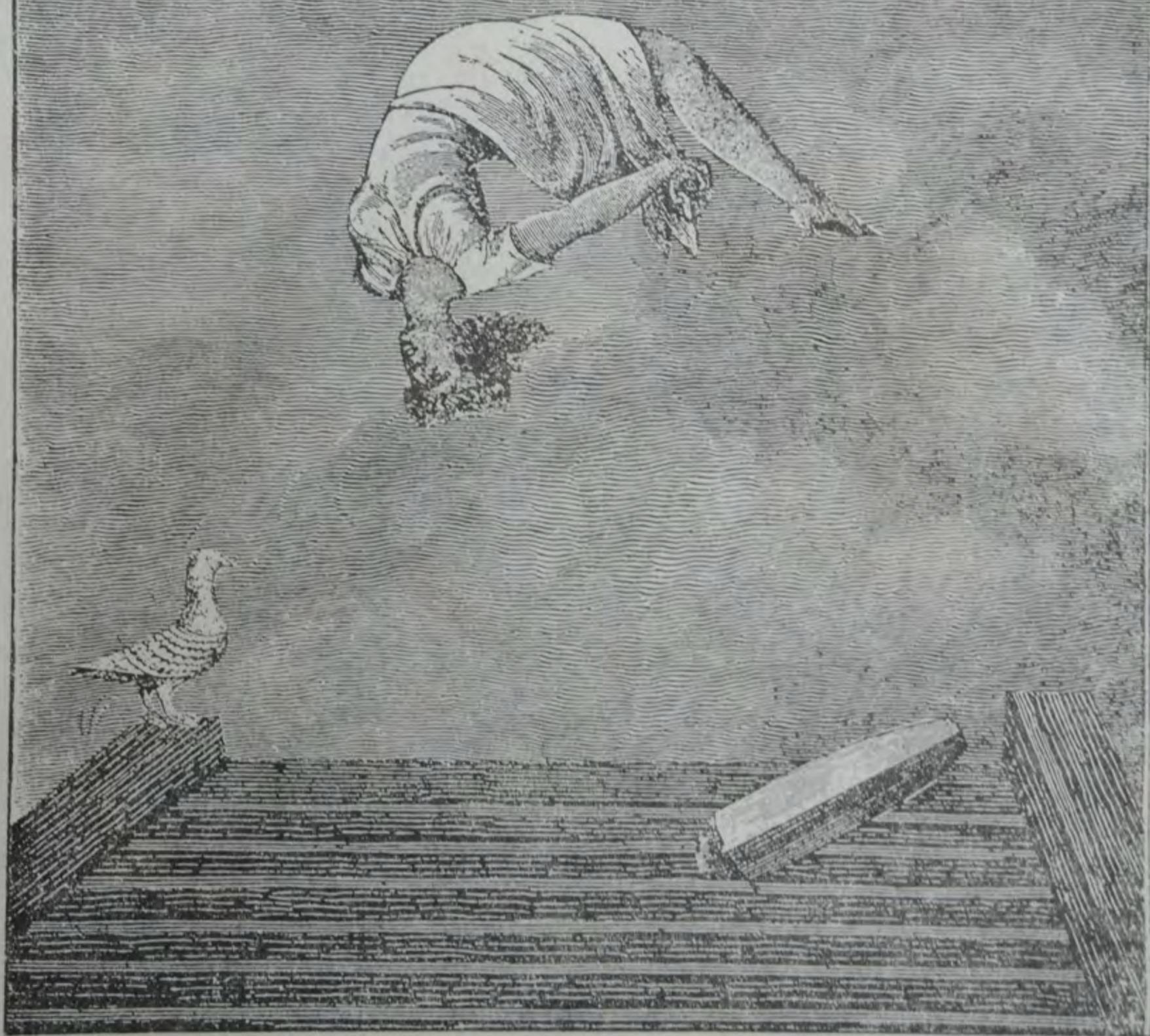


# EL CIELO



Severo Sarduy  
Arturo Carrera  
Edgardo Cozarinsky

Lea Lublin  
Alfred Jarry  
Sthépane Mallarmé

M. Pichón Rivière  
A. Robida  
Juana Ciesler

*Tapa: grabado de Max Ernst*

Directores: Arturo Carrera y César Aira

Administradores: Beatriz López Mosteiro y  
José Abel Perdomo.

San Martín 991, 5º A BUENOS AIRES

---

ARGENTINA:

Precio del ejemplar: \$ 200

Suscripción a un año (6 números): \$ 1000

EXTERIOR:

Precio del ejemplar: 1 dólar U.S.A.

# EL CIELO

---

Año I - Nº 3

Noviembre - Diciembre, 1969

---

*¿Qué es la vida de los hombres? Una imagen de la divinidad.  
Bajo el cielo caminan todos los terrestres:  
lo contemplan. Y leyéndolo, en cierto modo,  
como a un texto, los hombres imitan el infinito  
y la riqueza. El cielo simple, vacío,  
¿es rico? Como flores  
son las nubes de plata. Y de ellas, de lo alto  
llueve la humedad y el rocío. Pero cuando el azul  
se borra, el simple azul, aparece  
lo opaco del cielo, como mármol, como un metal:  
signo de la riqueza.*

HÖLDERLIN

# SEVERO SARDUY

## POEMAS PARA EL CIELO

*a Enrique Pezzoni*

POLÍGONOS DE estuco. Cúpulas que en el agua los reflejan. A cada cuerda tiembla la superficie, a cada voz en el rectángulo de la alberca se desplaza un instante la sucesión de arcos, de salas que se abren al jardín, de jardines idénticos que interrumpen albercas, rectángulos espejeantes, agua inmóvil donde a cada voz, a cada cuerda se reflejan un instante, desaparecen, se reflejan otra vez los vacíos polígonos de estuco, las cúpulas, madera y nácar, la invariable sucesión de los arcos, el orden de las salas sonoras, los jardines florecidos, húmedos, abandonados, saqueados, devastados, quemados, olvidados, ruinas, sueños, cenizas.

A LA LUZ amarilla aparecen un instante, se borran, superpuestos a sí mismos, divididos por una falla negra, los volúmenes de ocre, los cuerpos vacíos que lo negro, la sombra espesa sobre la página tacha, deja ver un instante más hasta que la luz amarilla, limón, ópalo, vidrio de orine, acecho de ojos de tigre vuelve a descubrirlos, a extraerlos del fondo de la página, de la noche de tinta, a rescatarlos para la efímera simetría que ordena una línea, que divide una falla negra a cuyos lados se equilibran cuerpos de ocre, volúmenes vacíos que esplenderán un instante, estampados de amarillo, día estriado, salto, azufre, tigre.

el fieltro carmelita  
polígono estrellado  
el verdín  
los sucesivos arcos  
han tapizado el muro  
columnas de porfirio  
la sombra redondeada  
que Góngora escribiera  
soldada a un cubo negro  
lejana y sola Córdoba  
frente al muro de oro  
el fieltro carmelita  
piedra ya no guitarra  
el verdín  
volúmenes de ocre  
han tapizado el muro  
que un andamiaje fija  
la sombra redondeada  
polígono estrellado  
soldada a un cubo negro  
los sucesivos arcos  
frente al muro de oro  
columnas de porfirio  
piedra ya no guitarra  
que Góngora escribiera  
volúmenes de ocre  
lejana y sola Córdoba  
que un andamiaje fija  
llamaban los almuédanos

los planos desplazados  
dos triángulos  
las aristas rotas  
o el reflejo  
los cuerpos fragmentados  
en la página  
imágenes dobles  
de unas líneas  
reflejo de la simetría  
que se cortan  
multiplicación del reflejo  
un rombo  
un rombo dividido  
o el reflejo  
o el reflejo de un triángulo  
o el reflejo de un triángulo  
dos triángulos  
un rombo  
o el reflejo  
imágenes dobles  
en la página  
reflejo de la simetría  
de unas líneas  
multiplicación del reflejo  
que se cortan  
dos triángulos  
un rombo  
o el reflejo

entre molinos árabes  
hoy endeble maderas  
este río  
las aspas despegadas  
convirtiéndose en otro  
los muchachos de Córdoba  
como el agua en el agua  
en carretas los órganos  
las cambiantes arenas  
vendedores de dulce  
fue bautizado Duero  
en el patio los niños  
el duero en el genil  
jugando a que jugaban  
el genil en el tajo  
entre los capiteles  
el tajo en el guadiana  
esconden los fotógrafos  
el guadiana en el sena  
columnas de vinil  
se bañaban los príncipes aljófar las filtraba  
el oro de las túnicas sobre nobles arenas  
operetas morescas  
el sena en orinoco  
con guitarras eléctricas  
el orinoco en nilo  
caravanas trilingües  
el nilo en amazonas  
filmada en tecnicolor  
el amazona ganges  
minrab de bakelita  
el ganges en el mar  
ruinas de poliéster  
la corriente es inmóvil  
la cúpula es inflable  
la rivera es la misma  
estrellas de neón  
todo acto es ilusorio  
Cordoba's drug store  
circular como el tiempo  
poster del Cordobés  
dice: "Sólo Dios vence".

dentro de un cubo blanco  
aristas superpuestas  
el cuerpo  
anamorfosis del espacio  
enarbola sus cajas  
el cuerpo es una máquina  
el cuerpo es un volumen  
volúmenes de ocre  
dimensiones opacas  
superficies grisáceas  
el cuerpo es un sistema  
dentro de un tubo blanco  
que un andamiaje fija  
el cuerpo  
el cuerpo es una máquina  
enarbola sus cajas  
dentro de un cubo blanco  
un volumen ficticio  
la página es un cubo  
cómplice la mirada  
todo cuerpo es un cubo  
volúmenes de ocre  
todo cubo una esfera  
superficies grisáceas  
todo cuerpo convierte  
dentro de un cubo blanco  
sus aristas en otro  
el cuerpo

el cuerpo es un volumen  
dimensiones opacas  
el cuerpo es un sistema  
que un andamiaje fija  
el cuerpo es una máquina  
dentro de un cubo blanco  
aristas superpuestas  
anamorfosis del espacio  
volúmenes de ocre  
superficies grisáceas  
dentro de un cubo blanco  
el cuerpo  
dentro de un cubo blanco  
el cuerpo  
enarbola sus cajas

# ARTURO CARRERA

## EL RENACIMIENTO DE LOS ARCOIRIS

Secuencia N<sup>o</sup> 25: —¿Qué es la taxidermia? <sup>1</sup> ¿Lo sabes tú?  
—Sí, Lulú, es el arte de rellenar y montar a los animales.

Un día de invierno, de eclipse y de equinoccio, las muñecas heridas caían cantando en el lugar de silencio inesperado. Los girasoles giraban, filosos, degollando mariposas y leopardos.

Un día de invierno, de eclipse y de equinoccio, la niña y el caballo blanco eran un tatuaje mimético en el talud dorado. Una rayuela para conejos nevados. La fronda verde, geométrica y relampagueante, era la tumba sonora con agujeros plateados, por donde asoman los cuellos las jirafas locas al alba <sup>2</sup>: Edén de los Lectores, pero clausurado.

Un día de invierno, de eclipse y de equinoccio, entramos con el viejo Toño a mi casa: *clomp, clomp*. Subimos las escaleras helicoidales como más pudimos: ¡Toño era un caballo tan poltrón!

Abrí el placard de mi cuarto e intenté guarecerlo. Pero de modo que la mitad delantera de su cuerpo se pudiera ver. Así lo hice y Toño, que no era un potro, quedó empotrado. Lo amordacé prolijamente con un mantón atornasolado, le vendé los ojos con un *foulard* de mi mamá. Tenía los ojos tan transparentes Toño, que al agitarlos se oía el mar; tan grandes como dos cuentas de azabache dilatado. Y el pelo tan espumoso como si fuera de jabón. Era rosa

---

<sup>1</sup> Taxidermia: nombre que se da en literatura al arte de rellenar un texto con otro.

<sup>2</sup> Según un ingenuo descendiente de Darwin, las jirafas, merced a sus largos cuellos y a la redondez de la tierra, eran las primeras en contemplar el alba. Un ingenioso poeta, más ingenuo aún, apoyó esta teoría arguyendo que las jirafas alcanzaron su apogeo evolutivo durante el eoceno —edad de las albas.

y blanco, rómbico como un Pierrot, pero más azulado. Toño se parecía a Platero y yo, con la diferencia de que Platero y yo eran plateados.

Secuencia N<sup>o</sup> 25: —¿Qué es la taxidermia? ¿Lo sabes tú?

—Sí, Lulú, es el arte de rellenar y montar a los animales.

Yo pensaba hacer con Toño lo que se hace con los animales. Pensaba asesinarlo, rellenarlo con naftalina y flores de lavanda, y que me perfumara el placard. Como una pequeña loca, tan nerviosa en mi papel de asesina, tan aficionada al realismo mágico de aquella matanza, me escupí las palmas de las manos y me empiné como tres vasos de licor. Ya no me espantaban las experiencias funestas, aun si un dolor agudo como el de dos cascabeles en la nuca, sonando como dos triángulos martillados me desenfrenaba. Eran los ojos de mi mamá, la muerta más musicada.

Toño estaba muy quietito adentro del placard, como haciéndose la permanente en la parte de atrás. De súbito me subió como un desmayo, tuve un vómito celeste en la encrucijada ventricular. Y este fue mi sueño:

En un oscuro patíbulo, el caballo ahorcado, balanceaba sus rombos dorados con música de miedo. Yo estaba sentada sobre una tarima blanca, visiblemente dispuesta y apoyada en el alféizar de tierra lila. Unas damas pequeñas, de luto verde, danzaban con armonía y desarmonía y yo pensaba: “Que ahorquen a un caballo gordo, no es triste, entraña un dolor semejante al que produciría una mosca dorada posada en la herida”. Y súbitamente vi una inmensa mosca Tsé-Tsé con tintes plateados, que volaban en torno de las ancianas que ya no danzaban porque no tenían máscaras.

Me desperté sobresaltada, como mi muñeca cuando la mira el gato. Ebria de licor y de sueño me dije: —Little Lulú, estás cometiendo esta travesura y no aquella. Cálmate, tú, la princesita rusa y no ella.

Secuencia N<sup>o</sup> 61: —Estoy lista para rellenarte, Toño. Mi mamá se fue<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Aquí aparentemente hay una contradicción: primero se dijo que estaba muerta, apareciendo luego como viva. Posiblemente la niña usó en su discurso una licencia poética desconocida.

Secuencia N<sup>o</sup> 62: —Pero mi muñeco ya no tiene aserrín y no sé qué otra cosa utilizar.

Hice un strip tease luego, yo, la niña iroquesa despojándose del *plumón*. Toño, intuyéndome, movió eléctricamente una oreja como hacen todos los caballos híbridos ante una niña presentida. Relinchó con sordina y casqueó el parquet. —¡Este caballo está herrado! —recordé. Y salté en la cama una y otra vez. Y correspondido mi delirio físico por los resortes del colchón, volé por los aires con mucho donaire cayendo a horcajadas sobre el primoroso Toño, quien se desinfló. ¡Esto es un jardín! —me dije—. No un jardín sino lo que ocurre en él. Yo la rubia amazona, tú el brioso corcel.

Toño ya se había liberado del secador, de los rulos, de las mordazas, de las vendas, del *foulard*, de los aperos. Y se miraba en el barroco espejo, y atravesaba las láminas de platino para encontrarse con él, con sus antípodas ópticos, con su imagen original.

Para ser una buena amazona —me instruí—, es necesario un caballo caballero como Toño, y en otoño. Luego hice girar la gran araña de caireles tallados, cuyos prismas descompusieron la luz blanca proyectando jardincillos en la pared. ¡ATIZA!, aquello era como la decadencia del *art nouveau*, pero para mis ojitos bastaba.

---

Espoleó a Toño con sus piececitos rosados, atravesó el espejo con el impulso racional de las niñas primitivas, como obedeciéndole al Ras etíope que arrastraba a las princesas y les imponía la esclavitud. Galopó animosamente durante toda la medianoche, durante todo el mediodía, al atardecer el sol se le cerraba, al alba la luna desovaba enanitos, y ella galopaba con la trayectoria circular de una *écuyère* herida, disimulando la certidumbre de sus sueños y la incertidumbre de su huida. Por su parte, Toño, como un pez lira en un vaso de agua, no disimulaba que el espacio es del lenguaje, de vez en cuando en su galope relinchaba y su grito era como la estela que deja un pez en llamas en el agua.

Galoparon siete días y siete noches. Al tercer día resuspiraron en un jardín. La naturaleza verdadera les ocultaba lo que les mostraba:

Secuencia N<sup>o</sup> 91: —¡ATIZA! Toño ha regresado al establo.

Secuencia N<sup>o</sup> 92<sup>o</sup> —¿Te divertiste mucho, Lulú?  
—Pues, creo que no.

Es el invierno artificioso, la verdad minuciosa de la escritura; la cometa agujereando el arco iris, o la muñeca de popelina blanca en su litera desbocada.

Toño, siendo un experimentado caballo, no desconocía la expresión: "Estoy relleno de la naturaleza". Durante su vida (las abuelas al leer esto sacaban los pañuelitos de encaje y se refregaban los ojitos), había obedecido las indicaciones musicales de la belleza; los cursos dictados para él por los animales parlantes de Esopo y Samaniego (no cf. *Fábulas*). Y en la mitad de aquel galope, sin embargo, la naturaleza aparente que lo espiaba con reticencia detrás de sus velos, soltó sus lebreles de caza, sus pirañas aéreas, sus falenas y libélulas. Y le mordieron hasta los testículos, se apoderaron de las crines de su cola para hacerse peluquines, le plagiaron hasta el hermoso ritmo del galope. Cuando se detuvo, se sintió relleno de mariposas blancas.

El establo estaba rodeado de animales sabios. La pequeña Lulú exclamó que le salía sangre de las trenzas, que le había brotado un arbolito<sup>4</sup> en la palma de la mano durante la aparición simultánea de trece arcoiris. Les advirtió que había usado para su discurso palabras esdrújulas, prosa rimada y una brújula. Divulgó entre los periodistas que la habían violado, que la habían rociado con rocío, que la habían untado con miel silvestre y espolvoreado con mariposas de papel. Declaró que la culpa era de la certeza, que impedía que la belleza se sentara en sus rodillas, que impedía la sinergia de las sonrisas, la destreza de los contactos, la cualidad sinfónica de los deseos.

Toño, comprendiéndola, relinchó tan vivazmente, que los cardos liláceos liberaron panaderos, y los frutos en etéreo aquenial de las fresas se desprendieron con un sonido semejante a hímenes inaugurados.

Así al menos nos pareció.

---

<sup>4</sup> Aquel arbolito se parecía al cucú que, como se sabe, es un pequeñísimo pájaro de movedizos colores que no existe, sino que aparece inesperadamente un día del otoño, construye su nido, canta, y súbitamente se transforma en gavián.

El relato está basado en la historieta "Regalo". Little Lulu, por Marge. Año XVII, N° 252.

# EDGARDO COZARINSKY

## *¿HUBO ALGUNA VEZ UN POP - CINEMA?*

### *Un arte del desgaste*

Hace tres o cuatro años la idea de *pop-art* ganó esa difusión amplísima que al mismo tiempo consagra y anuncia, sin remedio, el desgaste, la dilución de un concepto.

Las crónicas periodísticas, las conversaciones de sobremesa (privadas, o redondas por televisión), aun las gacetillas de los distribuidores postularon entonces la existencia de un *pop-cinema* para referirse a los films de Richard Lester o a la oscura genealogía de agentes secretos que, de Bond a Flint, de Matt Helm a Napoleón Solo, sirvieron y desgastaron una moda. ¿Hasta qué punto, en qué forma pueden asociarse tales films, o el cine en general, con esas nociones de desubicación e impermanencia que el *pop art* provoca?

Si algún rasgo común pudiera señalárseles, más que el colorido agresivo, la agitación ininterrumpida y cierta delectación en lo incongruente, sería la ironía muy explícita con que registran implausibles mecanismos (referidos, quizá no casualmente, al perfeccionamiento de las armas mortales y a la satisfacción de los sentidos), convenciones fatigadas (inverosímil pero eficaz articulación de las peripecias, estrategia de la atracción sexual) o la absoluta artificialidad del paisaje (decorados o supuesta naturaleza: en realidad un espacio homogéneo cuyas variaciones importan menos que la común derivación de un modelo visual fijado por la ilustración publicitaria).

Esta ironía subrayada busca una complicidad entre film y público, halaga a éste en una clave quizá menos primaria que la satisfacción directa, al invitarlo a guardar una distancia, burlona pero no crítica, que es sólo una forma furtiva de complacencia: "¡Qué sofisticados somos, qué bien sabemos sonreír ante lo supuestamente terrible! ¡Estamos de vuelta!" Al carecer los objetos de esa presencia brutalmente concreta, invasora, que distingue al *pop art* más genuino; al solicitar un matiz de percepción aparentemente más fino, aunque realmente más fácil, no es con el *pop art* sino con el gusto *camp* que esos productos se emparentan: la misma mezcla de burla

y afecto por lo excesivo, por los colmos (generalmente coincidentes) de artificio y vulgaridad.

La única idea de fugacidad asociada con ellos es la del desgaste incesante que implica la moda, y la consiguiente volubilidad con que el gusto retrospectivo rescata sus manifestaciones: aquellos despojos que, en vez de conservar su sabor pretérito, adquieren el que la distancia emotiva les impone. Los retornos de la moda y las revaluaciones del juicio crítico no operan como alas impermeables, frívola y severa, de una misma acción bélica. Una relación casi incestuosa confunde sus fuerzas. (Hoy, el gusto *camp* abraza católicamente *Iván el terrible* y las historietas de Tarzán, venera en un mismo altar a Gustav Klimt y a Libertad Lamarque). Es sólo natural que el cine, al registrar más ampliamente y precisamente la textura de la experiencia (las variaciones en el largo de las faldas y en la sensibilidad política, en el código de la relación entre los sexos) sea el depósito más generoso de materiales perecederos. Por esta razón, más que en los productos deliberadamente fabricados para halagar una actitud y un gusto, es en el cine del pasado donde éstos pueden hallar su alimento más precioso, como el ave de rapiña que escarba un montón de residuos.

### *Un arte del desplazamiento*

Una lata de sopa Campbell reproducida por Warhol, un cuadro de historieta ampliado por Lichtenstein, un *collage* de avisos compuesto por Rosenquist apelan primeramente a la percepción de su desplazamiento. Se requiere atención para aquello sobre lo cual la atención suele resbalar, una mirada cuidadosa para lo que se suele consumir y descartar. La lata —que por otra parte nunca contuvo sopa alguna— no fue violada por ningún abrelatas metálico ni echada a un tacho de desperdicios. El cuadro de historieta aparece arrancado a la continuidad donde adquiriría un significado: un rostro (y no un personaje), un gesto (y no una psicología), una frase (y no una anécdota) aparecen trasmutados en signos de algo diferente, inquietante. Las ilustraciones publicitarias ya no procuran vender un producto, ni siquiera una actitud: por el contrario, su simple proximidad juega a impugnar el mismo orden al que aisladamente servían.

Sólo en las artes plásticas puede tener sentido esta percepción de un desplazamiento esencial, que finge aceptar el producto industrial sin oponerle esa forma de resistencia implícita en toda modificación estética (pues, si modificación hay, es por el nuevo orden donde el producto ingresa, no en su identidad individual). ¿Qué revolución puede implicar para el cine registrar minuciosamente la

superficie de la experiencia urbana contemporánea cuando ha venido haciéndolo desde su origen? Ocorre, además, que la imagen cinematográfica registra esa superficie con tan absoluta neutralidad, con prescindencia tan perfecta que, aun sin proponérselo, la atraviesa, fácilmente va *más allá*. Ni el periodismo ni la antropología social ni la literatura de ficción pueden fijar en forma tan inmediata el tono de la vida en un lugar y un momento, su agitación visible y también el *humus* de nociones adquiridas y convicciones tácitas que alimenta esa agitación. Más acá de toda posible transfiguración creadora, la imagen en movimiento delata más verazmente cuanto menos deliberadamente el revés de toda trama.

En las artes plásticas, la imagen resulta de una elección tan restringida que los elementos finalmente admitidos componen una suerte de ícono, en cuyo ámbito el sentido se hace más denso. En el cine la imagen denota llanamente todo lo que recoge; su significado opera opuestamente: es la índole del *continuum* lo que confiere sentido a los elementos en él incluidos, arrastrados, ordenados o desechados. *ES en el curso de una acción donde el cine muestra.*

Si se insistiera en hallar en el cine no un equivalente del *pop art* sino una actitud con él emparentada, sería en el cine americano más tradicional donde podría reconocérsela; pero no, como en las artes plásticas, con un sentido de ruptura, de revelación agresiva, sino con la espontaneidad de un hallazgo. Mientras el cine europeo, más consciente de su condición de arte, descubrió mediante la reflexión teórica y el experimento estético todo lo que la literatura, la pintura y el teatro podían aportar al nuevo lenguaje, el cine americano tradicional, con infalibilidad empírica, creó un lenguaje por simple necesidad. Las tortas de crema, los Keystone Cops, las vampiras, cowboys y gangsters requerían un lenguaje para manifestarse y sólo existieron a partir de ese lenguaje. Ni el primer plano, ni el travelling ni el montaje paralelo surgieron de la meditación sobre la fenomenología de la imagen, sino de la necesidad de mostrar un rostro asustado, de seguir el galope de un caballo, de suscitar inquietud por la simultaneidad de un peligro inminente y un auxilio demorado. Quizá por esta razón el cine más duradero resultó ser aquél, y sus convenciones tradicionales, tan respetables como las de la ópera o la poesía pastoral, configuran un sistema sólido, coherente, que sólo puede ser objetado si se someten a parecida exigencia los principios aristotélicos de *peripetia* o *catarsis*.

### *Un concepto-herramienta*

La idea de *pop art*, más que una definición exacta, resultó útil en la medida en que no aprisiona una provincia de la realidad sino

proyecta nueva luz sobre un territorio familiar, modificando su perspectiva. Las serigrafías de Warhol pueden multiplicarse o desaparecer: poco importa. Esa mirada inmutable, tan mecánica en la ampliación fotográfica como en la aplicación de colores uniformes, que recoge sillas eléctricas o rígidas flores, autos destrozados, a Jacqueline Kennedy, Marilyn Monroe o a los trece hombres más buscados por la policía de New York, es fundamentalmente *una mirada posible*: una vez descubierta, permanece disponible, como un arma en descanso pero cargada.

Hacia el final de *2 ou 3 choses que je sais d'elle*, Godard compone una suerte de naturaleza muerta, una imagen atiborrada de bienes de consumo. Ese cuadro es una inserción, la interrupción de un desarrollo, el resumen de una exposición; sólo en relación con ésta cobra sentido, y más que una naturaleza muerta su inmovilidad violentamente colorida evoca algún *tableau vivant* alegórico, pero detenido en un esplendor publicitario, nada heroico y muy perecedero: el ícono irónico y patético de todos los bienes de este mundo que podrá alcanzar la confundida protagonista.

En otra clave, *Modesty Blaise* fingía acogerse a la moda de agentes secretos, complots cósmicos y armas prodigiosas para alcanzar, más allá de la burla, la reflexión sobre algunos temas permanentes de su autor: otro film de Losey, *Eva*, invocaba una prestigiosa tradición de erotismo subvertido, donde gozo y humillación, puritanismo y libertinaje se implican; *Modesty Blaise* manejaba el humor disparatado de una historieta sofisticada; ambos, sin embargo, alcanzan una misma gravedad de tono al hacer que sus figuras femeninas enfrenten el sexo, el dinero y toda relación personal con una actitud (todavía identificada como) masculina: un meditado, eficaz profesionalismo. El interés de *Modesty Blaise* reside en que recurrió al *pop art* para rechazar las mismas pautas de conducta que éste recoge figurativamente. (En un nivel menos ambicioso, *Caprice* de Tashlin cubrió de ridículo al género del film de espionaje al aplicar sus fórmulas y una inextricable red de traiciones y lealtades a la industria de los cosméticos: se roban fórmulas de desodorantes, se muere defendiendo la posesión de un *spray* que resista al agua.)

Como todo concepto-herramienta, la utilidad de la idea de *pop art* no se mide por la extensión del territorio explorado sino por la calidad de la luz que sobre él arrojó. Cuando Georg Grosz visitó por primera vez los Estados Unidos, en 1932, emitió sólo apreciaciones cautas, nada entusiastas, sobre la pintura americana; en cambio, la publicidad de las revistas ilustradas cautivó su imaginación.

Ese universo de hogares relucientes y alimentos barnizados, sonrisas impecables y emblemas de felicidad era la experiencia visual más apasionante que América ofrecía al autor de *Ecce Homo*: una forma moderna, profundamente original, de poesía pastoral, donde el escenario de la égloga se reconstruía con una cercana mitología de *gadgets* y *confort*. De allí al *collage* de Rosenquist (¿hasta dónde diferente del que se obtiene al hojear rápidamente cualquier revista ilustrada?) sólo hay un paso: el de ese desplazamiento, esa ampliación y aislamiento que revelan un sentido latente: en una mancha de color, no ver el color sino la alineación regular de puntos de retícula que Lichtenstein elevó a recurso figurativo.

Por esta razón, aunque parte del cine tradicional haya derivado su estilización narrativa de los *comics*, nada está más lejos de la energía sostenida del movimiento cinematográfico que la sucesión de momentos culminantes, aislados, encuadrados por cada dibujo de historieta. Los modos de atención a que apelan no son asimilables. El cine sólo puede encontrarse con la historieta en circunstancias limitadas (cuando Terence Stamp atiende el teléfono desde el lecho, en *Modesty Blaise*, su compañera se incorpora y viste; cada toma registra casi accidentalmente sólo un muslo, un brazo, un cierre relámpago que corre; el erotismo reside en el carácter retaceado, huido de esas imágenes como recortadas en cuadritos de *comic*) o en el plano de la reflexión: *Jeu de massacre* de Alain Jessua desarrolló un contrapunto entre la imaginación que crea y la que consume historietas, y entre ambas y la vida. Film más ingenioso que imaginativo, carece de esa mínima vulgaridad que podría animarlo: entre los dibujos de Guy Pellaert que incluye y los de un ilustrador de verdaderas historietas, entre el film de Jessua y ciertas comedias Fox que Tashlin dirigió hace más de una década, con las cuales su tono podía haber coincidido (*The Girl Can't Help It, Will Success Spoil Rock Hunter?*), existe la misma distancia que entre Martial Raysse y Rauschenberg: la que separa lo *chic* del vigor.

### *Un arte de lo efímero*

La naturaleza efímera, intrínsecamente percedera de tantas obras actuales no sólo refleja una conciencia muy contemporánea de lo transitorio de toda experiencia; la acepta e incorpora activamente, como principio creador. Desde los recortes de diarios pegados por Braque y Picasso en sus telas cubistas, sometidos al inevitable amarillo de los años, a la posible desintegración de su propia sustancia, hasta las máquinas autodestructoras de Jean Tinguely, que ejercen una forma dramático-erótica de funcionamiento (*perfor-*

*mance*) cuyo fin es la propia aniquilación, lo perecedero se ha convertido en un principio que otorga sentido, que determina la forma misma por la que ese sentido se creará.

Los *assemblings* de Rauschenberg logran reproducir el caos fortuito, trivial, la asimilación del proceso creador al desgaste y la confusión que la existencia impone a la materia. Esa aglutinación en lo indefinido (*Coexistence* es el nombre, más concreto que irónico, de una obra suya) sólo permite reconocer los materiales iniciales para que se advierta el uso incongruente, la depredación violenta a que se los somete: ruina veloz, sin gloria, meta de todo producto destinado al desgaste, permite descubrir más sentido en un cementerio de automóviles que en el esplendor ilusorio de los *supermarkets*.

Sólo Godard ha intentado reproducir en el cine este proceso. Su inclusión de materiales brutos (afiches, estadísticas, textos impresos, entrevistas), la elección de la digresión como forma de exposición, el abandono gradual de la narración o su uso puramente alusivo, como ilustración de un tema (en *Une femme mariée* o *2 ou 3 choses que je sais d'elle*) o como metáfora poética (en *Le mépris* o *Pierrot le fou*), configuran una obra que no alcanza su sentido por la integración de sus elementos sino por el conflicto preservado entre ellos, por la aspereza e incomodidad de su coexistencia. (Lo que puede entenderse como integración de esos elementos en un nivel distinto al de su asimilación.)

La fragilidad de la película no es mayor que la de formas de creación más tradicionales: si *La última cena* ya es casi obra de sus restauradores, si los fragmentos perdidos del Safo son más que los conservados, la desaparición (casi siempre la desubicación) de copias y negativos no resulta demasiado escandalosa. Mientras no se realice un film cuya proyección culmine con su incendio no habrá *reductio ad absurdum* de su condición perecedera, como la ilustrada por los mecanismos de Tinguely.

Sin embargo, la conciencia de esa fragilidad latente se agita poéticamente en el centro de dos films recientes. En *Persona* de Bergman la condición de imagen impresa en celuloide y proyectada se subrayaba con insistencia. El film se inicia con el borde perforado que pasa ante el proyector, como si la película no lograra insertarse en los dientes que deben guiarla, y continúa con los números decrecientes que anuncian el primer fotograma impreso. Termina después que la última bobina ha pasado, mostrando en la intimidad de la máquina cómo se extingue el carbón que permitió proyectar las

imágenes. La combustión de la película, si no como hecho real, ya aparece como metáfora en *Le départ* de Skolimowski, cuya última imagen no sólo se detiene (como en *Les 400 coups*, como en los films de Bo Widerberg), sino que también se oscurece, se vuelve amarilla y se deshace sobre la pantalla, como lo haría un fotograma detenido ante esa luz que simultáneamente le da vida y lo consume.

Estas interrogaciones del cine sobre su propia naturaleza física, ya no estética, parecerían añorar una pureza perdida al mismo tiempo que admiten su incapacidad para recobrarla. Los films más recientes de Warhol (*The Chelsea Girls* o *Lonesome Cowboys*) parecen seducidos, en cambio, por la posibilidad de un neoprimitivismo que no sólo reduce las tomas a un enfoque neutro, prolongado mientras algo ocurra en el ámbito que capta; cultivan, también, una desprolijidad de montaje y grabación que es serenamente insolente. Quizá por rechazo de la decaída noción de *obra*, quizá por natural indiferencia a la pulcritud que la técnica puede procurar, su única preocupación evidente es mostrar (con todas las impurezas de una textura visual aproximativa y una banda sonora sucia) instantes alternados de inercia y de exceso, de festejo y de agotamiento: aplicada nostalgia de un primitivismo quizá irrecuperable.

“Casi no existen hoy caminos practicables que conduzcan a un arte primitivo y sin embargo valioso. Un arte creador, avanzado, auténtico, hoy sólo significa un arte complejo”. (Arnold Hauser). La paradoja de una parte importante del arte contemporáneo quizá sólo sea tal cuando se intenta racionalizarla: hallar, en el extremo de la mayor complejidad, la fuente natural y accesible de una sencillez cuyo valor, sin embargo, sólo se mide por aquella complejidad: vencida o rechazada.

# MARCELO PICHON RIVIERE

## *DIRECCIONES*

1.A.

Las cajas de colores y los espejos amarillos  
violetas anaranjados del cuento que te conté ayer  
mientras te acariciaba en la oscuridad del cuarto  
en la pequeña cama incómoda  
son la llave de plata levemente herrumbrada  
de nuestras propias vidas cajas chinas de diferentes colores  
cada cual con su propio espejo ovalado  
pero al salir de estas cajas ya no seremos reflejados  
en los diversos espejos de colores y cada cual verá  
su rostro límpido como una levitación  
en otro espejo ovalado pero dentro de él como Alicia  
como aquellos que penetran detrás de las palabras  
para encontrar el lenguaje de su propia locura cajas chinas  
sonoras refulgentes como tus dientes como tus ojos  
amor amor es la cama pequeña la que señala tu presencia  
un espejo de sangre caliente en el cuento de Schowb  
una niña encerrada en cajas de diferentes colores  
cada cual con un espejo ovalado del mismo color  
en el cuento de ayer

1.B.

hay un animal que te espera detrás de los espejos  
tiene plumas en la cola largas pezuñas en las patas  
es cuadrado tiene un corazón que es un cubo de finos hilos de plata  
patinada dentro del cual late un ojo rojo levemente azulado y en la  
parte de arriba tiene un lago donde sobrevuelan lánguidas gaviotas  
el único sonido que emite  
da a entender que se queja o resopla pero en realidad está  
gozando

### LA VIDA DETRAS DEL ESPEJO

3.

Georges Bataille lo habría dicho  
buscar la medida sólo en la desmedida  
por esta razón la corbata amarilla  
en el largo cuello de la camisa blanca  
por la misma razón  
el rencor que cruzó mi cuerpo como una bala  
por una razón aún más valedera  
el olvido del rencor arrojado a la zona  
reducida de un poema  
Termina de matar en mí al cazador con sus  
sirvientes negros  
quiero la desnudez del animal

# LEA LUBLIN

INTRODUCCION (fragmento de una comunicación personal con la autora)

“...exigir del espectador una comprensión de la obra no a través de fenómenos sensoriales sino a través de las sucesiones, superposiciones, generaciones de estos fenómenos; es decir, vivir los elementos (y la psicología de los elementos) en su gestarse. En la primera experiencia, llamada *Terranautas para una reflexión activa* (inaugurada en el Instituto Di Tella el 5 de setiembre de 1969) el espectador, descalzo, provisto de un casco de minero, parte de las nociones elementales

/agua (dispuesta en fundas de polietileno de 6,50 m x 1,50 m)

/tierra (7 metros cúbicos)

/aire (de distintas altitudes, envasado en cilindros de polietileno)

y con su propia luz ilumina el pasaje a los elementos secundarios: semillas, tubérculos, frutos. Todo esto en un laberinto circular que es una estructura de hierro forrado con polietileno negro. (...) Un sistema abierto en donde la elección de los materiales está hecha en función de los elementos determinantes de la vida.”

El texto que transcribimos a continuación introduce la segunda parte de la experiencia, que se realizará en el mes de noviembre.

## SISTEMA ABIERTO / PROPOSICION 2

La obra analiza el proceso de la “imagen” a través de su inscripción en el espacio.

El espacio está considerado aquí como un medio permanente de transformaciones. (Espacio ilimitado, anónimo. Las impresiones gráficas al mismo tiempo que lo determinan, lo anulan.)

Las impresiones gráficas (la así llamada imagen pictórica) aparece:

- a) descentrada
- b) desmontada
- c) superpuesta
- d) proyectada

Así la obra aparece como un índice de imagen.

1º) Se elige una imagen determinada. Esta imagen será desarrollada y transformada en el espacio mismo en el cual se inscribe.

2º) La imagen ha sido elegida arbitrariamente. *Se hubiera podido elegir cualquier otra imagen, sin que por eso el sentido mismo de la obra cambie.*

3º) A través de esa “imagen” representativa, se van a poner en evidencia todos los elementos que posibilitan la constitución de toda imagen (representativa):

- a) línea / color
- b) continuo / discontinuo
- c) lleno / vacío
- d) claro / oscuro
- e) positivo / negativo
- f) primario / complementario
- g) visible / invisible
- h) blando / duro
- i) preciso / impreciso
- j) cercano / lejano
- k) arriba / abajo
- etc., etc.

La obra no se presenta como algo terminado, como un producto elaborado listo para el consumo, sino que por el contrario, lo que la obra desea mostrar es el proceso de elaboración, el *artificio de la producción*.

La obra no es más que un medio para desencadenar la reflexión activa.

El circuito es permanente y el espectador se encuentra en medio del proceso, que es cambio. Su percepción se modifica constantemente, según el nivel interior o exterior que elija. El recorrido interior / exterior elimina la oposición interno / externo, afuera / adentro.

La obra se compone por la sucesión de diferentes paneles de plásticos transparentes, opacos, traslúcidos, blandos o duros, separados entre sí. En esos espacios de separación, o *espacio distancia*, los espectadores "leen" la obra, integrándose al proceso del lenguaje. De este modo, si el espectador se encuentra en el espacio B, la lectura será distinta que la del espectador que se encuentra en el espacio C, y así sucesivamente.

La obra ofrece una lectura total o parcial según el punto y el espacio que el espectador elija para su percepción.

Desde el exterior el espectador percibe el recorrido en una aparente totalidad / unidad / continuidad, que ocultan los mecanismos internos de producción de imagen. De ese modo quedan revelados todos los artificios que presiden la constitución de toda obra representativa.

Así la obra no es más algo cerrado en sí mismo, estático, sino que estalla por todos lados en el espacio y en el tiempo. Los slogans imperativos de participación inducen al espectador a distintas posibilidades de acción.

Buenos Aires, agosto de 1969.

# ALFRED JARRY

## T A P I C E S

### I. EL MIEDO

Rosas de fuego, por el terror blanqueadas,  
las tres Niñas sobre el frío muro encaramadas,  
miran brillar los grimorios; y los espectros  
de sus memorias sobre las losas son evocados,  
con la sombra con dedos marcados  
en los muros con sus sudarios blancos,  
y con garras como ramas.

El dosel negro tiembla y muerde  
con los dientes de su calavera  
el silencio que serpea en torno.  
El dosel negro como una torre  
que a tres guerreras socorre,  
abre sus ojos de tronera.

Rosas de fuego, por el terror blanqueadas  
en largas camisolas de cisnes,  
las tres Niñas, sobre el frío muro  
mirando gesticular los signos mudos  
con los brazos por el terror entreligados  
abren sus ojos como escudos.

### II. LA PRINCESA MANDRÁGORA

Con su varita de oro, el Hada  
en la selva sofocada  
bajo los pliegues de las sombras pesadas  
ha conducido a la princesa pálida  
y por su orden, el terciopelo de la espuma  
ha puesto  
a sus pies de ópalo los zapatitos de tortura.

Y en su traje de lentejuelas  
gotas de rocío destilan  
y los hongos a sus pies prosternan  
su cabeza rapada.  
Los conejos fuera de su madriguera,  
las babosas, cenizas de un hogar  
de barro y limón amasado,  
sus frentes de demonios han alzado  
hacia la madrastra triunfal.

De pie queda la Princesa  
como un árbol donde la savia entra,  
rígida queda la Princesa;  
y, pasando sobre su frente de hielo  
todos los huracanes de los miedos  
lanzan sus rectos cabellos al cielo.

### III. EN LA MADRIGUERA DE LOS GIGANTES

He visto tres, he visto seis  
de los Gigantes monstruosos sentados  
sobre los declives y los escarpados  
y sobre los pedestales de mármoles,  
con sus gruesos brazos acortados,  
y sus barbas como árboles,  
y sus cabellos llameantes al viento  
sobre el inmóvil paraviento  
de las murallas monumentales,  
he visto seis Gigantes en sus sillones reales.

Y bajo sus enmalezadas cejas,  
he visto sus ojos de oro brillar  
como el oro de dos ejes girando  
bajo un fúnebre carruaje.  
Son seis vacas para ordeñar,  
rocas en el lago de su leche viandante  
con los pies en sangre, los seis Gigantes.  
Sus dedos magros remueven la sangre,  
como antorchas que en ella se apagan;  
con negra sangre su cuerpo se tiñe,

junto a sus piernas vestibulares.  
Y sobre el cuello del Rey Gigante,  
gesticula un cráneo insignificante.  
Falta cabeza sobre estos hombros.  
Y frondosos como sauces sus puños,  
benditos y triunfantes se hallan,  
como cirios luminosos en la cueva sombría.  
Dos grandes alas de lechuza cizallan  
sobre su cuello en la luz tardía.  
Y el Gigante hundió su dedo  
en un inmenso velero  
que debe atravesar el lago de su imperio.  
Es su dedo el mástil del velero.  
Y están encorvados los osos pardos  
bajo las pieles y los fardos  
su espinazo de grímpola doblan.  
La tempestad es una lámina  
de sierra o muros almenados,  
o pequeños locos sobre pequeños hornos.  
Reman sobre el agua burbujeante  
ritmando la danza espeluznante  
de los bucles marrones de sus vellones,  
con los latigazos de los horizontes.  
En la proa la pálida Princesa  
a espaldas de sus bogadores,  
ve girar como una rueda nueva  
un gran pájaro entre los rumores  
y los truenos de la cueva.  
Con largo cuello el pájaro verde,  
espera volar contra el huracán loco  
torciendo sus fuertes alas un poco.  
Un pájaro en la cueva honda,  
un gran pelícano de esmeralda ronda,  
siempre con nuevos alientos...  
Y hacen nudos los movedizos vientos.  
Muy lentas, impasiblemente,  
entre las reinas de los espantos,  
trepan por los muros durmientes  
grandes móneras sangrantes.

Traducción de Arturo Carrera

# STÉPHANE MALLARMÉ

## J O Y A S

París, 1º de agosto de 1874

Es tarde para hablar de las modas de verano, y demasiado temprano para hablar de las de invierno (o aún de las de otoño): aunque nos hemos enterado que muchas grandes casas de París se ocupan ya de su surtido de media estación. Por lo tanto, no teniendo a mano los elementos necesarios para comenzar una toilette, queremos hablar a nuestra lectoras de objetos útiles para perfeccionarlas: las Joyas. ¿Paradoja? no: ¿no hay acaso en las Joyas algo de permanente, y de lo cual corresponde hablar en un correo de Modas obligado a esperar las novedades de julio a setiembre?

Dirijámonos hacia la Joya aislada, en sí misma. ¿Dónde?, en todas partes: es decir, *un poco* sobre la superficie del globo, y *mucho* en París: porque París provee la moda de la joya. ¡Qué! ¿No presenta cada comarca, como de su naturaleza una flora, nacido de las manos del hombre, un alhajero completo? El instinto de belleza y de correspondencias con los climas diversos, que regla, bajo cada cielo, la producción de rosas, tulipanes y claveles, ¿es extraño acaso al de los pendientes, anillos, brazaletes? Flores y joyas: cada especie, ¿no tiene, como quien diría, su suelo más propicio? Tal resplandor solar conviene a esta flor, tal tipo de mujer a esta joya. Esta armonía natural reinaba en el pasado, pero parece abolida en el presente: exceptuando a los pueblos que a ojos de todos aún permanecen bárbaros, o incluso ciertos paisanos que, entre nosotros, pasan por rebeldes a la civilización. ¡La Civilización! Leed “la época en la que ha desaparecido casi toda potencia creadora... en la Joyería como en el Mobiliario”; y tanto en una como en otro, nos vemos forzados a exhumar o a importar. ¿Importar qué?, ¿los brazaletes de vidrio hilado de la India y los pendientes de papel recortado de la China?, no; pero sí, a menudo, el gusto naïf que preside su confección. ¿Exhumar qué?, los pesados aderezos de siglos olvidados, hechos para magnificar con la violencia de un relámpago los terciopelos del teatro y los brocados de la sacristía: tampoco, pero sí

la osadía con que se ubicaban, como toques magistrales, sobre el vestido. ¿Quién sabe? Nos es necesario aún remontarnos hasta el punto de unión de esas dos inspiraciones, tan dispares, del arte del orfebre: a la antigüedad clásica y bárbara. Nuestro Museo Campana: preguntadle a los grandes joyeros, se llamen Froment-Meurice, Rouvenat o Fontenay, si su admirable ciencia, íntegramente crítica, no viene de allá, tal como las vitrinas del Hotel de Cluny, o el mostrador parisién de los vendedores japoneses, y aún de los argelinos.

Así París, el único, se goza en resumir el universo, museo tanto como bazar: nada que él no acepte, extraño; nada que él no venda, exquisito. Londres, por cierto, tiene joyas, singulares, macizas, y en ellas veo un cierto encanto íntimo, preferible solamente a uno de nuestros defectos: a saber, en la joyería, ser espirituales; sigamos siendo simplemente, aquí, adornistas. *¡La Decoración!* Todo está en esa palabra: y le aconsejaría a una dama, indecisa en quién confiar para los diseños de una joya deseada, que le pida ese diseño al arquitecto que le construye un palacio, antes que a la ilustre artesana que le hace su vestido de gala. Tal, en una palabra, el arte de la joya, y dicho esto para no insistir más, pasemos de algunos lugares comunes a algunos detalles.

Nada más simple: está probado que un paseo de varias tardes por los boulevards, la rue de la Paix, el Palais Royal y algunos célebres ateliers, es suficiente para enseñarnos "*todo lo mejor que se hace en el mundo*", para emplear en su sentido propio una fórmula banal.

Anotemos, si les place, señoras, los raros objetos de piedras y metales preciosos que pueden concurrir a las galas sucintas de vuestras hijas: antes de tratar más completamente nuestro tema referido a una edad de gozo y de plenitud de la vida.

He aquí algunas joyas que una madre elegante podrá elegir para una joven de dieciocho a veinte años: para la toilette de calle, botones lobulares, de oro, complementados con una hebilla pequeña, que anuda una fina cinta de terciopelo negro alrededor del cuello. ¡Otra cosa! Busco en mis recuerdos de ayer, y evoco: un encantador adorno atado siempre alrededor del cuello, en coral rosa, muy muy pálido, con collar de lo mismo; otro en turquesas con la misma hebilla pequeña, o aún en turquesas y perlas. También veo, soñándolos, pendientes y un diminuto broche, en forma de flechas, con perlas finas en el extremo; algo delicioso. Todo el mundo lleva en los brazos el brazalete de buena suerte, de oro solamente, o con

perlas y turquesas; y en el dedo un anillo, uno solo, siempre simple, sin brillantes ni esmeraldas, esmaltado, o todo lo más con una pequeña miniatura. En el dominio de la fantasía, se pueden elegir pendientes y una cruz de plata vieja, con pedrería antigua: que la joya sea de Bretaña o de Provenza, de Normandía, de Alemania o de Holanda. Como las joyas usadas de día son completamente diferentes de las de la noche, tendremos la precaución, si, por ejemplo, debemos componer una canastilla de bodas<sup>1</sup>, de poner unas y otras.

*¡Una Canastilla de Bodas!* Comenzaremos por poner un par de pendientes de oro, de un trabajo absolutamente artístico, largos (pues la Moda lo quiere así), a los que agregaremos una linda cruz con cadena; un segundo aderezo en lapislázuli, piedra muy apreciada hoy en día, y un tercero más paquete: rubíes granate en forma de peras o manzanas con la cola guarnecida de diamantes. Gemelos adecuados a cada uno de estos adornos.

Elegiremos a continuación, para cenas o fiestas, aros y un medallón cuyo centro estará ocupado por una muy gruesa perla negra rodeada de tres filas de brillantes; es un objeto muy novedoso en este momento en las grandes joyerías: las que citamos antes, y algunas otras.

Una muy bella guarnición se ubicará al lado de la precedente: compuesta de zafiros tallados en rectángulos y rodeados de brillantes. Esta piedra, buscada ahora más que nunca, empaña un poco el resplandor suave de las soberbias esmeraldas. Collar parecido. Yo preferiría estas joyas variadas a los eternos solitarios de brillantes, que hemos visto durante tanto tiempo.

¿Quién quiere conocer de brazaletes? Ayer vi uno espléndido de oro y rubíes; y varios anillos con brillantes y esmeraldas, o bien con camafeos (éstos son la más reciente resurrección de la moda). Les dejo elegir el broche para el chal.

Un frasquito, sea de oros diferentes, rosas, verdes o amarillos, Luis XV o Luis XVI, con guirnalda (o moderno, de esmalte con follaje y pájaros japoneses) por ser un objeto indispensable al lado del pañuelo de encaje, no habremos de olvidarlo, como así tampoco un abanico: en seda negra con presilla rosa, azul o gris para la mañana, en seda blanca con una pintura para las ceremonias. El mo-

---

<sup>1</sup> *Corbeille de Mariage*: regalo que el esposo hace a su recién casada, consistente en objetos valiosos de poco tamaño que entran (real o metafóricamente) en una cesta pequeña. (*N. del T.*).

tivo se ubica al costado y nunca al medio. De todos modos, nada valdrá nunca un abanico, así sea el más lujosamente montado o uno muy simple, si no presenta, ante todo, un valor ideal. ¿Cuál? El de una pintura: antigua, de la escuela de Boucher, de Watteau, y quizá de estos mismos maestros; moderna, de nuestro colaborador Edmond Morin. Escenas de escalinatas de palacios o de parques hereditarios, y del asfalto y de la playa, el mundo contemporáneo con su fiesta que dura todo el año: he ahí lo que nos muestran estas raras obras maestras puestas en manos de las grandes damas.

Todo esto mostrado por un instante a vuestras miradas, señoras, entra, a diversos títulos, en la canastilla: y un cachemira de las Indias de un precio cualquiera, esa vestimenta necesaria que no se usa sino raramente (porque la moda lo proscribió). Que resbale, este chal, de las espaldas, con sus pliegues orientales, y envuelva otras maravillas: todo nuestro delicioso alhajero, piedra por piedra o perla por perla, historiado. En cuanto a los encajes, los queremos de un gran precio, porque este trabajo, salido de las manos de las mismas hadas no debe conocer la mediocridad. Volados, bordados, túnica, abanico, sombrilla: de Chantilly; volados, túnica, abanico, sombrilla o pañuelo: de aplicación, de Bruselas (nada a la aguja); ¡no hay nada que elegir! No escombraremos con terciopelo y seda nuestra canastilla, por ser estos tejidos del dominio de la costurera; y a propósito de costurera, me he olvidado de afirmar —¡pero es necesario predecirlo!— que debemos contar con un cambio absoluto en cuanto al polisón. Se dice que no tiene más razón de ser, ahora que los talles dejan de ser sostenidos: porque es un hecho casi viejo que éstos se llevan largos, y aún muy largos.

La Moda, esta vez, ¿no vendrá del Salón de Pintura? Se ha visto, desde luego con asombro, después no sin cierta satisfacción, un retrato y aún muchos, donde jóvenes y modernos rostros dominan uno de esos largos talles de los últimos siglos. Habrá que aclarar este punto curioso, al comienzo de setiembre, ¡si es que esta resurrección dura hasta la próxima temporada! Sobre todo porque ahora, con los ojos deslumbrados por irisaciones, opalisaciones y centelleos, no podemos mirar sin esfuerzo algo tan vago como el porvenir.

MARGUERITE DE PONTY

(Traducción de César Aira).

## A. ROBIDA

### *LA GRAN CACERIA DE LAS SERPIENTES DE CASCABEL*

Con notable rapidez y favorecido por los vientos del noroeste, el moderno transatlántico "Hudson" enfilaba su proa hacia el gran puerto de Nueva York.

A bordo del elegante navío, orgullo de la compañía naviera "Blue Star", viajaba Saturnino Farándula, el extraordinario héroe de aventuras más extraordinarias aún, que apasionaran, en un momento, a toda la opinión mundial al ser publicadas en las primeras planas de los principales periódicos del mundo entero. Con él iba, claro está, su gran amigo y lugarteniente el capitán Mandíbula.

El tiempo que duró la travesía desde el Havre a Nueva York, nuestros dos héroes lo emplearon en largas conversaciones sobre la inestabilidad de las cosas humanas, la fragilidad de los imperios y sobre las desilusiones que causa la política.

—Mi querido Mandíbula —decía casi siempre Farándula al terminar—, abandono definitivamente toda idea de emprender nuevas aventuras y me lanzo con las velas desplegadas por el océano de la gran industria y del comercio.

En semejante estado de ánimo descendió del barco nuestro héroe en el puerto de Nueva York, rodeado por una nube de periodistas y fotógrafos que rivalizaban por obtener de Farándula declaraciones y fotografías para la prensa de la gran ciudad americana. Satisfecha la curiosidad de los reporteros, Farándula se instaló en el Gran Hotel Empire, donde, después de descansar de las fatigas naturales de un viaje trasatlántico, dispúsose junto con su gran amigo Mandíbula, a elaborar planes a fin de encontrar la empresa digna de su genio y audacia sin par, y que sirviera al mismo tiempo para dar ocupación inmediata a los hombres que lo acompañaron en circunstancias difíciles y por lejanas tierras y que, ¡oh, corazones fieles y valientes!, quisieron seguir la suerte de su bravo capitán, por tierras de América.

—Tengo una idea colosal —comenzó Farándula— con la cual puedo sorprender al mundo de los negocios americano. La famosa catarata del Niágara se halla a una enorme distancia de Nueva York, lo que hace difícil que muchas personas puedan visitarla con comodidad y sin mayores gastos. Podríase excavar un canal desde el Lago Erie hasta el Río Hudson, a poca distancia de Nueva York, y tras-

ladar hasta allí la gran catarata, la isla americana y la gruta de los vientos. Construimos después y explotamos por nuestra cuenta, un ferrocarril que vaya desde la ciudad a la catarata, y sus enormes beneficios cubrirán rápidamente todos nuestros gastos. Lo único que falta, pues, son los accionistas que inviertan su dinero.

—¿Y la crisis financiera? —preguntóle Mandíbula.

—No hay duda de que la crisis actual perturbará bastante mis planes, pero como deseo lanzarme sin tardanza a los negocios, buscaré uno en el que no tenga que tropezar con semejante obstáculo.

Dicho y hecho. Gracias a su buena estrella y a su gran visión comercial, Farándula tomó a su cargo la tarea de aprovisionar de pieles de serpiente de cascabel a una importante fábrica de calzado de lujo.

Lo que a simple vista parecía una tarea sencilla, estaba sin embargo llena de peligros. Pero el genio de Farándula y los múltiples recursos que le sugiriera su poderosa mente, encontraron el medio sencillo y genial a la vez para sortearlos y salir victorioso de la empresa.

Como a Farándula le repugnara el aparecer ocupado en vulgares cuestiones de zapatería, hizo correr la voz de que había recibido el encargo de aprovisionar de campanillas a todos los presidentes de los parlamentos de los países americanos, lo cual le permitiría realizar al mismo tiempo una obra humanitaria, tal como la de liberar al Brasil de todas sus serpientes de cascabel.

Una verdadera explosión de entusiasmo provocó la noticia al aparecer en todos los periódicos de Nueva York y ser transmitida más tarde por telégrafo y cable submarino a todas las capitales europeas. Cuando esto sucedía, ya nuestro héroe desembarcaba con su expedición en Macapá, en el norte del Brasil, frente a la desembocadura del gran río Amazonas.

Avanzando audazmente a través de la selva, la expedición llegó hasta la confluencia del río Madeira con el Amazonas, lugar del territorio brasileño que debía ser centro de operaciones de la expedición organizada por Farándula, Mandíbula y Cía.

En fila india, machete en mano, internáronse en plena selva nuestros valientes expedicionarios seguidos por indígenas contratados en el lugar, que llevaban grandes cajones sobre sus hombros.

—Señor Mandíbula —preguntó uno de los antiguos marineros al lugarteniente de Farándula—. ¿Qué diablos llevan esos indios? ¿Qué contienen esos cajones?

—Espera y verás —le contestó con tono misterioso.

—¿Son armas? ¿Serán lazos como usan los gauchos de las pampas o trampas de cazadores? —volvió a preguntar el marino.

—Espera y verás —contestóle nuevamente sonriendo Mandíbula.

En efecto, al llegar a un gran claro situado en mitad de la selva, se instaló el campamento y se dio comienzo a la apertura de los cajones.

Los marineros, y, sobre todo, los indígenas, comprobaron estupefactos que contenían una gran cantidad de botas brillantes y una pequeña partida de globos de goma de color rosa. Lo más extraño del caso era que esas botas extraordinarias y maravillosas, que llevaban espuelas de una longitud inverosímil, no formaban pares. Tornasol, que también formaba parte de la expedición, más curioso que los otros, comprobó este hecho raro y dirigiéndose respetuosamente a Farándula le dijo:

—Perdóneme, señor, la pregunta. ¿Cómo nos calzaremos estas botas si no solamente no forman pares sino que, además, no hay más que 17 del pie izquierdo y 80 del pie derecho?

Farándula, dirigiéndose a todos sus amigos y en forma solemne, les explicó:

—Queridos amigos míos, ha llegado el momento de desengañaros. Hasta ahora habéis creído que la caza de serpientes la haríamos con el fusil en la mano y el ojo alerta. Como hombres que desconocen el miedo, os preparábais a correr todos los peligros afrontando a los terribles reptiles. ¡No, amigos míos! ¿Cómo podía yo arriesgar vuestras preciosas vidas en una vulgar y simple operación comercial? He encontrado el medio de hacer de la caza de la terrible serpiente de cascabel, una cuestión tan fácil y sencilla como la de cazar conejos. Me preguntaréis, ¿cómo y con cuáles armas? ¡Os contestaré que con estas botas! ¡Sí, amigos míos! Pensad un poco. Si uno de los indígenas que nos acompañan, los cuales no conocen el uso de las botas, quiso comérselas, las serpientes de cascabel, que las conocen menos todavía, caerán con más facilidad en el engaño. Señores, estas botas no son, ni más ni menos, que trampas para serpientes.

Y a renglón seguido, dio minuciosas indicaciones a los hombres encargados de poner las botas en acción.

Internándose en la selva, estos hombres colocaron unas quince trampas en lugares apropiados para la caza de serpientes. Las botas, puestas de pie, brillaban al sol como espejos, mientras que unos globitos de color rosa atados a las botas por medio de un piolín, ondeaban en el aire, mecidos por la más leve brisa.

Terminada la labor, los hombres volvieron al campamento, donde se entregaron a gozar de las dulzuras de la siesta.

Permanezcamos nosotros al lado de una de las botas y conoceremos en toda su belleza la ingeniosa invención de Farándula.

Después de un breve lapso, en medio del silencio de la selva, oyéronse los gritos espantados de unos papagayos que se alejaban despavoridos, saltando de rama en rama. Por el tronco de un árbol descendía lentamente, desenroscándose, una enorme serpiente de cascabel a la que el brillo de la bota había llamado la atención.

¡Mirad! La enorme serpiente se desliza sin hacer casi ruido por la hierba, hacia la reluciente bota que la atrae y la fascina. Al llegar alza su cuerpo y mueve lentamente su cabeza, mirando con fijeza la bota. De pronto lanza un silbido, se precipita sobre la bota y la traga. Al llegar a la espuela tiene que hacer un esfuerzo, pero logra también hacerla desaparecer en sus fauces enormes. En aquel momento se oye un ruido estridente. La serpiente parece como si hubiera recibido una descarga eléctrica, abre la boca y su cuerpo queda recto como un poste.

La ingeniosa trampa de Farándula ha obrado con rapidez y eficacia. Al presionar sobre la espuela, la serpiente hizo saltar un resorte colocado dentro de la bota, que al estirarse en forma repentina, formó una especie de columna vertebral dura y rígida. Sin poder moverse, la serpiente tiene que esperar a que llegue el cazador guiado por el globo rosa que ondea en las alturas.

Otra ventaja de la trampa ideada por Farándula consistía en que la bota podía ser utilizada varias veces.

Demás está decir que en pocos meses nuestros valientes cazadores de serpientes limpiaron toda una extensa zona del Brasil de estos peligrosos reptiles y llevaron consigo a Nueva York una gran cantidad de pieles. Estas se transformaron pronto en una respetable suma de dólares que fue repartida entre los miembros de la expedición de acuerdo a los méritos de cada uno.

Una vez en Nueva York, no pasaron muchos días si que Farándula convocase a sus amigos a una reunión.

—Nosotros —comenzó a decir Farándula— somos hombres de acción y no nos asustan los peligros. Estamos siempre dispuestos a correr la aventura, no importa el lugar ni la época, ni los obstáculos que se nos interpongan. Todo lo nuevo y todo lo extraño nos atrae.

—¡Es verdad! —le interrumpió uno de los presentes.

—Pero también tenemos derecho a gozar de la vida placentera. Siempre he soñado con ser un patriarca mormón, rodeado por numerosa familia. Os propongo, pues, que nos dirijamos al país de los mormones, a la ciudad que se levanta a orillas del Lago Salado.

—¡Hurra! —gritaron los quince bravos secuaces, puestos de pie, entusiasmados por la maravillosa idea del jefe insigne.

# JUANA CIESLER

## TEXTO

CUANDO LLEGUE EL MOMENTO ALGUNOS DE NOSOTROS CLAMARAN POR LA VIDA DEL SEÑOR DE LA TIERRA Y LAS USINAS LOS MAS DEBILES REFLEJARAN LA DECLINACION DE JUPITER; PIADOSOS, CORRUPTOS DE CIVILIZACION PEDIREMOS CLEMENCIA PARA LOS SEÑORES DE LA TIERRA Y DE LA USINA ES NECESARIO QUE SE ALERTE AL HERMOSO, AL TENSO E ILUMINADO MUSCULO,

ES NECESARIO NOS APARTE AMOROSAMENTE, TOME EL LAUREL DESCOMPUESTO ENTRE SUS DEDOS JUSTOS Y LO TORNE A LOS INVERNADEROS, QUE ELASTICAMENTE DEPOSITE A LOS QUE AUN TENGAN DESTELLOS DE VIDA EN ALGUNA SELVA PARA SU REBROTE — HA DE SER —

PORQUE LO ETERNO ES LA REVOLUCION LA BONDAD SOLO PUEDE INICIARSE CON EL ACTO PROMETEICO (AUN CUANDO NUESTRA SEMANTICA LO VUELVA DELICTIVO) ES NECESARIO DECIR QUE HAY POCAS MANERAS DE ENTREGAR EL BUEN RAYO PARA TODOS, QUE MIENTRAS ALGUNOS SE SUMERGEN MAS Y MAS EN CIERTAS ARMONIAS, CIERTAS PROFUNDIDADES, MUCHOS SE DERRUMBAN CON ATRASO DE REENCARNACIONES — ASI NUNCA SERAN VERDADERAS LA PROFUNDIDAD NI LA ARMONIA NI POR LO TANTO EL SER

ARROJAREMOS FUEGOS, NO ME OLVIDES

ARROJADNOS LIRIOS ENVENENADOS

ES NECESARIO SE REPITA CON BRETON LA URGENCIA DE “UNIR POR UN NUDO INDESTRUCTIBLE ESTA ACTIVIDAD DE TRANSFORMACION A ESTA ACTIVIDAD DE INTERPRETACION” DE MANERA QUE “EL ESPIRITU HUMANO, LLEVADO A UN NIVEL SUPERIOR, SERA LLAMADO POR PRIMERA VEZ A PARTIR DE SI MISMO POR UNA VIA SIN OBSTACULO”

ES NECESARIO SEA LO QUE MAÑANA YA NO DEBERA SER HASTA EL DIA EN QUE SER SE FUNDA CON EL TIEMPO,

Y SI ASI NO LO FUERA EL SUPUESTO NOS LO DEMANDE, NO LO HARA, YA QUE DE PODER NO HABRIA CAUSAS ¡MENUDA FAENA LE HABRA SIDO ALIVIADA!

ES LA TAREA DEL HOMBRE: HACER LO QUE DIOS DEBERIA HACER.

ARROJAREMOS PETALOS MUSTIOS

ARROJADNOS HEROINA

Y ALGUN CHACAL PARA MOTIVAR LA BUENA ERA ES NECESARIO QUE

SEA NECESARIO EL HOMBRE

PARA QUE NINGUNA J.C MENDIGUE AL INFINITO DESESPERADAMENTE ORDEN

*Colaboradores:*

SEVERO SARDUY: Nació en Camagüey, Cuba, en 1937. Participó del movimiento Ciclón en La Habana. Actualmente vive en París. Publicó *Gestos* en 1963 y *De dónde son los cantantes* en 1967, ambas novelas, y *Escrito sobre un cuerpo*, 1969, crítica. Ha colaborado en Mundo Nuevo, Sur, Tel Quel, La Quinzaine Littéraire, Diálogos, etc.

EDGARDO COZARINSKY: Nació en Buenos Aires en 1937. Dirigió la revista de cine Flashback. En 1964 publicó *El laberinto de la apariencia*. Ha publicado en numerosas revistas nacionales y extranjeras artículos sobre literatura y cine.

LEA LUBLIN: Nació en la Argentina en 1939. Desde 1964 reside en París. Ha realizado numerosas muestras individuales y colectivas. Entre los muchos críticos que han elogiado su obra, podemos citar a Jeanine Warnod (Le Figaro), Michel Troche (Lettres Françaises), Nicolás Guillén, Pierre Restany, Jean Cassou, Aldo Pellegrini, Jacques Lacomblez, etc.

MARCELO PICHON REVIÈRE: Nació en Buenos Aires en 1944. Publicó tres libros de poemas: "En el perdón en el poema" (1963), "Los ladrones de agua" (1966) y "Sombra del tigre" (1968). Poemas suyos aparecieron en revistas argentinas y extranjeras.





POEMAS PARA EL CIELO, por *Severo Sarduy*.

EL RENACIMIENTO DE LOS ARCO IRIS, por *Arturo Carrera*.

¿HUBO ALGUNA VEZ UN POP CINEMA?, por *Edgardo Cozarinsky*.

DIRECCIONES, por *Marcelo Pichon Rivière*.

SISTEMA ABIERTO / PROPOSICION 2, por *Lea Lublin*.

TAPICES, por *Alfred Jarry*.

LA GRAN CACERIA DE LAS SERPIENTES DE CASCABEL,  
por *A. Robida*.

JOYAS, por *Stéphane Mallarmé*.

TEXTO, por *Juana Ciesler*.