

Lucera

CENTRO CULTURAL PARQUE DE ESPAÑA | NÚMERO 5 | OTOÑO 2004 | ROSARIO | ARGENTINA



Edgardo Giménez Jorge Haro Rafael Cinnolini Germán Roffler Marcel.í Antúnez
Juan Ramón Jiménez Dossier I Congreso de la Lengua: Enrique Foffani,
Marcelo Damiani, Nicolás Rosa, Eduardo Aimbinder

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar





Apuntes de una devoción rosarina

Con creciente vigor y tonalidad por momentos exacerbada, la expectación por el III Congreso Internacional de la Lengua Española domina en Rosario el horizonte de 2004. Que transgrediendo el calendario pareciera culminar en noviembre.

Las polémicas entre organismos gubernamentales e instituciones académicas —sobre las bondades o desaciertos de la invitación a tal o cual escritor o académico, las estrategias organizativas más eficaces, la distribución más eficiente de los recursos disponibles—, dulcifican un escenario de ciudad que ha conocido discusiones más amargas. Más banales, también.

Rosario está construyendo así, paso a paso, su Congreso.

Lucera, por su parte, crece. A partir de esta edición, y en todas las que restan del año, sumará páginas para acoger un dossier cuyo territorio privilegiado será el uso creativo de la lengua, en sus vertientes menos transitadas y también en las canonizadas, aunque siempre con una mirada que busque hacer la diferencia, ampliar el pensamiento, la crítica y el debate. Diferencia que sobrevuela todas las notas del cuerpo de la revista, donde Edgardo Giménez habla de una comunicación hecha con criterio artístico, Jorge Haro reflexiona sobre la expansión de las experiencias sonoras como arte, y Rafael Cippolini avanza sobre cómo Marcel Duchamp fortaleció su teoría del ready-made en su estadía argentina. O Germán Roffler muestra la juventud de su poesía y Juan Ramón Jiménez es presentado desde su singular manera de abordar la relación entre vida y creación. O Marcel.lí Antúnez apuesta a la utopía bajo el ropaje de lo tecnológico.

Críticos y teóricos, desde el ensayo al juego fascinante de la entrevista, se acercan a los poetas y narradores del español y a otras problemáticas en los dossiers que Lucera comienza a publicar a partir de este número 5, en su segundo año de vida. Un acercamiento que desea ser una preparación para esos días que se palpitan únicos, cuando el Congreso convoque a los grandes creadores y estudiosos del idioma, y Rosario vea hecho realidad uno de sus mayores anhelos.



año 2, número 5
Revista del Centro Cultural
Parque de España / AECI
Rosario, Argentina
ISSN 1667-3093

Directora
Susana Dezorzi

Coordinador ejecutivo
Gastón Bozzano

Editor
Fernando Toloza

Escriben
Eduardo Ainbinder
José L. Cavazza
Rafael Cippolini
Marcelo Damiani
Enrique Foffani
Jorge Haro
Germán Roffler
Nicolás Rosa
Fernando Toloza
Gabriel Zuzek

Diseño y producción
Cosgaya, Diseño.

Preimpresión e impresión
Borsellino Impresos



Entrevista
Edgardo Giménez
4 «Un cuadro no es más arte que un afiche»

Arte sonoro
Jorge Haro
12 Liberación del sonido...

Cubificar Buenos Aires: una obra de Marcel Duchamp
Rafael Cippolini
18 Cubify BA

Los artículos firmados no implican necesariamente la opinión de Lucera.

El Centro Cultural Parque de España / AECI es una de las instituciones dependientes de la Fundación Complejo Cultural Parque de España, integrada por el Gobierno Español, la Municipalidad de Rosario y la Federación de Asociaciones Españolas de la Provincia de Santa Fe.

Esta revista se compuso con fuentes Pradell roman, italic y bold, y Fontana NDLI bold.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar





23 Dossier 1 Congreso de la Lengua
La casa de la escritura

24 1a: Enrique Foffani
Ensayo sobre la frontera

30 1b: Marcelo Damiani
Una geografía de la lengua

34 1c: Nicolás Rosa
Los confines de la literatura o...

42 1d: Eduardo Aimbinder
Visitas inoportunas



46 Poesía
Germán Roffler
La carta que nunca te di en el cine

48 Entrevista
Marcel-lí Antúnez
«Aún estoy conectado con la naturaleza»

54 Fernando Toloza
Españoles en Rosario: Juan Ramón Jiménez
La muralla interior
Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



“Un cuadro no es más arte que un afiche”

Gabriel Zuzek

La muestra Arte y Calles en el CCPE/AECI puso nuevamente de relieve el talento de uno de los creadores plásticos argentinos más inquietos, capaz de desenvolverse en distintos medios y de llegar al público más variado. Heredero de la mística del Di Tella, Giménez sostiene que el arte, contra lo que digan, es una forma de vida

Edgardo Giménez estuvo en Rosario para presentar su muestra Arte y Calles en el Centro Cultural Parque de España/AECI, que se expuso durante el mes de marzo pasado. El trabajo es una recopilación de afiches para la vía pública realizados entre 2000 y 2003 para la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Giménez, nacido en Santa Fe en 1942, se formó en los 60 y su carrera como comunicador cultural comenzó con la campaña «Por qué son tan geniales», cuyos afiches forman parte, por ejemplo, de la colección de diseño gráfico del Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Desde su paso por el Instituto Di Tella hasta la actualidad, el artista ha desplegado su talento en múltiples disciplinas artísticas que incluyen la pintura, la arquitectura, las instalaciones y la escenografía.

En un extenso diálogo con Lucera, Giménez hizo escala en las luces y sombras de la comunicación visual, en la singularidad que representó en la Argentina la campaña Arte y Calles, en los años

dorados del Di Tella y en el legado ético de Jorge Romero Brest.

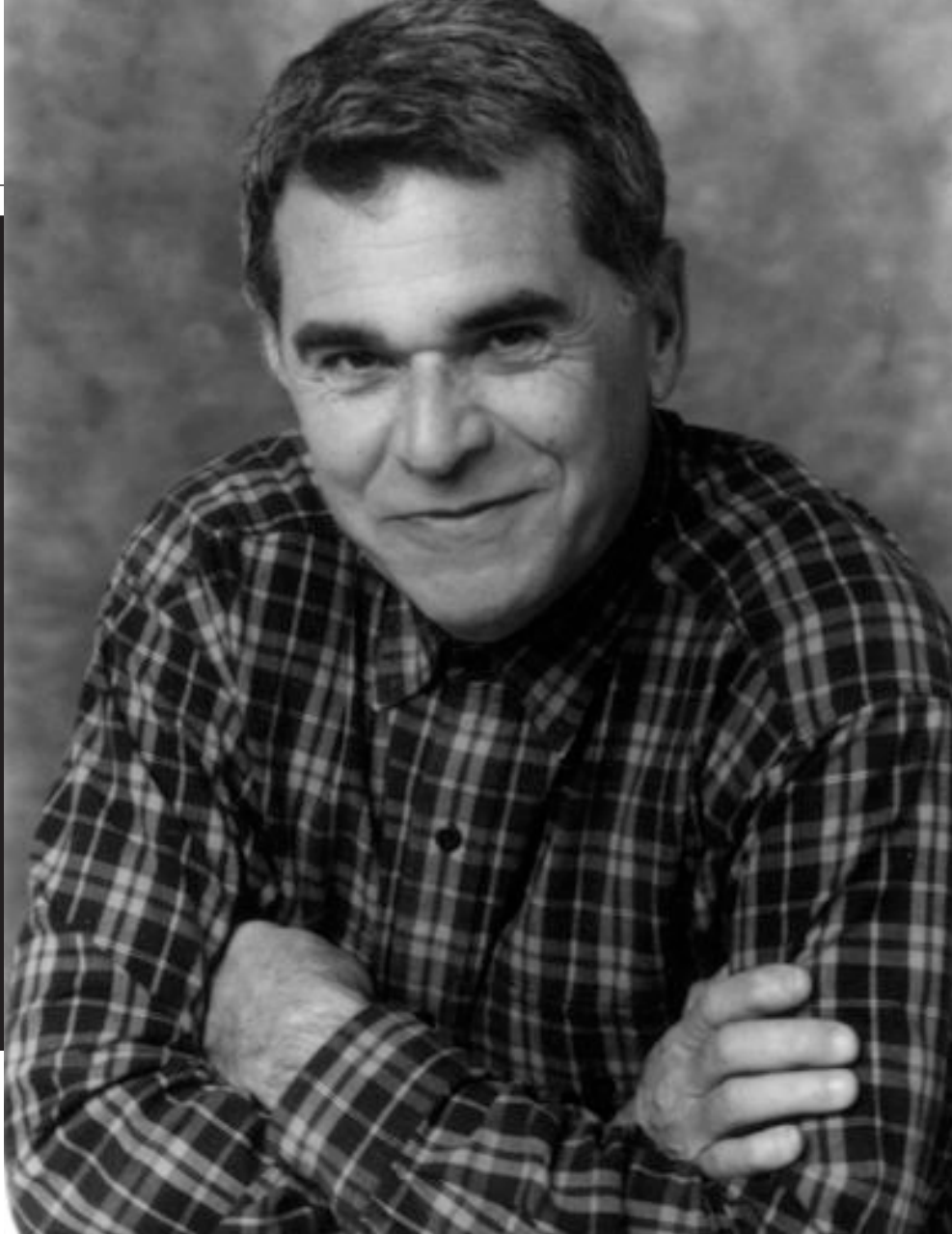
También habló de la necesidad de conseguir, a través del arte, momentos de placer absoluto que «no estén teñidos de la angustia por llegar a fin de mes». Y describió un rasgo alarmante de la Argentina: su maltrato a los artistas, a quien Giménez considera los verdaderos embajadores del país.

—¿Cómo recibió la gente la campaña Arte y Calles?
—Tuvo una gran repercusión porque como la campaña hacía una diferenciación en las comunicaciones visuales del gobierno, la parte cultural, que era la que me correspondía a mí, era notoriamente distinta y estaba realizada con imágenes cultas. Entonces la gente se daba cuenta de que el afiche tenía estrechamente que ver con la cosa cultural y sin leer, ya la imagen convocaba en esa dirección.

—¿Existió el pasaje de ser una campaña a una muestra cultural?

—Es importante destacar que por primera vez un gobierno llamó a un especialista. Manuel Mujica Láinez decía:

«Muy bien, muy bien, todo equivoocado como tiene que ser»,



Giménez cree que hay que hacer del lenguaje una cuestión de educación para sensibilizar
(Foto: Gabriel Pérez)

pero en este caso no se cumplió esa especie de pronóstico de Mujica Láinez. Porque siempre somos famosos por llamar justamente a la gente que «no...» o a amigos, por lo cual esa persona encargada no tiene la menor idea de la tarea que debe realizar. Por primera vez creo que llamaron a alguien que es especialista en comunicación cultural. Es una tarea que vengo haciendo desde los 60, desde la época de Romero Brest, cuando hice ciento sesenta y pico afiches que llamaron mucho la atención, a pesar de que eran chicos y no se pegaban, como los de Arte y Calles, en pantallas municipales del gobierno.

—Usted también tiene mucha experiencia en cine y televisión, ¿por qué una muestra como Arte y Calles no se hace por televisión o en el cine?

—Eso no depende de mis ganas. Si fuera por mis ganas, estaría instalado en todos los lugares posibles. Sucede que la cabeza de la gente que dirige eso es otra cabeza, otra mente, nada que ver, por ejemplo, con Héctor Olivera. Cuando yo trabajé en las películas de Olivera, que es un tipo genial, yo le decía que no tenía idea de cómo hacer una escenografía. «Tengo imaginación pero no sé cómo se

construye», y él me respondía: «No importa, yo tengo técnicos que te pueden resolver lo que quieras, a mí lo que me hace falta acá es imaginación y es lo que te sobra a vos, así que yo te voy a poner a toda la gente a tu servicio».

—¿Hace alguna diferencia entre arte y comunicación?

—Pienso que no hay ninguna diferencia. Son dos lenguajes que pueden ser artísticos o no. Estamos plagados del «o no» pero podemos hacer que un lenguaje sea una cuestión de educación y que sensibilice a los sensibles, que ya lo son en definitiva. Yo no hago ninguna distinción entre un lenguaje y otro, pienso que existen cosas bien hechas y cosas mal hechas. Las cosas bien hechas siempre son las cosas que aportan, las de interés.

—¿Ha sentido que se pasa relevando lo que a la mayoría se le escapa, imágenes que están ahí pero que pocos advierten?

—Puede ser; en todo caso, yo soy un ayuda memoria. La campaña Arte y Calles tiene un estilo pero no es un estilo que se va repitiendo. Es un estilo que va cambiando constantemente porque todo cambia. Entonces, si todo cambia,



en el momento que nosotros hagamos una cosa estática vamos a estar fallando. Todo, todos los días, cambia, y yo creo que ese cambio tiene que estar acompañado por esa comunicación, además de que la gente ya está acostumbrada a esa transformación continua.

—¿Lo seduce esa metamorfosis constante?

—Sí, me gusta, es muy provocadora toda la cuestión del cambio; aparte, uno nunca está casado con absolutamente nada sino que se va casando y divorciando todo el tiempo (risas).

—¿Siente que está sumergido por completo en la cotidianidad o logra abstraerse un poco?

—Me abstraigo un poco, pero yo pienso que lo interesante de esta historia, de esta muestra que llegó al Centro Cultural Parque de España acá en Rosario, es que por primera vez tiene que ver con un gobierno, con nombre y apellido, Jorge Telerman y Oscar Feito. A ellos les gustó muchísimo lo que yo había hecho, se interesaron mucho por la experiencia en el Centro Cultural San Martín, por la convocatoria que tenían mis cosas y la demanda, porque los afiches no se regalaban, se vendían. Entonces les pareció interesante llevar a cabo esta tarea y la campaña visual *Arte y Calles*, que fue muy importante. Acaban de sacar una nota en Nueva York en la revista *Graphis* y le dedican 16 páginas. Hablo de Nueva York porque es el ombligo del planeta, o sea que es una cosa que sorprende, y sorprende porque no es habitual.

—¿Cree que el arte popular y el arte de vanguardia se pueden conjugar hoy?

—Es que yo no creo en ningún arte que sea hecho para críticos de arte. Creo cuando una galería está llena de gente; no creo en esas galerías vacías donde todo el mundo tiene que explicar demasiado para que la obra llegue a alguien

en la cabeza de la gente. Si una galería está vacía, es que no interesa lo que está pasando ahí. Para mí eso es muy significativo y yo nunca he trabajado para galerías vacías; siempre lo he hecho para galerías llenas.

—Viendo los niveles de pobreza que viven Argentina y América latina, ¿cree que a la gente le queda resto para la percepción artística?

—Sí, totalmente. Cuando hice mi primera muestra, mi primera retrospectiva en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, me había sponsorado la gente de Meca, que es una gente que tiene carteles en la vía pública, y empezaron a pegar carteles por todo el Gran Buenos Aires. Había una imagen bastante exótica y gente de una villa miseria vino a la muestra atraída por la comunicación visual que veía en la calle. No digo que vino toda la villa, vinieron cinco o seis, pero eso me basta para darme cuenta de que finalmente cuando las cosas sorprenden a la gente, y la gente está dispuesta a ser sorprendida, ahí se forma una comunión y eso hace que la comunicación funcione.

—¿Qué lo emociona y lo conmueve de la realidad argentina de hoy?

—A mí me conmueve la creación, no es que me he construido una burbuja y no veo lo que pasa. Veo lo que pasa y lo que pasa no me gusta. Se ha banalizado todo, hoy en día el crimen, el fútbol, Mirtha Legrand, todo, está en el mismo tono. Un asesinato, una violación, violencia, todo parece una sola cosa y es como si no hubiese nada con un valor elevado. Una noticia va a tapando a la otra y nunca queda ningún sedimento de nada. Entonces estamos en una realidad de cáscara, como de vacío total. Yo trato de, dentro de lo que puedo, revertir un poco esa realidad porque me parece nefasta.

—¿Las ciudades actuales son una obra colectiva o la intención de unos pocos?



—Pienso que siempre dentro de las grandes ciudades hay gente que está atenta a lo que pasa y atenta a enriquecerse, a probar todas las cosas que ocurren, y hay otro público que es indiferente. Eso es de siempre. Pienso que la gente mejora cuando tiene deseos de mejorar o sea que uno no le puede imponer a nadie absolutamente nada, uno ofrece y esas cosas que uno ofrece son tomadas o dejadas, pero eso ocurre en todos los ámbitos y en todas las partes del mundo.

—¿Qué lo aburre y qué lo divierte de una ciudad?

—Lo más interesante que tienen las ciudades actuales, fundamentalmente hablo de Buenos Aires que es dónde más estoy, es la oferta cultural que hay y la gran cantidad de gente que acude a todos los lugares. Un amigo mío siempre me dice que acá pasan más cosas que en Nueva York. Es imposible llegar a ver todo. En el día pasan tantas cosas que nadie es capaz de cubrir todo ese espectro de posibilidades.

—¿La felicidad siempre tiene que estar en sus trabajos?

—Sí, pienso que para malas noticias, tragedias, desgracias y todas esas cosas están en el mundo la televisión y los diarios. Saturan a la gente de tal manera, que creo que las cabezas les quedan hechas paté. Por lo tanto, yo trato de zafar de eso y de apuntar más alto. Es decir, no hacer las cosas a nivel zócalo sino tratar de elevar. Y lo importante es que ha dado resultado, es decir que no es una cosa utópica de mi parte, la gente ha respondido a eso. Por ejemplo, Arte y Calles fue a San Martín de los Andes y en el cuaderno que dejé en la exhibición la gente me decía:

«Muchas gracias por sacarnos del aburrimiento cotidiano». Eso es formidable y como ésa hay un montón de cosas más en el cuaderno, del tipo «que lástima que no nos pasa acá esto». La gente responde con entusiasmo.

—¿La ideología, que en las últimas décadas atravesó una etapa de descrédito, puede ser hoy un motor para la creación?

—Siempre detrás de cada cosa hay una ideología. La década de los 60 e inclusive parte de los 70 fue la época de oro del arte argentino, no lo digo yo, eso lo dijo un crítico de arte francés, Pierre Restany, que vino a Buenos Aires para quedarse dos semanas y se quedó tres meses porque no podía creer que en ese lugar estuvieran ocurriendo cosas que hacían punta en el mundo.

—El afiche de Evita en Arte y Calles es uno de los que más atraen al público, ¿cree que se beneficia del mito que ronda a Evita?

—Evita es un personaje que me encanta. Tengo un proyecto con ella. Hay un monumento en Buenos Aires —van a odiar que yo diga esto— pero es un monumento que no le hace justicia. Es un monumento que hasta estéticamente yo creo que falla. Y Evita da mucho más que eso. Cuando uno le hace un homenaje a alguien y ese homenaje se queda corto porque el personaje es mucho más importante que lo que uno ha logrado para homenajearlo, es mejor la memoria que el monumento. Entonces yo traté de hacer una Evita

*No creo en las galerías
vacías donde hay que
explicar mucho para que
la obra llegue a la gente*

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

El recuerdo de una tiza sobre el asfalto

A Edgardo Giménez le gusta recordar cómo a los 7 años descubrió su vocación artística, pero no de una manera sublime dentro de un museo sino en una calle porteña de fines de la década del 40 del siglo XX. En ella vio dibujando a un hombre con una tiza y allí supo que él quería crear, despertar la misma magia que ese señor ignoto de hace un poco más de medio siglo. «A los siete años una tía mía me llevó de Santa Fe a Buenos Aires y claro, la vida en Santa Fe era algo muy pueblerino o sea que pasar de esa realidad a la gran ciudad fue un golpe muy fuerte. Pero de todas maneras la ciudad no era lo que es ahora porque si había un señor dibujando con tiza sobre el asfalto, era porque evidentemente el tránsito era otro (risas). Pero me impactó de tal manera que con solamente una tiza el tipo creara semejante magia, que siempre digo que yo desde los siete años sé que es lo que quiero.

«No sabía como hacer para lograr eso que quería pero de todas maneras, ese señor que era como un mago fue el que me sacó el velo para tener con claridad una idea de lo que quería hacer», rememoró Giménez en la charla con Lucera.

Algo de esa primera inocencia se trasluce cuando Giménez responde sobre si a la hora de la creación se la plantea algún tipo de interrogante. «No para nada— dice—. Yo creo que lo mío es como tocar el piano, uno ve el piano y lo empieza a tocar y sale la melodía», y después agrega, cuando se refiere al futuro del arte: «Siempre será el espacio que hace que el hombre piense de una manera elevada». Un reencuentro, por distintos caminos, con aquella primera fascinación, con aquella magia que él hoy es capaz de crear en cualquier medio que se le ponga al alcance.

donde están las tres Evas. Porque lo más genial de Eva Perón fue el cambio que tuvo como persona. La esculturas son una Eva actriz; una Eva Perón «cristiandiorizada», con una gran sofisticación y una elegancia extraordinaria, porque era una mujer hermosa, muy bella, y después está la Evita militante, que es la Evita del final. Esa evolución de las tres Evas es importante mostrarla porque marca una visión de alguien que resultó un ser extraordinario. Cuando uno pone el resultado final está bien, forma parte de una de las Evas, pero yo quiero poner las tres en el monumento.

—¿Pero no siente que se suma a una especie de saga en la explotación del mito de Evita?

—El caso de Eva Perón es muy raro porque Eva Perón tiene críticas feroces de la gente que hace la historia pero nada de eso hace mella al personaje. Yo no sé si hay tantos ejemplos como el de Eva, a quien las cosas nefastas que se puedan decir sobre ella no le hacen mella. Eso es una cosa de la que yo mismo me sorprendo.

—¿Hace un culto del placer de descubrir?

—No sé si un culto pero me encanta descubrir, me encanta que me sorprendan, me encanta el hecho artístico, me

encantan los creadores. Estoy muy feliz con lo que hago pero también estoy muy feliz con lo que hacen los demás. Estar en una situación de creación y estar disfrutando de lo que hace el otro, es muy estimulante. Siempre digo una cosa que es medio graciosa: hay que juntarse con gente que usa la cabeza porque en la medida que uno está en contacto con esa gente, se va a estimular para usar la propia. Eso es real.

—¿Qué le queda por descubrir?

—Eso no lo sé, yo pienso que en mi caso avanzo todo el tiempo precisamente porque no creo que lo último que he hecho sea lo definitivo. Siempre pienso que voy a hacer cosas distintas y novedosas y no creo que la receta que tengo ahora me sirva para mañana, me sirve para hoy. En la medida en que uno no crea que ha descubierto todo, tiene más posibilidades de evolucionar que el que cree que ya descubrió todo.

—¿Cómo ve el desarrollo artístico fuera de Buenos Aires?

—Así como se hizo la experiencia de Arte y Calles en Rosario sería genial hacer intercambios entre los artistas de acá y los de Buenos Aires y viceversa. Estimula bastante y



El artista plástico considera que una vida sin arte, ocupada sólo en llegar a fin de mes, es siniestra.

eso tendría que ser una cosa habitual. El país tiene artistas extraordinarios, lo que pasa es que nosotros tenemos un defecto espantoso: estamos en contra de nuestros artistas. Borges fue aceptado después de mucha pelea; de Piazzolla se seguía discutiendo si hacía tango o no tango, y él ya estaba consagrado en el mundo entero.

—¿Y por qué pasa eso?

—No lo sé, yo creo que hay como una envidia al talento o algo así. Esos artistas son nuestros y hay que defenderlos a muerte porque son los verdaderos embajadores que nos representan espléndidamente afuera del país, es por lo que se nos conoce. Si el pop acá hubiese estado apoyado como estuvo y está apoyado el pop estadounidense, sería una maravilla. Hoy usted ve que entre la cotización de las obras de los artistas pop estadounidenses y los de acá hay una diferencia abismal. Eso es porque el país no apuesta a sus talentos. El día que abiertamente apoye a sus talentos, será imponente. Es una lástima porque pienso que cuando la gente tiene acceso al hecho cultural, vive transformaciones favorables, se despierta. Ese despertar hacia otras cosas enriquece como persona, es una apuesta saludable.

No puede ser que se viva únicamente para ver si se pueden pagar las cuentas. Eso es una vida siniestra sin ninguna calidad; el asunto es que uno tiene que tener momentos de placer absolutos que no estén teñidos por la angustia de si se llega a fin de mes o no.

—¿La detención de Marta Minujín y su explotación por un poco de rating en la televisión, se inscribe en lo que decía recién?

—A mí me pareció muy desdichado lo de Marta, fundamentalmente porque se trata de una artista que es una artista de verdad. Ha hecho cantidades de cosas muy importantes y es una persona que ha sido como un ángel liberador. Yo la llamé y le dije: «Mira Marta, yo no le digo a la gente te quiero porque yo pienso que eso se debe descolgar de la relación entre dos personas, porque uno sabe que el otro te quiere. Pero en este caso te voy a decir que te quiero mucho y que me quedé muy entristecido con lo que te pasó porque me di cuenta que era algo que no sabías cómo manejar». Ella me dijo: «Mira yo soy humana», y errar es humano y yo también soy humano.

Además, lo que tenía ella era para consumo personal. De



EVITA DUARTE...
...ESA ACTRIZ
Muestra de fotos,
afiches y objetos
desde el 1/8
Museo del cine.

DE ESPAÑA
PARA EVA PERÓN
TRAJES REGIONALES
Desde el 6/7
Museo Larreta

DE EVA DUARTE A EVITA
CICLO DE CINE
21/7, 28/7 y 4/8
Museo del Cine

EVA PERÓN...ESA MUJER
CICLO DE CINE
25 al 31/7
Cine Cosmos

CONCIERTO ORATORIO
EVA PERÓN
22/8, 20.30 hs.
TEATRO COLÓN

20:25
MICROPROGRAMA
RACIAL
Radio Ciudad AM 1110

EVITA HOY
Música,
actividades
participativas,
marcha
de antorchas,
murales.
27/7
Audioteatro:
C.C. Castagnino
Barrio Piedrabuena

28/7
Cine El Progreso
Lugano

Homenaje de la Ciudad a Evita

SECRETARÍA DE CULTURA
gobBsAs

todas maneras, lo interesante de esto es que este suceso la movilizó a Marta para provocar un cambio en ella, porque ese sacudón que fue esa experiencia la ha capitalizado a favor como para poder deslindarse de la cosa de la drogadicción. Ha tenido problemas pero yo creo que a alguien que ha dado tanto, no se lo puede dejar solo en eso y me parece sumamente injusto y banal buscar precisamente el rating del escándalo y todo ese tipo de cosas de las que ya estamos hartos. Todo es de un manoseo tan infame y en la medida en que todo siga transcurriendo a nivel inodoro, va a ser muy difícil cambiar. Si la mente inodoro sigue haciendo que las cosas transcurran en esa dirección, va a ser muy complicado conseguir algo mejor. En este momento lo que manda es la parte económica, pero hay personas que merecen ser tratadas de otra manera.

—¿Qué diferencia de trabajo en el arte encuentra en lo que fue el gobierno de Carlos Menem y el actual gobierno de Néstor Kirchner?

—Con el gobierno de Kirchner, las cosas se están recomponiendo, se está revirtiendo, no todo, claro, porque hace muy poco que está en el gobierno, pero me gusta como presidente. Lo de Menem era un disparate atómico y por momentos hasta divertido. Era increíble. Todo era un gran show, el problema era que pagábamos ese show carísimo y los que se beneficiaban de ello eran muy pocos. Me gusta que el presidente actual esté pensando en que sean más los beneficiados de ese show y no sólo un grupito.

—¿Cómo se debe relacionar, para usted, el arte con la actividad comercial?

—Para mí es importante que el artista entre en la cuestión comercial porque un artista es alguien que también tiene que pagar las boletas de los impuestos, le llegan las facturas de luz, de gas, de teléfono, y además tiene que vivir.

Los artistas no son gente que no tienen gastos y viven en una nube. Tienen su casa, familia e hijos. Hoy la bendición para un artista es poder vivir de lo que hace. Yo tuve y tengo la suerte de haber vivido de lo que hago. El artista tiene los mismos problemas de subsistencia que cualquier persona pero se diferencia en que además ofrece cantidades de cosas para mejorar el planeta (risas). No creo en la cultura gratis, de esa gente que piensa que a los artistas hay que llamarlos porque hacen las cosas gratis. A los artistas hay que pagarles lo que hacen.

—¿Sintió alguna vez que estaba repitiendo fórmulas?

—No, uno de todas maneras tiene un estilo y posiblemente haga variaciones sobre un mismo tema. Repetir no me gusta porque me aburre. Y cuando hago objetos, pintura, o incluso arquitectura, siempre son cosas distintas. Nunca trato de hacer el mismo barquito cincuenta veces porque yo mismo no lo podría tolerar.

—¿Cuáles cree que son sus limitaciones a la hora de crear?

—Yo trato que no existan las limitaciones (risas), pienso que mi idea con respecto al hecho artístico, mi propósito, es que se filtre por donde se pueda. No creo que un cuadro sea más arte que un afiche, o que una casa sea más arte que un cuadro. Las cosas están bien hechas o mal hechas. Bien hechas significa que un artista que tiene las posibilidades de manejar todos esos lenguajes lo manejó bien y convoca a la gente, con una cosa o con otra.

—¿Qué elementos lo motivan para crear?

—Eso es una cosa que no puedo explicar, hasta yo mismo me sorprendo con lo que aparece de repente. No soy una persona que está pensando... aunque es cierto que a la hora de hacer una pieza de diseño u otra cosa, es algo que

Los talleres del Teatro Colón revelan sus secretos...

Tapicería, vestuario, utilería, escenografía, peluquería y zapatería.

La fábrica de los sueños

Del 25 de septiembre al 20 de octubre

Martes a domingos de 14 a 20 hs. Entrada libre y gratuita

Espacio Casa de la Cultura Av. de Mayo 575

SUBSECRETARÍA DE PATRIMONIO CULTURAL

SECRETARÍA DE CULTURA

gobBsAs

TEATRO COLÓN



Festival Lysy Buenos Aires

Alberto Lysy y la Camerata Lysy Gstaad

interpretan obras de valdés - Bach - Haydn y Smetana Domingo 1 de Abril 18 hs. en EL ROSEAL Entrada libre y gratuita

SECRETARÍA DE CULTURA

gobBsAs



comienza como una idea y después se va a transformando en algo diferente...

—Cómo la casa azul...

—Lo genial de eso es que yo no era arquitecto y sigo sin serlo, y Pierre Restany publicó en *Domus* esa casa y fue seleccionada por el MOMA de Nueva York, como si yo hubiera tenido noventa casas y dentro de la colección de casas elegían esa. Fue extraordinario y a mí me resultó sumamente grato. Cuando hablamos de esa generación en extinción, a mí el que me dio el permiso para ejercer la arquitectura fue Amancio Williams, quien un día fue al departamento de Romero Brest en la calle Parera, al que yo le había hecho la parte interior. Williams preguntó quién lo había hecho y le dijeron que lo había hecho un artista que se llama Edgardo Giménez. Entonces él dijo pero «este tipo es un arquitecto nato» y me quiso conocer. Ese elogio de alguien tan respetable me impulsó para seguir en esa dirección y me resultó muy generoso.

—Muchos lo consideran un descendiente del Pop Art, ¿cómo se envejece con el pop?

—Arranqué con el pop, aunque no hago pop ahora. De todas maneras, fue muy importante porque fue muy liberador: el pop ampliaba el campo artístico. El Pop Art fue un cambio o revolución que se dio en el mundo. En lugares como Nueva York, Francia o Inglaterra, las cosas tomaron proporciones más importantes a raíz de que la cultura y los artistas son protegidos de otra manera, en cambio los artistas acá están muy solos. Eso, por ejemplo, no pasaba en la época del Di Tella porque gracias a la fundación Di Tella los artistas tenían un centro para experimentar y por eso ocurrió lo que ocurrió. Yo le dije a Guido antes de que muriera: «Mirá Guido, como no aparezca otro Guido Di Tella u otro Romero Brest van a ser como Gardel, que cu-

da día canta mejor» porque realmente se ha armado como un mito ya con el Di Tella. Fue un lugar fuertemente importante para toda la gente joven. Piense que al Di Tella iba gente de los barrios a experimentar.

—¿Por qué cree que hoy no existe un Instituto Di Tella o algo similar?

—Porque no hay un Guido Di Tella o un Romero Brest, sencillamente. Porque el Di Tella era la cabeza del que dirigía, no sólo un lugar físico. Para mí, hay una decadencia en las direcciones. Yo tuve la fortuna de haber conocido a Romero Brest que era una persona que tenía un discurso, un discurso que él avalaba con su conducta. Conozco mucha gente que dice cosas maravillosas y geniales, y después uno ve que terminó eso y lo ve en otra actividad y es un desastre. Con esa otra cosa desdichan todo lo que dijeron, y yo en personas así no puedo creer. Para mí fue muy importante registrar esa generación donde la gente sabía, hablaba con sabiduría y vivía con sabiduría.

—¿Cuál fue la enseñanza fundamental que le dejaron esos años del Di Tella y Romero Brest?

—La enseñanza de los 60 —fundamentalmente del grupo al cual pertenecí porque éramos un grupo elegido por Romero Brest que ahora suena ridículo a 35 años de distancia pero nos decían «los chicos del Di Tella»— fue no pensar que el arte era colgar un cuadro en una galería sino que era la vida misma, vivir de una manera artística, y por lo tanto estaba incluido todo lo que significa vivir con calidad. Eso nos interesaba mucho, estábamos atentos a todo, a la moda, a la música, etcétera; todo nos parecía importante y queríamos estar adentro de eso.

Liberación del sonido e hibridación artística

Durante el siglo XX el sonido sumó ámbitos de exposición que generaron cambios profundos en el pensamiento artístico y que hoy muestran cómo la creación sonora se ha liberado de la idea histórica de lo que debe ser música

«No deberíamos hablar más que de sensaciones y de visiones: nunca de ideas, pues ellas no emanan de nuestras entrañas ni son nunca verdaderamente nuestras.»

E. M. Cioran

Una primera discusión sobre las cosas suele estar relacionada, por lo general, con lo que es y con lo que no es. En un análisis inicial deducimos que lo que es, también casi siempre, está confirmado o no en función de un sistema de relaciones en donde la historia parece legitimar o no legitimar algo. Las expresiones artísticas que utilizan sonido y que están por fuera de lo que llamamos música ya tienen suficiente historia. Una historia muy rica que las exime de esa discusión inicial a la que hacía referencia. Muchos de los trabajos realizados en esta órbita —la que circunda a un mundo vasto y complejo— ya han sido legitimados por el circuito del arte y como consecuencia de esto integran la programación de festivales, museos y centros culturales.

La forma en que el sonido sumó los ámbitos de exposición a lo que históricamente fue su forma de desarrollo, es decir la representación desde la interpretación musical, es muy interesante. Esta expansión tuvo lugar en el transcurso del siglo XX y su antecedente tecnológico se ubica en los avances producidos a finales del siglo XIX. Entre esos avances podemos destacar la reproducción técnica de la imagen y del sonido, hecho que generó un profundo cambio en el pensamiento artístico y dio lugar, entre otras cosas, a la aparición de nuevos lenguajes y nuevas praxis.

Nuevos paradigmas sonoros a comienzos del siglo XX

El comienzo del siglo pasado —en el contexto de una sociedad industrial imbuida en la idea de progreso— fue muy efervescente en los planteos

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



críticos a la tradición musical. Muchos artistas comenzaron a sentir la necesidad de ampliar su universo sonoro incorporando los llamados «sonidos no-musicales» a sus composiciones. En el Manifiesto Futurista de 1913 Luigi Russolo propone incluir sonidos disonantes, extraños y ásperos al discurso musical a partir de una realidad signada por la presencia de la máquina.

La evolución musical es paralela a la multiplicación de las máquinas, que colaboran por todas partes con el hombre. No sólo en las atmósferas fragorosas de las ciudades, sino también en el campo, que hasta ayer era normalmente silencioso, la máquina ha creado tal variedad y concurrencia de ruidos, que el sonido puro, en su exigüidad y monotonía, ha dejado de suscitar emoción.

Luigi Russolo, «El arte de los ruidos»

Estas ideas renovadoras no sólo provenían de propuestas radicales como las del Futurismo sino también de compositores de avanzada cuya escuela había sido la tradición musical.

Es preciso que nuestro alfabeto musical se enriquezca. Tenemos una terrible necesidad de nuevos instrumentos.

Edgar Varèse, *Archivo Histórico de Revistas Argentinas*, www.ahra.com.ar

Varèse no sólo se refería a los nuevos sonidos como una forma de enriquecer el alfabeto de la música, sino también a la posibilidad de construir nuevos lenguajes a partir de ellos.

Lo que diferencia la postura de los futuristas, de otras similares en su época, es que ellos operaron desde un movimiento globalizador en el que puede encontrarse el principio de la hibridación artística. Los futuristas desarrollaron la hipótesis de un arte multidisciplinario que pudiera conjugar todos los sentidos.

Pasos hacia una integración audio-visual

La música, la palabra, el sonido, el silencio y el ruido se transportaron en el siglo XX al arte visual.

Javier Ariza, «Las imágenes del sonido»

Hay dos elementos muy importantes que contribuyeron a la integración sonoro-visual en el campo de las artes. Uno está ligado al lenguaje y tiene que ver con la apertura total al mundo sonoro y la integración a las artes visuales del sonido no-musical. Por otro lado está la evolución tecnológica que permitió fijar el sonido y transformarlo en objeto, lo que hace posible que pueda ser editado y procesado con todo tipo de técnicas analó-

gicas y digitales, abriendo así infinitas posibilidades para la experimentación a través de la electroacústica.

El primer elemento es conceptual y se basa en la desvinculación del sonido de su categoría previa, es decir del elemento estrictamente musical, para encontrar en él su parte física y su complejidad interna y expresiva. En esta dirección es muy importante el aporte de John Cage, para quien la clasificación del sonido en términos de «musical» o «no-musical» no tiene ningún sentido. Al igual que Russolo, Cage reivindica la utilización del ruido en la organización sonora.

Dondequiera que estemos, lo que oímos es ruido. Cuando lo ignoramos, nos incomoda. Cuando lo escuchamos descubrimos que es fascinante. El sonido de un camión a 90 kilómetros por hora. Los ruidos parásitos entre una emisora de radio y otra. La lluvia. Nosotros queremos capturar y controlar esos sonidos, utilizarlos, no como efectos sonoros, sino como instrumentos musicales.

John Cage

Para la conversión del sonido en objeto ha sido fundamental el aporte del compositor Pierre Schaeffer, uno de los pioneros de la música concreta, quien a mediados del siglo XX recuperó el término acusmática.

Acusmático, adjetivo: se dice de un ruido que se oye sin ver las causas de donde proviene.

Diccionario Larousse

La acusmática es una palabra de origen griego y está relacionada con una técnica pedagógica utilizada por Pitágoras. Para no distraer a sus discípulos del contenido de sus palabras el sabio griego daba sus lecciones detrás de una cortina, de forma tal que su discurso se transformaba en puro sonido signifi- cante. Si trasladamos esa experiencia a la actualidad, la escucha realizada a través de la radio, el disco, el teléfono, es decir, de cualquier dispositivo que necesite de un parlante es, por definición, una escucha acusmática.

La acusmatización del sonido, a partir de la invención del gramófono en 1877, adquiere una dimensión radicalmente nueva y ha sido un aporte fundamental en el arte y la comunicación del siglo XX. A partir de la tecnología del audio, la fuente del sonido ya no debe ser ocultada, como en la experiencia pitagórica, sino que lisa y llanamente desaparece. De esto se deduce que la fuente ya no debe coincidir con el receptor ni en el tiempo ni en el espacio. Esta independencia física se consti-



tuye además en una independencia semiótica ya que a partir de la escucha acusmática es posible asignar una serie de significados a un determinado sonido.

Pierre Schaeffer no sólo recuperó el término acusmática sino que también desarrolló el concepto de objeto sonoro. Para llegar a esto planteó la necesidad de un tipo de escucha a la que denominó reducida, una escucha que no es causal ni semántica, es decir que no considera al sonido como un indicio o un mensaje. Define entonces la escucha reducida como aquella que hace voluntaria y artificialmente abstracción de la causa y del sentido para interesarse por el sonido en sí mismo, en sus cualidades sensibles, no solamente en las cuantificables (altura, intensidad), además de considerar criterios morfológicos como grano, materia, forma, masa, etcétera.

El compositor, video-artista, investigador y ensayista Michel Chion define el objeto sonoro de la siguiente forma:

Todo fenómeno sonoro que se perciba como un conjunto, como un todo coherente, y que se oiga mediante una escucha reducida que lo enfoque por sí mismo, independientemente de su procedencia y su significado.

Guía de los objetos sonoros”



Marcel Duchamp decía que estaba interesado en las ideas y no sólo en los productos visuales. Este pensamiento le permitió experimentar desde la plástica con el sonido y producir una serie de obras ligadas a la música. Son también Duchamp y el futurista Marinetti quienes comienzan a hablar del sonido como creador de espacios, un espacio sonoro con una dimensión física. Es entonces en la primera mitad del siglo XX cuando comienza a producirse un proceso de hibridación artística que tiene numerosos desarrollos, resultados y protagonistas. El sonido fuera de la música pasó a ser un elemento formal y expresivo con posibilidades de ser espacializado. Este proceso se profundizó a partir de la década del 50 y derivó, entre otras cosas, en la obra intermedia.

La obra intermedia

La mezcla o hibridación artística fue definida por el artista Fluxus Dick Higgins como arte intermedia en un texto de 1966 titulado «Statement on Intermedia».

Higgins creó el término intermedia para describir un nuevo emplazamiento de actividad artística «entre los distintos medios». Esa noción asumía la confusión y disolución de las fronteras convencionales del arte que había comenzado a principios de siglo.

E. Armstrong, «Fluxus y el Museo»

En estas obras todos sus elementos (visuales, sonoros, textuales, etcétera) son interdependientes y funcionan en simultaneidad, lo que integra un complejo artístico de características plurisensoriales y polisémicas.

Sonido visual

Tanto Igor Stravinsky como Cage se habían referido a la imposibilidad de separar la escucha de otros sentidos. Según Cage esa separación era sólo imaginaria.

En sentido inverso, desde las artes visuales, muchos artistas (Milan Knizak, Cristian Marclay, Stuart Sherman, Joseph Beuys) han producido obras que enfatizan visualmente el concepto de un objeto que potencialmente contiene sonido, desde los soportes de grabación hasta aquellos que representan algún tipo de universo sonoro. Estas obras tienen la particularidad de ser objetos visuales silenciosos. El sonido es en ellas un elemento poético intrínseco que surge a partir de una lectura visual, dando como resultado una relación sinestésica entre la vista y el oído. Una realidad perceptiva dialéctica, que se remite a un planteamiento poético más que sonoro.

El sonido y su relación con la escultura

La escultura históricamente ha sido muda. El silencio en estas obras es una propiedad inherente a su categoría de objeto visual. Pero esto ha cambiado. A partir del proceso de hibridación en las artes las esculturas también pueden sonar.

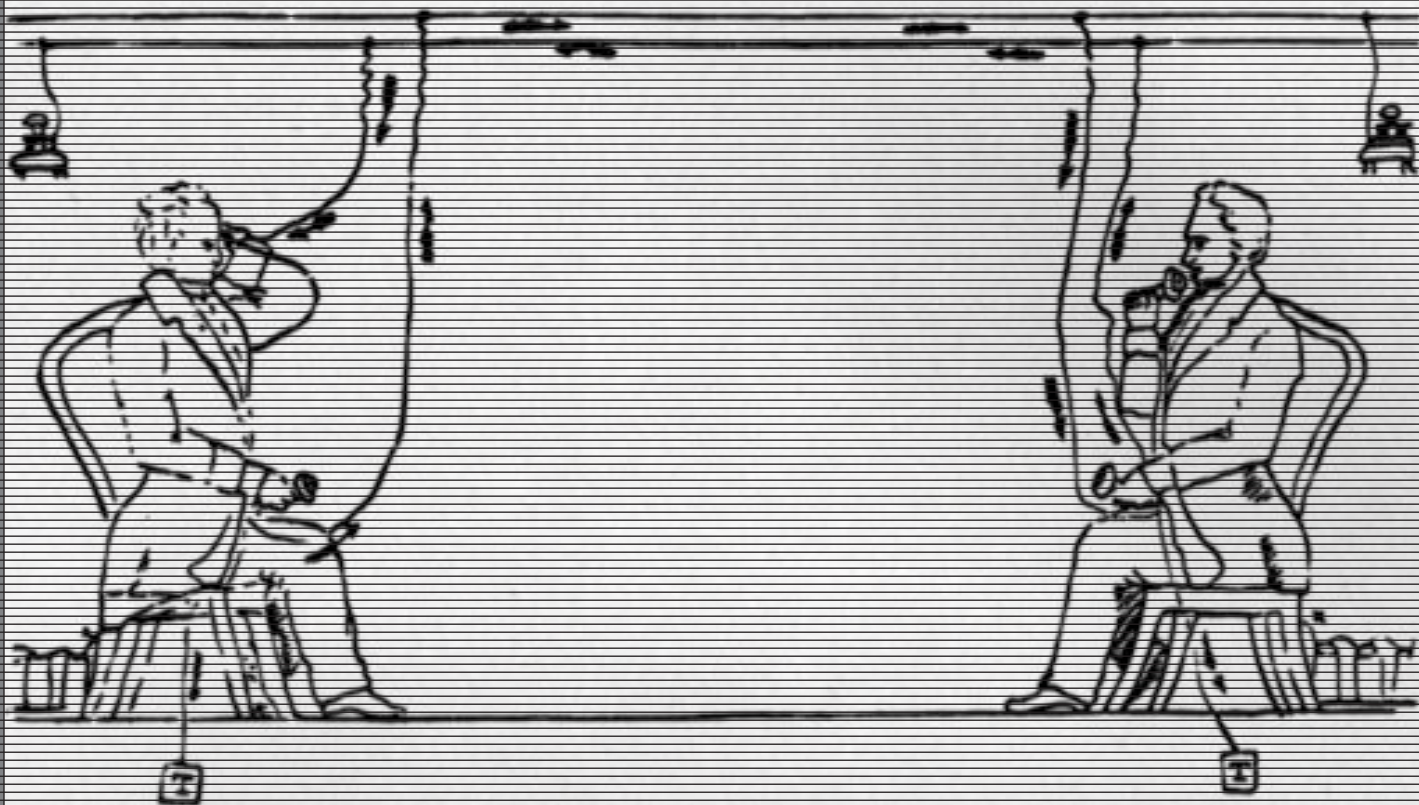
En la segunda mitad del siglo pasado muchos artistas decidieron incorporar el sonido a sus esculturas a partir de la vibración audible de elementos de su estructura o por medio de dispositivos externos, como sistemas de reproducción de audio. En algunos casos esas esculturas se convirtieron en nuevos instrumentos musicales cuya ejecución podía ser realizada por el público o por sus autores. Se han realizado también algunas performances complementarias entre esas esculturas-instrumentos con otros instrumentos ligados a la tradición musical.

Para su sonar las esculturas poseen distintas formas de producir el sonido. Desde aquellas que sueñan al ser movidas por el viento o por la activación de sistemas mecánicos, pasando por las que necesitan de algún tipo de ejecución, hasta las que implementan tecnología electrónica interactiva. Entre los artistas que han trabajado en esta integración se puede citar a Terry Fox, Tom Marioni, Allan Fish, Robert Morris, Yoshi Wada y Joe Jones.

El sonido y su relación con el espacio

Son muchas y muy variadas las obras que vinculan el sonido con el espacio. Piezas que plantean

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



cuestiones de circulación y respuesta acústica, otras que indagan sobre el paisaje, el contexto social, la idea de entorno, etcétera.

Las relaciones entre arquitectura y sonido pueden exceder lo estrictamente funcional para alcanzar dimensiones poéticas. Tal es el caso de Tonhaus (sound building) proyecto desarrollado por Francisco López y Klaus Schuwerk entre 1992 y 1993. Los autores destacan que su trabajo no es una sala de conciertos sino «un lugar para experimentar el sonido desde una perspectiva musical».

Más allá de la forma en que los sonidos circulan en un lugar determinado existe la posibilidad de construir espacios a partir de recorridos únicos e individuales. La experiencia acústica en instalaciones que utilizan sonido puede ser multifocal y envolvente no sólo desde la propuesta artística sino también a partir de la participación activa del audio-espectador. No se trata sólo de escuchar sino también de construir un recorrido espacial para esa escucha.

Cualquier intervención del sonido en el espacio redefine ese lugar y le otorga una connotación plástica, muchas veces enfatizada por elementos técnicos (reproductores, cables) que son integrados a la experiencia como esculturas. Max Neuhaus, Rolf Julius o Cristina Kubisch trabajaron en este sentido.

Para muchos artistas las ciudades también pueden ser un escenario o un hiper-instrumento. Se han realizado muchas obras con el sonar y las resonancias de una ciudad a partir de conceptos y técnicas muy distintas. Desde el proyecto World Soundscape del canadiense Murray Schafer a la serie Metrópolis de la radio WDR de Colonia (Alemania), pasando por las Derivas de Pedro Elías Mamou y los conciertos plurifocales de ciudad del español Llorenç Barber.

La democratización del sonido a través de la tecnología

La experimentación sonora está profundamente relacionada con la evolución de la tecnología electrónica, particularmente con los equipos de registro. La grabación permitió desvincular el sonido de su fuente, convirtiéndolo en un objeto para su posterior manipulación (cortar, pegar, invertir). Esto permitió producir nuevas obras a partir de nuevos sonidos, obras desligadas de la idea histórica de los que debía ser la música. Un sonido tomado de cualquier fuente o producido sintéticamente puede ser el material inicial de una composición y en cada uno de ellos existe un universo de información acústica y expresiva que los artistas pueden manipular a su antojo, hasta el infinito.

El uso de estas tecnologías estuvo ligado en un principio a los laboratorios de investigación y producción de música electroacústica (GRM, IRCAM, MIT, LIPM, LIEM, etcétera). Posteriormente, a partir de la década del 80, estas tecnologías se fueron haciendo accesibles para un número cada vez mayor de usuarios y los equipos necesarios para el registro, procesamiento y edición de sonido fueron cada vez más potentes y pequeños, llegando en la actualidad al ordenador portátil, una excelente plataforma para un estudio o un instrumento de audio digital. Es así que en la actualidad la cantidad de usuarios de estos medios es muy grande y existen muchos artistas, con y sin formación musical, experimentando con sonido y produciendo sus propias obras por afuera del circuito oficial de la música electroacústica, que es el antecedente institucional de la relación entre sonido, lenguaje y tecnología.

Desafortunadamente el intercambio cultural entre los artistas no académicos y los centros de investigación ha estado ausente.

Kim Cascone, «Computer Music Journal»

Es así que dentro de la «generación laptop» hay músicos y artistas sonoros compartiendo un tipo de tecnología que involucra, además, el acceso a un enorme caudal de información a través de Internet. Canales de información de contenidos estéticos y técnicos que sirven también como una forma para obtener el software necesario para cada trabajo.

Esta democratización de los medios electrónicos de producción también tiene incidencia en el hacer de artistas visuales que experimentan con sonido en distinto tipo de proyectos: esculturas, instalaciones, obras interactivas, net-art, etcétera. En esta amalgama de nuevos lenguajes y nuevos medios ha emergido un circuito no institucional del arte, que muchas veces es autogestionado. En la esfera de la música experimental y el arte sonoro esto repercute en un movimiento underground muy activo, en el que sus actores producen, difunden e intercambian sus obras a través de pequeños y grandes espacios de exposición y representación. Estos espacios van desde sellos, festivales, museos y centros culturales a fanzines, bares, lugares públicos o casas tomadas, y utilizan Internet como un medio de divulgación no institucional y no reglamentado.

Conclusiones

Como todo fenómeno contemporáneo, la situación del arte sonoro es muy dinámica. Hay mu-

chas formas de presentar un objeto o un proceso artístico que contenga sonido: desde los conciertos —hoy rediseñados en el ámbito experimental y muchas veces desligados de la idea de espectáculo— hasta las instalaciones, muestras, performances o proyectos en Internet que integran lo sonoro y lo visual. Lo cierto es que el sonido como elemento expresivo se ha liberado de la música y de los músicos y además se ha democratizado en su uso.

Queda claro que en algunos casos hablamos de sonido organizado, es decir de un lenguaje musical, y en otros sólo de sonido articulado con otros sonidos, con objetos, con la imagen videográfica o infográfica, con el espacio, etcétera.

Naturalmente son muchas las cuestiones que quedan por revisar, debatir y pensar pero lo cierto es que en los últimos cien años el sonido ha tomado una nueva dimensión en el campo de las artes, una dimensión más amplia en la práctica y menos acotada espiritual e intelectualmente.

Referencias

- Pierre Schaeffer, «Tratado de los objetos musicales». Alianza Música, Madrid, 1996.
Michel Chion, «El sonido». Paidós Comunicación, Barcelona, 1999.
Luigi Russolo, «El arte de los ruidos». Centro de Creación Experimental, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998.
Angel Rodríguez Bravo, «La dimensión sonora del lenguaje audiovisual». Paidós Comunicación, Barcelona, 1998.
Javier Ariza, «Las imágenes del sonido». Colección Monografías, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ira.com.ar

Cubify BA

En los nueve meses que vivió en la Argentina Duchamp ideó un proyecto molesto, casi obsceno, sobre el operar escandalosamente comercial de la gran capital argentina. Dejado de lado por biógrafos y críticos, el proyecto es quizá uno de los más concentrados ready-mades del artista francés

Uno: Intro

Veamos. Doy por supuesta la enfática aserción sobre la mutación vertiginosa de los estudios duchampianos (aquellos que centran su objeto tanto en las obras como en la biografía del Marchand du Sel). Hace muchísimo tiempo que los efectos de un trabajo biográfico plural (esto es: la exégesis de una bibliografía comparada cuya materia prima son las diversas biografías de un artista) no se entrometían tanto con las distintas estrategias de disciplinas e instituciones (historia del arte, estética y crítica de medios) para dar cuenta de una situación peculiarísima del estado actual de las artes visuales. Y no exclusivamente.

El reporte es complejo y amerita todo un volumen (en el que estaré, sin dudas, trabajando próximamente). De momento, esbozaré sólo algunas (posiblemente temidas y a la vez tímidas) hipótesis de lectura que nos conciernen en lo particular; sobre todo, señalando la secreta repercusión de una obra casi aún más secreta de Marcel Duchamp so-

bre ciertos textos, entre los más interesantes de la especulación estética contemporánea.

Me refiero a una relectura económica de un capítulo clave de la historia duchampiana, esto es, una incisiva propuesta de disección de Cubify BA (a la que ya se ha traducido como *Cubificar Buenos Aires*, como lo señala el título de estas líneas¹), una de las obras capitales del conjunto de las llevadas a cabo en la estadía porteña del artista, viaje sobre el que publiqué, hace no mucho, un breve ensayo².

Dos: después de Múnich

Mucho se ha cavilado y conjeturado sobre la concluyente importancia del viaje que Duchamp realizara a Múnich, y que fuera, como se sabe, el primero que lo llevara por fuera de Francia. Recordemos algunos hechos: luego de asistir, junto a Guillaume Apollinaire y Francis Picabia, en junio de 1912³, a una de las funciones teatrales de «Impressions d'Afrique», de Raymond Roussel —adaptación dramática de la novela homónima realizada por su autor—, en el Théâtre Antoine⁴, aproximadamente una semana después, Duchamp viajó hacia Múnich, llegando a esta ciudad el día 21 del citado mes. En esta metrópoli se reunió con su amigo Max Bergmann, estudiante de arte, y alqui-



Marcel Duchamp (derecha) junto a Louise y Walter Arenberg, a quienes contó por carta sus andanzas argentinas.

ló una diminuta habitación, ubicada en Barerstrasse 65, por el barrio de Schwabing, en la que vivió dos meses, sin ver casi a nadie y donde realizó algunos dibujos –uno de éstos es el primer estudio conocido para el Gran Vidrio⁵–, y dos pinturas. El primero de los dibujos, señalado como «Mécanisme de la pudeur / Pudeur mécanique», y asimismo por otra de sus inscripciones («Première recherche pour: la mariée mise à nu par ses célibataires») es una pieza por demás célebre ya que adelanta, por medio de una diversidad pasmosa⁶, uno de los temas del Gran Vidrio; en cuanto a las pinturas, se trata nada menos que de «Le passage de la vierge à la mariée» y «La mariée», ésta última, para muchos de sus exégetas, sería su obra maestra como pintor al óleo. A finales de agosto partió rumbo a Viena, Praga, Lepizig, Dresde y Berlín. Regresado a París, comenzó a trabajar, a expensas de un empleo conseguido gracias a Francis Picabia, como bibliotecario y archivista. Hasta aquí los hechos.

Mucho más tarde, le confesaría a Calvin Tomkins:

«(...) Había dado por concluido el cubismo y el movimiento, por lo menos el movimiento combinado de la pintura al óleo. Todo eso de la pintura era algo con lo que no me apetecía continuar. Después de pintar un-

*rante diez años, me había hartado. De hecho, siempre me aburrí mientras me dediqué a pintar, salvo al principio de todo, cuando tenía esa sensación de estar abriendo los ojos a algo nuevo. A través de la pintura nunca experimenté ninguna satisfacción imprescindible. La cuestión es que, a partir de 1912, decidí dejar de ser pintor en el sentido profesional. Traté de buscar otro camino, personal, y como es natural no esperaba que nadie fuera a interesarse por lo que estaba haciendo».*⁷

El mismo Tomkins interpretó estas palabras como un fastidio hacia el mundo del arte parisino más que al propio hecho de pintar. Como sea, la estancia en Múnich de 1912 sigue descifrándose, para la historiografía duchampiana clásica, como un momento inaugural, signado por una decisión imprescindible y sustractiva: abandonar *su hacer* como pintor. Esto es, la fundación de una forma de entender la práctica del arte: propender a la inacción de un oficio, al abandono afirmativo de la tradición de un quehacer, en pos de otro territorio que más de medio siglo después se transformaría en piedra de toque para el denominado *arte conceptual*. Duchamp llegó a Múnich como un pintor (y de hecho, se dedicó a pintar). Y (según sus estudiosos) se fue de Múnich con la intención de transformarse en algo diferente a un pintor.

Para Tomkins:

«El cambio radical que se puso de manifiesto en la obra de Duchamp tras su viaje a Múnich de 1912 es un elemento fundamental en su leyenda. Hasta entonces, había sido un pintor que se movía dentro de los patrones de la tradición ortodoxa del arte occidental establecidos desde el Renacimiento. (...) Pues bien, a partir de 1912 dejó de ser así.»⁸

Aunque se trata de un tema para otro ensayo, descreo que Duchamp se haya apartado del concepto de arte y de artista que en Occidente nace en el Renacimiento y que, a mi criterio, sigue presente en el arte de concepto que, presuntamente, el abandono de Duchamp señalaría como génesis. El arte conceptual, *contrario sensu*, enfatizaría más, seguramente llevándola a un límite antes desconocido, la figura del artista tal como se la concibe desde el siglo XV; como lo entiendo, ya no se trataría de un prólogo sino de un epílogo, del último de los capítulos del extenso relato artístico nacido con el Renacimiento.

Por cierto, muchas han sido las elucidaciones acerca de la renuncia duchampiana. Si Arturo Schwartz, su coleccionista milanés, insiste en que, luego del viaje a Múnich, Duchamp comenzó a elaborar un régimen esotérico plagado de símbolos, hay quienes insisten en que, simplemente, se propuso, por abandono y hartazgo, sustituir radicalmente la acepción de un modelo formal (ya no pintura, ya no escultura, sino algo distinto).

Como sea, lo que resulta indubitable es que la detonación de la archiconocida batahola del Armory Show, en Nueva York en marzo de 1913, no haría más que agigantar la distancia ya entrometida entre Duchamp y su pintura⁹. Dos años después, el 15 de junio de 1915¹⁰, llegaba a Nueva York sin entender una palabra de inglés.

La narración de los más de tres años que Duchamp vivió en esa ciudad antes de llegar a Buenos Aires, supera y distrae la intención de estas líneas. De hecho, dejaremos este episodio entre paréntesis para centrarnos en la estadía porteña del artista nacido en Blainville.

Tres: Una ética molesta

El 19 de septiembre de 1918, Duchamp llegaba a Buenos Aires¹¹, donde viviría durante nueve meses. Se instaló en la calle Alsina 1734, entre las actuales Solís y Entre Ríos, donde hoy se alza un enorme garaje, justo al lado de donde una puerta exhibe un precario cartel: «Casa de la amistad argentino cu-



Ready-made malogrado, 1919. Instrucciones para realizar un ready-made utilizando un material de geometría. Original destruido, dimensiones desconocidas

bana». Cerca de seis cuadas de donde se aloja, Duchamp consigue su estudio: en la calle Sarmiento 1507 (predio en el que hoy se encuentra la plazoleta que antecede al Centro Cultural San Martín). Durante todo este tiempo se cartea con Louise y Walter Arensberg (principalmente en francés, ya que su inglés, aprendido en Nueva York, aún no era muy bueno). Escribe: «No conozco a nada ni a nadie, ni siquiera una palabra de español, pero me divierto igual». El 9 de octubre, a 20 días de haber llegado, fallece su hermano, el escultor Raymond Duchamp Villon. Marcel decide proyectar una nueva obra, un ensayo para la esquina derecha inferior del Gran Vidrio que se titula «A regarder d'un oeil». Pocos días después escribe: «es difícil aclimatarsé debido al estilo de vida de los argentinos, tan diverso al de los neoyorquinos».¹²

Sin embargo, comienza a diseñar un proyecto al que denominará Cubify BA. Se trata de un plan que, en muchos sentidos, sigue siendo un misterio. Podríamos describirlo como, prima facie, la importación de los libros «Les peintres cubistes/Méditations esthétiques» de Apollinaire y «Du cubisme» de Gleizes-Metzinger, a modo de divulgación conceptual para programar luego, *seconda facie*, una exposición de aproximadamente una treintena de obras cubistas en una galería comer-

Cubify BA es una obra inacabada. Una reflexión sobre el dinero y sobre las cualidades del artista

cial para su venta¹³. Si bien sabemos que se abocó decididamente a la tarea, también nos percatamos de que poco después abandonó su propósito¹⁴.

Ahora bien: ¿por qué razón cuando enumeran invariablemente, cada uno de sus biógrafos, las obras que realizó en Buenos Aires sólo se mencionan su «Stéréoscopie à la main», así como «Ready-made malhereux», y también «À regarder (de l'autre côté du verre), d'un oeil, de près, pendant presque une heure»? ¿Cuál es la razón debido a la cual Cubify BA no es considerada una obra más, entre las recién citadas? De hecho, hay autores que consideran una obra sus partidas de ajedrez¹⁵ (otra de sus actividades porteñas permanentes), pero nadie parece señalar el singular proyecto.

Es muy sabido que son muchas las obras de Duchamp que él no consideraba arte (baste de ejemplo su «Rotative plaque verre –Optique de précision–», de 1920), y sin embargo, hoy no existe ningún crítico o historiador serio que dude de su absoluta artisticidad. ¿Y por qué, insisto, no sucede lo mismo con Cubify BA, cuando se impone su absoluto estatuto como obra?

Veamos, para obtener alguna pista, lo que escribe Nicolas Bourriaud en su último libro, «Post-Producción¹⁶»:

«(...) Cuando Marcel Duchamp expone en 1914 un portabotellas y utiliza como “instrumento de producción” un objeto fabricado en serie, traslada a la esfera de arte el proceso capitalista de producción (trabajar a partir del trabajo acumulado) basando el papel del artista en el mundo de los intercambios: se emparenta de pronto con el comerciante cuyo trabajo consiste en desplazar un producto de un sitio a otro. Duchamp parte del principio de que el consumo es también un modo de producción, al igual que Marx cuando escribe que en su “Introducción a la crítica de la economía política” que “el consumo es igualmente y de manera inmediata producción; así como en la naturaleza el consumo de elementos y sustancias químicas es producción de la planta”. Sin descontar que “en la alimentación, que es una forma de consumo, el hombre produce su propio cuerpo”. Así un producto no

se volvería realmente un producto sino en el acto de consumo, puesto que “un vestido no se vuelve un vestido real más que en el acto de llevarlo puesto; una casa deshabitada no es de hecho una casa real”. Más aún, al crear la necesidad de una nueva producción, el consumo constituye a la vez su motor y su motivo. Ésa es la primera virtud del ready-made: establecer una equivalencia entre elegir y fabricar, consumir y producir. Lo cual es difícil de aceptar en un mundo gobernado por la ideología cristiana del esfuerzo (“Trabajarás con el sudor de tu frente”) o la del obrero-stajanovista.» (El subrayado es mío).

Prosiguiendo el concepto de Bourriaud ¿no estaríamos, con Cubify BA, frente a una obra extremadamente tautológica, a un ready-made acabadamente potenciado? ¿No posee y se ajusta, a la perfección, a todas las características descriptas? ¿No diseñó Duchamp, en Buenos Aires y para Buenos Aires, una obra quizá molesta porque sitúa en primer plano y de manera casi obscena su operar de comerciante? ¿Transmutarse en comerciante, y no sólo, sino en traficante de cuadros cubistas –lo que él venía de abandonar– no constituye un acontecimiento único?

Cubify BA es una obra, como también lo es el Gran Vidrio, definitivamente inacabada. Una reflexión sobre el dinero, y también, sobre las cualidades del artista: el artista como Marchand du Sel, Marchand de Sal, calembour duchampiano donde también puede leerse Marchand-de-sí-mismo. No caben dudas, entonces, que su elección de cuadros cubistas puede entenderse como una obra en sí, como una producción artística.

Pero ¿dónde empieza, dónde termina Cubify BA? ¿Cuáles son sus límites? ¿Desde dónde hasta dónde? ¿Cuáles sus centros?

Deberíamos plantearnos varias etapas de discusión. Para empezar, preguntarnos por el nacimiento y la graficación de la idea. Cuando decide viajar a Buenos Aires, sabemos que Duchamp no tiene una idea demasiado clara de para qué realizará ese viaje. Por cierto escribió: «Tengo la vaga intención no sólo de quedarme allí [Buenos Aires] probablemente por muchos años, sino también –en el fondo– de cortar completamente con esta parte del mundo». Esto podría constituir un buen síntoma. Las evidencias que tenemos son que Cubify BA nació en Buenos Aires, en una época en la cual la teoría duchampiana del ready-made experimentaba su mayor expansión, ya que estaba inventando una práctica del ready-made (y que sus estatutos no fueron determinados de una vez y para siempre).

En este sentido es que Cubify BA resulta fundante, ya que podríamos entender así al ready-made al



modo de un ensayo de teoría económica: podríamos definir al ready-made como un objeto que cambia su valor. Y no me refiero simplemente a su valor simbólico —una pala, un porta-botellas, un mingitorio— transmutados por voluntad del artista en arte, sino también, y por esta última razón, por sobre todo, un valor económico más complejo: el artista como un marchand-artista. Es en este sentido que el análisis de Bourriaud ilumina Cubify BA.

Es cierto, también, que no todas las obras de Duchamp poseen el mismo valor de provisoriedad. Cubify BA es una obra que decidió dejar en el olvido, como a tantas otras. Una experiencia en medio de una larga cadena. Sin embargo, su singularísima naturaleza la señala como única.

Si Duchamp en Múnich decidió dejar de pintar, en Buenos Aires transformó definitivamente el arte: revolucionó y llevó al cenit su proceso de producción. Así, como sin dudas, su biografía nos seguirá dando sorpresas.



Notas

- 1 Las referencias son tan diversas como breves; baste señalar el imprescindible volumen de Calvin Tomkins, «Duchamp» (Henry Holt and Company, Inc, New York, 1996 —editado en castellano por Editorial Anagrama, Barcelona, 1999—) y la certera mención en «Alejandro Xul-Solavsky» de Mario Gradowczyk (Ediciones Alba, Buenos Aires, 1994).

- 2 «Duchamp tras la nieve de Buenos Aires», revista ramona n° 16, septiembre de 2001, páginas 4 a 6. Algunos de sus párrafos son retomados y ensamblados en este texto.
- 3 Existe una controversia con respecto a las fechas. Duchamp afirmó, en varias oportunidades, haber visto por primera vez a Apollinaire en octubre de 1912. Sin embargo, las funciones que mencionamos fueron, como se señala, anteriores.
- 4 En diversas ocasiones Duchamp narró el terrible impacto que tal obra ejerciera sobre sus ideas estéticas.
- 5 Los otros dibujos, de pequeño formato, están identificados como «Vierge n°1» y «Vierge n°2».
- 6 En lo estrictamente formal, nada le debe el Gran Vidrio a este trabajo; se trata, sin embargo, de un asunto sobre el que volvería Duchamp más de una vez.
- 7 Tomkins, Calvin, «The Bride and the Bachelors: The Heretical Courtship in the Modern Art» (1968).
- 8 Op. Cit.
- 9 La indicada inauguración de la International Exhibition of Modern Art, en la cual se expuso «Desnudo bajando una escalera» (1912) y que convirtió a la fama el nombre de Duchamp de modo casi instantáneo.
- 10 El mismo año en que comienza su Gran Vidrio.
- 11 No se trata de establecer una mera contraposición. Es decir, oponer Buenos Aires a Múnich. Por el contrario, es importante de recalcar la importancia de un proceso complejo y continuo, donde el trabajo porteño de Duchamp fue tan importante como sus especulaciones de Múnich o sus ensayos neoyorquinos.
- 12 Cippolini, Rafael. Op. Cit.
- 13 No debemos olvidar que, una de sus más importantes muestras anteriores a su viaje argentino fue la Exposición de Arte Cubista, de Barcelona, en 1912.
- 14 «La tribu pictórica [en Buenos Aires] no presenta interés. Zuloagas y Anglada Camaradas: ambos estudiantes, más o menos. Unas pocas e importantes galerías venden caro y en forma constante. Las pocas personas que conocí «habían oído» del cubismo, pero eran totalmente ignorantes del significado de un movimiento moderno. Inmediatamente pensé en organizar aquí una exhibición en el próximo invierno (esto es, comenzando aquí en mayo-junio)» Francis M. Naumann, Fourteen Letters from Marcel Duchamp to Walter Pach, Archives of American Journal, vol. 29 N° 3 y 4, 1989, pag. 42.
- 15 «Mientras recorría estos lugares de la ciudad pensaba que no existía ningún ready-made argentino de Marcel Duchamp. En una de sus cartas, el artista se queja de que «nada está hecho aquí; he encontrado el dentífrico francés del cual me había olvidado completamente en New York». Marcel encuentra a París en Buenos Aires, nada está hecho aquí: ¿cómo podría entonces encontrarse lo ya hecho (un ready-made)? Si el ready-made es un momento cualquiera en la transitoriedad y fugacidad modernas («proyectando para un momento futuro —tal día, hora, minuto— inscribir un ready-made»), Duchamp no inscribió ninguno en los meses que estuvo aquí [Sin embargo, el mismo día en el que desembarca en Francia hace el ready-made «Air de Paris»]. A lo sumo, su obra más perdurable son unas piezas de ajedrez, verdaderos emblemas de su viaje. El tablero había reemplazado a la apenas entrevista ciudad: «juego noche y día y nada en el mundo me interesa más que encontrar la movida justa», escribe el 3 de mayo de 1919. Gonzalo Moisés Aguilar, «Buenos Aires ready-made. Marcel Duchamp en la Argentina, 1918-1919». Ediciones del Pirata, Buenos Aires, 1996.
- 16 Publicado inicialmente en inglés por Lukas & Sternberg, Nueva York, 2001 y posteriormente en castellano por Adriana Hidalgo Editora, 2004.

La casa de la escritura



Con este dossier Lucera comienza una serie dedicada a problemáticas del español como lengua de creación, como lengua literaria, en el marco del III Congreso Internacional de la Lengua que se celebrará en noviembre próximo en Rosario. El punto de partida fue la idea de que el idioma crece por su relación con otros idiomas, por su mirarse solapado en ellos o por su descarado uso y abuso. Pero la temática también opera dentro del mismo español, en sus diferencias y discontinuidades, como señaló Edgardo Dobry en un magnífico artículo para Lucera 2, del que hoy se pretenden continuar algunas líneas.

La propuesta para los autores de los cuatro y variados ensayos que se pueden leer en este número fue rastrear la extraterritorialidad, la noción del escritor sin casa según la define George Steiner, y extenderla a los autores dentro de su propia lengua materna, como en el argentino Osvaldo Lamborghini, quizá el más radical de todos, en su intento de borrar las autoridades con un fin estremecedor: cegar el futuro de la literatura, según Nicolás Rosa. César Vallejo y Rubén Darío muestran, bajo la mirada atenta de Enrique Foffani, «que el español alberga dentro un imaginario, un adentro preñado de objetos y sujetos raros, no convencionales, imprevisibles y capaces, al mismo tiempo, de suscitar un efecto de poeticidad». Guillermo Cabrera Infante y Juan José Saer son retratados en su relación con el español por Marcelo Damiani, y el poeta mexicano Gerardo Deniz es visitado por otro poeta, mucho más joven y argentino, aunque no menos irreverente, Eduardo Aïn binder.

Cada colaborador del dossier prometió seguir la problemática. La deriva de sus textos demuestra, a veces, lo contrario y es ése su plus, el diálogo entre dos lenguajes si se quiere, la riqueza de un intercambio que quiso alimentar las páginas que siguen.

Ensayo sobre la frontera

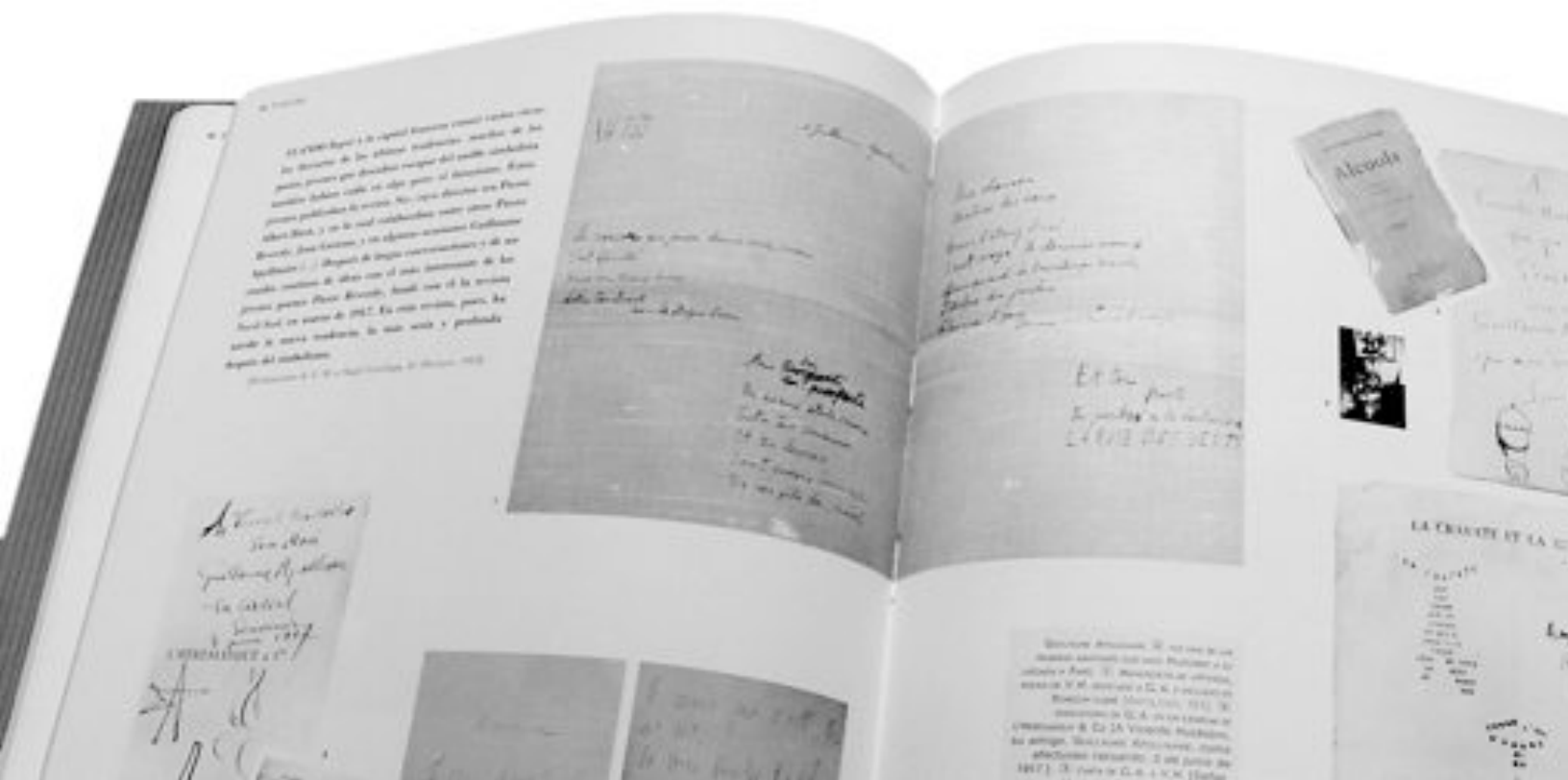


«Salí del español. El francés, idioma que conozco mejor, después del español, tampoco se prestó a mi propósito. Sin embargo, cuando oía hablar a un grupo de personas a la vez, me sucedía una cosa semejante a lo de mis pasos: creía sentir en ese idioma, hablado por varias personas simultáneamente, una cierta voluntad expresiva de mi caso. ¿No será que las palabras que debían servirme para expresarme en este caso estaban dispersas en todos los idiomas de la tierra y no en uno solo de ellos?»

César Vallejo, «Contra el secreto profesional»

Por varias razones, la larga cita de César Vallejo es reveladora de la manera como se enlazan mutuamente por un lado la necesidad lingüística de salir del español y, por el otro, el impulso por defender una voluntad expresiva. Serían como dos caras de una misma moneda, pues el expresionismo deliberadamente buscado por Vallejo lo lleva al punto de querer abandonar la lengua materna, tal vez a fin de encontrar en otra, extranjera, la capacidad que la propia parece negarle. Sin embargo ambas experiencias parecen desembocar en una frustración, en una suerte de tentativa condenada finalmente a lo imposible como pura constatación de lo que podríamos llamar los límites del lenguaje. Tal vez deberíamos especificar más y decir que esos límites son los que constituyen al lenguaje poético. Es cierto que, en las entrañas mismas de la poesía de Vallejo, hay un desafío lingüístico radical que asombra debido sobre todo al desmantelamiento que logra hacer respecto de la lengua propia a la que lleva a una agramaticalidad de la que era muy consciente (él mismo había escrito en «Contra el secreto profesional» lo siguiente: «Renan decía de Joseph De Maistre: “Cada vez que en su obra hay un efecto de estilo, ello es debido a una falta del francés”. Lo mismo puede decirse de todos los grandes escritores de los diversos idio-

Dossier Ia



mas»). Pero no lo es menos constatar que esta experiencia de extraterritorialidad lingüística Vallejo la comparte de diferentes modos con otros poetas latinoamericanos tanto con aquellos que lo antecedieron como con los que fueron sus propios contemporáneos.

En este sentido es un lugar común de la crítica latinoamericana señalar la publicación de «Trilce» de Vallejo en el año 1922 como el momento más intenso de la vanguardia y adjudicar a este poemario una ineludible instancia precursora; ciertamente nadie discutiría que no lo sea pero lo es en el sentido con que Borges logra invertir las relaciones entre padres e hijos (entre influenciadores e influenciados) en su penetrante ensayo «Kafka y sus precursores», en cual plantea que el autor de «La metamorfosis» es el precursor de Hawthorne. Esta contravención en la lógica témporocausal nos permite ver con claridad que las experiencias radicales y radicalizadas no sólo de Vallejo sino también del mismo Borges, de Vicente Huidobro, de Oliverio Girondo y de César Moro, entre otros, son las que hacen posible leer a Rubén Darío y los poetas modernistas latinoamericanos.

Pese a las diferencias que encontramos entre los poetas mencionados cuyos bandos la historia de la literatura latinoamericana sitúa en relación de

oposición (de un lado, los modernistas y del otro los vanguardistas), todos ellos pertenecen y comparten el fenómeno de la Modernidad, aun si, como cabe señalar, viven y hacen su obra en diferentes fases de su desarrollo en América latina. En todos ellos puede vislumbrarse que sus respectivas poéticas comienzan a percibir una desconianza en los poderes del lenguaje, lo que admirablemente George Steiner ha denominado *revolución lingüística* a partir del último decenio del siglo XIX y que, casi sin precedentes, se caracteriza por la *carencia de hogar* en tanto pérdida de un centro. La tesis de Steiner: mostrar que el pluralismo lingüístico, el babelismo inherente de la modernidad, tiene como contracara una carencia de hogar. Pensamiento paradójico mediante, escribe: «de ahí que a priori resulte extraño la idea de un escritor lingüísticamente sin casa (...) que se sienta como en casa ajena al manejar la lengua en que escribe, que se sienta un marginado o ubicado vacilantemente en la frontera». Para corroborar esta experiencia como moderna, como históricamente fechable, Steiner no deja de recordar, como una confrontación, que el ancho arco que se despliega desde Petrarca a Hölderlin estuvo signado por la *imitatio* en el sentido que era una «traducción interna a la lengua vernácula de modos de decir y de

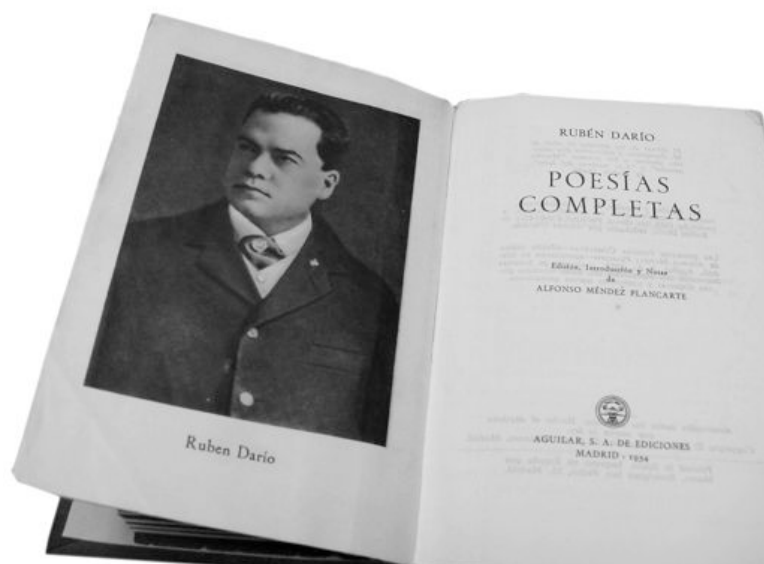


sentir griegos y latinos», esto es, la constatación de que hay la puja de otras lenguas por debajo de las lenguas vernaculares. Sin embargo, el concepto de frontera parece ser la noción más eficiente en aras de concretar una instancia fechable en el decurso histórico, ya que con ella es posible analizar múltiples referencias relativas a diferentes esferas y describir el período de crisis que se gestó antes de la Primera Guerra y se agudizó después desde la esfera de la sensibilidad y la moral hasta las cuestiones que afectaron, de un modo categórico, las diversas concepciones estéticas.

En los últimos años del siglo XIX, en el contexto de implantación y ulterior afianzamiento de la economía capitalista, el debate producido por los modernistas hispanoamericanos frente a la modernidad/modernización ya tenía en cuenta en sus argumentaciones la tensión establecida entre lo universal como lo moderno y lo local como lo retrógrado, entre la modernité de las grandes urbes y el atraso de las aldeas locales, una tensión que albergaba el deseo de superación que emblemáticamente Rubén Darío puntualiza como la necesidad de «superar las fronteras comarcanas»; no era una mera frase puesto que podría ser considerado uno de los poetas que practicó el nomadismo dentro y fuera del continente americano. Este enunciado de Rubén Darío —interpretado por muchos críticos como un mero afán de afrancesamiento— obtiene ahora una nueva perspectiva de lectura crítica porque el proceso de universalizar la cultura hispanoamericana, aggiornarla, actualizarla, modernizarla, desprovincianizarla, no implicó la denegación de la cultura propia sino su extraterritorialización lingüística y cultural con el firme propósito de ampliar (ensanchar) lo que Darío otra vez en su capacidad visionaria ya vislumbra a fines del siglo XIX: la noción de «frontera», una noción que habilita ser leída en pugna con los límites políticos o geopolíticos demarcados por la Nación. Muchos modernistas por voluntad propia o contra ella ponen de manifiesto y radicalizan la categoría lábil y en absoluto dogmática de las «fronteras» literarias: a la extraterritorialidad de los cuerpos históricos de la zona de pertenencia en Rubén Darío, José Martí, Gómez Carrillo, Horacio Quiroga (y más adelante Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, César Vallejo) se debe sumar la extraterritorialidad lingüística en el adentro de la lengua propia con sus encabalgamientos propios: el español con el francés en Rubén Darío, en Gutiérrez Nájera y en Julián del Casal; el español con el inglés en José Martí, más tarde en Salomón de la Selva; el español con el alemán en José Asunción Silva; el español y el imaginario nórdico practicado por Ricardo Jaimes Freyre. Las fronteras que los modernistas querían derribar devinieron el centro teórico de sus respectivas, aunque muy disímiles, poéticas.

La noción de extraterritorialidad acuñada por George Steiner nos permite enfrentar lengua y espacio y, además, analizar la configuración del escritor moderno como un refugiado en busca de un lugar para una situación de estar fuera de lugar por antonomasia; desde esta perspectiva, entonces, la cuestión del exilio puede ser planteada no solamente como un exilio de los cuerpos sino como un exilio de la lengua. La cita de Vallejo no es impos-

torialización lingüística y cultural con el firme propósito de ampliar (ensanchar) lo que Darío otra vez en su capacidad visionaria ya vislumbra a fines del siglo XIX: la noción de «frontera», una noción que habilita ser leída en pugna con los límites políticos o geopolíticos demarcados por la Nación. Muchos modernistas por voluntad propia o contra ella ponen de manifiesto y radicalizan la categoría lábil y en absoluto dogmática de las «fronteras» literarias: a la extraterritorialidad de los cuerpos históricos de la zona de pertenencia en Rubén Darío, José Martí, Gómez Carrillo, Horacio Quiroga (y más adelante Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges, César Vallejo) se debe sumar la extraterritorialidad lingüística en el adentro de la lengua propia con sus encabalgamientos propios: el español con el francés en Rubén Darío, en Gutiérrez Nájera y en Julián del Casal; el español con el inglés en José Martí, más tarde en Salomón de la Selva; el español con el alemán en José Asunción Silva; el español y el imaginario nórdico practicado por Ricardo Jaimes Freyre. Las fronteras que los modernistas querían derribar devinieron el centro teórico de sus respectivas, aunque muy disímiles, poéticas.



tada puesto que su propio cuerpo se halla extraterritorializado cuando la escribe y, a la inversa, necesita salir del adentro mismo de la lengua para colmar un expresionismo imposible aun cuando pone al servicio de él «cierta voluntad» para lograrlo. Por eso estar afuera, no estar en la zona de pertenencia (llámese patria, nación, provincia, región, aldea, barrio, casa) no implica necesariamente hablar desde afuera. Esta no congruencia de la peculiar situación de los cuerpos y las lenguas remite a la pérdida de ese centro alrededor del cual el escritor, en el momento previo a la modernidad, podía asumir la voz como representativa de una identidad latinoamericana. Es evidente que el exilio del cuerpo tiene su correlato en el exilio de la lengua en tanto sentirse desterrado del español como lengua materna, tal como parece ser la experiencia que nos relata el mismo Vallejo en la cita-epígrafe. Una de las paradojas de la modernidad consiste en el modo como la experiencia cosmopolita convierte a los escritores en seres acuciados por la duda dialéctica respecto de su lengua propia y, también, de las ajenas. Se trata de una modernidad que hospeda y expulsa a todos aquellos escritores que parecen haberse quedado sin la casa de la lengua y devienen, bajo tales circunstancias, escritores-refugiados, escritores que están doblemente exiliados si, además de estar fuera del territorio de pertenencia, se sitúan también fuera de la lengua materna. De este modo extremo, la barbarie política de la modernidad arrastra al escritor hasta la expulsión de su propia lengua.

Desde estas reflexiones, la constitución de una lengua poética latinoamericana estuvo desde el

principio signada, como lo vimos en Darío, por el ansia de superar «las fronteras comarcanas» de la lengua, como si el lenguaje poético se hubiera estancado y de pronto necesitase una nueva energía, un mayor vitalismo lingüístico. Rubén Darío instala esta energía en la lengua poética encabalgando el español a un francés que aparece en la prosodia, en el ritmo, en las palabras, en las rimas, en el plano de lo imaginario, en el modo de estetización de los objetos del poema y, de este modo, lo hace a partir de una extraterritorialización lingüística, es decir, desde el adentro de la lengua materna. Esta confrontación radical que Rubén Darío ejerce respecto del francés –cuyas raras resonancias obtienen un efecto fuertemente poético en el modo desprovincializado por ejemplo con que comienza a tratar el vocabulario– permite advertir que el español alberga un adentro imaginario, un adentro preñado de objetos y sujetos raros, no convencionales, imprevisibles y capaces, al mismo tiempo, de suscitar un efecto de poeticidad. Las «Palabras liminares» que Darío escribe como prólogo a sus «Prosas profanas» no pueden ser más reveladoras en la medida en que el poeta nieto relata que su abuelo español le muestra una serie de retratos ilustres: Cervantes, Lope, Garcilaso, Gracián, Santa Teresa, Quintana, Góngora y Quevedo. Es un museo de la lengua materna y de sus musas, una colección musical podríamos decir, una exposición de orfebres ilustres de la lengua y de sus resonancias eufónicas, sus euritmias, sus armonías, la música de las esferas. Al diseñar este inventario de ilustres escritores, Darío está pensando en la creación de una lengua latinoamericana y lo hace, es claro, a partir del canon barroco, a excepción de la calma renacentista de un Garcilaso y el atempero neoclásico de Quintana. En esta escena primordial y altamente significativa –no debemos olvidar que en ese mismo año, esto es, 1896, Darío está fundando otro museo, el de los raros– el poeta nicaragüense asocia con la lengua poética la relación que ésta pueda establecer con lo extraño, con la otredad, con aquello que no es ella misma. Lo plantearán décadas después los formalistas rusos: la *ostranenie* como el centro motor de la poeticidad de la poesía. Darío la construye con los materiales con que cuenta enfrentado como está al mundo y a la actualidad desde esas «fronteras comarcanas»: con el tesoro de la lengua materna y la fantasía de los raros.

La conjunción de lo propio y de lo ajeno (y todas sus posibles relaciones: propiedades, apropiaciones, desapropiaciones, expropiaciones) lo llevan a extranizar y enriquecer su lengua con la

En París, sin embargo, los escritos de Vallejo empezaron a cambiar de forma, reflejando de modo indirecto la ruptura con Santiago de Chuco y la aparición de París —y de la experiencia urbana— en el plano de la conciencia. Cada poema en prosa es una intensa meditación —acentuada por la repetición— sobre alguna de sus obsesiones y principalmente sobre el problema de la identidad.²⁵ Así, en “Hay un mutilado”, el protagonista no siente el sufrimiento del cuerpo, está baldado en su esencia. Tal vez el más explícito de los poemas en prosa sobre ese tema sea “No vive ya nadie”, donde todos los elementos que alguna vez configuraron la identidad individual —elección moral, relaciones significativas con los demás— han desaparecido y dejado sólo el cuerpo como núcleo de distintos órganos. El poema desarrolla la familiar analogía entre el cuerpo y una casa:

Lo que continúa en la casa es el órgano, el agente en gerundio y en círculo. Los pasos se han ido, los besos, los perdones, los crímenes. Lo que continúa en la casa es el pie, los labios, los ojos, el corazón. Las negaciones y las afirmaciones, el bien y el mal se han dispersado. Lo que continúa en la casa es el sujeto del acto.²⁶

El yo se reduce a un agente en gerundio y en círculo, consagrado a la persistencia de su propio ser. El empleo del término “en gerundio” sugiere con bastante exactitud un proceso que ha transformado al sujeto en un devenir.

hacia/por los subsuelos arcanos del decir poético. En estas biografías donde el poeta está adentro y afuera al mismo tiempo, Oliverio Girondo le escribe a Carlos de la Púa desde París y le confiesa tener «fe en la fonética nuestra», es decir, en una fonética argentina que pueda oxigenar la lengua (Oliverio había escrito: «los americanos, quienes hemos oxigenado el castellano, haciéndolo un idioma respirable»). Pero desde la clase acomodada a la que pertenece —una clase acomodada y ciertamente turística—, con Girondo la poesía busca transgredir las fronteras con una lengua entre juguetona y maleducada. Girondo sabe que la fonética argentina es babélica y que en ese carnaval de dialectos y cocoliches plantearse una lengua poética equivale a pensar la relación ya no entre poesía y la patria sino entre poesía y hotel. Él mismo es un «Hotelmensch» aunque en el sentido contrario en que lo será casi toda su vida Vallejo: mientras el argentino pernocta en los hoteles acordes a su clase social, el peruano vivirá de hotel en hotel acuciado por las deudas y la imposibilidad de pagar los alquileres. En cambio en Oliverio Girondo, dispuesto a salir de viaje, con las valijas siempre preparadas, su pasión por el «tour» comienza a minar el lenguaje poético, a adoptar palabras extranjeras, intraducibles, palabras-otras (como dandys, piccoli canali, el champagne, las cocottes, el campanile, isolla bella, chewing gum). Estos vocablos son los verdaderos extranjeros: todos están entrecomillados, segregados, marcados en su carácter de extranjería, señalados en la página. Son los «alter egos» del Hotelmensch, como si se tratara de los tíos del

cosmopolita que se identifica con los otros al punto de adoptar sus hablas. En el caso de Girondo, la noción de frontera se avecina a la de aduana, la zona limítrofe, la entrada a un territorio donde el pasaporte y las valijas pueden ser las credenciales del turista que está en regla con las cuestiones legales y que, en ese contexto, se vuelve cosmopolita, el hombre de mundo, el poeta con clase que no tardará en romper con sus premisas ideológicas. El cholo Vallejo, más cerca de Darío respecto de la situación social y de la precariedad ante la vida, es quien acepta el legado del nicaragüense y, como plantea lúcidamente Guido Podestá, llega a París con el firme propósito de vengar a Darío e invertir la mirada antropológica europeísta para demostrar la barbarie y el feudalismo que reinan en la capital de la cultura del siglo XIX. César Vallejo retoma el enunciado de Darío y escribe en «Menos comunista y menos fascista»: «Las fronteras en general son muy interesantes desde el punto de vista de los nacionalismos (...) Dicen que cuando se viaja por el extranjero, se vuelve uno más patriota. Me parece que no es esto verdad. Cuando se viaja por el extranjero se vuelve uno menos patriota» pero unos párrafos más arriba, en esta misma crónica, Vallejo alude a una verdad que Darío ya había descubierto y había hecho de ella todo su apuesta estética: «El idioma no constituye prueba de nacionalidad». Nómada y viajero, cónsul y corresponsal, Darío anticipa con su experiencia a los poetas futuros de América latina. Pero sobre todas las posibles lecturas, ha hecho de la lengua poética una frontera, la ha vuelto fronteriza, la ha preparado para todos los viajes, incluso para aquellos que se hacen para olvidarla y abandonarla por otra. ¶

Guillermo Cabrera Infante | Juan José Saer

Marcelo Damiani

Una geografía de la lengua

En algunos escritores, Nabokov, Conrad o Wilcock, el lugar de residencia determina la lengua. En otros, ese razonamiento no funciona como lo prueban las obras de Guillermo Cabrera Infante y Juan José Saer, aunque sus autores viven en Londres y París, fuera del contexto de su lengua materna



Es bien sabido que la lengua materna, para todo escritor que se precie, es fundamental. Aun en los casos en que son prácticamente bilingües desde la cuna, como el del novelista ruso Vladimir Nabokov, por ejemplo, cuyo periplo personal lo llevó a terminar escribiendo en un inglés que los mismos ingleses aún hoy envidian. El polaco Teodor Josef Konrad Korzeniowski, en la actualidad conocido como Joseph Conrad, es otro de los más grandes novelistas en lengua inglesa. Pero no hay que ir tan lejos para encontrar este tipo de casos. El argentino Juan Rodolfo Wilcock, luego de una importante obra poética, se fue a Italia y escribió

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

Dossier Ib

LA MAYOR	176	EN LA ZONA	43
A medio libro	177	Die palabras	43
Apuntes (1969-1973)	179	PRIMERA PARTE: ZONA DE PUERTO	43
Apuntes de su primer en pintura	180	Un caso de ignorancia	43
De una divisa literaria	181	Fuego para Rivarola	43
Biografía	182	Los medios inútiles	43
El tiempo	184	Bravo	43
Memoria de un literario	186	También bruto	43
Insomnio de un literario	187	La dosis	43
El poeta	189	Solas	43
Disquisición sobre el término zona	190	Los amigos	43
Biografía anónima	192	Al campo	43
Mano y pluma	193	Paso de baile, un poema	43
El que se llama	194	SEGUNDA PARTE: MÁS AL CENTRO	43
De las tintas de oficio	196	El asesino	43
Antigua	197	Transgresión	43
Balneario	198	Tango del viudo	43
El bar de Gandia	199	Algo se aproxima	43
Al rojo blanco	200		
Cambio de domicilio	201		
Al abrigo	205		
El espejo	206		
Me llamo Pichón Garay	206		
Recordar	207		
El viajero	210		
En el extranjero	213		
La dispersión	215		
Cuerpo presente	215		
En la cuatra retica	219		
Carta a la vidiente	243		
UNIDAD DE LUGAR	249		
Advertencia	256		
Sombras sobre vidrio esmerilado	261		
Paramnesia			
Barro cocido			
Fotofobia			
Verde y negro			

algunos de sus mejores libros en italiano, en los que sin embargo se nota la influencia borgeana. Y a propósito de Borges, más de un estudioso ha querido probar que escribía en castellano pero pensando en inglés, tratando de encorsetar nuestra lengua (naturalmente digresiva, según la opinión de muchos) en los rígidos y escuetos patrones ingleses. A primera vista, parecería ser que la geografía determina la lengua, ya que Nabokov terminó viviendo en Estados Unidos, Conrad en Inglaterra y Borges en esta dulce tierra. Pero hay muchos casos que cuestionan este tipo de razonamiento. Actualmente, dos de los más significativos son el de ese cubano irreverente llamado Guillermo Cabrera Infante, por una parte, y el del argentino Juan José Saer, por la otra, ambos asentados hace más de tres décadas en Londres y París, respectivamente.

Desde Cuba con humor

Guillermo Cabrera Infante nace el 22 de abril de 1929 en Gibara, provincia de Oriente, Cuba. A los 29 días, según contará muchas veces, su madre lo lleva por primera vez al cine a ver «Los cuatro jinetes del Apocalipsis» de Rex Ingram, basada en la novela de Vicente Blasco Ibáñez y protagonizada por Rodolfo Valentino. Este dato, más allá de su

aparente gratuidad, es importante para entender la fuerte relación que tiene su obra con el séptimo arte. Cabrera pertenece, además, a la primera generación de escritores en los que se evidencia de manera irrefutable la influencia que el cine ha ejercido sobre la literatura del siglo XX.

En 1941 Cabrera emigra con su familia a La Habana, y algunos años después, según su propio testimonio, empieza a estudiar inglés por las noches. La relación que establece con su segunda lengua también será muy importante para entender algunos de los muchos méritos que van a tener sus libros. Si bien Cabrera dirá que su novela «Tres tristes tigres» está escrita en cubano, se podría decir que se siente en su prosa la cercanía y la influencia del inglés, básicamente a través de los juegos de palabras y del efecto de traducción con sentido humorístico que recorre todo el libro, sustentando su carácter tragicómico.

Recién en el colegio secundario nacerá el interés de Cabrera por la literatura, ya que parece que antes sólo le interesaban el béisbol y las muchachas. Un profesor le contará la emotiva historia de un viajero que luego de una larga ausencia vuelve a casa y sólo es reconocido por su perro moribundo. El relato del profesor, por supuesto, es uno de los momentos más famosos de la «Odisea» de Ho-

mero, y a partir de ese momento Cabrera se convierte en un verdadero lector; dos años más tarde lo ataca el bacilo literario y empieza a escribir cuentos. Uno de los primeros se hará tristemente célebre al ser acusado de tener «English profanities». Como consecuencia de esto Cabrera será encarcelado, multado y expulsado de la Escuela de Periodismo. Para seguir escribiendo, entonces, deberá inventarse un seudónimo. Así, bajo la dicha de la ducha, luego de unir las primeras sílabas de sus oportunos apellidos, nace G. Caín, destinado a beneficiarse con los miles de años de mala fama que acarrea la publicidad bíblica. Este álter ego de Cabrera, su presencia fantasmal a lo largo de toda su obra, será fundamental para entender la relación extravagante que el autor cubano tiene con su lengua materna, casi siempre atravesada por los mecanismos y la eufonía del inglés. De hecho, la sonoridad de Caín está muy cerca de Kane (el protagonista de «El ciudadano» de Orson Welles), Cain (autor de «El cartero siempre llama dos veces») y Caine (el actor), todos apellidos ingleses. Tal vez por esto no será casual que luego de firmar un artículo sobre Mickey Mouse, el nombre de Caín básicamente aparezca asociado a las críticas de cine que se publicarán en las revistas «Carteles» y «Revolución» entre 1954 y 1960 y que luego Cabrera reunirá en «Un oficio del siglo XX», una suerte de novela vanguardista donde por medio de un prólogo, un interludio y un epílogo su autor traslada la vida que Caín tenía en La Habana al universo del papel. En ese libro, también, Cabrera intentará despegarse de la figura de Caín (aunque sin éxito), acusando jocosamente a su álter ego de estar todo el tiempo «imitando a Poe, siguiendo los pasos de Orson Welles, plagiando a S. J. Perelman, pidiendo prestado a Marcel Schwob y robando a Borges». Caín, por su parte, podría decir que Cabrera trata de hacer un cóctel molotov con los juegos de palabras a lo Joyce, la lógica increíble de Lewis Carrol y el humor de Mark Twain. De hecho, Cabrera reconocerá que su verdadero primer intento de hacer reír con la escritura tanto en el tono como en el estilo, aparece en «El retrato del crítico cuando Caín», el prólogo de «Un oficio del siglo XX», escrito en 1961. Es bien sabido que sin humor Cabrera no sólo no es Caín, sino tampoco Infante, y él lo sabe.

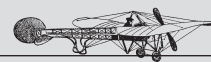
El resto es historia: en 1964 gana el Premio Biblioteca Breve con su novela «Tres tristes tigres» y cuando los cortocircuitos con el régimen castrista se vuelven insoportables se exiliará primero en Madrid y finalmente en Londres. Durante todo ese tiempo vivirá de escribir guiones para cine

que sólo en escasas ocasiones se convertirán en películas, donde volverá a aparecer el ya mítico G. Caín, ahora devenido guionista. Habrán de pasar 15 años para su siguiente novela, «La Habana para un infante difunto», uno de los mejores títulos que se hayan publicado en mucho tiempo en lengua hispana.

En 1985, acaso sintiendo que ya lo había hecho todo en castellano, escribió directamente en inglés «Holy Smoke», una especie de historia del tabaco que en realidad es una excusa para que Cabrera haga malabarismos con su prosa ocurrente, la que ahora será puesta por los críticos a la altura de la de Conrad y Nabokov. El camino que había empezado allá lejos y hace tiempo, en esa otra isla del Atlántico, cuando el joven Guillermo estudiaba inglés por las noches, llega a su punto culminante con «Holy Smoke». Ese humo sagrado del idioma ajeno, sin embargo, no volverá a tentarlo con sus promesas de juegos de palabras infinitos y chistes imposibles de traducir. Seguirá escribiendo y pensando en cubano, fumando esos enormes habanos impasibles, mientras espera que su amigo Andy García filme el guión que le escribió sobre «La ciudad perdida», a manera de un homenaje más al lugar que lo vio nacer y crecer como el autor de una de las obras más importantes de la literatura del siglo XX.

Un lugar en el mundo

Juan José Saer nace en Serodino, Santa Fe, el 28 de junio de 1937. Sus padres, inmigrantes sirios, tenían una tienda de ramos generales. Ahí, el joven Saer escucharía los nombres con los que años más tarde bautizará a la mayoría de sus personajes, como un primer gesto donde ya se evidencia una fuerte fidelidad a los orígenes. A los 12 años Saer emigra con su familia a Santa Fe; en 1962 se va a vivir al campo, a Colastiné Norte, y en 1968 a París, donde aún reside. Estos lugares van a aparecer una y otra vez en sus ficciones, hasta el punto en que se podrían llegar a delimitar un par de zonas donde transcurre la acción de todos sus libros. De esta forma, sus personajes siempre parecerán destinados a moverse como en círculos por sitios que a fuerza de repetición adquirirán un significado existencial. No es casual que su primer libro se llame «En la zona», el quinto «Unidad de lugar» y uno de los últimos simplemente «Lugar», ya que Saer ha hecho una poética de la ubicación de sus personajes en el mundo, y por consiguiente, también de sus desplazamientos. La lengua materna, por otra parte, tampoco escapa a esta lógica. Así, por más que alguno de ellos esté exiliado en París



(como es el caso de Pichón Garay), seguirá hablando el dialecto rioplatense del castellano que nos marca como argentinos, y casi nunca el francés. La segunda lengua en Saer, a diferencia de lo que pasa en los textos de Cabrera Infante, sólo funciona como la condición de posibilidad de un vasto intertexto con el que a veces dialogan sus libros. En ellos podrán encontrarse referencias a Sade, a Proust y a Robbe-Grillet, o escenificaciones parisinas como en el caso de «La pesquisa», pero ahí terminan las relaciones. Y esto es quizá porque la obra de Saer parece construida sobre la base de algunos personajes y temas que se repiten con leves variaciones. Carlos Tomatis, por ejemplo, es el más cercano a lo que podríamos llamar el álter ego del autor (aunque sólo haya sido el protagonista principal de la novela «Lo imborrable» y del cuento «La mayor»), ya que en la mayoría de los casos aparece como uno de esos grandes personajes secundarios que siempre dejan con ganas de más. Después están los hermanos Pichón y el Gato Garay (el protagonista impávido de esa obra maestra llamada «Nadie nada nunca», y luego desaparecido durante la dictadura militar), Horacio Barco (personaje recurrente de su primera época) y sus filosas figuras femeninas.

Ahora bien, esta fidelidad a un lugar, a unos personajes y a una lengua (jamás ha escrito ficción en francés, aunque seguramente podría hacerlo) son los cimientos morales sobre los que se erige su edificio ficcional. Dentro de él, sustentado por los pilares de una prosa sublime lindante con la poesía, sus preocupaciones no suelen estar lejos de las de un filósofo un tanto cínico, a sabiendas de que «burlarse de la filosofía es en verdad filosofar», como muy bien puntualizó Pascal. Esto es muy claro en «Glosa» (novela estructurada a partir de «El banquete» de Platón), donde se plantea, entre otras cosas, la imposibilidad de reconstrucción de cualquier hecho o situación por medio del lenguaje. Sin olvidar, por supuesto, el carácter relativo, provisorio y contaminante que involucra todo punto de vista. Por lo tanto, como le pasa a la protagonista de «Sombras sobre vidrio esmerilado», lo único que percibimos de las cosas son sus efectos, parece sostener Saer. Habría una ambigüedad inherente al mundo que sus textos plantean con maestría cínica, forzándonos a la interpretación. Este procedimiento también es bien visible en cuentos como «El hombre “no cultural”» (donde habrá que decidir si el tío de Tomatis era un verdadero pensador en busca del espécimen del título o si sólo lo usaba como excusa para dormir la siesta tranquilo todas las tardes) o «Ligustros en flor»

(donde de nuevo habrá que decidir si un austro-nauta norteamericano que ha estado en la luna puede tener inclinaciones filosóficas o todo el texto no es más que una burla crítica de los supuestos logros de la humanidad). No es para nada casual, entonces, que Alan Pauls haya dicho que los textos de Saer están escritos con un pie en la tradición, y el otro en el sarcasmo.

También hay en Saer, como se desprende de lo antedicho, una fuerte veta crítica, claramente ejemplificada en sus libros de ensayos, aunque en más de una ocasión sus destellos atraviesen los cuentos y las novelas de esa suerte de saga que viene escribiendo hace más de 40 años. En el prólogo a «La narración-objeto», Saer justifica su postura con las siguientes palabras: «Renunciar a la crítica es dejarles el campo libre a los vándalos que, al final del segundo milenio de nuestra era, pretenden reducir el arte a su valor comercial». Una afirmación coherente con lo que Tomatis, siempre en un marcado tono de burla, dice al principio del cuento «En línea» del ya citado «Lugar»: «Hoy en día en que el pueblo, la mafia y los gobiernos tienen los mismos ideales, solamente los artistas siguen siendo peligrosos. Lástima que vayamos quedando pocos». Como siempre, habría que pensar si esta *boutade* no sólo encierra una gran verdad, sino también una clave para leer toda la obra del autor santafesino, ya que ninguno de sus personajes parece creer que haya otro ideal comparable a «la increíble sensación de estar vivo, ante el interminable desfile de fantasmas». Y es quizá esta sensación única –indescriptible y fácilmente reconocible a la vez– la que su obra trata de transmitir todo el tiempo, como si se tratara de una verdadera misión laica. Si esto es así, su trabajo es un éxito, ya que no hay muchos escritores que hayan podido hacerlo tan bien como él.

Por último, digamos que Saer, como Faulkner, como Onetti, como Salinger, es un autor tan preocupado por sus criaturas que no puede resignarse a dejarlas en el pasado; es así que los trae de vuelta al mundo una y otra vez, aunque (como en el caso del Gato Garay) hayan muerto o desaparecido hace tiempo. También, como Pavese, como Borges, como su amigo Robbe-Grillet, Saer intenta acercarse a la narración desde una mirada poética. Su prosa sensual, por momentos evocativa, por momentos crítica, es esa marca personal, única, a través de la cual fluye un universo abierto, fragmentario y recurrente que, como la lengua y la vida, Saer ha sabido encapsular como sólo pueden hacerlo los clásicos. Y Saer ya es, sin duda, uno de ellos.

Marcelo Damiani Escritor. Autor de la novela «El sentido de la vida».



Leónidas y Osvaldo Lamborghini

Nicolás Rosa

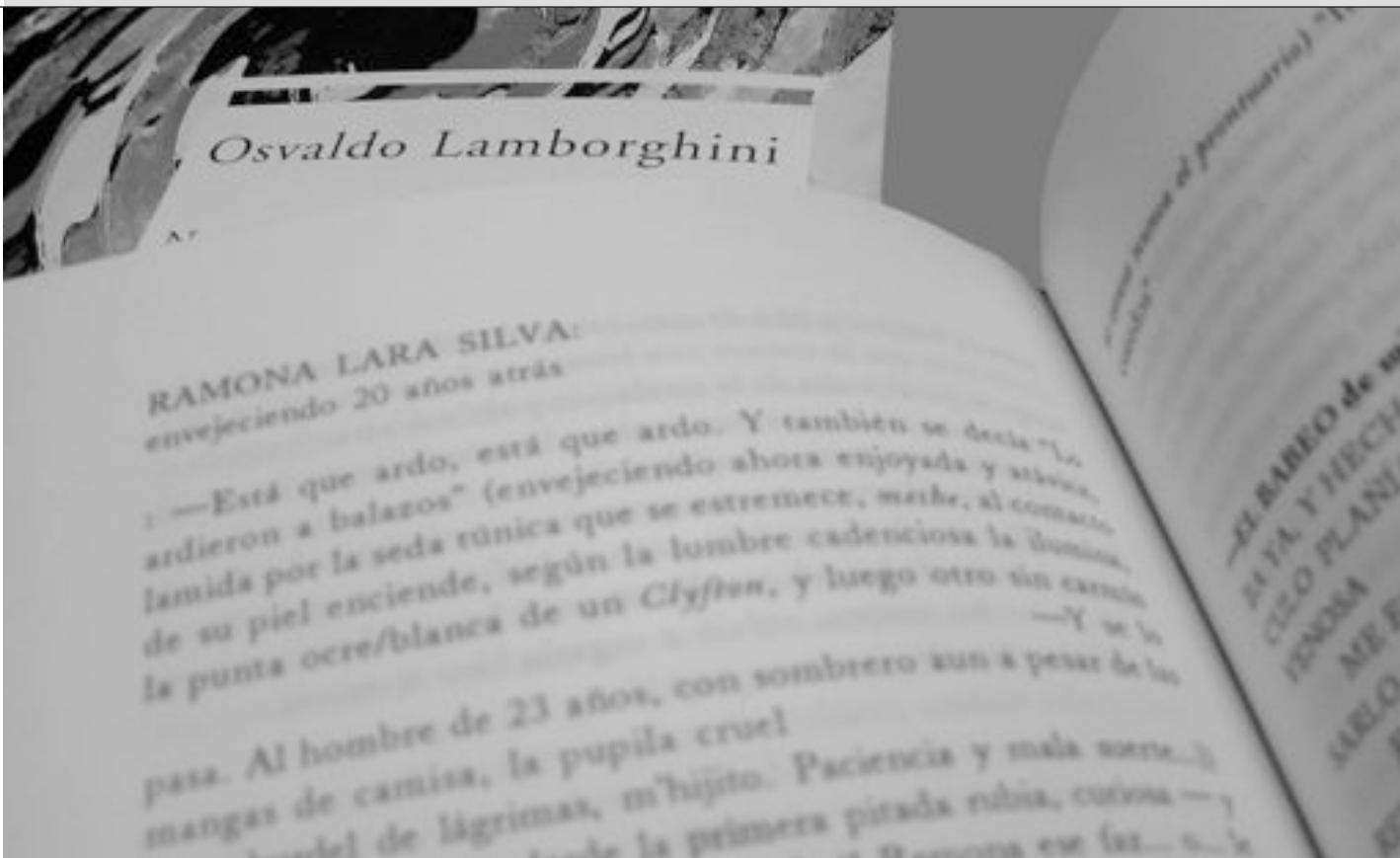
Los confines de la literatura o Los hermanos sean unidos

La escritura necia

La obra de Leónidas Lamborghini, ya extensa en los territorios literarios argentinos, ya desmadrada de los cauces naturales de la retórica argentina, ya en orden simiesco con su doble, y en particular su poesía, se caracteriza por un hecho externo, libresco, extensional y numérico: escribe poemas larguísimos. Es sabido que la poesía épica es larga, porque cuenta historias, pero la poesía japonesa no lo es: cuenta nada. La lírica es corta, cuenta emociones cortas, sentimientos cortos, digamos, para no ser solamente mensurativos, el apogeo de una pasión, que generalmente es breve. Uno no puede tener dos pasiones, porque una excluye a la otra, y menos pasiones largas que necesariamente acaban en el exterminio. Cuando cuenta, el objeto que es siempre de amor o de odio, se vuelve —como se dice— elegíaca, murmurosa o lamentosa, quejosa o humorosa, el dulce la-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

Dossier IC



mentar de los bucólicos pastores. Si desdeñamos los *duettos* renacentistas o barrocos, la elegía puede transformarse en melancólica, desde el furor y la *ebrietas* divina hasta el orden incestuoso y criminal de la poesía amorosa romántica. Desconfiemos de Verlaine y de Rimbaud, detrás del apogeo asoma la destrucción. Cuando cuenta una verdadera epopeya, símil y disfraz poético de la épica —cuenta amores, los de Tasso o los de la Jerusalem Liberada. Todo se vuelve vagoroso, los hechos se entrelazan, ya no se cuenta, sino que se descuentan las penas de amor, como quien deshoja la eterna margarita (Gautier) ahogada en un charco de esputos de sangre. Son los estados de la descomposición de los sentimientos, de las emociones, de la pérdida o del desfallecimiento y por ende es difícil ser épico en la contemporaneidad. De la ironía —siempre melancólica por el abordaje del objeto— a la burla, de la burla al sarcasmo, de la enterrisa —la sonri-

sa— a la lúbrica risotada, y del sarcasmo al vituperio de la(s) lengua(s) cortada(s), los sosías Lamborghini necesariamente deben emprender caminos distintos, uno el de la payasada paródica y por ende las junturas de las copias, y el otro el de la destrucción del diccionario de autoridades, y quizá de cualquier orden alfabético. Leónidas Lamborghini es un bellaco, un malandrín, en versión gauchesca, un malandra, alevoso y sotreta que practica una lectura delincuente de los textos argentinos —¡guárdeme Dios del Bairon y del feso de Heráclito! Tan caros al doliente doncel Oswald—, es un lector por «raptos», por intermedios, por trozos, por pedazos robados aquí o acullá, el robo de la inspiración, el robo de la fuerza narrativa, el robo de la intriga, el robo de los sentimientos, el robo de la elocuencia, todo acaba en nuevas formas de potencia textual. La parodia es tan vieja como la literatura misma, podrá acentuarse en una épo-

Papá ¿por qué te bur-
las de mí? Te he ha-
blado con toda la
franqueza de que soy
capaz. Si a tu juicio
digo disparates, corri-
geme. Pero no te rías.
¿De qué has de reírte?
¿De lo que ahora ten-
go por bueno y sagra-
do? Aun suponiendo que esté equivocado, supo-
niendo que esta teoría sea superficial y errónea,
suponiendo que sea yo un necio como tantas veces
me has llamado, podré estar en un error pero no
dejo de ser noble y honrado. No he cometido ningu-
na ignominia. Me entusiasman las ideas elevadas.
Podrán ser erróneas, pero la base en que se apoyan es

santa. Ni tú ni tus ami-
gos me han dicho nun-
ca nada que pueda
guiarme o influir en mi
vida. Discute los argu-
mentos y preséntame
otros más convenientes,
entonces te seguiré.
Pero no te burles. No

ca, en una literatura, podrá disimularse en la iro-
nía romántica, pero es ínsita a la factura literaria.
El Lamborghini del Odiseo Confinado no parodia,
hace de la parodia una transfiguración religiosa,
a medias gauchesca, a medias psicalíptica. Osval-
do nunca recurrirá a la parodia pues implicaría el
reconocimiento de un modelo, aunque fuese abs-
tracto o profano, sólo quiere inaugurar una escri-
tura sin detrás, sin pasado, en un acto de provo-
cación literaria. Es un desafío mortal. Leónidas
quiere convertir a la parodia en un gesto desafa-
do, parodiar un texto es arrebatárle sus entrañas,
lo que tiene de más entrañable, aunque el gesto no
sea bondadoso. De hecho, la parodia es una enfer-
medad contagiosa que ataca a todo practicante de
la escritura. Lo curioso es que es más evidente en
aquellos que llegan a ser «grandes escritores». Bor-
ges copia con humor, Cortázar replica con ironía y
sutileza, Marechal absorbe con saña los jugos de la
literatura, Leónidas imita con amor y rabia, Osval-
do rechaza la copia con virulencia feroz. Desde el
desventurado manchego hasta la pobrecita señora
de provincias llamada Sra. Bovary, se aplican los
críticos a desvelar las formas y sentidos de la paro-
dia. En la literatura argentina, Leónidas elige mo-
delos tan prestigiosos como Homero, Shakespeare,
o Ascasubi o Discepolo para urdir una textura

donde pueda «mechar». Mechar es una categoría
teórica de la reescritura actual. Osvaldo redescu-
bre la teoría lunfarda de la «mechera» (ladrona)
que produce la intervención del autor, del narra-
dor, en el texto: hay que leerme a Mí y ya no valen
las transposiciones, los reflejos, los recuerdos lite-
rarios, al diablo con la «intertextualidad», yo soy
mi propio texto y en mi texto me solazo. La paro-
dia es un destello de antiguas formas y de antiguas
construcciones: la parodia ha dejado de ser. Leó-
nidas juega a la parodia, como quien juega a la «ra-
yuela» de Cortázar, Osvaldo elabora un rito
confiscatorio a través de toda la literatura occi-
dental, y es borgiano en ese intento, pero si la
confiscación es feroz, la biblioteca se desarma, se
cae a pedazos y el género se despedaza. La biblio-
teca desterrada es el confín de la literatura, allí
donde la fuente (literaria) se ha cegado y es imposi-
ble volver atrás. La literatura argentina, cuando
deja de sostenerse en modelos europeos y legíti-
mos, se acerca al confín y queda confinada en el
folclore o en el gueto local. Pero el confín es tam-
bién un destino que revive en Osvaldo, siempre
presente en su ausencia, y ambos dos vuelven y al
volver se hacen otros en otros géneros, en otros te-
mas, y sobre todo en su posición frente al género y
al lector. Los temas reaparecen, son los mismos
pero son otros, la retórica es la misma, pero su
acentuación y su prescripción son distintas, todo
se organiza en una literatura ambulatoria, todo
viaja, todo recorre, todo deambula acompasando
el tiempo de los nómades. Si el tema del Odiseo
Confinado de Lamborghini es el «Fausto criollo»
de Estanislao del Campo, entonces el tema es el
rema, todo se disuelve en la rematización, enton-
ces ya no podemos hablar de influencias, copia, ré-
plica, facsímil, ni de textualidad ni de intertexto.
Quizá estemos ante una dispersión anárquica de la
desvencijada biblioteca tutelar. La lectura de los
grandes textos se lee al revés –parodia– o a través
–lectura atravesada–, ya no se lee la letra sino la ti-
po-grafía. Las invenciones de los Lamborghini es-
tán basadas en la lectura de una tradición que no
se localiza en la Biblioteca sino en la imprenta
anarquista: pliego, libelo, manifiesto, panfleto, lu-
gar común, defensa, protestación, una biblioteca
lujuriosa y anárquica como la del Imperio comar-
quí (Tadeys) o de los manuscritos, hijuelas y didas-
calias vertiginosas del Imperio Calchaquí de las
Salinas Grandes de «La Historia» de Caparrós. La
fundación borgiana y mítica de Buenos Aires tiene
un envés mefítico en las tribus que merodean en
ese territorio ignoto llamado Buenos-Ayres. («El
Informe de Brodie»). La extranjería de los Lam-



borghini los convierte en malones literarios que asuelan la literatura argentina, y en sus momentos más originales, desprendidos de la doxa gauchesca, en textos bufonescos. Leónidas es un malandra, Osvaldo un matón, inauguran la vertiente de los tahúres literarios y su cohorte de pelanduzcas y de cafishios barriales «venidos de antaño», una verdadera fraternidad literaria que intenta limpiar los establos de Augías. Una de esas tareas era traer el campo a la ciudad, en la vecindad de Anastasio el Pollo y de Estanislao del Mate en un entrevero pornográfico de la homonimia, la pseudohomonimia y la heteronimia, convertidas por Osvaldo en heterosexualidad, homosexualidad y pseudosexualidad, la tarea servil de limpiar los estercoleros de la cuadra.

La literatura del campo es extensiva como la pampa, un bien mueble tan móvil como las arenas del desierto, e itinerante como el viajero de la legua o del tránsito de la hacienda baguala, es una literatura incivil. La literatura de la ciudad es urbana, catastral y reticula el éjido de la ciudad y marca las zonas y fronteras de la literatura, su geometría y su plurimetría. Su cultura es sedentaria, frailería y eclesial. La literatura gauchesca cuando se desparrama hacia la ciudad, se extraterritorializa y desconfía de los gauchos ciudadanos. José Hernández sabía domar, pialar y ensortijar, hacía política, y en sus momentos libres escribía los consejos a los hacendados —había que cuidar la tierra— y el tan mentado «Martín Fierro». Los Lamborghini están presos en el «salón literario», burla y sarcasmos no borran sus deseos de fumarse un buen habano, aunque la cosecha les proponga un «toscano». La inmigración hace de las suyas y les propone —les exige— que el «papolitano» sea el héroe de la gauchesca bufa en el último extremo de la gauchesca seria. Y Leónidas hace de la copia su arte poética y Osvaldo legisla sobre el plagio y el plagiario: esa es la verdad iracunda de la literatura. A pocos pasos, en la parte de atrás de la Biblioteca, se oye un silbido leve, un resuello cansino, Borges miraba de soslayo sobre el hombro de este desconocido que pretendía asediar la literatura. Borges sabía que las cercanías son peligrosas, pero siempre le tentó la vecindad.

En el momento en que la lengua castellana quedó embarazada con el árabe y con el sefardí, entre Maimónides, León Hebreo y Averroes, entre judaísmo y arabismo, se defendió con uñas y dientes, pero fue vencida por la verecundia de las fuerzas inmigratorias. La lengua es eso, una constante transfusión entre migración e inmigración de lenguas e idiomas vernáculos, entre lenguas

como asomándose
(y esto sería cierto masculino-equivoco)
como negros por cualquier agujero
intersticio, mejor dicho,
gránulos de anfet y seductores
banderines de opiáceos.
Aquí en la tierra baja, allá en el alto
cielo abierto, mi cuerpo vale poco,
es tasajo, es fibroso y se empolva
—cartón pintado—
y por último se diseca.
No son mi culpa las apariciones
que a mi estrella buena perturban.
Pero recuérdelo, la droga está en mis besos
(¡vaya, he "nombrado al objeto"!)
y recuérdelo
quien me pida un beso.
Yo se lo daré, sea hombre o mujer —
pero recuérdelo
recuérdelo
un alma irá en la carne tierna de ese beso.
Carne tierna de bebé, y recuérdelo:
los bebés nacen de los besos.
Y nada más.
Sólo era eso.

de imposición (aquella de lengua imperial de la Comarca, lengua nefanda) y de las lenguas de liberación (las lenguas mixtas y migratorias). La simulación de una épica «vetusta» en el Odiseo Confinado presupone un relato dictado por la memoria inmortal de los dioses, un libro inspirado por Dios o por la Experiencia (el saber de los viejos), gesta de voces paródicas y la forma de la invocación como expresión psicótica de esas voces, las voces de la leyenda, de la memoria colectiva, de la gesta, inauguran un pasado irreal instaurado como principio. ¿Quién oye esas voces sino el poeta «inspirado» para luego expirlas en largos poemas? No hay que inventar sino espigar en la larga tradición oral o en la memoria fabulosa de los pueblos. Hay que copiar lo ya copiado, la invención es un mito de la modernidad. ¿Qué ocurre con los ritos y los rituales de la hipermodernidad del Cordero Paródico cuya insignia es la blasfemia? La parodia —que siempre será lo que antes era: un símil— se convierte en Leónidas en una mezcla y en Osvaldo en un «mamarracho»; en el primero, en mezclolanza, en el segundo, en un remiendo, y del remedo de Leónidas pasamos al «cocoliche» de Osvaldo, como herencia de la mixtura de las lenguas del patio del conventillo, lenguas sonoras que desprestigiaban el silencio conventual, según las

uchamos junto al ascensor
no quería dejarme entrar a mi propia casa
echado de mi casa pensé llegue a pensarlo
si me echa no vuelvo nunca más a esta casa

Padre Cerdo Que Estás En La Mierda
Yo por mí hubiera matado a los otros no a mí mismo
Pero me retraje
Papá mimame los ojos

No se puede responder
o se puede responder
se puede responder
e puede responder
puede responder
uede responder
ede responder
de responder
e responder
responder
esponder
sponder
ponder
onder
nder
der
er
r

etimologías lunfardas. El dibujo inacabado de Osvaldo se vuelve un «garabato», un trazo irregular hecho con el bolígrafo del Conde Lamborghini, príncipe de las tinieblas o quizá guerrero aqueo sitiando las torres de la literatura, aquellas que comenzaron a destruir Nerval y Rimbaud. Y si Leónidas roba, Osvaldo saquea la literatura universal (aquella de Goethe) y la literatura argentina (aquella de Borges). El contracanto es el modelo de la parodia. Leónidas copia por amor al modelo, un «agnus dei» doble, un cordero falaz. Osvaldo lascivamente profana la literatura, no quiere recordarla, quiere anularla. Sueño imposible de soñador empedernido que ya no cuenta con sueños, sino con falsos entimemas, silogismos doblemente falsos, en tanto Osvaldo Lamborghini se sacó la máscara y la máscara es la forma precisa de la parodia moderna. Lamborghini se quedó desnudo y se expuso como hombre sexuado en una letra que no tendrá futuro, cegó el futuro de la literatura argentina. Los críticos sólo tendrán que apartarlo de sus cavilaciones y todo quedará como un mísero sueño de un irreverente expositor de las miserias y grandezas de la literatura. La escritura de frases, distinta de la escritura de fragmentos o de discursos, obliga a organizar el sin-

tagma como una cristalización verbal propia del estereotipo, de la frase hecha o del cliché. Cuando lo que se convoca en ese breve espacio corresponde a un saber sentencioso —como el de los octosílabos finales de las sextinas del «Martín Fierro»: un saber folclórico— o, como habitualmente se dice, «un lugar común», el texto se vuelve un «libro de oraciones sacrílego», propio de las misas herejes y nocturnas de la barriada. El valor performativo de los «loci communes», que más que leer hay que recitar, provoca en su reiteración una letanía y por ende el texto es un ritual que debe consumarse. Freud proclama el progreso de la humanidad en el mismo momento en que el hombre reemplazó el puñal por el insulto y Lacan agregaría, reemplazar el acto por el gesto, y algún lingüista contemporáneo añadiría suspicaz: «¿las palabras no son acciones?» Tal vez acciones, pero no actos y quizá pro-vocaciones. Si la provocación es aceptada —y los textos de Lamborghini narran organizando sus sintagmas como un desafío y por momentos como una injuria— el lector debe llevarla adelante a pesar de todo y sin saber si las efracciones lingüísticas, prosódicas, estilísticas, le permitirán llegar a un final siempre indefinido e indeterminado. Lamborghini no puede escribir textos, garrapea manchas, máculas, tachaduras sobreimpresas sobre la literatura nacional y universal. La fraudulencia del texto es que lo muestra claramente como si fuese producto de arte mayor —no hay mejor manera de ocultar que mostrar abiertamente, según Borges—, estamos leyendo papeles, proyectos, recuerdos, apuntes, bocetos, borradores, borradores atrapados en el lugar más siniestro del lugar común: borrón y cuenta nueva. Textos como «El Pibe Barulo» o «El Cloaca Iván», retrospectivamente, hacen que «El niño proletario» sea un texto de lectura canonizada y entre en el juego de las reciprocidades literarias, predecesores o sucesores. Se puede leer, se puede entender, se puede explicar, no hay que vituperarlo. Alguna elocuente crítica joven y perspicaz se solaza en la lectura del texto «Die Verneinung» exaltando la función simbólica de la negación y su relación con la analidad como sustento de la función estética, apelando a Freud a través de Lacan. Pareciera coherente en tanto el «texto es un texto anal», si se permite decirlo así. Otros, con elementos más preceptivos, señalan el traspaso de las funciones retóricas y mucho más agudamente el «destino biológico» (nosotros decimos anatómico, fisiológico) de los poemas de O. Lamborghini. Pareciera todavía más coherente. Pero, ¿dónde está la incoherencia —el traspaso que—, dónde la «crítica

sin espíritu» —hegeliano para más dato— sin «retórica» que pueda abrirse campo en esta escritura deleznable? Dudamos todavía que la «excentricidad» —lo excéntrico depende para «ser», del centro— de los Lamborghini sea falsa, incluso inocua, pero creemos que si no creemos —es decir, si no nos metemos en el mar de fango— todas las estipulaciones de la crítica quedan superadas por el texto. ¿Texto pasible de análisis biológico para observar los bacilos y parásitos en la letra diarrea de Osvaldo? ¿Texto pasible de «crítica» en la forja de los vericuetos pampeanos de los «trabajos» y de los «días» de este Hesíodo argentino? Otra crítica para otros textos.

La escatología de estos textos consiste en que están organizados dentro de una denotación absoluta. Al pan, pan, y al vino, vino. La lucha contra la metaforización y contra la comunicación del decir claro y elocuente sostenido por su propia verdad textual, conduce a un «real» que triunfa contra lo imaginario, que es el reino del sueño literario. Aquí todo dice lo que dice y dice todo lo que quiere decir, son textos sustanciales y fuera de toda clasificación. Los textos de Osvaldo —quizá no todos— desmienten el estro literario, no hay imaginación ni invención, no son literarios si sostenemos que la literatura es el contrafáctico del estilo literario. Escribir sin estilo, y ya no es fácil, es abandonar la retórica para convocar al peso pesado de la realidad con los guantes del boxeador marchito, un desolado retrato del boxeador adolescente. ¿A qué lector vendérsela, al estudioso, al procaz, al consumidor de historietas, al antropólogo ciudadano, a las sagaces e insulsas profesoras facultativas? Si creemos en el texto y el texto dice: «Pero en un todo era verdad, no había ni asomo de representación» («Joe Trompada vs. Papi Trucco»). Caída de la representación y asunción de las trompadas que pega la realidad. Triunfo de la duplicación, de la letra de otro traicionero, de la asechanza del lugar común, de la estereotipia, una literatura de «segunda mano», la mano ortopédica del Marqués de Sebregondi. Los críticos se ven inermes frente a estas realidades, no pueden aplicar su vocabulario técnico apropiado para las sutilezas de la vanguardia, y usemos el ejemplo de Osvaldo, Oliverio Gironde; ni de las alquitiradas y barroquiles retóricas de algún Lugones sentimental e incluso de las fangosas fórmulas barrocas del Paraná inferior. Aquí todo es duro, sólido, fétido.

La letra vil

Carátula r: el goloso de las secuencias fónicas —ya Libertella había subrayado este «engolosina»

miento de la lengua» («Procedimiento y residuo»): carátula, corolario, corola, que va desde la formación libresca y enmascarada, ponerse la «carátula» en el carnaval lamborghiniiano, pasando por la enigmática proposición desnuda como cabo suelto de una elucubración anterior, hasta entrometerse en la desfalleciente flor romántica, entre el cáliz —y Lamborghini lo intuía— de los órganos llamados sexuales. ¡Oh flor de un día, en estas filosofías del entrevero! Hay dos razones que circulan en ese «salón literario», una fumista y humeante: ¿cómo fumar en el salón literario?, y la otra, ¿cómo «sostener» una charla? Estas interrogaciones, más allá de la pícaro sátira a los salones literarios, qué se dice, qué se habla, de qué se habla, en el liviano ambiente del «salón», y también de las salas de lectura del diario del día y de los chismes de mesa y de sobremesa, implican un recorrido de la historia de la literatura argentina y un alarde blasfemo de los mitos literarios. El bucolismo aciago de Osvaldo, el «manierismo» del lago, de las ondas, de las noches perfumadas por las «flores de la pradera», replican las órbitas siniestras de los sujetos que deambulan en el cenagoso Riachuelo y en los distritos y barrios de la ciudad literaria que elaboran sus narraciones. Las citas constantes de los bienes y enseres de la literatura, por ejemplo, recordar el cráneo que se ostenta en el consultorio del cornudo Bovary remite al desempolvado cráneo de Yorick de Hamlet. Lamborghini no se anda con menudencias cuando de recuerdos literarios se trata. Pero estas alusiones están sembradas al voleo, como si fuesen desechos de páginas de un diccionario deshojado, producen una discontinuidad sintáctica profunda a partir de una discontinuidad semántica que atacan al lector. Decimos desde siempre, el enemigo de Lamborghini es el lector, quiere arrasarlo, destruirlo y para eso se vale de un arma poderosísima y débil a la vez, la literatura. La discontinuidad es un valor propio de la retórica de la transmodernidad, puede anunciarse como «la falta de adecuación» de lo sublime (Kant) que sustituye las exigencias canónicas del «decoro» y de la verosimilitud por lo monstruoso y contranatural. Si desde el punto de vista social estas violaciones —la violación sólo recuerda al pasado de la regla establecida— puede construir «identidades de reemplazo» o símiles de identidad —esto se parece a...—, desde el punto de vista de la representación sólo se sostienen por lo «raro», lo «atrabiliario», lo «desentonado», lo que está fuera de... fuera de ley, fuera de decoro, fuera de tono, fuera de límite. Cuando el decoro se convierte en decorado, trasunta la mala fe del

"yeguamos" porque de la yegua vienen (y a ella van). Y es Dios. Se dice género humano porque el hombre viene de la mujer, hacia la cual (tal si no fuera), efectivamente: no va. Y como querer decir es un entonces, entonces:

—Lo humano es lo marcado, la mujer.

VERA —El antihumanismo, por este entonces, es ideológico: un mune de cera (sin marcar). Virilidad padrina de bombetas (de mal olor); estallan con un plop-aj/aj, y hay que aj, rajar, es preciso: a las esbeltas todo, a todo lo que den las piernas y los Allos (tacos lo permitan) —Mhijita— y con las polleras que se ammolinan:

—aj—

—raj—

—Y con las bragas

—Humedecidas y con

—El Clítor

—es de guarnición

—Humedecidas, dulce placer

—Humedecidas, dulce terror

—Pero, Loca, que vienen los hombres!

—Ellos, ¡haciéndonos siempre lo que queremos!, son, ¿son soseses? sí y non. Son

—Son y son

—Mia aburridos, T'Son, que chupar un clavo.

—mat's aburridos que chupar un Oral-K

—¿Uar o Dios?

—Nat, pongámonse te

—Los ridículos!

neobarroco y del barroso; cuando son intersticios, todos los bordes de la representación hasta el magma de la materia irrepresentable. Lamborghini es de la escuela de Perlongher (como Perlongher fue de la escuela de Lamborghini) pero está a años luz en sus nefandas construcciones. Si puede haber un arte magno del olor, aun de lo nauseabundo, puede haber también una artesanía de lo fétido y repugnante. Clínicamente hablando, no es un texto sino una estela de enunciados, por momentos incomprensibles y por momentos llenos —repletos— de significación. La incomprensión —su presunta ilegibilidad— está en el exceso de significación. El arte moderno, e incluso las vanguardias, son, si las observamos atentamente, dúctiles, uno puede manejarlas, coherentes en su incoherencia si tomamos como parámetro la lengua ordinaria, uno puede entenderlas si manejamos los artefactos técnicos y sus fantasías y deslumbrantes elaboraciones, pongamos por caso, Girondo, el habitante más encumbrado del salón fumoir-literario de Lamborghini. Borges aciago y revulsivo, Lamborghini, repulsivo y contradictorio. Hemos pasado de la cacofonía y la heteroglosia vanguardista a una cacofonía y a una monocorde homo-fonía (la sexualidad incierta de los fonemas) y de las rimas (¿no se dice en la prosodia clásica que existen ri-

mas de Feizar lectores). Personizar de entrada: Ortodoxa mente.

—OH SEÑOR DIOS MÍO — (Nueva York se detiene por com-
plicitad)

(Hasta el caf, el caf caf, cashbio Al Feizar queda en su-
pueso, cuando a la luz de la palabra *best* se disponía a la-
pues a nuestra heroína Pretty, Pretty Jane, porque la defensa
de una rata miserable le había prod —de prod, de producir—
producido a ella un CONSPICUO hematoma en la cara, y
ahora no podía, no, no podía salir a putarraquear, y por lo
tanto, por este entonces, Al Feizar perdería un puñado: por
una rata, por un hematoma CONSPICUO, por un puñado de
dólares —pero en su grávida, terrestre majestad, por AQUEL
cervino se detenía

—OH SEÑOR DIOS MÍO — Nueva York)

(((Es una ciudad enorme. Absorba, quien pueda, la plegaria)))
(((Antes de que los lectores lleguen, si es posible. Si no es
mucho pedir)))

(((No, no es mucho pedir,

OH SEÑOR DIOS MÍO — es demasiado)))

(((pedir)))

—Demasiado, pibe. Siempre sería un

griego, un niño.

Pero dura sólo un instante. Luego la ciudad de Nueva York arroja:
al más maldito de los lugares del Cielo —a ma
su ritmo, y el luego, el
palmas desmudas

mas femeninas y rimas masculinas? ¡Válgame Dios!) y a la pasmosa y jubilatoria retórica excremental. Los Yahoos (los Mlch) son un pueblo bárbaro, obsceno, fuera quizá de la especie. Amparados por Swift y tal vez por la Internet, (¿cuál es el género?) son el núcleo del cuento «El informe de Brodie». Es un pueblo salvaje, antropófago, como lo son supuestamente las tribus americanas «espiadas» por los viajeros, científicos y antropólogos y narradores (digamos D'Orbigny o Saer), comen cosas fétidas, son bárbaros porque desconocen la justicia de Dios y de los hombres, su dios se llama Estiércol («un ser mutilado, ciego y raquítico»), según el clérigo visitante para traerlos a los brazos del Santo Dios Verdadero. Pero en realidad no son bárbaros ni primitivos, son «degenerados» y si sus costumbres son primitivas es porque se han olvidado de su estadio anterior. Sarmiento diría que el estado de inclemencia de los pueblos indios era producto de una larga e innoble decadencia, de lo que debemos presuponer que en algún momento de su historia tuvieron costumbres civilizadas. ¿Qué diferencia existe entre los Yahoos y los Tadeys? ¿Proceden de una imaginación similar? ¿O de un deseo orgánico de lo hediondo o pestífero? Las respuestas pueden modelar, entre otras cosas, las relaciones entre la



cultura alta y la cultura baja. ¿Habría una textualidad baja no sólo por los saberes negativos que sostiene la escritura, o un regodeo de lo bajo en lo bajo como aspiración secreta del escritor supercivilizado y una aspiración furibunda de enlodar la alta literatura en función de abominación? Si Borges no puede precaverse de lo funesto, lo aciago y lo fatal reeditando el semitono rubendariano, Lamborghini elabora una escritura indigna y de ignominia como puro triunfo de la negación, un sueño pavoroso de destrucción de la escritura, en donde se alucina tanto la escritura como el escritor. Borges no negó este desmedro y lo soslayó arteramente en sus propias operaciones, pero siempre estuvo tentado por lo vil y lo abyecto. «Oswald» Lamborghini hizo de esta infelicidad su propio rito.

La preocupación de Juan Cruz Varela por el afrancesamiento de la cultura argentina encubre un solapado elogio a la cultura castellana (española): debemos seguir siendo españoles en el momento mismo de nuestra liberación era trasladar a nuestro ámbito la lucha española-francesa que enajenaba el suelo español desde 1810 hasta las disputas sobre la lengua y su patrocinio en las que estuvieron enredados Gutiérrez, Alberdi y posteriormente Sarmiento. Era indudable la afición a la letra francesa no sólo como aire de emancipación sino de novedad histórica. La *Revue de Paris*, para dar un ejemplo, era leída y releída en los salones y en la domesticidad de las casas solariegas, por ejemplo, la del Dr. Alcorta. La intersección de lectura y de conversación era paralela con el humo de los tabacos importados y el olor a bodega de los libros transportados. El famoso Catálogo de Marcos Sastre y la fundación –inocua– del Salón Literario, en cuya inauguración hablaron Sastre, Alberdi y Juan María Gutiérrez con discursos altisonantes y vacíos, según la secreta réplica de los conservadores de la época y quizá con el rencor ideológico de Florencio Varela traducido en una falaz carta –lo alababa para denostar a los otros participantes– a Gutiérrez, verdadera defensa de la literatura española y de la lengua nacional. La «galería» era una retórica de larga data reinscripta en la literatura romántica; la «galería era una colección de «retratos» o de «semblanzas» que venían de las *Vidas Paralelas* de Plutarco. La fundación de la revista *La Moda* se contraponía a *La Gaceta*, era un pliego «gacetín» y en la disminución está la falta, de música –quizá influencia del compositor Alberdi– poesía, literatura y costumbres. El rasgo feminoide lo equiparaba al registro sedentario de la lectura, de las artes ma-

nuales y de la costura, que llamó la atención del Restaurador, a pesar de que en la portada aparecía el lema: «¡Viva la Federación!». Rosas frunció la nariz y despectivamente dijo: «¿La moda?». Para nosotros es interesante señalar la contradicción retórica que subyace entre el «gacetín» y el «dogma» que anudaba a los mismos protagonistas y que, según los críticos, generará una definición que tendrá muchos prosélitos con el correr del tiempo. La genealogía de la «librería» (entendida ahora en lengua inglesa) es la que evoca Héctor Libertella, desde la Librería Argentina hasta la revista *Martín Fierro*. El «gabinete privado» queda contaminado con el sospechoso adjetivo «privado». En 1993 decíamos: «el gabinete de lectura... condimentado ahora con el Dr. Calligari» que podría anclar, siguiendo a Libertella, en «salones», en «grupos», en «sectas», en salón de fumar (¿opio?) y en sala de lectura (de libros infernales y pornográficos). Sur era burguesía del espíritu que se contraponía a la «medianería clasista y migratoria» de Nosotros, estableciendo una larga cadena que acabaría en los «cuentos polacos» de Osvaldo Lamborghini. Libertella –polígrafo indecente– nos retrotrae a «Neibis» («Para ingresar a la Librería Argentina»), a Lamborghini, a su «tropo puerco», que relee en el Salón de Lectura (¿en el Jockey Club o en la Biblioteca Almafuerte?), donde la «prosa rasante» de Guido Spano coexiste con el Fausto criollo. Esta confrontación introduce la duda («Homenaje a la duda final»), porque, «en literatura, nunca se sabe». Hay enunciados incognoscibles, otros deben ser olvidados, otros presuntamente exigen una revelación. ¿Qué hacemos con el «inventariado» lago de Morel? ¿Qué hacer con los cigarros de los personajes de Wilde, Oscar o Eduardo? Reconocemos nuevamente el «dulce río que te confundes con el mar», que ha dado tantos aforismos, citas, incrustaciones tangueras o cristalizaciones en la literatura argentina y este reconocimiento es siempre tarea grata e infantil pues uno cree que lee por primera vez la propia senectud de la literatura. Lo importante es que todo está firmado en una rúbrica traducida: Oswald que a su vez debe ser retraducida en noruego (Ibsen) y en francés (Mallarmé). La divisa del deporte intelectual de Lamborghini es un lema que debe inscribirse en el club de nuestro barrio: «La destrucción fue mi Beatrice» del falso Mallarmé, retraducida, «El fiord fue mi matrice» en lengua real. Avatares de la letra vil. ¶

Nicolás Rosa Autor, traductor y crítico. Profesor de Teoría Literaria, Universidad Nacional de Buenos Aires, y profesor permanente y coordinador del Doctorado de Humanidades, Universidad Nacional de Rosario. Entre otros, ha publicado los libros «Crítica y significación», «Los fulgores del simulacro», «Artefacto» y «La letra argentina».

Gerardo Deniz

Visitas inoportunas

Dos encuentros con el poeta Gerardo Deniz (Juan Almela, su nombre civil) en su ciudad, México, adonde llegó cuando era un niño hijo de españoles exiliados. La personalísima poesía del vate encuentra un correlato en su singular forma de vida y de hablar, que pueden servir de introducción a su obra, poco explorada aún en la Argentina

Llegué a la ciudad de México cincuenta y cuatro años después que Juan Almela, acompañado de un amigo —a quien llamaremos R— una tarde agradable de un primero de enero y a diferencia de él no me topé con «un diluvio que encontré casi resuelto».

A poco de conseguir alojamiento en un hotelito a unas pocas estaciones de subte del centro, lo primero que hallamos en qué poner los ojos fue una gigantesca feria multicolor, o para decirlo de otra manera, una enorme paleta de colores, todos locales, que estaba en la plaza del Zócalo a no sé cuántos grados de hervor para saludar el año nuevo. Segundo, una carpa con gente apimada dentro

que por una pocas monedas pugnaba por tener acceso al espectáculo: animales con malformaciones encerrados en pequeñas jaulas y lo que era el número de la noche: «el niño de dos cabezas», que consistía en un truco pueril pero no menos encantador que todos aceptaban sin chistar y aunque se podía descubrir con los ojos vendados nadie parecía irse decepcionado. Al salir de la carpa soltamos la carcajada. Así nos fuimos a descansar esa noche, con las imágenes de los fenómenos del Zócalo como materia para conciliar el sueño.

A la mañana siguiente decidimos desmentir la premisa que yo había escuchado en boca de alguien que había estado en el Distrito Federal unos meses antes: en México casi no había librerías de usados. Para ello le preguntamos a un policía que nos indicó además de todas las de la calle Donceles una en especial que creo que quedaba en la calle Madero y que así se llamaba. Si le hubiésemos preguntado a una prostituta, el resultado hubiese sido



el mismo. A poco de encontrar el estante donde se hallaban los libros de poesía nos topamos con casi todos los libros publicados por Deniz (menos «Gatuperio» y «Adrede»), así adquirí «Enroque», inconseguible en Argentina, los demás (yo ya los tenía) se los quedó R a pesar de que por ese entonces no le tenía ninguna fe al vate mexicano.

La primera vez que leí sus poemas fue a principio de los noventa gracias a un amigo que me prestó «Gatuperio», al que de inmediato fotocopié. Más tarde descubrí en la hoy inexistente librería del FCE de la calle Suipacha en Buenos Aires, «Amor y Oxidente», lo leí, quería más y fui en pos de «Picos Pardos». Desde entonces no he cesado de volver una y otra vez a sus poemas.

Transcurridos unos días en la ciudad le fui dando forma a la idea de hacerle una visita, pero cuando intenté llamarlo por teléfono, ¡oh fatalidad!, descubrí que inexplicablemente no tenía su número en la agenda, por lo que recurrí con resultados infructuosos a conocidos en Argentina que supuse podían tenerlo. Terminé por dónde debí haber comenzado, buscándolo en la guía telefónica que me prestaron en una cafetería a la cual íbamos por la mañana. Por suerte había un solo Juan Almela. Cuando llamé me atendió una voz grave

de tono alto; le dije simplemente que estaba de paso por la ciudad de México, que quería pasar a visitarlo y charlar con él. Me contestó que cómo no, que no tenía ningún inconveniente para ello y pacientemente me indicó cómo llegar a su departamento que se hallaba por ese entonces bastante alejado del centro.

Después de tomar un par de subtes y un taxi llegamos con R a destino. Bajó a recibirnos un hombre alto, corpulento, algo excedido en peso. No lo imaginaba así, sólo había visto una foto suya en la contratapa de «Mansalva» en la que aparecía un hombre flaco el cual se me antojaba un poco esmirriado, parecido al actor Pedrito Cuartuchi. Sin embargo, no fue eso lo que más me impresionó, sino como estaba vestido: de la cintura para arriba con una camisa a rayas verticales encima de otra camisa a rayas verticales y éstas debajo de un canchuro con motivos latinoamericanos. De la cintura para abajo con un pantalón de patchwork y una pantufla a cuadrillé escocés. Creí que era una provocación o una prolongación de alguna humorada de sus poemas. Muchos años más tarde descubrí una foto suya en un reportaje reciente donde aparecía vestido casi de la misma manera, por lo que entendí que aquella vestimenta era de entrecasa o

por lo menos con la que agasajaba o intimidaba a reporteros, literatos, curiosos que lo visitaban.

Para romper el hielo comentamos que estábamos encantados con las librerías de usados y no parábamos de recorrerlas y comprar libros, por respuesta recibimos un «Que morbosidad». Se provocó un silencio, desconcierto en nosotros, y un hielo, esta vez más grande por romper. Con cierta sorna, sentada su humanidad sobre un sillón, con las piernas estiradas y cruzadas, nos preguntó si escribíamos, «Ajá, poetas», y cuántos libros teníamos publicados ya. Mi primera sorpresa fue cuando escuché que había ciertas cosas que para él estaban en fila india primero que la poesía, a saber: la química, la gramática sumeria u otras, la comparación de idiomas y, por sobre todas las cosas, la música. La poesía, como declaró al recibir el premio Villaurrutia, «era su cuarta o quinta vocación», una actividad «minusválida», «poco de fiar», «farragosa» y «prescindible». El caldo se me ponía espeso. Por suerte comenzó un largo monólogo autobiográfico.

La poesía la había descubierto a los veinte años de la mano de Octavio de Paz, pero fue con Eliot con quien se dio cuenta de que se podía hacer otras cosas en el poema, citar en otros idiomas, a otros autores, intercalar anécdotas personales. Se quejaba de que todo el mundo pensaba en Pound cuando lo leía. Hace poco pude comprobar que este malentendido ya se remontaba a la «Crónica de la poesía mexicana» escrita por José Joaquín Blanco en la década del setenta, en donde en su breve mención a Gerardo Deniz compara su poesía con los «Cantos» de Pound, además de tildarlo de poeta «hermético», término que lo ha ido acompañando hasta nuestros días como una maldición.

Encuentro una analogía, sino una misma declaración de principios, entre lo que escribió Salvador Díaz Mirón a fines del siglo XIX en su poema «Umbrá»; «El rayo baja y el perfume asciende», y lo que declara Deniz en el prólogo de «Mansalva»: «en todos mis poemas el humo sube y las piedras caen». Altamente hermética le parecía la poética que predomina en nuestros días, «enigmas insondables» en donde cualquiera podía escribir «sobre el párpado de mi ensangrentada desnudez» o «sobre la desnudez de mi ensangrentado párpado» sin que a ningún crítico se le ocurriera tildar semejante esperpento de hermético, o ininteligible.

Por esos días en que lo visité había salido su libro «Ton y Son» del cual nos contó algunas anécdotas. El poema «Epitufo» significaba «el epitafio de un pitufo», refiriéndose a la altura intelectual de un crítico, que había dicho que Deniz era sólo un habla. Otro caso fue el del poema «La voz tras

el espejo: Perdida en la orilla muda de mi sueño/ muestra las dos manos a un cielo que cae/ túnica espumeante opaca de enigmas/ por arcos sonoros de una luz difunta...», escrito adrede para ilustrar su teoría de la «Neocursilería» imperante. El resultado fue el llamado entusiasta de no sé qué escritor, diciéndole que por fin, que sin duda ese era el poema que más le gustaba, que había llegado a alturas abismales, superándose a sí mismo, entre otros elogios de envergadura.

Dicha teoría consistía en que cualquiera podía poner en diferentes sitios de la hoja en blanco prestigiosas palabras como «noche», «deseo», «cuerpo», «flotaba en lo azul», «el vacío de la luz» y otras demostraciones de sensibilidad, con las que se construía un habla poética compuesta por piezas intercambiables. Luego sólo había que completar las frases para que el poema diera a luz. También podemos incluir a cierta crítica «que ofrece expresiones borrosas que no significan gran cosa». La misma que utiliza una terminología afín a los escribanos cuando nos hablan de «naturaleza escrituraria», y se vuelve risible cuando opina que la lectura constituye «una operación», «el desplazamiento que lleva adentrarse en el texto», en cambio cuando un poeta depara cierta complejidad o simplemente está hablando de dos temas diferentes, nos hablan de «el cruce entre tal y cual cosa».

También los filósofos fueron blanco de escarnio de su parte, aunque admitía que cierta grosería natural de sus expresiones se las debía a ciertas lecturas en donde trataban a tal o cual padre de la filosofía de «fósil» o de «mamarracho». De esta irreverencia o falta de solemnidad está llena su poesía, también su prosa, y no tiene ningún problema para despacharse contra la humanidad de nadie. Tal antecedente en la poesía mexicana solo lo pude encontrar en las «Sátiras» de Salvador Novo en donde hace escapar un pedo sazonado al mismísimo López Velarde o hace que Sor Juana, cual todas las demás, cagara mierda. Un ejemplo de ello son los textos de Deniz sobre José Emilio Pacheco donde además de desplumar su poesía lo llama «ganglio cerebroide».

Volviendo a aquella noche, cada vez que me animaba a interrumpirlo para soltar tal o cual teoría propia sobre su poesía contestaba con silencio e indiferencia, no mostraba el menor interés, no por una cuestión de desprecio, sino, creo yo, porque ninguna interpretación por más acertada que fuera le interesaba. Amargamente se quejaba de que por ejemplo su poesía «estaba plagada de alusiones musicales sin que casi nadie lo notara».



Creo que más que quien analiza sesudamente su poesía, Deniz aprecia a quien identifica uno o más ingredientes de su poesía, como citas, nombres, significados, acepciones, de tal o cual término, episodios de la historia, para a partir de ahí reconstruir el poema o iniciar la conversación. Cuando nos hablaba de alguno de sus poemas casi siempre empezaba la frase con una interrogación suave: «Notaron que...». Por supuesto que yo notaba poco y a esa altura de la noche cuando notaba algo me lo callaba. Seguía un silencio y sólo después de éste continuaba con su «visita guiada».

Por ese entonces yo tenía un pequeño sello editorial, y uno de mis propósitos, además de la charla, era pedirle algún inédito para publicar. Nos habló de una prosa larguísima sobre el hermoso poema de «Groso Modo»; «Allanamiento de violeta» en el que entre otras cosas describe sutilmente una penetración anal a esa bella mujer piernuda: «Runika» –protagonista central de muchos de sus poemas. Por supuesto que no estaba dispuesto a entregarnos el texto así como así. Quedamos en que lo llamaría desde la Argentina para arreglar el asunto, pero nos previno que todo estaba a merced de su neurosis de turno. Nunca lo llamé. Cabe agregar que el texto sigue inédito hasta hoy en día. Como broche de oro cuando nos íbamos nos regaló ejemplares de «Op cit», un librito de poemas que acababa de editar una revista como separata. De no haber sido así, no hubiese conseguido tal ejemplar o me hubiese costado años.

Habíamos entrado a su casa a eso de las siete y media de la tarde y nos estábamos yendo a más de la una de la mañana.

Seis años después tuvo lugar mi segundo encuentro con Gerardo Deniz. Sin embargo no tuvo casi ninguno de los ingredientes del primero. Cuando lo llamé me atiende alguien que dijo «Hola, pastelería...». Creí que era una broma suya. Cuando Mónica de la Torre, su traductora al inglés lo había llamado por primera vez, al «Hola, ¿es usted el señor Gerardo Deniz?», recibió por respuesta un lacónico «A veces». Resultó que se había mudado. Esta vez la guía telefónica no me ayudó y tuve que recurrir a algunos amigos en México que finalmente después de preguntar aquí y allá me lo consiguieron. Uno de ellos me acompañó a verlo. Ahora vivía en un confortable departamento de la acomodada colonia Roma. Ya no se quejaba como la primera vez de que sólo le daba el sol unos quince minutos por día. Se lo veía más relajado, quizá, debido a haber recibido un premio o beca que le permitía vivir un poco más tranquilo.

También, un poco más avejentado y más flaco, esto debido a una larga depresión causada por la muerte de su amada gata.

Nos recibió con un «Bueno, qué clase de crimen quieren cometer conmigo». Pero esta vez los intentos de conversación fueron fallidos. Arranco con otro monólogo, pero no de tan largo aliento como en mi primera visita. Inesperadamente me pregunto por el Jardín Japonés y no supe qué contestarle. Para colmo cuando le pregunté si le interesaría publicar en la Argentina, se despachó con un «¿Qué es publicar, pegar papeles en la pared?». Creo no haber estado a la altura de las circunstancias, y desaproveché la ocasión. La charla fue declinando hasta que decidió darla por terminada.

Pero algo hubo que me pareció conmovedor, verlo sentado en su sillón, todavía entero, con los problemas de su vista más agravados, contándonos que su próximo libro de poemas se llamaría «Cubiertos de piel». Y citó una fábula de Iriarte que dice: «El topo tropieza a cada paso porque tiene los ojos cubiertos de piel».

Ese problema en la vista ya no le permitía salir a recorrer el Distrito Federal, ciudad inspiradora de muchos de sus poemas, ir como antes, «por el camino de más triple longitud», en metro o a pie para escrutarla incansablemente, para hacerle una indagación a fondo. Como alguna vez declaró «México me tiene atrapado por la bragueta». Nacido en España donde sólo vivió dos años e hijo de refugiados españoles que huyeron de la Guerra Civil, Deniz es mexicanísimo y si durante muchos años no se lo consideró escritor mexicano fue porque durante muchos años no se lo consideró escritor. Creo que en este aspecto recién se lo empezó a reconocer a fines de los años ochenta. Nunca asumió el exilio como destino, basta leer su poema «Cincuentaina»: «Yo también hablo del exilio chirle (...) Nunca pretendo, contra pronósticos a media hasta/ andar tra(n)sterrado mismo ya en este mundo/(...) Nada importa permanecer o no donde uno nace/ tampoco haber oído desde la cuna vituperar el (e)strapelo/ salvo para ese afán piojoso que se quiere profundo/ consistente en encontrar tragedia en todo». O ese magnífico texto que cierra «Anticuerpos», titulado «La funesta influencia de los refugiados españoles en las editoriales mexicanas». ¶



La carta que nunca te di en el cine

Botellitas de arena

Cómo no tacharla de hechicera / de sábanas espiraladas / si lejos las islas inventan un eco que no bebo / una usurpación de vocablos que violentamente saben que toda distancia es marca y es hoy.

Con los últimos albatros / y las persignaciones correspondientes a cada baja de mar / pude imaginar que el tallado en la arena era de ella / de su manera de clavar los ojos / después de eso pude empezar a pensar / y a pensar en cosas menos drásticas / en Octavio y sus deseos de agua / en el agua

*Hoy sin decirlo ya no te miento
Te puedo ver a donde vaya
Ahora sin decirlo / vuelvo*

Forlas luz

La luz se paga con tierra.

Abrimos una leve hendidura por donde mirar sobre el viento, depusimos las costumbres a formas más barrocas del tacto, hablamos en jardines o por teléfonos muy viejos, recorreremos veredas con trenes; todo por buscar otra salida u otro sonido que nos abarque y seguir.

Hay un telón detrás de los viejos muros, que intento romper en nombre de tus ojos hilvanados al día, al sol y a las cosas que respiran por sí mismas y no necesitan de mí, ni de los paradigmas estereotipados del hombre que ensanchándose en macho, mata, corroe el verde para seguir adelante. Otras formas de seguir para ver a un modo lupa-carne, sentir el rastrojo abriéndose entre la piel.

La tierra se paga con luz. La carne con tierra iluminada.

Ay, ay, ay basta de pensar. Jamás volveremos a vernos sobre los misiles que la psiquis negra tenía pensada para nosotros. Nosotros la forma. La huella es el silencio de otro lenguaje. A veces no sé ni lo que escribo, y acaso todo se trata de eso, de no saber y que no sepas de qué hablamos mientras el rayo te toque o te parta, o al menos te chamusque (eso último herida mi ego, muy íntimamente lo sé)

)* (

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar

No todo puede verse detrás de un cristal. Nada debe verse detrás de un cristal. La tierra es el punto de partida y de regreso para que todo sea así, como lo imaginamos, con las fisuras que el tiempo sabe, fisuras gloriosas como agua bendecida por los campos. Había pájaros y mantas, tus manos eran una procesión de violetas que no quiero detener. Al final, las palabras se pagan con carne iluminada

) * (

Mi camisa de tela blanca

De todos los huecos que fui / éste es el más profuso / el menos húmedo / y el más sincero y comprometido / acorralado por otro hueco / que también soy yo y que no tiene destino.

Jorge Portillo

I

En todas las casas con techo / en sus techos / podía ver el fin / el fin del barrio / el fin del cielo / las antenas arremangando árboles / cables loteando el cielo / principios de balcones besando lo que queda del día / las barricadas de cemento contra otro edificio de ventanas internas / una plaza haciendo juego con la plaza que en mi memoria se dormía. Sólo en las casas con techo.

II

De todos los ojos / éstos.

III

Cuando se precipitaba no caía / rasgaba la gruesa y violenta costura de la confianza hacia el alambre / se balanceaba al hilo de las manos / de las noches que no sabía que venían pero irremediablemente venían / noches para mí / sin dormir / pendiente y sediento / del mismo alambre que nos veía enfrentarnos / tiernamente enfrentados. Y era el juego / sobre una jalea manca que asistíamos con la mirada en el otro / era casi siempre con límites / sabíamos de la densidad de las palabras, por eso colgaban del cuarto como fibras espesas como látigos a usar. Y era también antes ahora que no lo quiero / y después que caigo será el breve enjambre de azufre mal enlutado / donde bebernos / por diez o veinte palabras / la sangre.

) * (



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

La carta que nunca te di en el cine

“a veces me daría vergüenza dedicarte esto,
Elisabet, siempre me suena a poco”

En un lugar sin arcos, en cualquier espejo de mañana, las puntas con el aire cocían sus estambres de llagas abiertas, yo vencía tus alas. Las rectas de luz que el invierno barría sobre el espejado sendero, donde solías macerar tu viejo amor a las flores, mientras yo escupía a las paredes con mi agua más pura y en las ventanas pasaban películas impresionantes. Toto, Alfredo, tu pollera, los rojos, la prisión que merecemos.

Hubo que resquebrajarse para volverse sucio? Para volver a ver? Para dibujar pájaros a la siesta, y que tus últimos sonidos incendien el tablón donde escribe mi mano más segura.

En las puertas de madera se mecen las cuerdas o las manos robadas de los animalitos que vi en un dolor inseguro de la ciudad, todo eso que el fuego abandona.

Yo sé, mi prístina dulcecita, que los chicos en la secundaria me decían: —puto, por eso tuve que dibujarte y dibujarlos, para recortarlos y escupirlos como a las paredes, y que todo suene bien, que pueda colgar ramas en la punta de la cama, así proteger el sueño, y que no llueva para poder besarnos.

Los meses se inyectan de calesitas incendiadas pero que, todavía, giran, por un breve reposo de las cruces, las mariposas se van por un tubo, y el té cada vez me sale más rico. Me gusta el té, y las sábanas que tu incandescencia impregnó en mi imaginación como un sello aparte o un estereotipo de magia. Me salvo de la luz? Qué hago? El diccionario del florista dice que en el origen está lenguaje, por lo tanto, para mirarte tengo que mirar flores primero? O pisar descalzo en el río y hacer sapito con las piedras que guardé desde mi última ruptura psíquica?

Ya no se dirigen los puentes, apenas parpadean, y colgamos carteles en el antepiso del planeta para poder reconocernos si nos perdemos.

Estamos sitiados por qué? A los pies de quién? Dios no tiene la culpa, el río como reflector lo creamos nosotros. Ya no hay tiempo que perder sin antes bebernos las flores y pensar que el viento es una lengua sana, que hacia algún lado, no menor, nos llevará.

Germán Roffler. Nació en Rosario en 1982. Estudiante de música en la Universidad Nacional de Rosario. Publicó el libro «Mientras miro gotear la noche». Los poemas de estas páginas son inéditos.

“Aún estoy conectado con la naturaleza”

José L. Cavazza

La presentación de «Transpermia» en el CCPE/AECI dividió las opiniones. Hubo exaltación pero también crítica. El creador de la performance, que une trabajo con dreskeleton, video, dibujos y tesis, cuenta en una charla con Lucera que su intención es comunicar antes que provocar, y asegura que ya no le interesa que el público abandone la sala como en su época de integrante de La Fura dels Baus



Tres notebooks en un costado del escenario con imágenes congeladas de videogramas. Dos pantallas montadas al fondo y de frente a las butacas del teatro del Centro Cultural Parque de España/AECI lanzan imágenes en blanco y negro, dibujos abstractos, homrecitos transformados en artificios o artificios convertidos en homrecitos. Un hombre calvo y corpulento emite sonidos guturales, chirridos de una máquina fuera de uso. Se parece a un Luca Prodan robotizado. Como un Joven Manos de Tijera que en lugar de podar arbustos lanza pinceladas ruidosas sobre las pantallas. De la cintura para abajo, recuerda aquella imagen de Forrest Gump adoles-



Antúnez mostró su singular concepto de la utopía en la performance que presentó en el Centro Cultural CCPE/AECI en abril de este año (Foto: Abbate&Donzelli)

cente moviendo torpemente las piernas envueltas por varillas metálicas.

Lo cierto es que la tarde se fundió en largas horas de ensayos y pruebas de sonido, y Marcellí Antúnez sigue de pie sobre el escenario, con medio cuerpo cubierto por piezas robóticas y obsesionado vaya a saber uno con qué. Son las 20.40 cuando empezamos la charla y falta apenas una hora para la presentación de «Transpermia», su espectáculo debut en Rosario.

Antúnez es un artista difícil de clasificar. Este andaluz es internacionalmente conocido por sus performances mecánicas y por sus instalaciones robóticas. Fue fundador de La Fura dels Baus, colectivo del que formó parte como coordinador artístico, músico y actuante, desde 1979 hasta 1989. Con este grupo presentó las macro-performances «Accions» (1984), «Suz/O/Suz» (1985) y «Tiermon» (1988). En los 90 combinó conceptos como Bodybots (robots de control corporal), Sistematurgy (narración interactiva con ordenadores) y dreske-

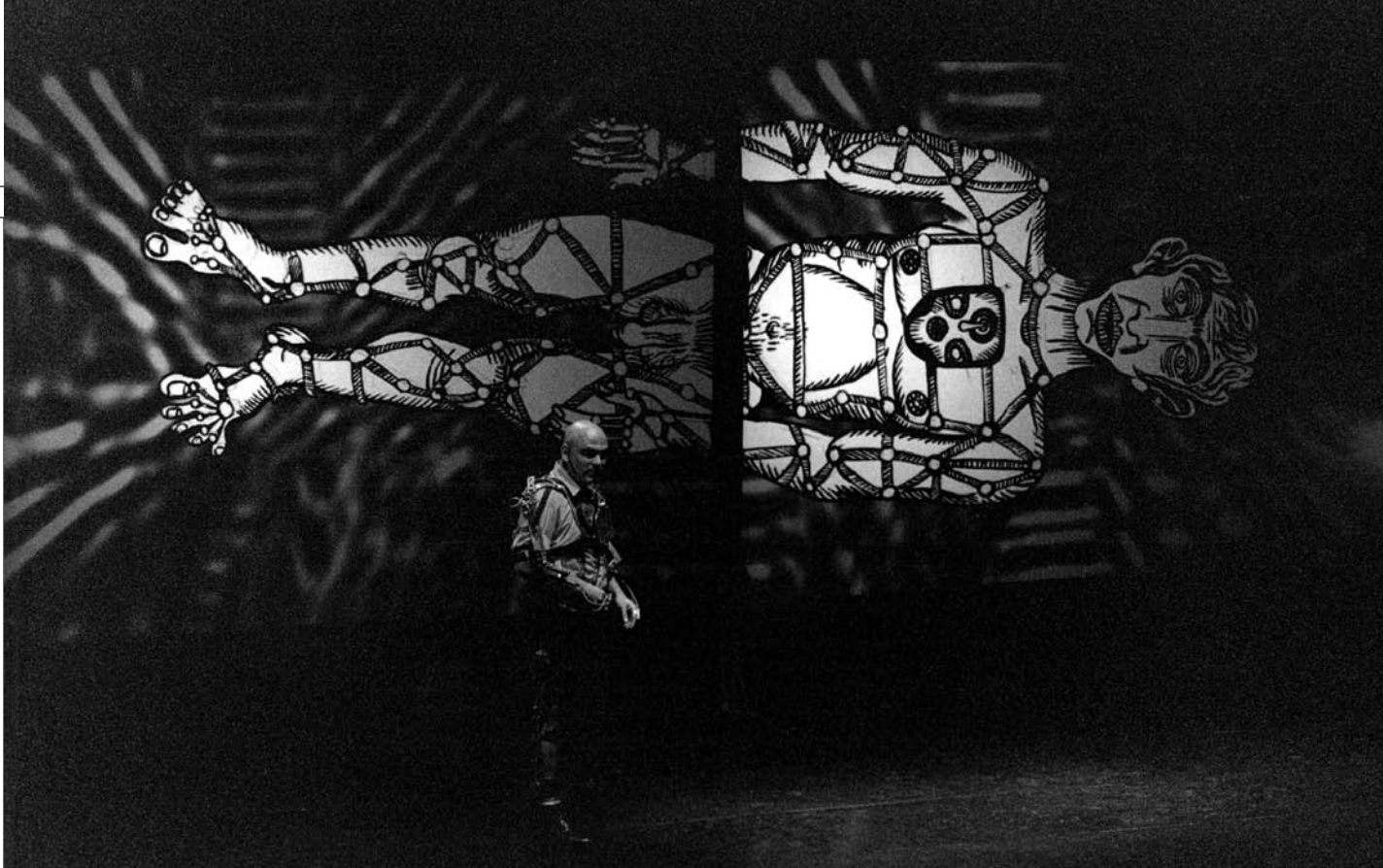
leton (interfaz corporal en forma de vestido exoesquelético). Embutido en su dreskeleton llegó a Rosario. Su trabajo trata temas como la utilización de materiales biológicos en la robótica en «JoAn el hombre de carne» (1992), el control telemático por parte de un espectador de cuerpo ajeno en la performance «Epizoo» (1994), la expansión del movimiento corporal con dreskeletons utilizada en las performances «Afasia» (1998) y «Pol» (2002). En la actualidad está trabajando en la obra que él gusta llamar «de arte espacial», «Transpermia».

Desde los años 80 el trabajo de Antúnez se ha caracterizado por la preocupación de cómo y donde los deseos del hombre se producen. Primero desde la performance tribal del colectivo La Fura dels Baus y más tarde, en solitario, esta preocupación se ha ido trasladando progresivamente a un tipo de obras que proponen sistemas complejos y que a menudo se convierten en híbridos sin categoría.

—¿Cómo sos en los momentos previos a salir al escenario?

—www.ahira.com.ar

Archivo Histórico de Revistas Argentinas



—Eso depende de la obra. «Transpermia» es una obra que tiene muchos registros distintos, que necesita ser bien apoyada por las imágenes videográficas y, entonces, es una obra en la que uno se encuentra bastante tranquilo antes de salir a escena. En cambio, hay otros trabajos que exigen mayor concentración.

—¿Cuál es el eje que une la tecnología y la tradición en tus espectáculos?

—Mis preocupaciones temáticas, por decirlo así, que van evolucionando y comprendiendo cosas nuevas, son las preocupaciones de toda la vida. Tienen que ver con el hecho humano, la vida, la muerte, los impulsos, los instintos... En estos últimos años esas cosas las he ido adaptando a las últimas herramientas, que han sido últimas en cada momento porque, desde luego, es básicamente mi posición, mi forma de trabajar.

—En los últimos años los cambios tecnológicos no tuvieron pausa...

—Eso es cierto. En realidad, estás manejando un lenguaje que ofrece nuevas posibilidades. Posibilidades que no existían antes. Desde ese lugar van apareciendo elementos nuevos, sobre todo en la relación de los cuerpos, del control de este aparato que llamo «dreskeleton» con el sistema. Entonces, ahí descubriste cosas que tienen que ver con la voz, con el movimiento. El arte no se puede concebir desligado de los cambios tecnológicos. Las tecnologías actuales son apasionantes. Permiten articular discursos nuevos. Con estas nuevas herramientas se pueden producir obras que no se podían hacer fácilmente hasta ahora o, en algunos casos, ni difícilmente. Se puede crear una máquina interactiva, hacer lecturas transversales de grandes cantidades de datos, yuxtaponer lenguajes y sincronizarlos de una forma que no se había hecho hasta ahora... Suponen

*El arte no se puede
concebir desligado de los
cambios tecnológicos.
Las tecnologías actuales
son apasionantes*

un campo muy fértil para un artista interesado en articular un discurso original, que comunique al público.

—Con o sin «dreskeleton», ¿cuánto hay en vos de primitivo y de instintivo?

—¡Hombre, pues no lo sé! Quizá esta pregunta se asocie con los trabajos que yo hice en los 80 con La Fura dels Baus. Una especie de reinterpretación de lo folclórico, un teatro de calle reinventado en lugares cerrados. Una forma de trabajo bajo un criterio bastante radical en su momento, que planteaba una especie de moderna primitividad, aunque parezca una contradicción. Yo sigo interesado en ciertos aspectos de este tema, pero mi obra ha ido madurando en el sentido de que fui incorporando ideas propias. También hubo una reflexión mía sobre el campo simbólico de la técnica y la ciencia, que no estaba presente del mismo modo hace diez o quince años. De modo, que mi obra fue madurando. Yo tampoco soy tan joven, con lo cual los impulsos se matizan de una forma distinta. Con esto no quiero decir que no me interesa lo primitivo o lo sustancial, pero quizá en «Transpermia» se note que mi tesis está relacionada por



(Foto: Abbate&Donzelli)



un lado a nuestro lado animal o primitivo, y por otra parte, a que somos creadores de artificios o de artificialidad, y eso ya no admite ningún paso hacia atrás, no en el sentido de que vaya hacia a algún lugar concreto sino que simplemente es un camino hacia delante y de constante transformación.

—¿Cómo fue tu infancia? ¿En qué tipo de ámbito creciste?

—Yo me crié en un ambiente rural. Entonces, había una realidad muy objetiva. He vivido entre animales; en mis alrededores había ganado, había una carnicería, y todo ese proceso relacionado a ver nacer y a ver morir. Aún tengo muchos vínculos con la naturaleza... estoy conectado con ella. ¡Vamos, aún cojo la motosierra y voy al monte con ella!

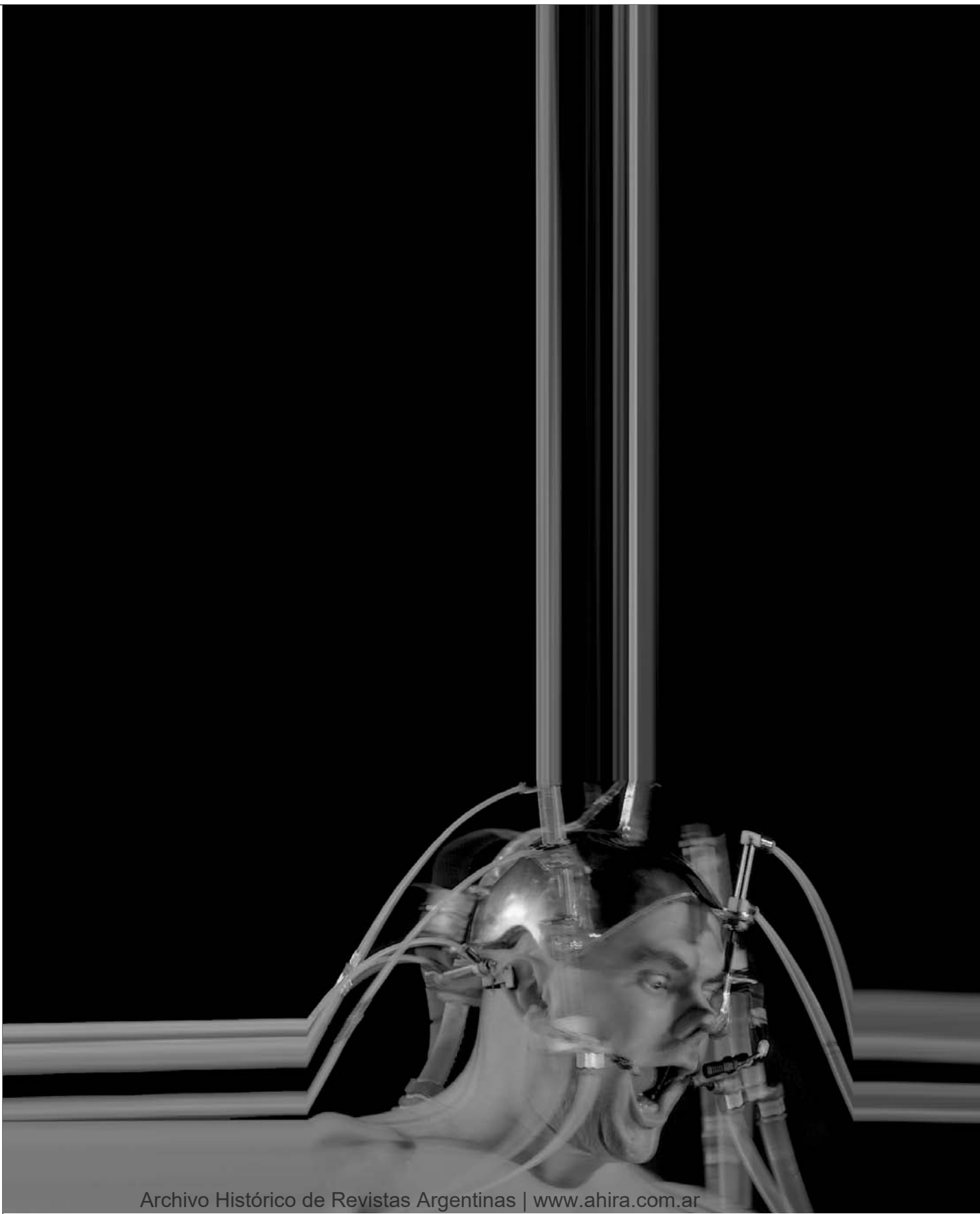
—¿En qué influyó esa relación, motosierra incluida, con tu arte?

—Pues pienso que estuvo relacionado a muchísimas cosas, y puedo destacar dos: para mí la infancia es como un libro de la vida y por lo tanto es un sitio al cual uno siempre

acaba refiriéndose. Hace dos meses que murió mi padre y mi madre dice que a medida que pasan los días va dejando atrás los recuerdos de lo que ha sido el mayor tiempo de su vida, la vida de casada, los hijos, y dice también que más que nunca hoy le vuelven los olores de la infancia. Esto creo que ilustraría esa idea del vínculo con la infancia. Al crecer en un lugar pequeño de España, yo viví un momento histórico, que fue el tránsito de lo que podría haber sido el siglo XIX, con sociedades llenas de tradiciones, a estar plenamente instalado en el siglo XXI. Entonces, el tránsito es como si cruzaras tres siglos en algunos pocos años. También puedo destacar otro punto: por el hecho de no ser de una gran ciudad y de venir de un sitio, entre comillas, desfavorecido, te encuentras con que tienes más empuje en tu trabajo. Es curioso esto que digo pero es así y conozco a artistas que han pasado por situaciones parecidas. Es como que tienen más necesidad de luchar, pues no te han venido las cosas de cara y entonces te has vuelto más combativo.

—¿Cómo se llevan la España que culturalmente mira al pasado, casi necrófila, y la otra que da cabida a las ideas nuevas?

—Bueno, aunque parezca una frase, España es un crisol de pueblos. Hay cosas que compartimos todos los españoles, y hay otras que son específicas de cada región o ciudad. Por ejemplo, una forma más rancia y muy castellana y que parece más española, a los grupos del Mediterráneo no les cabe para nada, y si me apuras, los andaluces tampoco vivimos del mismo modo, somos más latinos quizá. En todo caso, en España o en Europa en general hoy se hacen fuertes esos símbolos que unen lo pre-industrial con los post-industrial, y eso está constantemente presente. Creo que Europa, más que cualquier otro continente, tiene como una unidad histórica con su pasado... Yo creo que se gasta más



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

plata en el Museo del Prado que en la financiación del nuevo arte. En toda Europa hay una escalada por preservar el pasado, desde sus edificios a su arte. Y en Italia, más aún. Van a preservar una iglesia barroca y resulta que abajo se encuentran con unas tumbas griegas. Hay países, como España o Italia, que tienen muchas reliquias y eso cuesta mucho dinero mantenerlo. Pues esto es así. No es bueno ni malo. Hay una tendencia de ver esto desde América como un elemento pesado, difícil de sobrellevar. Yo creo que si se interpreta bien, pues es positivo, porque luego las cosas se funden en el tiempo. Puedes contemporaneizar con Borges que murió hace casi 20 años y también con Shakespeare. Es un tema complicado, que tiene que ver con políticas culturales, y en eso sí cada país tiene sus propios venenos y medicinas.

—¿Qué significó para vos el 11 de marzo último?

—Yo creo que ya desde el 11 de septiembre se ha planteado una nueva situación mundial. La idea que se genera a partir de la Revolución Francesa, que uno es libre si acepta y obedece las leyes que marcan el Estado, esa idea el terrorismo se la pasa por los forros de los cojones. Pues ahí hay una forma de entender el mundo en base a una idea que dice «vamos a salir a la calle y nos vamos a matar». Aunque puedes hacerlo, ciertamente lo hacían los primitivos, creo que no es una buena idea. También hubo pueblos que se comían unos a otros, pero hoy ya nadie acepta el canibalismo. Yo estuve en Madrid aquel día y emocionalmente fue muy fuerte. Hubo después un trato muy poco prudente de las noticias por parte de los políticos. La gente empezó a enviarse mensajes diciendo que era Al Qaeda el culpable de los atentados pero la televisión seguía con la mentira de que había sido ETA, y luego se sucedieron manifestaciones muy espontáneas y terminó en lo que todos ya conocemos: gente muy enojada cambió su voto el domingo para castigar al gobierno. Yo creo que, en ese sentido, quizá estamos en un mundo que exige otra posición. No se puede pensar en un mundo peleando fronteras a punta de misiles y pelando hostias. Bueno, España empezó a cambiar algo no votando al partido oficial. Vamos a ver ahora qué pasa.

—¿Cuál de tus trabajos te dio mayores satisfacciones? ¿Cuál ha sido el más ingrato?

—Me resulta una pregunta difícil, porque de algún modo cada nuevo trabajo que abordo es producto de los anteriores, ya sea como negación del mismo o como desarrollo. Visto con distancia, incluso los trabajos que peor acogida han tenido, han sido a la postre útiles, necesarios. En todo caso recuerdo especialmente el primer año de la performance «Accions» (1984, La Fura dels Baus) y mi trabajo «Epizoo» (1994/96). Ambos han supuesto un eje de renovación y ruptura en mi vida.

—¿Por qué tenés una posición crítica respecto de La Fura?

—En realidad, hace catorce años que yo soy espectador de

La Fura. Al principio guardaba cierto resentimiento porque además yo he salido del grupo con mi nombre, no me he llevado la marca. Normalmente ya no hablo en Europa de La Fura, pero aquí todavía me preguntan al respecto. La Fura es una marca que aún funciona comercialmente, pero se perdió la idea colectiva que tuvo en los años ochenta. Además desde el punto de vista de la experiencia de uno mismo yo creo que todo aquello ha envejecido, que forma parte del pasado. Me siento radiante y con ganas de afrontar nuevos retos. De hecho diría que no siento que mi obra haya madurado aún. Pienso que dentro del entorno en el que estoy trabajando existe la posibilidad de hacer un trabajo más profundo. Lo bueno es no tener tampoco modelos, ni como autor ni la gente como espectadores. No es lo mismo que si hiciera un western o una película de mafiosos, donde hay un montón de precedentes.

—¿A veces tenés miedo de que no se entienda tu trabajo?

—Muchos creen que con mis espectáculos debería pasar lo mismo que ocurría con La Fura, es decir, que la gente se enoje, que se vaya, que silbe, que tiren tomates, que se vayan las plateas por completo. Pero esto no pasa con mis obras. No sé bien qué piensa la gente al respecto... Yo pretendo aportar el máximo de elementos posibles para comunicar..., los seres humanos, lo que necesitamos es ver representados nuestros deseos y nuestros fantasmas. Lo que está claro es que las cosas no tienen por qué ser sólo de una manera. Yo sé que hay cosas que a veces no entiende el espectador, ni yo mismo. Se emprenden procesos en los que ni yo sé lo que pasará. Pero eso también es lo bonito. No saber los resultados, yo creo que eso es buenísimo. La interacción, dejar que el público también cree... Evidentemente. En «Epizoo» creé una máquina para producir placer. Y luego se convirtió en otra cosa. Sin que la idea inicial se acabe de perder, la obra se enriquece con una serie de motivaciones y sensaciones que yo no había previsto exactamente y que están ahí. Las había intuido, quizá, pero no racionalizado. La interacción es como un edificio. Tú puedes pensar en construir un hospital y que acabe siendo una residencia de ancianos, o una escuela y que a lo mejor dentro de unos años sea una casa de pisos... Es inevitable. Pero hay un hecho importante: ese edificio se está utilizando y, por tanto, es un contenedor vivo.

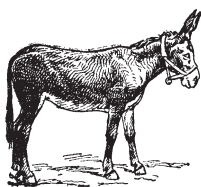
—¿Qué reacción buscás hoy del público?

—Depende de la obra. Hay piezas que son más de carácter instalativo que «Transpermia», que buscan crear una relación distintas con el público; en cambio hay obras más narrativas que buscan la catarsis. «Transpermia» tiene un basamento de tesis, en que uno de algún modo va abriendo puntos de pensamiento al público.



La muralla interior

Maestro y tirano de la poesía española de la primera mitad del siglo XX, Juan Ramón Jiménez llegó a Rosario en 1948 para leer su conferencia «El trabajo gustoso». Dos imágenes quedaron de la visita del escritor: la del esteta que se afana por encontrar el rasgo bello hasta en el más cotidiano de los trabajos, y la ilusión de que detrás de la ciudad más indiferente existe otra, sabia y espiritual



Guillermo Cabrera Infante dice, en su ensayo sobre el solitario y desengañado Des Esseintes de «A rebours», que todos los excéntricos necesitan del público, porque si nadie los viese, ¿qué sería de sus rarezas, ante quién se lucirían? Juan Ramón Jiménez, durante años el poeta que ocupó con su obra y personalidad la primera plana de la poesía española, hizo del retiro y del aislamiento el sinónimo de su vida pero inevitablemente necesitó de un público, aunque fuese mínimo, que contase las singularidades de su mundo privado. Pasear por su casa detrás de un biombo para que no lo vean las amigas de su esposa, rechazar una visita diciendo el mismo

por teléfono, y de su parte, que no estaba, son algunas de las historias que se cuentan de este escritor que llegó a Rosario en agosto de 1948, en una etapa que se supone alejada de sus primeras excen- tridades. Exiliado de España desde 1936, su pres- tigio era más americano que peninsular pese al largo intercambio de ataques con los otros desterrados en este lado del Atlántico y con Pablo Neruda, el poeta que se alzaba por esos años como la voz mayor de América, aunque para Jiménez sólo era «el más grande mal poeta» del continente. A lo que Neruda respondió llamándolo «demonio barbudo» e insinuando algún trauma en el español, quizás como reflejo de murmuraciones sobre los hábitos sexuales de Jiménez. Chismes que Antonio Sánchez Barbudo desmiente sin que le tiemble la pluma en su erudito «La segunda época de Juan Ramón Jiménez». «Él no era homosexual», dice.

Juan Ramón Jiménez comenzó como pintor, pero pronto su pasión por la poesía lo hizo dejar atrás



Juan Ramón Jiménez y su esposa Zenobia fueron recibidos por una comitiva en la estación Rosario Norte, en agosto de 1948.
(Foto: gentileza del Diario La Capital)

el pincel. Afectado por una enfermedad nerviosa, de la que nunca se supo muy bien en qué consistía, sólo que era una suerte de angustia vital que le provocaba desmayos, el poeta pasó algunos años viviendo en un sanatorio y después se mudó a la casa de uno de los doctores que lo habían tratado. Este primer aislamiento no le impidió conectarse con otros escritores. Ya conocía a Rubén Darío desde antes de internarse, y el poeta nicaragüense lo había distinguido por su talento, animándole, entre otras cosas, a que se cambie el nombre por Juan Jiménez y a que publique su primer libro. El encuentro con Darío fue decisivo para Jiménez, pero además del autor de «Prosas profanas» sus primeros contertulios en el sanatorio eran los hermanos Antonio y Manuel Machado, Ramón del Valle Inclán y Ortega y Gasset, entre muchos otros.

Juan Ramón aseguraba que se había quitado rápidamente de encima el influjo del modernismo, sobre todo porque él conocía de primera mano a

los poetas franceses que los latinoamericanos vindicaban, tenía en cuenta a la tradición popular y le interesaba también la poesía inglesa y alemana, aunque sobre esta última su conocimiento haya sido puesto en entredicho por Luis Cernuda, quien señala, en su ensayo sobre el poeta en «Estudios sobre poesía española contemporánea», que Juan Ramón corregía el pasado de acuerdo a lo que le convenía y aseguraba, de acuerdo a esa táctica, haber leído a Hölderlin en 1902 cuando aún no había ediciones del poeta alemán.

Juan Ramón había nacido en Moguer en 1881, en una familia rica que tenía viñedos, barcos y otras propiedades, y que un día se iría a la bancarrota.

Después de una primera estadía en Madrid regresó a Moguer donde vivió años de proclamada soledad y que son la génesis de su obra más famosa, «Platero y yo», un libro de prosas poéticas en donde el sujeto más que el burro Platero es el propio poeta, presentado como tal, viviendo la tranquili-



dad pueblerina y siendo una especie de fenómeno, «el loco», como le dicen los chicos de Moguer cuando lo ven pasar a solas con el burro y con aires de ensoñación, o cuando adivinan que le gusta leerle poemas a Platero, de Chénier y de Ronsard, bajo la sombra de un árbol. Mientras vive «retirado», no deja de publicar y su fama se extiende, tanto por su obra como por sus excentricidades. El nombre de Juan Ramón cruza el Atlántico y desde Lima un grupo de escritores peruanos se aprovecha de la fama del poeta solitario. Un día le inventan una admiradora y comienzan a escribirle cartas al vate bajo el nombre de Georgina Hübner. El fin declarado era conseguir libros y fotos del autor, y quizá hubiese en ellos un afán picaresco de burlarse de ese escritor que ya se planteaba viviendo en un mundo ideal ajeno a todo y dedicado sólo a la creación, al perfeccionamiento de su obra.

El affair comenzó antes de la publicación de «Platero y yo», con el éxito del libro «Arias tristes», según cuenta Graciela Palau de Nemes en «Vida y obra de Juan Ramón Jiménez». Juan Ramón tenía 22 años y las cartas de la admiradora imaginaria comenzaron como tímidas misivas pero con el paso del tiempo fueron subiendo de temperatura. Georgina estaba enamorada y el poeta creyó en esa pasión y le propuso a la joven que viaje a España. Los creadores de Georgina buscaron una excusa, pero Juan Ramón no se contentó y le escribió a la supuesta admiradora: «¿Para qué esperar más? Tomaré el primer barco, el más rápido, el que me lleve a su lado. No me escriba más. Me lo dirá usted personalmente sentados los dos frente al mar, o entre el aroma de su jardín con pájaros y luna».

La premura del poeta asustó a los creadores de Georgina y decidieron quitarla de en medio con una tisis feroz. Para que el engaño no fuese descubierto, le enviaron un telegrama al cónsul de Perú en España con la supuesta noticia de la muerte de Georgina y con el pedido de que se lo comuniquen a Juan Ramón.

El poeta respondió como poeta: escribió un poema («Carta a Georgina Hübner en el cielo de Lima») que incorporó a su libro «Laberintos», una obra llena de la sombra y el perfume de otras mujeres imaginarias: Natalia, Graciela, Clara, Genoveva, Berta, Jeanne Roussie, María, Carmen,



Juan Ramón retratado por Joaquín Sorolla, en 1916

Un grupo de escritores peruanos le inventó a Juan Ramón una ferviente admiradora epistolar

Luisa, Denise, Blanca y Susana, según enumera Francisco Garfias en «Juan Ramón Jiménez».

De acuerdo con Palau de Nemes, muchos se atribuyeron la autoría del engaño y entre los más citados se cuentan los hermanos Francisco y Ventura García Calderón, José Gálvez y la señorita Carmen Ortiz. Juan Ramón no se tomó a mal el invento y aseguraba que había una Georgina Hübner real que había prestado su nombre para la broma. Cuando el poeta llegó a la Argentina en 1948, más de cuarenta años después del asunto, tenía planeado ir a Lima y buscar a sus misteriosos correspondientes, pero finalmente no lo hizo. Georgina, inventada o no, había sido la primera testigo de qué singular era, o creía ser, Juan Ramón Jiménez. Para el año 1948 ya había pasado mucho tiempo y el mundo literario español y no español estaba lleno de testigos de las particularidades del poeta que había hecho de la poesía su religión y su tiranía, para decirlo en palabras de algunos de sus contemporáneos.

El poeta recién casado

Las novias fantasmales desaparecen cuando el poeta conoce a Zenobia Camprubí, una chica de



Juan Ramón en el retrato para su primer libro
«Almas de violetas»

Una de las últimas fotos de Juan Ramón y Zenobia.
A la derecha, Zenobia cuando enamoró al poeta

ascendencia estadounidense que estudiaba en Madrid en el International Institute for Girls, al lado de la Residencia de Estudiantes adonde Juan Ramón había sido invitado a vivir. El poeta cayó enamorado a primera vista y declaró su pasión tras un par de horas de charla. Corría 1912 y Zenobia tardó años en aceptar a su pretendiente. Recién en 1916 se casarían y Juan Ramón tendría que ir a buscarla a Nueva York, en un viaje que se convirtió en materia de uno de sus mejores libros, «Diario de un poeta recién casado», con el que dejaba atrás su etapa modernista y anticipaba la relación que muchos otros españoles tendrían con Nueva York, entre ellos Federico García Lorca y Julio Camba, este último con sus insólitos libros «La ciudad automática» y «Un año en el otro mundo». Libros cuyo germen puede estar en los virulentos «Recuerdos de América del este», de Juan Ramón.

«Diario de un poeta recién casado» cambió luego su nombre por «Diario de poeta y mar». La transformación es una de las primeras muestras de cómo Juan Ramón se pasó toda su vida creativa retocando sus poemas y sus libros, a tal punto que hoy, en 2004, es difícil seguirles el rastro a los libros originales. De alguna manera, el poeta usó la antología como método compositivo. «Poesía», un libro de 1923, por ejemplo, es el producto de la «depuración» de 15 obras escritas entre 1917 y 1923, y que Juan Ramón enumera en las primeras páginas del volumen.

La «depuración» sería, entre otros, su criterio para medir a los demás poetas. En lo público, acusaría a sus colegas no de ser lo suficientemente rigurosos con sus obras, de publicar sin reflexión todo lo que salía de sus plumas. En lo privado, se burlaría de sus casas, de sus ropas y de sus gustos.

Su actitud de vivir para la poesía le ganó numerosos admiradores entre los poetas jóvenes de España. El testimonio de Rafael Alberti en «Imagen primera de Juan Ramón Jiménez» es elocuente: «... era para nosotros, más aún que Antonio Machado, el hombre que había elevado a religión la poesía, viviendo exclusivamente por y para ella, alucinándonos con su ejemplo».

Alberti relata la visita que le hizo a Juan Ramón poco antes de la aparición de «Marinero en tierra»

(1925) y ya en esa fecha señala la ambigüedad del poeta ante sus colegas. «En aquella visita pude darme cuenta —cosa que seguí comprobando luego, a lo largo de nuestra amistad— de su extraordinaria gracia y mala sangre andaluza para burlarse de la gente y caricaturizarla», escribió el poeta más joven y a modo de prueba recordó cómo Juan Ramón aseguraba que Azorín vivía en una casa con olor a pis de gato y guiso, características que, según Juan Ramón, se podían apreciar en la obra del prosista. Alberti también relata cómo el poeta de

En público acusaba a sus colegas de descuidar sus obras. En privado se burlaba de sus modales

Moguer se peleó con Ramón Pérez de Ayala por el mal gusto de tener un cuarto con chorizos y longanizas colgando del techo. De Ortega y Gasset abominaba su cursilería en el hogar, capaz de colocar una estatua de yeso de la Venus de Milo sobre el piano. Y de Antonio Machado (contado por José Balseiro en «Reminiscencias literarias») aseguraba que le había bastado una sola visita a su casa, con polvo, sillones destrozados y restos de comida por todas partes, para no volver jamás.

Sin embargo, Alberti rescata la importancia que Jiménez tuvo para los más jóvenes, publicándolos y alentándolos, aunque después se enemistaría con muchos de ellos, pero especialmente con José Bergamín, Pedro Salinas y Jorge Guillén.

A Bergamín y Salinas los acusaría de saquear el piso que él había dejado en Madrid cuando se fue por la Guerra Civil. A Guillén, de engañarlo y hacerlo aparecer disminuido en su valor poético. Guillén le había pedido material para una revista prometiéndole que ocuparía el lugar destacado. Pero al parecer Guillén prefirió luego darle ese espacio a Miguel de Unamuno y Juan Ramón retiró entonces su trabajo y su amistad.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahra.com.ar



En una carta de agradecimiento a Alberti por el envío de «Imagen primera de...», Juan Ramón expone las razones de su comportamiento: «Siempre, Alberti, y a pesar de sus destrezas, le tuve cariño a usted... y si he escrito algo que lo haya rozado desagradablemente, siempre con la compensación del elogio justo, ha sido, conste, como respuesta. Nunca he atacado a nadie más que respondiendo. Eso se puede comprobar por las fechas. Lo que me ocurrió a mí con usted, ustedes, los poetas más jóvenes que yo, sigue siendo confuso y no por mi culpa».

Juan Ramón asegura que siempre lo atacaron y sostiene que, a pesar de sus respuestas venenosas, nunca dejó de señalar el valor de un poeta. El movimiento de acercamiento y luego distancia crítica y chismosa indica la compleja relación de un escritor canonizado y los nuevos poetas, en una lucha donde el eje de la pelea pasa por demostrar quién es el propietario de la novedad. Pedro Salinas lo acusó de tomar los frutos de la poesía joven. Juan Ramón le respondió con una carta irónica en la que lo llamaba «querido maestro» y se adjudicaba el título de «su fervoroso discípulo».

Juan Ramón se inició en la vida literaria con una declaración: «Mi salud no es buena..., no puedo andar mucho, me paso el día en el jardín o en el cuarto de trabajo, leyendo, soñando, pensando, escribiendo» (Cartas a Rubén Darío). Sin embargo, contra esa amenaza constante de muerte que él veía cernirse sobre sí, vivió más de lo que todos esperaban y su obra fue una batalla por permanecer en el primer puesto, usando para ello sus propias técnicas de promoción. Entre otras: el ataque a los demás creyendo ser el poseedor de la verdad de la poesía («Yo tengo escondida en mi casa, por su gusto y por el mío, a la Poesía», escribió); la propalación de la figura del poeta como un ser que no es de este mundo (no podía comer si con él no estaba Zenobia atendiéndolo), y el retrabajo constante sobre su obra, que podía servir tanto para acomodar sus poemas a los nuevos aires como para mejorarlos.

Su testaruda ortografía también contribuyó al mito de la singularidad. Juan Ramón escribía con jota las palabras con «ge» y «gi», suprimía «b» y «p» en palabras como oscuro y setiembre (en esto casi ha ganado su pelea), usaba «cs» en vez de equis, y alguna otra. Era una nueva rareza, que el poeta se empeñaba en hacer pasar por amor a la sencillez cuando aseguraba su «odio por lo inútil» y un apego a «escribir como se habla». Pero detrás de esa declaración comienza a surgir el mito del hombre distinto: «Mi jota es más higiénica que la blanducha g, y yo me llamo Juan Jiménez, y Jiménez viene de Eximenes, en donde la x se ha transformado en jota para mayor abundamiento. En fin, escribo así porque soy muy testarudo, porque me divierte ir contra la Academia y para que los críticos se molesten conmigo», dijo en «Mis ideas ortográficas», incluido en el volumen póstumo «Política poética».

De esta manera, la ortografía es más una nueva afirmación de su carácter único que un deseo de belleza, ese deseo que le hace sentir a otro poeta, Gerardo Deniz, las ganas de escribirle el acento a «orden», a «joven», «heroico» y hasta «tenue» pero no para contrariar a la Academia sino por disfrutar esa relación clandestina con las palabras, esa cierta belleza que se desliza más allá, y a pesar, de las normas.

La teoría de las dos ciudades

El personaje y el escritor Juan Ramón Jiménez eran de sobra conocidos para el año 1948, cuando visitó la Argentina para brindar una serie de conferencias por invitación de Los Anales de Buenos Aires, ocho años antes de recibir el premio Nobel y 10 años antes de morir. Desde 1936 el poeta vivía fuera de España por horror a la guerra y también porque sus fuentes de ingresos (las de Zenobia específicamente) estaban en Estados Unidos y no llegaban a la España sitiada. Su posición siempre fue clara, a favor de la República, aunque él se jactaba, con razón, de no haber recibido nunca empleo oficial ni dinero de



ningún Estado, sólo una autorización del presidente Manuel Azaña para salir de España.

El viaje a la Argentina despertó en el poeta un interés mayor que el que le había despertado en 1937 su ida y estadía en Cuba, donde conoció, entre otros, a Jose Lezama Lima. De ese encuentro quedó un diálogo, «Coloquio con Juan Ramón Jiménez», en «Analecta del reloj», de Lezama, que ilumina más la obra y las preocupaciones del cubano (la insularidad) que las del español.

En la Argentina Losada editaba la obra de Jiménez y el poeta tenía muchas expectativas de encontrar un público nuevo y también de controlar el asunto de la edición de su obra, que por esa época era pirateada a gran escala.

Sin embargo, después de tantas peleas con sus colegas poetas, del silencio que por momentos recibía del público español, Juan Ramón no estaba seguro de la recepción en la Argentina. Poco antes de que el barco entrara en el puerto de Buenos Aires, se puso de acuerdo con Zenobia en qué harían si nadie los iba a recibir. Pero había una multitud esperándolo que coreó el nombre de Juan Ramón y le hizo sentir que recuperaba el español (él venía de Estados Unidos).

Las conferencias de Juan Ramón en la Argentina iban a ser cuatro y sólo en Buenos Aires, pero una vez en el país el poeta aceptó otros destinos y así llegó a Rosario, el 24 de agosto de 1948. Vestido con traje negro, sombrero gris y una carpeta en la mano, y junto a Zenobia, el poeta arribó a la estación Rosario Norte, donde lo aguardaba una comitiva. Llegó al anochecer y al día siguiente leería su conferencia «El trabajo gustoso», a las 18.30, en el teatro El Círculo.

El paso del poeta por la ciudad dejó al menos dos imágenes muy fuertes. Una, la necesidad de tener una vida estética. Hoy, en el 2004, hay en Rosario quien todavía recuerda uno de los ejemplos que citó Juan Ramón en su conferencia «El trabajo gustoso», aunque en esa memoria haya un

pequeño desplazamiento. Entre las anécdotas que Juan Ramón empleó para sustentar su idea de que se debe trabajar a gusto y por amor en lo que sea, se cuenta la del padre del pintor Javier de Wint-huyssen, quien todas las primaveras, al pintar su casa, le preguntaba a su vecino de enfrente qué color le gustaba. El razonamiento del hombre era sencillo: sería su vecino quien vería todos los días el frente de la casa. Los que recuerdan en Rosario la historia se la atribuyen al propio poeta, y en ese lapsus se cuela algo de verdad sobre la imagen que dejó Juan Ramón: un ser entregado a la veneración de la belleza, no siempre como un bien propio sino también como un bien «compartible», aunque toda la carrera del poeta haya sido un debatirse entre ambos extremos.

La otra reflexión que dejó el paso de Juan Ramón quedó escrita en un artículo anónimo en el diario La Capital. Allí el periodista sostiene que la visita del poeta se dio en dos niveles: uno, físico, para que lo descubra quien no lo conocía; el otro, más secreto, era un reencuentro. «La otra ciudad de la ciudad –dice el articulista– ya lo conocía», por haberlo leído, por compartir su estética, y deja en el aire una hipótesis inquietante, ¿la Rosario de las letras y el arte era juanramoniana?

Quizá bajo la influencia de las dos Argentinas que Eduardo Mallea había planteado en «Historia de una pasión argentina», el articulista ponía en circulación un concepto que perdura hasta hoy: la idea de que detrás de la ciudad que muchas veces parece rechazar o ser indiferente ante la creación, hay otra ciudad, más sabia y espiritual. Sin duda, el concepto es una romantización en la estela de Mallea, que desconoce que la historia y la vida de una ciudad o un país son más que un enfrentamiento entre lo material y lo espiritual. Sin embargo, fue una metáfora potente que alentó y parece seguir alentando a quienes crean en la ciudad. La visita de Juan Ramón la puso en circulación y resulta justo que haya sido así porque el poeta de Moguer había alimentado igual fantasía con las figuras de su vida retirada y entregada al ideal de la obra perfecta, que reemplace a las cosas mismas. Y lo había hecho desde una concepción de la soledad que hoy parece no tanto del caballero Des Esseintes, sino la del profesor Kien, el protagonista de «Auto de fe» de Elías Canetti. El sabio aislado al que Claudio Magris definió alguna vez como «ese cómico y doloroso retrato de cada uno de nosotros, el espejo de las fobias y de los ritos en los cuales perdemos nuestra vida para tratar de controlar nuestro miedo». El hombre oculto tras su propia muralla china.



Lo que vendrá



**Convocatoria a
artistas menores
de 30 que quieran
presentar proyectos
en distintos campos
para ser mostrados en
días y horarios fijos**

**Joven y efímero
a partir de mayo**

Junio



**Semillas de
arquitectura
Muestra, 5 al 27|06**

Mayo



**Distancia y cercanía
(Trabajos de Bernard & Hilla
Becher, entre otros)
Fotografía, 6 al 30|05**



**Guerrilla Girls
Performance, sábado 22|05**



MUNICIPALIDAD DE ROSARIO



MINISTERIO
DE ASUNTOS
EXTERIORES



INSTITUTO
ARGENTINO
DE INTERCAMBIO
CULTURAL

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CONICET



I E C H

CCPE AECI

Centro Cultural Parque de España



Centro Cultural Parque de España.
Sarmiento y el río Paraná, Rosario, Argentina. Teléfono: (54 0341) 4260941.
E-mail: info@ccpe.org.ar Website: www.ccpe.org.ar

CCPE AECI
Centro Cultural Parque de España

Mele Bruniard
Antología gráfica. 1954-2000

Galerías del Centro Cultural Parque de España
2 de diciembre de 2000/25 de febrero de 2001

«Mele Bruniard. Antología gráfica. 1954-2000» Galerías del Centro Cultural Parque de España,
2 de diciembre de 2000 al 25 de febrero de 2001