

LA TRAVESIA DE LO POETICO.
UNA CONVERSACION CON JULIEN BLAINE

Por Bartolomé Ferrando

Poeta visual y de acción, editor de las revistas Dock(s), Les Carnets de l'Octeur, Robho, Ailleurs, y Approches entre otras, organizador de encuentros internacionales de poesía y habiendo sido concejal de cultura de la ciudad de Marsella, Julien Blaine es, en sí mismo, uno de los puntales de la experimentación y difusión poética en Europa. Con él intercambiamos algunas palabras.

-P. Preguntamos si existe contradicción entre el poder cultural que recientemente ha tomado en Marsella y el hecho de la creación poética o de la realización de performances. Si una cosa impide o dificulta la otra.

-JB. Ciertamente no, no impide nada en absoluto. En esta situación, en esta posición, el problema consiste en saberse mantener intacto. El hecho de que tu organices festivales en Valencia o que yo lo haga en Tarascón o Cogolin, no impide que quien lo organice, desarrolle una práctica poética o de performance.

Antes de disponer de un poder político en Marsella, yo dirigía una revista, y reagrupaba a mis amigos en torno a un proyecto cultural. Y si soy capaz de permanecer intacto sin pertenecer, como nunca lo he hecho, a una organización política, y tengo ocasión de llevar a cabo con mayor capacidad aquello que siempre he hecho, el adoptar una posición de poder no es ninguna restricción de posibilidades sino más bien una multiplicación de las mismas.

Históricamente tanto en la época de los presocráticos como durante la Edad Media, el siglo XVI, XVII y parte del XVIII han existido poetas que disponían igualmente de un poder político.

Fue el Romanticismo el que anuló esta disposición, influyendo a los poetas del final del pasado siglo y comienzos de éste. Yo soy de la opinión de que si mantienes una actitud de no sumisión y de oposición frente a una institución, y la haces avanzar en un sentido equivalente a como lo hacías cuando eras editor de revistas o libros, entonces no hay problema

alguno. El problema consiste en salir de esa ideología romántica y postromántica que no es cierta, y a la que hay que decir basta. Charles d'Orleans, François Villon y toda la poesía griega o palatina estaba constituida por personajes integrados en la vida cultural ciudadana, y la posición de Maiakovsky o de los futuristas rusos no era la de situarse al margen del poder cultural sino más bien de integrarse en él con el fin de hacer avanzar la situación en la que se vivía.

-P. Acepto y me interesa esta actitud pero, a pesar de todo supongo que será bastante complejo y complicado tanto esta situación como el trabajo a realizar desde allí.

-JB. Existe un problema de medida entre el poder institucional y burocrático, acostumbrado como está a ciertas formas, a ciertos modos de hacer, y el poder político que indica orientaciones diversas a tomar y sugiere novedades en el plano cultural, que precisarán seguramente de algún tiempo para que puedan llevarse a cabo plenamente. Hay una normativa ya establecida en el terreno del teatro, del cine o de la música, y es la primera vez que se plantea en Marsella la creación de una delegación encargada del video o de la poesía, lo que no ha sido fácil. Pero hay que decir que, en este momento, existen medios capaces de ser operativos en la realización de encuentros internacionales de video o de poesía.

-P. Podrías hablarnos de las diferentes revistas y publicaciones que has llevado a cabo, y en particular tu experiencia en la revista Doc(k)s?. Qué es Doc(k)s?

-JB. Es un largo recorrido. En primer lugar existió una revista de poetas muy jóvenes en Aix en Provence, Les Carnets de l'Octeur, en 1962. Una época en la que pensaba que el vocabulario debía ir más allá del propio vocabulario, y que debía incluir necesariamente signos diversos, un conjunto de elementos semióticos propios de un segundo vocabulario, o la variación de gestos tipográficos llevado a cabo ya por Mallarmé, Dadá y el Futurismo. Con respecto a esto último no se pretendía en absoluto ser la continuación de éstos, sino más bien mostrar lo que eran y dónde estaban situadas nuestras propias raíces. No éramos el fruto, pues, de lo que había existido, sino que más bien considerábamos a

éste como nuestro punto de arranque en una dirección todavía desconocida, con el fin de indicar y clarificar que no habíamos surgido de la nada. Fue ese mismo año, en 1962, cuando realicé mi primera performance, entrevistando a los elefantes de un circo que pasaba entonces por Aix en Provence, y descubrí entonces las características y posibilidades amplias del lenguaje, al grabar en magnetofón las respuestas de los elefantes a unas preguntas a las que no siempre contestaban, y a las que añadían de vez en cuando gestos diversos más o menos groseros. Pero lo más importante ocurrió al escuchar aquella grabación. Había hecho el registro a doble velocidad, y al escucharla así, tal y como había grabado la conversación, no podía entender nada del lenguaje de los elefantes pero sí en cambio mi propia voz. Este hecho se invertía al oírla a velocidad normal, en la que se podía percibir claramente unos ooooooh y aaaaah de los elefantes entrevistados, pero nada de lo que yo les había preguntado.

Dentro del trabajo de edición, tras la realización de Les Carnets de l'Octeor, inicié la publicación de Ailleurs con un grupo argentino, entre 1963 y 1966, de la que salen a la luz ocho números. Poco después, y en colaboración con Jean François Bory se publica Approches, entre 1966 y 1968, hasta llegar a Robho, realizada en colaboración con Jean Clay y Alain Schifres entre 1965 y 1968, con la que se intentaba mostrar una nueva manera de ver, y en la que incluimos tanto las experiencias del grupo Gutai como las del teatro de guerrilla, la poesía elemental o la poesía de vanguardia.

Pero fue tras 1968, tras Mayo del 68, cuando todo el mundo se planteó y puso en cuestión todo aquello que estaba llevando a cabo, y yo dejé temporalmente lo que estaba haciendo. Tuve un largo período depresivo tras el cual me vino a ver Adriano Spatola, y me sugirió la urgencia de volver a hacer una revista. Fue entonces cuando, tras un viaje a América latina, realicé el primer número de Doc(k)s, y continué con mi trabajo poético y mis performances. Era el año 1975. Doc(k)s, a lo largo de sus ochenta números, recogió la poesía de vanguardia de todo el mundo: la de España, Italia, Portugal, Alemania, Australia, China etc., y, tras haber recorrido todos los países, inició una nueva serie, dentro de la cual existe un número dedicado por entero a Adriano Spatola, tras su fallecimiento.

-P. En los primeros números de Doc(k)s puedes encontrar trabajos poéticos de Clemente Padin y Jorge Caraballo. Poemas muy comprometidos políticamente...

-JB. Sí, es cierto. Al final de los años setenta había dos tipos de totalitarismo: el totalitarismo de los países del este de Europa y el de América latina. En China, al igual que en la Unión Soviética o países adyacentes, la creación poética, artística o cultural puede producirse en el terreno del lenguaje, al margen del sistema. En cambio, en América latina existía un punto de enlace entre nuestra poesía y otra que intentaba ser revolucionaria. En Argentina, por ejemplo, que se ha vuelto a edificar con cierta democracia, se mantiene la necesidad por parte de los poetas, de formular de continuo palabras que tengan un compromiso político. Y así, en Clemente Padin, Jorge Caraballo o Edgardo Antonio Vigo, hay siempre una actitud revolucionaria que domina la creación con el lenguaje, mientras que en los países de totalitarismo estaliniano el trabajo sobre el lenguaje se sitúa por delante del espíritu revolucionario, produciendo de este modo grandes poetas como el chino Ma Desheng, emigrado tras la represión del primer movimiento democrático de 1981, el ruso Konstantin Kedrov o algunos poetas polacos. De América latina aprecio mucho los trabajos de Padin, Caraballo o Vigo, pero existe siempre esa necesidad de expresarse en términos revolucionarios. Es un hecho curioso.

-P. Y, referente a la práctica rusa, podrías hablarnos más de ella?

-JB. En Rusia coexisten fundamentalmente dos modos de hacer: el ejercicio de la performance poética, muy corporal y con una gran implicación política como el trabajo de Tolsty, y una práctica de análisis textual absolutamente extraordinaria, como la creación de un gran escrito sobre un texto que no existe; un trabajo sobre el lenguaje que no existe y que está en proceso de volver a realizarse. He aquí los dos polos de la nueva poesía rusa.

-P. En relación al receptor, ¿se acepta generalmente bien el trabajo expuesto en Doc(k)s, la poesía que se publica en Doc(k)s?

-JB. Creo que ha sido importante publicar Doc(k)s para las trescientas personas implicadas en la revista;

pero es necesario también que exista un lector de nuestra poesía, reducido tal vez, que constituirá el medio de difusión de la misma. Para ello no es conveniente ser demasiado apresurado. Uno de los textos más fundamentales en los últimos tiempos, *El jabón* de Francis Ponge, tuvo una edición reducida en Gallimard y nunca ha vuelto a ser reeditado.

En el terreno poético el público primero está compuesto generalmente por los mismos poetas; un auditorio bastante hermético, pero capaz de comunicar con otro más amplio que toma capilarmente lo que se lleva a cabo en poesía, y quienes, a su vez, lo hacen llegar al gran público. Este hecho es palpable en los festivales de poesía que organizo en Francia, que han precisado seis años para llegar a ser conocidos y apreciados por un número amplio de receptores. Para ello es importante encontrar la fecha y el lugar adecuado, un espacio que no sea ni demasiado grande, ni demasiado pequeño.

-P. He observado que en los festivales de poesía que organizas participan poetas discursivos. ¿No existen problemas en el hecho de que, un mismo festival integre poetas visuales o de acción junto a otros cuyo trabajo se mantiene en el campo del lenguaje escrito exclusivamente?

-JB. Ninguno, a pesar que no había demasiado contacto entre nosotros antes de los encuentros, e incluso unos hablaban de otros con cierto desprecio y distancia. Hay que decir que no se invitó al festival a cualquier poeta; escogimos sobretodo aquellos que llevaban a cabo un trabajo avanzado sobre el lenguaje, y, mediante el festival, tuvimos ocasión de apreciar mejor la práctica de cada cual, creando contactos entre nosotros que se han ido estrechando cada vez más.

A modo de autocrítica quisiera indicar que nosotros, durante mucho tiempo, a fin de marcar diferencias entre nuestra poesía y la práctica de discursiva, nos hemos añadido los calificativos de concreta, visual, sonora, de acción, etc., lo que es, creo, un error enorme. La poesía existe en la acción, en la palabra, en el gesto, en el entorno, y siempre ha sido así. Creo, por tanto, que no es preciso añadir ningún tipo de epítetos a lo que hacemos. Llamémoslo poesía y basta.

-P. Actualmente existe una proliferación de encuentros

de poesía por todas partes. Qué opinas de ello?

-JB. Según Bernard Heidsieck, una de las grandes victorias de la poesía, hoy por hoy, es la de haberse convertido en acto y haber salido del libro. Y al organizar festivales diversos como el de Cogolin o Tarascón de los que acabo de hablar, los poetas discursivos precisan leer sus textos ante un público, y se obligan en cierto modo a transformar en acción lo que hasta entonces quedaba sólo expuesto en un libro. Y creo que, en tanto que los encuentros de poesía se multipliquen, quedarán delimitados dos tipos de poesía: por un lado la escrita y por otro la poesía. Así de sencillo.