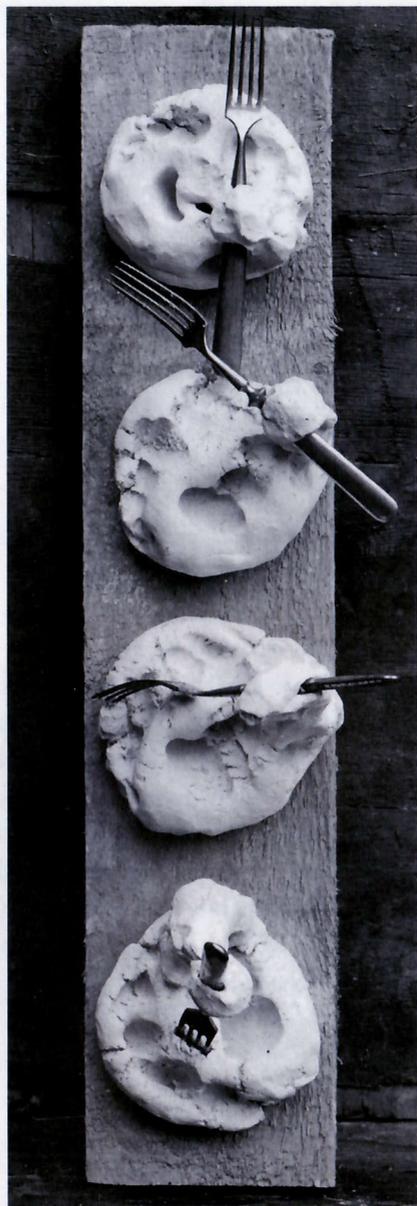
berinto de la mistificación y sus esfuerzos por identificar el objeto se ponen, contra su voluntad, al servicio de la imaginación.

En el collage táctil, el «color» no es el de los materiales que junta, sino la impresión coloreada que el tacto puede introducir por sinestesia. Diversos colores evocan la sensación de frío o de calor. Sucede lo mismo con los materiales. La madera, el cuero, el terciopelo evocan el calor, mientras que el vidrio o el metal evocan el frío. La experimentación practicada sobre los objetos táctiles muestra que la percepción debida al tacto se proyecta sobre el espectáculo que ofrece a la mirada interior. Al ser reversible la correlación vista-tacto podemos, en el collage táctil, evocar colores fríos o cálidos gracias a materiales fríos o cálidos.

La presentación fotográfica de objetos táctiles —reservados pues a la palpación— tiene simplemente valor documental, contrariamente a la reproducción de cuadros o dibujos. La vista es mediadora en otro tipo de percepción. Demasiado exacta, evita las mistificaciones propias del tacto, que en su fiebre identificadora despierta el pensamiento asociativo. Asimismo, la vista abarca todo de una sola vez, mientras que el tacto, incapaz de una percepción global, obligado a recorrer todos los elementos del objeto de manera sucesiva, da lugar a un relato en el que los sentimientos se suceden según el modo narrativo. Además, la vista tiende a la estética, juzga cualidades artísticas del collage, cualidades que son totalmente extrañas al arte táctil.

Publicado en *Hmat a imaginace*, pág. 157-158. 1978.

Gesto suicida, 1994



La escultura gestual

EN LA ESCULTURA GESTUAL —al contrario de lo que sucede en la pintura gestual— el gesto no está mediatizado por un instrumento (pincel, espátula), sino que representa, en su expresión emocional, una exteriorización directa del estado psíquico del artista. Expresión de nuestras emociones, el gesto se transforma, mediante su huella, en una forma petrificada, sin que la transformación estética le haga perder su autenticidad. En cierto sentido, es una especie de fósil, un diario de nuestras emociones. Se trata, pues, cuando se crea una escultura gestual, de liberar la tensión acumulada. La escultura gestual representa una forma pura del arte táctil, pues la mano no combina ni busca las estructuras analógicas que mejor corresponden a nuestros sentimientos, sino que crea directamente esas estructuras al imprimir en ellas emociones inmediatas. No hay lugar aquí para un antagonismo entre modelo interior y modelo exterior, entre sujeto y objeto. La sola percepción de una escultura gestual a través de la vista es insuficiente, pues esta tiende inmediatamente a estetizar y a buscar, en las formas arriesgadas y azarosas del gesto petrificado, placer o «asco». Por el contrario, es necesario dar preferencia al Tacto, más competente al respecto; el observador es forzado a percibir estas esculturas como artefactos y a dejar actuar directamente sobre él las emociones del artista. Si creemos aquello de lo que nos quieren convencer

los viejos libros herméticos, la emoción profunda deja una huella indeleble en los objetos que se tocan, y por consiguiente son habilitados para transmitir esta emoción al observador sensible (e incluso visualizarla), y lo mismo debería ocurrir entre el creador de una escultura gestual y el observador. La tensión que da a luz a la escultura debería, por medio de tal contacto, transmitirse al psiquismo del observador y despertar en él asociaciones visuales. Todo este proceso de percepción se desencadena, pues, en nuestra visión interior, la cual es aún del dominio de nuestra psiquis y no sucumbe a las convenciones estéticas.

1979.

Tactilismo

DESDE LA MITAD DE los años setenta me dedico a la experimentación táctil. Al principio me pareció un mero juego fortuito. Construí un objeto para una experimentación táctil colectiva que formaba parte del tema de interpretación al que nos dedicábamos en aquel tiempo en el Grupo Surrealista Checoslovaco. Los resultados fueron tan alentadores que los siete años en que se me prohibió rodar películas los pasé realizando este tipo de experimentos. Al principio de los años ochenta, cuando de nuevo se me permitió trabajar en el cine de animación, me obsesioné con la idea de hacer uso de mi «experiencia» táctil en el cine. A primera vista, parece paradójico. Después de todo, el cine es un medio de expresión claramente audiovisual. Más tarde, cuando empecé a trabajar con el relato de Poe *La caída de la Casa Usher* (había una condición que tenía que cumplir a mi regreso a la realización cinematográfica: que no filmara películas basadas en mis propios guiones, sino películas de autores «clásicos»), y cuando comencé a familiarizarme con el intrincado mundo de su imaginería, advertí el significativo papel que el tacto jugaba en su estudio psicológico del comportamiento patológico. Las sensaciones táctiles, que apenas percibimos en nuestra vida cotidiana, se tornan extremadamente intensas bajo el condicionamiento del agotamiento y la tensión psicológica (los resultados de mi investigación sobre la repugnancia lo han demostrado con claridad).

Aparentemente, Poe tuvo conciencia de ello (incluso puede que él mismo lo experimentase), porque sus relatos son ricos en descripciones de sensaciones táctiles. Estas sensaciones son transmitidas al lector, que, como tal, no puede experimentarlas en su propio cuerpo, aunque la potencia de la imaginación táctil puede transformarlas de tal manera que se vuelven intensas. Los resultados de la investigación sobre la repugnancia sugieren que hay una «memoria táctil» que se extiende hasta los más remotos rincones de nuestra infancia, desde la que estalla en la forma de analogías evocadas por el más ligero estímulo táctil o por movimientos de fantasía táctil. De esta manera, el «arte táctil» se vuelve comunicativo.

El tacto también jugó un papel importante en mis primeros films (por ejemplo, en primeros planos de estructuras y objetos). Desde los años ochenta (*La caída de la Casa Usher*, *Dimensiones del diálogo*, *El pozo*, *el péndulo y la esperanza*), he procurado evocar estas sensaciones táctiles ignoradas o reprimidas y he intentado enriquecer el arsenal emotivo de medios de expresión empleados en la realización de películas. He podido darme cuenta de la importancia del tacto —que todavía no ha sido desacreditado «artísticamente»— en la rehabilitación de una sensibilidad que ha sido tan pobremente representada en nuestra civilización. Desde nuestro nacimiento, la seguridad emocional ha estado siempre asociada al contacto con el cuerpo de nuestras madres. Ese fue el primerísimo contacto emocional con el mundo externo, antes incluso de que pudiéramos verlo, olerlo, oírlo o gustarlo.

Publicado en *Anima animus animace*, pág. 85. 1989.



La esclavitud del utilitarismo (silla táctil), objeto, 1977

Pieza de *La lección Fausto*, 1994



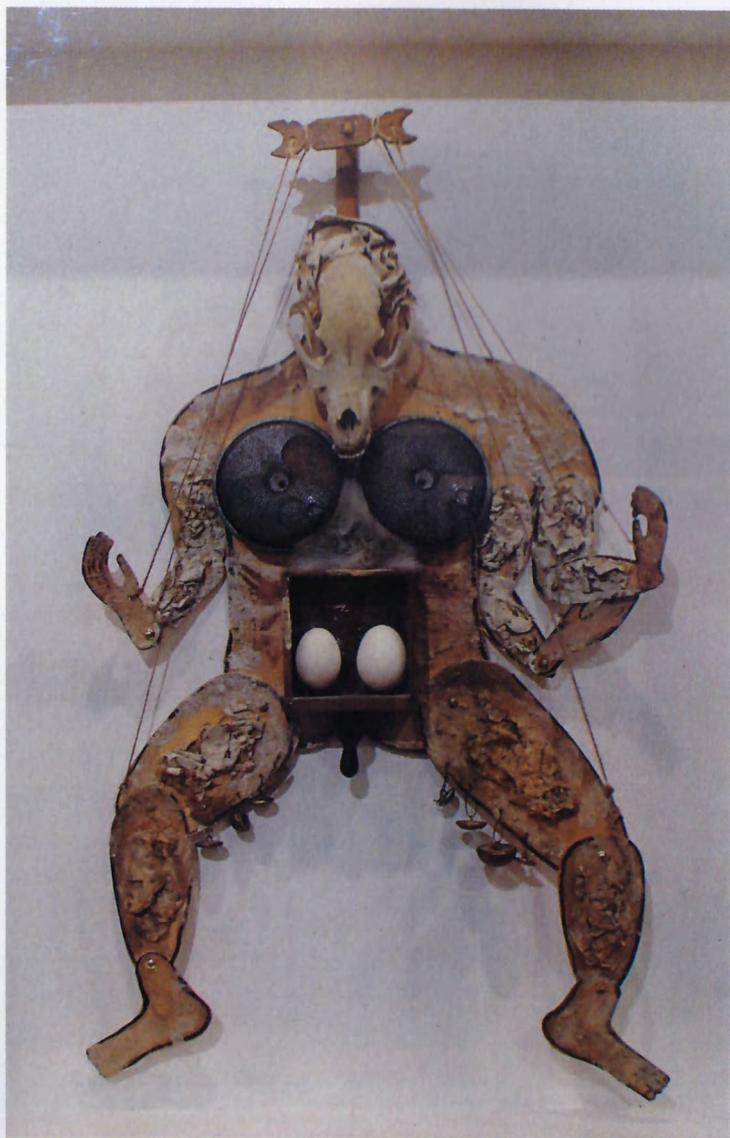
Máscaras y marionetas

LAS MARIONETAS ESTÁN FIRMEMENTE ancladas en mi morfología mental y, en consecuencia, en mi creación. Vuelvo a ellas constantemente en mi trabajo creativo como a algo que representa una seguridad en relación con el mundo exterior. Suelo recurrir a ellas cuando me siento amenazado. Entonces puedo construir mis propios *golems*, que han de protegerme ante los pogromos de la realidad.

1990.

Pieza de Don Juan, 1970





Andrógino, marioneta, 1990

Trillizos siameses (marioneta gestual), 1990





Marioneta torturada (marioneta gestual), 1994



Pintura y dibujos *mediúmnicos*, 2000-2004

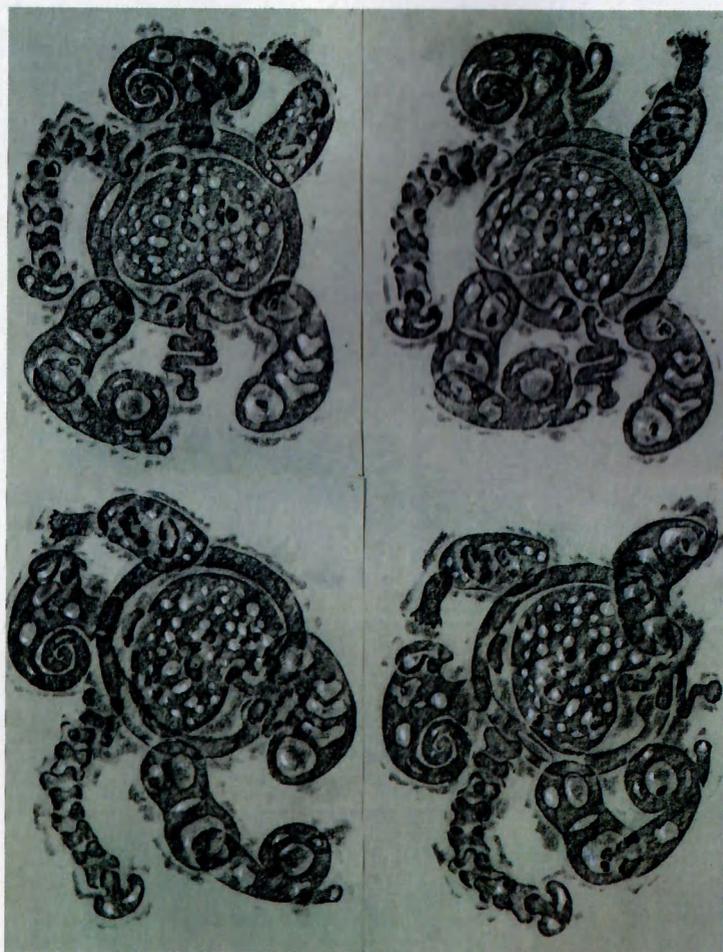
Dibujos *mediúmnicos*

TODOS LOS MÉDIUMS QUE dibujan insisten, sin excepción, en que no son ellos los que dibujan, sino alguien fuera de ellos a quien prestan sus manos. ¡Cómo no recordar a Rimbaud y su «Yo es otro»!

Los médiums están convencidos de que su mano es guiada por los espíritus de otros mundos. Los que hemos leído a Sigmund Freud sabemos que es el inconsciente el que aquí se manifiesta, pero, realmente, esta explicación «racional» no es menos misteriosa y oscura que la interpretación espiritista. El automatismo psíquico sigue siendo un gran desconocido, aunque seamos conscientes de que representa la columna vertebral de toda creación auténtica. Los dibujos *mediúmnicos* son algo más primigenio y fundamental que el arte de la «civilización»; están más cerca de la creación de los pueblos «primitivos», y no tanto por su morfología como por su esencia espiritual. Existe una idea equivocada de que los médiums que dibujan lo hacen sumergidos en algún trance, tienen los ojos desorbitados y poco menos que echan espuma por la boca. Por otra parte, es verdad que esto no siempre funciona. El dibujo automático exige que la mente alcance una relajación absoluta, como ocurre en la meditación. Cuanto más profunda es la relajación, más siente uno que no es quien dibuja. Es como si la mano se independizara de la propia

voluntad e hiciese lo que quisiese. Mejor dicho, como si ejecutara algo incontrolable pero que tiene un sentido evidente, aunque nosotros no lo entendamos aún. Además, los movimientos (y con ellos también el dibujo) empiezan a cobrar ritmo y una especie de «profundo ornamento» —que no cumple una función decorativa sino que es una expresión tanto orgánica como del espíritu— comienza a abrirse paso hasta alcanzar la superficie. Esto también es algo común al dibujo automático y la creación de los pueblos «primitivos». Hagan la prueba por ustedes mismos, aunque estén convencidos de carecer de talento. El dibujo automático no es arte, es una actividad del espíritu, y todos la tenemos (o casi todos).

2003.



Frotages animados - Atentado en Somersault, dibujo (detalle), 2002



Hasta ahora no ha pasado nada (*collage-novela*), 2000

Gran novela de aventuras (*collages*)

DE NIÑO AMABA LAS novelas de aventuras y sus ilustraciones «realistas». Me transportaban a paisajes remotos, y al identificarme con sus héroes, vivía aventuras imaginarias. «La gran novela de aventuras» es uno de los diálogos que mantengo de forma permanente con la infancia. A la objeción de que algo parecido hacía Max Ernst en sus novelas-*collage*, yo respondo: «¿y qué?» Esto no le resta nada a la autenticidad e intensidad de mis experiencias infantiles. Evidentemente, la inspiración de Max Ernst también provenía de la mismas profundidades de la infancia. Pero esto no significa que la hubiese vuelto intocable para los demás. Mis obsesiones (como me sucede con Arcimboldo) son irreprimibles y no desprecian «la imitación». En fin, «yo no hago arte», sino que doy absoluta libertad a mis deseos en el plano de la actividad creadora. Eso es todo. No espero otra cosa que saciarlos.

2001.



Il frutto proibito. 1888. 100



Il frutto proibito. 1888. 100



Il frutto proibito. 1888. 100



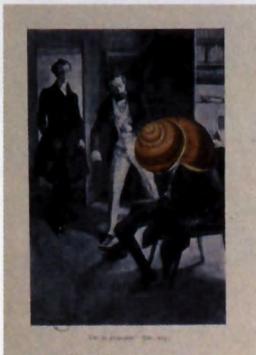
Il frutto proibito. 1888. 100



Il frutto proibito. 1888. 100



Il frutto proibito. 1888. 100



Il frutto proibito. 1888. 100



Il frutto proibito. 1888. 100



Il frutto proibito. 1888. 100



Gran novela de aventuras, collage-novela, 1997-2000

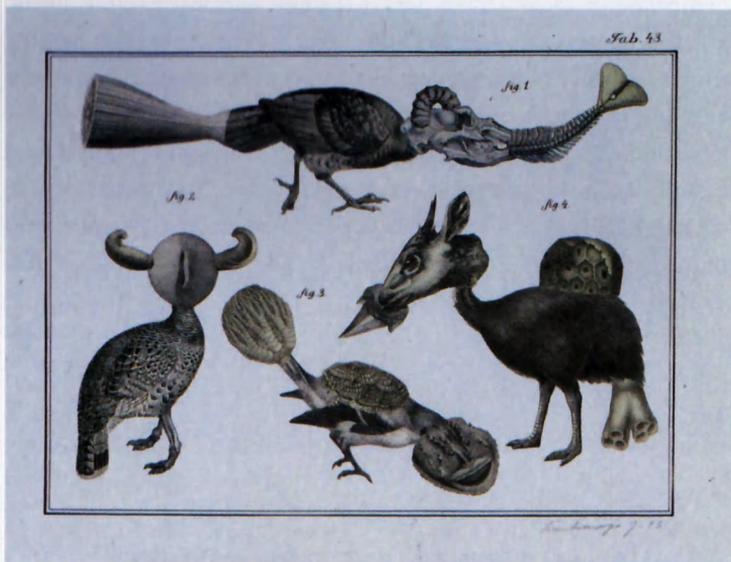
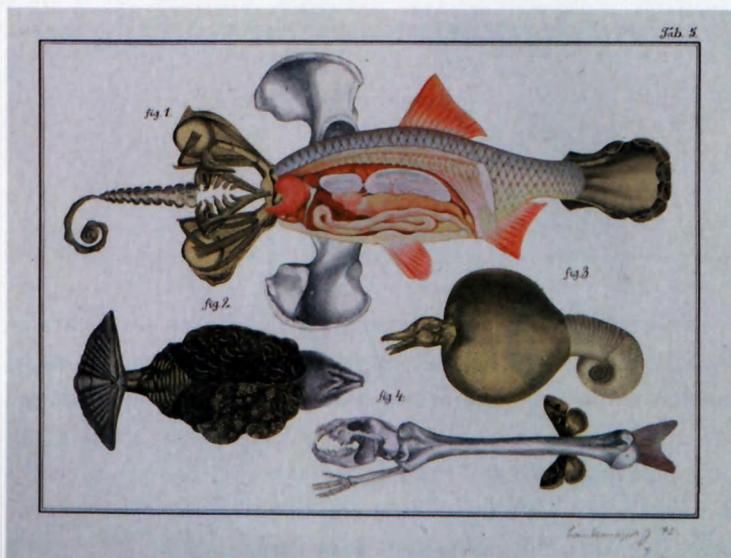


Handwritten signature or text at the bottom of the illustration plate.

Švank-meyers Bilderlexikon (Zoologia), collage, 1972

Historia Naturæ

A PRINCIPIOS DE LOS años setenta me lancé a un proyecto demencial. Quise crear una enciclopedia de algo así como un mundo alternativo, un *Švank-meyers Bilderlexikon* (Lexicón de imágenes). Así que empecé a planificar la creación de una fauna y una flora ficticias, a inventar nuevas formas tecnológicas, una nueva arquitectura, etnografía, cartografía. Reuní viejos lexicones, listados de precios, vidas de animales de Brehm y atlas de geografía y empecé a recortarlos y a pegarlos siguiendo mis propias ideas. Al cabo de dos años de trabajo, el proyecto acabó por ser un simple fragmento, ya que con el tiempo me di cuenta de que esa sería una tarea para toda la vida. También comprendí que, de hacerse una enciclopedia con un carácter mistificador, tendría que ser publicada, lo que en los años setenta parecía absolutamente imposible. Así que seleccioné diez láminas de *collages* a las que manualmente di el aspecto gráfico de los grabados clásicos. Así nació el ciclo *Historia Naturæ*.





Arriba: Soy un nido para mí mismo, objeto, 2003. Abajo: Bestia, objeto, 1997



Colección. Insecto, objeto, 1980



Láminas para la serie de grabados *Historia Naturæ*, objeto, 1977





Švank-meyers Bilderlexikon (Geografia), collage, 1973

Página anterior, arriba: Švank-meyers Bilderlexikon (Geografia), collage, 1972

Página anterior, abajo: Švank-meyers Bilderlexikon (Geografia), collage, 1973









Amostramiento de un crizo, objeto, 2006



Fetichismo atormentado, objeto, 2001

Fetiche

TODOS ESTAMOS CONVENCIDOS DE la omnipotencia del deseo. Invocamos a la imaginación, como «reina de las posibilidades humanas», y nos situamos del lado de lo «posible» frente a «lo real». Pero si esto ha de conducir a algo concreto, debe ser confirmado mediante un «acuerdo». Y para que ello sea posible el hombre ha creado el fetiche, ya que un acuerdo solo puede hacerse con alguien externo a nosotros. Un fetiche es una cosa independiente, aunque se trate de la expresión de nuestro deseo y hayamos destinado toda nuestra imaginación en crearlo, depositando en él la máxima cantidad de lo «posible». Puede ser un producto, pero al confiarle nuestros deseos más ocultos e introducirlos en él como si le hincásemos un clavo en su «carne», establecemos un acuerdo con él para poder realizar esos deseos, transformando así la creación subjetiva en una realidad objetiva, en un compañero dotado con el «mayor poder» que le hayamos otorgado mediante la fe en sus posibilidades. En cualquier caso, si esto no satisface nuestras expectativas y no mantiene el «acuerdo», siempre podemos desmenuzarlo, quemarlo o enterrarlo. Los fetiches no son arte como no lo son los dibujos automáticos. Son algo mucho más vivo que el arte, su función es diferente y sobre todo nuestra responsabilidad para con ellos es mucho mayor que para con el arte. Por eso también nos aferramos a ellos con más fuerza.



El restaurador (experimentación colectiva), objeto, 1974

La magia de los objetos: Manifiesto para un nuevo arte aplicado

ES NECESARIO DEVOLVER A la irracionalidad un espacio «oficial» que se corresponda con el lugar que ocupa en la psique humana. La civilización científico-tecnológica, se desarrolle en un sistema democrático o totalitario, desprecia lo irracional. La irracionalidad del espíritu humano, poseedora de una enorme energía, persigue realizarse por todos los medios, pero la civilización solo conoce un medio de comunicar su poder: oprimiendo, reprimiendo. Solo que la irracionalidad es irreprimible. Una pequeña parte de la sociedad es capaz de sublimar esta energía (arte, religión), pero la mayor parte de esta energía, oprimida por los mecanismos de la civilización, se acumula en sus sedimentos, a la espera del momento justo en que erupcione en la forma de cataclismos irracionales (guerras, nacionalismo, revolución) o se cuele «ilegalmente» por el entramado de la realidad en la vida social, en la que entonces se «materializa» en forma de absurdo. Aun así, desde el alba de la historia de la humanidad y de los pueblos naturales, la irracionalidad ha ocupado un lugar preferente en la vida de la comunidad en forma de rituales mágicos, a través de los cuales se hacía presente en toda actividad humana utilitaria. El nuevo arte aplicado al que nos referimos es justamente un



intento de restituir a la actividad utilitaria su dimensión mágica; un intento de restituir la legitimidad a la irracionalidad.

Desde su nacimiento, el arte no ha conocido nunca el concepto «aplicado». A medida que con el discurrir del tiempo se expandió el campo del arte —cuyo origen procede de la magia y las necesidades culturales— este empezó a dividirse en «culto» y/o «puro» (de lo que aún conserva su original consagración mágica, a pesar de todas las idas y venidas por las funciones psicológicas y estéticas), y el llamado «arte aplicado», en el que se insertan principalmente los objetos de uso cotidiano. En la época moderna, esta última aplicación del arte y de la artesanía ha sido tajantemente separada del arte «libre» y/o «puro», cortando sobre todo con sus fuentes psicológicas, que han sido sustituidas por la estética, el escaparate social y las funciones utilitaristas. La incorporación de la producción industrial introdujo la fácil ejecución y la simplificación máxima de las formas. Aunque el arte aplicado, en tanto producción individual de arte, ha seguido existiendo a lo largo de la producción fabril, la consecuencia es una pobre relación que se alimenta de las sobras del arte mayor, recogiendo unas pocas propuestas y elementos que aplica posteriormente a sus propias técnicas, sin que les afecten los principios psicológicos e ideológicos mediante los que se desarrolla y renace el arte puro. De este modo, en el arte aplicado esos impulsos se echan a perder, dando como fruto la mera innovación estética.

La elemental progresión teórica moderna y su relación con el arte aplicado la ha constituido el Funcionalismo de Karel Teige. Sin embargo, desde el punto de vista de la reavivación del objeto mágico, contemplamos el funcionalismo como una purga esencial y necesaria capaz de enjuagar lo que queda del historicismo del siglo XIX, el cual, al igual que entroncaba con los caprichos

burgueses y su alarde social, entró en conflicto con la modernización de la producción industrial. Desde nuestra perspectiva, el funcionalismo en el arte aplicado desempeñó una tarea análoga a la del dadaísmo en el campo del arte puro, es decir, desbrozó el terreno y devolvió el arte aplicado a su punto de partida. El hecho de que la siguiente generación no fuera capaz de comprender la función ideológica del punto de vista de Teige, y que el funcionalismo, una vez más (¿y cuántas van ya?), se convirtiera en otra escuela estética, es un malentendido crucial.

Es significativo que el surrealismo fuese el primero en comenzar a poblar el espacio desbrozado, introduciendo en él los objetos, desdeñando la denominación artificial y burocrática de arte aplicado. Junto a objetos cuya función práctica tendía a la mistificación (*Copa, taza y plato forrados de piel*, 1936, de Méret Oppenheim), los surrealistas construyeron a diario multitud de objetos que podían, sin perder nada de su magia —ni de sus funciones ideológicas y psicológicas— satisfacer funciones utilitarias (*Venus de Milo con cajones*, 1936, de Dalí; *Mesa-lobo*, 1947, de Victor Brauner; *Sillón con mano empuñando un revolver*, 1965, de Fabio de Sanctis y Ugo Sterpini).

La verdad de la aserción de Teige de que, en tanto que bella arte, lo que contiene el plato es más interesante que el propio plato, está condicionada históricamente. Si nuestra percepción del mundo se basa en el pensamiento analógico (y esto es lo que nos importa), podemos por ejemplo hacer uso de la forma del plato, el cubierto y todo lo demás durante la comida para evocar una serie de asociaciones mediante actividades analógicas para de este modo erotizar de forma acusada todo el proceso del comer; o convertirlo en un acto de canibalismo para liberar nuestra repri-

mida misantropía. En cada caso, la actividad adquiere entonces un carácter lúdico, sin que se trate ya de llenar la tripa.

Un mundo habitado por estos objetos dejará de ser esclavo del utilitarismo formalista, transformándose en un juego de analogías, retornando de esta manera a la sinestesia, que tal vez sea uno de los elementos básicos del próximo ciclo de la civilización. Pero, ¿no es esto pura Utopía? A su vez, ¿se convertirán estos objetos en exclusivos artefactos de «arte», en cebo para coleccionistas de curiosidades? Sin embargo, toda Utopía genera nuevas alternativas para el desarrollo de la humanidad. Antepone lo posible frente a lo real. Aún más, toda Utopía, en tanto que fruto de la omnipotencia del deseo, lucha por realizarse. Ahí reside el poder de la Utopía, y permítasenos añadir que se trata de un poder impredecible.



Fotograma de *La muerte del estalinismo en Bohemia*, 1990

Renunciar al papel de líder

I

SOMOS TESTIGOS DE LA excitante e inquietante transformación del sistema totalitario en una democracia parlamentaria. Todos nos sentimos totalmente cautivados por el proceso. No es solamente una cuestión nuestra. Es una tendencia global. Parece que todo el mundo se dirige de nuevo y desde hace varios años, por mera preferencia, hacia una forma democrática de gobierno. No es difícil imaginar que junto con indudables ventajas de índole económica y política, el hecho causará un predominio momentáneo del pensamiento conservador. Por ejemplo, en arte, el romanticismo de las vanguardias artísticas será relevado por el tedio de un nuevo (enésimo) clasicismo. Consecuentemente, una represión sustituirá a la otra. Porque la represión no es un invento de los sistemas totalitarios, sino el precio que la humanidad paga por esta civilización. Naturalmente, en los sistemas democráticos la represión es menos manifiestamente primitiva, es más elegante, más civilizada. Tanto es así que todo el mundo vive hoy en día, en 1990, eufórico, pensando que de ahora en adelante todo irá bien... Bueno, habrá que «corregir pequeños errores», pero en definitiva, estamos avanzando firmemente camino del paraíso. Sin embargo, nadie es capaz de darse cuenta de que este camino se encuentra sumergido en un mal olor infernalmente sulfúrico

(tanto en sentido figurado como literal), por lo tanto no deberíamos olvidar, en este momento, que la humanidad se encuentra frente a una transformación completamente elemental que afecta directamente a la existencia de la humanidad: el ser humano, en interés propio o por instinto de supervivencia, tendrá que renunciar a la civilización y retornar (esperemos que sea por la espiral de la evolución) al punto de partida, o sea a la naturaleza, pero no ya como su amo, sino como el hijo pródigo.

Al igual que el Partido Comunista¹ tuvo que renunciar a su posición de líder y retornar a la pluralidad política, el ser humano tendrá que renunciar a su papel de líder en el mundo y retornar a la pluralidad de la naturaleza, como uno más. Y tendrá que hacerlo sin dárselas de listo. Probablemente no será suficiente transformarse de amo en protector de la naturaleza; la naturaleza podría considerar esa transformación como una especie de intento hipócrita a fin de salvar al menos las ruinas de la desacreditada ilusión del antropocentrismo. Por eso, el ser humano tendrá que renunciar a esta ilusión por completo. Porque el antropocentrismo, según escribió mi amigo, el poeta Jiří Koubek, es una forma de racismo de especies.

Esta no es la primera ilusión que el ser humano ha tenido que abandonar a lo largo de la vida de la civilización. Siglos atrás, Copérnico le quitó la ilusión del geocentrismo. Y no hace muchos años Freud le quitó al ser humano la ilusión de ser el amo soberano de su pensamiento y sus acciones. Pero acepto que la pérdida de la ilusión del antropocentrismo sea probablemente más dolorosa, lo que tendrá unas consecuencias mucho más graves.

1. El autor se refiere al Partido Comunista de Checoslovaquia del periodo 1921-1990, de orientación totalitaria. (N. del T.).

¿Dónde se encuentran las raíces del antropocentrismo? Los pueblos primitivos no conocen semejante concepto. El antropocentrismo surge con la aparición de la civilización. Es el producto de los sistemas religiosos de la civilización. Las religiones tuvieron que ofrecer algo al ser humano en compensación por haberlo arrancado del paraíso natural y exponerlo a la depresión de la civilización, a la explotación y a la noción de productividad; por haberle arrebatado la inocencia y a la madre bondadosa y generosa, sustituyéndola por la moral y el derecho penal y por unos padres punitivos, ascéticos y santurrones. Así pues, para indemnizar de alguna manera al ser humano, el engaño se extendió y la civilización le dejó la ilusión del antropocentrismo. Le embaucó haciéndole creer que el Dios-Padre lo creó a su imagen y semejanza, y que es, por lo tanto, la más querida de sus criaturas, y que lo ha elevado por encima del resto de la naturaleza. A partir de ese momento, a lo largo y ancho de la historia de la civilización, adoptó innumerables variaciones: eres más que otros porque tu padre era judío, eres más que otros porque tu padre tiene una fábrica, eres más que otros porque tu padre nunca tuvo una fábrica, etc. Aquí empieza el deseo del ser humano por el poder, un deseo ajeno a los pueblos primitivos.

Más tarde, la Ilustración (siglo XVIII) reafirmó el error del antropocentrismo por el lado opuesto, por medio de su «culto a la razón». El colmo llegó con la revolución técnico-científica del siglo XIX y XX. Desde ahí solo hay un paso a la catástrofe ecológica, al borde de la cual nos encontramos.

Por eso considero el renacimiento de la religión, sea el cristianismo en Europa o el islam en Asia, como un paso atrás. Por el contrario, es necesario arrancar al ser humano del Dios-Padre y devolverlo a la Madre-Naturaleza. (A diferencia de la madre, al

padre de un hijo nunca que se lo conoce con certeza...). Volviendo a la naturaleza, la humanidad tendrá que renunciar a ciertas conquistas de la civilización, como los inútiles trastos tecnológicos. La ciencia se convertirá de nuevo en una magia y el arte descenderá del pedestal de la estética y de las pocilgas de los oropeles del entretenimiento de masas y recuperará su lugar, en la práctica de la vida, como instrumento de rituales cotidianos y medio de expresión de los mitos. (A propósito, los surrealistas llevan cincuenta años de ventaja en esto).

Me gustaría que, también ahora, y sobre todo ahora, hubiera el suficiente papel no solo para las «introducciones a la democracia» y las «verborreas del sojuzgado yo», sino también para libros realmente actuales: J. J. Rousseau, Charles Fourier, Sigmund Freud (*El porvenir de una ilusión, El malestar en la cultura*) Claude Lévi-Strauss (*El pensamiento salvaje*) o Herbert Marcuse; y asimismo para los libros de los antiguos herméticos, libros sobre magia, cuentos populares, viejos mitos, sin olvidar, por supuesto, los libros de los surrealistas (André Breton: *Arcano 17, Prolegómenos a un tercer manifiesto surrealista o no*, Pierre Mabille, Jiří Koubek: *Los escalones sobre la lluvia, El fondo del lago*, o el libro colectivo *La civilización surrealista*). E igualmente Karl Marx y el ensayo de V. I. Lenin *El Estado y la revolución*, aunque hoy día suene poco popular. ¿Qué une los libros de esta selección heterogénea? En estos libros surgen ideas que ponen en tela de juicio el camino civilizador de la humanidad, presentan formas de civilización alternativas y menos represivas, o por lo menos demarcan para el ser humano una posición más modesta y adecuada a este mundo.

Ya que he mencionado a Karl Marx, quisiera advertir que también él llegó a la conclusión de que la humanidad tendrá

que volver al punto del que partió. No obstante, su enfoque se limitaba al punto de vista de la justicia social, lo cual (visto desde la actualidad) resulta incompleto. La sacudida tiene que penetrar más profundamente. Pero Marx sabía bien que todo «el mal» (al que identificaba con la explotación) empieza en el instante en que da comienzo el proceso civilizador (para Marx, el sistema esclavista) y, por lo tanto, es menester devolver al ser humano al «bien» (para Marx, la sociedad sin clases).

Con estas palabras no pretendo librar a Marx de su responsabilidad por la sangrienta interpretación leninista-estalinista de sus nobles ideas, porque toda idea es responsable de todas las interpretaciones que surjan de su existencia, sea con intención previa o no.

A pesar de lo dicho, quisiera aducir algo en su defensa. Parece, en efecto, que su caso no es el único. De modo parecido, la idea de la unificación europea, que contemplamos hoy en día como uno de los objetivos anhelados, ha pasado en la historia por varios y sangrientos intentos de realización. No deberíamos olvidar siquiera el hecho de que, inicialmente, Robespierre intentó imponer la declaración de los derechos humanos con ayuda de la guillotina. Asimismo, es difícil olvidar los métodos de difusión del ideal cristiano del amor al prójimo, empleados en el pasado. Y tampoco se puede descartar que la idea de renunciar a la civilización ya haya pasado por un sangriento intento de realización, si he entendido bien a Pol Pot.

La impresión que se tiene es que la humanidad intenta, posiblemente por impaciencia, poner en práctica todas aquellas ideas nobles y humanistas en primer lugar por la vía rápida, sangrienta, para volver otra vez a la convicción de que ese no es el

camino, para tan solo después del fracaso de la variante brutal, emprender el largo y lento camino de la evolución pacífica.

Quisiera volver al precio que tendrá que pagar la humanidad por renunciar a la civilización. Creo que perderá menos de lo que obtendrá: una vida en una sociedad no represiva y, a la vez, un sentido de seguridad, una razón de obrar, una verdadera justicia social. Y, además, de nuevo podrá respirar, comer y beber. En último término, el ser humano se librá de su maldición, su sentido de culpa por un pecado heredado: el de haber abandonado, profanado, ofendido y humillado a su propia madre. Pero esta vez la humanidad tendrá que darse prisa si quiere retornar por la espiral de la evolución, ya que la alternativa, el peor camino, sería una caída brusca.

Naturalmente, desde este punto de vista del futuro de la humanidad, nuestra «revolución de terciopelo» parece una insignificante jugada de la historia, aunque divertida. A propósito, también tendremos que renunciar a la historia, no la vamos a necesitar, los pueblos primitivos no conocen este concepto, ya que tienen en su lugar algo más sustancial y duradero: sus mitos.

II

EL SER HUMANO HA convertido la naturaleza en su enemigo, se ha perdido entre las sombras de su propio carácter, en el que ya es incapaz de distinguir los reflejos transindividuales. Está solo. Apartado sin esperanza por los medios artísticos de sus avales mágicos, lanza repetidos llamamientos de una enseñanza a otra, movimientos dirigidos a lo otro, lo incógnito, lo mudo. Cada vez más encerrado en su propio ser, se ha resignado a partir de ahora a jugar tan solo con los crucigramas de su soliloquio.

Nuestro antepasado, con los pies enraizados en su pequeña parcela de tierra aterciopelada por la lluvia y resquebrajada por el sol, con su contención y generosidad, y con la cabeza vuelta en todas las direcciones, sobrecogido por las estrellas bajo la cúpula de la noche, entendía, gracias a su mirada libre, más de la verdad concreta que un profesor universitario de nuestra época, provisto de instrumentos de análisis y precisión terminológica que convierten las escuelas en guetos y su universo en un mero juego convencional. Conocía las leyes, las cuales percibía a través de la acción, sin preocuparse de las evidencias y sin investigar a fondo su propia posición con respecto a los vínculos verticales.

En aquellos tiempos, cuando conocía a los animales y las plantas conforme a su vida y comportamientos, sin análisis ni clasificaciones (análisis y comportamientos cuya comodidad ha sido causa de malentendidos), los ritmos naturales eran su reloj y el cielo su calendario. El pasado le era desconocido al igual que el futuro, y a pesar de todo, se encontraba menos solo que nosotros. «El heroico hombre del Norte» de los cuentos populares, que llevaba regalos a su mujer aprisionada en una cueva, era más fraternal que nuestros cultivados contemporáneos, hombres de



leyes y letras que nos estrangulan en nombre de nuestra propia libertad. Para el hombre del Norte, la amenaza del invierno, de sequía o de tormenta era menos grave, por ser esta menos alarmante que la defensa de nuestras naciones y órdenes públicos. Sin duda, su muerte acontecía con más facilidad, pero igualmente fácil era su felicidad. ¿Se ha considerado siquiera que aquel hombre daba menos importancia a la duración de su existencia y más a su calidad?

Guy-René Doumayrou, *Geografía estelar*

EL HOMBRE, a menos que sea un estúpido vanidoso, debe saber que no «crea», que se le permite apenas desvelar un poco de lo velado (con riesgo de volver a velar tanto o más lo que estaba desvelado), y liberar energías potenciales de la naturaleza. Creo que esto, que se aplica lo mismo al descubrimiento de Neptuno que al de la penicilina, debe bastar para su ambición.

André Breton, *Sobre la astrología*

«LA TRANSMISIÓN de la conciencia». En estas palabras, representadas por su sentido, encuentro toda la justificación de la actividad creativa, dicho en palabras de lo más generales (y silenciosas), actividad que jamás podrá sucumbir al error *especieista* de la encapsulación. Y asimismo veo que una corriente idéntica fluye del espacio externo al interior humano. ¿De qué otra manera podríamos vivir, sino respetando esta relación bilateral y esta permanente relación mágica? Sería miserablemente retrógrado

negar los hechos que nos acompañan por doquier, por todos los caminos a pleno aire, lejos de la ridícula tecnología de la «vida doméstica». Piedra, trozo de corteza o pintura, ¿explosión del universo o poesía? La forma canonizada, en la que se inserta inútilmente la fuerza demostrativa, se hunde en su propio lugar: en las secas manos de los antropocéntricos, cuyo ronco balbuceo hacen pasar por el tan buscado lenguaje.

Jiří Koubek, *El fondo del lago*

EN OTRAS palabras, lo que no ha cesado de espantar a las sociedades paganas y cristianas es el «espectro de la irracionalidad». Resultaba más fácil aplicar un exorcismo con el riesgo de causar víctimas inocentes que permitir que se volcaran las mesas junto con los valores del orden establecido. Queda tan solo una pregunta: ¿justifican los resultados del proceso civilizador los medios concretos y el espíritu de esa grave tarea, o más bien sería un error psicológico y fundamental en las condiciones de equilibrio y armonía del espíritu humano?

René Alleau, *Nicolas Flamel y el surrealismo*

EXPERIMENTAMOS ASÍ la impresión de que la civilización es algo que fue impuesto a una mayoría contraria a ella por una minoría que supo apoderarse de los medios de poder y de coerción. Luego no es aventurado suponer que estas dificultades no son inherentes a la esencia misma de la cultura, sino que dependen de las imperfecciones de las formas de cultura desarrolladas hasta ahora.

Es fácil, en efecto, señalar tales imperfecciones. Mientras que en el dominio de la naturaleza ha realizado la humanidad continuos progresos y puede esperarlos aún mayores, no puede hablarse de un progreso análogo en la regulación de las relaciones humanas, y probablemente en todas las épocas, como de nuevo ahora, se han preguntado muchos hombres si esta parte de las conquistas culturales merece, en general, ser defendida. Puede creerse en la posibilidad de una nueva regulación de las relaciones humanas, que cegará las fuentes del descontento ante la cultura, renunciando a la coerción y al estrangulamiento de los instintos, de manera que los hombres puedan consagrarse, sin ser perturbados por la discordia interior, a la adquisición y al disfrute de los bienes terrenos.

Sigmund Freud, *El porvenir de una ilusión*

QUIZÁ EL ser humano no sea el centro, el núcleo del universo. Es también posible que en el universo animal existan seres superiores, de un comportamiento tan ajeno al del ser humano como el comportamiento de este pueda serlo para una ballena. No hay nada que pueda impedir a estos seres evitar por completo el campo de la percepción humana, ya que pueden dotarse de medios de camuflaje, pero la posibilidad de su existencia es de antemano anunciada por la teoría de la forma, al igual que por el estudio del mimetismo animal. No cabe duda de que se ofrece a esta idea el más vasto espacio de especulación, a pesar de situar al ser humano en las modestas condiciones de explicar su propio universo. Como un niño que intenta conocer las hormigas a fondo dando patadas a un hormiguero.

André Breton, *Prolegómenos a un tercer manifiesto o no*

EN LO referente a los animales, estos pertenecen en parte al mundo humano, especialmente los peces y las aves, así como ciertos animales terrestres pertenecen al mundo físico. Por ejemplo, los Bororo opinan que su apariencia humana es una transición entre la forma del pez (cuyo nombre portan) y la forma del papagayo arara (punto final de su ciclo de transfiguración).

Claude Lévi-Strauss, *Tristes trópicos*

PARA RECONOCER el velo de sombra del dualismo circundante, sombra que cubre los frutos del pensamiento, el espíritu no podrá sentirse satisfecho con la regresión de todo valor dialéctico, frenándose a la hora de entregar al dualismo las llaves de los conflictos momentáneos; menos mal que se dirige, como mucho, al subjetivismo, por otro lado sacudido gravemente por el descrédito de las «grandes religiones». Si para Hölderlin la actividad poética era la más estricta de todas, eso no significa que esta nos libre de culpabilidad alguna, sino que hoy en día es testimonio de una inocencia original. ¿Cómo podría entonces contar las trampas de las salvaciones imaginadas y los refugios de los científicos, de los que, por otra parte, lo mejor que se puede esperar es que hubieran iluminado las fronteras de los contrarios, cuya solución fue siempre su aspiración vital? La vida verdadera, o más bien lo que sobrevivirá a la existencia de cada ser humano, es invitada a depositar en la luz cenicienta toda coherencia; tal vida se cobra este precio: personas que acechan en la fugacidad de las esperan-

zas, empuñando las riendas de futuras lunaciones; los retoños del pino dominan el bello juego de extenderse por las riberas acantiladas; el puente del diablo necesita un arco más; la poesía está limitada a contar sus vuelos. Pero entre el día y la noche, el único vuelo onírico se encuentra en el brillo de antaño, de cuya posible trascendencia nos informan los alquimistas.

Vincent Bounoure, *Introducción al tratado de las matrices*

ESTE ES el efecto de la constante actividad de la civilización: hace siempre lo opuesto a sus propósitos, nos instruye en el anhelado bien, pero en realidad apoya el progreso del mal ¿Acaso nadie sabe lo que se debería hacer? ¿Acaso hay niños que no saben que cada año hay que exterminar orugas y abejorros? Es la operación más fácil, y a pesar de todo, jamás nadie en la civilización la llevará a cabo.

Charles Fourier, *Crítica de la civilización*

NO SON tanto las personas las que convienen sobre los nombres de las cosas como las cosas las que imponen sus nombres. Nuestro papel se reduce a su lectura y entendimiento. No somos nosotros los que construimos el orden del mundo en nuestras mentes, sino que gradualmente tomamos conciencia de él.

Pierre Mabile, *Notas sobre el simbolismo*



Fotograma de *Los conspiradores del placer*, 1996

El futuro pertenece a las máquinas ipsátricas

NUESTROS ANTEPASADOS DESCENDIERON DE los árboles y enderezaron su columna vertebral para liberar sus miembros anteriores. Tenían una profunda necesidad de disponer a gusto de las patas delanteras: solo ellas podían permitirles practicar la masturbación. Pese a las calumnias con que la han cubierto los hipócritas y a las prevenciones de las que ha sido víctima por parte de los timoratos, la práctica de la masturbación ha sido siempre útil a la humanidad, tal como lo demuestra Bohuslav Brouk en su libro *Autosexualidad y psicoerotismo*.¹

Las posibilidades que brinda la tecnología actual, especialmente la tecnología punta, permiten augurar para el futuro próximo el auge de una masturbación de masas, frente a la cual la experiencia solitaria del masturbador del siglo XIX o de principios

I. «Desde el punto de vista de la crítica social, la masturbación ofrece más ventajas que inconvenientes para la sociedad. Puede ser considerada, sobre todo hoy, como un remedio contra una proliferación excesiva de la especie humana. Desde siempre, ha jugado un rol beneficioso previniendo la gravidez precoz, cuyas consecuencias son, según la propia opinión de los médicos, perjudiciales para la descendencia. Vemos, pues, que la práctica de la masturbación es beneficiosa para la humanidad, y solo espíritus afectados de ceguera moral podrían negarle ese mérito». Bohuslav Brouk, *Autosexualidad y psicoerotismo*, Ediciones Surrealistas, Praga, 1935.

del xx aparecerá como una supervivencia del pasado preindustrial. Podremos entonces, según nuestro gusto e ideología, extrañar el encanto artesanal de aquella experiencia del pasado o deplorar su carácter rudimentario. Quiérase o no, la masturbación salvaje está perimida, porque ya no responde a los problemas planteados por la explosión demográfica. De aquí al año 2000 habrá ocho mil millones de seres humanos a quienes no solo habrá que vestir y alimentar, sino también hacer gozar. Esto solo se logrará generalizando la práctica de la masturbación automática.

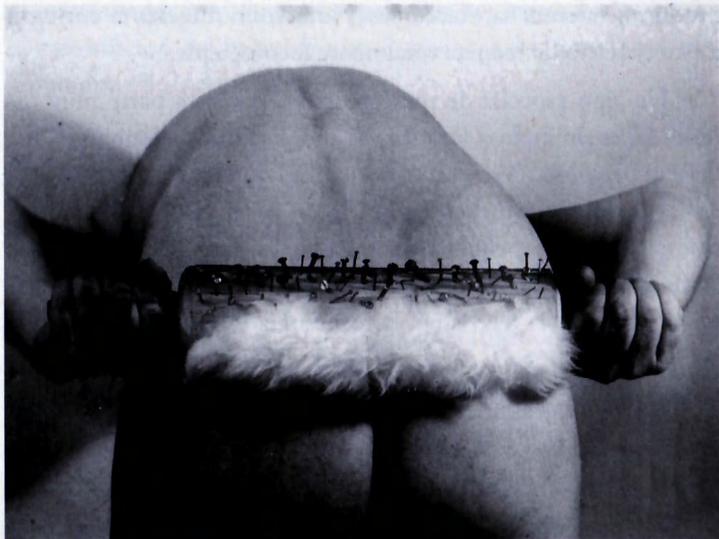
La aceleración del proceso de producción industrial, que abarca todos los ámbitos de la existencia, tiende a reducir a cero el tiempo necesario para el acoplamiento humano, que, como se sabe, puede llegar a ser muy largo. El hombre y la mujer tienen cada vez menos tiempo libre para reconocerse, para elegirse mutuamente. ¡Qué más da!

Las máquinas ipsátricas os permitirán elegir vuestra pareja al instante y con total libertad y conduciréis en semejante ocasión como si jamás hubierais tenido que superar la timidez o el respeto por las convenciones.

Estas máquinas son el futuro. Y sin embargo, la masturbación mecánica no ha nacido hoy.

I. Aparatos producidos en serie y desviados de su función habitual

La masturbación mecánica puede ser practicada con ayuda de máquinas diversas que, concebidas para cualquier otro uso, se prestan sin embargo a este empleo singular. Los casos de masturbación eran



frecuentes entre las costureras que se servían de máquinas de coser a pedal.¹ Desde la aparición de la máquina de coser eléctrica, que ha demostrado ser inadecuada para este uso, las masturbadoras se han conformado con la lavadora, cuyas vibraciones, al transmitirse a su regazo, siempre que sepan adoptar una postura adecuada, les

-
1. Pouillet, en su obra *De l'onanisme chez la femme (Sobre el onanismo en la mujer)* menciona la siguiente observación: visitando una fábrica de ropa militar, había notado que una joven obrera, cuya excitación era evidente, imprimía a su máquina un movimiento cada vez más acelerado. Al cabo de un cierto tiempo, la muchacha palideció bruscamente, cerró los ojos y dejó escapar ahogados suspiros. Permaneció inmóvil durante algunos segundos, luego se enjugó la frente con su pañuelo y retomó su trabajo. Según el testimonio de la directora, escenas parecidas se producían con mucha frecuencia entre el personal femenino de la empresa.

producen intensas satisfacciones. Numerosas mujeres se entregan a este ejercicio de manera totalmente inconsciente.

Un tipo especial de masturbación, por otra parte muy difundida, es sin duda el automovilismo. Es raro, sin embargo, que lleve al orgasmo. Pero el mejor ejemplo de una técnica desviada en favor de la masturbación nos lo da la televisión: hasta la introducción de la pequeña pantalla en los hogares, los diversos artefactos domésticos solo aportaban al masturbador una ayuda mecánica. Con la televisión, la tecnología interviene en el plano psíquico. Se conocen casos de masturbación provocada por la aparición en la pequeña pantalla de una locutora conocida, un cantante, un campeón o un político.

2. Máquinas ipsátricas de fabricación artesanal

La más conocida —una máquina a pedal para uso de las mujeres— se encuentra en el Museo de Criminología de Dresde. Mucho más notable, sin embargo, desde el punto de vista de su construcción, es la máquina ipsátrica para hombres que se conserva en el Museo de Criminología de Praga, en la calle Saint-Barthélémy. A primera vista, se trata más bien de una «dama de viaje», pero un examen más minucioso permite descubrir en su interior un mecanismo muy original. En efecto, la cabeza de la dama oculta un balancín cuya extremidad inferior termina en la entrepierna y sostiene un guante de cuero cuyos dedos, replegados sobre la palma, parecen apretar un invisible miembro. Relleno de una argamasa que asegura su firmeza, este guante, previamente lubricado en su cara interna, simula ser el orificio vaginal en el que

el masturbador introducirá su pene para ser masturbado, gracias al movimiento del balancín que él mismo habrá puesto en movimiento.

3. Máquinas ipsátricas inspiradas por la curiosidad científica

Según William H. Masters y Virginia E. Johnson,¹ un grupo de físicos ha creado un simulador capaz de reproducir artificialmente las condiciones del coito y de medir la intensidad de las reacciones de un individuo dado en semejantes circunstancias. El aparato consta de una gama de penes plásticos, concebidos para adaptarse a las particularidades físicas de la mayoría de las mujeres y que poseen las cualidades ópticas del vidrio liso.

Una iluminación de luz fría permite observar y registrar la amplitud de sus movimientos. A medida que se eleva el grado de excitación de la paciente, se observa que la frecuencia y amplitud de los movimientos del pene crecen proporcionalmente a sus aspiraciones sexuales subjetivas. El aparato funciona con electricidad.

1 W. H. Masters y W. E. Johnson se dedicaron, a partir de 1945, a investigaciones sobre la actividad sexual en el servicio de ginecología de la Facultad de Medicina de la Universidad de Washington. Afirman en su obra *Woman sexual response* que, en once años de observación, «ninguno de los 312 hombres y de las 382 mujeres examinadas por ellos fue capaz, durante el examen, de llegar al orgasmo bajo el influjo de la imaginación».

4. Máquinas ipsátricas especiales

El desarrollo de la cultura de masas va acompañado de un empobrecimiento de la imaginación individual. A raíz de ello, la estructura psíquica de la masturbación, el psicoerotismo, tiende a desaparecer. Así, la masturbación clásica, reducida a una simple manipulación, ya no está en condiciones de satisfacer al masturbador, aún cuando este ponga a trabajar todo un arsenal de artefactos electrodomésticos. Es que la máquina ipsátrica propiamente dicha, concebida exclusivamente para satisfacer física y psíquicamente al masturbador, aún no ha sido construida. Su concepción no plantea sin embargo ningún problema teórico, y la tecnología actual debería permitir su fabricación en serie. Tenemos, pues, derecho a sorprendernos de que aún no haya hecho su aparición en el mercado, tanto más cuanto que respondería a los deseos de la mayoría de nuestros contemporáneos, procurándoles a voluntad, sin pérdida de tiempo inútil, un placer erótico personalizado. En efecto, la máquina ipsátrica libera al masturbador de los fastidiosos trámites ante su pareja y de la obligación de hacerle la corte. Basta con introducir una moneda en la hendidura del aparato y apretar un botón para que surja la imagen de aquel o aquella que se desea.

5. Funcionamiento de la máquina ipsátrica

Pueden considerarse resueltos los problemas puramente mecánicos concernientes al funcionamiento de la máquina ipsátrica. En efecto, bastará con adoptar, con miras a su producción a escala



Fotograma de *Los conspiradores del placer*, 1996

industrial, el prototipo calibrado por los radiofisiólogos (ver más arriba). Es distinto el caso de la programación psicoerótica de la máquina, que plantea delicados problemas de elección. Los medios masivos de comunicación no solo participan en forma decisiva en la formación del ideal del yo, que adquiere en nuestra época un carácter más o menos colectivo. También contribuyen en la formación del ánimos y del ánima, que adquieren a su vez un carácter de masas. Es necesario, por lo tanto, tomar en cuenta este fenómeno de reducción de lo individual a lo colectivo para programar la máquina ipsatríz. La elección de las secuencias visuales y sonoras destinadas a estimular la claudicante imaginación psicoerótica del masturbador, puede entonces reducirse a una cuestión de estadística.

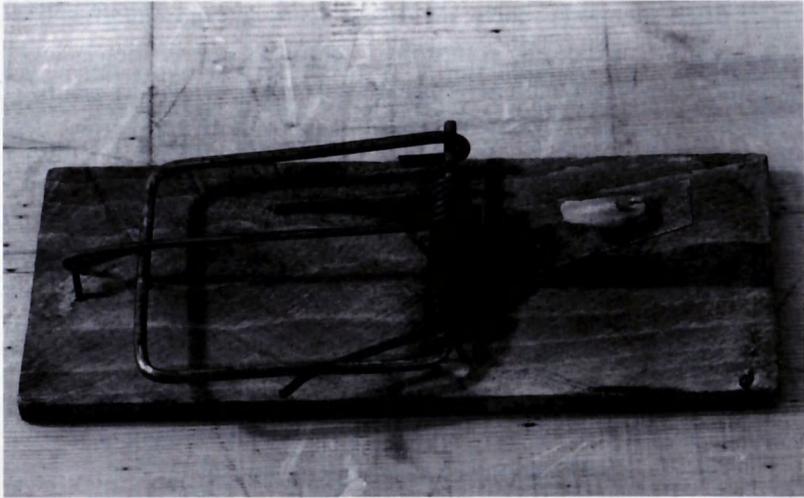
Recomendaría a los constructores que, para la presentación general del autómata, se inspirasen en la de las máquinas de discos. El masturbador, como si se tratase de elegir el título de un disco en el tablero del aparato, elegiría el nombre de una pareja, cuya imagen aparecería inmediatamente en la pantalla. Esta pareja, hombre o mujer, habrá sido filmada con ayuda de un gran angular, para poder presentar al masturbador la imagen que ofrecería durante el coito, por delante y por detrás. Debería utilizarse sobre todo la imagen de personalidades conocidas por el gran público: cantantes, actores y actrices, locutoras y anunciadoras de televisión, deportistas, políticos, etc., elegidos en función de su grado de popularidad.

Duración de las sesiones

Cada usuario deberá tener la libertad de prolongar su mano a mano con el autómata según sus posibilidades y exigencias. De todos modos, en los autómatas masturbadores públicos, el tiempo de utilización será medido, como en las cabinas telefónicas, en unidades de tres minutos. Pasado este plazo, el masturbador deberá introducir una nueva moneda o una nueva ficha en caso de que desee prolongar la experiencia.

Instalación de autómatas masturbadores públicos

En mi opinión, la generalización del uso de máquinas ipsátricas no puede depender de la iniciativa privada. Inicialmente, al menos, será necesario organizar estaciones públicas de masturbación con la participación del Estado.



En una primera fase, las máquinas ipsátricas de modelo corriente deberían ser instaladas en lugares cerrados: clubes de empresas, salas de reunión para jóvenes pioneros, locales políticos, salones de estudio de los colegios, cuarteles, etc. Se las instalará luego cerca de los lugares de trabajo, a fin de reducir las pérdidas de tiempo más importantes durante la jornada. Se podrá finalmente extender su implantación a todos los lugares públicos en los que la concurrencia de un cierto número de personas provoca el deseo: piscinas, estadios, estaciones, hoteles, restaurantes, salas de espera, etc.

En cuanto a las máquinas especialmente programadas para las desviaciones sexuales, recomendaría instalarlas preferentemente en los hospitales y clínicas psiquiátricas. Así se protegería el anonimato de los masturbadores perversos contra la maledicencia de la multitud. Estos, sobre todo los sádicos y los pedófilos, ten-

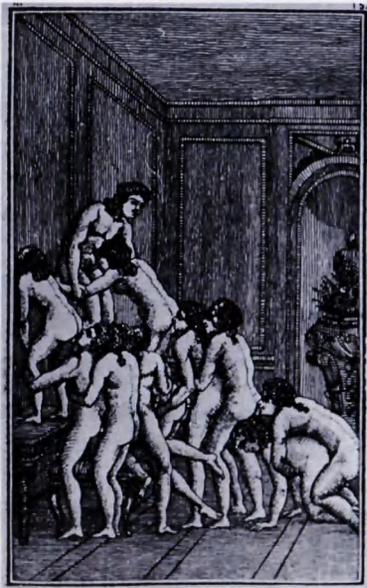
drían además la ventaja de librarse a sus ejercicios favoritos bajo control médico. Se comprobaría entonces que las desviaciones sexuales son mucho más frecuentes de lo que revelan las estadísticas. Mañana, las máquinas ipsátricas permitirán a todos esos desviados sexuales secretos, hasta aquí condenados a una vida sexual convencional, liberarse felizmente de sus frustraciones.

En suma, la implantación progresiva, en todos los lugares públicos y de trabajo, de cadenas de autómatas masturbadores ofrece para la sociedad una serie de ventajas de primordial importancia:

1. Mano de obra sana y no frustrada, que durante la jornada de trabajo pensaría únicamente en su tarea.
2. Familia armoniosa. Menos divorcios y, por lo tanto, menos niños desdichados.
3. Prácticamente, liquidación de la prostitución y de las enfermedades venéreas.
4. Libertad para los desviados sexuales: su integración al proceso de trabajo.
5. Disminución de los delitos sexuales.
6. Gracias a las máquinas ipsátricas, democratización del erotismo y, por consiguiente, de la sociedad entera, ya que ellas habrán suprimido los privilegios de la belleza de ambos sexos.
7. Control del Estado sobre la vida sexual de los ciudadanos.

Conclusión

Las ventajas que se desprenden de la implantación de las máquinas ipsátricas en la vida social son tan evidentes que se puede considerar muy próximo el advenimiento de estas máquinas cuyo original, expuesto sin mención del autor en el Museo de Crimonología de la calle Saint-Barthélémy, será solemnemente trasladado al Museo Nacional de la Técnica de Praga-Letná, para figurar en él al lado de la lámpara de arco de Krizik y el pararrayos de Divis.



La educación física al servicio del erotismo y del militarismo, 1976

Otra Mirada

František Dryje

¿DE DÓNDE VENIMOS? ¿QUÉ SOMOS? ¿A DÓNDE VAMOS? Este es el tipo de preguntas que define el destino general de la humanidad en una cierta época, en un momento histórico, destino que nos es sugerido por un esquema evolutivo establecido que hemos aceptado sin darnos cuenta y que nuestra experiencia diaria confirma de manera rutinaria. El tema del cuadro de Gauguin, que contiene en su título las tres preguntas, forma parte del predicado del sentido, de la suposición de que hacer preguntas es precisamente lo legítimo. «La personalidad humana, en el cuadro, se despliega de derecha a izquierda con todo el infantilismo, encanto y festividad durante los cuales todo se olvida, comenzando por la propia forma de vivir», diría André Breton sobre la acción representada en un comentario de 1950, mientras ponía el acento en lo tópico de su mensaje: el hombre abandonó sus «ídolos», que siempre habían estado unidos a «la totalidad de una naturaleza que controlaba nuestra alma primitiva» (Gauguin), y así «el hombre juega con su destino sin saberlo... ni se preocupa por conocerlo a fondo... juega con cartas marcadas».¹

1 Conversación entre A. Breton, J. L. Bedouin y P. Demar, 1950.

Como puede advertirse, nos encontramos desde el principio en el territorio soberano del surrealismo, ese restaurador del sentido conectado con la historia de las vanguardias artísticas que excede, no obstante, sin transigir, su marco externo y formalmente definido. ¿Pero qué significa hoy el surrealismo, en una época de deliberada escasez de proyectos e ideas? ¿Es posible detectar en su actitud anticivilización los gérmenes de unas corrientes conceptuales y unos movimientos alternativos contemporáneos? ¿Qué representa su esfuerzo, más de setenta años después, cuando la forma externa del mundo ha cambiado hasta volverse irreconocible? El espíritu antiespeculativo de este sistema de pensamiento ofrece una respuesta específica y característica: la creación como descubrimiento de sentido. Permítasenos poner como particular demostración de esta premisa la actividad múltiple y variada de Jan Švankmajer. Pero volvamos al principio. ¿Cuáles son las posibilidades de dar, cuando menos, una respuesta aproximativa y rudimentaria a las cuestiones planteadas en esta introducción? De dónde venimos... Si dejamos de lado una solución preconcebida basada en la trascendencia religiosa, que en nuestro pensamiento occidental tiene una conexión causal con la lógica aristotélica; si percibimos el sentido según un pensamiento prelógico y extraconceptual; si persistimos en la búsqueda del significado válido del mito y del símbolo, entonces, el secreto del *sentido*, de ese «¿de dónde?» y de ese «¿a dónde?», parece ocultarse en la pregunta central del «¿qué?», la cual somos capaces de abordar, no importa en qué forma, desde nuestro singular fundamento. El surrealismo revela las estructuras del pensamiento al formar un tejido de experiencias concretas y experimentos psicológicos cuyo discurrir no es exacto, aunque está dirigido a una reconstrucción parcial de fuerzas míticas y a una restauración perma-

nente de los niveles de pensamiento, sentimiento y percepción que pueden ser considerados universales.

La atracción por el surrealismo del director de cine, guionista, artista plástico, maestro de marionetas y hombre de teatro Jan Švankmajer no consiste en una mera aceptación de la doctrina teórica ni en una aplicación de los procedimientos generalmente relacionados con la metodología surrealista. Una interpretación de tipo escolar (acaso inherente a la estética surrealista) que crea modelos de reproducción como jaulas espectaculares para la utilización mercantil de técnicas creativas, se sitúa en dirección opuesta al hacer de Švankmajer, de signo completamente contrario.

No obstante, los inicios artísticos de Švankmajer están ligados al Arte Informal (*informel*), expresión abstracta que dominó la escena artística checa al final de los años cincuenta y al comienzo de los sesenta. Aunque se tratara de un cierto tipo abstracción «lírica» o expresiva, su definición, al menos teóricamente, exigía, bajo unas condiciones locales, «trascender» el punto de partida surrealista de la Pintura Imaginativa y llegar hasta la autonomía estética de la expresión, hasta una cualidad artística descrita como un «diálogo entre el mundo interior del artista y el mundo autónomo de las leyes de la imagen. Al rehabilitar varias y nuevas leyes de la imagen, estas obras de arte sobrepasan el círculo semicerrado del Arte Informal —que lo abarcaba casi todo— para así crear una tendencia específica que se desplace desde la petrificación del incontrolado caos intrapsíquico hasta un nuevo orden interior de la imagen...» (F. Šmejkal, 1960). Si los rasgos específicos del Arte Informal checo pueden ser explicados por «la hegemonía del Surrealismo y de la llamada Pintura Imaginativa del periodo de entreguerras» (M. Neslehová, 1989); si el mismo surrealismo es percibido en el contexto de la historia del arte como un periodo más

o menos cerrado de la pintura figurativa, entonces la ocurrencia de la «pintura estructural», por ejemplo, en las obras de Mikuláš Medek, es interpretada como la «introducción del orden interno de la imagen», como una liberación del creador que se desprende de los aspectos literarios e ideológicos de la pintura, etc. No puede haber una falacia mayor. La expresión artística del surrealismo nunca se redujo —digámoslo así— a una realización daliniana de la visión interior, sino que desde el comienzo integró el así llamado automatismo gráfico o dibujo automático (Masson, Michaux, etc.) dentro del marco dominante del automatismo psíquico. Karel Teige, que en principio no negó las cualidades artísticas del surrealismo, describió ambas tendencias con los términos «automatismo de la visión» y «automatismo de la creación», que él consideraba igualmente legítimos. El problema, en mi opinión, es que el automatismo psíquico (que no puede reducirse solamente a la escritura o el dibujo, aunque éstas sean las formas más conocidas y frecuentes) no es un registro del «caos incontrolado» sino que, al contrario, expresa el más estricto y auténtico orden cuya objetividad, no obstante, escapa a la estetización racional del concepto artístico. Al mismo tiempo, esto no excluye el contexto del sentido en el que se producen las expresiones automáticas y su formulación deliberada.

Aunque a principios de los años sesenta Jan Švankmajer se orientó hacia la pintura y ensamblaje estructuralistas, rápidamente abandonó el canon abstracto por considerarlo restrictivo. A lo largo del tiempo, entraron a formar parte de su trabajo elementos de la realidad concreta, regresando así al trabajo teatral (teatro de máscaras), al filmico (películas de animación), y a la figura (construcción de marionetas). Desde un punto de vista esquemático puede parecer que Jan Švankmajer tomó una dirección contra-

ria a Mikuláš Medek (figurativo-no figurativo), pero no puede considerarse este proceso linealmente, como un movimiento que va «de un punto a otro» (por ejemplo, desde el polo abstracto al concreto), sino como un descenso al centro de esa bola magnética cuya superficie consiste en formas y relieves de la expresión creativa. Es un proceso gradual que muestra estratos artificiales de estilización, estén orientados o no hacia la expresión figurativa o abstracta, mientras que la técnica o sofisticación de la expresión no desaparece sino que se torna un rasgo secundario, un síntoma de ese movimiento centrípeta en su conjunto. Švankmajer, como director de películas y creador de *collages*, ensamblajes, objetos o marionetas, se desprende paulatinamente del fardo de un cierto manierismo representado, en su caso, por el «principio Arcimboldo», y penetra cada vez más hondamente en las fuentes de la imaginación, «reina de lo posible». Se deja inspirar por el sueño, por su infancia, por todas las obsesiones e idiosincrasias a las que abre un espacio en su creación, y las hace participar contra el mundo indiferente, objetivo y artificial de los estereotipos y convenciones reales. Si, por ejemplo, comparamos desde este punto de vista el trabajo de Švankmajer con el del más arriba citado Mikuláš Medek, podemos advertir que la dicotomía «abstracto-concreto», o «figurativo-no figurativo», sobre la que tanto se enfatiza, es tan falsa como la disputa sobre la universalidad o la contradicción entre idealismo y materialismo en la historia del pensamiento humano.

Al inicio de la versión cinematográfica de Švankmajer de la novela de Lewis Carroll *Alicia en el País de las Maravillas*, la protagonista pronuncia una fórmula mágica: «*¡Ahora deben cerrar los ojos o de lo contrario no verán nada!*». Si su intención principal es invitar a la audiencia a soñar, a activar su «mirada interior» (para la cual la lectura de un libro representa al mismo tiempo una me-

moria de la infancia), podemos entender tal sentencia también en su sentido no deliberado, oculto en el dominio de las actividades y percepciones extravisuales, es decir en el terreno del tacto, que es, según el artista, un sentido injustamente olvidado, a la espera aún de su gloriosa rehabilitación. El primero que consiente en la orgía del tacto en tanto que actividad creadora es el propio artista; aquel es afligido por la obsesión del trabajo manual, la necesidad de tocar el material, no a través de un intermediario como la palabra o el pincel, sino de darle forma directamente con sus manos al construir marionetas, ensamblajes estructurales, secuencias de películas de animación, piezas de cerámica, mancharse las manos de pegamento al hacer *collages* y, finalmente, la construcción intencionada de objetos táctiles, la realización de experimentos táctiles en los que involucra a sus compañeros con energía maníaca y los convierte en ciegos ejecutores de su deseo y de su obsesión táctil. El tacto, sentido físico que sin duda domina el juego compartido por todos los sentidos en el comportamiento sexual humano es, para Švankmajer, un portador de mensaje y de información del abismo del inconsciente, de las profundidades del alma humana; es, por lo tanto, un agente que crea sentido. Las percepciones táctiles no solo estimulan y provocan asociaciones imaginativas; la propia memoria táctil, como prerequisite del arte táctil, es en este aspecto una organizadora del caos de los procesos de la imaginación, y es posible que aquí, en el irreducible magnetismo de la atracción y repulsión sensual —que nada tiene que ver con el concepto tradicional de «belleza»— podamos encontrar uno de los orígenes de la creatividad como una forma de expresar lo «que somos».

El surrealismo en Checoslovaquia; en la época en que se adhiere Švankmajer (siguiendo un proceso gradual y centrípeto,

es decir, a principios de los años setenta), elaboraba una reestructuración de sus fuerzas y constantes. «Desde que dejásemos, hace ya mucho tiempo, de contemplar el trabajo creativo como una producción de artefactos, comenzamos a interesarnos cada vez más en el proceso creativo en todas sus partes y condiciones de relación. De esta forma, los números temáticos “Interpretación”, “Erotismo”, “Analogía”, “Morfología Mental”, “Miedo”, “Sueño”, etc., se editaron uno tras otro abriéndose a un juego de “expresión humana en todas sus formas”» (A. Breton, en *Introducción a la antología «juego abierto» del Grupo Surrealista*, 1979). El axioma de la «universalidad del pensamiento», considerado como atributo sustancial de la noética surrealista, cristaliza mediante el intento de encontrar una universalidad de la expresión que se opone al principio de especialización, dominante atrofico y autoabsorbente de los sistemas modernos racionalistas. El experimento surrealista, el juego como un analogón del mundo, el azar objetivo que rompe los límites de la causalidad; la trasposición de la percepción; la objetivación del humor; la crítica de los valores y objetivos formalizados de la vida desde el punto de vista de los motivos irracionales ocultos (no reconocidos), y otras formas y expresiones del principio de imaginación crean el medio colectivo en el que la urgente actividad de Švankmajer evoluciona hacia un paradójico egocentrismo de la magia de la personalidad. Por ejemplo, una pasión banal como es la de coleccionar —una de las obsesiones que el propio autor considera una fuente de su trabajo creativo— se transforma en semejante contexto en una fuerza autónoma que organiza el mundo con objetos-símbolos irremplazables cuyo efecto ulterior en esta composición única es —cuando menos— intersubjetiva.

Depende, evidentemente, del punto de partida que aceptemos: el positivismo pragmático, ese fruto de la moderna hiper-

trofia de la razón, que contempla las colecciones rudolfinas, al mismo tiempo, como trastos (la categoría del pragmatismo es comúnmente percibida en este sentido hoy), o como parte de un enclave autónomo que contiene todo lo que está «más allá de la física» de la experiencia tangible, es decir el arte, la religión, etc. Sin embargo, ¿son estas categorías falsas? Pongamos un ejemplo: el penúltimo film de Švankmajer, *Fausto* (1994), no es solamente una actualización de este tema eterno, sino la exacta expresión que cuestiona el mundo y sus ideas, que nos fueron inoculadas por la agonizante civilización cristiana.

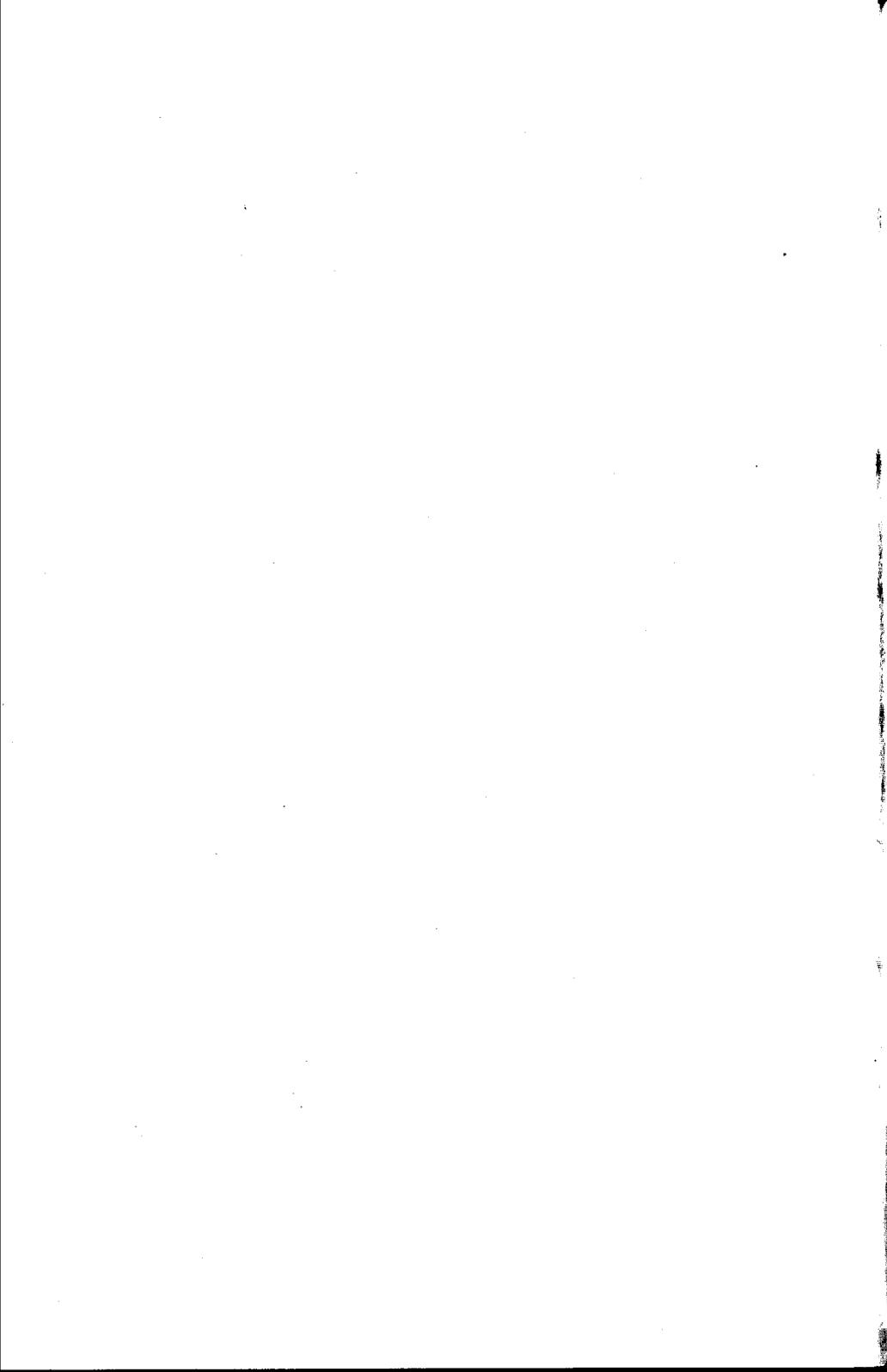
La realidad no es profana ni sagrada, la realidad es mágica. El Fausto de Švankmajer camina por las calles de una ciudad normal y corriente, transitando la realidad de los hechos y situaciones más banales. Y no obstante, *al mismo tiempo*, experimenta y hace que el mito se materialice en toda su complejidad, en todas y cada una de sus modificaciones históricas. El único terreno iniciático donde tiene lugar el encuentro entre el creador y el observador está en la imaginación, con su capacidad para organizar los recuerdos y las experiencias más subjetivas en una estructura de relato, en una visión tangible de *lo que somos*. Švankmajer revela el sentido que fluye bajo la superficie de los actos, y así, simultáneamente, le disputa a esta superficie la así considerada como determinación y racionalidad de nuestro mundo. Al igual que un profundo psicólogo, Jan Švankmajer nos muestra otro mundo más real, un mundo en el que hallamos otros puntos de vista más sustanciales, otros sistemas de referencia, otra mirada.

¡Ahora deben cerrar los ojos o de lo contrario no verán nada!

1994.



Eros y Thanatos, *collage*, 1997



Índice

Iluminaciones. El cine de Jan Švankmajer

Jesús Palacios 7

Entrevista con Jan Švankmajer

Algunas preguntas sobre *Šílení (Insania)*

Peter Hames 45

Decálogo 111

Autorretrato 117

Sobre el cine 119

Ceremonia mágica de iniciación al tactilismo 127

Experimentación táctil 129

El tacto y la vista 131

Collage táctil 137

La escultura gestual 141

Tactilismo 143

Máscaras y marionetas 147

Dibujos <i>mediúmnicos</i>	153
Gran novela de aventuras (<i>collages</i>)	157
<i>Historia Naturæ</i>	161
Fetiché	173
La magia de los objetos: Manifiesto para un nuevo arte aplicado	175
Renunciar al papel de líder	181
El futuro pertenece a las máquinas ipsátricas	195

APÉNDICE

Otra Mirada

František Dryje	207
-----------------------	-----

ANTE LA INCOMPRESIBLE
dificultad para disponer de
buenas ediciones de las pe-
lículas de Jan Švankmajer,
la mayoría las puedes
visionar en Internet, si
es que todavía existe
en el momento en
el que lees este

LIBRO

OTROS TÍTULOS PUBLICADOS:

EUGENIO CASTRO

H

ISBN: 84-88455-58-5 | 2006 | 172 págs. | 12 x 17 cm

[...] La experiencia onírica de la realidad que emana del derivar tiene un efecto demoledor inmediato sobre el horario calculado, pues en su fluir el tiempo ya no se justifica por la obligatoriedad de una actuación, ni el individuo tiene tampoco que justificar su «hacer» en función de un tiempo determinado en el que deba «cumplir». [...]

GRUPO SURREALISTA DE MADRID

Los días en rojo

Textos y declaraciones colectivas

ISBN: 84-96044-47-5 | 2005 | 240 págs. | 12 x 17 cm

[...] El Surrealismo está presente allí donde no se instala la servidumbre, allí donde el hombre desespera de sí mismo. El Surrealismo es un estado en permanente revuelta contra todo y contra todos los que no aspiran a su liberación. [...]

Internazionale Situazionista

*Textos completos de la sección italiana de la
Internacional Situacionista (1969-1972)*

Introducción de Miguel Amorós

Traducción de Diego L. Sanromán

ISBN: 84-937205-8-2 | 2010 | 350 págs. | 12 x 17 cm

«Creo que no se ha escrito en Italia nada tan fuerte desde Maquiavelo.» Guy Debord (1969)

SECCIÓN INGLESA DE LA
INTERNACIONAL SITUACIONISTA
*La revolución del arte moderno y
el moderno arte de la revolución*

Traducción de Federico Corriente

Textos de Tim Clarke, Christopher Gray, Charles Radcliffe, Donald
Nicholson-Smith, T. J. Clark y Asger Jorn

Segunda edición ampliada y corregida | ISBN: 978-84-935704-6-0 | 2007 |
133 págs. | 12 x 17 cm

[...] El arte tiene un papel específico que desempeñar en el espectáculo. *En cuanto deja de responder a necesidad real alguna, la producción sólo puede justificarse en términos puramente estéticos.* La obra de arte —el producto completamente gratuito cuya coherencia es puramente formal— proporciona en la actualidad la ideología de la pura contemplación más poderosa posible. [...] A medida que pierda cualquier otra razón de ser, la producción en su conjunto se volverá cada vez más «artística». [...]

GRUPO SURREALISTA DE CHICAGO

¿Qué hay de nuevo, viejo?

Textos y declaraciones del Movimiento Surrealista de los

Estados Unidos (1967-1999)

Edición, traducción y notas del

Grupo Surrealista de Madrid

ISBN: 978-84-935704-9-1 | 2008 | 248 págs. | 12 x 17 cm

Los textos incluidos —dispuestos de modo cronológico para tener una visión más clara de la naturaleza emocional e intelectual, poética y política de esta particular aventura— nos acercan a una de tantas realidades norteamericanas que constantemente son ignoradas en Europa. De estos escritos se destila una de *las otras historias* de los EE. UU.

ALEXANDRE M. JACOB

Por qué he robado y otros escritos

Traducción de Javier Rodríguez Hidalgo

ISBN: 978-84-935704-3-9 | 2007 | 260 págs. | 12 x 17 cm

[...] Antes que verme enclaustrado en una fábrica, como en una cárcel, antes que mendigar aquello a lo que tengo derecho, he preferido sublevarme y combatir metro a metro a mis enemigos, haciendo la guerra a los ricos, atacando sus bienes. Cierto, puedo concebir que ustedes habrían preferido que yo me sometiera a sus leyes; que, como obrero dócil y acobardado, hubiera creado riquezas a cambio de un salario irrisorio y, cuando mi cuerpo estuviese gastado y mi cerebro embrutecido, me hubiera ido a morir a una esquina de la calle. Entonces no me llamarían «bandido cínico», sino «honrado trabajador». [...]

OSKAR PANIZZA

Diario de un perro

Ilustrado por Reinhold Hoberg | Traducción de
Luis Andrés Bredlow | Presentación de Julio Monteverde

ISBN: 978-84-935704-4-6 | 2007 | 144 págs. | 12 x 17 cm

El *Diario de un perro* es una crítica fabulada del hombre y su decadente civilización; una visión cariñosa, cáustica y naïf, a no más de dos palmos del suelo, del teatrillo humano.

JACQUES MESRINE

Instinto de muerte

Traducción de Jesús Romé

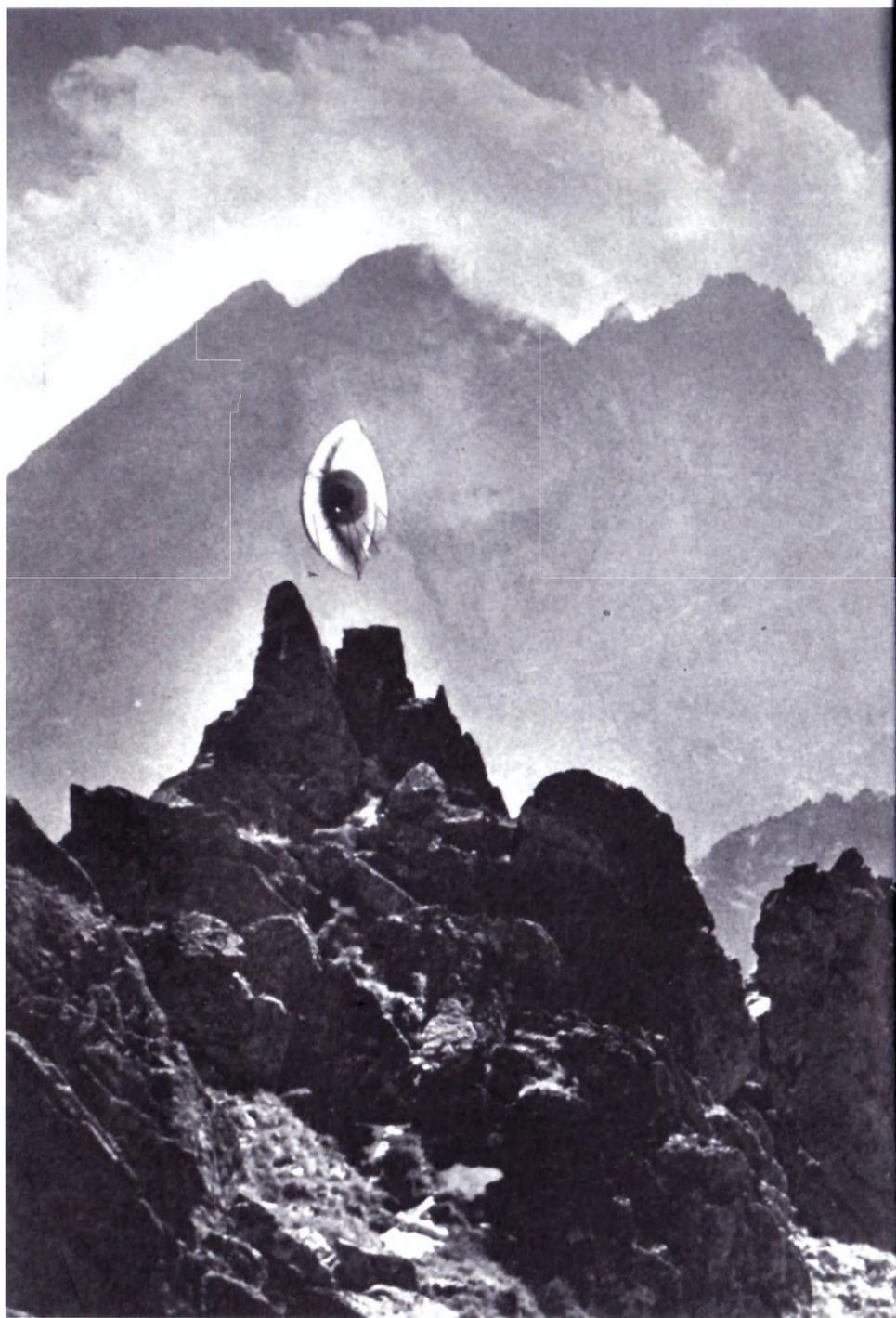
ISBN: 978-84-937671-0-5 | 2010 | 430 páginas | 14'5 x 21 cm

[...] Había adquirido la costumbre de mirar a mi alrededor, de fijarme en todos los que se cruzaban conmigo en la calle, en el metro, en el

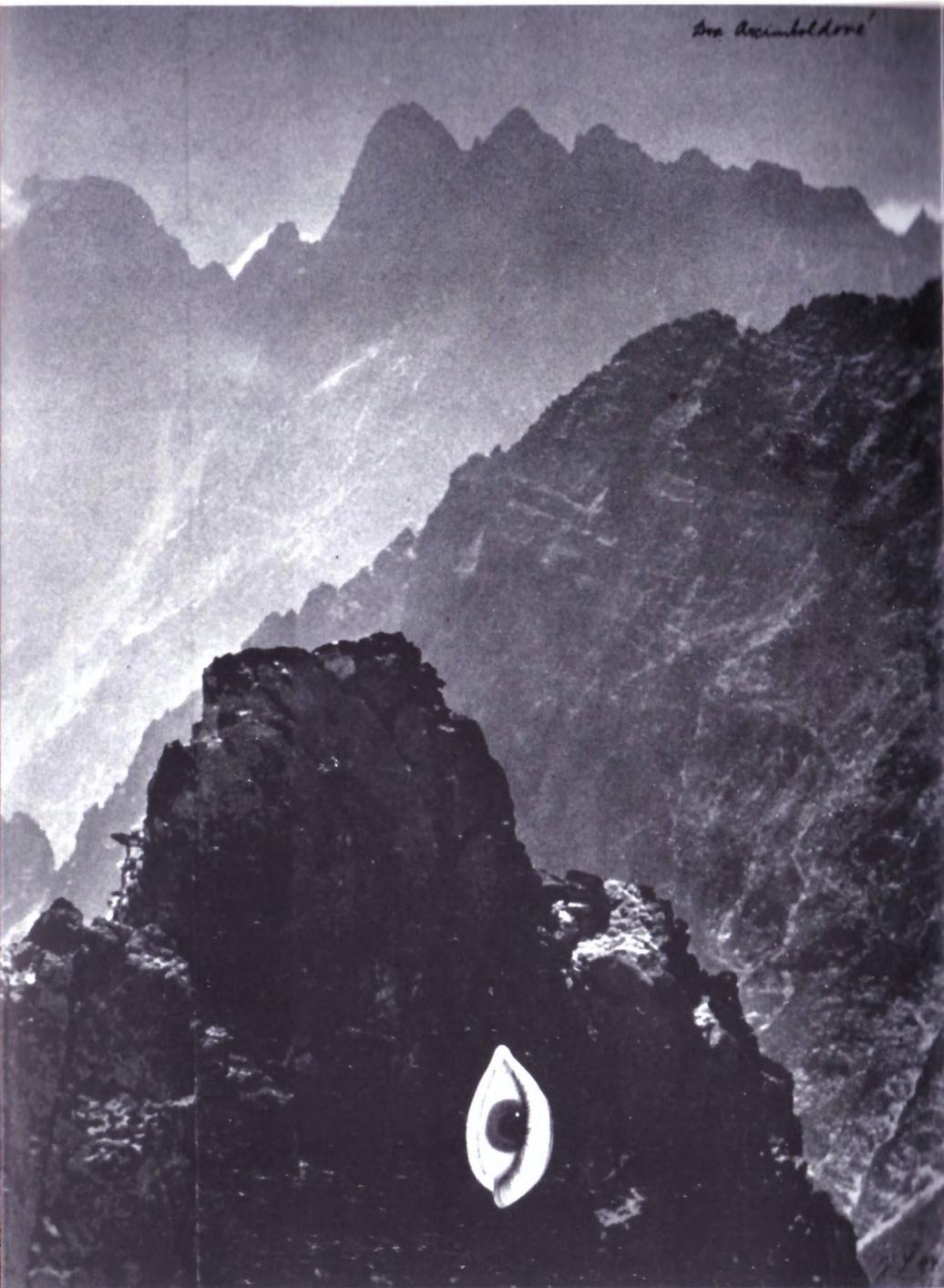
pequeño restaurante donde comía al mediodía. ¿Qué era lo que veía? Caras tristes, miradas cansadas, individuos agotados por un trabajo mal pagado, pero constreñidos a hacerlo para sobrevivir y que no podían permitirse más que el estricto mínimo. Seres condenados a la mediocridad perpetua. Seres que se asemejaban entre sí por la vestimenta y los problemas financieros de fin de mes. Seres incapaces de satisfacer sus menores deseos, condenados a ser eternos soñadores ante los escaparates de las tiendas de lujo y de las agencias de viajes. Estómagos acostumbrados al menú del día y al vaso de tinto corriente. Seres que conocen su porvenir, porque no tienen. Automatas explotados y controlados, más respetuosos de las leyes por miedo que por integridad moral. Seres sometidos, vencidos, esclavos del despertador. Yo formaba parte de esa mayoría por obligación, pero me sentía ajeno a ella. No la aceptaba. No quería que mi vida estuviera reglamentada de antemano o decidida por otros. Si a las seis de la mañana tenía ganas de hacer el amor, quería tomarme el tiempo de hacerlo sin tener que mirar al reloj. Quería vivir sin horario fijo, pues estaba convencido de que la primera coacción del hombre comenzó en el instante en que se puso a calcular el tiempo. En mi cerebro resonaban las frases habituales de la existencia de todos los días. No tengo tiempo de... Llegar a tiempo... Ganar tiempo... Perder el tiempo... Yo quería «tener tiempo para vivir» y el único medio de poder hacerlo era no ser su esclavo. Sabía que era una teoría irracional, inservible para fundar una sociedad. Pero ¿qué sociedad era aquella, con sus bonitos principios y sus leyes? [...]

DE PRÓXIMA APARICIÓN:

JULIO MONTEVERDE
De la materia del sueño
Ensayo sobre los medios oníricos



Bro. Accimboldone



[...] Traspasadas las puertas de un nuevo siglo que se anuncia estupefaciente, sedante y peligrosamente homogeneizador, el cine de Švankmajer ofrece una lección única, una iluminación con que alumbrar los oscuros milenios venideros: la necesidad de que el espectador despierte y asuma su propio trabajo, su propia entidad creadora, manipulando selectiva y ritualmente los elementos de la creación cinematográfica (y por extensión artística) que se le ofrecen, para articular así su propio dominio de los materiales con que el cine y los medios tantas veces pretenden dominarle. La creación de un espacio en el que la naturaleza del cine se rebela (y revela), por intermedio del propio espectador, para transformarse en «otra cosa»: en mitología, en viaje, en memoria táctil, en brujería, en sueño, en magia, en archivo akásico de una civilización quizá moribunda. Si el espectador (más aún el que osadamente se erige en crítico) no toma conciencia como Artista y no controla y manipula el material que se le ofrece, este material le controlará y manipulará siempre, convirtiéndole en pelele de un mundo feliz. Si, por el contrario, es capaz de reaccionar y elevar su sentido de la visión, su condición de testigo y espectador, hasta equipararse con la del creador o creadores que le ofrecen sus obras, habrá despertado. Será un conspirador del placer. Y, como tal, habrá de asumir el riesgo. Los sueños son siempre algo más que sueños.

[Extracto de la introducción de Jesús Palacios]

ISBN 978 84 939437 4 5

